**ЗМІСТ**

[**ВСТУП 12**](#_TOC_250020)

**РОЗДІЛ 1 ПІЗНЬОРОМАНТИЧНИЙ МОДУС ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ МАКСА РЕГЕРА 23**

* 1. Процес становлення в романтизмі функціональних ознак

пізнього етапу 23

* 1. [Пізньоромантичне «нео» і бахианство у фортепіанній творчості Макса Регера 32](#_TOC_250019)
  2. [Естетичні пріоритети творчого мислення Макса Регера 40](#_TOC_250018)

[Висновки до першого розділу 49](#_TOC_250017)

[**РОЗДІЛ 2 ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ МАКСА РЕГЕРА**](#_TOC_250016)

[**З ДОМІНУЮЧОЮ ЗАГАЛЬНОРОМАНТИЧНОЮ СКЛАДОВОЮ ЙОГО ТВОРЧОГО МЕТОДУ 51**](#_TOC_250015)

* 1. [Фортепіанні мініатюри Макса Регера 53](#_TOC_250014)
  2. [Романтичний концерт Макса Регера 63](#_TOC_250013)

[Висновки до другого розділу 84](#_TOC_250012)

**РОЗДІЛ 3 ВАРІАЦІЇ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО МАКСА РЕГЕРА: ПЕРЕТВОРЕННЯ ПРИНЦИПІВ БАРОКО І КЛАСИЦИЗМУ**

**НА ПІЗНЬОРОМАНТИЧНІЙ ОСНОВІ 86**

* 1. [Варіації і фуга на тему Йоганна Себастьяна Баха, оp. 81 88](#_TOC_250011)
  2. [Варіації і фуга на тему Людвіга ван Бетховена, оp. 86 101](#_TOC_250010)
  3. [Варіації і фуга на тему Георга Філіппа Телемана, ор. 134 110](#_TOC_250009)

[Висновки до третього розділу 114](#_TOC_250008)

**РОЗДІЛ 4 ФОРМОТВОРЧІ ЗАКОНОМІРНОСТІ І СТИЛІСТИКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ МАКСА РЕГЕРА 116**

* 1. Особливості контрапунктичності композиторського методу

Макса Регера 116

* 1. [Фуга у фортепіанній творчості Макса Регера 122](#_TOC_250007)
  2. [Провідні композиційно-структурні принципи в неполіфонічних фортепіанних творах Макса Регера 135](#_TOC_250006)
  3. [Основні стилістичні домінанти у фортепіанних творах Макса Регера 139](#_TOC_250005)
  4. [Фактура. Виконавський аспект 149](#_TOC_250004)

[Висновки до четвертого розділу 155](#_TOC_250003)

[**ВИСНОВКИ 158**](#_TOC_250002)

[**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 170**](#_TOC_250001)

[**ДОДАТКИ 190**](#_TOC_250000)

Додаток А Список публікацій здобувача за темою дисертації 190

Додаток Б Апробація результатів дисертації 191

**ВСТУП**

**Актуальність теми.** Австро-німецька музична культура ХIХ століття збагатила духовну скарбницю людства творами видатних композиторів: Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Р. Вагнера, Й. Брамса, А. Брукнера та багатьох інших. Серед цих імен гідне місце належить Максу Регеру, видатному композитору, блискучому органісту, піаністу, диригенту, музикознавцю-теоретику і педагогу. Особистість неординарна, багатогранна, творчий метод його самобутній і яскравий, але від самого по чатку і дотепер вони викликають гострі дискусії і неоднозначні оцінки. М. Регер – визнаний класик ХIХ століття, але його музика рідко звучить в концертних залах, а дослідницька «регериана», особливо в Україні, досить скромна.

Протягом свого короткого життя композитор написав значну кількість

творів, його спадщина жанрово різноманітна (немає тільки сценічних жанрів) і досить масштабна. Досить сказати, що видання повного зібрання його тво рів (146 опусів і кілька творів без вказівки опусу) становить 38 томів.

Природно, були у композитора і певні жанрові уподобання, зокрема камерні ансамблі (70 опусів для різних складів) і органна музика (майже 200 творів). Найбільшу популярність принесли йому композиції для органа. Питома вага фортепіанних творів у його доробку не настільки значна, вони перебувають дещо на периферії творчості композитора. Висловлюються навіть думки, що, ранні фортепіанні твори М. Регера («Вальси-каприси», ор. 9, «Німецькі танці», ор. 10, «Сім вальсів», ор. 11, «Строкаті листки», ор. 13, цикл п’єс «Із юності», ор. 17), написані на замовлення лондонського видавця Аугенера,

«не йдуть в жодне порівняння з художнім значенням створених у той же період творчості опусів в інших жанрах» [69, с. 89]. Сам М. Регер деякі з названих творів оцінював стримано, називав їх учнівськими, крім «П’яти гуморесок», ор. 20. Їх він визнавав гідним і рекомендував включати в концертні програми. Звичайно, авторська думка важлива, але це думка генія, нерідко занадто строго самокритичного. І хоч численні цикли органних творів за аксіологічними ознаками значно кращі, відкидати знахідки і відкриття М. Регера у сфері фортепіанної музики, навіть раннього періоду, навряд чи правомірно.

Фортепіанну музику композитор створював протягом усього свого

творчого шляху. Він надавав перевагу мініатюрам, частіше, об’єднаним в цикли, і варіаціям – масштабним концертним творам. Саме варіаційні цикли М. Регера, за загальним визнанням, «стали вершиною розвитку його фортепіанного стилю» [69, с. 90].

