

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

кафедра оркестрових струнних інструментів  
кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТВОРИ М. РЕГЕРА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО:  
КОМПОЗИЦІЙНО-СТИЛІСТИЧНИЙ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ  
АСПЕКТИ**

Магістерська робота  
студентки VI курсу  
Березовської Надії Олександрівни

Науковий керівник-  
Сухленко І.Ю.

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело

Березовська Н. О.



Харків 2020

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ І КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ТВОРІВ М. РЕГЕРА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО.....</b>	<b>7</b>
1.1. Жанрові моделі творів М. Регера для скрипки соло.....	7
1.2. Жанрово-стильові та композиційно-драматургічні параметри творів М. Регера для скрипки соло.....	15
Висновки до Розділу 1.....	34
<b>РОЗДІЛ 2 ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО М. РЕГЕРА .....</b>	<b>37</b>
2.1. Поліфонічний слух як складова майстерності музиканта-виконавця.....	37
2.2. Твори М. Регера для скрипки соло в виконавських версіях.....	44
Висновки до розділу 2.....	48
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>51</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>54</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Сучасний скрипковий репертуар є досить різноплановим і поліфонічні твори, вивчення яких сприяє розвитку музичного інтелекту, і котрі акцентують увагу виконавця на найдрібніших деталях музичного тексту, займають в ньому дуже важливе місце. У зв'язку з цим для повноцінного розвитку поліфонічного мислення скрипаля доцільним є ознайомлення з широким колом творів, що дасть можливість розуміння жанрових та стильових зв'язків між різними епохами історії музики. Показовими в цьому плані є твори для скрипки соло М. Регера, що яскраво презентують вплив барокових та класико-романтичних традицій на мистецтво ХХ ст. Однак, на жаль, у вітчизняній мистецькій практиці творчість М. Регера залишається маловідомою, не привертаючи уваги ані виконавців, ані мистецтвознавців. На цей факт, зокрема, вказує М. Бонфельд, пропонуючи своє бачення причин такої ситуації: «Підчас аналізу його сонат створюється враження, що композитор намагався, за євангельським виразом, влити нове вино в старі міхи, тобто поєднати точну відповідність бахівській схемі фуги з розширеною поствагнерівською тональністю» [10:36]. Але це тільки один з можливих поглядів на творчість М. Регера. Інший – захоплення майстерністю композитора та намагання відтворити красоту та логіку побудови його поліфонічних творів.

**Підкреслимо, що** творчість М. Регера досі залишається недостатньо висвітленою у вітчизняному музикознавстві. Практично єдиним монографічним виданням присвяченим постаті цього композитора у пострадянському науковому просторі є праця Ю. Крейніної [28], в якій автор знайомить читача з життєвим та творчим шляхом М. Регера, надає огляд творів за жанрами та на основі аналізу музичної мови і композиційної логіки визначає естетичні принципи і найважливіші

тенденції стилю композитора. Також важливим внеском до вивчення поліфонічних творів М. Регера стало дослідження С. Нестерова [40], в якому автор виявляє інтонаційно-тематичну й стильову своєрідність скрипкових сонат композитора та праця присвячена творчому спадку, естетиці і стилю М. Регера у контексті свого часу А. Хачатурова [50].

**Мета дослідження** – виявлення жанрово-стилістичних та композиційно-драматургічних параметрів опусів М. Регера для скрипки соло, а також – виконавських завдань та специфіки інтерпретації цих творів.

Відповідно до поставленої мети в роботі ставляться і вирішуються наступні **завдання**:

- виявити та охарактеризувати основні жанрові моделі, на які спирався М. Регер, створюючи опуси для скрипки соло: барокового малого цикл, барокової сонати і партити для скрипки соло, віденської класичної сонати;
- охарактеризувати жанрово-стилістичні та композиційно-драматургічні параметри опусів М. Регера для скрипки соло;
- дати характеристику поліфонічного мислення як однієї зі складових майстерності музиканта-скрипаля;
- виявити виконавські завдання творів М. Регера для скрипки соло;
- дати характеристику конкретних виконавських інтерпретацій творів М. Регера для скрипки соло.

**Об'єктом** дослідження є скрипкове мистецтво XIX-XXI ст. **Предметом** – твори М. Регера для скрипки соло в композиційно-стилістичному та інтерпретаційному ракурсах.

**Матеріал дослідження** – нотні тексти Чотирьох сонат ор. 42 та Прелюдій і фуг ор.117 М. Рegera та інтерпретаційні версії цих творів Р. Егебрехт, С. Сьодзі, У. А. Мате.

**Теоретична база** дослідження складається з наукових праць за наступними напрямками:

- неокласицизм як художній напрям і творчий метод – В. Варунц [11];
- історія і теорія поліфонії – праці В. Холопової [51], О.Чечіної [53], Н. Сімакової [47], Х. Кушнарьова [31], І. Кузнєцова [29], Е. Курта [30], С. Коробейнікова [27], Е. Доможирової [22], А. Галигіної [12], О. Должанського [21];
- робота зі стильовими і жанровими моделями, жанр партити – К. Білої [8], М. Калашник [25];
- творчість М. Рegera – М. Рegera [45,44], Е. Отто [56], Ю. Крейніної [28], С. Нестерова [40], А. Хачатурова [50];
- музична психологія – праці Є. Назайкінського [37], Б. Теплова [49], О. Готсдінера [16];
- скрипкове виконавство і педагогіка – праці М. Лібермана [34], М. Берлянчика [7], І. Лесмана [33], В. Григор'єва [19], І. Гінзбурга [14], Л. Ауера [5];
- теорія і історія сонатного жанру – М. Арановського [2], Н. Горюхіної [15];
- аналіз музичних творів – Л. Мазеля [36], Б. Асаф'єва [4], В. Бобровського [9];

**Методи дослідження:**

- *історико-стильовий* допомагає у формуванні уявлення про історичний контекст творчості М. Рegera та її спадкоємні зв'язки з музикою попередніх епох;

- *жанрово-стильовий* – спрямований на розкриття індивідуальних жанрових і стильових ознак в творах М. Рegerа для скрипки соло;
- *структурно-функціональний* – дозволяє виявити єдність усіх елементів музичної мови та форми та їх драматургічних функцій в аналізованих творах;
- *компаративний* – дозволяє виявити спільні та відмінні риси у трактуванні жанрів сонати і малого циклу і опусах М. Рegerа, а також – спільне і розбіжне в їх виконавських інтерпретаціях;
- *аналітичні методи музично-теоретичних дисциплін* – працюють на виявлення конкретних особливостей музичної стилістики і форми в творах, що розглядаються;
- *метод виконавського аналізу* – задіяно для розкриття виконавських завдань творів для скрипки соло М. Рegerа.

**Наукова новизна результатів роботи.** В роботі запропонований один з перших досвідів докладного цілісного аналізу жанрово-стильових, композиційно-драматургічних та виконавських особливостей творів М. Рegerа для скрипки соло. Вперше піднімається питання особливостей інтерпретації цієї музики сучасними виконавцями.

Апробація. Підготовлено статтю на тему «Поліфонічні твори М. Рegerа для скрипки соло: композиційно-стилістичний та інтерпретаційний аспекти».

**Практична значущість роботи.** Отримані результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, що зачіпають творчість М. Рegerа, а також, і у виконавській та педагогічній практиці музикантів-скрипалів, в навчальних курсах з Історії музики межі ХІХ–ХХ століття, Аналізу музичних творів.

**Структура** роботи складає: вступ, два розділи, висновки, список використаних джерел. Загальний об'єм – 59 сторінок. Список використаних джерел складає 57 назв.

