

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра інтерпретології та аналізу музики
Кафедра спеціального фортепіано

**ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ
У ЦИКЛІ «AUS MEINEM TAGEBUCH» OP. 82 МАКСА РЕГЕРА**

Магістерська робота

РУДІК МАРИНИ ЄВГЕНІВНИ

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри історії української та зарубіжної музики

ІВАНОВА ІРИНА ЛЕОНІДІВНА

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело _____



Харків–2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
 РОЗДІЛ 1. ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ТА АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ МАКСА РЕГЕРА У НАУКОВІЙ ДУМЦІ	
1.1. Сучасники про композиторську особистість М. Регера.....	8
1.2. Композиторський доробок М. Регера у дзеркалі музичної науки сьогодення	25
1.3. Жанрове розмаїття фортепіанних творів композитора	33
Висновки до Розділу 1.....	41
 РОЗДІЛ 2. ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР М. РЕГЕРА В ЦИКЛІ AUS MEINEM TAGEBUCH OP. 82	
2.1. Жанр щоденника у художній творчості.....	43
2.2. Структурно-композиційні властивості фортепіанних мініатюр оп. 82 М. Регера.....	45
Висновки до Розділу 2.....	94
 ВИСНОВКИ.....	 96
 СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	 101

ВСТУП

Актуальність обраної теми. Життєтворчість Макса Регера (нім. *Johann Baptist Joseph Maximilian Reger*, 1873–1916) припала на злам культурних епох. Це обумовило його роль в музично-історичному процесі як митця, який водночас узагальнив здобутки композиторської практики новоєвропейської доби та став провісником актуальних ідей новітнього часу. Будучи представником пізнього романтизму, М. Рeger тяжіє до масштабних композицій, про що свідчить його постійне звернення до жанрів, які передбачають використання великої музичної форми (варіації, сонати, сюїти). Поряд з цим митець віддав щедрю данину фортепіанній мініатюрі. На цьому підґрунті виник його своєрідний цикл фортепіанних мініатюр *Aus meinem Tagebuch op. 82* (1904–1912), в якому творча індивідуальність автора розкривається в діалектиці взаємодії традиційного та інноваційного, камерності висловлення і масштабності мислення. *Aus meinem Tagebuch* (в перекладі з німецької – «З мого щоденника») складається з чотирьох томів і містить 35 п'єс, що позначаються як *Kleine Stücke für Klavier*, хоча деякі з них виходять за межі «маленьких». Отже, виникає своєрідна антологія мініатюри в тлумаченні композитора переламної доби. У зв'язку з цим виникає завдання аналізу регерівського *Aus meinem Tagebuch*, який можна вважати засобом самопізнання автора, узагальнення константних властивостей його індивідуального стилю.

Незважаючи на плідність вивчення *Aus meinem Tagebuch* для досягнення композиторської індивідуальності М. Регера, цей цикл ще не потрапив у коло наукових інтересів. Не став він репертуарним у виконавській практиці, хоча подекуди окремі його частини все ж таки приваблюють піаністів. Також вдалося знайти і декілька зразків презентації *op. 82* в повному об'ємі, вони належать італійському піаністу Клаудіо Коломбо (2019) та американській піаністці Ксенії Носіковій (2022).

Таким чином, обрання регерівського циклу в якості матеріалу для музикознавчого дослідження обумовлене наступними чинниками:

- Можливістю на прикладі творчості одного з видатних композиторів рубежу XIX—XX століть простежити процес трансформації пізньоромантичного стилю в новітні ідеї іншої культурно-історичної епохи;
- Необхідністю всебічного вивчення творчого спадку М. Регера шляхом розширення кола наукової проблематики і музичного матеріалу;
- Доцільністю звернення з цих позицій до регерівського *Aus meinem Tagebuch*;
- Потребою оновлення виконавського репертуару за допомогою включення в нього фортепіанного циклу *Aus meinem Tagebuch* видатного представника німецької національної композиторської традиції.

Поряд з Г. Малером, Р. Штраусом, А. Шенбергом М. Регер репрезентував сучасну австро-німецьку музичну культуру, про що свідчать численні відгуки на його творчі спроби критиків, композиторів, музикознавців тієї пори. У Німеччині і сьогодні глибоко шанують М. Регера як славетного національного митця. Працює в місті Карлсруе *Max-Regger-Institut*, проводяться фестивалі з творів майстра, у Вайдени – рідному місті композитора – музична спільнота відзначає важливі дати, пов'язані з його життям. Щодо українського музикознавства, то в його обігу існує певне коло досліджень доробку майстра – назовемо кандидатські дисертації О. Пірієва та О. Савайтан та їх статті, а також статті Л. Кияновської. Очевидно, що поодинокі звернення до спадку М. Регера явно недостатні для розуміння феномену його творчої особистості, та це спонукає до розширення проблемних аспектів його вивчення і кола жанрів, що складають композиторський доробок майстра.

Мета дослідження – виявити поетику фортепіанних мініатюр М. Регера.

- У зв'язку з метою висуваються наступні завдання:
- здійснити огляд наукової літератури, присвяченої особистості і творчій спадщині М. Регера;
 - розкрити жанрову специфіку *Aus meinem Tagebuch* як особливого типу циклу фортепіанних мініатюр;
 - здійснити системний аналіз п'єс, що входять в *op. 82*;
 - визначити романтичні і новітні властивості образного світу і стилістики фортепіанних мініатюр М. Регера.

Об'єкт дослідження – фортепіанна творчість М. Регера, **предмет** – поетика як система принципів художнього мислення композитора, втілених у *Aus meinem Tagebuch op. 82*.

Матеріалом роботи слугує нотний текст названого твору, а також спроба інтерпретації цього опусу, здійснена автором даної магістерської роботи.

Теоретичну базу роботи складають праці, що присвячені:

- дослідженню життя та творчості М. Регера як однієї з провідних фігур музичного мистецтва зламу віків (К. Дальхаус [8], В. Каратигін [21–23], Ю. Крейніна [26–27], Л. Кияновська [74], Б. Палшков [43], М. Петрова [44], О. Пірієв [45], О. Савайтан [52–56], А. Becker [66], F. Czolbe [68], K. Hasse [70], M. Hehemann [71], U. Herrmann [72], R. Louis [75], S. McConnell [76], H. Mohr [77], S. Popp [80–81], E. Reger [83], G. Robert-Tornow [85], J. Schaarwächter [86], E. Segnitz [87], F. Stein [88], G. Stern [69, 89], H. Wirth [91]);
- проблемам комунікативного аспекту музично-виконавського висловлення (К. Дальхаус [8], I. Мецмахер [9], G. Stern [69, 89], G. Robert-Tornow [85]);
- жанру фортепіанної мініатюри (К. Зенкін [15–17], В. Лебедева [29], Є. Назайкінський [39], Н. Рябуха [50–51], Т. Сидорець [58]);
- проблемам фортепіанного виконавства (К. Мартінсен [30], В. Москаленко [37], Г. Нейгауз [42], E. Keventsidou [73]);

- *історії та теорії музики* (Б. Асаф'єв [1], В. Бобровський [5], Ф. Вольфрум [6], М. Друскін [10], Д. Житомирський [12], Є. Назайкінський [39]);

- *теорії жанру та стилю* (Б. Асаф'єв [2], В. Медушевський [31], О. Метельська [33], Л. Неболюбова [41], В. Холопова [60], А. Шенберг [64], E. Keventsidou [73], S. McConnell [76] Н. Mohr [77], К. Trapp [90]).

Методи дослідження. Магістерська робота містить комплексний підхід до розкриття теми, зокрема:

- *історичний*: передбачає розгляд творчості М. Регера як композитора рубежу ХІХ—ХХ століть;

- *жанрово-стильовий*: сприяє розкриттю типологічних ознак фортепіанної мініатюри в умовах композиторського мислення М. Регера;

- *функціонально-структурний*: уможливорює поєднання смислових та структурних принципів фортепіанних мініатюр майстра;

- *стилістичний*: дозволяє досягнути комплекс виражальних засобів автора;

- *семантичний*: спрямований на встановлення зв'язків між стилістичними і функціонально-структурними чинниками обраного музичного матеріалу;

- *виконавсько-інтерпретаційний*: допомагає у розумінні образно-емоційного і художнього змісту фортепіанних п'єс М. Регера через безпосереднє спілкування з інструментом.

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в наступному:

- Своєрідність творчої постаті М. Регера визначена через її оцінку сучасниками майстра, що засвідчила актуальність його композиторських ідей для музичного мистецтва рубежу історичних епох і першої половини ХХ століття;

- Систематизована наукова інформація стосовно спадщини М. Регера та його композиторської особистості;

- Вперше в музикознавчій практиці цикл *Aus meinem Tagebuch* М. Регера у повному обсязі обраний в якості матеріалу для спеціального розгляду;
- Названий твір осмислений як оригінальний цикл, що об'єднаний різноманітними асонансами, завдяки чому утворюється циклічне ціле;
- Здійснений системний підхід до регерівських фортепіанних мініатюр, що дозволило визначити ключові ознаки їх поетики.

Апробація результатів дослідження. На матеріалі магістерської роботи були зроблені доповіді на наступних науково-практичних конференціях: Міжнародна науково-творча онлайн-конференція ХНУМ ім. І. П. Котляревського «Музична комунікація у питаннях та відповідях», (Харків, 18.01.2021); XXI Міжнародна науково-творча онлайн-конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців», (Харків, 2.04.21); онлайн-конференція «Магістерські читання», (Харків, 23.12.2021); III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 22.05.2022)

Практичне значення отриманих результатів проведеного дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані у подальших наукових розвідках, присвячених фортепіанній творчості М. Регера, а також у навчальних курсах, пов'язаних із історією виконавства, історією зарубіжної музики, аналізом та інтерпретацією музичних творів, у музичній педагогіці та виконавській практиці.

Структура дослідження. Дослідження містить Вступ, два Розділи з підрозділами та висновками до Розділів, Висновки та Список використаних джерел. Основного тексту 97 сторінок, загальний обсяг дослідження – 109 сторінок. Список використаних джерел налічує 93 найменування (з них 28 – іноземними мовами).

РОЗДІЛ 1.

ФЕНОМЕН ОСОБИСТОСТІ ТА АВТОРСЬКОГО СТИЛЮ МАКСА РЕГЕРА У НАУКОВІЙ ДУМЦІ

1.1. Сучасники про композиторську особистість М. Регера

Своєрідність авторського стилю М. Регера обумовлена історичним часом, у який розгорталась його багатоаспектна діяльність. За своє коротке життя композитор встиг побачити не тільки кінець Романтизму, але і початок нової епохи, коли з'являлися та стрімко розвивалися нові тенденції. Формування поглядів та світосприйняття музиканта припадає десь на 1898-1901 роки; саме на зламі століть відбувся розквіт його композиторської творчості, про що свідчать написані ним у цей період близько 40 опусів. Дана ситуація пояснює звертання М. Регера майже до всіх стильових напрямів минулих часів: від добахівської епохи до Р. Шумана та Й. Брамса. Тож, у творчості митця простежуються 2 провідні лінії: романтична та така, що передбачає неокласичні тенденції ХХ століття. Ці лінії зазвичай поєднуються та переплітаються. Поряд з цим кожна з них має свої власні орієнтири та атрибутивні ознаки. Романтична лінія пов'язує М. Регера з естетичними установками Й. Брамса та гармонічною системою Р. Вагнера; перед-неокласична – з принципами формотворення Й. С. Баха, продовженням бахівської традиції на базі сучасної музичної мови.

До романтичних творів можна віднести «Чотири поеми за А. Бекліном» *op.* 128, «Романтичну сюїту» *op.* 125 за Й. Ейхендорфом, цикли фортепіанних та вокальних мініатюр. Перший з названих творів може слугувати прикладом схрещення різних ідей романтизму та сучасних віянь, у тому числі – стилістичних впливів К. Дебюссі та Р. Штрауса. Показово, що тут застосований принцип програмності, в цілому не типовий для автора. До перед-неокласичних творів М. Регера слід віднести Концерт у старовинному стилі для оркестру *op.* 123, численні сонати та сюїти для струнних інструментів соло, хоральні обробки для органа, що безпосередньо вказує на

відродження інструментальних жанрів, притаманних бароко та творчості власне Й. С. Баха. З останнім, який, мабуть, справив найбільший вплив на М. Регера, його поєднує тяжіння до поліфонії, адже найвищі творчі досягнення композитора відносяться саме до поліфонічних та старовинних музичних форм.

Наведемо для прикладу улюблений жанр М. Регера – оркестрові та фортепіанні варіації, у яких чітко простежується блискуче володіння композитора технікою контрапункту. Показово, що вони зазвичай завершуються фугою на теми композиторів різних епох: В. А. Моцарта, А. Хіллера, Й. С. Баха, Г. Ф. Телемана, Л. Бетховена. Й. С. Баху присвячена органна сюїта «Пам'яті Баха» *op.* 16 (1894-95); М. Регер вважався також одним із найкращих інтерпретаторів творів славетного лейпцизького майстра. Попри те, що твори М. Регера протягом усього його життя зберігають зв'язки із різними історико-стильовими традиціями, неважко встановити вектор руху авторської думки, націлений на посилення переднеокласичних уподобань у порівнянні з власне романтичними.

Переламне місце музичної творчості М. Регера в культурно-історичному процесі обумовило не тільки його звернення до різнобічних традицій минулого, але також і передбачення таких властивостей композиторського мислення і стилю, що визначили своєрідність естетичної та художньої практики подальших десятиліть ХХ століття. З композиторами новітньої епохи М. Регера поєднує міцна опора на конструктивне, інтелектуальне, упорядковане начала. На це вказують вже згадане звернення до певних жанрів і форм (старовинної сюїти, прелюдії та фуґи, концерто-гроссо), інтерес до органа, базування музичного мислення на поліфонії. В своїх пізніх творах М. Регер прийшов до прояснення гармонічної мови, лаконічної лінеарності письма, чим передбачив неокласицизм. Його починання продовжив, наприклад, П. Хіндеміт, який також відредагував певні твори свого попередника.

Вказані та інші здобутки М. Рegera стали передумовою жвавого інтересу до його творчості композиторів-сучасників. С. Прокоф'єв та М. М'яковський (а також їх оточення) були захоплені музикою М. Рegera як тільки вона з'явилася у «вільному доступі», не дивлячись на те, що педагоги консерваторії її не сприймали (М. Римський-Корсаков називав його музику «горизонтальною нісенітницею», а А. Лядов заявив студентам: «Це просто трава» [цит. за: 82]. О. Зилоті організував гастролі М. Рegera у Росії. Рецензентами підкреслювалась така риса його стилю, як свобода модуляцій. С. Прокоф'єв так відгукується про перший гастрольний виступ М. Рegera (а саме про російську прем'єру Серенади *op. 95*, яка відбулася 02.12.1906 року): «Серед концертів цього часу цей був найцікавішим» [46, с. 285]. У часи захоплення творчістю німецького композитора С. Прокоф'єв залишив у автобіографії такі спогади щодо диригентської манери М. Рegera, яка йому імпонувала: «Диригував він дуже цікаво, без професійної підтягнутості, але у той же час якось незвичайно дохідливо пояснюючи руками те, чого він хотів від оркестра. Жести його були найдомашнішими, нібито він знаходився не на естраді, а у себе в спальні, в халаті, але все це було дуже зрозуміло та ніби вкладало музику до рота» [там само].

Ще недосвідчений композитор дуже зацікавився Серенадою *op. 95*; ось як він відгукується про неї: «Серенада сама викликала великий інтерес: мене вразило, що Рeger співставляв віддалені тональності із такою легкістю, ніби це були перша та п'ята ступені. Потім, що за назва? Я звик, що серенада – це те, що співають вранці під вікном, а тут – серенада у декількох частинах, на зразок сюїти або симфонії» [там само].

Але не лише С. Прокоф'єв тоді зацікавився цим твором. Композитор згадував: «Я тільки шкодував, що з першого прослуховування багато у чому не розібрався. Тим цікавіше було, коли на наступному уроці Лядова М'яковський вийняв зі свого жовтого портфелю чотириручне перекладення цієї серенади» [там само]. Цікавим є той факт, що саме після цієї події композитори потоваришували. Захоплення російського композитора

творчістю М. Рegerа не пройшло безслідно, Ю. Крейніна звертає увагу на гармонічні послідовності у першій з «Чотирьох п'єс для фортепіано» *op.* 4 С. Прокоф'єва (1910–1912) – «Спогади», де «чергування гармоній на основі енгармонізму та мелодичних зв'язків відбувається з тією ж швидкістю, що й у Рegerа» [27, с. 138].

Проте, не всі відгуки були втішними: наприклад, І. Стравінський [75], особисто знайомий із М. Рegerом, після зустрічі з ним написав, що знайшов його таким само огидним, як і його музика.

В одній зі статей для журналу «Аполлон» В. Г. Каратигін [23] поділився своїми враженнями від концерту, в якому, окрім іншого, звучав симфонічний твір М. Рegerа «Пролог до трагедії» *op.* 108. Автор відзначає «капітальну новизну» твору та його вишуканість. Одним із перших помітив тоді В. Каратигін приналежність композитора до напрямку неокласицизму, що саме зароджувався: «Цей твір найвеличнішого неокласика наших днів може слугувати свого роду екзаменаційною задачею на предмет випробування сучасного слухача у плані зрілості та сили його уваги».

У згаданій статті В. Каратигін описав також своє безпосереднє враження від «Прологу...»: «Прослуховуючи твір, що триває без перерв протягом трьох чвертей години, що викладений у формі окремих, хоча і об'єднаних тематично епізодів, що рясніє найвеличнішими хитрощами стосовно гармонії та поліфонії, що оркестрований з нещадною густотою та насиченістю звукових барв, та такий, що при усіх цих зовнішніх якостях має ще й глибокий внутрішній зміст; сприймаючи увесь цей навіжений потік музичних образів, які з кінематографічною швидкістю змінюють один одного, відчуваєш себе наприкінці п'єси розбитим та навіть пригніченим». Критик зізнається: «Я втомився набагато раніше кінця «Прологу». Але загальна значущість та сила цієї надзвичайної, майже позатональної музики відчувались увесь час навіть крізь сонний туман втоми, що все зростала».

Дослідниця М. Раку [82] зазначає вплив російської музики на композитора: «Вкажемо особливо на непомічену дослідниками практично

цитатну схожість початкового мотиву Фортепіанного тріо *h-moll op. 2* (1891) М. Регера із лейтмотивом Фортепіанного тріо *a-moll op. 50* П. Чайковського («Пам'яті великого художника», 1882)».

Б. Асаф'єв [2] зауважує, що М. Регер – справжній син свого народу, зразковий представник німецької культури, який «вільно асимілював на зламі XIX і XX століть великі традиції органного мистецтва і заповіти вождів концертно-камерного стилю та не поцурався ні інтимної лірики, ні індивідуального трактування найрізноманітніших настроїв, станів, глибоко внутрішніх переживань і почуттів різного ступеня напруги».

Георг Штерн / *Georg Stern* [89], сучасник та співвітчизник М. Регера, який з ним листувався, у своїй ранній статті, що вийшла під псевдонімом Ернст Грьог / *Ernst Groeg* [69] ще за життя композитора, звертає увагу на різні аспекти його творчості. Автор розглядає музичний доробок М. Регера в аспекті спадкоємності з німецькими майстрами попередніх століть, згадуючи імена Й. Брамса, Р. Вагнера, Й. С. Баха. Як зазначає Г. Штерн, це означає синтезування різних композиторських традицій, зокрема гармонічну мову Р. Вагнера та строгі форми брамсівської інструментальної музики. Постає у фокусі дослідника і тема «Бах – Регер»; він стверджує, що з часів Й. С. Баха М. Регер є першим майстром фуги: майже усі його камерні твори та варіації закінчуються саме великими фугами. Цей жанр і справді ніби знову посів своє місце у сучасній музиці завдяки М. Регеру. Г. Штерн доказує це на прикладі «Варіацій на тему Баха» для фортепіано *op. 81* Макса Регера: «Проста бахівська тема спочатку подається в оригінальному вигляді, а потім – з усе більш багатим контрапунктом, з гармонічними оспівуваннями. Тужливі *adagio*, похмурі *grave* та бурні *vivace* змінюють одне одного. Кінець вінчає fuga, що починається з похмурої теми, яка поступово набуває неабиякої величі та потужності» [там само]. До речі, Пауль Хіндеміт, чиє ім'я також пов'язують із поліфонією, називав Регера останнім титаном музики та стверджував: «Я немислимий без нього» [цит. за: 9]. Цих двох митців

поєднує не тільки спільний погляд на деякі моменти творення, але і схоже світосприйняття.

М. Регера доволі часто згадує в різних смислових контекстах А. Шенберг на сторінках книги «Стиль и мысль», відзначаючи вплив митців-попередників (Й. Брамс, Р. Вагнер) на ряд композиторів-сучасників – Г. Малера, Р. Штрауса, М. Регера та інших, – він підкреслює в останніх таку спільну рису: «Всі вони відображали духовні, емоційні, стильові і технічні завоювання попереднього періоду» [64, с. 76]. Звертаючись до гостро актуальної проблеми звуковисотності на межі XIX та XX століть, А. Шенберг згадує про М. Регера як про композитора, що сприяв ознайомленню публіки з «більш віддаленими консонансами – тобто, з дисонансами» та, відповідно, їх кращому розумінню публікою. За А. Шенбергом, М. Регер зіграв важливу роль у процесі емансипації дисонансу [там само, с. 127]. М. Регер, поряд з Г. Малером та ним самим, згадується А. Шенбергом і як творець нової техніки, якої так бракувало XX століттю, і як людина, що надихала автора названої вище книги: «Я також багато чому навчився у Шуберта і у Малера, [Р.] Штрауса, Регера», – зізнається він [там само, с. 331]. Щодо контрапунктичної техніки, А. Шенберг пише, що спочатку не вважав регерівську творчість належною до неї, але потім змінив свою думку. У одному з листів до А. Цемлинського нововіденець поділився такою думкою: «Регер ... має виконуватися частіше, тому що, по-перше, він написав багато, а по-друге – він уже помер, а люди ще досі майже нічого не знають про нього (я вважаю його генієм)» [93, с. 240].

Г. Штерн, у свою чергу, привертає нашу увагу на характерне для музики М. Регера розширення тональності, на новаторство стосовно гармонії та форми. Порівнюючи регерівську функціональність з вагнерівською, науковець зазначає її більшу значущість в творах композитора-спадкоємця на відміну від гармоній попередника, у якого вони «сплітаються у безкінечну послідовність, без того щоб відноситись до якоїсь певної основної

тональності» [89, с. 553]. Усі ці фактори ускладнюють сприйняття регерівських творів широкою публікою, яка «ввічливо відхиляє те, що він їй пропонує» [там само, с. 555]. Але, на думку Г. Штерна, «оплески сучасників можуть викликати лише посередні твори, а справжні генії майже ніколи не знаходять відгук у оточення» [там само]. Автор статті зізнається, що він і сам не завжди розуміє нові твори Регера, але його наступні слова відображають ставлення до композитора якнайточніше: «Кожного разу, коли Регер оприлюднює новий твір, у мене виникає незрозуміле відчуття того, що я нібито читаю вірш на іноземній мові, красу якого я зможу зрозуміти лише тоді, коли вивчу цю мову як свою рідну. І мова Регера стане мовою музики майбутнього» [там само].

Серед рис творчості М. Регера Макс Хеєманн / *Max Hehemann* – особисто знайомий із композитором перший дослідник його життя та творчості – згадує насамперед те, що він пише індивідуалістичну музику, іноді також за рахунок того, що відвертається від зовнішнього життя, але прагнучи пробудити у людях «глибоке джерело», та шукає найтонший вираз почуття, а також підкреслює той факт, що композитор диференціює свої засоби до крайності і втягує колір в цю область [71, с. 13].

За М. Хеєманном, М. Регер «не хоче нічого зображати, не хоче давати жодних описів, він не створює ніякої описової музики для дії, про яку ми повинні думати, а навпаки, він просто хоче музично відображати почуття» [там само, с. 6]. Це висловлення стосується того, що Регер не шифрує певних посилянь у своїх темах, не відсилає нас до якихось подій чи осіб, не дотримується принципу драматично-психологічної варіації, а йде шляхами, показаними класичною школою, але трохи модифікує їх, роблячи гнучкішими. Автор порівнює це з переказом вірша прозою, коли зберігаються засоби виразності, але змінюється форма викладу.

М. Хеєманн вважає, що твори М. Регера якнайкраще відображають час, у який він живе, тож їх обговорення частіше ведеться навколо настрою, аніж навколо технічної структури, що, до речі, також є дуже цікавою. Поряд

із Р. Штраусом, М. Рeger згадується як «надзвичайно сучасна натура великої вишуканості», і автор підкреслює гостру актуальність творів німецького композитора. «Однак, – зауважує М. Хеєманн, – цей Рeger, мабуть, і не думав нічого про свою музику. Він просто займався музикою» [там само, с. 4].

На початку ХХ століття М. Рeger усе більше тяжіє до великих творів, що поступово змушують його підлаштовувати їх зміст ближче до типового. М. Хеєманн вбачав у М. Рegerі «вісника найтонших душевних поривів» і вірив, що «цей музикант-індивідуаліст знайде шлях до такої величини сприйняття, яка відриває загальнолюдське від особистого досвіду, тож ми можемо знову винайти це для всіх нас у його досвіді» [там само, с. 136].

Декілька слів знаходить музикознавець для опису камерної музики композитора: на його думку, камерна творчість митця відбиває його постать дуже чітко. М. Хеєманн додає також, що вокальна музика М. Рegerа теж відображає потужність автора як музиканта, а у його піснях можна знайти дуже багато цікавого та захоплюючого.

Подібно до А. Шенберга [64], М. Хеєманн [71] звертає увагу на відсутність у нотних текстах М. Рegerа якихось символічних шифрів. У його творах немає ані літературних посилань, ані спроб вирішити глобальні філософські питання за допомогою нот. Є ще один момент, де А. Шенберг та М. Хеєманн дотримуються однакової думки. Він стосується наслідування та узагальнення М. Рegerом творчих ідей Р. Вагнера (як «всеосяжного явища», як творця нового та завершувача вже винайденого) та Й. Брамса (як охоронець величного, піднесеного доробку), що «вичерпали зміст своєї епохи». На думку дослідників, М. Рeger успадкував та зберіг це відношення до старих форм та подій у їх рамках, але його твори вийшли на новий рівень – під час їх виконання слухач відчуває свою безпосередню присутність.

