

кального стилю. Аналізуються соотношення таких понять як тема, мотив, період, основна думка, з посиланнями на музикально-теоретичні твори старини і сучасності. На прикладі фрагмента со Струнного квартета оп. 50 №1 Й. Гайдна, демонструються особливості мотивної роботи в початковому періоді.

Ключевые слова: класический стиль, мотив, період, струнний квартет, Й. Гайдн.

Lagunov Pavlo. Thema-Motive-Period-Mainsatz: a theoretical descriptions of the classical «theme». In this article we have been exploring the features of the approach to the «theme» termin in the Classical Music Style Period. A relevants and comparisons such termins as «theme», «motive», «period», «main part» are exploring with appeal to the ancient and contemporaries musical-theoretic works. We have been demonstrating the features of the motive work in the start period using fragment from the String Quartet op. 50 No. 1 by J. Haydn as example.

Key words: classic musical style, motive, period, string quartet, J. Haydn.

Марія Петрова

**ВАРІАЦІЇ МАКСА РЕГЕРА НА ТЕМУ МОЦАРТА,
оп. 132 ДЛЯ ОРКЕСТРУ: СПЕЦИФІКА ВЗАЄМОДІЇ
«ПЕРШОДЖЕРЕЛА» ТА ОРИГІНАЛЬНОГО ТЕКСТУ
(НА ПРИКЛАДІ ТЕМИ ДЛЯ ВАРІАЦІЙ)**

Варіації на запозичену тему завжди викликають особливий інтерес, оскільки в процесі роботи над ними композитор зустрічається з чужим для себе стильовим явищем¹. Подальших шляхів вирішення питань, що при цьому виникають, для композитора існує кілька: з одного боку, він може прийняти стильову гру, з другого – здолати її. Безумовно, другий шлях більш розповсюджений, тому що в будь-якому випадку чужа тема пропускається крізь призму власних авторських стильових установ.

Особливо актуальним питання співвідношення різних текстів² стає в тому випадку, коли композитор звертається до тематичного матеріалу інших стильових епох. В даній статті ми хотіли б сфокусувати нашу увагу на темі варіаційно-

¹ Проблема співвідношення свого-чужого має достатньо ґрунтовну розробку. До неї зверталися такі автори, як М. Арановський, В. Москаленко, В. Орлов та інші.

² Під текстом тут мається на увазі нотний текст.

го циклу з фугою Макса Регера, написаного у 1914 році¹. Основою для циклу стала відома тема В. А. Моцарта з першої частини сонати A-dur op. 331.

Метою дослідження є виявлення специфіки роботи композитора з чужою темою, направленої на стильове переосмислення матеріалу.

Одразу ж зазначимо, що визначення «свій» та «чужий» текст ми не розглядаємо в контексті проблем стильового діалогу, а користуємось цим визначенням виключно для показу композиційного потенціалу теми. Адже в подальшому матеріал варіацій доводить, що видима на перший погляд наявність такого діалогу насправді скасовується реалізацією Регером музичного матеріалу як *своєї власної теми*. Для нього моцартівська тема є тільки необхідною основою, яку можна розробити за допомогою наявних на момент написання варіаційного циклу музичних (особливо оркестрових) засобів.

Зазначимо, що творчість Регера в українському музикознавстві є не достатньо розробленою. З тих музикознавців, хто займався його творчістю, перш за все варто згадати роботи Ю. Крейніної, Г. П. Редмана, В. Карнаухової, О. Пірієва, К. Жабінського, О. Савайтан, Ю. Шалтупер. Але дослідників, в першу чергу, цікавила камерна царина його творчості, тому аналіз цього варіаційного циклу може бути сьогодні достатньо **актуальним** і визначає **новизну** дослідження.