## РОЗДІЛ 1

### ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ І КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ПАРАМЕТРИ ТВОРІВ М. РЕГЕРА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

#### 1.1. Жанрові моделі творів М. Регера для скрипки соло

Музика для струнних інструментів, зокрема, поліфонічна музика для струнних соло, широко представлена у музичній культурі ХХ століття, що, у тому числі, пов'язано й з посиленням ролі поліфонічних прийомів розвитку у композиторській творчості та, ширше, поліфонії як типу музичного мислення, що виступає альтернативою гомофонно-гармонічному складу. Останній же поступається поліфонії у наслідок трансформації і навіть руйнування класичної тональної системи організації музичної фактури. Разом з цим, відбуваються процеси переосмислення принципів музичної культури докласичної доби, що веде до відродження старовинних жанрів та відповідних прийомів гри на багатьох інструментах.

Саме тому поруч з «традиційними» для струнних жанрами – сонатою, концертом, квінтетом, сюїтою – виникають нові жанрові утворення, (камерний концерт, камерна симфонія, «музика для...» та інші) зумовлені специфічною програмністю і новими інструментальними складами в музиці ХХ століття. Струнні стають партнерами у найрізноманітніших індивідуалізованих інструментальних ансамблях у творчості А. Берга, І. Стравінського, Ч. Айвза, А. Шенберга, П. Хіндеміта, Е. Денисова. До прикладів творів з незвичними складами можемо віднести «Камерний концерт» для фортепіано, скрипки і 13 духових інструментів А. Берга, «Камерну симфонію» для 10 духових інструментів і струнного квінтету та вокальний цикл «Лунний П'єро» А. Шенберга, «Музику для струнних, ударних і челести» Б. Бартока, «Питання, що залишилося без відповіді» Ч. Айвза для 4 флейт, труби та струнного квінтету та інші.

Одним з тих, хто істотно збагатив поліфонічний репертуар для струнних соло та, водночас, відкрив нові шляхи трансформації струнного мистецтва і ХХ ст., був Макс Регер – видатний німецький композитор, піаніст, органіст, диригент, музичний педагог і теоретик, творчий шлях якого збігся із межею ХІХ-ХХ ст.

Всю величезну спадщину композитора (вона складає 146 опусів) було створено завдяки кропіткій роботі у традиційних формах и жанрах класико-романтичної доби. Але особливе значення для М. Регера мала бахівська традиція, що дозволило дослідникам, зокрема, Ю. Крейніній, говорити про стійке «бахіанство» композитора, яке переплітається з романтичною лінією. До таких же висновків приходять і А. Хачатуров у роботі «Естетика, стиль и жанри у творчості Макса Регера. Питання інтерпретації творів на прикладі Першої сонати для органа ор. 33»: «поряд з Ф. Бузоні і С. Танєєвим, М. Регер одним з перших також оцінив багаті ресурси поліфонії. І уявлення М. Регера про поліфонію сходять безпосередньо до Й. С. Баху» [50, с. 5].

Підкреслимо, що висновки вчених спираються, перш за все, на відомі висловлювання самого композитора, що свідчать про те, що поліфонія була для М. Регера основою музичного мислення: «Інші роблять фуги, я можу тільки жити в них», «Я можу музично мислити тільки на мові поліфонії», «Не існує більш вільної форми, ніж фуга» [44]. Тож, можна стверджувати, що М. Регер свідомо наслідував старовинну німецьку поліфонічну традицію, яка зародилася в ХVІ – ХVІІ ст., розвинулася та трансформувалася у творчості Й. С. Баха, Л. ван Бетховена і Й. Брамса.

Разом з цим, своєрідний діалог з бароковими, зокрема, австро-німецькими музичними традиціями, що спостерігаємо в творчості М. Регера, може бути досліджений в аспекті зародження неокласичних тенденцій, які остаточно оформилися у відокремлений художній напрям у

20-х рр. XX ст. Адже відомо, що робота з моделями жанрів, що належать різним минулим історичним епохам (починаючи від Ренесансу і до Класицизму) є однією з характерних ознак творчого методу неокласицизму. Так, в скрипкових опусах М. Регера знаходимо інтерпретацій жанрових моделей барокового малого циклу, барокової сольної сонати і партити, класичного сонатного циклу. Тому розглянемо головні особливості названих жанрів.

**Малий цикл епохи Бароко.** Перш за все необхідно сказати про те, що XVII – перша половина XVIII ст. – це час швидкого розвитку музичного мистецтва, розквіту інструментального виконавства, зміни композиторських технік та значного ускладнення жанрової системи. Тут доречно навести думку М. Лобановой: «більшість музичних жанрів втрачає типологічну стійкість. Старі і нові роди музики активно впливають один на одного. У музичній культурі бароко виникають численні жанрові гібриди, які замінюють цілісні, нормовані і розмежовані роди музики» [35, с. 164]. У числі відкриттів інструментальної музики Бароко й формування так званого «малого» циклу, що складається з прелюдії (або токати чи фантазії) та фуги.

Саме бінарний цикл, що зіставляє вільне розгортання музичного висловлювання прелюдії та нормативність фуги став втіленням визначального принципу естетики Бароко – єдності протилежних начал.

Відомо, що Прелюдія (*нізньолат. praeludium, от лат. praeludo – граю попередньо, роблю вступ.; франц. prélude, итал. preludio, англ. prelude*) як музичний жанр бере початок в імпровізаціях церковних органістів, які налаштовували паству на модус музики, що буде лунати під час служби. Водночас, ці імпровізації допомагали виконавцям в перевірці настройки і тону своїх інструментів. Характерними ознаками барокового інваріанту жанру прелюдії є використання типових фактурних формул,

вільне розгортання музичного матеріалу, іноді – застосування поліфонічних прийомів.

Друга складова малого барокового циклу – fuga, що є найвищою точкою розвитку мистецтва поліфонії. Відомо, що поняття «фуга» (від лат. *fugere* бігти, тікати) спочатку використовували для позначала канону, а от стосовно того, коли цей термін було переосмислено вчені й досі сперечаються. Так, Р. Грубер пише: «Джованні Габріелі наближає річеркар за допомогою пластичних характерних тем і їх контрапунктуючого розвитку до фуґи ... Відома органна п'єса 1595р. є першою фуґою, яка дійшла до нас» [20]. У праці «*Syntagma Musicum*» (в перекладі з лат. *Будова музики*) видатного німецького теоретика музики М. Преторіуса термін трактується так, як ми його розуміємо сьогодні: «Фуґа – це не що інше, як часте повторення однієї і тієї ж теми в різних місцях. Вона названа так від слова “бігти”, тобто один голос наздоганяє інший, виконуючи ту ж саму тему. Італійською вона позначається річеркаром, що означає “досліджувати”, “шукати”, “знаходити”. Саме по цій фігурі слід найбільше судити про музичний таланти, про те, чи вміє він викликати звуки, придатні до певного роду мелодій, і з'єднувати їх один з одним в добрій і похвальній послідовності» [57].

З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що малий бароковий цикл втілював в собі корінні властивості музикування того часу. Втім, це не завадило наступним епохам працювати з цим жанровим інваріантом, розкриваючи під іншою точкою зору притаманні йому свободу мислення, принципи композиторського письма та будову цілісності архітектоники. Зокрема, до жанру «прелюдії та фуґи» зверталися й композитори-романтики – Ф. Мендельсон, Й. Брамс – які, у цьому сенсі можуть сприйматися як попередники творчих пошуків М. Рegera. На це вказує С. Коробейніков у дисертації «Фуґа ХІХ века у стильовому

контексті музичного романтизму (На прикладі творів Ф. Мендельсона и М. Регера)» [27].

### **Жанрові моделі барокової сонати і партити для скрипки соло.**

Іншими важливими жанровими прообразами для скрипкової творчості М. Регера є сольна скрипкова соната Й. С. Баха і його ж партити для скрипки соло. Й. С. Баху належать три сонати і три партити для скрипки соло. Створення композицій для одного струнного інструмента є відображенням того, що композитор, як вказує А. Швейцер, з дитинства вчився грі на скрипці. Також, як вказує дослідник, «поліфонічна гра на скрипці була давно відома у Німеччині» [54, с. 65]. Так, відомо, що один з учнів Д. Букстехуде – Ніколаус Брунс був відомим скрипалем-віртуозом, який одночасно з виконанням на скрипці міг також грати бас на органній педалі.