Окрім художніх засобів його тональної мови, релігійне почуття, що пов'язує Рegerа із глибокою течією внутрішнього життя того часу, забезпечує композитору особливе місце серед сучасників. Показово, що для дослідника М. Рeger ближче до Й. С. Баха та Л. Бетховена, аніж до Ф. Ліста та

Р. Вагнера, а їх вплив – є вирішальним для формування саме такого музичного підходу до композиції, який ми можемо спостерігати. Поліфонію М. Регера автор порівнює з поліфонією Р. Штрауса, але зауважує, що її коріння лежить насамперед у творчості Й. С. Баха, та вона «теж хоче диференціації, насиченості звуку, тонкості висловлювання» [71, с. 13].

Підсумовуючи, М. Хеєманн пише, що М. Регер, як ніхто інший, дав «музичний звіт про своє життя», а його доля відображена у його музиці. Спираючись на те, наскільки він підпорядкований духу свого часу, а його музика є його піднесеним виразом, автор книги виражає переконаність у тому, що «він (Регер, – М. Р.) підніметься і вимовить слово викуплення в цей час» [там само, с. 136–37].

Рудольф Луїс / *Rudolf Louis* [75], у фокусі досліджень якого знаходилась німецька музика початку ХХ століття, називає М. Регера найцікавішим сучасним музикантом, адже саме його творча постать викликає у неупереджених суддів найбільше питань. Також дослідник наголошує на приналежності німецького майстра до часу, «революціонізованого музичним неоромантизмом», порівнюючи його композиторські здобутки із тією гранню творчості Р. Штрауса, яка «суттєво контрастує з брамсівським академізмом, культом художньої софросинії [з гр. – «розсудливість»], яка не ненавидить нічого сильніше, ніж дике і надмірне, буйне і хаотичне» [75, с. 162]. До того ж, Р. Луїс зізнається, що до особистого знайомства із М. Регером він нечасто чув його твори. Проте, це знайомство, скоріше, зашкодило його неупередженому сприйняттю творів композитора, розумінню їх важливих моментів. Продовжуючи думку про паралелі між М. Регером та Й. Брамсом, мистецтвознавець називає дивним і суперечливим факт того, що мистецтво першого виросло із спадкоємності другого, чие власне мистецтво по суті має цілком протилежну основну тенденцію. Саме через це, на погляд Р. Луїса, з'являється враження, що М. Регер нібито «неправильно використовував» ідеї, висловлені його попередником: таким чином, що не тільки суперечить реальному напрямку мистецтва Й. Брамса, а й навіть заперечує його.

Густав Роберт-Торнов / *Gustav Robert-Tornow* [85] зауважує, що не тільки чутливість та сучасна нервозність або навіть страждання нашого духовного існування надають багатьом тональним структурам М. Регера своє занепокоєння. Через упередження, що ліричний поет завжди є художньо чесним, ніхто не підозрює його у фальшивій пристрасності, коли він кидає один за одним численні дисонанси. Коли пристрасність М. Регера достатньо сильна, його музична мова досягає піднесеності, перед якою мовчить усіляка критика. Також Г. Роберт-Торнов неодноразово підкреслює майстерність М. Регера в області тональної логіки, яка «в запаморочливому калейдоскопі настроїв та моментів виникає з внутрішньо суперечливої душі» [там само, с. 9–10].

Унгер Херманн / *Unger Hermann* відгукується про свого сучасника як про митця, долею якого стало творити у часи, коли звук та колір виходили на перший план та представляли найбільший інтерес. Але для М. Регера вони слугували лише засобом збагачення його мистецтва, а не визначальним методом творчості. Музикознавець згадує наступний вислів М. Регера: «Інші створюють фуґи, а я живу в них» [72, с. 98]. Це був не єдиний раз, коли композитор порівнював себе з фуґою, і не випадково, адже саме пристрасність до названої форми справедливо висвітлює відведену М. Регеру самою історією роль у розвитку музики. На думку У. Херманна, композитор запровадив майже усі наміри та спроби своїх великих попередників. Дослідник закликає згадати: у зрілих творах Л. Бетховена переважала строга форма поліфонічного письма; Р. Шуман нерідко посилався на дослідження Й. С. Баха; Р. Вагнер хотів повернутися до симфонії, до фуґи; Й. Брамс віддавав перевагу лінійній виразності у порівнянні з гармонічними засобами розвитку. Усе це знайшло відгомін у регерівській творчості.

Важливим елементом творчості М. Регера У. Херманн вважає розширення композитором існуючої тональної концепції, яку він розробив на основі функціональної теорії Г. Римана та мистецтва поліфонічного письма, успадкованого від Й. С. Баха, із застосуванням хроматики та енгармоніки,

успадкованих від Р. Вагнера та Ф. Ліста, до тих меж, яких сягають лише послідовники А. Шенберга та Ф. Шрекера.

Як свідчить У. Херманн, М. Регер висловлював думку, відповідно до якої, його, скоріш за все, за 10 років припишуть до стану реакціонерів та відмовляться від нього. За дослідником, це спричинювалося надмірною жагою публіки до сенсацій, але не відповідало дійсності. Дослідник наголошує, що М. Регер був не лише «піонером та провідником», чия творчість носить лише історичний, а не естетичний характер, але й людиною, чия творчість містить досить обширну проблематику, відповідно до багатства існуючих цінностей. А те, що є в ній незавершеного, автор пов'язує із силою його творчого пориву та неспокійним характером його духу, що прагнув довершеності.

Посилаючись на Й. Гете, У. Херманн пише: «Якщо лише одна дванадцята частина роботи митця довершена, це вже багато значить» [цит. за 72, с. 99]. Дослідник порівнює тут М. Регера із Ф. Шубертом та В. А. Моцартом, що, як і він, пішли зарано, але залишеного ними доробку виявилось цілком достатньо, щоб заслугувати на «довге життя у серці свого народу» [там само, с. 100].

Численні дослідники творчості М. Регера підкреслюють його плодючість. Про це пише Д. Гроув у своєму словнику [38]; той самий факт, як один із доказів геніальності митець, наводить Г. Штерн [69]; в У. Херманна знаходимо такі рядки: «Працелюбний та продуктивний, через те, що спочатку був сприйнятим не дуже добре, довго соромився публіки, хоча і був завжди душею компанії» [73]. М. Хеєманн навіть не дивується плодючості М. Регера, апелюючи, як і Г. Штерн, до геніальності композитора, якого він у цій галузі порівнює із Й. С. Бахом, Г. Ф. Генделем, Й. Гайдном, В. А. Моцартом, Ф. Шубертом, Р. Шуманом, а також Л. Бетховеном, що «написав набагато більше, ніж ми собі уявляємо, тому що він був дуже обережним, якщо йшлося про публікацію, і деякі твори залишилися у незавершеному вигляді» [72].

М. Хеєманн також приділяє увагу дослідженню поліфонії композитора: «Якщо хтось доторкнеться до поліфонії Регера таким чином, як – прости Господи – до поліфонії Баха [а у більшості випадків це трапляється – М. Р.], він може бути впевненим, що зробив щось не те» [71, с. 14]. Дослідник характеризує поліфонію М. Регера як дуже поетичну при певній густоті, насиченості звуків. Сучасне музичне мистецтво, зауважує автор, у цілому збагнуло усю повноту можливостей, прихованих у розвитку гармонії, і саме у творчості М. Регера відбилося прагнення до їх вичерпаності [там само].

Гармонію М. Регера М. Хеєманн визначає як таку, що вказує на майбутнє, та через це є важкою для розуміння; вона здається довільною, заплутаною та розірваною – але це лише на перший погляд, насправді ж вона завжди заснована на строгій логіці, а важкість її сприйняття обумовлена стрімким переосмисленням акордів та пов'язаним з ним групуванням віддалено сполучених гармоній. При прослуховуванні творів М. Регера М. Хеєманн радить подумки будувати великі дуги гармонічного комплексу, дослухаючись до нього та намагаючись розпізнати те, як «довільний безлад» утримується «міцним хватом». Дослідник вважає, що подібна гармонія з різноманітною грою світла та кольору відтворює засіб колористичного ефекту для насичення музики змішаними звуками за аналогією до змішаних кольорів у художників, що для початку ХХ століття є таким само характерним, як кришталевий та безперервний для часів віденських класиків [71, с. 14].

Розкриті властивості творчого мислення, стильових засад та розуміння припустимого в композиторському висловленні, притаманні М. Регеру, обумовлюють певну складність у сприйнятті та інтерпретації авторських музичних задумів. Б. Асаф'єв [2] розповідає, що першим враженням від регерівської музики стає строкате чергування надзвичайно насичених звукокомплексів, і лише потім сприйняття починає розбирати в цій щільно стиснутій вируючій масі окремі складові її елементи. У його творчості ще багато чого залишається незрозумілим, і вона видається скоріше

відображенням романтичних почуттів насиченого світовідчуття, ніж процесом зростання світогляду і світорозуміння через музичне будівництво».

Георг Штерн після смерті М. Рegerа написав: «Цілком природньо, що цей 25-річний доробок світ ще не сприйняв. Можливо, пройде вдвічі більше часу після його смерті, та тільки тоді його твори стануть суспільним надбанням» [89, с. 552]. Науковець [69] звертається, окрім всього, до питання про складність виконавства регерівських творів. За його думкою, великою перешкодою для розуміння та, відповідно, поширення музики М. Рegerа є надзвичайна складність її виконання. Мова тут йде не про віртуозність, а про особливо ретельну роботу, націлену на подолання контрапунктичних складнощів та вичерпний гармонічний аналіз.

Подібні судження належать також А. Шенбергу. На його думку, коли йдеться про певну складність партитур композиторів того часу – Р. Штрауса, К. Дебюссі, Г. Малера, М. Равеля, М. Рegerа і самого автора – часто виникає питання щодо її доречності. З цього приводу А. Шенберг наводить висновок «одного щасливого молодого композитора» щодо сучасної комунікативної музичної ситуації: «Сьогоднішнє молоде покоління не любить музику, якої не розуміє» [цит. за 28, с. 64]. За думкою ж А. Шенберга, насправді інтелігентна людина тяжіє радше до того та надихається радше тим, що їй складно зрозуміти, а речі, що є очевидними для будь-кого, її не приваблюють. «Можна очікувати, – іронізує австрійський майстер, – що молода людина, яку тягне складне, небезпечне, таємниче, скоріше за все скаже: “Та що ж я – ідіот, що мені пропонують тільки таку нісенітницю, яку я розумію, прослухавши всього половину?” або навіть: “Ця музика складна, але я не відступлюся, поки її не зрозумію”» [64, с. 64]. До того ж, стосовно слухацької сприйнятливості митець наводить наступне спостереження: «Те, що спочатку здавалося гармонійно нескладним, диким, заплутаним, зухвалим, ексцентричним і потворним, сьогодні сприймається як прекрасне» [там само, с. 306]. Історія сучасного мистецтва, продовжує автор, доводить слушність цієї тези, адже спочатку незрозумілі для публіки Г. Малер,

Р. Штраус, М. Рeger і К. Дебюссі зараз здаються вже доволі природними. Слухач може простежити у їх творах розвиток авторської ідеї, розпізнати мелодії та зрозуміти гармонії.

М. Хеєманн [71] також звертає увагу на те, що стиль композитора занадто новий, а його вимоги занадто незнайомі і занадто великі, щоб сьогодні бути загальноприйнятними. Він вважає, що як і при кожному новому прояві, треба співпережити це, прислухатися до його тональної мови.

Р. Луїс зауважує, що «така людина, як Макс Рeger, може становити загрозу для нашої музики». Йдеться не про псування музики чи її руйнування неякісною творчістю, але про неоднозначний вплив, під який підпадає не лише найближче коло поціновувачів та експертів, але й широка громадськість, «тому що можливість штучно захоплюватися, насправді не захоплюючись, під впливом навіювання або самонавіювання, сприяє поширенню снобістського лицемірства, яким наш час є важко хворим» [75, с. 179]. Пояснюючи своє зауваження, Р. Луїс пише: «Дуже легко з правильної думки – “все справді значуще мистецтво важко зрозуміти, коли воно з’являється вперше”, – зробити неправильний висновок про зворотню ситуацію: “Все мистецтво, яке здається важким для розуміння, коли воно з’являється вперше, є значущим”» [там само].

Зі статті К. Дальхауза [8] «Чому музику Рegerа так складно зрозуміти?», написаній з приводу століття з дня народження композитора, видно, що навколо його творів точилися суперечливі судження ще довгі роки після його смерті. Науковець стверджує, що причиною нерозуміння публікою творів М. Рegerа не може бути відхід від тональності, як вважали деякі, адже «Рeger непохитно дотримувався тональності». За думкою музикознавця, усілякі складнощі та заплутаності регерівських творів виходять на передній план, замість того, щоб бути фоном для яскравих тематизму та мелодизму. Саме це перешкоджає легкому сприйманню музики. Суперечливим, на погляд К. Дальхауза, є і вплив гармонії, що нібито провокує на колористичне (нефункціональне) слухання за рахунок стрімкої зміни акордів, але у той же

час цьому заважає відсутність блискучого інструментування та специфічний характер музики. Саме через те, що гармонічні явища змінюють одне одного занадто швидко, складається враження, що зрозуміти музику М. Рegera та її логіку неможливо, вважає вчений. Також він зауважує, що М. Рeger є композитором, який «відмовляє слухачу у твердій опорі» (окрім варіаційних творів – які, до речі, знайшли визнання серед сучасників), і до того ж – це стосується не лише одного якогось «параметру» (мелодика, гармонія, ритм), а усіх одночасно. Беручи за основу цей висновок, дослідник згадує і постулат А. Шенберга про те, що «усі “параметри” музики мають бути рівнозначно розвинені та, відповідно, будь-яка частка простоти, у якій сприйняття могло б знайти підтримку, є виключеною», та наголошує на тому, що для М. Рegera цей постулат мав, можливо, навіть більш серйозне значення, ніж для власне А. Шенберга.

У. Херманн [72] висуває ще одну версію щодо недостатньої професійної виконавської уваги до творів М. Рegera: деякі піаністи не знаходять сміливості, щоб подолати труднощі, які обіцяють ці партитури, тому що хочуть залишатися вражаючими і не впевнені, що зможуть цього досягти з таким репертуаром. З цієї ж причини нерідко знаходяться аматори, що із завзяттям (і задоволенням) беруться за виконання – і це їм вдається! Це може бути пов'язано з тим, що ці «музиканти» вважали надто сильним обтяження чисто ігрового духовним, «кабінетним», тоді як культурно освічений і серйозний аматор, нехай і не віртуозний, відразу визнає духовність ігрового як перевагу музи М. Рegera. Тільки таке проникнення в духовне може змусити творця також показати новітні техніки свого часу.

Зауважимо, що, на відміну від майже безкомпромісного визнання видатних здібностей композитора за кордоном, успіх у Німеччині прийшов до Макса Рegera тільки після 1907 року. У цьому ж році його призначають музикдиректором Лейпцизької консерваторії, а з наступного року і до самої смерті він обіймає посаду професора композиції у цьому ж закладі. Прем'єри його творів відбуваються в Гевандхаузі, а в 1910 р. в Дортмунді був

організований фестиваль його музики. Музика М. Регера знаходила своїх виконавців, та у першу чергу серед його друзів – наприклад, піаністка Ф. Кваст-Годапп, якій присвячений фортепіанний концерт, неодноразово виконувала твори митця. Тож, маємо певну кількість згадок та відгуків, що стосуються як композиторського, так і виконавського таланту М. Регера.

Г. Штерн [89] зауважує, що М. Регер був досить релігійною людиною, але ця релігійність не мала нічого спільного з церковністю. У зв'язку із цим згадується наступний факт: в його (М. Регера) кімнаті знайшли коректуру хорового твору «Людина живе дуже короткий час» – над ним композитор працював за декілька годин до своєї смерті. Також автор статті згадує і Регера-виконавця та його відношення до оформлення нотного тексту. Він виписував засоби музичної виразності у своїх творах настільки детально, що «виконавці жалілися з цього приводу». Цей факт дослідник коментує таким чином, що сам М. Регер у своїй виконавській практиці ніколи не дотримувався буквально написаного ним самим в нотах: він грав «кожного разу по-іншому та кожного разу правильно». За враженням Г. Штерна, кожне виконання звучало так, «нібито твір щойно витікав з його душі» [там само, с. 554–555]. За спогадами автора, М. Регер часто відгукувався із незадоволенням про свої попередні твори, але нерідко його критика була необ'єктивною; Г. Штерн виводить з цього, що композитор знаходився у постійному розвитку. Також науковець «виправдовує» використання майстром не дуже актуальних та не дуже якісних (з точки зору фахівців) віршів у своїх піснях тим, що скоріше за все він просто не міг знайти сучасної поезії, яка підходила б до його музики.

Як співрозмовник композитора, Г. Штерн оповідає: «Що стосується характеру його листів, вони рясніють простими та подвоєними підкресленнями, що свідчить про живість його натури. Він залюбки писав листи та вживав якісь вирази, що змушували посміхнутися, вибачався, коли не відповідав на листа. У вересні 1912 він написав мені, що наступної зими він має 120 концертів, із яких 60 – у яких він буде диригувати

майнінгенською придворною капелою, а ще 60 концертів він має диригувати іншим оркестром та, до того ж, грати» [там само, с. 561].

На погляд Г. Штерна [69], найкращим інтерпретатором фортепіанних творів М. Регера, завдяки простоті та зрозумілості, а також переконливості, є сам композитор. Дослідник також підкреслює дистанційованість М. Регера від надмірної поетизованості, яка на той час саме набувала популярності у новій німецькій музиці, та його приналежність до «чистих митців» (поряд із Й. С. Бахом та А. Дюрером), що завжди залишаються строго у природних кордонах свого мистецтва. В. Німан розповідає про німецького майстра у такому ж дусі: «Наскільки гаряче сперечалися про Регера-композитора, настільки ж незаперечним був Регер-піаніст» [цит. за 69].

У. Херманн [72] зауважує, що через усі життя та творчість М. Регера проходить дихотомія між об'єктивною величчю та найвідлюднішою скромністю, – та додає, що можна дуже влучно описати цю ситуацію латинським виразом: *in medio ibis tutissimum* («середній шлях – найбезпечніший»). Музикознавець згадує, що Регер-піаніст мав відносно обмежений репертуар, адже прагнув не віртуозності, а осмисленості. Грав переважно Й. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шуберта. Окрім цього, диригував оркестром і хором. Регер-викладач відрізнявся вимогливістю, але намагався бути скоріше товаришем та порадиником, аніж законодавцем та наглядачем. Він поважав своїх учнів – з деякими навіть радився. Цінував працездатність, намагався мотивувати лінивих. Композитор товаришував із багатьма митцями того часу: художниками, поетами, скульпторами, філософами. Але проявляв невибагливість, наприклад, у читанні: читав романи для подорожей. За свою місію У. Херманн вважав вшанувати усі значущі справи М. Регера та допомогти культивувати розуміння його важливості для історії мистецтва у цілому.

Ельза Регер, дружина композитора, із якою, за свідоцтвом М. Хеєманна [71], він познайомився в домі своєї учениці з фортепіано, написала у 1913 році: «Маю сказати, що я кожного дня вдячна

Всевишньому за те, що він дав мені мого чоловіка. Як високо обдарований митець та як вірна, добра, благородна людина він є рідкісним явищем. Жити з ним – пробуджує усі добрі риси. Хто знає Макса Регера особисто – люблять його та поважають» [83].

1.2. Композиторський доробок М. Регера у дзеркалі музичної науки сьогодення

Огляд сучасних джерел щодо творчості М. Регера доцільно почати з розкриття змісту статті Л. Кияновської [74], опублікованої німецькою мовою. Авторка зауважує, що хоча і не дуже активно, але музика цього композитора виконувалась в різний час та у різних містах України, а також вивчалась у вітчизняних вищих навчальних закладах; в бібліотеках наявні численні збірки його творів, що вказує на попит у виконавців. Музикознавиця згадує двох учнів (по фаху «Композиція») М. Регера – В. Бердяєва та В. Фрімана – чия діяльність розгорталася в тому числі на території України. Популяризаторами музики німецького майстра, зокрема камерної, можна вважати й віолончеліста Б. Берешницького, який, хоча і не був безпосереднім учнем М. Регера, але «піддався» його впливу під час навчання у Ляйпцигу, й скрипаля Р. Придаткевича, чиє виконання творів митця високо оцінювали критики. Такі відомі музиканти як В. Барвінський та С. Людкевич також позитивно оцінювали його творчість. За зауваженням дослідниці, музика М. Регера в Україні навіть якщо не завжди знаходила розуміння, проте цікавила культурну еліту та сприймалася як щось новаторське та, скоріше, у позитивному ключі.

Л. Кияновська виокремлює два засоби спілкування з музикою майстра: педагогічний та виконавський. Перший стосується оволодіння його органними творами, що набули популярності особливо на початку другої половини ХХ століття. Професор А. Котляревський ввів у органну педагогічну практику твори М. Регера, тож, відповідно, його численні учні зналися на цьому матеріалі. Так, за спогадами В. Кошуби, його вчитель

вважав *op. 59* («Дванадцять п'єс» для органа) одним із найважливіших опусів органної літератури для професійного виконавського розвитку; важливу роль для розповсюдження музики німецького митця зіграв органіст і піаніст С. Дайч, чії учні згадували, що в його інтерпретації орган був співучим інструментом, а не фоновим, що співпадало з світобаченням і М. Рegerа). Інший засіб комунікації з художнім світом композиторам пов'язаний із введенням піаністами, альтистами та віолончелістами творів майстра у свій репертуар (зокрема, згадується київський альтист Б. Палшков [43], який не лише виконував твори М. Рegerа та застосовував їх у навчальному процесі, але і залишив певні методологічні напрацювання щодо виконання його альтових творів). Останній також вважає, що М. Рeger поєднав у своїй творчості новаторські риси (це стосується гармонії, поліфонічних прийомів та музичної мови в цілому) та підсумування доробку майстрів попередніх століть, і вона відображує «внутрішній світ людини на зламі віків».

У незалежній Україні все частіше виконуються твори М. Рegerа на концертах і фестивалях. Окрім вже відомих опусів, залучаються до репертуару і нові для вітчизняного слухача композиції. З'являються перекладення творів майстра для народних інструментів (наприклад, бандури та баяну) та різних ансамблів. В підсумок своєї статті Л. Кияновська наголошує на тому, що найкраще описує сприйняття музики М. Рegerа в Україні термін «інтелектуалізм», а без доробку цього митця процеси розвитку європейської музики минулого століття важко уявити.

Вітчизняний віолончеліст О. Пірієв [45] присвятив свою дисертацію камерно-інструментальній творчості композитора, якого він називає митцем-універсалістом. В цій сфері дослідник також виявляє вплив Й. Брамса та інших композиторів ХІХ століття на формування власного стилю М. Рegerа. О. Пірієв також удосконалив існуючу періодизацію творчості композитора. Так, 1889–1900 роки він позначає як етап становлення і звертає увагу на те, що якраз на зламі століть відбувається певний переворот у стильових уподобаннях митця – це наступний, «дикий» період. Композитор дуже

швидко усвідомлює свої пріоритети, і ускладненість музичної тканини – як гармонічна, так і фактурна – досягає у цей час найвищої точки. Період з 1904 по 1914 рік – центральний, зрілий – дослідник називає уже неокласичним і наголошує на тому, що М. Рeger «випередив появу неокласицизму на кілька років від його “офіційного” проголошення», а останні два роки життя композитора позначені пізнім стилем. Для останнього характерними є «наслідування барокових традицій, використання поліфонічних принципів» та бахіанство [45, с. 8]. Говорячи про сюїти для альту соло, автор звертає увагу на те, що композитор тяжіє до впровадження тричастинності в кожній частині циклу, а також до певної репризності.

Подібно до Ю. Крейніної [27], сучасний дослідник вважає, що серед досягнень М. Рegerа – і розширення меж жанрів, і виконання такого художнього завдання, як поєднання романтичних та неокласичних традицій, і удосконалення власного типу циклу. З приводу того, що нечасте виконання творів М. Рegerа викликане, в тому числі, їх складністю для слухацького сприйняття, дослідник зауважує: «Це посилено ще й тим, що в акустиці з великою реверберацією втрачається можливість розчути всі „подробиці“ регерівського письма, а без цих подробиць – гармонічних, поліфонічних та ритмічних – музика перетворюється на суцільне „ревіння“ та швидко стомлює слухача» [45, с. 9]. Як і інші регерознавці, О. Пірієв наголошує на тому, що одночасний вплив таких різних композиторів, як Р. Вагнер та Й. Брамс, закономірно сприяв дуалістичності композиторського мислення. За музикознавцем, творчість німецького майстра доволі природньо поєднує в собі дотримання німецької композиторської традиції, опору на неї та наближення до стилістики ХХ століття, доволі далекої від звичної тогочасному слухачеві. Дослідник звертає увагу на такі досягнення М. Рegerа, як оновлення і удосконалення контрапунктичних і в цілому композиторських технік, звертання до мало використовуваних жанрів та перегляд їх формотворення тощо. О. Пірієв вважає, що європейські композитори початку минулого століття підсвідомо піддавалися впливу

М. Рegera. Проте, актуальність творчості композитора не вичерпується першою половиною ХХ століття, про що свідчать численні звертання до неї виконавцями 1960–1970-х років.

Музикознавиця М. Петрова [44] у своїй статті зосередила увагу на тому, як М. Рeger працює із запозиченою темою. Вона стверджує, що така тема є для композитора лише «необхідною основою» для розробки із використанням різноманітних музичних засобів. З огляду на те, що оркестрові Варіації *op.* 132 М. Рegera написані на тему, яка у В. А. Моцарта фігурувала у клавірній сонаті, дослідниця звертає увагу також і на оркестровку цієї теми, що не виявляє якісних змін відносно до її оригінального звучання. Проте, завдяки роботі над тембральними та стильовими характеристиками, М. Рegerу вдається перетворити тему з «чужої» на «свою».

У дисертації Л. Мельник [32], присвяченій необароковим тенденціям в музиці ХХ століття, саме на прикладі творчості М. Рegera розглядається вплив барокової музики на композиторів зламу віків, а сам митець, завдяки відповідному світогляду, згадується як «один із найбільш яскравих представників необарокового “передстилю”, чия творчість практично підготувала появу даного напрямку». У статті О. Гужви [7] висловлена думка, що приналежність творів М. Рegera (та багатьох інших композиторів) до шедеврів обумовлена тим, що вони спираються на образи-символи.