М. Регер грав на роялі з раннього дитинства і став блискучим піаністом

. В освоєнні фортепіанного кодексу його «духовними наставниками» були Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Ф. Ліст, та передусім, – Й. Брамс. Не випадково своє визнання Й. Брамса Регер засвідчив раннім циклом п’єс

«Шість уривків (Six morceaux)», op. 24, одна з яких – «Рапсодія» –

присвячена саме йому «Den Manen J. Brahms» і брамсівській рапсодії *h-moll* op. 79. Мініатюра «Resignation» («Смирення») із циклу «Сім фантастичних п’єс», ор. 26 також містить звернення до Брамса (вказано дату його смерті), а в тематизмі відчутна алюзія до інтонацій повільної частини брамсівської Четвертої симфонії.

Більшість дослідників творчості М. Регера вважають, що в ній не було єдиної, цілеспрямованої лінії еволюції стилю, яка простежувалася б в усіх жанрах і синхронно. У межах кожного жанру можна виявити певні проблеми, тенденції і перспективи, впливи багатьох майстрів минулого, можна типізувати пізньоромантичні ознаки і визначити новаторські прориви.

Справді, «в кожному роді музики Регер сказав своє слово» [69, с. 68]. Тому багато музикознавців вважають дослідження його творчості за жанрами доцільним і єдино можливим, бо тільки в жанровому аспекті найбільш ясно і переконливо постає специфіка творчого методу композитора.

Варто зазначити, що формування індивідуального почерку М. Регера – процес тривалий, тому здійснити періодизацію його творчості досить складно, якщо можливо взагалі. Для цього є об’єктивні причини. Так, «якщо на органі композитор грав з дитячих років, то секрети оркестрового викладу він опанував повною мірою лише в мейнінгенський період, незадовго до смерті; фортепіанний стиль його сформувався у 1900-і роки, а камерний продовжував еволюціонувати протягом усього життя» [69, с. 69]. У цій ситуації варто застосувати найбільш просту й універсальну схему періодизації: ранній, зрілий і пізній періоди. За таких умов стає очевидним, що переважну більшість фортепіанних творів композитор написав у зрілий і пізній періоди.

Деякі дослідники, зокрема Ю. Крейніна, А. Хачатуров, єдиний фортепіанний концерт *фа мінор*, op. 114, який називають романтичним, не вважають фортепіанним. Вони відносять його до симфонічної, а часом просто до оркестрової музики. Можливо, така думка зумовлена тим, що М. Регер, як виконавець-ансамбліст, створив безліч ансамблів за участю фортепіано як провідного інструмента. Унаслідок цього, ніби за інерцією, і концерт розглядають як розгорнутий ансамбль, у якому піаністичний початок є лише складовою, а не визначальним у його трактуванні як жанру. Однак таке пояснення видається непереконливим і неправомірним, адже в цьому творі М. Регер надзвичайно розширив функції фортепіано як сольного інструмента, можливо, заради досягнення «ідеального» фонічного балансу з оркестром, навіть явно перевантажуючи фортепіанну партію. Це становить незаперечний аргумент для трактування цього твору як фортепіанного.

Загалом, значення фортепіанної музики М. Регера у формуванні його

творчого «Я» не варто применшувати. Вона досить репрезентативна, хоч і не охоплює усіх жанрів, традиційних для того часу. Так, не будучи особливим прихильником сонатно-симфонічної сфери і надаючи переваги поліфонічній і варіаційній процесуальності, композитор не зацікавився жанром фортепіан ної сонати, обмежився лише «ескізом» – чотирма сонатинами, op. 89. Проте

фортепіанна музика, у якій відбилися авторське мислення, естетична позиції, має незаперечну цінність і автономне значення, а також дає досить повне уя влення про жанрово-стильові особливості творчості композитора.

У дисертаційній роботі досліджується фортепіанна творчість М. Регера

, яка ще не привертала уваги українських музикознавців. Загалом музикознавчих праць про творчість М. Регера досить багато, це переважно німецькі видання, однак досі не досліджені його фортепіанні твори. Перші відгуки про музику М. Регера з’явилися ще за його життя. Серед них було багато полемічних публікацій, багатьом сучасникам його позиція видавалася неприйнятною. Так, у книзі Р. Луїса «Німецька музика сучасності» композитора за його діонісійську натуру охарактеризували як невдаху, який дотримується академізму Й. Брамса. Критик писав, що репутація Регера як реакціонера вже склалася, хоча, всупереч собі ж, він не вважав свою оцінку справедливою і відзначав новації в музичній мові композитора [177, с. 162– 163]. Водночас, багато критиків писали про М. Регера як про екстремального новатора, який заперечує основи і «руйнує тональності і форми» [165, с. 201]. Усупереч негативним відгукам друзі й учні М. Регера визнавали його геніальність. Підкреслюючи своєрідність і глибоку змістовність творчості свого вчителя, Г. Багир, автор першого ґрунтовного дослідження про нього, точно сформулював позиції «регерівської» і «антирегерівської» критики його сучасників: «Регер – вражаючий синтез Баха і Брамса, далі – потужне поєднання лінеарно-поліфонічного і вертикально-гомофонного принципів в якусь цілісність вищого порядку» [164, с. 10]. Щоправда, тут же він висловлюється зовсім інакше: «Регер – останній епігон і син брамсівського безсилля, барочне декадентство суто зовнішнього, беззмістовного контрапункту і спритно виготовлений декорум без внутрішньої потреби в ньому» [164, с. 65].

У Росії ім’я М. Регера було добре відоме, його творчість одні

сприймали захоплено, інші категорично відкидали. Так, М. Римський- Корсаков, за свідченням О. Оссовського, «переживав за молоде покоління його учнів» [108, с. 338], які захоплювалися творчістю Регера. В. Каратигін одним із перших звернув увагу на творчість німецького композитора, він називав його «найбільшим німецьким неокласиком» [57] і вважав її новаторською. Однак його критичні статті не були ґрунтовним дослідженням музики М. Регера.

