Міністерство культури України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано
Кудояр Богдана Михайлівна

Фортепіанні фуги Макса Регера у контексті еволюції жанру

Спеціальність 025 — Музичне мистецтво
Профілізація — Фортепіано

Магістерське дослідження

Науковий керівник:
канд. мист., ст. викладач
кафедри камерного ансамблю
та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Асталош Г. Л.

Рецензент:
канд. мист., ст. викладач
кафедри спеціального фортепіано
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Станько О. Р.

Львів-2022

ЗМІСТ

Вступ ……..…….....…….....3
Розділ 1. Клавірна фуга в історичній ретроспективі.....6
1.1 Історія виникнення жанру Прелюдії і Фуги.....6
1.2 Й. С. Бах як основоположник жанру Прелюдії і Фуги (на прикладі «Добре темперованого клавіру»)……10
Розділ 2. Трансформація фортепіанної фуги в епоху Романтизму..…….....17
Розділ 3. Жанр фуги у фортепіанній творчості М. Регера.....26
3.1 М. Регер у дзеркалі епохи …….....….....26
3.2 Стильові особливості фортепіанної спадщини Макса Регера.....31
3.3 Специфіка індивідуальної концепції та проблеми виконавської інтерпретації фортепіанних фуг М. Регера (на прикладі Прелюдії та фуги h-moll з циклу «Шість прелюдій і фуг» (ор. 99)……...35
Висновки …..…….....48
Список використаних джерел……...……..…….....51

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Макс Регер – видатний німецький композитор XIX століття, блискучий органіст, піаніст, диригент, теоретик і педагог. Неординарна і багатогранна особистість митця до тепер викликає дискусії і неоднозначні оцінки. Хоч в епоху Романтизму постать музиканта була відомою серед сучасників, а його твори зазнали широкої популярності, все ж на початку XX ст. настала пора забуття. Тільки починаючи з середини століття відроджується виконавське і наукове зацікавлення творчістю німецького майстра. Адже М. Регер став посередником між класикою і сучасністю, а у його фортепіанній творчості втілюються та синтезуються традиції попередніх епох. Ця ознака його мистецького кредо зближує, і навіть об'єднує на новому рівні стильові принципи музики всіх часів.

Особливу роль митець відіграв у контексті еволюції фуги. Він створив свою власну романтичну концепцію, компонуючи своєрідні та оригінальні варіаційні цикли, кульмінацією яких стає фуга. Цей жанр вирізняється масштабністю, розмахом, потужністю тематичних перетворень фактури. На сьогоднішній день зацікавлення піаністів фортепіанною творчістю М. Регера значно зросло, однак відсутність рекомендацій щодо інтерпретації його творів не дає можливості до кінця усвідомити специфіку стилю автора, що, відповідно, відіграє вирішальну роль у виконанні фортепіанної музики цього композитора. На жаль, його творча спадщина є недостатньо вивченою на теренах українського мистецтвознавства. Цій проблемі присвячені нечисленні праці українських вчених, зокрема: О. В. Пірієв [31] , котрий дослідив стильову еволюцію камерно-інструментальної спадщини митця та О. Г. Савайтан [37], яка вперше в українському музикознавстві розглянула як важливу й специфічну складову композиторського методу фортепіанну творчість М. Регера. Більш об'ємно ця проблематика розкрита у роботах зарубіжних науковців: Л. Ботштейн, Н. І. Зандер [9], С. С.

Коробейніков [16], Ю. В. Крейніна [18], Д. Р. Петров [30], К. Трапп [54], К. А. І. Хачатуров [45] та ін. Саме тому дослідження як окремих жанрів, так і всієї креативної діяльності цього автора – надзвичайна важлива ланка у проблемі пізнання, освоєння та глибинного усвідомлення мистецького світогляду та філософського світосприйняття цього геніального німецького художника. В цьому і полягає **актуальність праці**, адже жанр фуги - найвищої і найскладнішої форми виразу ідей в музиці - займає вагоме місце у скарбниці фортепіанної музики М. Регера.

Мета роботи – дослідження жанру романтичної фуги у творчості М. Регера. Відповідно до мети були поставлені наступні **завдання:**

- проаналізувати і систематизувати особливості історичного розвитку жанру;
- охарактеризувати трансформацію фуги у епоху Романтизму на прикладі найбільш відомих зразків;
- виявити й охарактеризувати основні стильові особливості творчості митця в інших жанрах фортепіанної музики;
- вказати особливості авторської концепції жанру та проблеми їх виконавської інтерпретації у контексті фортепіанної спадщини М. Регера (на прикладі Прелюдії та фуги h-moll з циклу «Шість прелюдій і фуг» (ор. 99).

Об’єкт дослідження – еволюція жанру фуги.

Предмет дослідження – жанр фуги у фортепіанній творчість М. Регера.

Хронологічні межі праці – XVII-XIX ст.

Теоретична база дослідження складається з опрацювання друкованої літератури, книг, окремих статей, авторефератів та нотних збірників фортепіанного репертуару.

Методи дослідження: 1) історичний – у вивченні музикознавчих праць, у яких висвітлюється історія виникнення та розвиток жанру фуги; 2) музично-теоретичний – для аналізу досліджуваних творів; 3) джерелознавчий – для

пізнання життєдіяльності композитора; 4) пошуковий – для дослідження фортепіанної спадщини композитора.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві здійснено комплексне вивчення жанру фортепіанної фуги у контексті творчості М. Регера; виявлено та систематизовано авторську концепцію жанру на прикладі найбільш яскравих зразків; завдяки власній виконавській апробації здійснено аналіз проблем інтерпретації Прелюдії та фуги h-moll з циклу «Шість прелюдій і фуг» (ор. 99).

Структура роботи Праця складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (55 позицій). Загальний обсяг – 56 сторінок, з них основного тексту – 50 сторінок.

РОЗДІЛ 1. КЛАВІРНА ФУГА В ІСТОРИЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ

1.1 Історія виникнення жанру Прелюдії і Фуги.

Історія розвитку музичного мистецтва налічує безліч різноманітних жанрів. В еволюції клавірного мистецтва важливу роль відіграла революційна спадщина Й. С. Баха, в якій жанр Прелюдії і Фуги зайняв одне з центральних місць. Саме цей цикл, створений бароковим генієм задля презентації досконалості темперованого строю клавішного інструменту, набув нового прочитання у творчості романтиків, втому числі спадкоємців видатного німецького поліфоніста, Ф. Мендельсона та М. Регера.

Прелюдія (від лат. «Prae» – «перед» і лат. «Ludus» - «гра») - зародилася ще за часів епохи Відродження як самостійна інструментальна п’єса вільного характеру, преамбула до музичного твору. В ту далеку пору вже існувало безліч найрізноманітніших музичних інструментів, проте їх основна функція полягала у супроводі вокальних композицій, танців і театралізованих вистав. Втім, крім цього, в Європі звучання органу було невід'ємною частиною католицького богослужіння. Так на початку XV століття деякі церковні музиканти перед службою стали награвати невеликі імпровізаційні п'єси, налаштовуючи прихожан на «спілкування» із Всевишнім. Незабаром виконання таких музичних преамбул, отримало настільки широке поширення, що в середині століття їх почали записувати табулятурами. Пізніше, у XVII столітті, митці стали залучати такі інструменти як клавесин і скрипка, які в той час набували величезної популярності. Починаючи свій виступ, музиканти, продовжуючи традицію лютністів, відкривали концерт невеликою мініатюрою, однак найчастіше її складали заздалегідь. Однак, іноді виконавець все-таки віддавав перевагу імпровізації. Ця композиція, що тепер називається *прелюдією*, сприймалася як

вступ до більш змістовного основному твору. Вона вводила аудиторію в світ образів, ідей і настроїв, які автор хотів висловити у своєму творі.

Унікальне явище клавесинного мистецтва, яке називається *безтактовою прелюдією*, не втрачає свою привабливість і сьогодні. Найцінніша спадщина таких композицій для клавесину налічує близько шістдесяти творів французьких композиторів, включаючи також і кілька анонімних п'єс існуючих в манускриптах, як у Франції, так і за її межами. Створенням подібних творів прославився композитор - ***Луї Куперен (1626- 1661)***, який вперше звернувся до жанру і виділив прелюдію в самостійний твір. 16 прелюдій цього автора внесли основоположний вклад у це явище, а також виявилися важливою частиною всієї клавесинної літератури. За своєю музичною значимістю, різноманітністю і багатством, ці твори претендували на велику популярність, проте складність нотації перешкоджала їх поширенню.

В XVII ст. у творчості німецьких композиторів зароджується традиція об’єднання прелюдії з фугою (або ж токатою, фантазією), що згодом переросло у повноцінний цикл. Цей жанр став різновидом виключно інструментальної музики. Центральне місце у такому циклі займає фуга.

У творчості німецьких композиторів XVII ст. спостерігається тенденція до об’єднання прелюдії з фугою однією тональністю. Одним з перших таких композиторів був Й. Пахельбель. Замінив стандартну увертюру на прелюдію ще один німецький композитор - Й.Фішер. Його збірник «Ariadne musica» - це 20 прелюдій і фуг в мажоро-мінорних тональностях і одна у тональності фрігійського ладу. Цей цикл став попередником «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, який (як відомо) складається з двох зошитів (1722р., 1744р.), у кожному по 24 прелюдії та фуги у 24-х тональностях.

Отже, вищою художньою формою поліфонічного мистецтва, безсумнівно, є ***фуга***. Сама її назва, яка виникла ще у XIV ст.. вказує на рух і безперервність розвитку музичного матеріалу, «плинність» голосів. Термін «фуга» походить від

латинського «fuga», що дослівно означає – «біг», «гонитва». Не випадково в Італії в XIV ст. фуга називалася «cassia», тобто «полювання». Цим підкреслювався елемент своєрідного змагання голосів. В XVI ст. зустрічається й інша її назва - «канцона» (від італійської «canzone» - «пісня» та «річеркар» (від італійської «ricercare» - «раптово з'являтися»). Тільки в XVII ст. затверджується її остаточна назва «фуга». Таким чином, назва пояснюється тим, що голоси з їх проведеннями однієї і тієї ж теми ніби біжать один за одним, переслідують один одного. Звичайно, це умовне пояснення цієї музичної форми, але аж ніяк не вказівка на те, що фуга - це неодмінно потік звуків. Швидше навпаки - для неї характерний спокійний і величний рух. Хоча, звичайно, можна привести і безліч прикладів дуже жвавих і швидких композицій. В основі будь-якої фуги лежить певна музична думка (мелодія), яка називається *темою*. Протягом усього викладу матеріалу тема послідовно звучить у всіх голосах. Причому її проведення підпорядковане дуже жорстким правилам, тому, при всій своїй різноманітності, завжди несе за собою особливий вид інтелектуальної роботи [21].

З впевненістю можна сказати, що в епоху бароко фуга займає центральне місце серед музичних жанрів. Вона досягла потужного розвитку до середини XVIII століття у творчості Ф. Генделя, який часто включав фуги в ораторії, і особливо Й. С. Баха. «І головне - ще раз підкреслити, що фуга, як вища форма поліфонічного стилю, володіє не тільки строгістю, але і неабиякою гнучкістю, свободою, різноманітністю побудови. Найбільший її майстер Й.С.Бах ніколи не був рабом шкільних норм і правил, а творив по натхненню, як істинний музикант-поет. Його фуги, і зокрема ті, які увійшли до складу «Добре темперованого клавіру», належать безсмертним шедеврам мистецтва.» Я. І. Мільштейн. [26; 17] Величезний внесок в еволюцію жанру здійснили численні майстри попередньої епохи, зокрема Д. Букстехуде, до якого молодий Йоганн Себастьян спеціально їздив, щоб пізнати таємниці його майстерності, і Й. Пахельбель.

В епоху класицизму фуга перестала займати центральне місце серед музичних жанрів. У цей історичний період (на зміну бароко з його культом поліфонії прийшов класицизм, в основі якого лежать гомофонія принципи музичної композиції) композитори віддавали перевагу сонатній формі. Проте митці продовжували писати фуги в навчальних цілях, прагнучи оволодіти всіма складнощами композиторської техніки. Зокрема, можна назвати видатні зразки фуги в творчості В. А. Моцарта («Kyrie Eleison» з «Requiem») і Л. ван Бетховена («Credo» з «Урочистої меси», фуги в пізніх фортепіанних сонатах). Все ж, як вже зазначалось вище, з приходом класицизму фуга перестала бути не лише центральним, а й взагалі характерним жанром епохи. Хоч чимало майстрів епохи класицизму зверталися до фуги, але використовували її здебільшого усередині інших музичних форм.