Як відомо, за тему варіацій Регер узяв основний матеріал з першої частини сонати Моцарта A-dur, op. 331, що написана в формі класичних варіацій. І тому можна сказати, що Регер бере за основу тему, яка вже має в собі потенціал для подальшого варіаційного розгортання. Але, як відомо, тема Моцарта написана для клавіру; Регер же бере цей матеріал як основу для симфонічних варіацій. Тому в нашій статті ми звернемось не тільки до порівняльного аналізу теми Моцарта та теми Регера (що змінилося, що збереглося), а й розглянемо особливості оркестрового втілення даної теми та з'ясуємо кількісні та якісні зміни по відношенню до оркестрового стилю Моцарта. Такий підхід дозволить виявити рівень змін не тільки по відношенню до суто нотного тексту, а й по відношенню до стилю оригінального тексту.

На перший погляд порівняльний аналіз двох тем виявляє майже тотожність.

¹ Першим варіантом твору були Варіації для двох фортепіано, написані ще у 1905 році (op. 132a). У 1913 р. Регер почав оркестровку циклу та зробив деякі перестановки у порядку варіацій. У 1914 р. оркестровий варіант твору був завершений. 5 лютого 1915 року в Берліні відбулася прем'єра під особистою орудою композитора; твір виконував оркестр Мейнінгенської капели, яким кілька останніх років життя керував Регер.



Приклад 1.

Приклад 2¹.

Як бачимо, Регер досить точно відтворює матеріал оригіналу. Він зберігає: а) тональність (А-dur); б) структуру теми (двочастинна репризна форма А – А₁ – В – А₂); в) фактуру (кількість голосів, тісне розташування та відповідний діапазон; винятком є кадансові зони, де Регер додає фагот як четвертий голос); г) інтонаційну, ритмічну та гармонічну складові ма-

¹ Видання: Copyright 1914 by N. Simrock, G.m.b.h., Berlin: assigned to C. F. Peters//Copyright Renewal 1942 by C. F. Peters Corporation, New York//Edition Peters, 827//Ernst Eulenburg, Ltd., London–Zurich//6047.

теріалу. Таким чином, на перший погляд, тема Регера звучить просто як переоркестровка теми Моцарта.

Але необхідно враховувати, що тема у Регера має реалізацію в сучасному для композитора симфонічному вигляді, тобто у складі оркестру пізньоромантичного періоду. Можливо, саме аналіз оркестрового рішення зможе слугувати доказовою базою тезису про недоцільність питання стильового діалогу.

Склад оркестру є типовим для початку ХХ століття – подвійний, але в ньому відсутні тромбони та туба. Додамо, що у струнній групі Регер розділяє на *divisi* всі інструменти, крім контрабасів.

В нашій статті ми звернемо увагу не тільки на чисто формальну різницю оркестрового складу, а й на зовсім інші функційні співвідношення інструментів.

Оскільки Регер знімає моцартівські репризи (перша відмінність від оригіналу) і розписує окрему оркестровку в кожному розділі музичної форми теми, то її схема буде наступною:

$$A - A_1 - B - A_2 - B_1 - A_3$$

де A ($a - a'$), A_1 ($a_1 - a'_1$), $B - A_2$ ($b - a_2$) та $B - A_3$ ($b - a_3$).

При першому експозиційному проведенні теми композитор віддає перевагу оркестровій «камерності» (задіяні лише окремі оркестрові групи), тобто використовує більш ніж скромні можливості оркестру: перше проведення – дерев'яні (гобой, два кларнети та фагот на кадансі), друге – струнні з розділенням перших скрипок (приклад 2)¹.