Всі шість бахівських опусів належать до кетенського – середнього – періоду його творчості. С. Нестеров вважає, що сонати і партити Й. С. Баха є єдиним метациклом, що має релігійно-філософську концепцію та побудований як своєрідний діалог «соната-партита», де сонати втілюють духовний початок, а партити – мирський, світський. За С. Нестеровим, Й. С. Бах протиставляє відносно новий жанр сольної сонати вже усталеному жанру партити. Дослідник вважає, що драматургічний конфлікт старовинної сюїти є протиставленням образу смерті та життя, чоловічого та жіночого початків, а соната втілює філософську просторову модель світу з образами життя та смерті, чергуванням спокою і руху, спрямовану в безкінечність. За С. Нестеровим, метацикл з шести циклів за змістом згруповано Й. С. Бахом навколо трьох священних подій: Перша соната (g-moll) і Партита (h-moll) присвячені Різду, Друга соната (a-moll) і Партита d-moll, що завершується Чаконою, яка є кульмінацією всього циклу, втілюють історію про хресні муки

Христа, Третя соната C-dur і Партита E-dur присвячені Христовому Воскресінню [39].

Бахівські сонати будуються за композиційною схемою сонати da chiesa (церковної сонати): Adagio (Grave), Allegro, Andante (Largo), Allegro (Presto). Але Й. С. Бах фактично вводить малий цикл в межі сонатного циклу, оскільки друга частина представляє собою повноцінну фугу, а не просто будується на прийомах імітаційної поліфонії, і перша повільна частина, таким чином, виконує функцію прелюдії. На це також вказує С. Нестеров [39]. Дослідник також вказує на «фантазійно-імпрровізаційний підхід Баха» до сонатного жанру [39].

Зазначимо, що структура бахівських партит є нетрадиційною, порядок частин порушується. Фактично, Й.С. Бах керується загальними правилами будови сюїтного циклу лише у Другій партиті, за виключенням того, що вона завершується Чаконою, яка «за часом звучання, за масштабами процесу “перевішує” всі чотири частині, разом узяті, утворюючи самостійний субцикл». Перша партита «прошаровується варіаційно-фантазійними дублями: алеманда – дубль, куранта – дубль, сарабанда – дубль, бурре – дубль. Виникає щось на кшталт варіацій на жанр сюїти» [39, с. 149]. Третя включає ненормативні частини – прелюдію-токату, лур, гавот в формі рондо з розгорнутими епізодами, два менуети, буре і тільки наприкінці циклу – Жигу. Таку послідовність частин С. Нестеров характеризує як вільну імпрровізацію «на сюїту як цикл, з опорою на французьку традицію» [39, с. 153].

Дослідники вважають, що у деяких скрипкових творах (наприклад, ор. 117, сонати №3, 4 ор.42, першій сонаті ор. 91) М. Регер наслідує логіку метациклу бахівських сонат і партит.

**Жанрова модель віденської класичної сонати.** Окрім барокових жанрових прообразів М. Регер звертається у своїх скрипкових творах і до класичної сонатної моделі. Н. Горюхіна виділяє такі її найголовніші

особливості як наявність контрасту, розвитку і репризності [15]. Як пише дослідниця, класична сонатна форма є найбільш дієвою, яскравою та драматургічно цілісною. Вона «гнучко вбирає в себе риси стилю, змінює свої композиційні грані, чуйно відповідає перипетії індивідуального змісту твору» [15, с. 5], що ми й спостерігатимемо в сонатах М. Регера. Схема сонатної форми, в тому вигляді, в якому вона кристалізувалась в класико-романтичній музичній традиції, за Н. Горюхіною, складається з експозиції, що містить основні контрастні протиставлення в тематизмі, тональному плані (головна і побічна партії), способах викладення матеріалу (особливості композиції і розвитку в основних розділах експозиції – головній партії, зв'язуючій, побічній, заключній); розробки – місця, де контраст протилежних початків розвивається і доводиться до найвищої точки, аж до появи нової якості в музичному матеріалі, способах його розгортання; репризи – моменту розв'язання протиріччя, відсторонення попередніх форм розвитку матеріалу, повернення до початкового у новій якості [15, с. 5–6].

Відомо, що після фази активного формування в епоху Бароко, в творчості Й. С. Баха, Д. Скарлатті та інших композиторів, сонатна жанрова модель остаточно склалася в творчості віденських класиків – Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена. Класична модель сонатно-симфонічного циклу – це три частини, перша з яких, як правило, пишеться в сонатній формі та у швидкому темпі, друга – повільна, третя – швидкий жанрово-характерний фінал.

Н. Горюхіна зауважує, що у Й. Гайдна зустрічаються також двочастинні цикли, де першу частину написано в сонатній формі, а другу – у рондо-сонатній. У ранніх сонатах Й. Гайдна ще зустрічається й старовинна сонатна форма, але вона відрізняється від аналогічної форми в сонатах Д. Скарлатті або К. Ф. Е. Баха гомофонним складом фактури, виразним контурним тематизмом [15, с. 37–38].

Дещо іншою постає сонатна жанрова модель в творчості В. А. Моцарта: це інструментальна драма з темами-образами (характерами), з трьома етапами дії – зав'язкою, розвитком, розв'язкою» [15, с 64]. Серед основних рис сонатної форми у В. А. Моцарта Н. Горюхіна називає характерність тематизму, мелодичну щедрість (нерідко розробка містить новий матеріал, або побічна партія містить декілька тем), невеликі масштаби розробки за умови її виключної тематичної насиченості (іноді відсутність розробки), насичення матеріалу характерними, тематично концентрованими рисами [15:46–64].

З ім'ям Л. ван Бетховена пов'язаний новий етап в становленні класичного сонатного циклу і інший варіант його жанрової моделі. На думку Н. Горюхіної, сонатна форма Л. ван Бетховена відрізняється «бездоганною логікою форми. <...> Замість драматичної дії і драматургії інтонаційних контрастів, що переважають в сонатній формі Моцарта, Бетховен на перший план виносить формування думки, ідеї <...> становлення, рух, процес. Форма набуває динамічної цілеспрямованості» [15, с. 70].

Як далі побачимо, в сонатах ор. 42 М. Регер ближчий до гайдновської жанрової моделі, про що свідчать відносно невеликі масштаби творів, зокрема, розробки, тематична єдність, відсутність яскраво загострених контрастів між темами, тяжіння до розімкненості структур, уникання квадратності. Паралелі з сонатами В. А. Моцарта або Л. ван Бетховена виникають в більшій мірі на рівні окремих тематичних елементів або роботи з тематизмом у розробках, яка нагадує моцартівську.

В сонаті №1 ор. 42 синтезується бетховенська (чотиричастинна зі скерцо) і барокова композиційні моделі, оскільки фіналом цієї сонати є фуга.

## 1.2. Жанрово-стильові та композиційно-драматургічні параметри творів М. Регера для скрипки соло

Підсумовуючи підрозділ 1.1. приходимо до висновку, що методу М. Регера було властиве звернення до жанрових моделей попередніх епох. На цю властивість вказують більшість дослідників творчість композитора, проводячи паралелі з пошуками інших митців ХІХ ст. Як зауважує М. Бонфельд, «з безпосередніх попередників М. Регера повинні бути в першу чергу названі Ф. Мендельсон і Й. Брамс, які активно прагнули затвердити життєвість старих форм, апелюючи і до елементів мови минулого. Але те, що у них мало характер гармонійного поєднання бароково-класицистської строгості і властивої їх індивідуальностям емоційної стриманості, у М. Регера набувало зовсім інші прояви, що дослідники називають “балансуванням між вагнерівським сум'яттям і величним спокоєм Й. С. Баха”» [10, с. 9].