Й. Гайдн вперше звернувся до згаданої форми композитор в «Сонячних квартетах»: три з них закінчуються фугами. Цей прийом згодом повторив у Квартеті ор. 50 № 4. Також під впливом почутої музики Ф. Генделя віденський класик використав техніку композитора у зрілих ораторіях «Створення світу» і «Пори року».

В. А. Моцарт вивчав контрапункт під керівництвом падре Мартіні, перебуваючи в Римі. Однак найбільший вплив на цього генія справив барон Готфрід ван Світен, з яким музикант познайомився у Відні. Він запропонував Вольфгангу ознайомитися з колекцією рукописів Й. С. Баха, яку він зібрав, і перекласти деякі твори для інших складів інструментів. В. А. Моцарт був вражений цими творами і написав кілька перекладень фуг з «ДТК» для струнного тріо, самостійно скомпонувавши для них прелюдії. Згодом він написав кілька фуг, наслідуючи твори епохи Бароко: це, зокрема, фуги для струнного квартету і фуга c-moll для двох фортепіано. Значно пізніше майстер звертається до форми фуги у фіналі 41-ї симфонії і в опері «Чарівна флейта». Кілька частин Реквієму також містять фуги (*Kyrie* і три фуги в *Domine Jesu*).

Л. ван Бетховен виконував прелюдії і фуги з «Добре темперованого клавіру» ще на початку своєї кар'єри у Відні. Відтак, пієтет композитора перед цим жанром виявився у використанні форми фуги у ранніх фортепіанних сонатах Бетховена, в 3-й і 4-й частинах Героїчної симфонії, в 3-й частині 5-ї симфонії тощо. Тим не менш, фуга не відігравала велику роль у творчості цього генія. Вже в пізній період своєї творчості він звертається до фуги, зокрема у розробці останньої частини фортепіанної сонати ор. 101, фіналі фортепіанної сонати № 29, струнного квартету № 13. Фуга з останнього твору згодом була опублікована окремо («*Grosse Fuge*», «Велика фуга»). Фортепіанна соната № 32 Л. ван Бетховена містить структуру фуги в першій частині, написаній у сонатній формі. Елементи цієї поліфонічної форми також зустрічаються у творі «*Missa Solemnis*» та у фіналі 9-ї симфонії.

Чудові, хоча нечисленні приклади фуги ми знаходимо у композиторів-романтиків - Мендельсона, Шумана, Брамса, Регера. У XX ст. фортепіанні цикли фуг створили П. Хіндеміт («Ludus tonalis» - «Гра тональностей»), Д.Шостакович (24 прелюдії і фуги), які були створені у результаті глибокого вивчення композиторами бахівської творчості і як спроба по-новому втілити ідеї видатного німецького генія.

1.2 Й. С. Бах як основоположник жанру Прелюдії і Фуги (на прикладі «Добре темперованого клавіру»)

У світовій музичній літературі для клавіру не знайдуться твори, які б виконувалися так часто, як твори Й. С. Баха. Діапазон виконання музики цього видатного композитора величезний - від початківців до великих майстрів. Створені багаточисленні редакції його творів, чудові зразки інтерпретацій, а

також чимало дослідницьких праць присвячених проблемам створення та виконання цих відомих композицій.

Йоганн Себастьян Бах (1685-1750) - видатний німецький композитор епохи бароко. Для нього характерне взаємопроникнення рис різних жанрів і національних шкіл. Він переклав для органу і клавіру скрипкові концерти А.Вівальді та за їх зразком створив концерти для клавіру. Жанр концертного аллегро ліг в основу деяких клавірних та органних фуг. Творча спадщина митця інтерпретується як узагальнення музичного мистецтва бароко. Переконаний протестант, Й. С. Бах написав багато духовної музики. Його «Страсті за Матфеєм», Меса h-moll, кантати, інструментальні обробки протестантських хоралів - визнані шедеври світової музичної класики. Клавірна творчість цього митця посіла одне з центральних місць не тільки у його спадщині, але й значно вплинула на подальший розвиток фортепіанного мистецтва в цілому[48]. Вона налічує чимало жанрів:

- «*Добре темперований клавір*» *у 2-х томах (1722, 1744);* кожен том містить у собі 24 прелюдії та фуги, по одній на кожну вживану тональність.
- *15 двохголосних і 15 трьохголосних інвенцій;* невеликі твори, розташовані в порядку збільшення ключових знаків. Використовуються і в наш час для навчання гри на клавішних інструментах.
- *Англійські та Французькі сюїти;* обидва збірники містять по 6 сюїт, побудованих за стандартною схемою, в основі якої лежать старовинні танці: алеманда, куранта, сарабанда, жига. Основна відмінність між ними полягає в наступному. У англійських сюїтах алеманді часто передує *прелюдія*; у французьких кількість необов'язкових частин збільшується, а прелюдії – відсутні.
- *Перша і друга частини збірника «Clavier-Übung» («Вправи для клавіру»*); в першу частину (1731) увійшли 6 партит, в другу (1735) – «Увертюра у французькому стилі» та «Італійський концерт».

- *Гольдберг-варіації;* (опубліковані в 1741р., як четверта частина «Clavier-Übung») – тема і 30 варіацій.. Цикл має досить складну будову. Варіації будуються скоріше на тональному плані теми, ніж на самій мелодії.

Позиціонуючи Й. С. Баха як основоположника жанру *прелюдії і фуги*, розглянемо його цикл «ДТК» більш детальніше.

Отже, створюючи свій цикл, митець ставив перед собою певну ціль: ознайомити клавіристів зі всіма мажорними та мінорними тональностями. До того часу багато з яких не вживалися зовсім, адже стрій відомих на той час клавішних інструментів не був досконалим і в певних тональностях звучав фальшиво у тональностях з багатьма ключовими знаками. Зокрема, дуже рідко виконували, а тим паче писали твори у таких тональностях як – *Cis-dur, Fis-dur, H-dur, As-dur.* В силу технічної недосконалості інструментів тогочасні композитори прагнули до скорочення тональних засобів, не приймаючи до уваги їх колоритну своєрідність. Метою Й. С. Баха було виділити перевагу новоствореного темперованого строю клавішних інструментів перед загальноприйнятим на той час натуральним ладом. Він твердо вирішив довести всю плідність системи темперації, яка зберегла свою значимість і сьогодні. Суть цієї системи – розділення октави на дванадцять рівних півтонів та в побудові терцій і квінт не в натуральних тонах, а в темперованих штучних інтервалах. Звісно, спроби обґрунтувати переваги темперації існували і раніше. Така система була створена органним майстром *Андреасом Веркмейстером (1645-1705)*, але далеко не одразу отримала практичне застосування. Тільки починаючи з німецького генія всі тональності квінтового кола отримали своє право на існування [26].

Спроби у цьому напрямку також здійснили й інші творці композицій:

- І. Я. *Фробергер (1618-1667)*, який написав поліфонічну канцону майже у всіх тональностях;

- І. *Пахельбель (1653-1706)* у клавірній сюїті в 17-ти тональностей;

- *Ф. Фішер (1650-1746)*, котрий у 1702 році (за 20-ть років до появи «Добре темперованого клавіру») створив цикл з 20-ти маленьких прелюдій та фуг у всіх тональностях, *окрім es-moll, b-moll, Des-dur, Fis-dur* та *gis-moll*.

Досліджуючи творчість Й. С. Баха стає помітним те, що всі його твори пронизані мелодичними, мотивними структурами, які отримали назву *символів*. Це було характерно для естетики епохи бароко. Символами можуть виступати також музично-риторичні фігури та звукові формули. Такі наприклад, як:

- *хроматичний хід* – це символ журби, скорботи;
- *низхідні секунди* – символи зітхання ;
- *висхідні рухи* – пов'язані з символікою вознесіння, воскресіння;
- *хід на велику сексту* – радісний вигук.

Духовна тематика, яку внесли мелодії протестантських хоралів, підіймає значимість цього циклу до рівня духовних жанрів. Науковий метод Б. Л. Яворського доводить цілісність художнього та релігійного задуму циклу Й. С. Баха. Всі прелюдії та фуги розглядалися ним у певному порядку, який відповідав їхньому змісту та хронології подій [28].

Дві частини «Добре темперованого клавіру» Баха були написані у різний час.

Том I:

Як раніше згадувалось, він був створений у 1722 році. *Ернест Людвіг Гербер (1746-1819)* у своїй роботі «Історичний біографічний словник музикантів» вказує на те, що Й. С. Бах написав цю частину майже одразу, не маючи доступу до інструменту. Але при більш детальному ознайомленні з історією написання першого тому стає очевидним той факт, що ця частина була написана не відразу. Їй передували ранні прелюдії і фуги. Так, приклад, прелюдії *C-dur, c-moll ,d-moll, cis-moll, D-dur, E-dur* є у початковому вигляді в «Нотному зошиті», який написаний митцем на початку 1720 року. Також і не всі фуги були

написані одразу. Деякі з них належать до ранніх робіт композитора, наприклад фуга *a-moll*.

Прелюдії 1-ї частини написані у простій, але в той же час переконливій і різноманітній формі. Їх можна умовно об'єднати у групи: а) наближені по характеру побудови до розширеної каденції (d-moll, C-dur); б) подібні до інвенцій (2-хголосні: F-dur, fis-moll, a-moll; 3-хголосні: E-dur, H-dur) В цілому всі Прелюдії різні за своїм характером побудови і містять багато цікавих деталей.

Фуги 1-ї частини «Добре темперованого клавіру» ще більше позначені різноманітністю та творчою фантазією композитора. Вони групується за кількістю голосів:

- *2-хголосна* – 1 фуга (e-moll).
- *3-хголосні* – 11 фуг (c-moll, Cis-dur, d-moll, B-dur, Es-dur, es-moll, E-dur, G-dur, A-dur, Fis-dur, F-dur);
- *4-хголосні* – 10 фуг (a-moll, f-moll, C-dur, g-moll, As-dur, gis-moll, D-dur, H-dur, fis-moll, h-moll).

Серед них є одна і потрійна фуга cis-moll (3 теми), яку деякі музикознавці розглядають не як потрійну, а як просту (1 тема) з двома утриманими протиставленнями. Більшість тем залишається в межах тональності, за виключенням 4-х - у фугах Es-dur, e-moll, h-moll і gis-moll. Тут теми модулюють в тональність домінанти.

Дослідники творчості композитора часто підкреслюють характерну жанрову (*пісні* і *танцю)* особливість тем Гавот, бурре, жига, менует - визначають їх образну сутність. Фуги 1-ї частини «Добре темперованого клавіру» насичені стретним викладом теми, є зразки з утриманими протиставленнями і без. Що стосується взаємозв'язку між прелюдією і фугою, то його можна встановити як за схожістю чи контрастом побудови, так і за тематичною єдністю. Цьому присвячено чимало робіт, одна з таких – книга Вільгельма Веркера, присвячена мотивному взаємозв'язку прелюдій і фуг.

Умовно прелюдії і фуги 1-го тому у контексті складності виконання можна розподілити на 3 групи (за Я. Мільштейном):

- *відносно легкі,* наприклад прелюдії і фуги – F-dur, d-moll;
- *середньої складності* – C-dur, Es-dur, e-moll;
- *складні* – як наприклад cis-moll, a-moll, Cis-dur, f-moll, h-moll.

Том II:

Друга частина була завершена через 22 роки після написання 1-ї частини – у 1744 році. Проблема темперації до того часу була вже практично вирішена, тому причиною для створення 2-ї частини «Добре темперованого клавіру» стало бажання композитора зібрати в одне ціле написані в різний час прелюдії і фуги. Використавши свій накопичений роками досвід, митець вдосконалив їх і надав кінцевої форми.

Якщо прелюдії 1-ї частини написані у простій формі, то у 2-ї частині бачимо і зразки у розширеній 2-хчастинній формі (таких зустрічається чимало), з повторенням обох частин: а) прелюдії за своїм характером наближені до інвенцій або окремих частин сюїти (c-moll, e-moll, E-dur, A-dur); б) прелюдії, які за побудовою нагадують сонатну форму (f-moll, D-dur, B-dur); в) написані в стилі концертних п’єс (F-dur, As-dur, B-dur).

Фуги 2-ї частини за кількістю голосів не такі різноманітні, як фуги 1-ї частини «ДТК» - тут всі вони переважно 3-х або 4-хголосні:

3-хголосні – 15 фуг (серед них: cis-moll, A-dur, a-moll, C-dur, F-dur, f-moll, gis-moll, d-moll) ;

4-хголосні - 9 фуг (D-dur, E-dur, g-moll, c-moll, Es-dur, As-dur, dis-moll, b-moll, H-dur) .

Можна зазначити, що у 2му томі зустрічаються як *подвійні* (gis-moll, cis-moll, H-dur), так і *потрійні* (fis-moll) фуги.