Історична доля спадщини композитора досить драматична: після широкої популярності на початку ХХ століття настала пора забуття. М. Регер частково передбачав таку реакцію і сподівався на визнання майбутніх поколінь музикантів: «Почекайте трохи, через десять років мене визнають реакціонером і викинуть на смітник, – говорив він своєму учневі Г. Унгеру. – Але я ще повернуся!» [194, с. 47]. Тільки починаючи з середини ХХ століття виконавське і наукове зацікавлення творчістю німецького майстра відроджується. На думку німецького дослідника Е. Отто [185, с. 73], М. Регер стає одним з найпопулярніших в Німеччині композиторів XX століття.

Вітчизняних музикознавчих праць про творчість М. Регера дуже мало.

Першим проаналізував його оркестрову музику Б. Асаф’єв [6]. Викликає зацікавлення книга Ю. Крейніної [69], яка є, по-суті, єдиним монографічним дослідженням творчості німецького композитора. Інші праці, зокрема А. Хачатурова [137], становлять стислий її переказ. Ю. Крейніна узагальнила біографічний, історичний, фактичний, аналітичний матеріал, виявила загальну естетичну природу творчості М. Регера, проаналізувала теоретичні концепції зарубіжних дослідників. Здійснивши вагомий внесок у вітчизняну регеріану, Ю. Крейніна, безумовно, не вичерпала всіх питань творчості М. Регера. Зокрема, його фортепіанні опуси автор охарактеризувала лише в загальному плані, епізодично і дуже стисло.

Порівняно з вітчизняним музикознавством, сучасна зарубіжна,

передусім німецька, регеріана більш широка і ґрунтовна. Характеризуючи бахианство М. Регера, ми спиралися на відому статтю Гельмута Вірта «Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten» [197]. Райнхольд Брінкман у статті «Регер і нова музика» [166] обґрунтовує передбачення композитором важливихвідкриттів у XX столітті. Досить цінною з цієї точки зору видається і монографія С. Попп і С. Шігіхара «Макс Регер на шляху до модернізму» [ 178]. Особливості регерівського світовідчуття розкрито у праці Райнера Каденбаха «Регер і його епоха» [168]. Автор розглядає тему смерті, яка відігравала, на його думку, лейтмотивну роль у творчості композитора. У матеріалах збірника «Reger-Studien» («Дослідження творчості Регера») [188] досліджено епістолярій композитора, опублікований в англомовному виданні

«Мах Reger. At the Turning Point to Modernism» [178].

У дисертації використані й інші праці зарубіжних авторів про творчість М. Регера, його епоху, а також з окремих питань його композицій: В. Абендрота [163], Х. Грабнер [170], Е. Іслер [173], X. Поппен [186], Г. Багіра [ 164], Е. Отто [185], Р. Каденбаха [168] та інших. Істотний внесок в наукове вивчення й популяризацію спадщини М. Регера належить Інституту Регера в Бонні: тут видано повне зібрання творів у 35 томах (Sämtliche Werke) і кілька наукових публікацій; у Карлсруе – покажчик творів композитора (2010 р.) і нове (в 38 томах) зібрання його опусів (2008 р.). Відомо, що в західноєвропейській аналітичній практиці досить ґрунтовно розвинена джерелознавча складова. Так, у Німеччині діє окремий інститут з вивчення творчої спадщини М. Регера, у якому вивчається архів композитора.

Протягом двох останніх десятиліть в Україні підготовлено кілька

дисертацій і наукових публікацій, автори яких досліджують окремі жанрові і стилістичні аспекти його творів. Регерівське бахианство і фугу в творчості німецьких романтиків досліджували Т. Бочкова [15], С. Коробєйніков [65], К. Зенкін [53], Л. Кириліна [60], органні опуси композитора охарактеризовано в дисертації Н. І. Зандер [52], хорові жанри – у дисертації В. А. Карнаухової [ 58], А. Бояра [16]. Не можна не відзначити й досліджень С. І. Нестерова [105

], Ю. І.Агішевої [1], Б. Б. Палшкова [109], у яких розкрито контекст стильових, жанрових і виконавських шукань композитора. Так, Ю. Агишева [

1. пропонує змінити критерії визначення належності певного явища до модерну і розглядати творчість М. Регера в контексті югендстиля. Особливу допомогу у дослідженні поліфонії композитора надали наукові праці У. Унгера [194, 195], К. Траппа [193], Е. Доможирова [40], О. Гужви [35].

Культурологічному осмисленню феномена пізнього романтизму як відображенню духу епохи і творчої самосвідомості митця сприяли праці Е. Браудо [17], І. Белзи [20], В. Вейдле [24], М. Друскіна [41–45], Д. Житомирського [47–50], В. Конен [62], О. Лосєва [80], Л. Неболюбової [ 100–101].

Дослідження фортепіанної творчості М. Регера в дисертації здійснено за матеріалами названих наукових праць, які й становлять вітчизняне і зарубіжне регеріанство. У роботі визначено особливі критерії розгляду спадщини композитора, тому вона становить певний внесок у вивчення творчості Макса Регера.