Співробітник Інституту Макса Рegera (IMP) в Карлсруе Ю. Шаарвехтер / *J. Schaarwächter* [86] у статті з полемічною назвою «Рeger досліджений та недосліджений» зазначає, що й досі музика композитора не є достатньо вивченою та заслуговує на більш часте виконання. Він наголошує на тому, що початково усі дослідження, пов'язані із творчістю М. Рegera та його персоною, були проведені друзями, учнями, знайомими митця, у зв'язку з чим мали особистісний характер. Написані протягом перших десятиліть після смерті композитора дисертації, присвячені його творчості, також були створені в університетах, де він викладав або де його знали особисто. Тільки

у 1940–50-х роках з'являються більш об'єктивні роботи. Проведене автором статті у 2016 році опитування показало, що в німецьких навчальних музичних закладах творчість М. Регера проходиться у загальних курсах, присвячених музиці ХХ століття, та на індивідуальних заняттях, а дослідженню доробку композитора присвячуються дисертації та інші наукові роботи. І ця тенденція є зростаючою. Науковець також виявив, що регулярно проводилися присвячені М. Регеру конференції, симпозіуми, переважно, у великих містах Німеччини. Ю. Шаарвехтер підкреслює важливість внеску директорки ІМР С. Попп у регерознавство, адже уся її масштабна дослідницька діяльність зосереджена саме на його творчості, вона ініціювала видання усіх його творів та збірок листів, також завдяки ІМР функціонують спеціалізовані сайти, де можна знайти необхідну інформацію, пов'язану з М. Регером. Автор, систематизуючи зміст різних наукових праць, виявляє наступні актуальні теми досліджень: взаємозв'язок «життя-робота», біографічні та особистісні аспекти, учні М. Регера, викладацька діяльність композитора, органна музика, вокальна творчість, пізній період композиторської еволюції митця, огляд його творчості у рамках «німецької музичної традиції». Згідно з Ю. Шаарвехтером, вирішальне значення мав би розвиток аналітичних перспектив, які могли б врахувати унікальність М. Регера як композитора, проте, це вимагає відмову від усталених моделей мислення та понятійного апарату.

Ф. Чолбе / *F. Czolbe* [68] обрав автограф-манускрипт Варіацій на тему Бетховена для двох фортепіано *op. 86* М. Регера (які у подальшому були оркестровані автором) як матеріал для свого дослідження, адже вважає, що він може розглядатися як композиторський робочий простір та викликає до себе певний інтерес. Дослідник зауважує, що в автографі пронумеровані сторінки, прописані заголовки, а сам він, типово для М. Регера, виконаний у двох кольорах: червоному та чорному. Що стосується методів роботи М. Регера, чорним він зображував нотний стан, ключ, самі ноти, знаки

альтерації, а червоним – артикуляційні, динамічні вказівки, а також примітки щодо виконання. За Ф. Чолбе, це допомагало композитору краще зосередитися на окремому музичному аспекті. Подібну інформацію знаходимо і у вступній статті до шостого тому повного видання органних творів М. Регера [92], яке 2014 року було надруковане у семи томах завдяки старанням IMP. Видавці також зауважують, що композитор використовував звичайні або квадратні дужки у нотному тексті для додаткових або альтернативних нот. В цьому ж виданні надані стислі відомості щодо кожного органного опусу композитора та оптимальні варіанти комбінування п'єс для побудови концертного виступу.

Дисертація С. МакКоннелл / *S. McConnell* [76] присвячена аналізу мотивного розвитку та варіаційності у творах М. Регера. Посилаючись на С. Попп [81], дослідниця наголошує на тому, що М. Регер хотів, щоб його музика виконувалась, а також працював над виробкою власної виконавської традиції; митець вважав за правильне постійно виконувати власні твори, аби публіка могла спостерігати за оптимальним варіантом, а не вгадувати, ризикуючи якістю інтерпретації. Слідом за іншими музикознавцями, вона зазначає, що враження сучасників М. Регера стосовно його творчості варіювалися від вбачання у ньому генія до повного нерозуміння та що роботи його попередників – Й. С. Баха та Й. Брамса – стали для композитора зразками мотивної організації. Згідно з С. МакКоннелл, музика М. Регера має тенденцію постійно модулювати, чим спричинює у слухача відчуття тональної нестабільності, при цьому форми творів зазвичай є традиційними, хоч іноді і завуальовано. Як вважає Р. Бринкман / *R. Brinkmann* [67], М. Регер може розглядатися як посередник між Й. Брамсом та А. Шенбергом, П. Хіндемітом, не будучи послідовником Р. Вагнера та Ф. Ліста. А уявлення про М. Регера як про «нового Й. С. Баха» сприяло тому, що його сприймали як серйозного композитора.

С. МакКоннелл [76] зазначає також, що регерівські мелодії нерідко є зовсім не мелодичними, а складаються з декількох коротких мотивних

послідовностей. Вона зауважує, що композитор послідовно включає нові мотиви у свою музику та розвиває їх за допомогою варіювання, чим визначається логіка розгортання музичної форми. Найчастіше варіюється саме мелодичний контур, проте мелодія залишається впізнаваною навіть після певних змін у інтервальному рішенні. За спостереженням музикознавиці, нерідко трактування та розвиток мотивів є тим єдиним компонентом, що підтримує відчуття структури в його творах. До того ж, початковий мотив М. Рeger здебільшого вводить у тонально-стабільних епізодах. Проте, щільність музичної тканини творів німецького майстра не дозволяє аудиторії з першого прослуховування розпізнати усі важливі мотиви. Ліричні мелодії митця рідко тривають довше восьми тактів.

Дослідниця Е. Кевенціду / *E. Keventsidou* [73] присвятила свою дисертацію питанням музичної структури, виконавської практики та інтерпретації Варіацій і фуги М. Рegerа на оригінальну тему *op. 73* для органа. Вона також підкреслює, що орган у М. Рegerа набув вагомості, але перші інтерпретатори ще не були готові до численних завдань, вирішення яких вимагали твори М. Рegerа. Як виконавиця, Е. Кевенціду зізнається, що не розуміє, чи існує єдиний правильний варіант інтерпретації регерівських творів, адже деякі примітки самого композитора здаються не дуже доречними (зашвидкий темп, спірна динаміка). За її думкою, це може бути результатом тяжіння М. Рegerа творити для фортепіано, а не для органа, адже перший з названих інструментів має обмежену динаміку, передбачає певні засоби звуковидобування та віртуозні можливості.

Дисертаційне дослідження А. Бекера / *A. Becker* [66] присвячене в першу чергу оркестровому доробку М. Рegerа, проте містить значну кількість інформації і щодо естетичних поглядів митця, його відношення до композиторської праці. Називаючи Й. Брамса та Р. Вагнера найяскравішими представниками двох протилежних музично-естетичних напрямків («абсолютна музика» та «програмна музика», відповідно), дослідник вказує на те, що у питаннях оркестровки М. Рeger брав за взірць їх обох,

схиляючись, переважно, до брамсівських рішень. Віднести творчість німецького майстра до «абсолютної» або «програмної» не вдається. Пише А. Бекер і про те, що навіть сьогодні дуже важко досягти повної ясності стосовно М. Рegera. Через багатогранність творчості німецького композитора, її однозначна класифікація та віднесення до єдиного специфічного напрямку є навряд чи можливими. Уже в 1895 році у листі до Ф. Бузоні композитор висловлює таку думку: «У мене немає напрямку, я приймаю блага, коли вони до мене приходять, і будь-яка музична упередженість [...] викликає у мене огиду» [цит. за: 66]. Ці «блага», якщо під ними розуміти вплив на М. Рegera його сучасників та попередників, дійсно є важливим фактором формування його власного стилю. Також важливим є, на думку А. Бекера, той момент, що позиція М. Рegera – стан напруги між традицією та прогресом. Скоріше за все, композитор і в цій парі протилежностей відчував себе приналежним до обох полюсів.

Згідно з науковцем, оркестрову техніку М. Рegera можна, завдяки численним поєднанням голосів один з одним, виокремленню та певній самостійності басової групи, додаванню голосів для динамічних переходів, описувати органічними термінами. Також А. Бекер зазначає, що М. Рeger тяжів до використання кожного інструменту в оркестрі відповідно до його природи, аби досягти бажаних сонорних ефектів, до того ж, приділяв багато уваги навіть другорядним голосам. Що стосується його творів «у старому стилі», склад оркестру відображає історичний задум, хоча М. Рeger не використовує специфічні інструменти та композиторські техніки. Його почерк і тут залишається впізнаваним. Спираючись на попередні дослідження та власне розуміння, музикознавець зауважує, що організацію мелодичних побудов М. Рegera здебільшого важко зрозуміти. Через їх асиметричну структуру та ритмічну нестабільність ці подібні до речитативів мелодії отримали узагальнюючу назву «музична проза». Дослідник висловлює думку, що, можливо, розуміння М. Рegerом краси базувалося на

розв'язанні дисонансів у неочікувані гармонії. Причому, розширивши гармонічну систему, композитор відмовляється від атональності.

Вважають, що виконання М. Регером фортепіанних та органних творів характеризувалося витонченим нюансуванням звучання. А стосовно композиторської фортепіанної техніки, митець сам надав їй такі характеристики: вона «подібна до брамсівської»; улюбленими є фігурації «дуолі на тріолі»; характерними є подвоєння у терцію та «вирішення партії лівої руки таким чином, що вона завжди знаходиться у подорожі між басом, тенором та альтом» [цит. за: 66].

Ознайомившись із листами М. Регера, музикознавець стверджує, що митець постійно удосконалював свою тональну мову та постійно вважав останні роботи кращими за попередні. Це, проте, радше означає тяжіння не стільки до естетичної переорієнтації та дистанціюванню від ранніх творів, скільки до постійного розвитку, прогресу, може і гордість за поточні досягнення. А. Бекер звертає увагу на той факт, що нерідко М. Регера доволі різко критикували через умисне звернення до чужих тем (наприклад, у варіаціях) і трактували це як його нездатність створити щось власне. Сам композитор, вочевидь, вважав, що будь-який твір, який потрапив у його руки, в цей момент ставав його власністю, – пише А. Бекер, посилаючись на результати досліджень своїх попередників [66].

1.3. Жанрове розмаїття фортепіанних творів композитора

Композиції М. Регера для фортепіано можна класифікувати таким чином:

- 1) твори для фортепіано соло, які включають:
 - а) сонатини (4)
 - б) варіації та фуґи (3)
 - в) прелюдії та фуґи (6)
 - г) збірки мініатюр (*op.* 9, 11, 17, 18, 20, 22, 24, 25, 26, 32, 36, 44, 45, 53, 79а, 82, 115, 143, збірки *w/o*);

- 2) концерт для фортепіано з оркестром;
- 3) інструментально-ансамблеві твори за участі фортепіано (20 опусів);
- 4) фортепіанні ансамблі (10 опусів та обробки бахівських оркестрових творів для фортепіано в чотири руки);
- 5) вокально-інструментальні збірки за участі фортепіано;
- 6) перекладення для фортепіано органних творів Й. С. Баха (14 зошитів), які навіть сам автор вважав складними, окремих номерів з опер Р. Вагнера, пісень Й. Брамса;
- 7) сонатини для фортепіано *op. 36, №. 1–3* М. Клементі з доданим скрипковим голосом.

Доволі вичерпно про роль фортепіанної музики у житті митця відгукується У. Херманн [72]. У його дослідженні міститься значна інформація про формування фортепіанного стилю М. Регера. Відзначається, що ще у молоді роки майбутній неокласик набув під керівництвом А. Лінднера впевненої пальцевої спритності, але не віртуозності (тут доречним може виявитися порівняння з Й. Брамсом). До того ж, за умов відсутності регулярних занять, націлених на удосконалення піаністичної техніки, через активізацію адміністративної діяльності та розширення диригентської практики, майстер був змушений самообмежуватись у репертуарі, який складали переважно вибрані твори із *WTK*, деякі Бранденбурзькі концерти Й. С. Баха у транскрипції для фортепіано, а також супровідна партія до ряду камерних творів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, власних та чужих пісень.

Із своїх фортепіанних творів митець був спроможний виконувати лише опуси для двох роялів та менші на дві та чотири руки, тоді як, наприклад, Варіації на тему Баха, виходили для нього за межі піаністичної репрезентативності. Але М. Регер не був амбіційним солістом, він дотримувався правила «ніколи не припиняти занять та не виходити за межі можливого» [там само], хотів служити власній справі, а не власній особистості, тож цього вузького відбору було для нього цілком достатньо. Як

інтерпретатор своїх творів, особливо складних, М. Регер нерідко спрощував фактуру, але *quod licet Iovi, non licet bovi* («що дозволено Юпітеру, не дозволено бику»).

З точки зору У. Херманна, складність регерівських творів для піаністів та, відповідно, уникання їх у репертуарі, обумовлена не лише особливостями їх гармонічної мови, про що йшлося вище, але й тим, що вона наближена до органної: їм, зокрема, притаманні орнаментальні мелізми, терцієвість та секстовість фактури. Також свою роль грає те, що М. Регер писав деякі твори за письмовим столом, розробляючи звукосполуки та подвоєння. Потрібно розмежовувати такі з них та ті, що композитор писав, орієнтуючись на можливості клавіатури та людської руки. М. Херманн наводить таке порівняння: «Твори Регера для фортепіано – до певної міри Партитури, які повинні бути відтворені не просто вірними нотам, а скоріше як хорова партитура» [цит. за 71, с. 69].

У. Херманн [72] вважає, що особливо вишуканими вдавалися у майстра варіації, приголомшливою композиторською технікою яких захоплювались навіть супротивники. Втім, твори, що відносяться, за виразом вченого, до *Tischmusik* [букв. – «настільної музики»] – тобто, музики, написаної не за інструментом, а за столом, – вимагають більш глибокого аналізу.

Технічну озброєність, якої композитор вимагав від інтерпретаторів своїх фортепіанних творів, у більшості випадків доводилося набувати поетапно, адже його твори передбачають не лише розуміння особливостей виконання поліфонічної фактури, але й певний навик координації – коли зустрічаються складні ритми або мудровані пасажі. Однак, при цьому він не писав лише для професіоналів, і нехай не досконала, але вдумлива та змістовна аматорська гра цінилася ним вище, аніж «поверхнева» віртуозна блискучість. Цілком те саме стосується і фортепіанних партитур, якщо так можна назвати складніші твори для цього інструменту. Таким чином, У. Херманн доходить висновку, що так звана «проблема невідтворюваності» творів М. Регера наразі не є гостро актуальною і з суто піаністичного боку.

Дослідник вважає, що «Сторінки щоденника»¹, сонатини тощо – це твори, у яких яскраво проявилася жага М. Регера до пошуку виконавського балансу. Проте, вони не вимагають засобів, які б виходили за рамки повсякденного та перевершували сили пересічного піаніста. Деякі твори (як-то: гігантські варіації на теми Й. С. Баха, не менш щедрі варіації на теми Л. Бетховена (для двох фортепіано), Пасакалія, яку сам майстер цінував найбільше) не передбачають баланс визначальним для їхньої художньої цінності.

Тяжіння М. Регера до композиторського техніцизму стало причиною обмеженості кола виконавців його творів. У. Херманн наводить як приклад Фортепіанний концерт митця, оркестровка якого, можливо, зіграла настільки ж руйнівну роль, як і в його скриpkовому концерті, що був таким само великим. М. Регер так і не зміг здійснити свій план написання концерту з більш прозорим супроводом.

Л. ван Бетховен створив свої найцінніші фортепіанні твори у той час, коли він уже не міг конкурувати з віртуозами своєї епохи; Й. Брамс, якому в порівнянні з М. Регером не вистачало чуттєвості, притаманної південним німцям ще з колиски, не зміг вийти із фортепіанного стилю своєї молодості. З одного боку, більш культивована, але навряд чи більш інтенсивна, інтелектуальна (духовна) культура М. Регера не могла замінити того, у чому йому було по суті відмовлено. З іншого боку, він був покликаний показати фортепіанній техніці нашого часу нові шляхи, подібно до того, як він уже дав їй нові та корисні завдання у своїх великих варіаційних творах, згаданих вище. Замість підсумку своїх спостережень, У. Херманн ставить запитання, відповідь на яке мають дати нові покоління митців та дослідників: «Структура його *Scherzi* з їх примарними миготливими мотивами, організація його *Larghi* з їх процвітаючими середніми голосами, підвищена важливість, яку він, відмінний гравець Й. С. Баха, надавав контрасту між *staccato* і *legato*, все це було новим насінням з часів смерті Ф. Ліста і Й. Брамса для

¹ Важко зрозуміти, який саме твір М. Регера має на увазі вчений. Адже, відповідно до списку творів композитора, в нього є як *Tagebuch op. 82*, так і *Albumblätter WoO*.

засохлого ґрунту фортепіанної музики. Фортепіанний стиль М. Рegerа бореться за майбутнє з К. Дебюссі та А. Шенбергом. За Ким воно?» [там само].

Доробок М. Рegerа звернув на себе увагу вітчизняної музикознавиці О. Савайтан, яка присвятила їй дисертаційне дослідження [55] та низку статей [52–54, 56]. Вона обрала в якості матеріалу вивчення саме фортепіанну творчість композитора. Дослідниця акцентує увагу на важливості знайомства саме із цією частиною його спадщини для загального розуміння індивідуальності М. Рegerа. Адже саме тут якнайкраще відбилися «авторське мислення та естетична позиція» майстра.

Поряд із іншими дослідниками вона [55] порівнює М. Рegerа із Й. Брамсом, згадуючи, що обидва композитори зверталися до досвіду попередників для удосконалення своєї творчості. Описуючи композиторський стиль М. Рegerа, музикознавиця наголошує на важливості для нього синтезу різних музично-історичних традицій, жанрів і на тому, що творчість німецького майстра як представника пізнього романтизму має підсумовуючу та об'єднуючу функції. Що стосується саме фортепіанного доробку майстра, то, за зауваженням авторки, в таких композиціях поєднуються акордово-гармонічна вертикаль і лінійно-поліфонічна горизонталь: кожний голос акорду може перетворитися на лінію, а при поліфонічній фактурі часто виокремлюються певні гармонії. Контрапунктичність побудови творів сприяє можливості видобування з інструменту масивнішого звучання. Втім, усі засоби виразності естетично обґрунтовані. Щодо загальної наукової концепції цієї роботи, то складається враження про сприйняття авторкою М. Рegerа радше як представника пізнього Романтизму, аніж як провісника майбутнього.

Численні статті О. Савайтан нерідко пов'язані з окремими творами М. Рegerа та визначенням їх художньої специфіки. Аналізуються, наприклад, Варіації і fuga на тему Й. С. Баха. Маючи на меті порівняти попередника із наступником з точки зору вибудовування тематизму, дослідниця [52] звертає

увагу на відношення названих композиторів до контрасту: це, здебільшого, контраст напруги і розряджень, аніж образний контраст. Дослідниця наголошує на тому, що мелодична сфера М. Регера є не дуже розвиненою: в його інтерпретації – це, скоріше, про споглядання і роздум, а не про лірику. І тут, на наш погляд, вбачається різниця між його творчістю та творчістю Й. С. Баха, чий вишукані мелодії досі можна вважати взірцевими.

У фокусі дослідження також знаходився цикл «Шість інтермецо» М. Регера. О. Савайтан [53] порівнює постать самого композитора із обраним жанром – подібно до інтермецо, що виконує проміжну функцію, М. Регер, зі своєю творчістю, уособлює перехід від епохи Романтизму до новітнього мистецтва. В основі побудови цього циклу – спільність його елементів. В цій збірці, за О. Савайтан, вплив Й. Брамса майже не відчувається, скоріше, виникають асоціації з мініатюрами Р. Шумана – через «ритмічну імпульсивність, неврівноваженість мікроструктур та пульсуюче нагнітання їх розвитку» [53, с. 258]. Окрім того, дослідниця наголошує, що однією з характерних ознак регерівської творчості було звертання до жанру хоралу. Причому гармонічна вертикаль заповнюється більш сучасними, складними співзвуччями. За спостереженнями музикознавиці, для фортепіанних мініатюр М. Регера нерідко властивою є певна скерцозність, але без прив'язування до цього жанру.

Важливе місце серед аналізованих творів має жанр фуґи. Так, О. Савайтан [54] присвятила окрему статтю саме цій темі. Згідно із спостереженнями музикознавиці, М. Регер створив загалом 93 фуґи, і цей жанр найкраще відповідав індивідуальним запитам митця, адже багато його творів є поліфонізованими. Загалом, фуґа стала для композиторів-романтиків тим жанром, до якого не дібралися дестабілізуючі тенденції та для якого важливою залишалася структурованість, усталеність, – стверджує авторка. Вона порівнює принцип побудови фуґи з діалогом митця із зовнішнім світом. О. Савайтан робить невеликий науковий екскурс у історію фуґи романтичної доби. У зв'язку із чим вона виявляє деякі особливості трактування цієї

музичної форми попередниками М. Регера. Так, у розвитку названого жанру у Німеччині доби Романтизму вона виокремлює два напрямки: спадкоємний (такий, що відповідає вимогам епохи) та такий, що спирався на барокові традиції (зокрема, на бахівську та добахівську поліфонію). Дослідниця вважає, що М. Регер, поряд із Ф. Мендельсоном, є творцем власної стилістичної концепції фуги: обидва нагадали європейському мистецтву про закономірності у побудові форми фуги та методи поліфонічного мислення. Фуга, в свою чергу, стає одним з ключових компонентів регерівського композиторського бачення, адже «раціоналізм фуги, риторичний пафос барокової естетики, модуляційна свобода романтичної гармонії, віртуозний блиск концертного стилю, непорушний пласт органних німецьких традицій» найприроднішим шляхом поєднуються у музиці М. Регера.

Серед фуг митця О. Савайтан виокремлює дві групи: стильові інтерпретації (масштабні твори із численними тематичними перетвореннями, що завершують варіаційно-поліфонічні цикли) та хрестоматійні поліфонічні моделі (невеликі і менш ускладнені). Нерідко його фуги є тричастинними. Що стосується мікроциклу «Прелюдія і фуга», зазвичай у творчості М. Регера ці твори пов'язані лише тонально та мають мало спільного в інтонаційному плані. Дослідниця називає прелюдії і фуги М. Регера його «міні-лабораторією по освоєнню барокової поліфонічної техніки»: споглядаємо тут і різні види поліфонічної техніки, і навіть різні жанри. За О. Савайтан, для тем М. Регера характерні квартові інтонації, нерідко із затактом та пунктиром першої долі, та низхідні поступінні хроматичні інтонації. Протискладення зазвичай є не утриманими та не дуже індивідуалізованими, скоріше, вони виконують функцію поліфонічного фону, а в заключних елементах форми можуть навіть і дублювати тему задля посилення її енергетичного впливу. Інтермедії також не завжди виконують свою безпосередню функцію – нерідко там зустрічаються мотиви теми, або навіть її часткові проведення. І очікуване розмежування не відбувається. Музикознавиця також зауважує, що деякі фуги композитора містять

контрекспозицію, яка виконує структуризуючу функцію (означає межі експозиції). У розробковому розділі теми фуг німецького неокласика розвиваються в майже усіх можливих напрямках: вони проходять в оберненні, у скороченому або подовженому варіанті, у вигляді стрети тощо. Виключення складає ракоход, проте нерідко інверсія зустрічається у гомофонних розділах циклу. Тож, завдяки, в тому числі, М. Регеру fuga змогла довести свою життєздатність і у ХХ столітті, а він, підсумувавши досягнення минулого, вказав поліфонії шлях «розвитку до майбутнього».

Єдиний фортепіанний концерт М. Регера також не залишився без уваги дослідниці. Коли він з'явився, у 1910 році, публіка сприйняла його негативно, а піаністи ще довгий час не наважувалися на його виконання. Згідно з припущеннями дослідниці [56], брак мелодичних елементів, складна калейдоскопічна фактура, регістрова щільність та незвична гармонізація призводили до неприйняття цього твору. Авторка нагадує, що на зламі віків жанр концерту ставав відкритішим до експериментів, а імпровізаційність втрачала свою важливість. Оркестр із солістом в романтичному концерті більше не змагаються, адже прагнуть спільної мети, а лише «грають у змагання». Фортепіанний концерт М. Регера слухачі не зрозуміли, хоча його композиція є доволі чіткою: в першій частині – сонатному *allegro* – спочатку експонується протиборство головної партії із побічною («героїчної» із «ліричною», відповідно), потім ці теми розробляються тощо. Також наявні тематичні зв'язки поміж різними частинами циклу. З цих аналітичних спостережень можна дійти висновку про те, що із романтичною суб'єктивністю, відтворенням переживань і настроїв поєднується цілком звична класична побудова. Однак, тональний план цього концерту є нетрадиційним; тут доцільно нагадати методологічну тезу композитора про те, що після кожного акорду може знаходитися будь-який інший, яка знайшла своє втілення і тут. Цілком природня наявність тут поліфонічно вирішених епізодів: фінал концерту містить фугато, деколи використовуються хоральні вставки. Коли йдеться про контраст, так само, як

і в поліфонічних творах, М. Рeger тяжіє до антитези «напруження – спокій». Напруження передається за допомогою низки засобів, серед яких авторка вказує на збільшення кількості звуків на одиницю часу, постійне чергування висхідної та низхідної фаз, велику амплітуду різких динамічних контрастів тощо. За характеристикою О. Савайтан, поряд з іншими творами композитора, цей концерт виявляє риси подібності до брамсівської творчості: вживання техніки безперервного розвитку, численні модуляції тощо. Причому, М. Рeger сам описував цей твір так: «це своєрідний Брамс, перекладений на сучасну мову» [цит. за 56]. Характерна для мистецтва (зокрема, літературного) пізньоромантичної доби фрагментарність знайшла втілення і у регерівських гармоніях (в тому числі авторка наводить як приклад мотивну «остинатність», калейдоскопічність, ланцюжки нестійких дисонуючих акордів, обривисті й нескінченні нашарування гармонічних каскадів). Форма Фортепіанного концерту, як і деяких інших творів німецького майстра, тяжіє «не до завершеності, а до становлення, руху». Наш погляд, дотримання усталених структурних форм, поряд із оригінальними принципами розвитку, дуже добре висвітлюють образ Рegerа-композитора.