Значна частина тем фуг обох частин «ДТК» залишається в межах тональності. Всі фуги різноманітні за своїм характером та будовою. Є фуги

відносно легкі за способом поліфонічного розвитку, інші – більш насичені різноманітними поліфонічними компонентами: стретними проведеннями, оберненнями теми, канонічними імітаціями тощо.

За принципом музично-технічної складності прелюдії і фуги 2-ї частини теж умовно можна розділити на три категорії:

- *відносно легкі* прелюдії і фуги - a-moll, f-moll, Es-dur;
- *середньої складності* - d-moll, h-moll, C-dur, E-dur, A-dur;
- *складні* прелюдії і фуги - g-moll, fis-moll, Fis-dur, e-moll, b-moll, D-dur.

Після відродження музики Й. С. Баха, в XIX столітті інтерес до неї значно збільшується. Кожне наступне покоління вимагає абсолютно інакшого прочитання його музики. На сьогоднішній день успіх виконання музики цього німецького поліфонічного майстра у більшій мірі залежить від того, наскільки глибоко інтерпретатор зуміє проникнути в її зміст. В. В. Медушевський писав: «Важко, здається, знайти область бахознавства, про яку можна сказати: мало вивчена. І все ж є така сфера, де перед нами безодня незвіданого. Це - внутрішній смисловий світ його музики » [22; 83-84].

РОЗДІЛ 2. ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ ФУГИ В ЕПОХУ РОМАНТИЗМУ

Жанр фуги, що зародився в епоху бароко і досягнув свого розквіту в творчості двох найбільших геніїв першої половини XVIII століття - Й. С. Баха та Г. Ф. Генделя, - увібрав в себе найхарактерніші риси цієї епохи. Оскільки романтики орієнтуються на барокову фугу, то само собою визначальним для них стає її німецький прототип, як класичний зразок цієї форми.

Ретроспективне відношення до фуги набуло поширення у молодших сучасників Й. С. Баха. Вважається, що в XIX столітті фуга як автономна форма втратила актуальність і відійшла на периферію композиторських інтересів. З одного боку актуальність цього жанру в XIX столітті помітно знижується, з іншого - її авторитетність залишається на колишній висоті, вона привертає інтерес як композиторів, так і в музикознавців.

Звернення до зазначеної форми прийнято пов'язувати з вирішенням навчально-дидактичних та музично-технічних завдань. В музиці епохи Романтизму велику увагу привернули до себе лише фуги видатних майстрів. Однак, навіть принципово новаторський підхід окремих композиторів важко визнати суттєвим у її розвитку в цьому столітті [6].

Існує ряд причин, по яким композитори цієї доби звертаються до жанру фуги. Ось деякі з них:

- *Оволодіння поліфонічною технікою.*

Автори, котрі звертались до створення фуги, безумовно опирались на праці по контрапункту, фузі та композиції, в яких поліфонія займає вагоме місце. Ці посібники орієнтують на вирішення конкретних технічних завдань та навичок, які необхідні для певного типу побудови фуги (отримала назву *шкільної фуги)*. Як приклад, сюди можна віднести «Школу виконання фуг» ор.400 К. Черні, фуги з «Gradus ad Pamassum» М. Клементі;

- *Інтерес до виразових можливостей цієї форми;*
- пов'язаний з індивідуалізацією художніх задумів (Ф. Мендельсон);
- експериментаторські ідеї (А. Рейха);
- продовження бахівських традицій (А. А. Кленгель).
- *Професійна діяльність церковних органістів;*

Ще одна причина актуальності фуги в епоху романтизму. Вона залишається однією із традиційних музичних форм церковного ужитку [17].

Таким чином, підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що звернення композиторів до фуги в XIX столітті, з одного боку є продовженням барокових традицій, орієнтацією на бароковий тематизм. Цей принцип, закріплений в фузі романтиками, продовжив своє існування і в подальшому. Цілком очевидно, що все це тісно пов’язано з традиціями епохи, але і в цьому процесі можна виділити різні напрями. Один з них зумовлений прагненням максимально наслідувати давню традицію, зберігаючи при цьому відповідні виразові засоби; залишатися у системі цінностей бароко. Тяжіння до традицій цієї епохи стає для багатьох композиторів вагомою частиною стилю.

Інший напрямок - протилежний, націлений на оновлення змістовного плану фуги і несе за собою зміну композиційних норм. Прикладами можуть служити фуги Ф. Ліста та Р. Шумана. Такі новаторські ідеї привносять нові риси і, відповідно, інше розуміння форми. Зміна естетичних ідеалів у творчості композиторів епохи романтизму відображається як на образно-емоційному змісті фуги, так і на самому музичному матеріалі. Нові риси пов'язані зі зверненням до нового типу тематизму, який близький до гомофонного (Р. Шуман), до розширення можливостей вибору теми (А. Рейха). Слідом за класиками, композитори-романтики наділяють жанр ознаками інших, актуальних для цієї епохи форм: сонатної, варіаційної, в якійсь мірі поемної (Ф. Ліст, Й. Рейнбергер).

Романтики, по суті, створили *новий семантичний інваріант фуги*, що протиставляється тому, який існував в епоху бароко. Втілюючи принципово

новий образний зміст, митці намагались комплексно оновити всю систему музично-виразових засобів [17].

Підсумовуючи слід зазначити, що постійне поєднання традиційних і новаторських рис залишається типовим явищем при зверненні до жанру фуги. Окремі її риси і особливості XIX століття по-різному втілюються у творчості композиторів наступних поколінь. Зазнаючи стильові зміни і логічну трансформацію, фуга доводить свою історичну життєздатність.

Еволюція фуги в добу романтизму дає нам можливість виділити *два* основних шляхи її розвитку (за К. Траппом):

- передається безпосередньо від покоління до покоління, як продовження традиції; до продовжувачів *бетховенського* принципу в трактуванні фуги К. Трапп відносить Ф. Шуберта і А. Брукнера, далі - Ф. Ліста, Р. Вагнера, а також Р. Штрауса;
- пов'язаний зі свідомим зверненням до бароко як «позаминулої» епохи та оновленням засобів її виразу відповідно до віянь нового стилю; цей напрямок об'єднує творчість Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Бузоні і М. Регера.

Розглянемо еволюцію жанру у контексті циклічного його різновиду.

Петро Чайковський (1840- 1893) активно користувався поліфонічними прийомами розвитку матеріалу. У зв'язку з цим можна згадати оркестрову фугу в Сюїті №1, фінал Симфонії № 3 (зв’язкова партія репризи), однак фортепіанна фуга зустрічається у творчості російського митця лише один раз – *Прелюдія і Фігу ор. 21*. Перша п'єса циклу ор. 21 - прелюдія - поєднує в собі риси п'єс в народному дусі і картин російської природи. Форма прелюдії проста 3-хчастинна з кодою, у якій відбувається підготовка тональності *фуги* - модуляція з H-dur в gis-moll. Тема фуги близька до інтонацій народної пісні.

Твір *«Прелюдія, хорал і фуга» Сезара Франка (1822-1890)* написаний для фортепіано у 1884 році. Цей об’ємний цикл знаменує звернення композитора до

фортепіанної музики після тривалої перерви, протягом якої він був зосереджений переважно на творах для органу. Митець майстерно поєднав у цьому творі складну взаємодію між бароковими жанровими зразками і власним пізньоромантичним авторським стилем. Ще один циклічний твір композитора, який не можна залишити без уваги - триптих *«Прелюдія, фуга і варіації» ор.18,* написаний в ранній період творчості. Твір цікавий, перш за все, новаторським трактуванням традиційного циклу прелюдія і фуга, межі якого розширені за рахунок жанру варіації. Головні чинники, які дозволяють зберегти цілісність циклу – це романтичний прийом монотематизму і загальна драматургія тональних планів. Завершується твір в традиціях барокового гармонічного мислення – пікардійською терцією.

У творчості *Ференца Ліста (1811- 1886)* жанр прелюдії і фуги відображає фантазійне забарвлення, пронизане романтичною патетикою. Властиві митцю скерцозність і мефістофельський дух панують в обох частинах циклу *«Прелюдії і фуги на тему BACH».* На відміну від Й. Брамса, який в органній творчості строго дотримується законів контрапункту, Ф. Ліст оперує бароковою моделлю, як художнім символом для розкриття своєї власної ідеї. У творі музичний матеріал збагачений фонізмами зменшених інтервалів і акордів. Звуковий комплекс BACH, який пронизує всю прелюдію, не сприймається в якості теми, швидше моделює процес формування основного тематичного матеріалу.

«Варіації і фуга на тему Генделя» Йоганнеса Брамса (1833- 1897) створено у 1861 для фортепіано соло. Варіації складаються з теми і 25-ти варіацій, рівнозначних за об’ємом. Композитор ретельно врахував характер теми і її історичний контекст. Оскільки вона виникла в епоху бароко, композитор включив такі форми як сициліана, мюзет, канон. Фуга стає кульмінацією твору завдяки своїй тривалості, динаміці та складності.

До найголовніших змін, які зазнала романтична фуга, можна віднести саме ставлення композиторів до теми. Якщо за часів Й.С. Баха тема мала чітко

регламентованою структуру, була надзвичайно цілісною, в ній дозволялись переважно тільки строго визначені і послідовні перетворення, то у спадщині композиторів XIX століття вона цілком змінюється, знає значної трансформації. Велика кількість варіантів теми і фрагментарних проведень у фугах композиторів-романтиків свідчить тільки про те, що вся вона втрачає колишню недоторканність. Так, особливо гнучко тематизм романтичних фуг зазнає змін у інтермедіях (зокрема у Ф. Мендельсона), відповідно протяжність інтермедій порівняно з бароковою фугою значно збільшується. Варто зазначити, що зустрічаються і такі зразки жанру, в яких проведення тем є вкрай масштабними, тоді як інтермедії в них невеликі (Р. Шуман ор. 126, М. Регер ор. 99). Визначальною для романтиків стала і сміливість гармонічної мови, в тому числі і в цьому жанрі. Їх основним темам і часто притаманна тональна не замкненість гнучкий тональний план. Тематичний матеріал до кінця фуги у романтиків зазнає суттєвих змін або зовсім перетворюється, що спричинено інтенсивним динамічним розвитком музики (Ф. Мендельсон ор.35, Шуман ор.723). Часто для посилення ефекту композитори використовують прийом стретти в кінці фуги, які як правило, бувають неповними і використовуються авторами як прийом посилення експресії.

Створення фуг в XIX ст.. було важливою складовою музичної освіти та відображало прагнення авторів музики оволодіти однією з найскладніших форм вислову. Так, слід згадати, зразки жанру у спадщині Ф. Шопена («Фуга a-moll»), Б. Сметани (4 фуги для фортепіано), Е. Гріга (7 фуг для фортепіано), Р. Шумана (6 фуг для органу ор.60, 4 фуги ор.72 і 7 фортепіанних п’єс у формі фугет). Якщо ж говорити про композиторів, для яких стиль минулого своєї національної культури мав першочергове значення, безумовно варто виділити творчість Ф. Мендельсона.

Фелікс Мендельсон-Бартольді (1809 - 1847) **-** один з небагатьох романтиків, який культивував фугу в її різноманітних проявах протягом усього

творчого шляху. Його інтерпретація цієї форми, що відрізняється досконалістю голосоведення, різноманітністю прийомів розвитку, природністю і виразністю гармонії високо оцінюється багатьма музикознавцями-дослідниками його стилю. Як відомо, митець свідомо ставив перед собою завдання відродити тип бахівської фуги, але в той же час наполягав на необхідності її творчої еволюції. Його креативна спадщина дозволяє виявити на конкретному матеріалі долю барокової концепції фуги, що хвилювала багатьох музикантів XIX століття, але саме у цього майстра отримала у багатостороннє трактування.

Для Ф. Мендельсона фуга не була формою, яка локалізувалася в певний період творчості або в одній жанровій сфері. Навпаки, композитор тяжів до поліфонічного способу музичного мислення, що проявилось у різних жанрах: фортепіанному, органному, камерно-інструментальному, хоровому тощо. В останньому митець у повній мірі виражає свою любов та інтерес до старовинної музики, до *поліфонічної композиторської техніки*, розкриваючи свої глибокі релігійні погляди та переживання. На цій ниві найбільш монументальними слід вважати ораторії *«Павло» (1836) і «Ілля» (1846).* Вони є цікавими для дослідження у найрізноманітніших аспектах, а перевага поліфонічного типу мислення та досконале володіння формами робить їх важливими об'єктами у вивченні історії поліфонії в цілому [32].

Крім зазначених творів до духовної спадщини належить і органна творчість Ф. Мендельсона. З органною музикою музикант був пов'язаний протягом усього творчого життя. Як публічний органіст-віртуоз, видатний інтерпретатор творів Й. С. Баха в XIX столітті, він був відомий у всій Європі та особливо, в Англії, де вперше серед творів і органних імпровізацій видатного німецького поліфоніста прозвучали авторські органні твори молодого композитора (Прелюдія і фуга c-moll op. 37; Фуга f-moll без опусу). Своєю діяльністю в цій галузі Ф. Мендельсон висловлював найактуальніші ідеї свого часу [3].