В музичному матеріалі Регера дуже чітко простежується зв'язок між структурним рівнем теми та засобами її оркестрового рішення. Можна сказати, що композитор створює своєрідну «оркестрову форму». Отже, перше проведення теми (перший період) Регер віддає гобою та двом кларнетам. При цьому, незважаючи на функційну рівновагу, розподіл інструментів є достатньо виправданим. Гобой, як інструмент, який не повністю інтегрується у темброву середу своєї оркестрової групи, веде верхню мелодичну лінію, а кларнети розподілені наступним чином: один з них дублює мелодичну лінію децимою нижче, а другий виконує роль гармонічного заповнення. В зоні кадансу композитор додає четвертий голос. Як бас, цей четвертий голос виконується фаготом. Таким чином, у кожному четвертому такті кожного речення першого періоду відбувається необхідне ущільнення в зоні кадансу (половинний та заключний каданс відповідно). Але вже тут ми знаходимо першу відмінність – в Моцарта четвертий голос до-

¹ Звучання дерев'яних духових дозволяє припустити, що це своєрідний «уклін» Моцарта, бо різноманітні поєднання дерев'яних духових можна знайти не тільки в його творчості, а й у багатьох інших класичних партитурах.

дається тільки на заключний каданс, половинний залишається в попередній фактурі. Привнесена Регером зміна пояснюється специфікою оркестрового звучання, бо Моцарт писав тему для клавіру, а за вирішенням Регера трьох голосів в оркестрі для половинного кадансу гармонічно недостатньо. Крім того, фагот грає репліку в якості тенора заради того, щоб не переривати басову функцію другого кларнета, який ще й ритмічно дублює верхню мелодичну лінію.

Чому ж композитор оркестрував тему саме так? Можемо зробити наступні припущення. По-перше, тембр гобоя більш самодостатній, він чудово поєднується з іншими дерев'яними духовими і в той же час відрізняється деяким протиріччям звучання. Це підкреслює власне мелодичну лінію теми у верхньому голосі та одразу репрезентує тему як самостійну одиницю, причому одиницю в певному композиторському прочитанні. А по-друге, особливу увагу до себе привертає не тільки мелодична лінія, але й нижній голос, що ритмічно дублює її. Хоча це тільки дублювання, але насправді Регер робить все, щоб підготувати фундамент до всього циклу, і прикладом цієї підготовки є рельєф нижнього голосу, що за своєю функцією врівноважує верхній – на її основі потім з'явиться тема фуґи.

Щодо співвідношення основних духових інструментів викладення теми (гобоя з кларнетами), слід зазначити наступне. Ми проаналізували симфонічні партитури Моцарта на відповідність оркестровки. В Моцарта часто спостерігаються наступні інструментальні співвідношення: струнні в першому реченні – дерев'яні духові в другому; дерев'яні духові на початку – струнні як кінцеве узагальнення. Якщо починають струнні, то вони достатньо довго ведуть тему. Але, щодо тембрового розташування, то можна спостерігати наступне – Моцарт використовує дерев'яні духові або без кларнетів, або без гобоїв – в якості інструментів мелодичної лінії. Моцарт застосовує кларнет та гобой одночасно, якщо вони мають різні функції (наприклад, мелодичну лінію та гармонічну педаль). **В одну функціональність вони зводяться тільки у зонах tutti та кадансів.** Таке явище можна помітити і у його творах, написаних суто для духового складу. Подібну оркестрову розстановку ми можемо побачити на прикладі партитур Дивертисмента in B, KV 186 чи Серенади in Es, KV 375. Дуже рідко спостерігається дубляж гобоя кларнетом (мелодична лінія), але ці випадки одиничні і зумовлені чисто інструментальною необхідністю.

Таким чином, по суті ми бачимо, що викладення теми дерев'яними духовими дійсно може сприйматись як певна стильова гра по відношенню до стилістики класицизму, але їх реальне функційне співвідношення гово-

рять про те, що тема з самого початку стає самодостатньою з точки зору стильового перетворення і звучить саме як тема Регера, а не тема Моцарта.