Висновки до розділу 1

На основі аналізу наукових джерел можна представити М. Рegerа як композитора зламу XIX–XX століть, що одночасно продовжив традиції романтиків. Виявлено, що М. Рeger своєю творчістю підбив підсумки розвитку європейського музичного мистецтва XIX століття, а саме пошуків Й. Брамса, Р. Вагнера, та заклав підвалини для формування нових шляхів розвитку.

Він успадкував різнобічний композиторський досвід, що охоплює майже два століття. Продовжуючи пізньоромантичні тенденції в австро-німецькому мистецтві на зламі віків, М. Рeger йде шляхом ускладнення та розширення наявної гармонічної системи, підготовлюючи рішучий крок до

атоналізму, який зробив уже А Шенберг. Очевидною є і спадкоємна лінія, що пов'язує М. Регера з іншим представником пізнього романтизму: Й. Брамсом, і, особливо, з мистецтвом німецького бароко. Ці напрямки творчих розвідок композитора дозволяють вбачати в ньому попередника неокласицизму ХХ століття.

М. Регер збагатив світове мистецтво творами майже в усіх жанрах та підкріпив своє бачення гармонії теоретичним опусом, який став базою для деяких теорій ХХ століття (П. Хіндеміт, А. Шенберг) та дозволив обґрунтувати збільшення можливостей для застосування альтернативних інтонаційних зв'язків у межах тональності. Особливе місце у доробку композитора займають жанр фортепіанної мініатюри та камерна творчість. Крім того, Макс Регер є митцем, який посприяв поверненню поліфонічним формам їх провідного місця у репертуарі виконавців. Пристрасть до поліфонії та детальної тематичної роботи, ускладнення музичної фактури обумовили значні комунікативні труднощі, що перешкоджають широкому розповсюдженню творів М. Регера у виконавському та слухацькому середовищі.

РОЗДІЛ 2

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ МНІАТЮР М. РЕГЕРА В ЦИКЛІ AUS MEINEM TAGEBUCH OP. 82

2.1. Жанр щоденника у художній творчості

Вітчизняне літературознавство приділило певну увагу жанру щоденника. Так, Х. Баган [3] серед основних його рис виділяє: відсутність єдиного сюжету та єдиного ідейного змісту, певну дискретність записів, демонстрацію оточення автора, певних аспектів життя та світоглядних позицій. Важливий момент: щоденник – це оповідь від першої особи у хронологічній послідовності – такий собі літопис власного життя. Поряд із суб'єктивністю та так званою документальністю щоденник передбачає асоціативність та концептуальність. Нерідко в щоденниках наявними є два часові плани через звернення до минулого. Завершеність оповіді досягається завдяки саме щоденному зверненню автором до описування подій (тобто, від їх початку до кінця).

Щоденники пропонується класифікувати за жанровими типами (але потрібно зазначити, що у чистому вигляді їх не існує):

- 1) Такі, що обдуманно створюються з розрахунком на публікацію (тут оминаються особистісні, побутові, негативні деталі, акцентуються головні питання часу, місця людини в ньому тощо);
- 2) Глибоко особисті, інтимні нотатки із детально вираженими переживаннями, почуваннями, побутово-психологічними сценами;
- 3) Докладні, але сухі «телеграфічні» нотатки (дати, місця, факти, дрібні епізоди);
- 4) «нотатки щоденних спостережень, рідкісних вуличних висловів, народних говорів, професійних висловів, випадкових ситуацій, схоплення характеристичних портретів, пейзажів і навіть нових тем, інколи з розгорнутою схемою сюжету і таке інше» [там само].

О. Матвєєва [30] пропонує іншу типологію:

1) щоденник із слабо вираженим суб'єктивним авторським фактором (опосередкований та презентативний тип оповіді): переважає соціально-історичне мотивування зображуваного;

2) класичний щоденник (публіцистична оповідь з епізодичними виявами активного авторського «я») із суб'єктивно-психологічним мотивуванням;

3) літературно-художній щоденник (що надає переваги активній белетризованій позиції автора): естетичне мотивування зображуваного; особливо поширюється у ХХ столітті.

Характерні риси:

1. Позаконцепційність суб'єктивності (авторська точка зору на речі, характер вибору фактів, сам стиль записів може змінюватися рік від року – разом із самою людиною).

2. Один часовий план зображення (осучаснення минулого – передача минулого як такого, що відбувається зараз; минуле та теперішнє не сплутуються – для автора важливіше, що їх об'єднує, а не що розділяє).

3. Незалежність суб'єктивності (у щоденнику окремі факти можна вважати просто унікальними, про які може повідомити лише цей щоденник і жоден інший).

4. Плинність концептуальності (події постають в міру їх розгортання, існує постійно оновлювана Я-концепція).

Типи щоденників у залежності від призначення, функції та ролі, яку він відіграє в житті автора:

1. Щоденник-свідчення (фіксація подій, але свідомо відібраних; автор у ролі очевидця);

2. Щоденник як документ самоаналізу і самонавчання (ведеться для себе як втеча у власний світ, не містить зовнішніх маніфестацій особи автора);

3. Щоденник як пам'ять про себе самого (самоувічнення);

4. Щоденник, породжений нарцисичними мотивами (самоспоглядання);

5. Щоденник як засіб психічної самотерапії (постать автора нерідко викривлена у той бік, на якому зараз акцентується увага – що бентежить, пригнічує, щоденник ведеться задля звільнення від болісних переживань).

Проблема комунікативного наміру (імпліцитна присутність читача у щоденнику, закладена уже в первісній цільовій настанові та впливає на стилістику, форму, зміст).

Щоденники інколи нагадують письменницьку майстерню з відповідним реквізитом: елементи сюжету майбутнього твору; начерки, які пізніше можуть бути реалізовані або не реалізовані; літературні задуми і плани. Це своєрідна творча лабораторія митця. Усі ці потенційні елементи художнього тексту, здавалося б, є підставою розглядати щоденник і як попередній варіант, і як чернетку. Щоденник характеризують як форму, яка дозволяє одночасно свободу, щирість і стислість (стислість не заради стислості, а як концепція енергії) – якості, які вже віддавна обжили вершини цінностей. Особливу роль відіграє час: не пропустити жодної миті, насиченої буттям, і зуміти оформити її. Це той випадок, коли форма і зміст досягають вершини своєї єдності і взаємозумовленості: часу для відкоригування немає – якщо зміст не встигне оформитися, він може просто зникнути.

2.2. Структурно-композиційні властивості фортепіанних мініатюр оп. 82 М. Рegera

М. Рeger – без сумніву, продовжувач традицій романтичної мініатюри, особливо, фортепіанних п'єс пізнього Й. Брамса. Подібно до цього митця, він зазвичай не звертається до програмних найменувань, складання мініатюр за сюжетним принципом, а пише численні опуси мініатюр. А цикл *Aus meinem Tagebuch* певною мірою, можна вважати програмним, адже сама назва цього циклу стимулює асоціації з подієвістю життя особистості.

Поетика жанру – в тому числі, і мініатюри – вивчає, за визначенням М. Іванової, «усталені елементи конкретного жанру, їх структурне оформлення» [19, с. 16]. Широкого висвітлення ця тема одержала в працях

Є. Назайкінського [39] та К. Зенкіна [18]. Останній розглядає фортепіанну мініатюру як породження романтичної доби. У зв'язку з цим він відзначає такі якості: перевага суб'єктивного над об'єктивним – звертання до таких форм, де увесь музичний процес підпорядковується одному ліричному станові; відсутність бажання «осягнути неосяжне», адже мініатюра вміщує це неосяжне в окремому моменті; виокремлення двох взаємодоповнюючих форм подолання романтичною особистістю самотності та ізольованості («самовираження» та «гра»), що викликає аналогії з загальноживаною дихотомією «пісня – танець»; фортепіанність – фігураційний виклад, націлений на підкреслення технічної сторони процесу виконавства; миттєвість образу – відчуття безпосередньо теперішнього часу; передача визначальної функції індивідуальному композиторському стилю; «прихована програмність»; тричастинна репризна форма; наявність не більше двох ідей-образів («теза» + «антитеза» = єдине ціле) та не більше трьох композиційних частин. За дослідником, у добу Романтизму, коли особистість виходить на перший план, жанр підпорядковується індивідуальному стилю, зберігається як засіб виразності, носій смислу. Критерій жанротворення перемістився у сферу змісту та форми твору, жанр став вираженням саме їх специфіки та віддзеркаленням авторського начала.

Є. Назайкінський розглядає мініатюру як універсальне явище, яке не обмежене ані певною історичною добою, ані музичним мистецтвом, та відзначає важливість цього жанру для всіх національних культур на різних етапах історії. Дослідник відзначає різноманітність функцій мініатюри та називає, зокрема, такі, як ілюстративна, символічна, декоративна, побутова, ігрова, попередження великої форми тощо, що наводить автора на думку про подвійність, амбівалентну сутність мініатюри як специфічну рису жанру.

Наслідком того, що мініатюра є, по суті, втіленням принципу великого у малому, стає внутрішня поляризація – наявність великої кількості антитез: протистояння штучного, несправжнього, узагальненого та реального, конкретного; майстерне, витончене – відображає природне, невигадливе;

самостійне – але тяжіє до контексту; завершене за формою – але відкрите за змістом; художнє та водночас прикладне; вторинне за жанром – але відображає первинні жанри; символічне, метафоричне як антитеза прямого, буквального. Генеральна антитеза – велике і мале – відповідає принципу відображення одного через інше та принципу умовності. Принцип великого у малому виражений також через насиченість твору жанровими асоціаціями, адже вони є не лише проявом принципу узагальнення, але і демонстрацією багатства зовнішніх зв'язків, характерного для мініатюри.

Можливість розглядати мініатюру як універсальне явище обумовлює вибір критеріїв її іманентних властивостей. Серед них, за Є. Назайкінським: масштаб; подвійність (наближення речі до ідеї речі); синкретичність; тяжіння до програмності. Обидва дослідники вказують на те, що поетика мініатюри обумовлює її тяжіння до утворення більш багаточастинних композицій з певної кількості мініатюр, що є втіленням принципу «велике у малому».

Загальний погляд на цикли фортепіанних мініатюр XIX – початку XX століття доводить різні засоби їх структурування. Так, виділяються власне цикли, які об'єднуються сюжетом оповідального характеру, наскрізними інтонаціями, принципом варіювання. З іншого боку, виявляються скоріше збірники. За Д. Житомирським [12], романтична музика залишила різні способи об'єднання мініатюр: прелюдії Ф. Шопена або О. Скребіна мають певні ладотональні зв'язки та певну драматургічну спрямованість, Р. Шуман воліє до принципу карнавального поєднання вражень і подій, але при наявній композиторсько-драматургічній єдності. Потрібно також сказати, що є не цикли, а збірки («Листки з альбому», «Силуети»), є цикли, побудовані за онтологічним принципом («Пісні без слів», наприклад, коли один жанр розкривається у всіх реальних видах). Макроциклом вважаються «Роки мандрівок», де само слово «мандрівка» передбачає елементи нотаток мандрівника, але ці п'єси не стільки ліричні та інтимні, скільки є враженнями та реакціями на побачене.

Чим же тоді є щоденник М. Рegerа? Щоденник – це скоріше літературний жанр, а не музичний, та у першу чергу це спосіб авторського висловлення. І якщо це слово вживається по відношенню до музики, то в метафоричному, переносному плані, наче передбачаючи набір певних внутрішніх або зовнішніх подій. Свою збірку М. Рeger називає «3 мого щоденника», що уже нібито свідчить про якусь вторинну роботу, коли слова автора не направлені на фіксацію абсолютного всього, що приходить у голову, а події відбираються відповідно до їх значимості. Таким чином, ми спостерігаємо комунікативний момент – тип спілкування М. Рegerа. Начебто сама мініатюра та жанр щоденника передбачають бажання бути почутим – зазвичай, щоденникам довіряють, сприймають їх як співрозмовника, який співчуває. Але відбір є прямим свідомством дистанціювання, що відображується на характері висловлення.

Згідно з Ю. Крейніною [27], цикл «3 мого щоденника» (ор. 82) створювався автором протягом понад восьми років (1904–1912), коли композиторський стиль М. Рegerа був уже сформованим. Він уміщує 35 творів, розділених на чотири нерівномірні за складом та обсягом томи. Серед мініатюр названий автор виділяє гуморески, ліричні п'єси, музичні моменти, твори-роздуми. Та додає, що в більшості з них спостерігається тяжіння композитора до «прояснення, але не полегшення фортепіанної фактури».

Перший том є найбільшим за обсягом; він складається з 12 мініатюр, що тривають загалом близько 36 хвилин та позначені переважно лише темпами (за виключенням жанрової назви №5 – «Гавот»), більшість з яких є радше повільними: №1 *Vivace*, №2 *Adagio*, №3 *Andante sostenuto*, №4 *Vivace*, №5 «*Gavotte*» (*Moderato*), №6 *Sostenuto*, №7 *Vivace*, №8 *Andantino–Presto*, №9 *Vivace*, №10 *Andante unschuldig*, №11 *Sostenuto ed espressivo*, №12 *Larghetto*. Цей том був створений автором у Мюнхені за дуже маленький відрізок часу (з середини червня до початку серпня 1904 року) та незабаром – вже у жовтні – виданий (видавництво *Lauterbach & Kuhn*, Ляйпциг). Прем'єрні виконання деяких п'єс (№5 та №6) були здійснені власне М. Рegerом 30.08.1904 у м.

Амберг, ще декількох (№9, №10) – піаністкою Кларою Біргфельд 17.11.1904 у Ляйпцигу. Тенденція до виконання лише деяких творів збірки залишалася і надалі незмінною. Потрібно також зазначити, що №7 та №12 цієї збірки є фортепіанними перекладеннями III («Скерцо») та II («*Larghetto*») відповідно частин Струнного тріо *a-moll op. 77b*, виданого у цьому ж році.

До другого тому входять 10 п'єс загальною тривалістю близько 33 хвилин, що також позначені лише темпами, деколи з вказівкою на характер твору: №1 *Allegretto con grazia*, №2 *Andantino*, №3 *Andante espressivo*, №4 *Andantino*, №5 *Allegretto con grazia; sempre poco agitato*, №6 *Andante espressivo*, №7 *Larghetto*, №8 *Vivacissimo – Andante – Vivacissimo*, №9 *Andantino*, №10 *Scherzando e vivace*. Як бачимо, стримані за темпом твори переважають і тут. Цей том має присвяту (*Hauptmann Funk*) і також створювався дуже швидко у 1906 році (з кінця серпня по кінець вересня) у Прин-ам-Хімзее і Мюнхені та був виданий у жовтні тим самим видавництвом, що і попередній. Перші відомі виконання були здійснені самим автором – 14.03.1907 (№1) та фройляйн Розін (С-Пб) – 16.12.1906 (№4, №6, №8).

Ось яку характеристику надає цьому тому Вернер Ольман: За формою та характером це «делікатні ліричні та елегічні думки <...>, жартівливі настрої з геніальними гармонічними та ритмічно зухвалими формулами <...>. Дивовижні хибні каденції, енгармонічно прогресивні акордові зв'язки, чутливі хроматичні послідовності, що наближаються до принципу Шенберга про дванадцять неповторених тонів, є характеристиками цього стилю, який зріс до повної зрілості, часом у барокових формах» [78].

Найменший, третій, том нараховує 6 п'єс із програмними заголовками німецькою мовою, які вказують переважно на жанр твору, ніби допомагаючи виконавцеві знайти вірний музичний образ: №1 «*Lied*» – «Пісня» (*Andante sostenuto*), №2 «*Albumblatt*» – «Листок з альбому» (*Andante sostenuto*), №3 «*Gavotte*» – «Гавот» (*Allegretto*), №4 «*Romanza*» – «Романс» (*Andante sostenuto*), №5 «*Melodie*» – «Мелодія» (*Andante sostenuto*), №6 «*Humoreske*» – «Гумореска» (*Vivace*). Примітно, що усі (4/6) помірні твори в цьому томі

написані в одному темпі *Andante sostenuto*. Це єдиний том без метрономічних вказівок, який може тривати приблизно 22–30 хвилин. Він виділяється серед інших також обставинами його створення. Вміщені в ньому мініатюри написані непослідовно: №1–2 komponувалися у Ляйпцигу, імовірно між вереснем (№2) та груднем (№1) 1910 року, а №3–6 – на озері Тегернзе у серпні 1911 року. Перша та друга п'єса були опубліковані спочатку окремо у січні 1911 року видавництвом *Hermann Beyer & Söhne*, м. Лангельзанца (*in den Blättern für Haus- und Kirchenmusik 15. Jg., 4. Heft*) та 6.10.1910 видавництвом *Carl Grüninger*, м. Штутгарт і Ляйпциг (*in der Neuen Musik-Zeitung 32. Jg., 1. Heft*) відповідно. Повне видання тому здійснило берлінське видавництво *Ed. Bote & G. Bock* у жовтні 1911 року, де він одержав присвяту як подяку за присудження М. Регеру титула «надвірний радник» Карлом, четвертим та останнім герцогом Саксен-Кобург-Готським.

Останній, четвертий, том триває близько 25 хвилин і формується з 7 п'єс, що також мають жанрові заголовки: №1 «*Präludium*» – «Прелюдія» (*Poco con moto*), №2 «*Fuge*» – «Фуга» (*Sostenuto*), №3 «*Intermezzo*» – «Інтермецо» (*Andante*), №4 «*Arabeske*» – «Арабеска» (*Allegretto*), №5 «*Silhouette*» – «Силует» (*Con moto*), №6 «*Melodie*» – «Мелодія» (*Molto sostenuto*), №7 «*Humoreske*» – «Гумореска» (*Poco vivace*). Це єдиний том, де переважають рухливі п'єси. Цікавим є послідовне використання жанрів прелюдії та фуги в одній тональності та в контрастних темпах, що наводить на думку про наявність нібито мікроциклу всередині макроциклу.

Цей том створювався композитором у Берхтесгадені у період з кінця липня до середини серпня 1912 року. А у жовтні цього ж року був виданий *Ed. Bote & G. Bock*, м. Берлін (як і попередній). Він присвячений Марії Єлизаветі Саксен-Мейнінгенській, піаністці і композиторці, дочці герцога Георга II, яка у своїй резиденції у Берхтсгадені неодноразово зустрічалася з митцями, підтримувала їх фінансово. М. Регер був знайомий з нею особисто. У 1911 році її батько призначив М. Регера хофкапельмейстером.

Дванадцять п'єс, що складають перший том «*Aus meinem Tagebuch*» відбивають весь спектр емоцій, почуттів і вражень, характерних для музичного романтизму. Проте, між ними можна встановити своєрідні подібності, засновані на видах висловлення, які К. Зенкін характеризує як «самовираження» та «гру». Такий розподіл типів змісту відсилає до первинної жанрово-стильової диференціації на такі твори, де переважає мелодичне начало, та на такі, де домінує ритмічне. До першої категорії можна віднести мініатюри №№ 2, 3, 6, 8, 10, 11, 12. Всі вони об'єднані тяжінням до мелодичності, співучості, проте кожна з них має власні жанрові прикмети. Так, №2 з її мінорним ладом (*e-moll*), заспокійливими коливаннями у повільному темпі (*Adagio*) та короткими реченнями – ніби відсилає до жанру колискової. П'єса №3 – наближається до інтермецо, але скоріше не до емоційно-відкритого та імпульсивного «шуманівського», а до узагальнено ліричного «брамсівського» – без несподіваних змін настрою і контрастів, у стриманому темпі (*Andante sostenuto*), з акордовою музичною тканиною, вирішеного як інтимна лірика з певним натяком на імпровізаційність. Мініатюри №6 і №8 доцільно віднести до прелюдій, але попередньо зауваживши, що К. Зенкін відносив цей жанр до ігрових – таких, де переважає технічне начало. Проте, обидва твори є настільки вишуканими та настільки майстерно художньо вирішеними, що їх мелодичне начало переважає над фактурно-моторним. Дійсно, №6 побудований на почерговому проведенні двох тем-формул в імпровізаційному дусі, а середня частина №8 являє собою ніби старовинний танець (нагадаємо про бахівські прелюдії, які також нерідко були побудовані на тих же засадах, що і сучасні цьому композитору танці). П'єси №10 і №11 з їх широкими наспівними мелодіями, витриманим типом супроводу та загалом гомофонно-гармонічним складом нагадують пісні, причому перша з них – скоріше навіть подібна до наївної пісні без слів. Філософсько-задумливу п'єсу №12 у темпі *Larghetto*, із її серединою розвиваючого типу, можна схарактеризувати як п'єсу-роздум, п'єсу-сповідь. Вона відрізняється активністю тематичного та

драматургічного процесу, частою зміною образів, що відбивається у всьому комплексі виражальних засобів, внаслідок чого твір набуває розгорнутих масштабів та перевищує жанрові кордони мініатюри. Та це не дивно, адже М. Регер цілковито відбив в цій п'єсі музичний текст повільної частини свого Струнного тріо *a-moll op. 77b*.

До другої з виділених категорій п'єс доцільно віднести, відповідно, твори №№ 1, 4, 5, 7, 9. Ці «ігрові» мініатюри можна, в свою чергу, розділити на три групи. Першу групу складають танцювальні мініатюри (№1, №5); проте, композитор відбиває прикмети цього типу висловлення по-різному. У №1 жвавий темп (*Vivace*), розмір 6/8 і повторювана ритмоформула у верхньому голосі створюють враження узагальненої танцювальності. Навпаки, №5 має авторську назву «Гавот», і це жанрове позначення цілковито відповідає комплексу притаманних даній мініатюрі засобів виразності. Помірний темп (*Moderato*), у якому написаний цей твір, *alla breve*, мірний рух відповідно до сильних та слабких долей такту, наближений до оригінального ритму старовинного гавоту (наприклад, роздрібнення слабкої долі такту), дозволяють вбачати в цій п'єсі зразок стилізації, що не є випадковим у творчості М. Регера, враховуючи його тяжіння до відродження традицій XVIII століття.

Інший вимір ігрового начала демонструє скерцозно-токатна мініатюра №4, де воно проявляється через характерну остинатну ритмоформулу при розмірі 6/8 та жвавому безперервному русі (*Vivace*). Театрально-жанрові риси притаманні п'єсі №9, багатоепізодність якої відповідає принципу монтажності, властивому театральній музиці. Винахідливість прийомів викладення музичного матеріалу сприяє виникненню ефекту «карнавальної метушні», відсилаючи до «масочності» багатьох п'єс Р. Шумана.

Мініатюру №7 важко віднести до якоїсь однієї підгрупи. Якщо відштовхуватися від жанрової назви «Скерцо», яку автор привласнив третій частині вже згаданого Струнного тріо *a-moll op.77b*, текст якого цілковито відбитий у даній п'єсі, тоді її доцільно об'єднати з №4. Насправді ж за

жанром цей твір відповідає типовим рисам так званого німецького танцю, щедрю данину якому віддав свого часу Ф. Шуберт. Феномен танцювальності виражений тут через усталену ритмоформулу та тип акомпанементу. На цій підставі її можна віднести до тієї ж підгрупи, що й №1 та №5.

Таким чином, кількісне співвідношення ліричних і ігрових п'єс у цифровому еквіваленті складає 5 : 7. Потрібно сказати, що в деяких п'єсах зустрічаються обидва начала – злиті воєдино або ж розведені по різних частинах форми (наприклад, середні частини №3 та №9 – варіації, а цей жанр К. Зенкін відносить до «ігрових», середні частини №8 та №10 відповідають театральнo-жанровому та скерцозно-токатному напрямам).

Звертаючись знову до типологічних ознак фортепіанної мініатюри, визначених К. Зенкіним, нагадаємо, що вчений вважає оптимальною тричастинну репризну форму. Вочевидь, так само сприймав структуру подібних п'єс і М. Рeger, принаймні 9 п'єс з 12 побудовано за цією схемою (окрім №6, вирішеного у подвійній двочастинній формі, № 9, складеного за принципом рондо та №10, написаного у концентричній формі). Проте, зовнішня простота структуробудування співіснує з його винахідливістю, адже майже кожна п'єса має свої особливості, хоча й залишається у межах тричастинності.

Багатьма дослідниками [47] контраст вважається одним з провідних принципів формотворення і розвитку – адже він передає рух музичної думки. Говорячи про принципи розвитку в музичній формі, розрізняють похідний контраст (видозміну самої теми) і сполучений (відрізняється від попереднього більшою плавністю поєднаності матеріалу) та контраст зіставлення (коли вводиться нова тема) і корінний контраст (коли матеріал нової теми не має нічого спільного з матеріалом попередньої). Тож, важливим є не лише те, яка тема слідує за якою, але і характер співвідношення матеріалу.

Окрім того, питання контрасту дуже тісно пов'язані з музичним тематизмом: по-перше, це стосується внутрішньої будови теми – «контрастна

тема» або «однорідна»; по-друге – розмежування видів організації тематизму (загальні форми руху і тема; рельєф і фон тощо); по-третє, визначення тематичних співвідношень, що лежать в основі розгортання теми, також пов'язане з контрастами (протиставлення окремих тематичних побудов, зон, що відокремлюються тонально, розуміють як певне ціле – «макротему», або «надтему»). Щодо останнього пункту, В. Задерацький [47] пропонує наступну класифікацію: інтонаційно-тематичний контраст, тональне протистояння, контраст рельєфу-фону, контраст типів викладення, а також похідний контраст та контраст зіставлення. Говорячи про контраст як антитезу до повторення, не можна проігнорувати і наявність таких проміжних ступеней контрастування, як доповнюючий контраст (коли контрастними є різні боки однієї сутності) та відтіняючий (коли протилежні елементи різняться і за своїм функціональним значенням).

Жанротворча функція контрасту, за Р. Шитіковою [65], проявила себе уже в епоху бароко, коли світ сприймався як рух та поєднання протиріч, а музичний стиль базувався на системі антиномій традиційного та інноваційного, духовного та світського, вокального та інструментального, поліфонії та гомофонії тощо. Автори збірки [47] виявляють також наступні контрастні пари: суттєве/другорядне, необхідне/випадкове, константне/змінне, стабільне/мобільне, типове/індивідуальне, чуже/своє (про манеру письма), звичне/незвичне, зрозуміле/незрозуміле (про ступінь традиційності), консонантне/дисонантне, періодичне/аперіодичне (про метроритм). До того ж, контраст визначає концептуальну структуру твору та спосіб її практичного втілення. На рівні елементів музичної мови спостерігаємо висхідний/низхідний рух мелодичної лінії, прозорість/насиченість фактури, динаміку *F/p* тощо.