«Якщо Бах - Бог, то Мендельсон - його пророк» - говорили сучасники Фелікса Мендельсона і це була правда. Він заново відкрив для сучасників спадщину Баха, відродив велич органу і проклав шлях до нових звукових відкриттів органної музики XIX століття.

Зв'язок з музикою Йоганна Себастьяна був однією з визначальних рис для творчості Фелікса Мендельсона. Великий романтик жив у Лейпцигу і давав концерти на органі в церкві Св. Фоми, на якому колись грав Бах. Незважаючи на величезне захоплення цією музикою, його органні опуси належать до романтичної традиції. Прекрасне знання інструменту дозволило митцю досягати чудових виразних і барвистих ефектів, використовуючи навіть прості виразові засоби.

Відродивши мистецтво поліфонії, композитор вніс в цей жанр багато нового. Наприклад, він створює нові виражальні засоби: контрапунктичність мотивів різних тем, діалогічність музичних фраз, які призводять до індивідуалізації тематизму. Ці риси стилю можна зустрічаються в п'єсах *«Шість прелюдій і фуг» ор. 35*. У цьому творі перед автором постала непроста задача: ввести новий музичний зміст в традиційну форму. Кількість написаних п’єс підтверджує думку про продовження барокової традиції. (Цифра «6» була біблійним символом, пов'язаним з 6-ма днями створення світу) [13].

Всі прелюдії і фуги досить віртуозні, написані в концертному жанрі. Аналізуючи твори даного циклу, прослідковується спорідненість прелюдій з романтичної культурою, а фуг - з культурою бароко. Якщо розглядати прелюдії ор. 35 окремо від фуг, то можемо виявити, що вони справляють цілком цілісне враження. Через схожість прелюдій з циклом «Пісні без слів» за принципом розташування, жанрово-типологічному порядку і формоутворенні - це свого роду самостійний зошит «Пісень без слів » і прекрасний приклад романтичного стилю.

Що стосується фуг ор. 35, безсумнівно, романтичне світосприйняття автора суттєво вплинуло на образно-драматургічну складову, а також на трансформацію

тематизму і форми поліфонічного розвитку матеріалу. У поліфонічних п'єсах ор. 35 присутні дві групи фуг: прості і складні. До першого типу музикознавці відносять зразки, в яких зерно фуги структурно не перетворено (D-dur, f-moll, B-dur). До другого - подвійні фуги (As-dur), а також однотемну з послідовним структурним перетворенням (e-moll і h-moll). Форма і структура фуг відрізняються від звичайних барокових правил. На прикладі фуги e-moll можна побачити інтенсивний розвиток, який впливає на формоутворення. Наступні фуги циклу побудовані більш ординарно і особливих контрастів в них немає.

Таким чином, проаналізувавши в загальному цикл «Шість прелюдій і фуг» ор.35 Ф. Мендельсона, можна підсумувати. Композитор дбайливо ставиться до традицій епохи бароко: використовує бахівську семантику і символіку тональностей, старовинні жанри. За основу розвитку тематизму бере типові для епохи бароко методи. Але, що стосується структури фуг та формоутворення, то в них автор надає перевагу тенденціям нового романтичного стилю.

Отже, фуга сприймалася композиторами XIX століття у більшій мірі крізь призму бахівської творчості. Підтвердженням цьому є поліфонічні композиції, теми яких засновані на монограмі BACH, а також зразки з творів німецького майстра, які наводяться в практичних посібниках. Тут доречно вжити термін ***бахіанство*** - це комплекс прийомів, що втілюватимуть традиції Й. Баха в музичному мистецтві різних епох. (Термін «бахіанство» з'явився у вітчизняному музикознавстві в останній третині XX століття і відразу ж став трактуватися досить широко. У статтях Т. Бочкової та А. Колягіної відзначено кілька рівнів впливу музики Й. Баха і музичної культури епохи бароко на творчість композиторів XIX-XX століть) [4].

Бахіанство композиторів носило різнобічний характер. Тяжіння до його творчості реалізовувалося не тільки на рівні композиції, жанрів, форм, а проявлялося і у виконавській, та в педагогічній діяльності. Романтики спочатку інтуїтивно, а потім і раціонально відчули цю особливість бахівської спадщини.

Його музика стала для них уособленням вищої реальності (не тільки для Ф.Мендельсона, Й. Брамса, М. Регера, але і для Ф. Ліста, Р. Шумана, С. Франка). Однак, дорости або хоча б наблизитися до цієї музичної вершини було дано не кожному з талановитих представників XIX ст. Особлива духовна наповненість бахівської музики допомагала романтикам проявити і донести сповідальний дух романтичного висловлювання. Романтизм відкрив «свого» Баха, незрозумілого сучасниками художника, який залишив багато незвіданого, невиконаного, несказаного. А зв'язок з традиціями цього геніального німецького композитора, майстра поліфонічного письма, проявився у творців композицій романтичної доби через мистецьку «реінкарнацію» багатьох барокових жанрів, серед яких клавірна фуга зайняла чільне, більш того – центральне місце.

РОЗДІЛ 3. ЖАНР ФУГИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ М. РЕГЕРА

3.1 М. Регер у дзеркалі епохи.

Ім'я Макса Регера, одного з найвидатніших німецьких композиторів кінця XIX - початку XX ст., не достатньо відоме в нашій країні, а дослідницька спадщина, присвячена його творчості (особливо в Україні) досить скромна. Музика його виконується рідше, ніж вона того заслуговує, хоч творчість цього митця досить значна і оригінальна. Композитор створив чимало творів, гідних звучати на концертній естраді і сьогодні. Життєвий і творчий шлях Макса Регера приходиться на переломний період в культурному і громадському житті Німеччини на межі століть. Це був період протиборства різних соціальних та ідейних течій. Загострення соціальних протиріч в суспільстві були тісно пов'язані зі світом мистецтва, адже відлуння суспільно-політичного життя також проникало в літературу, музику, образотворче мистецтво тощо.

М. Регер з юності цікавився літературою, високо цінував соціально-критичну спрямованість у творчості літераторів-сучасників. Пройняті пафосом літературні твори того часу були близькими талановитому юнаку. Пропрацювавши кілька років диригентом придворного оркестру герцога Георга II, він встиг добре пізнати «вищий світ», в якому за зовнішньою благопристойністю ховалася духовна убогість. Тому він глибоко зневажав аристократичну пиху, яку кілька років спостерігав в Мейнінгені. Віддаючи належне інтересу художника до літератури і живопису, відзначимо, що нові шляхи для оновлення німецької музики композитор все ж таки шукав виключно в самій музиці.

Німецька музична культура на межі XIX-XX ст. переживала складний, навіть критичний період свого існування. У той час на противагу Німеччині інші

країни - Росія, Італія, Франція, представляли музичному світу нові відкриття. Вищі досягнення романтичної епохи залишилися в минулому: у 80-х роках вмирають Ф. Ліст і Р. Вагнер, в 90-ті роки йдуть з життя Й. Брамс і А. Брукнер. На зміну приходить нове покоління німецьких і австрійських композиторів: Р.Штраус, А. Шенберг і Г. Малер. Будучи дуже різними, всі вони представлялися М. Регеру чужими до його творчих пошуків і його власному напрямку в мистецтві. Адже, стимули мистецтва молодого митця були більшою мірою чисто музичними, тоді як творчість його сучасників було набагато тісніше пов'язане з літературними ідеями і образами. Проте, творчі розбіжності між згаданими композиторами не виключало співпраці і взаємоповаги.

Таким чином, у контексті різноманітних стилістичних напрямків Німеччини на межі XIX - XX століть М. Регер залишався прихильником і наслідником класично-романтичних традицій. Композитор одним з перших оцінив багаті і невичерпані ресурси поліфонії. Відомі його висловлювання, які свідчать про те, що поліфонія була для композитора природною мовою мислення: «Інші роблять фуги, я можу тільки жити в них», «Я можу музично мислити тільки на мові поліфонії», «Не існує більш вільної форми, ніж фуга» [19]. Митець перейняв і продовжив старовинну німецьку поліфонічну традицію, яка зародилася в XVI - XVII ст. [19].

Макс Регер став посередником між класикою і сучасністю, але його роль не обмежена лише збереженням традицій. Унікальність його стилю прихована в поєднанні безлічі стилістичних пластів, ліній, які взаємодіють між собою. Прагнення відродити традиції минулого, але разом з тим, говорити сучасною музичною мовою – стало причиною суперечок щодо творчості композитора. Деякі критики бачили в ньому «руйнівника тональності і форми», натомість протилежну позицію займали майже всі друзі і учні, визнаючи його геніальність. Поява протилежних суджень про творчість М. Регера в музично-критичних роботах призвело до того, що по відношенню до музики композитора, на жаль,

нерідко виникало упереджене ставлення. Думка музичного світу щодо його творчості була досить мінливою. В Росії початку XX століття ім’я музиканта було достатньо відоме. Одні його творчість приймали із захопленням, інші - відкидали. Адже, в порівнянні з Р. Штраусом і Г. Малером – М. Регер дійсно здається несучасним для своєї епохи.

У 1900-10-ті роки М. Регер користувався великою популярністю як на батьківщині, так і за її межами. Композитор регулярно виступав в Німеччині і за кордоном в якості як піаніста, так і диригента. Вслід за періодом популярності настав час забуття. На перший план вийшли музиканти наступного напрямку (П.Хіндеміт, Б. Барток, І. Стравінський, С. Прокоф'єв та ін.). М. Регера в цей час сприймали вже як символ минулої епохи, але пізніше, в 50-60-ті роки інтерес до творчості німецького композитора відроджується [20].

При безумовному шануванні композитором барокових традицій і принципів неокласицизму, митець все-таки є представником своєї епохи - композитором-романтиком (це підтверджують численні ремарки в його творах). Важливо також і те, що М. Регер був прихильником «абсолютної музики», яка, на його думку, повинна була говорити сама за себе [35]. З цього можна зробити висновок: тільки цілісне сприйняття творчості композитора може дозволити зрозуміти весь глибокий задум регерівської абсолютної музики і максимально переконливо донести його до публіки.

Німецькі композитори-романтики зверталися до фуги з різних причин, професійно завжди цікавились нею. Цей жанр представлений багатьма творами, які мають різну цінність у творчості кожного з них. Саме австро-німецька композиторська школа відіграла вирішальну роль в історії розвитку фуги, зокрема на її романтичному етапі.

В еволюції романтичної фуги М. Регеру судилося зіграти особливу роль. Вибрати найбільш бажану жанрову сферу для аналізу фуги в музиці композитора було б важко, оскільки у нього «поліфонізовані» в більшій чи меншій мірі майже

всі гілки творчості. Як вказує один з найбільших дослідників творчості митця, *К. Трапп*, Регер залишив 93(!) фуги у всіх жанрах, в яких він працював (що стало рекордом XIX ст.). Усі фуги умовно можна поділити на дві об’ємні групи.

Перша група - фуги, які завершують його варіаційно-поліфонічні цикли: «Варіації і фуга на тему І.С. Баха», «Варіації і фуга на тему Л. Бетховена», «Варіації і фуга на тему Г.Ф. Телемана». Всі вони відрізняються масштабністю, розмахом, потужністю тематичних перетворень фактури, монументальністю. Фуга - фінал циклу і підсумок задуму.

Другу групу утворюють фуги порівняно невеликого розміру, з менш складним імітаційним тематизмом і контрапунктичним розвитком. Це цикл «Шість прелюдій і фуг» (ор. 99) - чудовий приклад поєднання імпровізаційної природи прелюдії і строгої логічності фуги. У прелюдіях М. Регер використовує різні форми поліфонічної техніки: імітацію, органний пункт, простий і складний контрапункти. А також різні поліфонічні жанри: інвенцію, фугато, токату.

Проте, в його об'ємній спадщині є жанр, в якому найяскравіше розкривається своєрідність обдарування композитора у всій його неповторності. Це область творів для органу, які принесли йому найбільшу популярність. Вони надзвичайно яскраво демонструють тенденції внутрішнього оновлення фуги. Спираючись на думку К. Траппа, можемо констатувати, що тільки у творчості М.Регера органна фуга стала яскравим зразком цієї форми.

Значимість вивчення органної творчості цього автора в аспекті історії фуги обумовлена:

- кількісним чинником (більше трьох десятків зразків);
- типологічною різноманітністю фуг;
- концентрацією в них стильових рис фуги М. Регера в цілому.