Насправді ж, у 27 творах для скрипки соло М. Регера відбувся синтез принципів творчості Й. С. Баха (поліфонічне мислення, барокові жанри, тематична плинність), В. А. Моцарта (архітектоніка цілого, закономірності будови сонатного циклу), Й. Брамса (взаємодії стильових елементів Бароко, Класицизму і Романтизму) і Р. Вагнера (мелодико-гармонічні становлення і динамічні наростання). Однак, визначальною у цьому синтезі художніх принципів різних епох стала все ж таки творчість Й.С. Баха, якою М. Регер захоплювався усе життя.

Найбільш міцно зі стилем великого попередника пов'язані твори для струнних соло<sup>1</sup>. На це вказує, зокрема, Ю. Крейніна: «Музика Регера в бахіанських творах в різній мірі відрізняється від свого прообразу за інтонаційним строем. Ближче всього до Й. С. Баха М. Регер, звичайно,

---

<sup>1</sup> М. Регером написані не лише твори для скрипки, а й для альту і віолончелі соло: 3 сюїти ор. 131 d (1915), 3 сюїти ор. 131c (1915).

в стилізаціях (опуси для струнних соло); розбіжності помітні лише у будові циклу і деяких особливостях формоутворення. Твори “в дусі Баха” (Концерт в старовинному стилі, Сюїта в старовинному стилі, поліфонічні композиції) вже досить ясно виявляють індивідуальність композитора також і в інтонаційній сфері; в поєднанні зі старовинною формою це створює новий, неповторний “вираз обличчя” регерівської музики» [28: 116–117].

Для скрипки соло М. Регером написані: 4 сонати ор. 42 (1900), 7 сонат ор. 91 (1905), Прелюдії і фуги ор. 117 № 1–8 (1909–1912), Прелюдії і фуги ор. 131а №1–6 (1914), Прелюдія і fuga a-moll без опусу (1902).

З бахівськими традиціями ці твори споріднюють деякі прийоми формування циклу (а саме: fuga у фінальних частинах: ор. 42 №1; ор. 91 №1, 4, 5) та яскраво імпровізаційний характер прелюдій в малих циклах (ор.117 №1, 2, 6, 8; ор. 131а № 1, 5, 6; ). Із бароковою традицією асоціюються також дві чакони у фіналах сонат ор. 42 №4 і ор. 91 №7. Однак на рівні будови циклів переважають ознаки, властиві сонатам епохи Віденського класицизму.

**Чотири сонати М. Регера для скрипки соло ор. 42.** Два цикли сольних скрипкових сонат ор. 42 і ор. 91 М. Регера стали одними з найбільш часто виконуваних його творів. Тракткування їх композитором як метациклів з певною внутрішньою логікою становлення створює можливість для роботи виконавця над наскрізним мелодичним розвитком лейттем і лейтінтонацій, що пронизують обидва опуси.

Наявності системи інтонаційних зв'язків між сонатами свідчить присутність наскрізних ідейно-сміслових ліній, єдиної концепції цілого, релігійно-філософської спрямованості. С. Нестеров вказує, наприклад, на «значну роль вільно втіленого хоралу, широкий спектр риторичних фігур, що співвідносяться з сакральними символами. В обох циклах М. Регер спирається на мотиви “хреста”, божественного благовоління (catabasis),

хаосу або падіння в ад (*passus duriusculus*), *lamento*, символи кола, радості й світла, монограму ВАСН та інші, використовує варіанти своєї монограми» [40, с. 52].

Ці музичні символи набувають в сонатах характер наскрізних тем. При цьому використовуються різні принципи побудови музичної драматургії. В одних випадках основні теми першої частини розвиваються в подальшому, в інших відбувається поступове становлення головної теми фіналу в попередніх йому частинах. Але якою б не була музична драматургія, вона служить не тільки цілісності кожної окремої сонати, але й втіленню ідеї, яка об'єднує цикл з кількох сонат.

Окрім наскрізного тематичного розвитку, що властивий як бароковій, так і романтичній музиці, М. Регер використовує окремі ознаки жанрів епохи бароко – сарабанди, куранти, синтезуючи їх з ознаками романтичних жанрів – ноктюрну, романсу, мазурки, вальсу. Цікаво, що іноді жанрові коди різних епох взаємодіють у тематизмі одного твору і навіть у рамках однієї теми. Декламаційні, романсові, жанрово-побутові, інструментальні і оперні інтонаційні витоки безперервно збагачують процес мелодичного розгортання вихідного тематичного ядра.

Цикл Чотирьох сонат ор. 42 характеризується особливою внутрішньою логікою тематичних зв'язків. Послідовність сонат в циклі ор. 42 відсилає до драматургічної логіки сонатної форми, де драматична Перша соната виконує в побудові музичного «сюжету» функцію головної партії, легка і «повітряна» Друга – побічної (зав'язка традиційного для сонатної форми й драматургії конфлікту-протиріччя, *initio*, за термінологією Б. Асаф'єва [4]), Третя має роль розробки (*motus*), а Четверта, в якій підводиться підсумок розвитку – репризи (*terminus* за Б. Асаф'євим [4]).

Єдності циклу сонат сприяє і тональний план – d-moll (Перша соната) – A-dur (Друга) – h-moll (Третя) – g-moll (Четверта). Перша і

остання сонати написані в мінорних тональностях, що знаходяться у відношеннях діатонічної спорідненості і мають подібну (трагічну та драматичну) семантику. Тональність другої сонати також споріднена до тональності першої, до того ж між тональностями цих сонат виникає тоніко-домінантове співвідношення, притаманне класичній сонатній формі. Тональність третьої сонати є спорідненою до тональності другої.

Розглянемо кожну з сонат циклу детальніше.

Перша соната поєднує барокову стилістику і класичну будову циклу, де перша частина – драматична за характером, у сонатній формі, друга лірична, третя – енергійна. Деяко нетиповою ані для барокової, а ні для класичної жанрової моделі є форма третьої частини – складна тричастинна з тріо, що є характерним для скерцо класичного сонатно-симфонічного циклу, але не для фіналу. Однак ця частина завершує цикл, тобто можна говорити про те, що вона поєднує драматургічні функції скерцо і фіналу.

Головна партія першої частини відсилає до бахівських скрипкових сонат, вона має патетичний і яскраво виражений імпровізаційний характер. Її побудовано у формі тонально розімкненого періоду, де друге речення виконує функцію зв'язуючої партії.

Тема побічної партії має пісенне походження, її викладено подвійними нотами.

У зоні ПП застосовано типовий для романтичної сонатної форми прийом – вторгнення матеріалу ГП. Тут тематичний розвиток активізується завдяки тональній нестійкості і викладенню дрібними тривалостями. Експозиція завершується у F-dur.

Розробку побудовано на матеріалі головної партії. Тональний розвиток пов'язаний із відхиленнями у тональності c-moll, g-moll, потім повертається основна тональність d-moll.

В репризі тематичний матеріал експозиції повторюється без змін. Тема побічної партії звучить в основній тональності, але у мажорному ладовому нахилі.

Завершує першу частину кода на матеріалі головної партії.

Другу частину написано у двочастинній формі. Основна тема поєднує в собі кантиленні і речитативні інтонації і відрізняється примхливою ритмікою.

Тема розвивається за принципом «ядро-розгортання». У процесі тематичного розвитку фактура значно ускладнюється, з'являються типові для бахівських сольних скрипкових сонат фактурні формули – акорди з пунктирним ритмом і групето, подвійні ноти, характерні для каприсів Паганіні або скрипкових творів Ф. Крейслера. Гармонія в ході тематичного розвитку хроматизується, що надає характеру музики більшої напруженості. У кульмінації також з'являються тиратоподібні пасажі, що захоплюють широкий регістровий діапазон.

У репризі основна тема звучить також в ускладненому фактурному варіанті – із контрапунктуючим другим голосом, на відміну від повністю одноголосного викладення в експозиції.

Третя частина представляє собою скерцо, яке за характером і стилістикою нагадує скерцо з симфоній Л. ван Бетховена або А. Брукнера.