За В. Холоповою [60], уявлення про контраст змінюються із плином часу. Так, дослідниця стверджує, що для бароко та класицизму основним показником співставлення є поліафектність (зміна афекту на протилежний), для музики XVIII-XIX століття – поліжанровість, для початку XX століття –

полістилістика. Інша класифікація стосується розташування контрастів у часі (дистанте, контактне та єдиногочасове). Останній вид контрасту – такий, що виникає між інтенсивністю виражених почуттів та стриманістю зовнішніх проявів – вважається найближчим до природи сприйняття (наприклад, зорового). Питаннями єдиногочасового – вертикального – контрасту в клавірній бароковій музиці займалася О. Метельська [33]. Так, вона відносить цей принцип до явищ ліричної поезики та стверджує, що глибина емоційного контрасту визначає використання відповідних музичних виражальних засобів. Поряд з Т. Лівановою, музикознавиця вважає, що саме в бароковій музиці – не в останню чергу завдяки її поліфонізованості – цей принцип знаходить найяскравіше втілення. До того ж, вона наголошує на значимості варіантності як особливості барочного творчого методу.

Незважаючи на переважання у першому томі *Aus meinem Tagebuch* повільних творів, відкривається він жвавою (*Vivace*) мініатюрою в тональності *A-dur*, створеною у тричастинній репрізній формі. Перший розділ п'єси №1 написаний у формі періоду, що складається з трьох різних за обсягом речень. Їх кількісне співвідношення (6 + 5 + 6) відразу вказує на тяжіння композитора до симетрично-асиметричного конструювання форми. Перше і третє речення є рівновеликими, друге ж – відрізняється за розмірами, тож виникає ефект ритмічного зсуву, коли ритм композиції спочатку ніби втрачає регулярність, але потім вирівнює її. Внаслідок цього виникає неklasичний 17-тактовий період. Кожне речення будується за моделлю «запитання – відповідь». Подібні явища відчуваються і всередині окремих речень: різниця між ними проявляється в неоднаковій конструкції самої цієї моделі. Так, у першому реченні співвідношення запитання і відповіді дорівнює 4 + 2, у другому, відповідно, 2 + 3, а у третьому – 3 + 3. Увесь перший розділ побудований на єдиному музичному матеріалі, який піддається варіюванню у кожному з наступних речень.

Середня частина розглядуваної п'єси написана, в свою чергу, у двочастинній формі, що містить одні з небагатьох у цьому циклі (і в цілому

нехарактерні для нього) приклади квадратної структури періоду (4 + 4 з доповненням). Композиторське рішення цього розділу знову спонукає слухача звернути увагу на побудову форми: рівновеликий реченню фрагмент на новому матеріалі, що з'являється після першого періоду, ніби передбачає його розвиток, проте згодом стає зрозуміло, що це було лише доповнення. Друга частина середнього розділу п'єси побудована у межах восьмитактового періоду з доповненням. Така побудова середини викликає, через симетричність першого та другого періодів та доволі великий розмір і тематичну новизну доповнення, асоціації з тричастинною формою. Причому останній такт вищезгаданого доповнення буцімто готує ґрунт для другої частини середини. Для репризи характерним є певне розширення або скорочення речень. Так, композитор тут подовжує друге речення до 6 тактів, а третє скорочує до 5, що спричинює появу коди з 6 тактів – для підтримання симетрично-асиметричного складу. Кода на матеріалі середнього розділу із використанням органного пункту завершує п'єсу.

Друга п'єса контрастує першій і за рухом (*Adagio*), і за образно-емоційним змістом. Це – своєрідне ліричне висловлення в *e-moll* (подібне до колискової пісні) з розвинутим музично-подієвим сюжетом, який укладається в просту тричастинну репризну форму. Перша частина має форму періоду, де друге речення – поширене (4 + 6). Композиційною одиницею слугує стійко витримана інтонаційно-ритмічна група, що змінює свій звуковисотний рівень на кшталт секвенції. Це викликає певний алгоритм розгортання музичної думки, що справляє враження інтонаційно-ритмічної остинатності. Утримання єдиного настрою забезпечується принципом варіювання, завдяки якому друге речення набуває більшої експресії.

У середньому розділі, що починається ніби у *F-dur*, та увесь час модулює, сполучаються принцип повторюваності одних і тих самих інтонаційно-ритмічних груп зі структурною асиметрією. Композиційно це виражено у непарній кількості тактів в кожному з двох речень, відповідно, (2 + 3) та (5) тт. Цей період розмикається у репризу. У репризі перше речення

подане у фактурному і тематичному варіанті, друге – у скороченому до 5 тактів. Кода на матеріалі середнього розділу завершує твір.

Більш складно організована третя мініатюра (*D-dur*), складна тричастинна форма якої вміщує двочастинну структуру у першому розділі, а середній побудований як тема з варіацією. Перший розділ вирішений у двочастинній репризній (aa_1ba_2) формі. Усі його структури відрізняються одна від одної розміром з поступовим збільшенням $(2 + 2) + (3 + 4)$. Відмінна риса форми середнього розділу полягає у використанні структурних «стрет». Так, перше речення обіймає 3,5 т., друге – 4 т. У варіації вихідний тематичний матеріал починається з третьої долі такту і закінчується на тій самій долі такту, що в сумі дає 4 т. Друге речення починається аналогічно темі. Синтетична реприза (матеріали I та II розділів сполучаються за принципом контрапункту) за структурою відповідає співвідношенню $6 + 3,5$. Закінчується твір доволі великою (6,5 т. при $A = 11$ т.) кодою на матеріалі обох розділів з елементами дзеркальності.

Остинатність, покладена в основу п'єси №4 (*d-moll*), її ігровий характер обумовлений використанням в рамках складної тричастинної форми принципу нанизування схожих за настроєм епізодів. Перший розділ, великий за обсягом (60 т.), є уже складною тричастинною формою. Він розпочинається з тритактового вступу, після чого вибудовується асиметричний розділ $(9 + 6)$. Другий епізод написано у простій тричастинній формі $(4,5 + 6 + 4,5)$, його матеріал є начебто новим, проте образний характер та пульсація залишилися незмінними, тож контраст між періодами (період 2 – тт. 19–33) не відчувається. Третій період (тт. 34–47) складається з двох рівновеликих речень $(4 + 4)$, за якими слідує шеститактова зв'язка. Повернення матеріалу першого розділу сигналізує про початок динамізованої репризи. Другий розділ розглядуваної мініатюри – *L'istesso Tempo* – складається з невеликого за обсягом показу нового неконтрастного матеріалу, і період цілком $(8 + 6 + 8(,5))$ являє собою тричастинну репризну форму. Далі споглядаємо буквальну репризу; коди у цій мініатюрі немає.

Композитор відмовляється від принципу *da capo*, хоча реприза повністю повторює вихідний розділ. До речі, подібне трактування форми підтверджує його приналежність до жанру скерцо.

«Гавот» – саме таку назву дає п'ятому твору збірки автор. Та це не випадково, адже відповідність жанру легко простежується: він написаний у помірному темпі, із ритмом, подібним до типового, у розмірі *alla breve*. Проте, незважаючи на це, тут і відсутнє *da capo*, і використовуються тривалості, довші за восьму ноту. Цей гавот нагадує бароковий, тож, вочевидь, мала місце стилізація. Кожен з розділів тричастинної форми є, у свою чергу, також тричастинним: I розділ = 5 + 11 + 6, причому фактура залишається незмінною, і характерною рисою є наявність прихованої поліфонії. Розділ II дорівнюється 10 + 11 + 10 та написаний повністю на бурдонному басі (*A-dur*). Тут широко використовується терасоподібна динаміка, яка, поміж іншим, виконує і формотворчу функцію. Розділ III дорівнюється 5 + 10 + 6. В цьому творі, як і в попередньому, відсутня кода.

П'єса №6 написана у подвійній двочастинній формі в тональності *F-dur*. Зауважимо, що при повторному проведенні вихідної теми від неї залишається лише перше речення, а друга повторюється майже повністю: *a* (3 + 3,5), *b* (5 + 5,5) та, відповідно, *a*₁ (3), *b*₁ (4,5 + 4,5).

У складній тричастинній репризній формі написана сьома мініатюра *D-dur*, яка являє собою буквально перекладення «Скерцо» – III частини Струнного тріо *a-moll op. 77b*, виданого у цьому ж році. Перший розділ, у свою чергу, також написаний у тричастинній репризній формі (8 + 13 + 17), що у поєднанні із його легкістю та швидким темпом нашоує на асоціації з німецьким танцем. Починається він з квадратного, нетипового для М. Регера, періоду (4 + 4). Середня частина першого розділу складається ніби із «вступу» у *C-dur* (3), потім з'являється тема з першого розділу (4), що проводиться у *As-dur*, та секвенція на цьому ж матеріалі (6). Реприза розділу (4 + 7 + 5) починається з майже буквального повторення першого речення, друге ж речення першого періоду має розробковий характер. Доволі велике

доповнення закріплює основну тональність. Тріо складної тричастинної форми (8 + 10 + 10) також складається з трьох частин. Воно починається з нової теми, викладеної у вигляді канонічної імітації. В середній його частині ця тема розробляється. Реприза тріо майже нічим не відрізняється від початкового проведення. Закінчується мініатюра буквальною репризою – тут, як і в № 4, композитор уникає примітки *da capo*, але виписує репризу повністю.

Складна тричастинна форма восьмої п'єси вирішена дещо інакше. Перший розділ є тричастинним. Його перша частина (4 + 6 + 7) – це ніби показ теми; тематично неконтрастна середина форми переходить у розширену (відносно показу) варійовану, динамізовану репризу. Центральний розділ написано у двочастинній репризній формі. Тематично він нагадує стилізований старовинний танець. Ця форма вирішена таким чином: перший період складається з двох речень (6 + 6), кожне з яких має відповідально-запитальну структуру, що порушує відчуття симетрії (4 + 2). Друга частина тематично підхоплює першу, але потім переходить у новий тематичний матеріал (3 + 7). Останнє речення (8) розділу є динамізованою репризою, що досягається через розширення та варіювання. У репризному розділі (4 + 6 + 3) зберігається тричастинність, але суттєво скорочена реприза виконує функцію коди.

Дев'ята п'єса являє собою жваве рондо у тональності *D-dur*, в якому кожен епізод репрезентує певний настрій, що в різному ступені контрастує з рефреном. Твір починається з рефрену (8 т.), далі – перший неконтрастний епізод (3 + 4); наступне проведення рефрену (6 т.) зварійоване та скорочене. Другий епізод нагадує старовинний танець (знову має місце стилізація) та вирішений у двочастинній формі (4 + 5) + (6 + 4). Третє проведення рефрену (9 т.) позначається більш інтенсивним розвитком матеріалу. Третій епізод являє собою мініатюрну тричастинну форму, де середня частина починається тим же зворотом, що й основна тема: (4 + 3) + (5 + 7) + (4 + 4). Наступний рефрен (10 т.) майже тотожний першому, але трохи розширений. Четвертий

епізод, у свою чергу, майже співпадає з другою половиною другого епізоду (10 т.). Завершується твір рефреном (9), матеріал якого співпадає з матеріалом третього рефрену. Тож, три останні елементи форми складають ніби репризу твору.

Десяту п'єсу збірки вирішено у квазіконцентричній формі. Перший розділ нагадує послідовність з міні-тричастинної форми (5 + 3 + 3) та квадратного періоду повторного будування (4 + 4). Другий, контрастний, розділ є невеликим за обсягом (3 + 4) періодом. Після цього починається дзеркальна реприза, щоправда з певними видозмінами. Так, «міні-тричастинну форму» представляє лише одне речення, а «період» – два, причому одне є розширеним, а друге – скороченим (4 + 5 + 2). Завершує твір п'ятитактна кода на матеріалі першого розділу.

Передостання мініатюра першого тому (*B-dur*) складається з трьох частин, кожна з яких є двочастинною репризою. Тут композитор знов уникає повної симетрії. Так, перша частина складається з нерівних за розмірами речень (5 + 6 + 3), що являють собою показ матеріалу, його розробку і скорочену репризу. Середня частина утворюється з двотемного періоду (4,5 + 4,5), перша тема якого побудована на новому матеріалі, а друга – подібна до вихідної. Другий період (4 + 3) варіює музичний матеріал першого. Реприза цього твору підлягає динамізації завдяки використанню варіаційних прийомів. Завершує твір тритактова кода.

Заключний твір зошити (*E-dur*) має розвинену форму, що пояснюється його походженням з *Larghetto* уже згаданого Струнного тріо. Так, перший розділ написаний у формі періоду повторного будування з доповненням, де кожне речення вирішено за запитально-відповідною моделлю (4,5 + 6,5 + 2,5). Розгорнута зв'язка (5,5) готує та органічно приводить до теми середнього розділу твору. Його основу складає трикратне повторення нової теми, якій протистоїть ще одна – контрастна. Лише третє проведення основної теми відзначається її активним розвитком. В цілому виникає наступна послідовність структурних одиниць: ((2 + 3) + (5 + 5)) + (4 + 4) + 13.

Реприза (13,5) – симетрична за структурою до першої частини, але є фактурно варійованою. Кода (5,5) побудована на матеріалі першого розділу.

Запропонований аналіз структурних одиниць мініатюр першого зошиту «*Aus meinem Tagebuch*» М. Регера дозволяє вбачати одним з притаманних їм типів контраст, заснований на антиномії «симетричне/асиметричне». Це виявляється як на рівні співставлення великих композиційних одиниць, так і в їх внутрішній побудові. Суміжним цій парі понять можна вважати опозицію «періодичне/аперіодичне». Дія цих видів контрасту утворює особливий ритм форми, який В. Холопова [60] характеризує поняттями «регулярність/ нерегулярність». З боку фактурно-тематичної організації спостерігається використання майже всіх видів контрасту, виокремлених та систематизованих Ю. Тюліним [47].

Так, у п'єсі №1 середній розділ складної тричастинної репризної форми в образно-драматургічному відношенні сполучається з крайніми на засадах контрасту співставлення. Водночас, новий, на перший погляд, матеріал має риси похідності від вихідного, що виявляється завдяки використанню схожих ритмічних елементів: мається на увазі ритмічна група «дві шістнадцятих – одна восьма» (порівняємо тт. 1–2 та т. 18). У цьому звороті також зберігається мелодичний малюнок, притаманний танцювальній фігурі першої частини мініатюри. В першому розділі цієї ж мініатюри той же тип образного контрасту взаємодіє з корінним, яким відзначене зіставлення матеріалу періоду та його доповнення.

Середній розділ наступної п'єси відноситься до крайніх як контрастний за принципом співставлення, проте цей матеріал також виявляє риси похідності від початкового: той самий, але «інверсійний» ритмічний малюнок в партії правої руки та збережений рух восьмими, хоч і у тріольному заповненні, в партії лівої.

Третя п'єса характеризується наявністю корінного контрасту між першим та другим розділами: стримана тема першого розділу, що рухається послідовно акордами-чвертями у розмірі 4/4, змінюється на більш рухливу

першу тему другого розділу, із її широкими інтервальними стрибками, затаковими початками мотивів та ніби тяжінням до розміру 12/8. Друга ж тема середнього розділу відноситься до першої на підставі контрасту співставлення, який посилюється й тим, що рух з низхідного перетворюється на висхідний.

Другий розділ умовного скерцо, п'єси №4, будується на зовсім іншому матеріалі відносно першого, тож можна казати про корінний контраст. А майже усі епізоди першого розділу є, в першу чергу – завдяки остинатному ритму, ніби спорідненими, поєднуються один з одним на підставах похідного контрасту, за виключенням, хіба що, середньої частини другого епізоду, яка поєднується з оточуючими її композиційними одиницями на контрасті образного співставлення – що виражається і у тихій динаміці, і у пануванні хроматичних ходів.

Всі три частини першого розділу «Гавота» сполучуються між собою доволі плавно, матеріал відповідає вимогам жанру та є виражено спорідненим – тож, має місце контраст сполучення. Середній же розділ цього твору виявляє суттєві відмінності, що стосуються майже усіх аспектів композиції. Це говорить про використання тут композитором корінного контрасту.

Наступна п'єса, що є двочастинною, виявляє риси похідного контрасту між цими частинами: спільними є такі параметри, як рух мелодії у характерному для розміру 6/8 ритмі, усталені (до того ж, схожі між собою) ритмоформули у голосах, що виконують функцію супроводу; основну відмінність складає хіба що більш насичена гармонізація другої частини.

Тричастинний перший розділ сьомої мініатюри заснований на принципі сполученого контрасту – усі її розділи є спорідненими між собою та будуються на однаковій ритмоформулі, і розвиток матеріалу не призводить до значних змін та стану невпізнання. Це ж стосується і взаємодії всіх елементів тріо. Але власне середній розділ всього твору сполучається із суміжними на засадах контрасту тематичного співставлення, хоча матеріал і

не є абсолютно новим: через виражену танцювальну тридольність та використання схожих ритмічних елементів виникає враження певної похідності цього матеріалу від початкового. Додамо, що їх споріднює також лінія баса, що складається з послідовності висхідних «кроків» у рівному русі чвертями.

Середній розділ восьмої п'єси у своєму відношенні до крайніх являє собою типовий приклад корінного контрасту (темпи: *Andantino – Presto*) До того ж, спостерігається яскраво виражене тематичне співставлення матеріалу – змінюється все: розмір, динамічний план, ритмічний малюнок, спосіб викладення матеріалу тощо. Друга ж частина першого розділу у своєму відношенні до крайніх виявляє риси похідного контрасту – на це наштовхують певна схожість використовуваних ритмічних елементів і поліфонічний виклад.

Своєрідне рондо – п'єса №9 – викликає, мабуть, найбільшу цікавість з точки зору застосування контрастності. Так, якщо перший епізод контрастує з рефреном лише остільки-оскільки, адже зберігається тип руху в партії обох рук, та виростає з того ж тематичного ядра (можна казати про похідний контраст або трактувати його як середину рефрену), то другий вже виявляє риси контрасту співставлення – завдяки більш стандартизованій метричній організації та спрощеній фактурі вимальовується зовсім інший образ, хоча в партії лівої руки й спостерігається використання тієї ж ритмоформули, що характерна і для рефрену. Третій епізод поєднує в собі риси контрасту співставлення (тут експонується новий матеріал) та тематичної похідності (це, в першу чергу, стосується подібності ритмічних елементів).

Перший розділ п'єси №10 складається з двох докорінно контрастних тем, кожна з яких розвивається у певну форму. Причому всі елементи кожної з цих форм (першої – міні-тричастинної, та другої – періода) поєднуються один з одним на засадах контрасту сполучення. Другий розділ мініатюри демонструє корінний контраст відносно першого: тут представлена зовсім нова тема у іншому русі і більш рухливому темпі (*Poco più mosso*).

Середній розділ передостанньої п'єси першого зошиту складається з двох тем – більш схвильованої, синкопованої, із затриманими тонами та побудованої на хроматичних ходах і стриманішої, широкої та із простішою ритмічною організацією, чие сполучення являє собою приклад корінного контрасту. Проте при порівнянні цього розділу з крайніми спостерігається близькість другої теми до вихідної, що дозволяє казати про похідний контраст між ними.

Крайні розділи останньої мініатюри співвідносяться із середнім на засадах корінного контрасту – їх теми не виявляють спільних рис, і хоча зміна темпу не прописана, перший та третій розділи можуть сприйматися як повільніші через їх неквапливий рух чвертями із заповненням не дрібніше, аніж восьмими – у порівнянні із заповненою шістнадцятими основною темою другого розділу, що підсилює контрастність образів. Такий же тип контрасту виявляється і між двома темами середнього розділу – мелодичною і гнучкою першою та заснованою на репетиціях другою.

Таким чином, контраст виступає одним з провідних способів формотворення в цьому циклі. Розглянемо також засоби його втілення за допомогою антиномії «регулярність/нерегулярність», притаманної композиційним засадам у п'єсах М. Рegera. Ця опозиція доповнюється метроритмічним контрастом, який виконує подвійну функцію: образно-тематичну та формоутворюючу.

В мініатюрі, що відкриває перший зошит, ритмічна регулярність запрограмована обранням танцювальної жанровості. Однак, уже на початку п'єси М. Рeger виставляє у партії лівої руки такі ліги, що передбачають певне переосмислення двох груп звуків по три одиниці як трьох по дві. Тут виникає своєрідна ритмічна поліфонія, що створює ігровий момент. У кадансі міжтактова синкопа перешкоджає відчуттю сильної долі в наступному такті в нижньому голосі, де тонічний акорд з'являється на відносно сильній долі замість сильної. Друге речення, до того ж, починається із затакту, чим втручається в кадансову зону першого. Завдяки цьому четвертий такт стає

одночасно закінченням першого і початком другого речення. У доповненні мелодичні звороти партії лівої руки зберігають заданий композитором розмір 6/8, у той час як права виписана з акцентами, що відповідають розміру 3/4.

Покладений в основу другої п'єси жанр колискової обумовлює витриманість остинатного руху – ритмічні фігури «восьма – дві шістнадцятих» в крайніх частинах (як варіант – «тріоль шістнадцятих – восьма»). Ритмічна нерегулярність тут виявляється на рівні композиційних одиниць, тож можна сказати, що ритм виступає тут фактором стабільності. В крайніх частинах перша фраза починається з сильної долі такту, при секвенціюванні – із відносно сильної. Відповідно до цього кожна з них займає півтора такти, причому друга «доспіваєється» в кадансі, в наслідок чого перше речення складає 5 тактів. Друге ж речення більш розгорнуте і дорівнюється 6 тактам. Те саме спостерігається і в середньому розділі, що було виявлене при аналізі композиційних структур цієї та інших п'єс.

П'єса №3 демонструє ритмічне різноманіття. І якщо в першому розділі це виражається тільки через синкопованість тенорового голосу та певні затримання в акордах, то в середній частині спочатку спостерігається тяжіння до різних долей у партіях правої та лівої руки (перша і третя та друга і четверта, відповідно) в першій темі, а потім, в другій темі – спершу кожний голос представляє свій ритмічний малюнок, надалі ж, у тріольній послідовності (тт. 17–19) жодна доля не передбачає одночасного звучання всіх голосів через численні затримання. Через те, що у репризі партія лівої руки виписана здебільшого тріолями, складається враження, що вона передбачає розмір 12/8, в той час, як партія правої руки відповідає заданому метру 4/4.

У наступній, четвертій, п'єсі токатний ритм є основним засобом виразності (безперервний рух восьмими з групуванням «по три» при розмірі 6/8). У т. 12 спостерігаємо метричний зсув – двудольність ненадовго змінюється тридольністю. Третій період першого розділу характеризується тим, що в деяких голосах ритм підкреслює сильну долю, а в інших вступ

припадає на слабку – із синкопою. У середній частині цієї мініатюри затакт з'являється не на початку та змінює свої розміри протягом розділу. До того ж, нерідко тут в нижньому голосі утворюється синкопа (т. 6, тт. 9–10).

Ритм «Гавота», як і було згадано вище, майже відповідає оригінальному, хоча мотиви і не починаються із затакту, а закінчення фраз припадають на відносно сильні долі. Тому ритмічна пульсація може бути представлена як затактова. Аутентичних рис стилізації додають розмір *alla breve* та відсутність дрібних тривалостей (рух восьмими та чвертями). Середня частина п'ятої п'єси також відповідає жанру – може інтерпретуватися як мюзет, адже побудована на волинковому басі, а метр за рахунок тріолей деколи сприймається як 6/4. Шоста п'єса є доволі однотипною: протягом усього твору в партії лівої руки використовуються лише дві (до того ж, схожі між собою) «формули», що являють собою рух шістнадцятими великими інтервалами. Партія правої руки також не відрізняється різноманітністю, особливо в першому проведенні: у першій темі використовується єдина ритмоформула, що майже дублює нижні голоси, друга ж тема базується на тридольних послідовностях, хоча і з варіантами, а затакт поступово з двох шістнадцятих збільшується до трьох. Подив викликає обраний рух дрібними тривалостями при вказівці *sostenuto*. Ритмічний малюнок наступної п'єси вказує на її походження від старовинного німецького танцю. На це ж вказує і повторність мотивів, і рух 3/4. Тріо починається із затакту. П'єса №8 демонструє численні ритмосполуки, які тільки дозволяє розмір 6/8, у різних голосах. Але тема залишається такою ж, змінюється лише її «оточення». Синкопи, як міжтактові, так і внутрішньотактові – є наслідком поліфонізації музичної тканини. Середній розділ, якому властива більша чіткість, порівняно із попереднім, написаний у розмірі 2/4, і зміна тридольності на двудольність посилює контраст. Подібною до попередньої є п'єса №9 – в ній також широко використовуються міжтактові та внутрішньотактові синкопи. Але тут автор подекуди застосовує ще й ритмічні зсуви (тт. 4–8; тт. 20–21 – на одну

восьму). Десята п'єса не є багатою на оригінальні ритмічні рішення. Акомпанемент певних епізодів (матеріал *a*) побудовано на синкопованому ритмі.

П'єса №11 майже не містить незаповнених восьмими чвертей – завдяки багатоголосному викладенню. Іноді якийсь один з голосів підкреслює лише слабкі долі, вступаючи із синкопою. Уже т. 3 має затакт, хоча ця мініатюра починається з сильної долі (надалі також затакт відсутній). Перша тема середнього розділу рясніє синкопами обох видів. Другий її елемент та друга тема розділу обидва починаються із затактом, тож т. 17 та т. 19 стають одночасно початковими та кінцевими для відповідних композиційних одиниць. Друге проведення першої теми вирішено переважно у тріольному викладі, що сприяє виникненню враження пришвидшення темпу, до того ж, голоси цього епізоду вступають по черговому і тяжіють до різних долей. Динамізована реприза передостаннього твору нараховує декілька поліритмічних фрагментів. Заклучна п'єса циклу характеризується певною калейдоскопічністю, що не могло не позначитися і на ритміці твору. В першому розділі спостерігаємо чергування тріолей та дуолей в середині однакових мотивів, початок речень на третій долі та акордове підкреслення слабких долей. Зв'язка налічує декілька синкопованих фрагментів. Можна сказати, що у другому розділі наявна ритмічна поліфонія (тт. 25–26).