Уявлення про еволюційні процеси в історії музики ґрунтуються, як правило, на основі аналізу творчості видатних авторів, без належного урахування культурного середовища, яке сформувало їх. Та не менш важливе значення має й доробок значної кількості майстрів, так званого, другого ряду, завдяки яким і утворюється художній контекст епохи. Крім того наше слухове сприйняття музики минулого поступово змінюється. Поділ творів на шедеври та «всі інші» втрачає актуальність. Контекст стає текстом, з якого нічого не можна втратити. Витіснений на другий план такими корифеями, як Й. Брамс, Р. Вагнер, Р. Шуман, Ф. Ліст, М. Регер становить приклад ситуації, про яку писав А. Михайлов: «Виявляється, що наш слух наприкінці XX сто ліття, безумовно, здійснив певний поворот по відношенню до всієї історії музики. Нам стає цікавим те, що двадцять чи тридцять років тому нікого не цікавило. Виявляється, що від культу шедевра, який склався протягом ХІХ століття, мало що залишилося. Замість поділу музики на шедеври і все інше, на цьому місці виявляється щось більш чудове. А саме: художні світи, у яких нічого не можна втратити, бо якщо ми щось втратимо, то цей світ погано пізнаємо» [96, c. 392]. Тому сьогодні важливі не окремі, вершинні твори, а вся музична творчість як одне ціле. Так і дослідження творчості М. Регера, яке посідає в художньому цілому пізньоромантичної епохи (за поширеною, не зовсім справедливою, з нашого погляду, думкою) неначебто не перше місце, може відкрити не тільки нові грані його творчості, а й допомогти по- новому сприйняти художні цінності. Це може вплинути і на концертну, виконавську практику.

Особливим стимулом для роботи стало те, що в наші дні значно зросло зацікавлення виконавців фортепіанною творчістю М. Регера. Більш доступними стали ноти і записи, є можливість почути його твори у виконанні відомих зарубіжних солістів. Однак відсутність теоретичних досліджень, рекомендацій щодо виконання творів М. Регера не дає можливості виконавцям зважати на особливості їх стилю, що значною мірою впливає на характер виконання фортепіанної музики композитора, а нерідко спричиняє

неточності і спотворення в інтерпретації його фортепіанних опусів. Усе викладене **актуалізує** тему дисертаційного дослідження.

**Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри історії світової музики Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського

. Вона відповідає темі № 9 «Історія світової музичної культури» перспективного тематичного плану наукової діяльності Національної музичної академії імені П. І. Чайковського (2015−2020 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Академії (протокол № 2 від 26 вересня 2017 року)

**Мета дослідження** – розглянути фортепіанну творчість М. Регера в контексті ідей і естетико-стильових особливостей австро-німецького пізнього романтизму.

**Завдання дослідження**:

* виявити й охарактеризувати основні пізньоромантичні константи творчого методу М. Регера на матеріалі його фортепіанних творів;
* виявити спадкоємність німецьких художніх традицій у фортепіанної творчості композитора ;
* розкрити сутність «неотенденції» в музиці М. Регера;
* визначити особливості застосування традиційних жанрів у фортепіанній музиці М. Регера;
* охарактеризувати структурно-композиційні й інтонаційні особливості музичної мови композитора.
* надати виконавські рекомендації щодо інтерпретації фортепіанних творів М. Регера.

**Об’єктом дослідження** є фортепіанна творчість М. Регера.

**Предмет дослідження** – домінанти творчого методу М. Регера, втілені у фортепіанних жанрах відповідно до загальних естетичних і стильових тенденцій в епоху пізнього романтизму

**Методи дослідження** становлять методи порівняльно-типологічного, жанрового і системного аналізу. Ряд положень ґрунтуються на результатах емпіричних досліджень. Загальний напрям дослідження – від вивчення конк ретних творів композитора, виявлення успадкованих стильових ознак творів минулих епох до розкриття особливостей індивідуального фортепіанного стилю М. Регера.

**Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві:

* фортепіанну творчість М. Регера розглянуто як важливу й специфічну складову його композиторського методу загалом;
* здійснено інтонаційно-драматургічній аналіз фортепіанних мініатюр, фортепіанного концерту, варіаційних циклів, визначено специфіку трактування композитором цих жанрів;
* виявлено й охарактеризовано пізньоромантичні константи творчого методу М. Регера ;
* розкрито зв’язок між фортепіанними творами М. Регера і творчістю композиторів попередніх епох;
* до наукового обігу українського музикознавства введено чимало праць іншомовної музикознавчої літератури, присвяченої творчості М.Регера

**Практичне і наукове значення** одержаних результатів полягає в тому, що вони сприятимуть подальшому науковому дослідженню творчості одного з видатних західноєвропейських композиторів в історії пізньоромантичної музики, а також можуть бути використані у навчальному процесі вищих музичних навчальних закладів, зокрема в курсах з історії зарубіжної музики, з історії фортепіанного виконавства, з методики викладання гри на фортепіано, а також у практичних інтерпретаторських рекомендаціях. Вони можуть суттєво допомогти не тільки виконавцям в опануванні нового репертуару і розумінні стильової специфіки фортепіанних творів М. Регера, а й музикантам інших спеціальностей в розширенні уявлень про видатного німецького композитора, у створенні його цілісного творчого портрету.

**Апробація результатів дослідження**. Основні положення, висновки і

результати роботи обговорювалися на засіданнях кафедри історії зарубіжної музики НМАУ ім. П. І. Чайковського, а також були викладені в доповідях на XVI Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці України» в Київському інституті музики ім. Р. М. Глієра (Київ, 8–10 січня, 2014 р.), ХV науково-практичній конференції українського товариства Аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музично твору» в НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 3–5 квітня, 2015 р.), ХVII міжнародній конференції українського товариства Аналізу музики «Аналіз та інтерпретація як системи пізнання музичного твору» НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 1–2 квітня, 2017 р.).

**Публікації. Основні положення дисертації викладені в п’яти**

**статтях,** із них чотири – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України [123, 125, 126, 127], одна – у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз даних «Міжнародний вісник» (Київ) [124].