У другому проведенні теми відбувається зміна оркестровки – вступає група струнних. За матеріалом це повтор початкового, експозиційного періоду, тобто по суті перевикладення основного матеріалу. Регістрове співвідношення зберігається – тему проводять перші, другі скрипки та віолончелі. Роль «мелодичних» відведена першим скрипкам та віолончелям, а другі скрипки виконують роль аналогічно другому кларнету при першому проведенні. Виходячи з очевидного розуміння струнних як групових інструментів, ми можемо зазначити, що тут спостерігається ефект динамічного зростання, коли друге проведення виконується вже не трьома сольними інструментами, а групою. Цей ефект підкреслюється композитором і завдяки використанню в другому реченні октавного дублювання у партії скрипок. Зона кадансу також вирішена як фазу тембрового ущільнення завдяки підключення четвертого голосу – контрабасу.

Темброве вирішення основного тематичного матеріалу – від духових до струнних започатковує певну тенденцію, яка буде зберігатись протягом усього викладу теми. Тільки в останніх двох репризних проведеннях теми спостерігається зміна складу – передостаннє проведення мелодичної лінії з домінуванням струнних та останнє проведення всього матеріалу **тільки** у струнних: це не тільки повтор початкової зміни складу, але й зв'язок початку теми з кінцем – почав духовими, закінчив струнними. Безумовно така темброва «історія» не відповідає моцартівському співвідношенню струнних та дерев'яних духових.

Зупинимось більш детально на особливостях оркестрового рішення теми.

Як зазначалось раніше, композитор зберігає форму моцартівської теми (репризна двочастинна форма). Але він «знімає» точні репризи, що дає змогу реалізувати в кожному випадку індивідуальне оркестрове рішення. У другому періоді (перевикладення теми) ми бачимо, деяке ущільнення фактури – додавання других перших скрипок в якості **дублювання** мелодичної лінії. І така «розгалуженість» струнної групи стає характерною для подальшого викладення матеріалу (*divisi* всі струнні інструменти окрім контрабасів) (приклади 3, 4, 5).

Приклад 5.

Не варто плутати дублювання з тембровим мікстом: дублювання працює виключно на темброву щільність, в той час як мікст ставить своїм завданням створення якісно нового тембру з двох попередніх. Таке невеличке ущільнення – доволі зрозумілий вияв структурного узагальнення у рамках скромної оркестровки Регера та тісного гармонічного розташування. Це узагальнюється не тільки другий період (струне проведення), але й уся перша половина теми. Крім того, струнні – універсальний тембр, який навіть тільки в умовах однієї струнної групи уособлює в собі оркестр, в той час як духовна група сприймається саме як ансамбль і такого узагальнюючого звучання не мала б.

З другої половини теми (приклад 3) починається середній розділ, який, на відміну від двох перших, несе в собі розвиваючу функцію. Розвиток тут спостерігається завдяки зміні мелодичної лінії (зникнення секвенційного повтору з перших чотирьох тактів), зміні ритмічного малюнку. Тут вперше поєднуються струнні та дерев'яні духові. Основне мелодичне навантаження знов припадає на гобой та кларнет, але струнні тримають гармонію (зміна Регером більш типової розкладки «струнна мелодія – духові педаль»). Перше проведення репризи є своєрідною тембровою аркою

до початку (приклад 4), але цього разу воно віддане двом кларнетам та фаготу, а четвертий голос (тенор) додається гобоєм. Це ті ж інструменти, що були на початку, але цього разу вони представлені в іншому функціональному порядку. Тепер мелодичну лінію віддано кларнетам. Така оркестровка обумовлена, по-перше, зв'язком даного розділу з початком (римованість форми), по-друге, – необхідністю «закруглити» основні проведення теми перед великим кульмінаційним кадансом. Але, оскільки музичний матеріал зі свого початку вже пройшов певний, хоч і невеликий, шлях, то перестановка духових інструментів стає логічним контрастом. Звучання кларнета (перший кларнет має позначку *solo*) більш м'яке, ніж у гобоя, і не таке яскраве. З одного боку, така темброва м'якість бере на себе функцію локального «завершення» (яке сприймається на слух); з другого, – цей момент можна назвати ще одним моментом порівняння двох композиторських рішень та показником власне процесу цього перетворення. Моцарт не почав би свою тему з тембру гобоя, а одразу би поставив на мелодичну лінію кларнети. Тут Регер знов віддає належне Моцарту, але це вже інший зміст при зовнішній схожості.