Фактурні закономірності в розглянутих п'єсах доводять брамсїанство М. Регера, адже до фактури його творів можна застосувати ті ж спостереження, що М. Шавінер [63] зробив, виходячи з досліджень фортепіанної тканини Й. Брамса. Дослідник торкається теми тембро-коліористичних властивостей фортепіанної фактури на прикладі творчості композитора та виводить такі закономірності: брамсївська фактура схиляється до поліфонічного розшарування, широкообсяжності діапазону, його насиченості, протилежного напрямку у русі голосів, поліритмії. Фактура у творах Й. Брамса рідко коли передбачає загальні форми руху. «Фортепіанність» тут виявляє зв'язки із скрипковими та органними

прийомами письма, а також певні риси оркестровості та вплив хорової й ансамблевої фактури. Показники фонізму фактури – насиченість вертикалі та малюнок голосів – впливають на тембровість. Перший з них залежить від факторів маси, розташування та реєстрування. Другий – від інтервального складу акорду, гармонії. У Й. Брамса акорди зазвичай знаходяться у тісному розташуванні у нижній частині діапазону – «темброво-акустичне потовщення основного тону». Гармонія подається із максимальним заповненням звукового простору. Провідну роль грають, окрім того, поліфонічні прийоми: маса голосів та їх розташування у реєстровому просторі. Реєстрові рішення нерідко є нетрадиційними – в першу чергу, це виявляється у рухливості меж діапазону, постійному «притягуванні» та «відштовхуванні» шарів фактури, які не є за малюнком контрастними, тож ефекти густоти та вуалювання є дуже яскравими. Й. Брамс не тяжіє до локалізації фарб якогось певного реєстру – в нього немає «чистих» тембрів. Дубльований (терції, сексти) та фігураційний малюнок голосів коригує рівень насиченості і темброву специфіку.

Ці ж прийоми спостерігаються і у фортепіанних мініатюрах М. Регера. Проте, не можна автоматично переносити дану характеристику на його творчість. Так, поліфонічність викладу та використання поліритмії характерні для всіх без виключення творів циклу. Діапазон не можна назвати екстремально широким, проте фактурну насиченість важко заперечити (особливо, у репризах та кодах). Рух голосів у протилежних напрямках – один із засобів, які композитор використовує у багатьох п'єсах (№3 – тт. 1–2; №6 – майже цілком побудований на дзеркальному русі). Що стосується скрипкових прийомів письма, то вони найбільш типові для №7 та №12, які – нагадаємо, є перекладеннями Струнного тріо. Найчастіше використовуються органні – розшарованість фактури, тенденція до тісного розташування акордів, що сприяє густоті звучання. Дублювання голосів зустрічається в багатьох п'єсах (№2 – верхній та нижній у крайніх розділах, №3 – тенор та сопрано у першій темі середнього розділу тощо).

Згідно з Т. Рощиною [49], фактура у романтичних творах стає більш інформаційно насиченою та, відповідно, більш ускладненою. Характерна їм поліфонізація та водночас поєднаність фактури з мелодією, їх взаємопроникнення, що іноді спричинює певну в'язкість, багатоплановість музичної тканини. Дослідниця, слідом за К. Зенкіним, наголошує на «фортепіанності» романтичних творів. Важливим для даного дослідження також є термін «стилізація», що у ХХ столітті застосовується, коли йдеться про фактурні принципи (кліше) музичних творів епохи класицизму.

Композиторські заходи, застосовані у першій п'єсі циклу, включають як власне тематичні, так і фактурні, ритмічні, динамічні прийоми. Фактура виконує тут подвійну роль. З одного боку, вона слугує суттєвим засобом композиційного членування розглядуваного розділу, ніби нагадуючи про принципи барокового мислення, коли саме фактурні зміни керували формою; з іншого боку, вона має значення образно-емоційного чинника. В першому реченні фактура складається з чотирьох шарів, що розподіляються між партіями обох рук. М. Регер чітко виділяє басовий голос, що забезпечує ясний гармонічний план. Верхній голос має значення мелодичного рельєфу; середні ж голоси – спочатку виконують гармонічну функцію з рисами контрапунктування у тенорі, а потім зливаються із гармонічною вертикаллю. Зауважимо, що склад музичної тканини при єдиній стратегії сполучення гармонічних, гомофонних і поліфонічних прийомів має властивість рухливості, яка надає цілісній фразі риси деякої грайливості, що співпадає із заявленим автором танцювальним настроєм. У «відповіді» першого речення музична тканина досить чітко диференціюється на мелодію, подану в октаву, та супроводжуючі голоси. У другому реченні варіюється мелодична лінія першого, а партія лівої руки набуває функції фону. «Відповідь» тематично відрізняється від аналогічної композиційної одиниці першого речення, викладається акордами з супроводом, а грайливий настрій перетворюється на ліричну репліку. Третій варіант тематизму нагадує вихідний лише фрагментарно; «запитання» та «відповідь» вступають у відношення значного

контрасту, причому останні три такти вирішені у дусі віртуозного пасажу. На особливу увагу заслуговує часовий вимір даного розділу. У першому і другому реченнях групи з трьох нот в партії лівої руки виписані завдяки лігам нібито «по дві», а у третьому, натомість, вони об'єднані у відповідності до зазначеної розміром (6/8) пульсації. Відзначимо також перепад громкісної динаміки: початкове *F* швидко згортається до *pp*, а *pp*, в свою чергу, прийомом *subito contrasto* переходить в *poco forte*. Не важко встановити, що, крім тематичного фактору, розвинутість другорядних засобів музичної виразності (характер і тип руху, ритм і фактура) має значний вплив на враження від музичних образів п'єси. У сукупності всіх цих засобів здійснюється постійне оновлення музичного матеріалу, нагадуючи дивний калейдоскоп різних «подій». Через це забезпечується наскрізний розвиток. Середньому розділу властива однотипність фактури, завдяки чому він контрастує з крайніми частинами. Цікавим є і динамічний план, що базується на неочікуваних змінах гучності. Для репризи характерними є ущільнення фактури – з'являються нові підголоски, а до повторюваних відносно експозиції акордів додаються звуки (але усе закономірно та із зрозумілими функціями).

Уже в першому реченні наступної мініатюри вертикаль складається за допомогою улюбленого Й. Брамсом прийому терцієвого подвоєння октави, що розподіляється між партіями лівої та правої руки (басовий голос в октаву дублює сопрано, а середній та верхній голос складають терцієво-секстове дублювання). Друге речення варіюється за допомогою фактурних прийомів: вищезгадана вертикаль переходить в партію правої руки та розташовується на октаву вище, через що розсувається теситура, звуковий простір стає ширшим. Відповідають цьому процесові і ремарки: *espressivo* змінюється *molto espressivo*, а *p* і *pp* виростають у *mp* та *F*). У кадансовій зоні фактура повертається до початкового стану. Середній розділ починається темою, що проводиться в сексту (альт і тенор), а його друге речення є ніби варіацією на перше (фактура ущільнюється, бас посилюється квінтою тощо, але матеріал

залишається той самий). Цей розділ можна назвати прикладом принципу повторюваності структурних одиниць, який тут споглядатиметься і надалі. Цікавим також є вибір розміру – 4/8 – при повільному темпі. Проте, М. Регер уникає симетрії, вуалюючи квадратні побудови ритмічними зсувами. Так, друга ланка секвенції починається не з сильної долі, як перша, а з третьої восьмої такту. Відповідно, її закінчення припадає на слабку долю, на противагу попередній ланці. В цілому, виникає наступна логіка композиційних подій: секвенція з двох ланок (тт. 1–3) і каданс на домінанті (т. 4). У другому реченні замість кадансу з'являється новий мотив (т. 8), що спонукає до появи розширення в кадансовій зоні.

Усім реченням третьої п'єси властива акордова фактура, але вони відрізняються одне від одного розміром (2 + 2 + 3 + 4) та «якісним складом»: доволі повільна (*Andante sostenuto*), майже урочиста мелодія, що рухається чвертями, спочатку ніби експонується (тт. 1–4), потім гармонії стають більш специфічними (відбувається практично хроматичний хід квартсекстакордами – тт. 5–7). Потрібно зауважити, що до цього моменту акомпанемент складається лише з чистих розкладених та, в основному, поданих як синкопи, інтервалів (ч. 8, ч. 5). В репризі акорди в партії правої руки стають розгорнутими (тут треба зауважити, що у Й. Брамса терцієво-октавні вертикалі утворюються за рахунок терцієвого подвоєння або нижнього тону, або верхнього, а у М. Регера подвоюються обидва звуки октави), а акомпанемент починає рух восьмими та набуває рельєфності. Важливу роль грає у цьому розділі лінія басу, що ясно простежується та створює необхідну іншим пластам фактури опору. Середня частина є більш активною не тільки через пришвидшення темпу (*Un poco più moto*), але і завдяки здрібненню тривалостей: тут спостерігаємо рух восьмими тріолями, а надалі й шістнадцятими. Форма цього розділу відповідає подвійним варіаціям. Перша тема (тт. 12–15) – неконтрастне речення із подвоєнням фактури (обидві руки грають те й саме), а друга являє собою більш виразний та емоційний фрагмент. Причому, якщо варіація на *a* відрізняється від теми

лише динамізацією шістнадцятими в партії правої руки та початком з затакту, то різниця між другою темою та варіацією на неї полягає і в тому, що ритмічний малюнок зазнає невеликих змін (порівняймо тт. 15–16 і тт. 23–24), і в більшій гармонічній наповненості акордів, і в композиторському рішенні щодо партії лівої руки (ходи тріолями проти дуольного акордового руху, але в обох випадках із певною поліфонізацією та підкресленням звуків *h* та *fis*), і просто в розмірах (4 : 2,5). Він є поліфонізованим (три голоси чітко розмежовані). Спостерігаємо тут подвійне подвоєння: перший чотиритакт другого розділу викладено у широкій теситурі, другий – у тісній, але з тяжінням до розширення – це кульмінація. При повторенні ж – тенор і сопрано зберігають своє октавне співвідношення, але альт вже викладено за допомогою фігураційного матеріалу. Повторення другої теми також характеризується звуковою наповненістю вертикалі. Репризі властиве ущільнення фактури (з'являються підголоски), і гармонії тут насичуються новими звуками.

Для першого розділу п'єси №4 характерна однотипна фактура. Розділ розпочинається з нерівномірно почленованого (3 + 9 + 6) періоду, в якому перше коротке речення є ніби темою, а друге і третє – не дуже вигадливими варіаціями, основні відмінності яких полягають в гармонічних рішеннях (за винятком метричного зсуву в т. 12). Стрибки в партії правої руки у першому епізоді відрізняються поступовістю, а в другому епізоді – навпаки спостерігається тісне розташування: акордика, а не розклад. Третій період (тт. 34–47) складається з двох речень (4 + 4), перші два з яких є подібними за фактурою та презентують один і той самий матеріал, але у різних тональностях. Крізь ці речення проходить октавна лінія, що з'являється почергово в обох партіях. Зв'язка являє собою ряд одноманітних послідовностей. Останній період розділу – його так звана реприза – подібний до першого. Цікавим тут є використання «квазі» органного пункту протягом половини періоду. Середній розділ формується мелодичною лінією (терцієво-октавні вертикалі) та фігурами з окремими подвоєними звуками у верхніх

голосах та хроматичною послідовністю у басовому голосі, що потім переходить у середній голос – тоді у нижньому з'являються короткі мотиви, що згодом повертають свій первісний вигляд.

Уже на початку наступної п'єси спостерігається мелодичний хід всередині октавного подвоєння в партії правої руки (*e* тут виконує роль педалі) та прихована поліфонія у партії лівої (*h* у басовому голосі є гармонічною підтримкою). В другму епізоді виникають імітації в партіях обох рук, а в кульмінаційний момент – брамсівські терцієво-октавні подвоєння. Середній розділ характеризується бурдонним басом та численними подвоєннями в обох партіях. В останньому розділі «Гавоту», як і в деяких інших мініатюрах, композитор користується наступним прийомом: після того, як реприза почалася в початковій тональності, він несподівано (в даному випадку – з другого речення, середньої частини тричастинної форми) переводить увесь матеріал на малу секунду вище. В п'єсі №6 середні голоси утворюють терцієві втори – за допомогою обох рук перша тема подається в терцію. Друга тема у верхньому голосі виявляє терцієво-секстові подвоєння, у той час як в партії лівої руки проводяться фігурації шістнадцятими. Друге проведення обох тем є динамізованим фактурно – завдяки насиченню вертикалі та розширенню теситури. Через те, що наступний твір був початково створений для струнних, його темброва палітра є відповідною. Фортепіанна фактура тут розщеплюється на три голоси (при цьому мелодична лінія часто подається у терцієво-секстових дублюваннях). Квазіканон у середньому розділі подано у октавному викладі.

Восьма мініатюра є дуже насиченою за фактурою та гармонічними подіями. Часто зустрічаються тут затримання, послідовно витримується принцип дублювання голосів. Фактура стає максимально щільною. Розділ *B, Presto* (до речі, у М. Регера рідко коли у середній частині змінюється темп, тож це також показово) написано у більш легкому характері та прозорій фактурі. Це сприяє тому, що контраст із попереднім матеріалом відчувається тут доволі яскраво. В цьому структурному елементі спостерігаються

дублювання в октаву та терцію, а також чергування мелодичних ліній із октавним викладом. Основним з використаних у п'єсі №9 фактурним прийомом є викладення матеріалу подвійними нотами або акордами, які сполучаються із фігурами шістнадцятих, внаслідок чого утворюється тематичне двоголосся. У другому епізоді застосовано принцип перестановки голосів: в партії лівої руки спостерігається тематизм, подібний до рефренового, а в партії правої – фігурації шістнадцятих. Далі виникає остинатний рух чвертями у вигляді чотиризвучних акордів з паралельним проведенням фігури шістнадцятими. Наступна п'єса вирішена переважно у гомофонно-гармонічному викладі, але без подвоєнь тут не обійшлося. Особливо показовими є фрагменти, де мелодія проводиться паралельними секстакордами.

Фактура передостанньої п'єси, хоч і є гомофонною, вирішена таким чином, що за рахунок подвоєнь у внутрішніх голосах виникають паралельні ходи квартсекстакордами та секстакордами, тож можна сказати, що мелодії ведуться вертикалями. Перша тема середнього розділу подається в терцію, а друга – в октавно-терцієвому подвоєнні, до того ж, завдяки появі середніх голосів у партії лівої руки в цілому вибудовуються багатозвучні вертикалі. У репризі виростає специфічне чотириголосся – з'являється новий, альтовий, голос зі своєю мелодичною лінією. Загалом, ущільнення фактури в цьому творі пов'язане здебільшого із моментами крещендування. Перша тема заключного твору цього тому подана у терцію. Через те, що початково це тріо, можна розрізнити три фактурних шари – це верхній голос, подвоєний у терцію, та більш самостійний басовий. В процесі розвитку цієї п'єси музична тканина набуває вигляду «основний голос + бас + середні голоси». Окрім всього, твір рясніє контрапунктичними моментами.

Форму першої п'єси другого тому, яка має розповідний характер, можна умовно схарактеризувати як складну репризу тричастинну. Її перший розділ написаний у формі великого періоду з 2 речень (10,5 + 12) та відокремлюється від наступного подвійною рисою. Перша частина – період

повторної будови, складаний з двох речень (5 + 5,5). В другому реченні спостерігається розвиток партії акомпанементу – він набуває більшого розмаху, теситура розширюється. Кінець цього фрагменту форми та початок наступного позначені вказівкою *rit. – a tempo*, яка і надалі «допомагає» виокремлювати структурні елементи. Друга частина також складається з двох речень (4,5 + 5,5). Перше з них – побудоване на матеріалі першої частини. Мотив з трьох восьмих та чверті з точкою є тут своєрідною темою, і якщо у перших двох реченнях ця тема вступає на другу – слабку – долю такту, то в третьому – на першу. Друге речення другого періоду починається з нового матеріалу – хроматичної низхідної послідовності у середньому голосі, супроводжуваною висхідною лінією акордів у партії лівої руки та фігураціями шістнадцятих у верхньому голосі. Але невдовзі вгадується тут і мотив-тема з попередніх речень. Другий розділ також являє собою двочастинну форму. Його перша частина вирішена, у протилежність попередньому, у хоральній фактурі. Це період повторної будови із різновеликими реченнями (10 + 7,5), де акомпанемент другого спрощується відносно до першого – поліфонізована тканина перетворюється на одноголосні поспівки та октавні ходи. Друга частина цього розділу побудована на матеріалі першого, розвиває його: збільшується розмір (7 + 10), щільнішає музична тканина, акорди стають розгорнутими, і фігурації шістнадцятими формують тут доволі великий «віртуозний» фрагмент. Реприза цього твору за розмірами та тематичним матеріалом відповідає першому розділові. Проте, уже у першому такті відбувається ритмічний зсув (причому не за рахунок випущення якоїсь долі, а за рахунок їх накладання одна на одну), і все, що припадало на початку твору на другу долю, тепер припадає на першу. Видозміни торкнулись і фактурного вирішення певних моментів: подекуди тематичний мотив подається у вигляді шістнадцятих – як прихована поліфонія. Наступний зсув, що повертає звучанню першопочатковий ритм, відбувається тільки перед останнім елементом цього

розділу, який проводиться без змін (відносно його еквіваленту у першому розділі). Завершує твір велика кода на матеріалі обох розділів.

Друга п'єса цього зошиту також розповідного характеру та вирішена у тричастинній формі. Її невеликий перший розділ (4 + 8) являє собою період повторної будови та базується переважно на одній великій ритмоформулі. Другий розділ є розгорнутим двочастинним. Перша його частина також може бути розглянута як двочастинна: перший період (7 + 4) є експозицією нового матеріалу – більш віртуозного та поліфонічно складнішого за попередній; другий період складається з контрастного елемента та скороченої репризи (6,5 + 3,5). Друга частина центрального розділу, хоча і знаходить певні подібності із першим (це стосується у першу чергу фактури), є доволі «самостійною» (ритмічне та поліфонічне її вирішення є відносно новим). Характерна для М. Регера нерівномірність структурних одиниць відображена і тут (4,5 + 7,5). Реприза твору – фактурна варіація на перший розділ, адже при майже буквальному його повторенні (12,5) усі елементи «обрастають» фігуративним супроводом, подвоєннями, мелізматикою тощо. Код (4,5) побудована на матеріалі крайніх розділів.

Наступна мініатюра, граціозно-танцювальна, написана також у тричастинній формі. Перший розділ являє собою період повторної будови, в якому речення (3 + 4 + 6) несуттєво відрізняються за ритмом при усталених інтонаційних формулах. Хоральна фактура цього розділу є своєрідним засобом музичної виразності. Другий розділ – також є періодом, його три речення (4 + 5,5 + 6,5) утворюють ніби міні-тричастинну форму: крайні структурні елементи представляють один і той самий мелодичний матеріал – гамоподібну послідовність тріолей восьмими, що тяжіють до «довгої» ноти та переходять один в інший, вносячи, до того ж, елемент розповідності у твір. Середнє ж речення – кульмінаційний момент із насиченою фактурою та збільшенням звукового простору. Реприза, хоч і не є буквальною, не виявляє суттєвих інновацій по відношенню до першого розділу. Але розмір її речень

змінюється: друге отримує розширення, а третє, навпаки, подане у скороченому вигляді (3 + 5 + 4). Твір закінчується короткою кодетою (3).

Тричастинна репризна форма п'єси №4, що нагадує за жанром пісню без слів, вирішена наступним чином: перший розділ – двочастинна форма, причому перша його частина є ніби варіаціями на розспівну тему (5 + 4 + 6). Композиторське рішення починати обидві варіації затриманим з попереднього такту першим звуком теми сприяє формуванню враження її відсутності. Фактура цього структурного компонента дуже чітко розмежована: мелодія у верхньому голосі, бас у нижньому (в партії лівої руки має місце прихована поліфонія), а за гармонічне наповнення відповідають середні голоси. Друга частина першого розділу (8) починається з проведення уже відомої теми у *A-dur* (початкова – *As-dur*) і розвивається в дещо іншому напрямку. Перед наступним розділом вводиться п'ятитактове синкоповане розширення. Центральний розділ являє собою ще одну тему з варіаціями (4,5 + 6,5 + 4) – на цей раз більш емоційну та рухливу. В цьому розділові кожен голос отримує індивідуальне втілення. Останній розділ цієї мініатюри є її логічною репризою, але дещо відрізняється за структурою від першого розділу: її перше речення (4) побудоване на початковому матеріалі, а два наступних (7 + 5) – на відносно новому. Видозмін набувають також партії середніх голосів – вони здрібнюються та дещо змінюють свій інтонаційний склад. Велика виразна кода (11) на матеріалі першого розділу завершує твір.

Форма наступного твору є доволі складною та може бути означена як багатоепізодна із рисами рефреновості. У літерному еквіваленті його можна зобразити таким чином: *ABCD ABCD E A* і Кода, отже тематичний комплекс *ABCD* повторюється двічі та після так званої зв'язки *E* повертається у *A*. Цей твір нагадує зразки колажної техніки, адже складається з великої кількості різнопланових фрагментів, поєднаних один з одним без якоїсь спеціальної підготовки. Перше проведення матеріалу *A* втілено через період повторної будови (6 + 5,5), і він характеризується пунктирністю та підкресленими

сильними долями. За рахунок того, що ключовий мотив цієї теми триває півтора такти, початки двох послідовно зіграних мотивів знаходитимуться на різних долях (на слабкій та сильній, відповідно). Перше проведення *B* має структуру (5 + 6) та більш гумористичний характер – завдяки численним стакатованим елементам. Матеріал *C* подано як два варіанти (6 + 6) однієї теми: другий із дещо видозміненими ритмічними фігурами. Матеріал *D* – це восьмитактовий період, що за принципом фактурної та ритмічної організації («дві восьмих + чотири шістнадцятих» і «дві шістнадцятих + восьма», відповідно) можна розділити на два речення (3 + 5). Друге проведення *A* (6 + 6,5) відрізняється розширенням і розвитком елемента з фігураціями шістнадцятими у другому реченні. Матеріал *B* за другим разом подано на малу терцію нижче, до того ж, тут представлено лише перше речення (5). Таке ж скорочення торкнулось і повторення матеріалу *C* (6), але на малу терцію вище, аніж при першому проведенні. Наступний фрагмент зазнав певних змін: після 2,5 тактів звучання першого елемента його змінює другий, що триває 4 такти. Окрім цього невеликого скорочення, спостерігається зміна ритмічної організації в другому елементі: права і ліва рука по чергово заповнюють кожен такт шістнадцятими, причому акцентуються усі з них, окрім четвертої та восьмої. На цьому матеріалі готується кульмінація. Наступні 11 тактів – матеріал *E* – виконують функцію зв'язки та являють собою безперервний низхідний акордовий хроматичний пасаж у партії правої руки, супроводжуваний акордами у партії лівої, які підкреслюють сильні доли та в гармонічному плані переважно дублюють відповідні співзвуччя. Після цього повертається матеріал *A* (5,5), який переходить у зв'язку (3,5) до двочастинної коди (*meno mosso* і *andante sostenuto*), що увібрала в себе здебільшого інтонації першого елемента цієї п'єси.

Шоста мініатюра написана у складній тричастинній формі, причому усі її розділи написані, в свою чергу, також у тричастинній формі. Перша частина першого розділу – це період із двох речень, друге з яких має розширення (5 + 8). Тема тут проводиться переважно секстами у партії лівої

руки, партія ж правої носить, скоріше, інструктивний характер, викликаючи асоціації із жанром етюд. Середня частина – період з двох речень (4 + 5), які репрезентують вправи на різні види техніки – змінюється інтерваліка фігурацій у правій руці при стабільно тріольному безперервному русі. Реприза цього розділу (5 + 8) не є буквальною, тут з'являється ще один варіант «вправи», а друге речення розвивається у дещо інший спосіб. Середній розділ цієї п'єси, *Moderato*, нагадує нешвидкий барочний танець, зміна розміру на 6/8 також підкріплює це враження. Його першу частину можна поділити на два речення, кожне з яких містить повторюваний елемент (2 + 2) + (2 + 1). Такий прийом доповнює виниклі враження щодо танцювальності цього елемента. Адже у хореографії усі фігури зазвичай виконуються двічі: з однієї ноги, а потім з іншої. У перших реченнях партії обох рук рухаються одночасно (хоча присутні затримання у деяких голосах) та їх фактура є акордовою, а другі – завдяки пасажу у верхньому голосі – наближуються до гомофонно-гармонічної фактури. Центральна частина являє собою період повторної будови (2 + 2), в якому партія лівої руки майже дублює попередній епізод, а партія правої представляє собою ще один варіант інтервального складу «вправи», та перехід (2) до так званої репризи розділу. Вона будується на матеріалі першої частини цього розділу і є майже вдвічі скороченою (2 + 2). Реприза всього твору (12 + 9 + 4) не є буквальною – вона дозволяє невеликі відхилення від тексту першого розділу, проте є дуже близькою до нього (спостерігаються одно- або декількаразові: відсутність певних мелізмів, інше трактування деяких голосів, тимчасова зміна штрихів, а також зміна інтервального складу фігурацій шістнадцятими, випущення такту, заміна гармонії). Значного скорочення зазнає лише реприза третього розділу, яка переходить у велику коду (9) на цьому ж матеріалі.

Сьома мініатюра за жанром нагадує баладу, а її форма може бути схарактеризована як рондо зі скороченим центральним епізодом. Перший розділ – рефрен, *Larghetto* – являє собою період повторної будови з трьох різновеликих речень (6 + 7 (або: 2 + 5) + 3,5), тема починається з затакту та є

ходом «велика терція – мала секунда – велика секунда – чиста прима». Перший епізод *Un poco più mosso* написано у швидшому темпі, а його форму можна назвати тричастинною (4 + 6 + 3). Пунктирна тема крайніх розділів тут представлена у партії лівої руки та супроводжується пасажами шістнадцятих (у першому проведенні дуольними, а у другому – тріольними), середній розділ рясніє на поступінні ходи терціями у верхніх голосах. Характерною для нього є і широка інтерваліка в партії супроводу. Дуже скорочений рефрен після цього епізоду вирішений як безперервна лінія з переважно подвоєних (обома партіями) акордів; у верхніх голосах, таким чином, проводиться тема. Наступний епізод є калейдоскопічним, тут можна виокремити два рефрени та декілька епізодів, що переходять один в інший та являють собою невинний рух. Схематично це можна зобразити так: $aba_1b_1cdb_2c_1b_3d_1a_2b_4a_3$. У тактовому ж співвідношенні: 4 + 2 + 2 + 2 + 4 + 2 + 2 + 2 + 1,5 + 2 + (2 + 2,5) + 2,5 + (1,5 + 3). Завершує твір хоч і не буквально, проте побудована на матеріалі I розділу скорочена (15) реприза.