Фінал – fuga активного енергійного характеру з лаконічною темою, яка повторюваним першим звуком (V щабель ладу) дещо нагадує фугу з Першої сонати g-moll Й. С. Баха.

Друга соната (A-dur) представляє собою доволі лаконічний за масштабами тричастинний цикл. В цьому творі М. Рeger, безперечно, орієнтувався перш за все на жанрову модель ранньокласичної сонати і сонати епохи віденського класицизму, а саме – зразків Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Про це свідчить мажорна тональність і загалом світлий, життєрадісний, дещо примхливий, «скерцозний» характер музики,

невеликий обсяг твору, уникання «квадратності», симетричності синтаксичних побудов, що відсилає до сонатних циклів Й. Гайдна, особливо ранніх, в яких ще в певній мірі зберіглася барокова фантазійна логіка, тяжіння до безперервності тематичних процесів.

Структура і тональний план циклу є цілком класичними. Перша частина представляє собою традиційне за будовою сонатне *allegro* (A-dur), друга – повільна, лірико-споглядального характеру (*Andantino espressivo*, *fis-moll*) має жанрові риси сициліани. Таке тональне співвідношення частин і жанрова стилістика другої частини відсилають до цілком конкретного прообразу епохи віденського класицизму – фортепіанного концерту В. А. Моцарта №23 (A-dur) з його знаменитою другою частиною – винятковим зразком вишуканої, піднесено-натхненої лірики. Третя частина – *Prestissimo* (A-dur) – класичний фінал в рондо-сонатній формі. Разом із тим за музичною стилістикою він нагадує й барокову жигу особливою танцювальною пружністю тематизму та розміром 6/8, що забезпечує ритмічну єдність як з другою частиною (ідея тридольного ритму), так і з першою, оскільки у швидкому темпі розмір 6/8 диригенти часто показують схемою «на два» і таким самим чином його мислять і музиканти, тобто тридольний метр за метричним відчуттям наближається до дводольного (розмір першої частини 2/4). Також тридольний розмір, жвавий темп, гострі легкі штрихи відсилають і до жанрового прообразу скерцо. Тобто третя частина поєднує в собі семантичні амплуа та драматургічні функції скерцо і фіналу сонатного циклу.

Музична тканина в Сонаті відрізняється відносною прозорістю, що також відсилає до інструменталізму Й. Гайдна і В. А. Моцарта, але тут є місце і акордовій техніці і подвійним нотам, які роблять помітним і відчутним гармонічний план твору, а також моментам суто поліфонічного викладу. Такі двох- і трьохголосні фрагменти чергуються в циклі з

фрагментами, де тематизм викладено виключно одноголосно, але нерідко з елементами прихованої поліфонії.

Першу частину сонати, як вже було сказано, написано в сонатній формі. Тема головної партії представляє собою період (12 т.), повторної будови, але з варійованим початком другого речення і розімкнений, тобто він не завершується тонікою в основній тональності, а закінчується відхиленням в тональність домінанти.

Після цього починається тема зв'язуючої партії. Вона також представляє собою за структурою розімкнений модулюючий період, що завершується також, за класичною тональною логікою, в E-dur. Зв'язуюча партія будується на новому тематичному матеріалі і не є інтонаційно спорідненою з темою головної, що також знову відсилає скоріше до моцартівської жанрової моделі сонати, ніж до бетховенської.

За стилістикою сама тема дещо нагадує теми Н. Паганіні або Ф. Крейслера, про що свідчать подвійні ноти, пунктирний ритм, в якийсь момент в темі з'являється «золотий хід» (терція, квінта, секста), що нагадує про каприс №9 Н. Паганіні («Полювання»).

Тема побічної партії не контрастує з попереднім матеріалом ані за типом руху, ані за характером. Вона також будується на стрімких, пружних танцювально-скерцозних інтонаціях. Але новим тут є характер фактурного викладу. З'являється яскраво виражене поліфонічне двоголосся, побудоване на імітаційній техніці, «діалозі» коротких ямбічних затактових мотивів, що є дуже характерним для музики Й. С. Баха. Однак окрім бахівських творів тема ПП також дещо нагадує й середній розділ вже згаданого нами дев'ятого капрису Н. Паганіні – перш за все також імітаційною перекличкою мотивів і секвенційним рухом мелодії кожного голосу. Водночас у темі побічної партії, в верхньому голосі, з'являються й мелодичні звороти, дуже характерні для музики В. А. Моцарта – висхідні півтонові мотиви з двох нот лігою.

Завершується експозиція також в тональності домінанти. Заклучна партія відсутня, оскільки між темами ГП і ПП немає помітного контрасту, і відповідно немає потреби у закріпленні й ствердженні якоеь нового образу чи стану.

Розробка також є невеликою за обсягом. Вона будується на секвентному розвитку матеріалу головної та зв'язуючої партій. Тут також з'являється новий тематичний елемент – стрімкі висхідні пасажі тридцятьдругими тривалостями, що рухаються від слабкої долі до сильної і нагадують тірату (у бароковій системі риторичних фігур – «постріл»). Наявність таких фігур разом із «зсувом» у однойменній мінор на початку розробки і подальшим активним тональним рухом (відхилення до далеких тональностей – В-dur, F-dur, С-dur, тощо) надають музиці якщо не драматизму, то підвищеної активності, динаміки, стрімкої наступальної енергії.

Репризу вирішено за класичними канонами. Усі розділи форми, що були наявні в експозиції зберігаються і зберігають свою початкову структуру. Тональний розвиток завершується приведенням усього матеріалу до основної тональності.

Завершується перша частина додатковим проведенням дещо видозміненого матеріалу головної партії. Це навіть не кода, а зовсім мініатюрне резюме, тематична арка, обрамлення.

Другу частину написано у простій тричастинній формі, де середній розділ має дуже скромні масштаби, відрізняється тонально-гармонічною нестійкістю і фактично має функцію зв'язки між першим розділом і репризою. Тут лірична наспівність крайніх розділів контрастує з риторичною декламаційністю середнього, в якому зустрічаються типово бахівські фактурно-мелодичні формули: широкі акорди у пунктирних ритмічних фігурах, подекуди з групето, речитативно-декламаційні звороти, викладені тридцятьдругими тривалостями.

Третя частина має рондо-сонатну форму, за характером і стилістикою вона перегукується із першої (хроматичні інтонації, поліфонічний виклад, пружна ритміка), але є дещо простішою за тональним планом, відхилення та модуляції знаходяться в межах першого ступеня спорідненості. Епізоди, як і ПП в першій частині, також істотно не контрастують з рефреном, співвідносячись з ним за принципом контрасту-доповнення. Така цілісність в плані руху і характеру тематизму відсилає як до гайднівських та ранньокласичних циклів, так і до барокових сонат і концертів.

Загалом в Сонаті спостерігаємо тонкий синтез класичної, барокової і частково романтичної стилістики в межах структурної моделі класичного сонатного циклу.

Основною особливістю Третьої сонати є орієнтація на жанрову модель барокової партити. Це чотиричастинний цикл із закладеною в ньому жанровою програмністю. Перша частина не має авторської назви, друга – Canon, третя – Gigue (Жига), четверта – A la capriccio.

Перша частина має жанрові риси фантазії. Про це свідчить контрастно-складена форма з розділами, що контрастують за тональністю, фактурою, характером.

Перший розділ – Pesante – має підвищено експресивний, патетичний характер. За фактурним викладом і ритмікою він нагадує бахівські сонати і партити для скрипки соло: тут застосовано широкі ламані акорди з пунктирним ритмом, речитативні репліки, викладені тридцятьдругими тривалостями.

Другий розділ – Allegro con brio – є досить віртуозним, має запальний, енергійний характер.

За структурою це тричастинна репризна форма, середній розділ якої побудовано на тому ж матеріалі, що і крайні. Тональний план цього розділу – D-dur – G-dur, середній розділ закінчується на домінанті. Реприза

цього розділу є тонально розімкненою, вона закінчується у тональності *fis-moll*.