Отже, при загальному прочитанні начебто наявна ідея стильової гри, але при більш поглибленому це враження зникає.

Найбільші зміни в оркестровці та голосоведенні спостерігаються у кадансових зонах між A_2 та B_1 і після A_3 . У творі Моцарта цей каданс є кульмінаційним моментом – він обидва рази незмінний; по відношенню до всього матеріалу він вносить динамічний контраст – нюанс *f*, який використовується тільки в цьому кадансі, розширення та ущільнення фактури. Натомість Регер ставить перший каданс другої половини як кульмінацію всієї оркестрової теми. Тут включається усе оркестрове *tutti*, яке після попереднього квартетного типу фактури є вторгненням, неможливим в оркестровій музиці класичного періоду взагалі і в партитурах Моцарта зокрема. Це єдине місце в темі Регера, коли включаються мідні духові. Крім цієї кадансової точки, вони в темі ніде не беруть участі.

Друге проведення репризи – за нюансуванням та оркестровкою є завершенням теми. Як зазначалось раніше цей розділ репрезентовано тембром струнних (універсальність тембру струнних як тембровий показник завершення). У третьому–четвертому тактах розділу спостерігається вже закономірне фактурне ущільнення на половинному кадансі. «Педальну ноту» доручено другій флейті; на двох останніх кадансах виникає тембровий мікст першого кларнета зі скрипками. Оскільки проведення буде повністю віддане струнним, то цей мікст – своєрідний тембровий відступ для контрасту. Контраст між передостаннім та останнім проведенням досягається і

за допомогою нюансування – *pp*. Останній каданс (ще +2 такти) завдяки м'якому тембру та своєму місцю в структурі (закінчення) робить невеличке *crescendo*, але звучить досить тихо порівняно і з кадансом Моцарта, і з кульмінаційними кадансами Регера.

Проведений порівняльний аналіз, а також специфіка оркестрового вирішення матеріалу дозволяє зробити наступні висновки.

Звертаючись до теми Моцарта Регер зберіг:

1) загальний вигляд теми, її мелодичну лінію та форму (сюди ж ми відносимо тональність, гармонізацію, метроритм, розмір, ідентичне розташування на початку регерівського викладу тощо);

2) деякі класичні оркестрові аспекти (звучання дерев'яних духових та струнних по періодах, застосування характерної для епохи класицизму духової педалі).

До відмінностей можна віднести:

1) застосування оркестру замість сольного інструменту і, як наслідок, закладення в регерівській композиторській ідеї більшого варіаційного масштабу за допомогою великої кількості варіаційних засобів (насамперед – оркестрового тембру);

2) розширення заданого діапазону та розташування одразу у проведеної теми (*divisi*, октавні дублювання, ущільнення голосів);

3) застосування романтичних симфонічних прийомів (одночасне поєднання гобой + кларнет в одній структурній функції, нехарактерне для епохи класицизму, стрімке розширення матеріалу та діапазону у кадансових зонах із застосуванням мідних духових та всього *tutti*);

4) нехарактерні для класицизму темброві міксти та застосування гармонічної педалі у більш вільному інструментальному вирішенні;

5) детальний розпис кожної одиниці форми при її ж збереженні (відсутність реприз та переоркестровка в кожному новому періоді та кадансі).

Таким чином, при перевикладенні теми Моцарта ми бачимо, як темброві елементи умовно продовжують класичну оркестровку, але завдяки внутрішнім перестановкам (при зовнішній «схожості») демонструють нам саме *вільне трактування* оркестровки класичної епохи, а не її точне втілення. Це не тільки трактування, а за його допомоги Регер перетворює тему Моцарта на свою власну, здатну до подальшого варіаційного розгортання пізньоромантичними засобами, та розширює її варіаційний потенціал, створюючи цілісний з точки зору стильової єдності твір.