Фуги займають приблизно п'яту частину органної спадщини композитора. Вони вписані у різноманітний жанровий контекст, можуть бути частиною сюїти, фіналом традиційного барочного диптиха або ж циклу варіацій на тему хоралу,

інколи включається до складу сонати. Домінантою функціонування фуги в різних органних жанрах є малий двочастинний цикл. Розглянемо це більш детальніше.

В органних сюїтах, що включають одну або кілька фуг, даній поліфонічній формі передує в більшості випадків токата або прелюдія, причому майже у всіх сюїтних циклах М. Регера і в одному випадку імпровізація (ор. 65). Композитор не загострює контрасти між п'єсами, а навпаки вуалює їх: то загальним для ряду або більшості п'єс сюїти тактовим розміром (ор. 59, 65, 80), то перетворенням їх в частині органної меси (ор. 59, другий зошит), то пануванням одного ладового способу (8 п'єс з 9-ти в ор. 129 написані в мінорі). Токата і прелюдія у нього завжди написані в одній тональності.

Ця ж тенденція виявляється і в 2-х органних сонатах М. Регера (ор. 33 і 60), які містять фугу. В сонаті ор. 33 вона є завершальним компонентом першої частини циклу (фантазією); початковий розділ фантазії, який передує фузі, заснований на не імітаційному розгортанні - будова першої частини сонати у вигляді сполучення прелюдійного і фугованого епізодів. Фінальна фаза другої сонати має назву «Інтродукція та фуга», яка цілком відповідає цій закономірності.

Як вже було зазначено, інтерес до творчості Й. Баха спровокував звернення багатьох композиторів XIX століття до органу і органної фуги. Макс Регер не є виключенням, для якого «бахівська лінія» стала не єдиною, але, мабуть, основною в його творчості в цілому. Бахіанство стало органічною частиною його власної музичної мови, породженої епохою на межі XIX-XX століть. Своє ставлення до музики Й. Баха він підкреслював протягом усього творчого шляху. Митець глибоко усвідомив співзвучність бахівських ідей сучасній йому епосі. Ось його показовий вислів: «Ніяка органна музика без глибокого зв'язку з Бахом не може існувати. Наших англійських і французьких органних композиторів, найчистіших «антиподів» Баха, я абсолютно не визнаю» [18; 17]. Підводячи підсумки попереднього розвитку музики бароко, М. Регер своєю творчістю

створює *свою романтичну концепцію фуги*. За визначенням *С. Коробейнікова*, фуга стала для композитора сприятливим підґрунтям для індивідуальної стилістичної і творчої інновації.

Історична роль М. Регера у відродженні, відновленні і розвитку фуги не викликає сумніву: композитор вільно відчуває поліфонію як живу інтонацію, як висловлювання, як суть мислення людини романтичної епохи.

3.2 Стильові особливості фортепіанної спадщини Макса Регера.

Естетичні переконання Макса Регера узгоджуються з ідеями і принципами австро-німецького романтизму. Синтез художніх елементів попередніх епох становить сутність його творчого кредо, а яскраво виражена індивідуальність через пошуковий характер – сутність його композиторського методу. Безумовними кумирами протягом усього його життя були Й. Брамс, Л. ван Бетховен і Й. Бах. Саме вони найбільше вплинули на його творчість. Значну роль відіграв і його безпосередній учитель Г. Ріман, який на ранньому етапі зумів розкрити і розвинути поліфонічне і гармонічне мислення юнака на міцній професійній основі.

Фортепіанну музику композитор писав протягом усього свого творчого шляху. Зрілий стиль в фортепіанній творчості М. Регера формується пізніше, ніж в камерній і органній, тому переважна більшість фортепіанних творів була створена митцем у зрілий і пізній періоди творчості. Головними жанровими витоками тематизму його фортепіанних творів є хоральність, скерцозність, часто – риторичні фігури і декламаційні інтонації, які стали одними з характерних особливостей його стилю. Це стосується й риторичних формул, які він використовує, як прийом для позначення найбільш значущих драматургічних моментів («Шість інтермецо» ор. 45).

Жанровий склад його фортепіанних творів досить своєрідний і не настільки широкий, як наприклад в області камерної чи органної музики. Він надавав перевагу мініатюрам, частіше, об'єднаним в цикли, і варіаціям, які «стали вершиною розвитку його фортепіанного стилю» [17]. Як виконавець-ансамбліст, М. Регер створив безліч ансамблів за участю фортепіано, як провідного інструмента. Не дивлячись на те, що фортепіанна музика композитора хоч і не охоплює всі традиційні для того часу жанри, вона є репрезентативною та значущою. Композитор не цікавився жанром фортепіанної сонати, обмежився лише чотирма сонатинами (ор. 89), оскільки надавав перевагу поліфонічній і варіаційній процесуальності [45].

Варто зазначити, що загалом музикознавчих праць про творчість М. Регера є досить багато, це переважно німецькі видання. Однак, фортепіанна творчість М. Регера чомусь не привертала уваги українських музикознавців, до недавнього часу. Колосальним внеском у вітчизняну регеріану є дослідницька праця О.Г.Савайтан «Фортепіанна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму». Також привертає до себе увагу книга Ю. Крейніної яка є єдиним монографічним дослідженням творчості німецького композитора, проте автор не вичерпала всіх питань творчості М. Регера. Зокрема, його фортепіанні опуси охарактеризувала лише в загальному плані.

Повертаючись до фортепіанної музики М. Регера, більш детально розглянемо його фортепіанні мініатюри, які композитор поєднує у збірки. Цей жанр є своєрідним явищем у музичному мистецтві епохи романтизму, який «приваблював композиторів можливістю відтворювати миттєвий внутрішній стан» [40; 37]. Романтична мініатюра насичена антитезами: протиставлення великого і малого, сьогодення і минулого, прикладного і художнього. У романтиків, особливо пізнього періоду, жанр мініатюри досяг максимальної індивідуалізації і семантичної наповненості – у цьому, можливо, і полягала для митця особлива привабливість романтичної мініатюри.

До жанру фортепіанної мініатюри композитор звертався протягом усього творчого шляху. Так, протягом 1904-12 рр. створювався цикл «З мого щоденника» ор. 82, де зібрані 35 п’єс: гуморески і ліричні замальовки, «музичні моменти» і меланхолійні роздуми.

На відміну від своїх колег, він не створив масштабних, концертно-віртуозних сольних творів для рояля. У його музиці немає нескінченної пісенності, баладності, експромтності, композитор обмежується епізодичною віртуозністю. Численні фортепіанні цикли-збірки, створені М. Регером – носили часто експериментальний характер і стали спробою у опануванні романтичного стилю висловлювання:

- «Сім вальсів» ор.11;
- «Строкаті аркуші» ор. 13, написані в дусі невеликих п’єс Р. Шумана;
- «До юності» (1898), присвячено Е. Грігу.

Що стосується побутових, народних жанрів, то (на відміну від Ф. Шопена) вони не визначають особливостей його інтонаційної лексики, а відображені лише у назвах циклів. Також очевидно, що композитор поєднує мініатюри в цикли-збірки переважно за жанровою ознакою:

- «Шість вальсів» ор. 22;
- «Дванадцять вальсів-каприсів» ор. 9;
- «Сім фантастичних п’єс» ор. 26;
- «Сім вальсів» ор. 11;
- «П’ять гуморесок» ор. 20

Останній з представлених циклів він високо цінував і в зрілі роки, рекомендуючи включати фінальну п’єсу «Vivace assai» у концертні програми.

У Вайдені і Мюнхені М. Регер створив ще цілий ряд циклів з невеликих п'єс. Серед них:

- «Сім характерних п'єс» ор. 32, похмурі, напружені, що відобразили важкий стан молодого композитора в той період;

- «П’ять картин» ор.34, для фортепіано в 4 руки;

- «Строкаті листки» ор. 36, вишукані жанрові картинки;

- Десять маленьких концертних п'єс ор. 44, які сам композитор присвятив для педагогічних цілей;

- «Шість інтермецо» ор.45.

Ранній період фортепіанної творчості М. Регера завершують гумористичні «Шість бурлеск» для фортепіано в чотири руки ор. 58. Останнім твором у цьому жанрі композитора є цикл «Мрії біля каміна» ор. 143 – полегшений, стриманий і економний за виражальними засобами.

Поруч із мініатюрами, митця зацікавив також і інструментальний концерт. Його приваблювала внутрішня конфліктність цього жанру. Прем’єра романтичного концерту М. Регера відбулася в Лейпцигу 15 грудня 1910 року. Музичний світ сприйняв новий опус композитора вкрай негативно. Стиль твору, фактурна насиченість, складні гармонічні зміщення, відсутність мелодій, ставили високі вимоги до виконавця і значно ускладнювали сприйняття слухачів.

Всі три частини написані в строгій класичній формі:

I ч. - *Allegro Moderato* – написана у сонатній формі;

II ч. - *Largo Con Gran Espressione* – повільна;

III ч. - *Allegretto Con Spirito* – має тричастинну будову.

Загалом, М. Регер визнавав, що його фортепіанний концерт буде незрозумілим протягом кількох років. Музична мова є надто важкою і серйозною.

У фортепіанній творчості цього композитора втілюється безліч традицій попередніх епох – бароко, класицизму, раннього романтизму, які автор втілює в руслі свого неординарного стилю. Однак, він ніколи не прагнув зберегти художні принципи минулого і догматично дотримуватися їх. Ця ознака його творчого кредо зближує, і навіть об’єднує на новому рівні стильові принципи музики всіх часів – минулого і сьогодення.

На жаль, його фортепіанні твори виконуються в Україні досить рідко. З точки зору виконавства, фортепіанні твори композитора надзвичайно складні, передусім тому, що він трактував фортепіано як орган. «Органність» композиторського мислення багато в чому пояснює в'язкість, піаністичну «незручність» фактури, тяжіння до відтворення максимальної потужності і масивності звучання. Проте, за умови продуманості виконання все це справляє приголомшливий вплив на слухача.

Фортепіанна музика, у якій відбилося авторське мислення, має велику цінність і автономне значення, а також дає нам уявлення про жанрово-стильові особливості творчості композитора [45].

3.3 Специфіка індивідуальної концепції та проблеми виконавської інтерпретації фортепіанних фуг М. Регера (на прикладі Прелюдії та фуги h-moll з циклу «Шість прелюдій і фуг» (ор. 99)

Докладно вивчаючи фортепіанну спадщину М. Регера можна відзначити, що його фуги, з одного боку, підводять певний підсумок попередніх етапів еволюції форми, з іншого - змінюють семантику канону. Не випадково Б. В. Асафьєв називає композитора «майстром поліфонічного письма нової формації» [1]. Цілком справедливо можна вважати, що поліфонія М. Регера є типовим явищем перехідного часу. Зазначений дослідник справедливо наголошував: «Регер вільно відчував поліфонію як живу інтонацію; його лад і склад мислення вимагали саме такої техніки висловлювання, а не іншої» [1; 250]. Віртуозна поліфонічна техніка й вільне долання будь-яких конструктивно складних проблем форми надавали митцю можливість легко створювати музику, яка вражає своєю щільністю і звуковою соковитістю.

Як зазначалося, інноваційна мелодика М. Регера заперечує будь-яку кантиленність, пісенність. Можливо, через це композитор звернувся до контрапункту як «абсолютної» стихії лінеарності і динамічного розвитку. У своїй фортепіанній творчості автор продовжує руйнувати догми класичної звуковисотної вертикалі, застосовуючи як структурний метод акордові ускладнення. Умисне використання дисонансів, які часто не мають розв'язання, модуляційних зворотів і непередбачуваних еліпсів – такі основні характеристики гармонічної мови композитора. Орієнтуватися в регерівських композиціях часто досить складно, оскільки тонально стійких фрагментів в них мало. Його акордові утворення ще цілком піддаються гармонічного аналізу, але водночас вони створюють відчуття тональної невизначеності, руйнується стрімкістю звукового потоку. У фортепіанних творах М. Регер сміливо експериментує. Для нього «акорд внутрішньо ніби безкінечний, тому стильовою особливістю його музики є неймовірна кількість акордів, які розростаються по вертикалі і динамічно рухаються по горизонталі в нескінченному акордовому потоці. Багатошарові акордові нагромадження, посідаючи центральне місце, пронизують всю музичну тканину його партитур, підпорядковуючи всі інші засоби музичної виразності» [41; 7]

Робота над поліфонією простежується і в зошитах 2-х, 3-хголосних фортепіанних канонів. Згодом, у творах зрілого періоду поліфонічне мислення поєднується у М. Регера з пишністю романтичної гармонії.

М. Регер не створював фугу як самостійний твір. Композитор вводить їх найчастіше на початку або наприкінці циклів, як фінал, вершину попереднього розвитку. Тривале напруження циклу, яке динамічно та фактурно зростає, завершується потужною за звучністю фугою. Тип фуги, до якого у цьому випадку звертається автор, музикознавці визначають як «фуга наростання», основний принцип якої – «неухильне крещендо» [18]. Композитор застосовує такий принцип не тільки у фінальних фугах, а й в межах циклів. В цьому реалізується

романтична ідея Steigerung (сходження, наростання), яка набула свого втілення насамперед у фугах його варіаційних циклів.