**Структура роботи.** Дисертація складається із вступу, чотирьох розділів, висновків,списку використаних джерел та додатків.Список використаних джерел містить 198 позиції, із них 36 іншомовних. Загальний обсяг роботи 191 сторінка, з них основного тексту – 157 сторінок

**ВИСНОВКИ**

Творчість Макса Регера сприймається й оцінюється сьогодні як класика світової музичної культури. Найбільш досліджені і популярні у виконавців його органні опуси, але слід підкреслити, що не менш яскравості і новаторст ва виявляється і в його фортепіанних творах. Вони не утворюють свого роду другорядність, «фон» його творчого кредо (як іноді визначається), а становлять рівноправну, самодостатню складову останнього. На протязі всього свого недовгого життя М.Регер, який був прекрасним піаністом, приділяв багато уваги фортепіанним жанрам, що панували в його час і в деякі з них вдихнув нове життя. Це насамперед стосується його циклів фортепіанних Варіацій, але досить яскраво і своєрідно виявляється у звучанні його фортепіанних мініатюр і масштабного фортепіанного Концерту.

М. Регер до кінця свого творчого шляху перебував під впливом

романтичного ідеалу і романтичної концепції людини. Справді, «романтична традиція визначила його як музиканта і залишилась провідною в його художньому світогляді. М. Регер не менш самобутньо, ніж його сучасники композитори, втілив хвилювання, тривожне передчуття і драматичні суперечності своєї епохи, він справді був людиною свого часу» [69, с. 102].

Так, основний конфлікт у його творах, зокрема й фортепіанних, – між особистістю і дійсністю, але емоційно витончена, напружена, навіть дещо неврастенічна особа в цій опозиції у процесі поглибленої психологічної деталізації набуває неповторності, прагне досягти не стільки до недосяжного ідеалу, скільки віднайти «земні» константи, прийнятні для її розтривоженої душі. Вона знаходить їх в національній культурі минулого. Фінальні висновки концепції крупних, в тому числи – і фортепіанних творів композитора стверджують його переконання, що лише звернення до багатовікового досвіду, злиття з ним здатні стати орієнтиром у вирішенні проблем гнітючої дійсності, драматичної сучасності. У такому розумінні життєвої і художньої перспектив М. Регер багато в чому споріднений з Й. Брамсом.

Унаслідок такого переконання регерівський творчий метод, який безумовно виходить з романтичних принципів, водночас відкрито апелює до багатовікового опиту, до моделей і багатьох знакових елементів попередніх художніх епох — класицизму і бароко, утворюючі неповторний стильовий синтез. Це сприймалось деякими з його сучасників як недосконалість, академізм, навіть еклектизм (теж саме говорилось і про музику Брамса, Брукнера, Малера), але час розставив все по своїх місцях. Такий вид стилеутворення свідчив якомога відкрито про тонке і адекватне сприйняття композитором закономірностей становлення музичного процесу саме у сучасний період. Це становило собою одну з найважливіших прикмет

«оновленого», пізнього етапу романтизму, глибоко індивідуалізований

варіант якого і репрезентувало творчість Макса Регера.

Під час педагогічної діяльності композитор часто говорив своїм учням, що в музиці припустимий будь-який акорд, але його вживання має бути обґрунтоване «часом і місцем». Повною мірою ці слова можна віднести і до його творів. Музична спадщина М. Регера – продукт своєї епохи і своєї нації. На межі століть, в епоху відкидання традицій і експериментувань, композитор вважав за краще залишитися, точніше – називатися принциповим традиціоналістом (на романтичній основі) на догоду «абсолютній» музиці, в якій найбільше зберігав її іманентну цінність і не допускав кардинального розриву з її академічними законами. В свій час В. Каратигін, який одним в перших розгледів і масштаб обдарування німецького композитора, і перспективність його шукань, цілком справедливо стверджував: «Регер дбайливо ущільнює всі слабкі місця сучасної душі міцним цементом класицизму, утримує її від розпаду міцними поліфонічними скріпами, прагнучи пов’язати її органічно з цілісним і сильним духом наших предків» [ 56, с. 114]. Дійсно, М.Регер, ніколи не впадаючи в догматизм, усе життя дотримувався гасла: у музиці – жодних компромісів як і жодних категоричних відмов від свого рідного художнього минулого. Така його принциповість свого часу сприймалася як консерватизм.

На відміну від деяких своїх сучасників, шукаючих радикальних

новацій, він, повторюємо, ніколи не втрачав зв’язку з традиціями, навіть акцентовано, хоч і по-своєму, спирався на них. Тому його композиторський метод, як і брамсівський, нерідко називають «охоронним», але це не зовсім правомірно, бо Регер ніколи не прагнув зберігати в недоторканості художні принципі минулого і догматично наслідувати їх. Точніше цю рису його кредо можна визначити як таку, що зближує, навіть об’єднує на новому рівні стильові принципи музики усіх епох – і минулого, і сьогоденного.

Таким чином, константою індивідуального композиторського стилю М. Регера є багатовимірний стильовий синтез. Кожна його складова набуває іншого художнього виміру, утворюючи нову якість. Унаслідок цього в сти льовому цілому народжуються химерні жанрові міксти, неповторні особливості і властивості естетичного і музично-мовного порядку І в цьому з повною обґрунтованістю можна убачати завершальну, узагальнюючу, підсумково-об’єднуючу функцію, властиву естетиці, ідеям мистецтва пізнього романтизму.

До сказаного неодмінно слід додати, що у кожному своєму творі будь- якого, у тому числі – фортепіанного, жанру М. Регер запроваджував цей

«епохально-об’єднуючий» принцип по-іншому. Інакше кажучи, його композиторський метод має принципово пошуковий характер. Така явна і послідовна внутрішньо-стильова індивідуалізація також свідче про пізньоромантичну орієнтацію регерівських творчих устремлінь.