Третій розділ – *Vivace assai* – написано у тональності *D-dur*. Він має яскраво виражений танцювальний характер, розмір тут змінюється на  $3/8$ , що вказує на жанрові риси жиги. Фактурний виклад нагадує перший розділ, тут застосовано широкі акорди на сильних долях та подвійні ноти.

Розділ закінчується на нестійкій гармонії – домінанті до *h-moll*.

Реприза першої частини у скороченому і варійованому вигляді повторює матеріал першого розділу *Pesante*.

Загалом форму першої частини можна представити у вигляді наступної схеми:  $A+B+C+A1$ .

Друга частина – (*Andante semplice, G-dur*) – має спокійний ліричний характер і жанрові риси менуету, на що вказує тридольний розмір і характер ритмічного рисунку. За формою і фактурним викладом вона представляє собою двоголосний канон у верхню кварту.

Третя частина є жигою (*h-moll*). Вона має старовинну двочастинну форму. Вона починається згідно з бароковою традицією з імітації в домінанті. Другий розділ починається з теми в оберненні, тобто третя частина складена повністю за бароковими канонами.

Четверта частина представляє собою рондо. В ній поєднуються ораторський пафос, для вираження якого знов використовуються бахівські ритмоінтонаційні та фактурні формули, та стрімка наступальна енергія з відтінком танцювальності.

Композиція циклу Четвертої сонати дзеркально відбиває конструкцію форми вищого порядку, тобто всього метациклу. Перші дві частини, як у Й. С. Баха – трагічний малий цикл – монологічний речитатив прелюдії *Sostenuto* і драматична танцювальна фуга *Allegro energico*. Перед кульмінацією циклу – фіналом-чакою вводиться витончено-меланхолійне скерцо.

Перша частина має вільну імпровізаційну форму і грає роль вступу. За характером побудови прелюдія наближається до невеликої за розмірами каденції. Основна тема несе в собі декламаційні початок і є досить монументальною за характером, що підкреслюється пунктирним ритмом і речетативними інтонаціями в низькому регістрі.

У порівнянні з першими частинами інших трьох сонат перша частина Четвертої сонати має зовсім невеликі масштаби, за формою це розгорнутий період.

Друга частина, двоголосна fuga, має більш рішучий характер і стрімкий рух. Тему можна віднести до внутрішньо контрастних: перша її частина будується на оспівуванні тоніки і вводному тоні, а друга на низхідному русі до тоніки.

Цей поділ також позначено динамікою. Динамічний план fugи визначається не тільки збалансованою мелодичною графікою (підйоми і спуски мелодичних ліній), а й поступовим наростанням динаміки.

Третя частина – скерцо – виконує функцію драматургічного перемикання, оскільки має витончений і більш спокійний характер. Її інтонаційний план позбавлений поліфонічної безперервності і напруги попередніх частин.

Вінчає сонату Чакона в ритмі сарабанди. М. Регер відтворює образ знаменитої Чакони Й. С. Баха, спираючись на карбований ритм її теми.

Основна тема Чакони написана в формі періоду, проводиться тричі, як і у Баха. Шістнадцять варіацій на основну тему розгортаються більшими динамічними хвилями. У цій частині композитор реалізує основний принцип цього жанру – збереження однієї і тієї ж басової лінії, в більшості варіацій вона залишається незмінною.

Тут, в фіналі метациклу, М. Регер замикає тематичні процеси всіх його сонат.

**Прелюдії і фуги для скрипки соло ор.117 М. Рegera.** Цикл прелюдій і фуг ор. 117 був написаний М. Рegerом в останній період творчості, у 1909–1912 роки. Він складається з восьми творів, поєднаних за певною тональною логікою: тональності перших трьох циклів розташовані по терціях (h-moll, g-moll, e-moll), центральною кульмінацією циклу є драматична Чакона (g-moll), що разом із наступним малим циклом, написаним у паралельному мажорі (G-dur) утворює певну вісь симетрії в структурі цілого, оскільки далі йдуть три цикли в тональностях d-moll, a-moll і e-moll. Таким чином, цикл ор. 117 починається блоком з трьох прелюдій і фуг, який завершується тональністю e-moll і така ж логіка спостерігається й наприкінці опусу: після двох творів у G-dur йде блок, що замикається циклом у e-moll. Також зазначимо, що усі тональності циклу перебувають в діатонічній спорідненості, що також сприяє тональній єдності.

В цьому циклі бахівські інтонаційні формули поєднуються з інтонаційними комплексами, що притаманні романтичній музиці. Це хроматичні півтонові мелодичні ходи, інтонаційні звороти, що нагадують про героїчні образи музики Й. Брамса, а також – ходи на широкі дисонуючі інтервали, зменшені хроматичні ходи.

Прелюдія і fuga №1 (h-moll). Має патетичний характер та quasi імпровізаційну форму. В ній поєднуються бахівські речитативні інтонаційні формули та нисхідні хроматичні інтонації, що нагадують романтичні «інтонації томління», які викладено більш довгими тривалостями та подвійними нотами.

Структура прелюдії є простою тричастинною з варійованою репризою.

Перший розділ написано у формі періоду повторної будови. Він є тонально розімкненим. Він завершається за бароковою традицією в тональності домінанти – fis-moll.

Другий розділ (fis-moll) засновано на новій темі більш нервового схвильованого характеру, яку витримано скоріше в романтичній, ніж бароковій стилістиці. Початкова фраза теми має романсове походження, але подальший мелодичний розвиток відсилає до бахівської стилістики. За структурою другий розділ є періодом повторної будови. Репризу розширено за рахунок імпровізаційної quasi-каденції.

Фуга є двоголосною, її тема має барокову стилістику, але подальший розвиток призводить до хроматизації гармонії, яка властива скоріше романтичній музиці. Тема має двотактову будову з кодетою. Експозиція фуги має одну інтермедію та одне додаткове проведення теми. Розвиваюча частина складається з проведень теми в побічних тональностях: e-moll, D-dur, fis-moll, G-dur.

В заключній частині тема проводиться в інверсії, не лише в h-moll, але й в e-moll s fis-moll. Фуга завершується інтермедією у вигляді каденції, де поєднується матеріал попередніх інтермедій. Тут з'являються синкопи у поєднанні з хроматичними ходами, фактура ускладнюється за рахунок акордів, інтенсифікується ритмічний рух (за рахунок появи шістнадцятих).

Прелюдія і фуга №2 (g-moll). Прелюдія, як і попередня, має тричастинну репризну форму з варійованою репризою.

Перший розділ вирізняється патетичним характером і має структуру неповторюваної будови. Про це свідчить динаміка *f*, акордова фактура, синкопи, пунктирний ритм. Середній розділ має quasi імпровізаційний характер. У фактурному викладі використовуються арпеджіо, подвійні ноти, акорди. Реприза є варійованою. До початкового тематичного матеріалу додаються пасажі між акордами, що нагадують тірати.

Головною особливістю фуги є хроматичний хід V – IV# – IV<sub>n</sub>. Завершується тема на терції тоніки. Відповідь – тональна. В експозиції присутня як експозиція, так і контрекспозиція.

Розвиваюча частина базується на варіантно-варіаційному принципі розвитку. Зокрема, варіюванню піддається фактура: додаються арпеджовані акорди. Тонально-гармонічний розвиток пов'язаний з відхиленнями в далекі тональності (e-moll, a-moll) і тональності першого ступеня спорідненості. Два проведення теми в основній тональності в розвиваючій частині надають цій фузі риси рондо.

Заключна частина містить кілька проведенень теми в тональності субдомінанти. У коді міститься ремінісценція теми прелюдії, що створює ефект обрамлення.

Прелюдія і fuga №3 (e-moll). Прелюдія будується за бароковим принципом «тематичне ядро – розгортання». Розвиток тематизму відбувається за принципом варіювання. Прелюдію витримано в безперервному русі шістнадцятими, що надає їй жанрових рис токати, її можна позначити як «*regretuum mobile*».