1. Асаф'єв Б. О симфонической и камерной музыке. Л.: Музыка, 1981. 216 с.

2. Бойков В. Г. *Робота над цілісністю форми в романтичних варіаційних циклах: Навчально-методичний посібник*. Донецьк: Східний видавничий дім, 2007. 96 с., нот, 18 с.
3. Жабинский К. *Макс Регер. Вариации и fuga на тему В. А. Моцарта для симфонического оркестра как опыт историко-культурной рефлексии//Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи*. Ростов-на-Дону, 2005. Вып. 3. С. 235–248.
4. Кириллина Л. *Классический стиль в музыке XVIII–начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика*. М.: Издательский Дом «Композитор», 2007. 376 с.
5. Крейнина Ю. *Макс Регер: Жизнь и творчество*. М.: Музыка, 1991. 205 с., нот., ил.
6. Крейнина Ю. *Регер и мастера XX века//Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. тр. Гос. Муз.-пед. ин-т им. Гнесиных: М., 1983. Вып. 70. 160 с., нот. С. 25–34.*
7. Пірієв О. *Творчість Макса Регера як об'єкт наукових досліджень//Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика: Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. Вип. 25. С. 114–124.*
8. Протопопов В. *Вариационные процессы в музыкальной форме*. М.: Музыка, 1967. 150 с.
9. Цуккерман В. А. *Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма: Учебник*. М.: Музыка, 1987. 239 с., нот.

Петрова Марія. Варіації Макса Регера на тему Моцарта, ор. 132 для оркестру: специфіка взаємодії «першоджерела» та оригінального тексту (на прикладі теми для варіацій). Стаття присвячена розгляду актуальної проблеми – роботи композитора з запозиченим матеріалом. Об'єктом для розгляду обрано тему з Варіацій Макса Регера на тему Моцарта, ор. 132. Порівняльний аналіз «першоджерела» та оригінального тексту М. Регера направлений на виявлення специфіки трактовки автором запозиченого матеріалу. Вказується, що основні якісні зміни відбуваються на рівні тембрового рішення. Аналіз оркестрового втілення, визначення функціонального співвідношення інструментів, тембрового розгортання дозволяє виявити прийоми стильової трансформації теми та розширення її потенціалу.

Ключові слова: М. Регер, оркестр, темброва функціональність, «чужа» тема.

Петрова Мария. Вариации Макса Регера на тему Моцарта, ор. 132 для оркестра: специфика взаимодействия «первоисточника» и оригинального текста (на примере темы для вариаций). Статья посвящена рассмотрению актуальной проблемы – работы композитора с заимствованным материалом. В качестве объекта для рассмотрения избрана тема из Вариаций Макса Регера на тему Моцарта, ор. 132. Сравнительный анализ «первоисточника» и оригинального текста М. Регера направлен на выявление специфики трактовки автором заимствованного материала. Указывается, что основные качественные изменения происходят на уровне тембрового решения. Анализ оркестрового воплощения, определение функционального

соотношения инструментов, тембрового развёртывания, позволяет выявить приёмы стилевой трансформации темы и расширения её потенциала.

Ключевые слова: М. Регер, оркестр, тембровая функциональность, «чужая» тема.

Petrova Maria. Variations by Max Reger on a Theme by Mozart, op. 132 for orchestra: the specificity of interaction of the «primary source» and the original text (on an example theme for variations). The article is devoted to consideration of the actual problem, the composer's work with the borrowed material. The object for consideration was a theme from Max Reger's Variations on a Theme by Mozart, op. 132. A comparative analysis of the «primary source» and M. Reger's original text aimed at identifying the specifics of the author's interpretation of borrowed material. It is indicated that the main qualitative changes occur at the timbre's level. The analysis of the orchestral embodiment, the definition of the functional balance of the instruments, the timbre deployment allows to identify methods of stylistic transformation of theme and expansion of it's potential.

Key words: M. Reger, orchestra, timbre functionality, «alien» theme.