В свою чергу згадані пошуки в сфері формотворення обумовили і таку своєрідну рису творчого мислення композитора, як контрапунктичность. Так, кожний його фортепіанний твір містить численні приклади ситуацій, коли складна, багатоскладова гармонія наче «розмивається», будь який акорд в

процесі розвитку може виявити свій лінеарний потенціал, горизонталь почи нає руйнувати вертикаль. З іншого богу музична тканина регерівських поліфонічних форм, навіть фуги, нерідко виявляє свою «вертикальну» природу. Сам Регер уважав це нормативним і не одноразово говорив своїм учням, що між гармонією і контрапунктом немає суттєвої відмінності. І в цьому відношенні він прогнозував прийдешнє.

Слід додати, що ця контрапунктичность мислення поєднується у фортепіанних творах Регера з тяжінням до максимальної потужності і масивності звучання інструменту. Надзвичайна насиченість фактури регістровими контрастами, просторовими стрибками, терасоподібна динаміка

, складна, «пливуча» аккордика з ущільненням басового голосу, часті темпові перемикання – все це має ясне часове и естетичне обґрунтування. Нагадаємо про популярну у той час оркестрову трактовку фортепіано Ф. Листом. А М. Регер в свою чергу бажає передати у своїх фортепіанних творах багатющу палітру барв і можливостей романтичного органа. Саме «органність» в сполученні с романтичної емоційної експресивністю дозволяла органічно виловить воєдино минуле, «досвід» і сучасність. А це була також одною з констант пізньоромантичного творчого методу композитора.

В цілому і в даному випадку, і взагалі М. Регер, добираючи з багатовікової музичної культури досконалі зразки, по-своєму і по-німецьки

«перекладаючи» їх мовою сучасної йому епохи, тим самим відкривав, яка довела історія, шлях майбутньому. Справді, стилістично його музична спадщина, з одного боку, заглиблена в історичні часи, аж до раннього бароко

, звернена до німецької музичної традиції, з іншого, – включає минуле в сучасний контекст і становить своєю одне з найбільш яскравих явищ пізнього романтизму, багато в чому безпосередньо спрямоване в мистецтво ХХ століття.

На урочистостях з нагоди 100-річчя від дня народження М. Регера відомий німецький композитор Е. Майєр наголосив, що композитор «став одним з найважливіших посередників між класикою і сучасністю. Він продовжив старовинну німецьку поліфонічну традицію, яка зародилася в XVI – XVII століттях і була підхоплена Бахом, Бетховеном, Брамсом та іншими композиторами. Багато чого в сучасній музиці. було б навряд чи можливо без Регера (особливо, беручи до уваги поліфонічну техніку)» [69, с. 9]. Треба заради справедливості лише уточнити, що це було не стільки посередництво, скільки прогнозування майбутнього. І в даному плані практично усі дослідники посилаються на таке яскраве явище, як неокласицизм ХХ сторіччя, а творчість М. Регера відносять до етапу формування тенденцій даного художнього напрямку в загальних рамках естетики пізнього романтизму.

М. Регер справді не тільки передбачив «нео» тенденції в новій музиці,

її повернення до сакральних сенсів, а й одним із перших став на шлях перетворення, переінтонування старих жанрів. Так, в кожному циклі своїх варіацій він по-різному об’єднує прийоми розвитку, притаманні і бароко, і

класицизму, і романтизму. Причому цей конгломерат типів варіювання цілеспрямовано формується по принципам діалогічної сонатної драматургії. А процес становлення сонатної форми регерівського фортепіанного Концерту виявляє використання численних сугубо поліфонічних прийомів. Але у найбільшою мірою вказане жанрове переінтонування позначилося на трактовці фуги, яка звичайно сприймалась німецькими композиторами романтичної епохи крізь призму бахівського стилю, в подальшому часі багато в чому враховували творчі знахідки вже М. Регера.

Взагалі німецькі композитори-романтики зверталися до фуги з різних причин, професійно завжди цікавились нею. Цей жанр представлений багатьма творами, які мають різну питому вагу в творчості кожного з них. Показово, що саме австро-німецька композиторська школа відіграла вирішальну роль в історії еволюції фуги, зокрема на її романтичному етапі. Серед композиторів-романтиків перш за все в цьому плані слід назвати імена двох німецьких композиторів – Ф. Мендельсона і М. Регера, – які свідомо прагнули відродити і «осучасніть» тип бахівської фуги. Для них це була не просто форма, локалізована у певний період творчості чи в одній жанровій сфері. Навпаки, кожен із них тяжів до фуги, і ширше – до поліфонічного способу музичного мислення – з перших самостійних кроків у мистецтві.

Унаслідок цього вони зуміли створити багато поліфонічних опусів, серед яких фуга, представлена десятками зразків, посідає чи не перше місце. А це в цілому досить нечасте, навіть рідкісне явище в романтичну, тем більш – в пізньоромантичну епоху.

Незважаючи на індивідуальні особливості стильових проявів, М. Регера і Ф. Мендельсона зближує великий пласт канонічного у творчості кожного.

Це виявилося в тяжінні як до бахівського (і добахівського), так і до класицистичного стильових канонів. Композиторів пов’язує й те, що в їхній творчості в сфері музичного тематизму особливе місце належить хоралу, що додатково вказує на фактор спадкоємності з німецькою музикою минулого.

Хоральність у музиці М. Регера обумовлена перш за все естетичною позицією композитора, який вважав творчість вищою причетністю, божест венним актом. Для нього фуга – це один із провідних жанрів його музичної творчості, передусім органної. Але й у фортепіанній музиці композитор відводить їй особливе місце. Вона нерідко стає смисловим апогеєм великих варіаційних форм. Зміна естетичних ідеалів і еволюція музичної мови, властиві пізньоромантичному часу, відбилися як на образно-емоційному змісті регерівської фуги, так і на її музичному матеріалі й формотворенні. Це виявилося в новому типі тематизму, тональному розімкненні багатьох тем, у сміливих ладогармонічних засобах і в різноманітності тональних планів.