К. Трапп підкреслює аспект сонатності у фугах Регера, і вважає, що «квазісонатне» трактування зумовлене як естетикою епохи, так і індивідуальними стилістичними принципами автора [54]. Сам композитор не прагне активно впроваджувати у фугу сонатний принцип, однак й не уникає його: елементів мотивного розвитку в ній багато: поряд із проведенням тем, виділяються окремі її структури і вже в трансформованому варіанті піддаються мотивній розробці. Сонатність відчувається в регерівських подвійних фугах, як внутрішнє напруження («Варіації і фуга на тему Баха»).

Принципи фуги стають одними з визначальних елементів композиторської техніки М. Регера. Гармонічна основа тем у фугах тонально нестійка, що передбачає у подальшому розвиток і певну модуляційну свободу, яка більше відчувається в розробці. В експозиційних і заключних розділах композитор прагне максимально наблизитися тонального експонування.

Тема домінує над усім іншим, усе підпорядковане тільки безперервному «обговоренню» теми. Утримання протискладнень композитору взагалі не властиво, вони створюють лише загальний поліфонічний фон. Багато дослідників вважають, що фугам М. Регера також не властиві інтермедії. Як правило, його цікавить тема, як було зазначено раніше, і можливості її модифікації. У результаті численних перетворень, тема розпадається на окремі елементи. Її протяжність скорочується, але при цьому збільшується обсяг варіантних трансформацій. У результаті від теми залишаються лише контури, а її цілісність заміщує мотивна розробка окремих складових. Стрети у регерівських фугах скромні за обсягом і композиційно сприймаються як продовження загального розвитку теми.

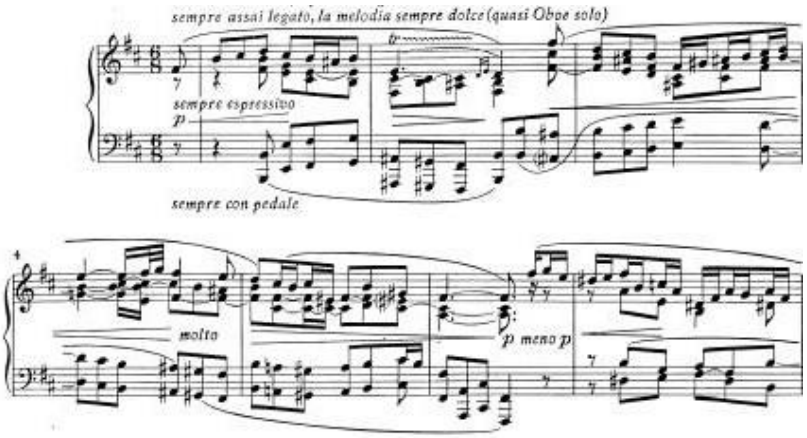
З віддаленням бахівського часу почуття «музичного історизму» у багатьох музикантів тільки зростало і М. Регер не став винятком. Композитор глибоко відчував бахівську стилістику і її співзвучність його часу. Такий тип мислення

повною мірою відповідало творчим устремліннями композитора. Він вважав Й. Баха ідеалом, до якого слід прагнути кожному композитору. Митець неодноразово повторював, що справжнього прогресу можна досягти лише на основі вивчення творчості майстрів «вчорашнього» дня. Однак, будучи захоплений творчістю Йоганна Себастьяна, він продовжував розробляти пізньоромантичну стилістику, намагаючись йти в ногу зі своїм часом.

Так, у 1904 році композитор створює один з найкращих своїх творів – *«Варіації і фуга на тему Баха» ор. 81*, де вперше у фортепіанній творчості звертається до великої форми. Оскільки М. Регер вважав цей варіаційно-поліфонічний твір найвищим своїм досягненням, доцільно розглянути його детальніше. Тему варіацій композитор запозичив з кантати Й. С. Баха № 128, цитуючи її та зберігаючи чистоту і красу контрапункту викладу (приклад 3.1.)

Приклад 3.1.

«Варіації і фуга на тему Й. С. Баха» ор.81, основна тема



Ця оригінальна тема постає у творі в трьох варіантах:

- як точна копія зразка;
- авторський поліфонічний варіант;
- романтизований інваріант.

Завершує поліфонічно-варіаційний цикл – подвійна фуга, як вершина розвитку.

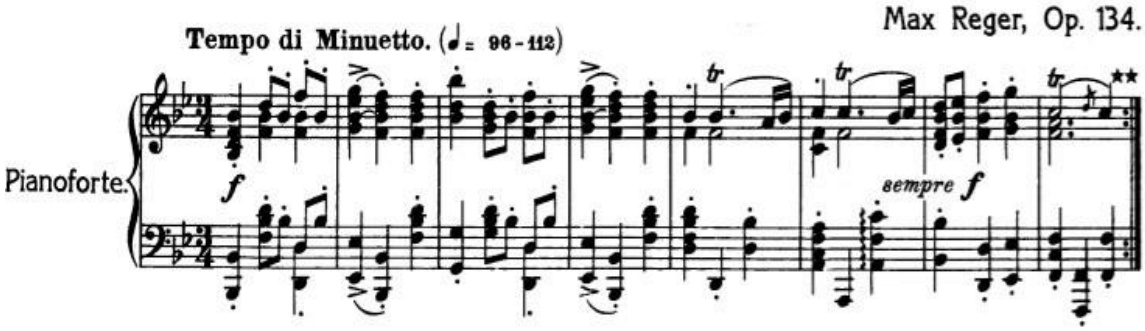
Подвійну фугу М. Регер завершує, згідно з канонами: одночасним проведення обох тем в основній тональності, далі – в тональності домінанти і, нарешті, – у стретному вигляді [38].

В кінці життя композитор ще раз звернувся до жанру варіацій, написавши в Мейнінгені *«Варіації і фугу на тему Г. Ф. Телемана» ор. 134*. Майстр захоплювався цим твором і ставив його поряд з попереднім циклом. Скоріше за все, це можна пояснити типом фортепіанного варіаційного циклу як концертного твору, який передбачає масштабність, віртуозність і обов'язкову фугу наприкінці як підсумок всієї композиції. У всіх варіаціях зберігається розмір, форма і тональність теми, лише в трьох з них мажор замінюється мінором. В кінці циклу - вишукана фуга, в дусі самої теми варіацій.

Для свого останнього варіаційного опусу М. Регер обирає телеманівську тему менуету з третього циклу його «Застільної музики» (приклад 3.3.)

Приклад 3.2.

«Варіації і фуга на тему Г. Телемана» ор. 134, основна тема:



У Варіаціях на тему Телемана М. Регер прагне більшої ясності музичної мови. Дуже влучно описує цикл О.Г. Савайтан: «Загалом твір чимось нагадує цикл етюдів, кожен з яких присвячений певному виду фортепіанної техніки, варіації нумеровані і являють собою завершені мініатюри». «Весь цикл – це калейдоскоп піаністичних можливостей фортепіанної техніки, завдяки якій

кожна варіація демонструє один технічний прийом як один елемент орнаменту, поступово вибудовуючи багату віртуозну різноманітність» [37; 281].

Найважливішим елементом формотворення у варіаційному циклі М. Регера є темп, тому нерідко варіації поєднуються в групи за їх темпом. Цикл завершується вишуканою фугою, у бравурній гомофонній фактурі.

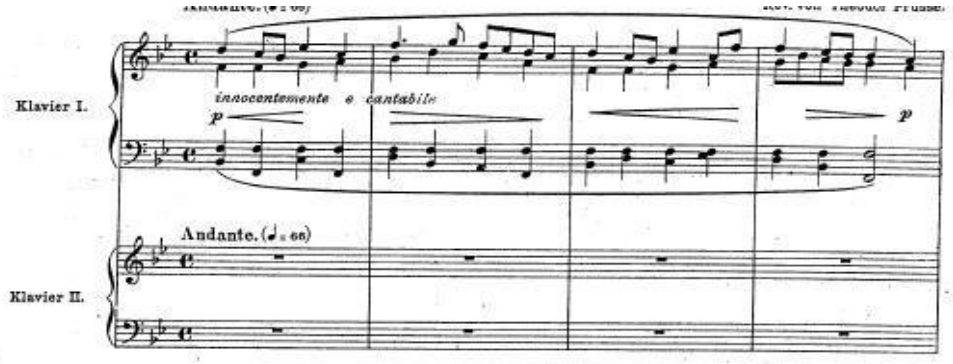
До варіаційних циклів також відносимо *«Інтродукцію, пасакалію і фугу» ор. 96* для двох фортепіано. Цей твір відрізняється своєю тематичною єдністю: початкова інтонація Інтродукції (спадаючий хроматичний мотив) плавно переходить в тему пасакалії, а характерний хід на зменшену септиму, з теми пасакалії - в тему фуги.

«Варіації і фугу на тему Людвіга ван Бетховена» ор. 86 М. Регер написав спочатку також для двох фортепіано в чотири руки. Ці варіації є і в оркестровій версії, створеній в 1915 році, в якій композитор скоротив кількість варіацій, деякі з них автор поміняв місцями або переніс в іншу тональність. Цикл побудований на яскравих контрастах. Варіації на тему Л. ван Бетховена нагадують чергування різноманітних характерних п'єс. «Бетховенський» варіаційний цикл не такий складний, фактура більш прозора [37].

Темою для цих варіацій М. Регер обирає пізній фортепіанний твір віденського класика – одинадцяту Багатель із циклу ор. 119.

Приклад 3.3.

«Варіації і фуга на тему Л. ван Бетховена» ор. 86, основна тема:



У своїх фортепіанних варіаціях композитор звертається до музики епохи бароко з характерними для неї поліфонічними прийомами, епохи класицизму з її «класичними» структурами, нарешті, до музики епохи романтизму, у якій найповніше втілено емоційне начало.

Своєрідною лабораторією удосконалення контрапунктичних прийомів і методів можна вважати твори *«Шість прелюдій і фуг» ор. 99*, *«111 канонів у всіх мажорних і мінорних тональностях»* і *«Фугета на тему німецької пісні».*

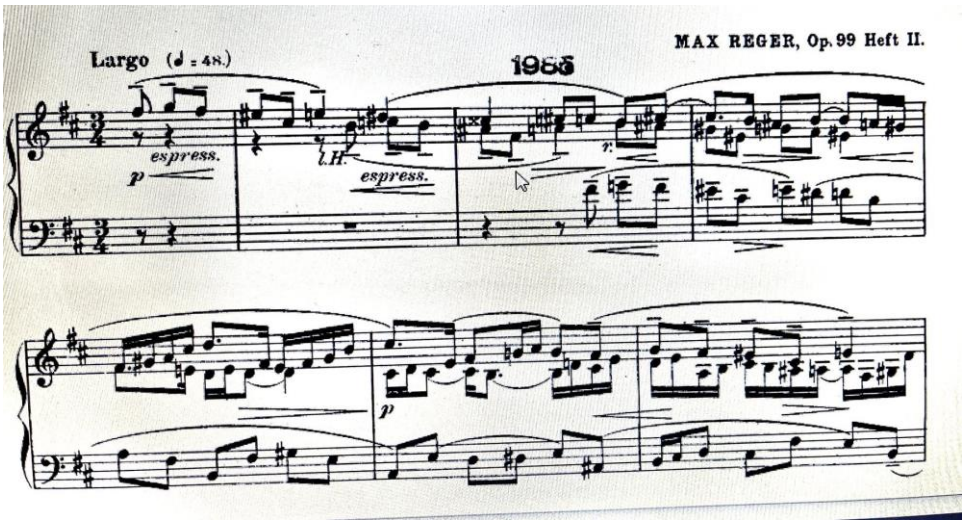
Порівняно невеликий за обсягом, з менш складним імітаційним тематизмом і контрапунктичним розвитком цикл **«Шість прелюдій і фуг» (ор. 99)**, як зразок поєднання імпровізаційної природи прелюдії і суворої логічності фуги. Зосередимось саме на них, зокрема на ***Прелюдії та фузі h-moll***, оскільки цей цикл пройшов власну авторську апробацію. Насамперед, слід розглянути специфіку будови твору, здійснити його текстологічний аналіз.

Прелюдія.

Написана у тричастинній формі з скороченою репризою, кожен розділ якої починаються як фугато: подано виклад тематизму за принципом тема-відповідь і далі - вільне розгортання контрапункту. В першому розділі, в 12 такті навіть є проведення теми в оберненні (середньому голосі). Потім вона в такому ж вигляді імітується у нижньому голосі (такт 13) і 1м (такт 15). Середній розділ (на 6/8) вносить жанровий контраст, має танцювальну природу, але інтонаційно виростає з трьох перших початкових звуків теми 1 розділу. Реприза скорочена, але фактура в ній ще більш ущільнена, бо до триголосся першого розділу доданий ще один голос.