Перший розділ представляє собою розімкнений період, який модулює у тональність мінорної домінанти, що також відсилає до барокової традиції. Середній розділ відмічено відхиленнями в тональності першого ступеня спорідненості, основне тематичне ядро проводить у D-dur. Реприза є дещо розширеною за рахунок проведення основного тематичного ядра, завдяки чому додатково закріплюється тоніка.

Характерною особливістю теми фуги є наявність другого низького щаблю. Тема є лаконічною за структурою (4 такти та кодета), енергійною за характером, її мелодію побудовано на нисхідному мелодичному русі та повторюваних тонах. Цей тематичний матеріал потім буде основою мелодичного розвитку в інтермедіях.

Експозиція містить проведення теми, реальну відповідь і додаткове проведення теми у c-moll. Розвиваюча частина фуги починається з проведення теми у G-dur, далі вона проходить в a-moll, h-moll, d-moll (у

оберненні). Тема в оберненні складає ніби центр розвиваючої частини. Два проведення теми в e-moll надає темі рис рондо.

Заключна частина фуги починається зі стрети з відступом в один такт. У нижньому голосі тему викладено у e-moll, а у верхньому – в a-moll. Кульмінаційне проведення теми підкреслено акордовою фактурою. Завершується fuga ще одним проведенням теми з дещо видозміненим закінченням.

Наступним твором в опусі є Чаконa g-moll, що за інтонаційною будовою і образним строем наближається до бахівської чакони з Партити d-moll. Секундові інтонації і хроматизована гармонія надають музиці драматичного і навіть трагічного характеру. Тема має неквадратну структуру, вона складається з 7 тактів.

Варіації поєднують принцип демінуції і поступового ущільнення фактури за рахунок додавання подвійних нот і акордів, хоча композитор застосовує і принцип орнаментального варіювання.

Прелюдія і fuga G-dur №5. Ще один зразок «*regretum mobile*». Її також побудовано за принципом «ядро-розгортання».

Цим пояснюється варіантний розвиток і діатонічні секвенції, які використовуються композитором як один із засобів розвитку. Прелюдія має тричастинну структуру з відхиленням у субдомінанту у середньому розділі. Точна тематична реприза відсутня, її основною ознакою є повернення основної тональності. Прелюдія в цілому має світлий безтурботний характер саме завдяки наведеним вище характерні риси.

Тема фуги є цитатою, вона належить Й. С. Баху. Це ніби присвята композитору і вказівка на стильові орієнтири самого М. Регера. Порівняно з власними темами М. Регера бахівська тема є більш розгорнутою, що впливає на масштаби самої фуги, яка є більшої за обсягом, ніж попередні.

Експозиція фуги складається з теми, відповіді і додаткового проведення теми в основній тональності. Інтермедії також будуються на

матеріалі теми. У розвиваючій частині тема проводиться у e-moll, h-moll, D-dur. У цьому розділі композитором заплановано розгорнуті інтермедії. Він застосовує різні принципи розвитку: темброве варіювання («перегук» інтонацій теми в різних регістрах), фактурне (чергування одноголосся і двоголосся), тонально-гармонічне. Кульмінацією розвиваючої частини є проведення теми в C-dur, підкреслене акордовою фактурою.

Прелюдія і fuga d-moll №6. Прелюдію написано у формі складного періода зі структурою а, а1, а2, а3. Її, як і попередні прелюдії, побудовано за принципом «ядро-розгортання». Така вільна структура надає їй жанрових рис фантазії.

Фуга має лаконічну тему. Інтонаційна особливість останньої – хід на збільшену секунду і дезальтерація VII підвищеного щабля.

В експозиції присутня також і контрекспозиція. Інтермедії побудовано на матеріалі теми. Розвиваюча частина починається з проведення теми в g-moll, підкресленого акордовим викладом, після чого тема повторюється у g-moll, c-moll і f-moll. У заключній частині присутні дві стрети у нижньому голосі тема проходить в d-moll, у верхньому – в g-moll. Завершується fuga розгорнутою інтермедією – також на матеріалі теми.

Прелюдію і фугу №6 (a-moll) написано у складній тричастинній репризній формі зі скороченою репризою. Перший розділ за структурою є розімкненим періодом повторної будови. Середній розділ має розвиваючу функцію, його побудовано досить вільно, він має двочастинну структуру, де друга частина, в якій відбувається активний тональний розвиток, і в якій міститься головна кульмінація, істотно перевищує за масштабами першу. Завершує прелюдію невеличка кода, в якій нагадується матеріал з середнього розділу. Використання такої тематичної арки нагадує про романтичну музику, не лише про сонатні цикли, але й про мініатюри, в яких також може нагадуватися тематизм середнього розділу в коді.

Тематизм прелюдії поєднує в собі барокову та романтичну стилістику. З типово бахівських інтонаційних та фактурних формул – широкі ламані акорди в сполученні з пунктирним ритмом, мелодичні ходи на зменшену септиму з її подальшим розв'язанням у сексту, подані в ритмічному русі шістнадцятими та у секвенціях. Тематичний розвиток у прелюдії відбувається за принципом «ядро-розгортання». У відповідності до барокової традиції перший розділ закінчується модуляцією в тональність домінанти, у якій також починається середній розділ.

Як до барокової, так і до романтичної стилістики тяжіє початкове тематичне «ядро» першого розділу, яке починається з експресивного інтервалу зменшеної терції, а далі містить нисхідний хроматичний хід, що нагадує барокову риторичну фігуру *passus duriusculus* і водночас романтичні «інтонації томління».

Серед фактурних прийомів, що нагадують не тільки про барокову традицію, а й про романтичну віртуозну музику – арпеджіо широкого діапазону із подвійними нотами на сильних долях, в яких міститься прихована поліфонія (баріолажні фігури).

Не тільки до бахівських зразків, але й до романтичної музики відсилає гранично хроматизована гармонія протягом усієї прелюдії, активний тональний розвиток, що включає відхилення у тональності другого та третього ступеня спорідненості (*g-moll*, *B-dur*, *c-moll*), підвищена експресія хроматичних інтервалів (наприклад, збільшеної секунди).

Двоголосна fuga є досить розгорнутою за масштабами, дуже динамічною в плані тематичного та тонально-гармонічного розвитку. Її тема є дуже лаконічною (всього два такти). За стилістикою вона нагадує теми фуг сольних скрипкових сонат або партит Й. С. Баха.

В експозиції міститься тема, тональна відповідь та інтермедія. Практично всі інтермедії і фузі будуються на матеріалі теми, що

піддається активному секвентному розвитку. Межі самої теми максимально завуальовано, у більшості випадків проведення теми гранично плавно «перетікає» в інтермедію. Особливістю гармонічного розвитку в цій фюзі є те, що після діатонічного першого проведення теми гармонія все більше й більше хроматизується, в розвиваючій частині протискладення до теми є хроматизованими, і проведення тем завершуються нестійкими гармоніями, тема стає тонально нестійкою, перехід з тональності до тональності відбувається в межах одного проведення теми, нерідко тональності представлені домінантовими гармоніями. В розвиваючій частині М. Рeger використовує прийом викладення теми в інверсії. В цьому ж розділі з'являється і матеріал, що є варіантом арпеджованих фігур з прелюдії. Така ремінісценція сприяє єдності циклу і відсилає скоріше до романтичних сонатних циклів, ніж до барокових малих циклів.

Тональний розвиток у фюзі охоплює тональності G-dur (яку представлено домінантою), d-moll і a-moll (перехід відбувається і межах одного проведення теми), g-moll – d-moll, h-moll – fis-moll. Інтермедія в розвиваючій частині також зачіпає тональності G-dur і F-dur.

Останнє проведення теми підкреслено широкими ламаними акордами, застосовано гармонію другого низького щаблю, що нагадує не лише про барокову музику, але й про романтичну. Завершується fuga в бахівських традиціях – мажорною тонікою з передйомом перед останнім акордом (таку ж мелодичну формулу композитором було використано і в заключних тактах прелюдії).