Наступна п'єса цього тому написана у складній тричастинній репризній формі. Кожний її розділ написано також у тричастинній формі, а середні частини крайніх розділів – у двочастинній. Так, перша частина першого розділу являє собою період з трьох різнопланових речень (5 + 5 + 8), що, здається, не мають нічого спільного поміж собою, окрім жартівливого характеру. Через швидкий темп (*Vivacissimo*) та доволі незручні для виконання пасажі цей структурний компонент можна назвати віртуозним. Наступна частина першого розділу являє собою двочастинну форму та може бути схематично виражена як $abca_1 ((3 + 3 + 7) + (8 + 9) + (12) + ((4) + (6 + 10 + 5)))$. Ці періоди можна відокремити один від одного за допомогою фактури: перший написано у техніці *martellato*, другий – як послідовність розкладених акордів зі зсунутою сильною долею у партії правої руки, супроводжувану стакатною хроматичною послідовністю у партії лівої руки. Наступний період – єдиний в цьому розділі створено не як безперервний рух восьмими. Даний епізод характеризується переважно запитально-відповідною

структурою. Останній період побудовано переважно на розробці мотиву з a та a_1 : послідовність з трьох тріольних восьмих та чверті, де чверть приходить на першу долю. Репризу усього розділу можна було б назвати буквальною, проте починаючи з другого такту перші два речення проводяться тут на півтону вище, аніж на початку, а за допомогою зміненої та подовженої кінцівки останнього речення цей період закінчується тонікою, а не домінантою, як перший. Середній розділ твору написано у хоральній фактурі та повільному темпі – *Andante* – і переважно довгими тривалостями (тут немає звуків, коротших за чверть). Цей розділ має тричастинну форму, причому реприза є скороченою у півтора рази (12 + 10 + 8). Репризу всього твору можна назвати буквальною, проте спостерігаються одиничні розбіжності із першим розділом: заміна дуольної фігурації тріольною, подовження послідовностей без зсуву долей, дублювання (або і додавання – тоді з одиничними змінами гармоній) звуків в акордах, інше штрихове та динамічне вирішення певних елементів. Варіант останнього речення приводить до невеликої (6) коди на матеріалі I розділу.

Передостанній твір цього зошита є доволі специфічним, адже партія лівої руки побудована цілком на одній фігурі: безтерцієвих акордах a та e у тривалостях восьма + чверть, які не змінюють свого звуковисотного положення. Через цей усталений акомпанемент складається враження певної танцювальності. Що стосується партії правої руки – на ній, за рахунок постійної зміни фактурних фігур та їх поступового ускладнення, тримається розвиток твору. Деяким фігурам властива етюдність, віртуозність. Можна сказати, що цей твір написано у своєрідній тричастинній формі із дещо скороченою дзеркальною репризою, і тоді його схема виглядатиме наступним чином: $aa_1 a_2a_3a_4a_5a_6a_7a_8a_9 a_1a$ (4 + 4) + (3,5 + 4 + 2,5 + 2 + 4 + 4 + (4 + 4) + 5) + (2 + 4). Перше проведення матеріалу починається з однотокового вступу – його виконує лише ліва рука, експонуючи свою партію. Партія ж правої руки вступає тут із одноголосним матеріалом спочатку в пунктирному ритмі, з міжтактовими синкопами та затриманнями,

а потім – у вигляді пасажу з шістнадцятих. Друге проведення є уже двоголосним, причому переважають сексти та терції, примітними є також і численні переходи з тріольного на дуольний ритм та доволі широкі стрибки. Наступні дві варіації є більш поліфонізованими: в a_3 верхній та нижній голос партії правої руки є повністю самостійними, але основним, судячи по акцентуванню, є нижній. До того ж, кожен з голосів по чергово отримує дублювання в терцію. A_4 тяжіє до заповнення дрібними тривалостями, з цією метою використовуються тридцятьдругі та тріолі шістнадцятих, особливо у більш «рівному» нижньому голосі. Верхній голос багатий на затримання, випущення перших долей та пунктирний ритм. Наступна коротка варіація являє собою чотири висхідні поспівки: одноголосну, секстову та дві змішані, секвенційні. Навіть у такому маленькому епізоді спостерігається ритмічна різноманітність. Епізод a_6 побудовано на секвенційних послідовностях терціями та секстами. Три подальших варіанти є, мабуть, найвіртуознішими. Всі вони рясніють дрібними тривалостями (аж до шістдесятчетвертих), для виконання цієї частини твору піаністу потрібно володіти певними виконавськими якостями та, зокрема, технічною підготовкою. Мудровані пасажі із різним інтервальним складом акордів, широкі стрибки, розмаїття ритмічних рішень, а також поліфонізація навіть такої етюдної фактури роблять цю п'єсу однією із найскладніших для виконання в цьому зошиті, принаймні з інструктивної точки зору. Репризний розділ не повторює початковий, проте його ритмічна та інтервальна складова виявляють подібність до нього, що дає змогу назвати його саме репризним.

Заключна п'єса другого тому, позначена авторською приміткою «ні в якому разі не грати перед експертами», являє собою вільні варіації. Скерцозна Тема містить декілька коротких характерних мотивів, які надалі зазнають розробки: дві шістнадцятих + три восьмих, причому перші три ноти цієї поспівки складають, зазвичай, квартсекстакорд; наче «альтернативною» до попередньої є поспівка з восьмої, двох шістнадцятих та двох восьмих; гамоподібна послідовність терціями; тріольний пасаж із прихованою

поліфонією, де нижній голос формує гаму. Кожний розділ цього твору є двочастинним $(8 + 10) + 2 + (7,5 + 7,5) + 4 + (8 + 10)$. Обидві варіації не виявляють нового матеріалу порівняно із темою. Ця п'єса, разом із №5 і №8, завдяки своїм скерцозним інтонаціям та калейдоскопічності, може бути категоризована як гумореска.

Найменшим за кількістю творів є третій том, що вміщує шість мініатюр. Проте, саме у цьому томі п'єси є найрозгорнутішими та дещо віддаляються від безпосередньо жанру мініатюри. Перша п'єса має назву «Пісня», хоча співучістю та мелодичністю не відрізняється, та написана у формі рондо. Водночас, вона зберігає низку властивостей, притаманних жанровому змісту, закладеному в назві мініатюри. Особливо, ці властивості характеризують перше речення рефрену, де зберігається тришарова фактура, властива «Пісням без слів» Ф. Мендельсона: верхній голос – мелодичний рельєф, нижній голос – бас, середні голоси виконують гармонічну функцію і заповнюють звукову вертикаль. Вона починається з доволі великого рефрену (10,5 тактів), який можна поділити на три речення: $4,5 + 3 + 3$. Проте, вже у наступному реченні, що викладене також чотириголосно, голоси не так чітко відмежовані один від одного, а послідовність «дві шістнадцятих + восьма», запозичена з середніх голосів першого речення, стає однією з ключових. Третє речення базується на так званих парних мотивах, які надалі одержать активний наскрізний розвиток. Перший епізод (12,5 тактів) складається з двох речень ($6 + 6,5$) з використанням прийомів секвенціювання та розвитку парних структур. Звертає на себе увагу періодична зміна фактури, що можна визначити як фактурний розвиток музичної думки. Виникла в першому такті епізоду динамічна висхідна хвиля надалі стає фактором драматургічного процесу, що досягає кульмінації з подальшим тривалим спадним рухом. Другий рефрен є ідентичним першому (10,5). Другий епізод (12,5 тактів) складається з двох речень ($6 + 6,5$). Перше з них починається з сильної доли та не містить особливих ускладнень (окрім останніх двох тактів, що включають в себе хроматизовані ходи в середніх голосах та поступінний

акордовий рух у верхньому), а друге з затакту. В останньому можна виокремити за ритмом три види мотивів: «дві шістнадцятих + три восьмих», висхідний рух тріолями – подібно до того, що зустрічався у першому епізоді, та новий – пунктирний – елемент. Твір завершується проведенням рефрену у майже початковому розмірі (11,5), але зі збереженням лише першим реченням, до того ж, у дещо подовженому варіанті. Останнє речення увібрало в себе елементи з різних фрагментів цієї п'єси, що надає йому функціональні риси коди.

Двочастинну форму другої мініатюри – «Листок з альбому» – можна схематично зобразити як AA_1BA_1 . Період A складається з двох речень (5,5 + 4), перше з яких базується на пунктирних мотивах у партії правої руки та поспівці «дві шістнадцятих + восьма», де перша шістнадцята дублюється та утримується басовим голосом, у партії лівої. Друге ж речення, що починається з затакту, являє собою секвенцію, одна ланка якої триває два такти та складається з двох одноманітних мотивів: «шість шістнадцятих (об'єднаних попарно) + восьма» у партії правої руки та рух восьмими із доданням басу у другому елементі секвенції у партії лівої руки. Після зв'язки (1,5 т.) починається період A_1 , що також складається з двох речень (7 + 5), причому перші два такти першого речення дублюють початок попереднього періоду, щоправда, перша гармонія подається в «оберненому» вигляді. Наступний такт – це невелика висхідна секвенція, кожна ланка якої включає в себе терцієве повторення у сопрано, хроматичний низхідний рух у альті, поступінний низхідний рух у тенорі та бас, що подвоюється у квінту. Решта цього речення викладена чотириголосно, але без ритмічних ускладнень, це зона, в якій слухач (і виконавець) може зосередитися переважно на гармонічному компоненті. В другому реченні також можна виокремити три елементи – калейдоскопічність, характерна для мініатюр М. Рegera, є тут доволі показовою, – в першому такті неможливо виявити якусь систематичність, кожний голос виконує іншу функцію, але наявність закономірностей виявити складно; наступні два такти побудовані таким

чином, що у басовому голосі завжди проходить синкопований мотив із широким стрибком на початку, теноровий являє собою поступінний рух восьмими, альтовий, подвоєний у терцію, відповідає за гармонічне насичення кожної долі, а сопрано має мелодичне навантаження. Друга частина заснована на новому матеріалі. Цей семитактовий період рясніє октавними та терцієвими подвоєннями, синкопами, затриманнями, пунктирними та тріольними послідовностями, є тут і форшлагги. Навіть візуально помітно, як фактура, що перші два такти була прозорішою, все ущільнюється, а потім знову спрощується, відповідно до динамічної кульмінації, посилюючи її ефектність. Реприза заснована на матеріалі другого проведення вихідної теми (10 тт.). Ці ж музичні ідеї відтворюються і у шеститактовій коді.

Тут наголосимо, що між першими двома п'єсами третього тому спостерігаються деякі риси спорідненості. Вони виявляються і в однаковому темпі (*Andante sostenuto*), і у використанні пунктирних груп, і у вельми незвичному розмірі 4/8. Можна помітити також і деякі тематичні зв'язки: так, у другому реченні першого розділу «Листка з альбому» з'являються парні мотиви, які використовуються також у другому розділі композиції. Басові мотиви у цьому ж розділі за своїм малюнком дещо нагадують вихідний зворот «Пісні». Таким чином, утворюється дещо подібне до маленького двочастинного циклу.

«Гавот» відповідає законам жанру: розмір *alla breve*, затакт в 1/2, нешвидкий темп (*Allegretto*), рух чвертями та восьмими, а також відповідний ритм, – все це вказує на те, що німецький майстер знову звернувся до стилізації, і знову саме з цим старовинним танцем. Ця доволі розгорнута п'єса написана у складній тричастинній репризній формі (*da capo*), причому кожна її частина побудована так само. Навіть не виходячи за рамки жанру, композиторові вдається зробити першу частину (19 тт.) першого розділу, яка має двочастинну структуру, різноманітною. Так, спостерігається постійне оновлення музичного матеріалу: танцювальний образ найбільш рельєфно виражений у першому реченні (3,5 т.), друге речення засноване на чергуванні

парних мотивів (4 т.), за закономірністю, що притаманна мисленню М. Регера, ця частина має доповнення на іншому матеріалі (3,5 т.). В другій частині повертаються первинні елементи п'єси, але зварійовані та подані частково в інверсії. Останні 5,5 тактів відзначені поліфонізацією, затриманнями, секвенціями, подвоєннями тощо. Друга частина першого розділу гавоту (20 тт.) не контрастує з попередньою ані тематично, ані динамічно. Використовувані тут елементи базуються на матеріалі першої частини, деколи у варіантному вигляді. Також наявні секвенції. Не дивлячись на прозорість фактури, тут широко вживані імітаційні прийоми. Дещо розширена реприза (23 тт.) починається у тій же тональності, що й експозиція (*G-dur*), але вже з другого речення композитор вдається до випробуваного раніше прийому та переносить решту репризи на кварту нагору і лише в останніх чотирьох тактах повертається до початкового Соль мажору. Крайні частини тріо (10 + 8,5 + 11,5) характеризуються використанням бурдонних квінт у партії лівої руки. Партія ж правої руки набуває тут тридольності, тож складається враження, ніби ці структурні компоненти написані у розмірі 6/4. Історично у ролі середньої частини гавоту виступав мюзет, для якого характерним є саме такий розмір, тож можна припустити, що М. Регер звернувся до нього не випадково. На це ж натякає і пасторальний характер цієї частини. Середина «мюзету», проте, є двудольною та побудована переважно на інтонаціях першого розділу гавоту.

Ще одну пісенну назву – «Романс» – носить наступна п'єса збірки, вирішена у складній тричастинній формі. Крайні її розділи при цьому є двочастинними. Усі елементи першої частини першого розділу починаються з затакту та є не дуже контрастними поміж собою. Це дійсно співучі мотиви, подвоєні переважно в октаву або терцію, та вишукано гармонізовані. Партія супроводу включає в себе синкоповані елементи, а також численні затримання, в тому числі міжтактові. Часте виставлення кадансових зворотів нагадує цезури в кінці віршових рядків, що відповідає посилянню на певний жанр в назві п'єси. Наступна частина побудована на цьому ж матеріалі та

розвиває його. Увагу привертає і динамічне рішення першого розділу: *Forte* з'являється тут лише двічі та триває по півтакту. Тобто, весь розділ написано у динаміці *piano* та його відтінків. Середній розділ «Романсу» (28 тт.) є більш різноманітним щодо громкісного аспекту та більш гармонічно насиченим. Композитор змінює гармонію на кожну восьму та подає акорди здебільшого у розгорнутому вигляді. Реприза (18 + 13) є не буквальною, проте легко впізнаваною: перший її розділ є варіантом початкового (змін зазнала лише фактурна та іноді ритмічна сторона), а другий, скорочений, після проведення першого речення, переходить у масштабну коду на матеріалі середнього розділу.

Останній в цьому томі твір з назвою, що вказує на співучість, – «Мелодія» – написано, як і попередній та два перших, у темпі *Andante sostenuto*. Цю розвинену п'єсу написано у складній тричастинній репризній формі. Крайні її розділи є також тричастинними. Перша частина (11 тт.) першого розділу є одноманітною, в партії правої руки протягом усього фрагменту зберігається розмежування на верхній голос, який формують виключно фігурації шістнадцятими із гармонічним навантаженням, і на нижній, в якому проводиться, імовірно, власне мелодія, підкреслена за допомогою знаків *tenuto*. Супровід, який розміщено у партії лівої руки, рухається восьмими, згрупованими по три, відповідно до гармоній, причому в самостійні голоси виокремлюються басова лінія і та, яку формують середні звуки розкладених акордів. У середній частині (9) цього розділу верхній голос дублюється в октаву, а партія лівої руки складається з нижнього голосу, що являє собою майже безперервний рух шістнадцятими, та верхнього, який нібито виростає з фігураційного матеріалу супроводу та поступово набуває самостійності. Останні три такти цієї частини – дві ланки секвенції – створюють враження нагнітання. Реприза є доволі короткою (5) та не виявляє контрастних елементів, хоч і не є буквальною. В останніх її двох тактах спостерігається зміна функцій партій. Середній розділ п'єси є більш різноманітним, його можна розділити на дві невеликі частини (6,5 + 7),

перша з яких являє собою два варіанти проведення одного матеріалу, а друга має поліфонізовану музичну тканину (є зразки прихованої поліфонії) та численні метро-ритмічні ускладнення (синкопи, затримання, початок мотивів на будь-якій долі такту). Реприза всього твору (13 + 9 + 4) є подібною до першого розділу. Спостерігаються певні перетворення у фактурному вирішенні партії супроводу, додаються мелізми тощо, проте загальна картина – без змін. Закінчується твір п'ятитактовою кодою на матеріалі середнього розділу.

«Гумореска» заснована на різних фактурних, ритмічних прийомах, типах руху. Їй властива калейдоскопічність та, при цьому, певна рефренність. Форму цього твору у літерному еквіваленті можна зобразити як $ABA_1CDA_2B_1$ Кода, причому епізоди B і C складаються кожен з декількох різнохарактерних речень-елементів, а епізод D вирішений як контрастуюче усьому твору одноманітне *Andante*. Кода побудована на матеріалі як рефрену, так і епізодів.

Четвертий том відкривається «Прелюдією» *fis-moll*, що насправді являє собою фугу у тричастинній формі. Інтервальний склад її тритактової теми (ч.5 → ч.1 → м.6) нагадує бахівську тему фуги в цій же тональності з першого тому ДТК. Ця чотириголосна поліфонія має і утримане протискладення, і тональну відповідь. Уже на початку привертає увагу той факт, що замість проведення теми послідовно у чотирьох голосах автор вирішує провести першу тему у сопрано (*fis*), після цього – другу у тенорі (*cis*), а потім знову першу у сопрано (*cis*) та другу у тенорі (*gis*). Перша інтермедія є доволі розгорнутою (10 т. при експозиції 12 т.) та будується більшою мірою на матеріалі протискладення. Можна сказати, що на цьому закінчується перший розділ тричастинної форми. Після інтермедії у партії сопрано проводиться перша тема у *h-moll*, за якою слідує ще одна велика інтермедія (8,5 т.). Далі тема проводиться у сопрано (*Fis*), а за нею – знову поліфонічно складна інтермедія (2,5). Після цього перший розділ повторюється включно до третини інтермедії, тож являє собою репризу,

після чого модулює у *fis-moll*, в якому і проводиться остання тема в партії сопрано, виконуючи функцію коди. Таким чином, в цій фугі жодного разу тема не проводиться у альті та басі.

За «Прелюдією» йде «Фуга», також у *fis-moll*. Ця масштабна чотириголосна поліфонія є зразком побудованої за всіма правилами фуги. А її густота та насиченість наче натякають на її органне призначення. Тема, що триває два такти, проводиться послідовно у тенорі (*fis*), альті (*cis*), сопрано (*fis*) та басі (*cis*). Композитор не розводить голоси далеко, розташування акордів нерідко є тісним. Причому, не дивлячись на те, що рух іде восьмими, майже із кожним наступним акордом змінюється гармонія. Після проведення теми в усіх голосах починається інтермедія (5 т.) на неконтрастному матеріалі. Потім починається так звана вільна частина: після кожного проведення теми спостерігається якесь доповнення – її розвиток – або зв'язка тощо. Спочатку тема знов проводиться у всіх голосах, модулюючи: у сопрано (*gis*) зі зв'язкою, потім у тенорі (*dis*) із розгортанням, у альті (*fis*) із інтермедією, у басі (*gis*) зі зв'язкою. Потім – двічі у сопрано в *fis*: як закінчення основної частини (з розгортанням) та як підсумок усього твору. На відміну від прелюдії, останній акорд фуги приводиться із пікардійською терцією.

Третій твір останнього зошити – «Інтермецо» – написано у тричастинній формі. Перший його розділ – це період з 11 тактів (6 + 5), в якому партія правої руки написана в октавному подвоєнні (іноді з наповненням), а партія лівої – поліфонізована: тут є два самостійних рівноправних голоси. Після цього розділу наявні два такти зв'язки у подібному стилі. Середній розділ розвиваючого типу також базується на матеріалі попереднього і складається з багатьох невеликих речень (3 + 1,5 + 8 + 9). Він починається з потроєного мотиву, що нагадує початковий. Потім розробляються поступінні мотиви, і ритм «чверть з точкою + восьма» також є вельми впізнаваним. Фігурації в партії лівої руки, а потім почерговий рух із заповненням восьмими також нагадують попередній розділ. Реприза твору

повторює перші два речення першого розділу, а закінчується на матеріалі середнього розділу, проте його тема тут вступає не з затакту, а з сильної долі. Твір завершує розгорнута кода (11 т.), в якій нового матеріалу також не з'являється. Доречним буде згадати тут думку О. Савайтан [53] щодо використання жанру інтермецо наприкінці XIX століття. Так, вона зауважує, що романтики зберігали генетичну функцію інтермецо, проте дещо трансформували його типологічні принципи та перетворили його на самостійний у всіх сенсах, завершений твір. «Інтермецо» М. Регера, з одного боку, відокремлює мікроцикл «Прелюдія і фуга» від решти творів тому, а з іншого – є повністю самостійним та може виконуватися окремо від сусідніх мініатюр.

Наступний твір циклу – «Арабеска», що за прозорою двоголосною фактурою нагадує струнний дует, – написано у формі рондо. перші два проведення першої теми (6 + 11) в цілому відрізняються лише розмірами: фактурна та ритмічна сторони залишаються тими ж. Друга тема ж (4 + 3) відрізняється поліфонічною розшарованістю: впадає в око, що крайні голоси дублюють один одного, а середній утворює власну лінію. Другий елемент другої теми – це зустрічний рух октавних акордів у партії правої руки та пасажів у партії лівої. Після цього знову проводиться перша тема (5 т.). На матеріалі першого елемента другої теми будується наступна частина твору (3 + 5 + 4 + 1). Темп тут сповільнюється вдвічі, а дублюється тепер той голос, що був середнім – рушійним. Після цього повертається перша тема у початковому темпі, але у трохи скороченому вигляді (14). За цим слідує ще два проведення другої теми, у сповільненому темпі, але більш схвильовано та виразно (8 + 2 + ср. гол. 6). Поміж ними двічі звучить нова призивна інтонація. Завершується твір проведенням першої теми (5), що перетікає в тритактову коду з інтонацією другої теми.

П'ятий твір збірки має назву «Силует» та вирішений за принципом тематичного проростання. Його можна поділити на три розділи. Перший з них експонує матеріал, що буде розроблятися в подальшому. Цей розділ

написано у формі періоду, що складається з чотирьох різнопланових речень (5 + 4 + 7 + 3,5). Перше з них містить висхідну секвенцію, що складається з стрімкого руху шістнадцятими нагору та пунктирного «повернення». Ця секвенція переривається епізодом, що базується на секундних ходах терціями, тож виникає мікроформа (2 + 2 + 1). Супровід в цьому реченні одноманітний – це, окрім одного такту, висхідні поспівки, що являють собою розкладені акорди у широкому розташуванні у ритмі «дві шістнадцятих + одна восьма». Наступне речення являє собою два висхідних хроматичних пунктирних рухи (2 + 2), причому якщо перший пасаж є одноголосним та має триголосний акордовий супровід, то другий дублюється в октаву і має супровід, подібний до початкового. До метро-ритмічних засобів, застосованих у цьому реченні, належать, окрім власне пунктиру, затримання та синкопа. Третє речення має виражену поліфонічну структуру: нижній голос, що протягом майже всього структурного елемента представлений нотою «фа», виконує функцію ритмічного заповнення, адже протягом усього речення має зсув на одну шістнадцяту, але синкопованість майже не відчувається через те, що усі інші голоси «дотримуються» сильних долей. Обидва (а іноді й усі три) середні голоси майже увесь час грають одну й ту саму мелодію в сексту (або, відповідно, у секстакорд). Верхній же голос розвиває мелодію. В наступному реченні диференціація голосів ще більш відчутна, хоча й вирішено воно за подібним алгоритмом. Нижній голос тут дає басову опору, вступаючи зі слабкої долі, середні голоси, що рухаються у пунктирному ритмі, забезпечують епізод гармонічною складовою, а у верхньому голосі проходить низхідна секвенція також у пунктирному ритмі, лише остання шістнадцята тут замінена двома тридцятьдругими. Далі проходить однотактова та гармонічно дуже насичена зв'язка, після якої з затакту починається другий розділ. Він складається з трьох речень (5 + 4 + 4,5), що відповідають першим трьом реченням попереднього розділу. Так, перше речення є буквально повтореним; друге – із мінімальними відхиленнями, як-то: виписані мелізми, додані звуки у деяких акордах,

арпеджіато в партії лівої руки; третє речення також не важко впізнати, проте воно є значно скороченим – майже вдвічі – і має змінену кінцівку. На початку та в середині речення теж з'являються виписані меліزمі-оспівування, а партія лівої руки тепер рухається не у приму, а октавними стрибками. Третій розділ можна поділити на два речення (4,5 + 4), які базуються на одному матеріалі – першого речення першого розділу. Деякі поспівки партії супроводу є ритмічно оберненими, а в партії правої руки з'являються нові підголоски. До того ж, весь матеріал подано із зсувом на півтакту – тож, відповідно, сильні та слабкі долі знаходяться в інших місцях, відносно початкового варіанту. Наступне речення має розвиваючий характер та побудовано на уже раніше застосованих елементах. Закінчується твір шеститактовою кодою на матеріалі першого речення із великою кількістю гармонічних ускладнень та із вирішенням одного такту у розмірі 3/4. Цікавим видається той факт, що після цієї зміни розміру – ніби повертаються 2/4, хоча насправді початковий розмір – 4/8.