Приклад 3.4.

«Прелюдія і фуга h-moll» ор.99, початкова тема прелюдії:



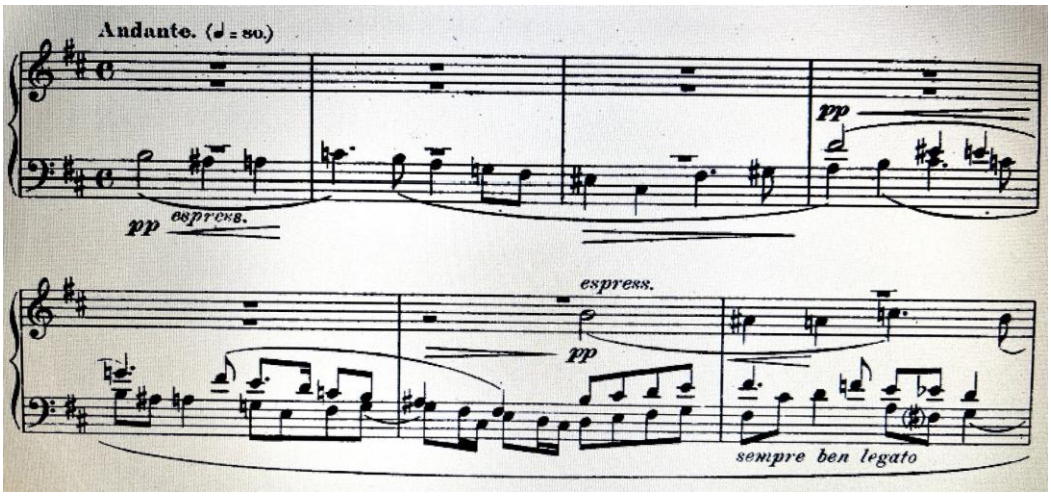
Прелюдія має імпровізаційний характер, риси сонатності. Перша її частина та реприза виконуються у повільному темпі, інтонуючи кожне проведення теми. Середня частина Allegretto, з її контрастною динамікою, має танцювальний характер.

Фуга.

Фуга чотириголосна, однотемна. ЇЇ тема, спершу викладена в басу (пропоста), займає три такти. Вона сповнена хроматизмів, що створює загальну напругу. Фактично вона є поєднанням двох барокових музично-риторичних фігур – passus duriusculus (з лат. «жорсткий хід» - поступенний хроматичний рух, який пов’язаний зі словами) і catabasis (з грец. «низходження») - поступовий рух мелодії вниз, який містив в собі семантику вмирання, сходження в пекло. Тема однорідна, достатньо образно рельєфна і індивідуалізована. Вона стримано-скорботна, наспівна. Однак, поступово модулює, а до кінця до кінця відбувається перехід в тональність домінанти, fis-moll.

Приклад 3.5.

«Прелюдія і фуга h-moll» ор.99, початкова тема фуги:



Ріспоста (відповідь) подана у тенора, в fis-moll. Вона реальна (тобто без змін, як було би в тональній відповіді). Проте в кінці вона перебудована так, щоб, замість того, щоб перейти у тональність подвійної домінанти, тема повертається в основний h-moll. В другій парі голосів тема зсунута по відношенню до тактової риски і починається не з першої долі, а з третьої.

Протискладнення (бас, тт. 3-5) тематично невибагливе, контрастує відповіді, воно ритмічно більш рухливе. Разом з тим протиставлення доповнює гармонічну вертикаль, яка виникає у контрапункті між ним і ріспостою. Протиставлення не утримане, кожного разу з темою чи відповіддю композитор використовує все нові контрапункти.

Інтермедія невелика – 2 такти, з відхиленням у паралельний D-dur. З 14 по 16 такт сопрано додатково проводить тему в основній тональності. Друга інтермедія – тт. 17-22. В ній відбувається активне модулювання (e-moll, fis-moll, h-moll, e-moll, h-moll, D-dur, h-moll).

Фуга написана в тричастинній формі. Середній розділ не вносить суттєвих змін у вигляд теми. В ньому майже немає її трансформації типу обернення, ритмічного збільшення чи зменшення (лише один раз у сопрано в 35 такті), інверсії тощо.

Реприза традиційно починається з проведення теми в основній тональності в партії тенора в другій половині 38 такту. Їй відповідає пропоста в

домінантовому h-moll в партії сопрано. В тт. 44-45 виникає стретне проведення першого мотиву теми у ритмічному зменшенні: спочатку його проводить альт (з третьої долі т.44), потім сопрано (т.45). Стретта підхоплюється секвенціюванням цього мотиву, з нього починається остання інтермедія.

В передостанньому, каденційному такті у сопрано в неточному викладі звучить перший мотив теми.

Таким чином, загальний теоретичний аналіз циклу допомагає точно зрозуміти тональний план, співвідношення розділів, специфіку розподілу тематизму між голосами поліфонічної фактури.

Проаналізувавши виконавські проблеми, можемо зробити висновки, що фортепіанна музика М. Регера досить проблемна, і мова йде передусім про *фактуру*. Як правило, вона надмірно ущільнена, тому основним завданням для виконавця є, насамперед, визначити головне і другорядне в ній. Дуже важливо правильно розрахувати баланс звучності у 4-хголоссі. Особливо це стосується фуги. Для вирішення цієї виконавської проблеми варто прослідкувати та переграти кожен голос окремо.

Усі фактурні труднощі зумовлені «органним» мисленням композитора, тому для виконання фуги необхідно володіти високою виконавською майстерністю гри на legato (sempre legato).

Що стосується питань *аґоґіки*. На відміну від барочних принципів, у М.Регера прелюдія та фуга більш романтизована. Велику роль відіграє мікродинаміка (буквально в 1 такті від «p» до «f») і мікроаґоґіка. Але вони у більшій мірі пов’язані з виразністю інтонування теми.

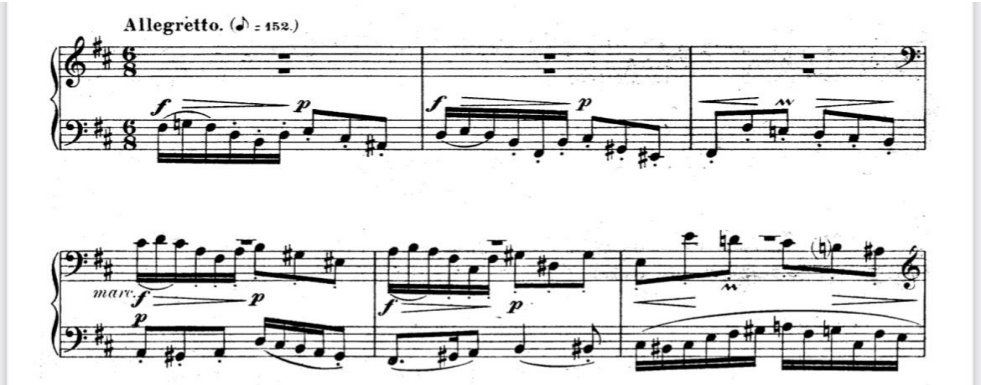
Роль *педалізації* тісно пов’язана з інтонуванням, артикуляцією, фразуванням, яке вимагає хвилеподібної динаміки. Разом з тим, педаль використовується для підсилення гучності звучання в кульмінаційних епізодах твору.

Динаміка. Ще одна трудність виконання фуги полягає в безперервному динамічному розвитку з відчуттям кульмінації в кінці, оскільки композитор використовує модель романтичної фуги Steigerung. Таким чином, поступове і безперервне звукове наростання сприяє драматургічному розвитку, тримає увагу виконавця та слухача у постійній напрузі. Інтерпретаторам слід вміти розрахувати динамічний баланс таким чином, щоб не створювати відчуття перенапруженої звукової палітри та довести логічний музичний розвиток до основної кульмінації.

Важливу роль у виконанні прелюдії та фуги h-moll відіграє *артикуляція,* яка передає художній зміст твору. Виконавцю потрібно звернути увагу на збереження концентрації туше навіть при використанні лівої педалі. Стакато не повинно втрачати чіткості. Особливо з цією проблемою стикаємося в середньому розділі прелюдії, де композитор використовує різні штрихи: короткі ліги, стакато, деякі tenuto в синкопованому середньому голосі. Педаль має бути скупа, лише на «вісімку».

Приклад 3.6.

«Прелюдія і фуга h-moll» op. 99; прелюдія. Середній розділ:

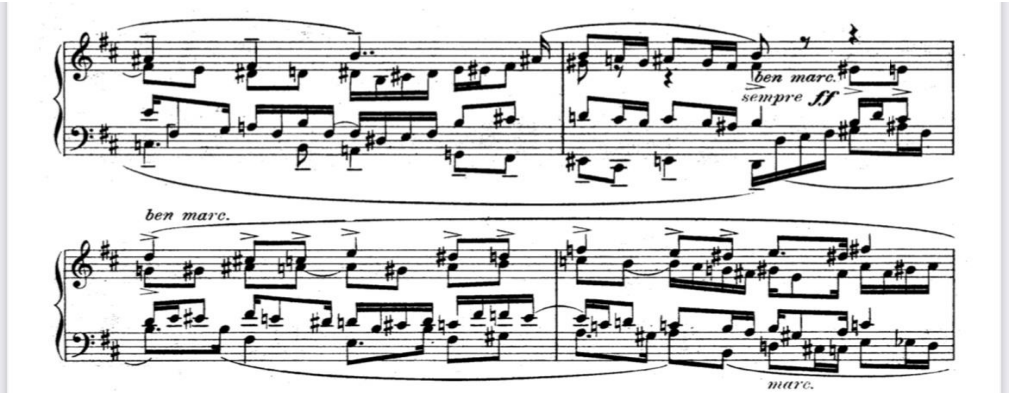


Фуга також артикуляційно складна. Тема фуги споріднена з темою прелюдії інтонаційно та динамічно. Спочатку тема виконується legato, з такту 14-го по 16-ий до ліги додається tenuto, далі – marcato (23-25 такти). Очевидно, що

це робиться для того, щоб 16-ті не перекривали звучання теми. В кульмінації (44 такт) композитор проводить тему до кінця на ff та додає акценти, що підкреслює динамічність звучання.

Приклад 3.7.

«Прелюдія і фуга h-moll» op.99; фуга 43-46 т.:



Слід зазначити, що фуга інтонаційно пов'язана з прелюдією і теж поліфонізована, тому суттєва виконавська складність полягає у збереженні цілісності циклу.

Музика М. Регера досить складна, і розшифрувати її зовсім не просто. Однак, за певною завантаженістю музичного висловлювання криється глибина філософського світобачення митця, світогляд мислителя, багатий внутрішній світ романтичного художника.

Отже, в еволюції романтичної фуги композитору судилося зіграти особливу роль. Він створює свою унікальну концепцію фуги. За визначенням С. Коробейнікова, «…фуга стала для композитора сприятливим підґрунтям для індивідуальної стилістичної і творчої інновації» [17; 8]. Новаторство митця яскраво виражено в так званих «фугах наростання», які відрізняються масштабністю, розмахом, потужністю тематичних перетворень фактури. Вони вінчають його варіаційні цикли. Інноваційний принцип мелодики М. Регера

відкидає пісенність. Композитор в центрі уваги ставить вернувся контрапункт, спираючись на лінеарність і динамічний розвиток всієї музичної тканини твору. Проаналізувавши фортепіанну спадщину митця приходимо до висновку: раціоналізм фуги, барокова естетика, модуляційна свобода гармонії, віртуозність концертного стилю – усе це поєднується в унікальній пізньоромантичній музиці цього автора.

Макс Регер став посередником між класикою і сучасністю, але його роль значно більша, аніж просто збереження традицій. У його фортепіанній творчості справді втілюється неординарний синтез традицій попередніх епох – бароко, класицизму, раннього і зрілого романтизму, який проявляється на глибинному рівні та майстерно поєднується з індивідуальним музичним висловлюванням художника.

ВИСНОВКИ

На основі детально вивченої проблеми еволюції жанру фортепіанної фуги від яскравих зразків у творчості Й. С. Баха до авторської концепції М. Регера нами було зроблено наступні висновки.

В епоху бароко фуга займає центральне місце серед музичних жанрів, вона досягла найвищого розквіту у творчості великих геніїв першої половини XVIII ст.: Ф. Генделя і особливо Й.С. Баха, якого сміливо можна назвати основоположником циклічного жанру Прелюдія і фуга. Перетнувши межі епохи бароко, фуга продовжувала еволюціонувати і у наступні століття. У ній відбилися особливості мислення, характерні для різних періодів європейської музичної історії.