Глибоке відчуття живого зв’язку з ідеями великих попередників і, одночасно, невичерпна творча радість експериментування з «успадкованим» становлять особливість композиторського стилю М. Регера. Він був послідо вно відданий національним традиціям і сприймав ретроспективу як імпульс до творчого руху. Не випадково у виборі тем для своїх варіацій Регер спира

ється на брамсівський тип розгорнутого, крупномасштабного варіаційного циклу і звеличує його фінальною фугою, майстерно поєднавши цим раціона лізм канонічної форми з віртуозністю концертного фортепіанного стилю. М. Регер обирає Варіаційний цикл як універсалію – як музичний жанр, що вміщує, за словами М. Бахтіна [9, с. 234], «творчу пам’ять» історично відда лених культурних епох. Це надало йому змогу кожним твором здійснювати своєрідне «музичне приношення», виражати шанобливе ставлення до автора обраного тематичного зразка.

Таким чином, зберігаючи дивовижну свободу в розгортанні ідеї, М. Регер поєднав в органічному цілому, здавалося б, несумісне. І хоча просторово-часові межі його життя виявилися дуже скромними, масштаби його творчості – епохально безмежними. Підкреслюючи спадкоємність національної традиції у творчості М. Регера, Б. Асаф’єв писав: «Регер – несподіваний сплеск давньої, суто німецької культури, майстер, який вільно асимілював на зламі XIX і XX століть великі традиції органного мистецтва і заповіти вождів концертно-камерного стилю, але не цурався. ні інтимної лірики, ні індивідуального трактування найрізноманітніших настроїв, станів, глибоко внутрішніх переживань і почуттів різної міри напруження» [6, с. 70].

Своєрідність стилю М. Регера, надзвичайно далекого від стилізації і догматизму, не зводиться до його завершальної, узагальнюючої функції. Неповторність мистецтва німецького майстра полягає в переплетенні безлічі різночасових труднощів поєднання, здавалося б, непоєднуваних явищ.

Показово, що Регер активно прагнув воскресити живий дух класики, її внутрішні стимули, бажаючи залишатися при цьому «серед лівих», у сфері сучасної йому музичної мови, вважаючи себе новатором. І він мав рацію. Його не цікавили муміфіковані форми. Вважаючи себе прихильником «нової музики», він намагається традиційне переказати сучасною мовою, використовуючи новітні засоби виразності і прогресивні можливості художньої творчості. Залишаючись ніби в минулому, М.Регер відкритий майбутньому.

У музиці М. Регера, відповідно до пізньоромантичної композиторської естетики, з’являється новий тип цілісності, пов’язаної з відкритою формою, яка прагне не до завершеності, а до становлення, руху. Некласична цілісність повною мірою відповідає таким характеристикам, як фрагментарність, плин ність і нескінченність. Оригінальні принципи розвитку і формотворення – мотивна «остинатность», «рондоподібна» калейдоскопічність, своєрідні прийоми варіантності – демонструють фрагментарність і, водночас, плинність музики Регера, а також образну багатогранність, схильність до метаморфоз, підкреслено романтичну або романтико-класицистичну, романтико-барокову гру. Використовуючи, здавалося б, традиційні форми, М

. Регер будує їх по-новому. Класичний період жевріє, не поступається місцем

, а поєднується з асиметричними побудовами, частими змінами динаміки, темпів, підпорядкованими загальному розвитку, хвилям зростання і спаду напруження, які радикально змінюють внутрішнє життя музичних

композицій. На це спрямоване у М. Регера й нове «слухання» гармонії: зростає роль акордів, які виражають змішану функцію і є невизначеними за своєю функціональною роллю, розростається багатотерцева вертикаль, яка містить ознаки багатьох ладових функцій. На це ж «працює» і значна кількість енгармонічних модуляцій, надзвичайна рухливість фактури, синтез одночастинності і циклічності, сплетіння і взаємнопереходи вертикалі й горизонталі, утворення вільних і змішаних форм. Усі відзначені стильові особливості музики М. Регера відображають одну з головних ознак романтичного типу свідомості – прагнення до втілення, до звершення, яке ніколи не знаходить завершеної форми, бо романтизм, за визначенням О. Лосєва, – це «потенційна безкінечність» [81, с. 57], яка неспокійно не визначена, не завершена і не має меж. Саме на цій підставі М. Регер в кожному своєму творі шукав і знаходив нові способи вираження основного романтичного модусу як прояву суперечності між устремлінням людського духу до вічності і скінченністю людського буття, невідповідності реального життя душевним потребам.

Серед інших пізніх романтиків М. Регеру досить часто відводять

особливу роль, бо його творчість пов’язує музику ХІХ і ХХ століття, в ній закладені ті основні принципи музичної культури, які в подальшому стануть ключовими для розвитку європейського музичного мистецтва. Завдяки дивовижній свободі думки йому вдалося поєднати в органічну цілісність традицію і прогрес, відтворити стилістичну спорідненість між віддаленими епохами: між Бахом і пізнім романтизмом, а далі – і з ХХ століттям. Глибоке відчуття живого зв’язку з традиціями надає його концепції людини ознак ретроспективізму, що згодом стане головним для неокласицизму. Але одночасно у творчому методі М. Регера живе невичерпна творча радість експериментування. Загалом це надає змогу вважати його музику такою, у якій «сперечаються одна з одною реформаторські і революційні тенденції» [ 163, с. 93]. Його пізньоромантичний модус – це драма, іронія, пристрасний авторський монолог і, одночасно, прорив у майбутнє. Його стильовий синтез

– це шлях до полістилістики, а його гармонія – тональне передбачення

експресіонізму; його композиторська техніка – це радість експериментування

, дивовижна свобода мислення. Композиторський стиль М. Регера – це шлях до авангарду.