Наступна мініатюра, яку автор назвав «Мелодія», побудована у формі рондо, в якому рефрен складається з двох компонентів. Починається п'єса саме з рефрену. В першому проведенні – це період з чотирьох різновеликих речень (4 + 5 + 2 + 4). У першому реченні, першому компоненті рефрену, який єдиний створено у розмірі 4/4, партія правої руки вирішена у акордовому викладенні та відповідальна за гармонію, партія ж лівої – двоголосна, де нижній голос – імовірно, і є та сама «мелодія» чвертями, а верхній – заповнює її восьмими, причому перший звук кожної дуолі співпадає з нижнім голосом, тим самим не заважаючи йому домінувати. Наступне речення розвиває вищезгаданий матеріал і є ніби другою частиною першого компоненту рефрену. В ній партія правої руки зазнає певної зміни: замість відокремлених один від одного паузами акордів, тут з'являється самостійний верхній голос, під який ці акорди підлаштовуються. Далі у скороченому вигляді повертається перша частина першого компоненту рефрену, за якою, ніби проростаючи з цього матеріалу, вступає другий. Для

нього характерним є рух акордами в партіях обох рук та ритм «чверть + чверть з крапкою + восьма із затриманням у наступний такт», якому передують затакт із двох восьмих, що являють собою хід на октаву. До того ж, цей структурний елемент, як і усі нові наступні написано уже у розмірі 3/4. Після зв'язки (2 т.) починається перший епізод. Це шеститактовий монолітний період, в якому партія правої руки включає в себе технічний пасаж та репліку в пунктирному ритмі наприкінці, а партія лівої руки має фактуру, подібну до тієї, що споглядається в рефрені – хід чвертями в нижньому голосі та восьмими у середньому. Причому наприкінці нижній голос також отримує пунктирну репліку. Далі проводяться обидва компоненти рефрену (4 + 4) – перший із видозміненою фактурою у партії правої руки – тепер замість акордів тут або поспівки шістнадцятими по тих же гармоніях, або розшарування на верхній голос – там подовжуються тривалості та з'являються затримання – і нижній, власне акордовий. Його друга частина тут не згадується. Другий компонент проводиться майже без змін (відсутній перший затакт та дублюються деякі басы). Зв'язка (1 т.) готує другий епізод (9), на новому матеріалі та у схвильованому характері. В партії лівої руки тут з'являються тріолі (як шістнадцятими, так і восьмими), а в партії правої – нехитре двоголосся. Перший компонент рефрену далі вступає у фактурному вигляді, приближеному до другого проведення, проте скорочено (2) та з деякими видозмінами у гармонічному плані. Також тут наявна і його друга частина (8) – із варійованим ритмом та доданими «прикрашальними» поспівками. Завершується твір двочастинною кодою (9 + 3) на матеріалі другого епізоду та першого рефрену, відповідно.

Останній твір цього тому та усього циклу має жанрову програмну назву «Гумореска» та цій назві повністю відповідає. Ця жвава (*proco vivace*) та легка за характером п'єса написана у складній тричастинній формі на обмеженій кількості фактурних та ритмоформул. Завдяки їх численності та частоті чергування складається враження, що «Гумореска» може конкурувати з деякими етюдами за кількістю видів застосованої техніки.

Перший розділ цього твору написано у двочастинній формі, кожна частина якої є періодом. Перший період складається з трьох різнохарактерних речень (4 + 4 + 7). Речення, що розпочинає п'єсу, уже побудовано із застосуванням секвенції – до цього засобу композиції М. Регер звертатиметься протягом усього твору. Перший двотакт являє собою нехитру послідовність із стакатованих розкладених та нерозкладених акордів, наступний двотакт – повторює її на тон нижче. Друге речення – теж секвенція: розхідна послідовність терціями, що закінчується ритмічним зворотом з попереднього матеріалу («восьма із затакту на останню долю такту + чверть»), після свого проведення повторюється також на тон нижче. Наступне речення також базується на терцієвих послідовностях, але з іншим ритмом та видом супроводу (знов секвенція).

Висновки до розділу 2

Позаяк щоденник є квінтесенцією мініатюри у її семантично-функціональних властивостях – він відповідає самій поезиці цього жанру (концентрація змісту, часу тощо). Проаналізувавши твори усього циклу, можна дійти наступного висновку: 35 мініатюр з *op.82* мають численні перегукування як всередині деяких томів, так і між томами.

Ретельний аналіз мініатюр, що входить в перший том, може дозволити скласти пізнавальну модель, розробки якої є актуальними і для наступних томів. Не кажучи про численні октавні, секстові та терцієві подвоєння, що зустрічаються в кожній п'єсі, а також затримання та синкопи, можна виокремити у першому томі наступні паралелі: I-1 та I-2 – важливу роль грає ритмоформула «восьма + дві шістнадцятих»; I-2 та I-6 асоціюються одна з одною, адже мають елементи, побудовані переважно на фігураціях; I-4 та I-9 обидві калейдоскопічні; I-5, I-7 та I-8 є стилізаціями та розкривають провісницькі властивості творчості М. Регера щодо майбутнього неокласицизму; I-10 та I-12 мають теми зі схожим інтервальним складом і нешвидкий темп. До того ж, існують взаємозв'язки між п'єсами з різних

томів. Так, I-3 та IV-3 обидва виконують функцію інтермецо (хоча відповідну назву має лише один з них). У III томі, як і у I, також наявний «Гавот» тощо.

На особливий зв'язок між сусідніми п'єсами тому вказує часом і сам композитор: перші два твори IV тому мають назви «прелюдія» та «фуга», відповідно, але мають різні порядкові номери. Це сприяє утворенню так званого малого циклу. Показово також, що третій та четвертий том обидва закінчуються «Мелодією» та «Гуморескою» в близьких темпах. Наявна у цій збірці і певна кількість п'єс з пісенними назвами («Мелодія», «Пісня»), проте, це не завжди вказує на їх стилістику.

Отже, у підсумок можна сказати, що цей цикл має доволі велику кількість внутрішніх зв'язків. А серед основних тенденцій виділяються тяжіння до стилізації та калейдоскопічність.

ВИСНОВКИ

Постать Макса Регера є знаковою для австро-німецького музичного мистецтва зламу віків, тож не дивно, що ще за життя майстра критики, музикознавці та композитори зацікавилися його творчістю. Сучасники митця відзначали такі якості його особистості як: організованість та систематичність, дуже висока працездатність, тяжіння до експериментування при опорі на традиції. Останнє стосується і його музичного стилю, поряд із щільною поліфонізацією музичної тканини, сміливим використанням гармоній, асиметрією форм та неочікуваними ритмічними рішеннями. Нова потужна хвиля інтересу до творчості композитора припадає на останню третину минулого століття та не втрачає своєї сили й до сьогодні, про що свідчать численні фестивалі, програма яких складається з творів М. Регера, конкурс його імені та заходи, що проводяться на честь композитора, переважно, у його рідній країні.

Природньо, що до творчості М. Регера звертаються у першу чергу німецькі автори. Так, вона поставала у фокусі дослідження У. Херрмана, М. Хеєманна, А. Бекера, К. Хассе, С. Попп, Г. Штерна, Ф. Чолбе, Р. Луїса, Ю. Шаарвехтера, Г. Роберт-Торнова та інших музикознавців. Варто також виділити українських дослідників, які розробляють проблеми, пов'язані з творчістю німецького композитора: це і Л. Кияновська, і О. Савайтан, і О. Пірієв, і О. Гужва, і Л. Мельник, і деякі інші науковці. Спільними зусиллями у музичній науці було створене єдине, узагальнене уявлення щодо М. Регера як композитора, який продовжує пізньоромантичну традицію і у той самий час передбачає інноваційні тенденції новітньої епохи. Окремо треба зауважити, що М. Регер став хіба не першим композитором ХХ століття, який претендував на власну концепцію гармоній, про що свідчать певні теоретико-методологічні положення, відбиті у його «Посібнику з модуляції». З тої причини, що проблема гармонії була однією з

найактуальніших на зламі століть, особистістю М. Регера цікавилися і його сучасники – показовим є інтерес до нього А. Шенберга.

Фортепіанна творчість композитора також висвітлена як вітчизняними, так і зарубіжними науковцями. Вони звертають увагу на наступні проблеми: фактурне та ритмічне вирішення композицій, питання щодо їх форми, інтерпретації та слухового сприйняття. Одна з проблемних ситуацій, до якої з різних боків намагаються підступитися дослідники, полягає в наявності певних розбіжностей між науковим та виконавським інтересом до творчості М. Регера, в тому числі і фортепіанної.

У фортепіанному доробку М. Регера важливе місце посідають саме малі форми. Композитор хоча і зберігає типологічні риси романтичної мініатюри, наприклад, його творам властива невелика кількість розроблених думок, тричастинна форма, образність та ефектність, проте нерідко він і відходить від її стандартного бачення – в його мініатюрах широко розвинені нехарактерні для цього жанру монтажність і тематична багатoelementність, до того ж, деякі з них перебільшують за масштабами типові для цього жанру п'єси. Мініатюри М. Регера, поряд з іншими складниками спадщини композитора, підпорядковані його оригінальним стильовим закономірностям.

Природне взаємотяжіння мініатюр одна до одної, пов'язане із бажанням відкрити оточенню свій внутрішній світ, свої думки та переживання, реалізувалось у творчості М. Регера через звертання саме до жанру щоденника. Композитор обирає щоденник такого типу, який, хоча і передає суб'єктивне світобачення митця, проте розрахований на публікацію. Композиційні одиниці цього щоденника виявляють жанрові та тематичні паралелі, вони перегукуються фактурно або ритмічно. Тобто, це не просто серія мініатюр, а цілісний організм. До того ж, у циклі, що складається з 35 п'єс, розбитих на чотири різновеликі томи, зустрічаються і мікроцикли всередині макроциклу: це перші два твори – «Прелюдія» і «Фуга» – з IV тому, а також перші два твори – «Пісня» та «Листок з альбому» – з III тому (і

якщо перша з названих пар формує традиційний мікроцикл, хоч автор і не зазначив цього, то друга пара доволі несподівано виявляє тематичну похідність); спостерігаються такі тенденції і у творів, що йдуть не поспіль, особливо, у першому томі.

Систематизуючи результати аналізу циклу «*Aus meinem Tagebuch*» можна стверджувати, що форма також зазнає у М. Регера певних перетворень. Їй властива асиметричність: одна й та сама тема може в різних композиційних одиницях починатися з затакту або в такт, зі слабкої долі або з сильної. Періоди зазвичай складаються з різновеликих речень, нерідко і з нерівної кількості тактів. Дотримуючись загальноприйнятих норм – так, зберігається і тричастинність, і рефренність, – композитору вдається відкоригувати класичну структуру та розробити власну концепцію музичної форми – через тематичну багатоеlementність та гармонічну ускладненість музичного процесу в рамках обраної сталої схеми. Так, в розглядуваному циклі переважно використовується тричастинна репризна форма, як проста, так і, найчастіше, складна, причому в останньому випадку, її складові частини також нерідко є тричастинними. Для усіх обраних М. Регером форм притаманна, втім, значна кількість тематичного матеріалу, що спонукає композитора звертатися до рондо (№9 з I тому, №4 з IV тому тощо) або багатоепізодної форми з рисами рефреновості (№5 з II тому). Звернення до принципу похідного тематизму обумовлює проникнення в мініатюри М. Регера варіаційності, яка реалізується у варіаційній формі п'єси №9 з III тому. Представлені у циклі і двочастинна форма (в тому числі, подвійна – №6, т. I), і квазіконцентрична форма (№10, т. I), і фуги (№№1–2, т. IV).

Мелодичне начало відображене у М. Регера доволі помірно – частково, через гармонічно наднасичену фактуру. Що стосується тонального аспекту, не відхиляючись від мажоро-мінору, композитор нерідко викликає у слухача або виконавця здивування використовуваними гармоніями. Декілька разів митець вдається до наступного прийому: матеріал репризи тричастинної форми починається так само, як і його показ, але за кілька тактів

переміщується на певний інтервал вище або нижче (№3, т. III; №5, т. II). Щодо такої визначальної риси романтичної мініатюри як фортепіанність, треба зауважити, що деякі твори цього циклу є доволі віртуозними, містять складні пасажі та акордові послідовності. Композитор використовує звукові властивості інструмента таким чином, що навіть перекладення для фортепіано ансамблевих творів звучать природньо. Адже ансамблева фактура містить характерні риси гомофонно-гармонічного складу, що притаманні фортепіанній музиці. Треба також звернути увагу на наявність у циклі п'єс, партія лівої руки яких базується виключно на одній-двох фігураціях (№6, т. I; №9, т. II), а відповідальність за увесь розвиток матеріалу покладено на партію правої руки.

Жанрова палітра цього циклу більшою мірою підпорядковується загальноприйнятій дихотомії «танець – пісня», широко представлені тут гуморески. Більш, ніж третині творів композитор сам дав жанрові назви, проте не завжди вони співпадають з характером означуваних творів: іноді прообраз чітко простежується (наприклад, «Інтермецо», №3, т. IV), а іноді митець відходить дуже далеко від першоджерела (так, «Мелодія», №5, т. III не виявляє особливо розвиненої мелодичності). До того ж, у циклі є такі жанри, як гавот або fuga, а деякі твори містять епізоди, що нагадують старовинні танці. Це свідчить про прагнення композитора до стилізації, до відродження таких жанрів, які у той час не були популярними. Поряд з неокласичною тенденцією, спостерігається тяжіння до використання монтажної техніки. Так, доволі велика частина творів циклу (№6, т. III; №7, т. IV) демонструє калейдоскопічну строкатість, таку кількість різнопланових елементів, що не піддається традиційній систематизації.

Таким чином, розглянутий цикл доволі яскраво відображує творчу індивідуальність М. Регера та самотність його композиторського стилю.

Перспектива даного дослідження вбачається у можливості вивчення поетики регерівської мініатюри у обсязі всіх наявних в доробку композитора

прикладів з метою виявити спільні художні закономірності в авторському трактуванні даного жанру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 378 с.
2. Асафьев Б. В. О симфонической и камерной музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 217 с.
URL : https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/asafiev_simf1_15.htm (дата звернення: 23.11.2020).
3. Баган Х. В. Автобіографія, мемуари, щоденник: типологічні відмінності // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія : Філологічна, 2015. Вип. 52. С. 33–35.
4. Белый А. Начало века, Москва : Художественная литература, 1990, 687 с.
5. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. Москва : Музыка, 1970. 228 с.
6. Вольфрум Ф. Иоганн Себастьян Бах. Москва : Музыкальное издательство П. Юргенсона, 1912. 253 с.
7. Гужва О. Між Аполлоном і Спасителем // Філософські обрії, 2012. №27. С. 102–110.
8. Дальхаус К. Почему музыку Регера так трудно понять? // Музыкальная академия, 2019. № 4. С. 205–206.
9. «Другая музыка» с Инго Мецмахером: Макс Регер. URL : <https://www.dw.com/ru/%D0%B4%D1%80%D1%83%D0%B3%D0%B0%D1%8F-%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0-%D1%81-%D0%B8%D0%BD%D0%B3%D0%BE-%D0%BC%D0%B5%D1%86%D0%BC%D0%B0%D1%85%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BC-%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D1%81-%D1%80%D0%B5%D0%B3%D0%B5%D1%80/a-16740210> (дата звернення: 14.11.2020).

10. Друскин М. С. О западноевропейской музыке XX века. Москва : Советский композитор, 1973. 272 с.
11. Жданова Г. Макс Регер. URL : <https://www.belcanto.ru/reger.html> (дата звернення : 30.10.2020).
12. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. Москва : Музыка, 1964. 880 с.
13. Зандер Н. И. Макс Регер и Карл Штраубе – страницы творческой дружбы // Страницы истории С. 73–79.
14. Зандер Н. И. Органное творчество Макса Регера в аспекте биографических, организоведческих и исполнительских проблем : автореф. ... кандидата искусствоведения : Нижегородская государственная консерватория имени И. М. Глинки. 17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2006. 23 с.
15. Зенкин К. В. Миниатюра – романтическая картина мира // Советская музыка. 1988. № 2. С. 114–118.
16. Зенкин К. В. Система жанров фортепианной миниатюры Шопена. Москва, 1985. 49 с.
17. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 151 с.
18. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. Москва : МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1997. 509 с.
19. Иванова М. А. Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємозв'язку слова та музики : автореф. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2009, 17 с.
20. Идеи Ю. Н. Холопова в XXI веке. К 75-летию со дня рождения : сб. статей / ред. Т. С. Кюрегян. Москва : Музиздат, 2008. 414 с.
21. Каратыгин В. Г. М. Регер // Избранные статьи, Москва : Музыка, 1965.
22. Каратыгин В. Г. Музыка в Петербурге (итоги весеннего сезона 1910) // Аполлонь. 1910. № 6. URL :

- http://az.lib.ru/k/karatygin_w_g/text_0030oldorfo.shtml (дата звернення: 6.10.2020).
23. Каратыгин В. Г. Молодые русские композиторы // Аполлонь. 1910. №11. URL : http://az.lib.ru/k/karatygin_w_g/text_1910_molodye_oldorfo.shtml (дата звернення: 6.10.2020).
24. Карнаухова В. А. Хоровые жанры в творчестве Макса Регера : дисс. ... кандидата искусствоведения. 17.00.02 – музыкальное искусство. Нижний Новгород, 2003. 260 с.
25. Копчевский Н. А. Вступительная статья // Регер М. Пьесы для юношества: Для фортепиано. Москва : Планета музыки, 2019. Изд. 2-е, дополненное. С. 2–5.
26. Крейнина Ю. В. Макс Регер // История зарубежной музыки: учебник для музыкальных вузов / Ред. И. Нестьев. Москва, 1988. Вып. 5: Конец XIX – начало XX века.
27. Крейнина Ю. В. Макс Регер. Жизнь и творчество. Москва : Музыка, 1991. 212 с.
28. Лебедева В. В. Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века: традиции и новые тенденции: автореф. дисс. ... кандидата искусствоведения : МГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова. 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 2008. 26 с.
29. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
30. Матвеева О. О. Жанрова специфіка літературного щоденника // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених, 2010. Вип. 17. С. 41–47.
31. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская музыка, 1979. № 3. С. 33–39.
32. Мельник Л. О. Необароківі тенденції в музиці XX століття : автореф. ... канд. мистецтвознавства : НМАУ ім. П.І.Чайковського. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2004. 19 с.

33. Метельская Е. Принцип единовременного контраста в жанре вариаций эпохи барокко: к проблеме интерпретации барочных вариаций для клавира.
34. Мильштейн Я. И. Макс Регер и его фортепианное творчество // Регер М. Пьесы: Для фортепиано. Тетр. 1. Москва, 1960. С. 3–5.
35. Миркин М. Ю. Краткий биографический словарь зарубежных композиторов / М. Ю. Миркин, Н. Л. Фишман, Г. М. Шнеерсон. Москва : Советский композитор, 1969. 266 с.
36. Михайлов М. К. Стиль в музыке : исследование / М. Михайлов. Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1981. 264 с.
37. Москаленко В. Г. Лекции по музыкальной интерпретации : Учебное пособие. Киев, 2013. 272 с.
38. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Москва : Практика, 2001. 1095 с.
39. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. Москва : Московская консерватория, 2009. 392 с. URL : <http://www.21israel-music.com/Poetika.htm> (дата обращения: 24.11.2020).
40. Назайкинский Е. В. История в музыке: избранные исследования / Е. Назайкинский // Поэтика музыкальной миниатюры. – Москва : Московская консерватория, 2009.
41. Неболюбова Л. С. Музична культура Німеччини та Австрії рубежу ХІХ–ХХ століть. Київ : Музична Україна, 1990. 167 с.
42. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1958. 269 с.
43. Палшков Б. Макс Регер и его три сюиты для альтя соло (вопросы интерпретации второй сюиты ре-мажор). Озвученное методическое пособие для студентов консерватории // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2013. Вип. 101. С. 162–177.
44. Петрова М. Варіації Макса Регера на тему Моцарта, ор. 132 для оркестру: специфіка взаємодії «першоджерела» та оригінального тексту (на

прикладі теми для варіацій) // Київське музикознавство, 2017. Вип. 56. С. 99–110.

45. Пірієв О. В. Сильова еволюція камерно-інструментальної творчості Макса Регера : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 20 с.

46. Прокофьев С. С. Автобиография, Москва : Классика-XXI, 2007, 520 с.

47. Проявление контраста в музыке : Межвузовский сборник научных трудов / ред. Е. Б. Трёмбовельский. Воронеж : Воронежский Государственный Институт Искусств, 1988. 146 с.

48. Регер М. К учению о модуляции / пер. с нем. В. В. Шпиницкого. Санкт-Петербург : Композитор, 1926. 76 с.

49. Рощина Т. Виконавський аналіз фактурної організації як один із шляхів розвитку творчих здібностей в класі загального фортепіано // Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1990. Вип. 25. С. 119–125.

50. Рябуха Н. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX століть) : автореф. ... канд. мистецтвознавства : ХДАК. 17.00.01 – теорія та історія культури. Харків, 2004. 31 с.

51. Рябуха Н. Музична мініатюра як предмет культурологічного дослідження // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2008. № 1. С. 73–82.

52. Савайтан О. Макс Регер «Варіації і fuga на тему Й. Баха»: інтонаційна драматургія, специфіка втілення традицій // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : збірник наукових праць. Київ : Міленіум, 2015. Вип. 2 (5). С. 217–222.

53. Савайтан О. Макс Регер. Шість інтермеццо: спектр традицій и предвосхищений, исполнительский аспект // Київське музикознавство. 2014. Вип. 49. С. 252–265.

54. Савайтан О. Претворение традиций в трактовке фуги в фортепианном творчестве Макса Регера (на примере циклов опус 81, опус 86, опус 131-а) //

Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2017. Вип. 118. С. 192–204.

55. Савайтан О. Фортепіанна творчість Макса Регера в контексті ідей мистецтва австро-німецького пізнього романтизму : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2018. 191 с.

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

57. Савченко А. Стабильная и мобильная роль ритма в вариантной работе с тематизмом в симфониях А. Брукнера // Метроритм – 2 : колективна монографія. Київ : НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2005. С. 66–70.

58. Сидорець Т. В. Романтична фортепіанна мініатюра в контексті пошуку шляхів інтелектуалізації навчально-виховного процесу в класі фортепіано // Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Кіровоград : Педагогічні науки, 2015. Вип. 139. С. 257–261.

59. Хиндемит П. Иоганн Себастьян Бах. Обязывающее наследие // Советская музыка, 1973. № 11. С. 101–109.

60. Холопова В. Музыкальный ритм: Очерк. Москва : Музыка, 1980. 71 с.

61. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. Москва : Музыка, 1986. 384 с.

62. Царева Е. М. Брамс у истоков нового времени // История и современность : сборник статей. Ленинград : Советский композитор, 1981. С. 138–149.

63. Шавинер М. Тембро-колористические свойства фортепианной фактуры И. Брамса : автореф. ... кандидата искусствоведения : Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. 17.00.02 – музыкальное искусство. Ленинград, 1987. 20 с.

64. Шёнберг А. Стилъ и мысль. Статьи и материалы. Москва : Композитор, 2006. 528 с.
65. Шитикова Р. Г. Контраст в музыке и его жанрообразующая функция в сонате барокко // Общество. Среда. Развитие. 2012. № 3. С. 156–161.
66. Becker A. Untersuchungen zur Instrumentation in Max Regers Orchesterwerken zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie von der Fakultät für Geistes-Sozialwissenschaften des Karlsruher Institut für Technologie, 2009. 311 S.
67. Brinkmann R. A Last Giant in Music // Thoughts on Max Reger in the Twentieth Century, 2004. Vol. 87, №4. P. 631–659.
68. Czolbe F. Vom Werken und Werden in Max Regers Beethoven-Variationen op. 86. Mainz, 2017. 8 S.
69. Ernst Groeg. Die Kunst Max Regers // Sozialistische Monatshefte, 1910. B.1. S. 46–53.
70. Hasse K. Max Reger, Leipzig : Wendler, 1921. 224 S.
71. Hehemann M. Max Reger. München : Müller und Sohn, 1911. 141 S.
72. Hermann U. Zeitgenössische Komponisten. Max Reger : Eine Essay-Sammlung, München : Drei Masken Verlag, 1921. 100 S.
73. E. Keventsidou. Max Reger's Variations and Fugue on an Original Theme Op. 73: Issues of musical structure, performance practice and interpretation : Ph.D. thesis. Canterbury : Canterbury Christ Church University, 2016. 187 p.
74. Kyuanovska L. Der diskrete Charme der Musik von Max Reger in der Ukraine, 16 S. URL : <https://ul.qucosa.de/api/qucosa%3A32301/attachment/ATT-0/> (дата звернення: 25.04.2022).
75. Louis R. Die deutsche Musik der Gegenwart. München, Leipzig : Georg Müller, 1909. 317 S.
76. McConnell S. Developing variation and melodic contour analysis: A new look at the music of Max Reger : Ph.D. Thesis. North Texas, 2018. 129 p.

77. Mohr H. Formübersicht mit Anmerkungen zu op. 82 I №5 von Max Reger // Neue Beiträge zur Regerforschung und Musikgeschichte Meiningens. Meiningen, 1970. S. 106–107.
78. Öhlmann W. Reclams Klaviermusikführer. Ditzingen : Reclam, 1973. Band 2.
79. Otte A., Wink K. Kerners Krankheiten grosser Musiker, Stuttgart : Schattauer, 2007. 472 S.
80. Popp S. Reger, Max // Neue Deutsche Biographie. 2003, S. 261–263. URL : <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118598988.html#ndbcontent> (дата звернення: 10.4.2022).
81. Popp S., Shigihara S. Max Reger at the Turning Point to Modernism: an illustrated volume with documents from the collection of the Max Reger Institute. Bonn : Vouvier Verlag Herbert Grundmann, 1988. 123 p.
82. Raku M. Reger und Russland // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 18. Max Reger — ein nationaler oder ein universaler Komponist? / hrsg. v. Helmut Loos, Klaus-Peter Koch u. Susanne Popp. Leipzig : Gudrun Schröder, 2017. S. 1–17.
83. Reger E. Mein Leben mit und für Max Reger: Erinnerungen. Leipzig : Hase und Köhler, 1930. 247 S.
84. Reger in Karlsruhe 2016 : Programmbuch. URL : <https://www.max-reger-institut.de/media/reger-in-karlsruhe-2016-programmbuch-web.pdf> (дата звернення: 12.12.2020).
85. Robert-Tornow G. Max Reger und Karl Straube. Göttingen : Verlag von Otto Hapke, 1907. 27 S.
86. Schaarwächter J. Reger-Forschung und Reger-Nicht-Forschung // Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 18. Max Reger — ein nationaler oder ein universaler Komponist? / hrsg. v. Helmut Loos, Klaus-Peter Koch u. Susanne Popp. Leipzig : Gudrun Schröder, 2017. S. 423–435.

87. Segnits E. Max Reger. Leipzig : Historia-Verlag, 1922. 126 S.
88. Stein F. Die großen Meister der Musik – Max Reger. Potsdam, 1939. 159 S.
89. Stern G. Max Reger // Sozialistische Monatshefte, 1916. №22, H. 10/11, S. 551–563.
90. Trapp K. Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger : Dissertation. Frankfurt am Main, 1958. 334 S.
91. Wirth H. Max Reger. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg : Rowohlt, 1973. 178 S.
92. Werkausgabe: Max Reger. Wissenschaftlich-kritische Hybrid-Edition von Werken und Quellen / Max-Reger-Institut. Stuttgart : Carus-Verlag, 2014. 195 S.
93. Zemlinsky A. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 403 S.