З приходом класицизму, фуга втратила свою актуальність і центральне місце серед музичних жанрів. У XVIII ст. композитори надавали перевагу гомофонним принципам музичної композиції та сконцентрувались на сонатній форми. Слід зазначити, що класики використовували форму фуги здебільшого тільки всередині інших музичних форм (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л. ван Бетховен).

Однак, у XIX столітті відбувається відродження музики Й.С. Баха (насамперед, завдяки діяльності Ф. Мендельсона), помітно зростає інтерес до його творчості в цілому. Природно, що і фуга сприймається в XIX ст. крізь призму бахівського стилю і багато в чому завдяки йому. Звернення композиторів-романтиків до фуги, з одного боку, передбачає наслідування барокових традицій, зберігаючи при цьому відповідні для тієї епохи виразові засоби. З іншого боку – з’являються нові риси, інше розуміння форми. Ідеали цієї епохи відображаються як на образно-емоційному змісті жанру, так і на самому музичному матеріалі (Ф. Ліст, Р. Шуман, тощо). До циклічного різновиду жанру в XIX ст. зверталися такі видатні композитори, як П. Чайковський, С. Франк, Й. Брамс. Якщо говорити про композиторів, для яких національні традиції мали першочергове значення,

безумовно варто виділити Фелікса Мендельсона та Макса Регера. Той факт, що обидва композитора належать одній культурі, підкреслює важливість німецьких музикантів в історії розвитку фуги.

Роль М. Регера в еволюції романтичної фуги значна і вагома. Звертаючись до мистецтва попередніх епох, він продовжував розробляти пізньоромантичну стилістику, намагаючись іти в ногу зі своїм часом. У творчості композитора сформувалась особлива стилістична концепція цього жанру відповідно до поставленого першочергового завдання: відтворити і звеличити не тільки принципи форми, а й методи поліфонічного мислення. У своїх творах композитор не здійснює стилізацію контрапунктичного стилю, він вільно відчуває поліфонію як живу інтонацію. Творчість Макса Регера сприймається й оцінюється сьогодні як класика світової музичної культури. Найбільш популярні серед виконавців його органні опуси, але варто відзначити, що не менш репрезентативними є також і фортепіанні твори.

Музику для клавішного інструменту митець створював протягом усього свого творчого шляху. Він надавав перевагу мініатюрам, які об’єднував у цикли, і особливо варіаціям – масштабним концертним творам. На прикладі фортепіанної спадщини М. Регера можна відзначити, що його фуги, з одного боку, підбивають певний підсумок еволюції форми на попередніх етапах, з іншого, – змінюють семантику канону. Принципи фуги стають одними з визначальних компонентів його композиторської техніки і основою драматургічних моделей творів. У фортепіанних творах художник сміливо експериментує, прагнучи новаторства гармонії: вживає дисонанси, які часто не мають розв’язання, модуляційні звороти і непередбачувані еліпси – такі основні характеристики гармонічної мови композитора. Підбивши підсумки розвитку музики бароко, досконало опанувавши закони контрапункту, М. Регер створює свою, романтичну концепцію фуги. Для композитора головною драматургічною моделлю у трактуванні форми стала так звана «фуга наростання», основний

принцип якої - безперервний динамічний розвиток. Композитор застосовує такий принцип не тільки у фінальних фугах, а й в межах циклів. В цьому реалізується романтична ідея Steigerung (сходження, наростання), яка найбільш яскраво виявилась у фузі.

У роботі здійснено детальний аналіз проблем інтерпретації Прелюдії та фуги h-moll з циклу «Шість прелюдій і фуг» (ор. 99), що стало можливим завдяки власній виконавській апробації твору. Виявлено, що основні проблеми, які виникають під час прочитання цього твору, як і інших подібних циклів композитора пов’язані із динамікою, агогікою, цілісністю виконання циклу, визначенням головного та другорядного.

Праця не вичерпує всіх питань щодо проблем трансформації та специфіки романтичної фуги в цілому, адже після відродження музики Й. С. Баха у XIX ст. цей жанр захоплював та надихав багатьох митців цього періоду. Творчість М.Регера – одна з яскравих зразків доби, однак доречним є і цілісне охоплення цієї об’ємної та складної проблематики у комплексі ідей та віянь цілої епохи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. М. Регер. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. С. 91–93.
2. Бочкова Т.Р. Немецкая органная музыка XIX века и традиция романтического бахианства: автореф. дис. …канд. искусствовед. Москва, 2000. 22с.
3. Бочкова Т.Р. Феликс Мендельсон-Бартольди. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков. М.: Музыка, 2008. С. 465–478.
4. Бочкова Т. Р. Феномен бахианства в музыкальной культуре. *Актуальные проблемы высшего музыкального образования.* Нижний Новгород, 2014. № 2 С. 19–21.
5. Должанский А. Н. Относительно фуги. Избранные статьи. Л. Музыка, 1973. С. 151–162.
6. Доможирова Е.В. Фуга в инструментальной немецкой музыке XIX века: автореф. дис. … канд. искусствовед. Санкт-Петербург: Муз.искусство, 2003. 18с.
7. Друскин М.С. Художник и время. *Иоганн Себастьян Бах.* Музыка, 1982. С.121-184.
8. Жданова Г. Макс Регер. *Belcanto.ru: электронный журн*. URL: http://www.belcanto.ru/reger.html
9. Зандер Н.И. Макс Регер и Карл Штраубе – страницы творческой дружбы. *Музыкальная академія*, 2005. № 1. С. 73–79.
10. Зандер Н. И. Органное творчество Макса Регера в аспекте биографических, органоведческих и исполнительских проблем: автореф. дис.… канд.искусствовед. Нижний Новгород , 2006. 22 с.

11. Зенкин К.В. Бахианство композиторов-романтиков первой половины XIX века. *Музыка в пространстве культуры: Избранные статьи.* Вып. 5. Ростов-на-Дону, 2013. С. 69–85.

12. Золотарев В.А. Фуга. М.: Музыка, 1965. С. 285-305.

13. Каработова В. С.; Рыбакова Н. Н. К вопросу сочетания барочного и романтического стилей в творчестве Ф. Мендельсона-Бартольди на примере цикла «Шесть прелюдий и фуг ор. 35». *Научно-практический журнал,* 2019. № 1 (24). С.12-22.

14. Карнаухова В. Прозрения Макса Регера. *Music academy: электронный журнал,* 2004. Вып. № 1 (688). URL: https://mus.academy/articles/prozreniya-maksa-regera

15. Кириллина Л. К. К истории бахианства в классическую эпоху. *От барокко к романтизму: музыкальные эпохи и стили: эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация. Сб. статей*. М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2011. С. 62–82. URL: http://www.21israel-music.com/bach_classic.htm

16. Коробейников С.С. О бахианстве Макса Регера (на примере Фантазии и фуги на тему BACH). *Operamusicologica,* 2016. №4(30). 17с.

17. Коробейников С.С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма:на примере произведений Ф. Мендельсона и М. Регера: автореф. дис. … канд. искусствовед. Новосибирск: Муз. искусство, 2001. 19с.

18. Крейнина Ю.В. К проблеме стиля Макса Регера. *Из истории зарубежной музыки*. М., 1979. С.106-127.

19. Крейнина Ю.В. Макс Регер. Жизнь и творчество. М., 1991. 203с.

20. Крейнина Ю.В. Макс Регер. *История зарубежной музыки. Конец XIX—начало XX в.* Вып. 5. Музыка, 1988. С. 203–219.

21. Крупина Л.Л. Эволюция фуги. М., 2001. 188с.

22. Медушевский В.В. К анализу художественного мира и выразительных средств музыки Баха. *Полифоническая музыка. Вопросы анализа: сб. ст.* Вып. 75, ГМПИ им. Гнесиных. М., 1984. С. 83-106.

23. Медушевский В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилів. *Музыкальный современник: сб. ст.* Москва, 1984. Вып. 5. С.5–18.

24. Милка А.П. Баховские «шестерки» (принцип циклизации баховских сборников в контексте особенностей барокко). *Музыкальная коммуникация*. СПб., 1996. С.220– 238.

25. Милка А.П. Искусство фуги И.С.Баха: К реконструкции и интерпретации. *Operamusicological,* 2010. №2(4). С.94-106.

26. Мильштейн Я.И. Хорошо темперированный клавир И.С.Баха. Музыка, 1967. С.18-47.

27. Николаев А.А. Фортепианное наследие Чайковского. М., Музгиз, 1949. С. 78-80.

28. Носина В.Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993. С.16-38.

29. Нюренберг А.В. Органное творчество Ф. Мендельсона в контексте развития немецкого органного искусства: автореф. дис. … на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Казань, 2004. 28с.

30. Петров Д. Новое открытие Макса Регера. *Music academy: электронный журнал,* 2018. Выпуск № 4 (764), URL: https://mus.academy/articles/novoe-otkrytie-maksa-regera

31. Пірієв О. В. Стильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера: дис. … канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 2021. 212 с.

32. Поризко Е.И. Духовные произведения Мендельсона-Бартольди: «приношение» И. С. Баху. *Вестник СПбГУ. Сер. 15* , 2013. №3. С.25-31.

33. Поризко Е.И. К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах Ор. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди. *Вестник СПбГУ. Сер. 15*. 2012. №3.С.47-56.

34. Протопопов В. В. Западноевропейская музика XVII- первой чверти XIX века. История полифонии. М., 1985. Вып.3. С.255-389.

35. Регер М. «Прошу слова!». *Из эпистолярного и публицистического наследия /* пер. с англ. В.В. Шпинницкого. М. : Arsis Books, 2018. 248 с.

36. Регер М. Упадок и возрождение музыки. *Зарубежная музыка XX века. Материалы и документы.* Москва: Музыка, 1975. С. 29–37.

37. Савайтан О.Г. 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»). *Українське музикознавство: наук.-метод. зб., 2015.* Вип. 41. С.277–288.

38. Савайтан О. Г. Макс Регер «Варіації і фуга на тему Й. С. Баха» :інтонаційна драматургія, специфіка втілення традицій. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство: сб. ст.* Київ: Міленіум, 2015. Вип. 2 (5). С. 217–222.

39. Савайтан О.Г. Макс Регер. Шість інтермецо: спектр традицій та передбачень, виконавський аспект. *Київське музикознавство : зб. ст.* Київ, 2014. Вип. 49. С. 252–265.

40. Савайтан О.Г. Перетворення традиції в трактовці фуги у фортепіанній творчості Макса Регера (на прикладі циклів опусів 81, 86, 99, 131-а). *Наук. вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2017.Вип. 118. С.192–204.

41. Савайтан О.Г. Фортепіанна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва автор-німецького пізнього романтизму: автореф. дис. … канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2018. 17 с.

42. Савайтан О. Г. Фортепіанний концерт Макса Регера: трактування жанру в історико-художньому контексті. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн.* Київ, 2017. Вип. № 1(34). С. 62–70.

43. Тончук П. О. О статусе фуги в современном музыкознании. *Проблемы музыкальной науки*, 2015. № 2. С. 28–36

44. Тончук П. О. Фуга как универсальный художественный концепт (на примере цикла «Рисунки по шелку» Ф. Бахора): автореф.дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2016. 26 с.

45. Хачатуров А. И. Эстетика, стиль и жанры в творчестве Макса Регера. Москва: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 86 с.

46. Челпанова П. Великий мастер. *Peoples.ru: электронный журнал* URL: https://www.peoples.ru/art/music/composer/max_reger

47. Шалтупер Ю. В. Заметки о Максе Регере. *Советская музыка*, 1973. № 12. С. 94–101.

48. Швейцер А.Иоганн Себастьян Бах. Музыка, 1965. С.21-38.

49. Южак К. И. О природе и специфике полифонического мышления. *Полифония: сб. ст.* Москва: Музыка, 1975. С. 6 – 63.

50. Южак К. И. Теоретические основы полифонии в свете эволюции музыкальной системы : автореф. дис. … доктора искусствоведения: 17.00.03. КГК им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 42с.

51. Botstein L. (2004). History and Max Reger. *The Musical Quarterly*, V.87, Issue 4, pp. 617-627. Retrieved from: https://academic.oup.com/mq/article/87/4/617/1011460

52. Piriyev O. Fugue in the structure of Max Reger's polyphonic diptych. *European Journal of Arts: scientific journal*. Vienna: Premier Publishing, 2020. No 3. P. 145–150.

53. Reger M. On the theory of modulation. URL: https://pdfcoffee.com/on-the-theory-of-modulation-max-regerpdf-5-pdf-free.html

54. Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger. Frankfurt am Main, 1958. 385 p.

55. Wirth H. Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg: Rowohlt, 1986. 172 p.