Макс Регер, чия творчість нерозривно пов’язана з культурою свого часу, уособлює межу епохи, про початок якої Г. Гейне сказав так: «Світ розколовся, і тріщина пройшла крізь серце поета» [26, с. 3]. Музика М. Регера переконує, що вона, апелюючи до різних епох, належить своєму часу. Риторичність, піднесеність і галантність висловлювання своїм корінням сягає докласичного періоду, тонікальність перебуває ще в межах тональності, вони

, як і композиційна визначеність форми спрямовані до класичних традицій, емоційність і патетика висловлювання забезпечують музиці М. Регера гідне місце серед творів видатних романтиків. Його композиторське мислення багатогранне, воно зумовлене змістом культурно-історичного, художнього

процесу і відображає сутність діалогічної картини світу; воно засноване на одночасному поєднанні кількох різних голосів, ліній, явищ, стилів, традицій.

Та все ж, композиторська самосвідомість митця була спрямована на експериментування. Він не обґрунтував теоретично – у програмах, маніфестах, інших акціях (крім «абсолютної» музики», якій присвятив себе) того, що його композиторська техніка – це освоєння технік майбутніх епох. У музиці М. Регера трапляються такі співзвуччя, які порадували б прихильників сонорики. «Звукова маса» звучання його партитури передбачила б кластерну техніку сучасності. Можливо, через це композитора й не сприйняли його сучасники, а його музика протягом багатьох десятиліть перебувала на узбіччі історії музики.

У проекції на мистецтво XX століття творча постать М. Регера постає цілісною, самодостатньою і відкритою. Щоправда, вдивляючись у майбутнє, важко знайти його конкретних і переконаних послідовників. Зосередивши в собі характерні примети свого часу, творчість композитора не викликала до життя «регеріанства», подібно до Р. Вагнера, що не утворила «школи», поді бно до А. Шенберга. Мабуть, тільки П. Хіндемита можна вважати єдиним безпосереднім послідовником романтичного бахианства – тієї традиції, яку на початку ХХ століття М. Регер заповідав майбутньому. Як справедливо зазначає Т. Бочкова, «внутрішні потенції Хіндеміта-композитора, завдяки Регеру, надали йому можливість відчути набагато глибший і природний зв’язок з традиціями німецького бароко» [15, с. 21] Мабуть, не випадковим було звернення П. Хіндемита до одного з яскравих бахианских опусів М. Регера – до «сотого псалма» (композитор здійснив редакцію цього твору).

Ідучи у своєму бахианстві шляхом, прокладеним Регером, Хіндемит

зізнавався: «Я зобов’язаний Регеру більше, ніж Баху» [144, с. 311]. Він досягає рідкісної цілісності і долає деякі слабкості форми свого попередника. Те, що у Регера в якій то мірі руйнує форму, у Хіндемита становить її переваги. Можливо причина криється в ладовому оформленні тематизму.

Регер мислить ще загостреними ладовими тяжіннями, включаючи їх у безперервне невпорядковане модулювання і нестійкість. Хіндемит же зупиняє стихійну модуляційність тим, що послаблює функціональні тяжіння. Регер, ослаблюючи експозиційний принцип, прагнучи до подальшого традиційного розвитку тематизму, змушений інколи залишатися на одному рівні форми, і це призводить часом до певної драматургічної статики.

Хіндемит, навпаки, посилює експозиційність тематизму поліфонічними засобами неодноразового повторення. Така заданість, помножена на лаконізм і чуття міри, логічно обґрунтовує дію і переконливо підтверджує вихідну тезу.

Зростаюча тенденція до поліфонії, далекоглядно відображена Регером і теоретично обґрунтована Танєєвим, надалі, як відомо, стала загальним процесом. Актуальність бахіанських шукань особливо помітна в середині XX століття, вони набули втілення в неокласицизмі і необароко. А «фе рмент» музики Баха діяв ще дуже довго і, зрештою, перетворився на

самостійний художній напрям.

Слід також додати, що надалі регерівський принцип стилістичного синтезу – в різних його переломленнях – використовували багато великих композиторів різних країн: від І. Стравінського, Д. Шостаковича і до творців наших днів. Як не дивно, але в історичній перспективі набувають подібності долі творчої спадщини М. Регера і К. Дебюссі. Кожен із цих композиторів передбачив появу неокласицизму, вони не тільки вгадали його, а й намітили конкретні шляхи його подальшого розвитку. Ранній і майже одночасний відхід цих двох художників буквально напередодні появи неокласицизму не дав їм можливості повною мірою втілити в життя ідею відродження жанрів і форм старовинної музики. В цілому правомірність порушення проблеми

«Регер і XX століття» сьогодні вже не викликає сумнівів. Її інтенсивно

розробляють музикознавці, встановлюючи зв’язки композиторського методу М.Регера з творчістю не тільки П.Хіндемита, але ї К.Шимановського, С. Прокоф’єва, М.Мясковського, А.Онеггера та інших.

Чим більше часу віддаляє нас від Регера-художника, тим більш рельєфно проступають в його спадщині ознаки, актуальні для сучасного мистецтва. Історія цілком довела цінність, самобутність, новаторство, плідність, перспективність його творчості для подальшого розвитку музики У найважливіших для його творчого кредо моментах М. Регер збігся зі

«зрілим» XX століттям, передчувши, інтуїтивно вгадавши характер багатьох його художніх імпульсів. І в цьому він справжній класик, причетний до художньої культури всього людства.