Остання прелюдія і fuga циклу – e-moll – за характером перегукується з першим циклом опусу, створюючи своєрідне обрамлення і логічно завершуючи метацикл. Прелюдія (Grave) є урочисто-патетичною за образним нахилом.

Фугу засновано на енергійній тридольній темі, в якій поєднуються риси танцювальності та маршевости завдяки гострим штрихам і пружній ритміці.

Прелюдія має тричастинну репризну форму зі скороченою репризою, яка поєднує функції репризи і коди. Весь тематичний розвиток побудовано за принципом «ядро-розгортання», початкове ядро прелюдії за характером фактурного викладу нагадує початкові такти сольних сонат Й. С. Баха *g-moll* і *a-moll*. Тут також застосовано характерну фактурно-ритмічну формулу «ламаний акорд-пунктирна ритмічна фігура». Окрім неї М. Регер застосовує речитативні мелодичні побудови, викладені тридцятьдругими тривалостями із характерними «бахівськими» інтонаційними зворотами (хід на зменшену септіму або тритон, по звуках зменшеного септакорду, а потім тризвуку, тощо), викладення подвійними нотами, що більше нагадує вже про романтичну скрипкову музику.

Середній розділ має нерегламентовану будову, засновуючись на декількох тематичних, «ядрах». Між усіма розділами практично немає чітких меж, форма є максимально плинною і динамічною. Гармонія, як і в попередніх творах циклу, є дуже нестійкою, з активним тональним розвитком, переважає хроматика, і основною мелодичною формулою є півтонові ходи. М. Регер також використовує мелодичний хід на збільшену секунду, як і в попередніх циклах.

Фуга, на відміну від попередньої, є досить та лаконічною за будовою, меншою за масштабами, дещо простішою в гармонічному плані. Експозиція містить тему і реальну відповідь, інтермедію, яку побудовано на заключному інтонаційному звороті теми. Сам цей зворот є досить характерним: в ньому, завдяки ритміці, присутній танцювальний початок, така ритмічна фігура зустрічається в скерцо або менуетах класичних сонатно-симфонічних циклів (зокрема, Л. ван Бетховена). Після інтермедії М. Регер вводить додаткове проведення теми в основній тональності. Далі

йде інтермедія, яку побудовано на початковому «ядрі» теми, і яка підводить до розвиваючої частини.

Остання містить проведення теми в C-dur і G-dur, поєднані інтермедією на матеріалі перших двох тактів теми. Далі композитор вводить два проведення теми в інверсії у e-moll і a-moll, і будує інтермедії на початковому мотиві теми також в інверсії. Потім тема проводиться в початковому вигляді ще два рази – в G-dur, D-dur, потім – в h-moll, тональності домінанти, що підготовлює початок заключної частини. Остання за масштабами є значно меншою, ніж розвиваюча частина, і складається, фактично з ще одного проведення теми в основній тональності, але з хроматизованим протискладенням, що надає проведенню теми тональної нестійкості і забезпечує плавний перехід до коди, яка за характером викладення матеріалу нагадує коди у сонатних частинах сонат або концертів. Тут, багаторазово повторюючись, вільно комбінуються найбільш характерні мотиви теми. В заключному кадансі звертає на себе регістровий контраст, що також нагадує про віртуозну класичну чи романтичну музику, і є не зовсім характерним для барокової стилістики.

### **Висновки до Розділу 1.**

В творчості М. Регера, зокрема, в його скрипкових творах, починають проявлятися неокласичні тенденції, що потім будуть характерними для музики ХХ ст., які виражаються у діалозі з музичною культурою попередніх епох, роботі з жанровими моделями барокового малого циклу, барокової та класичної сонати у поєднанні з бароковими, класичними та романтичними інтонаційними формулами, на базі класичної функціональної і пізньоромантичної хроматизованої тональності. Слід також додати, що поліфонія є одним з основних способів музичного мислення композитора. Його тяжіння до цього виду

музичного складу пояснюється захопленням М. Регера музикою Й. С. Баха.

У першому розділі нами було розглянуто метацикл з чотирьох сонат ор.42, Прелюдії і фуги та Чакону ор.117, які дістали найбільшу популярність у виконавській практиці.

Послідовність сонат в циклі ор. 42 відсилає до драматургічної логіки сонатної форми, де драматична Перша соната виконує в побудові музичного «сюжету» функцію головної партії, легка і «повітряна» Друга – побічної, Третя має роль розробки, а Четверта, в якій підводиться підсумок розвитку – репризи. Єдності циклу сприяє і тональний план – d-moll (Перша соната) – A-dur (Друга) – h-moll (Третя) – g-moll (Четверта).

В сонатах ор. 42, які спираються на жанрову модель віденської класичної сонати, М. Регер ближчий до гайднівської жанрової моделі, про що свідчать відносно невеликі масштаби форми, зокрема, розробок, жанровий характер фіналів, тематична єдність, відсутність яскраво заострених контрастів між темами, тяжіння до розімкненості структур, уникання квадратності. Паралелі з сонатами В. А. Моцарта або Л. ван Бетховена виникають в більшій мірі на рівні окремих тематичних елементів або роботи з тематизмом у розробках, яка нагадує моцартівську. В сонаті №1 ор. 42 синтезується бетховенська (чотиричастинна зі скерцо) і барокова композиційні моделі, оскільки фіналом цієї сонати є fuga.

Цикл з семи прелюдій і фуг та Чакони свідчить про глибоке знання М. Регером барокової традиції і перетворенні її у своїй творчості. Аналітичні спостереження дозволяють відмітити наступні риси, що споріднюють музику М. Регера з бароковими поліфонічними жанрами.

Характерним рисами, що поєднують обидва метацикли (сонат та прелюдій і фуг), і які є притаманними як бароковій, зокрема, бахівській, так і романтичній музиці, є переважання хроматики у мелодиці і в гармонічному плані, напруженість гармонії, тональна нестійкість,

індивідуалізованість інтонацій, а також – безперервність тематичного розвитку, плинність, динамічність музичної форми, переважання об'єднання (за рахунок вуалювання кадансів) над синтаксичним розчленуванням.

## РОЗДІЛ 2

### ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТВОРІВ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО М. РЕГЕРА

#### 2.1. Поліфонічний слух як складова майстерності музиканта-виконавця

Отже, сонати і прелюдії та фуги М. Регера продовжують багатовікову традицію скрипкової поліфонії, що склалася ще до Й. С. Баха. Поліфонія є досить специфічним видом музичного складу, що базується на самостійності і мелодичній виразності кожного з голосів, які координуються між собою завдяки закономірностям гармонічної вертикалі. Тому поліфонічний виклад потребує від виконавця особливої якості слуху, спрямованої на просторове «розшарування» різних планів фактури, а також на відслідковування закономірностей мелодичного розвитку і гармонічних вертикальних сполучень.

Здатність музиканта до того, щоб розуміти і чути всі елементи музичної тканини, що виникає на основі поліфонічного слуху, є важливою запорукою його успішної професійної діяльності. Така здатність є частиною природної музикальності, яку Б. Теплов визначає як відчуття музики, як втілення певного змісту (здатність до емоційного відгуку на музику) і тонке, диференційоване сприйняття та слухання музики. «Ці дві сторони музикальності, – зауважує Б. Теплов, – не мають сенсу, взяті самі по собі, одна без іншої»[49, с. 29].

Поліфонічний слух є складовою музичного слуху. Згідно з Т. М. Поздняковою та С. М. Лосевою, музичний слух «це здатність розрізняти музичні звуки, сприймати, переживати і розуміти зміст музичних творів» [42].

За Т. М. Поздняковою та С. М. Лосевою, «із ствердженням комунікативного значення мови музичного мистецтва музичний слух сьогодні розглядається, перш за все, як інтонаційний. Це означає, що за

початкову “ячейку” музики приймається не чисто звукова послідовність, а інтонація як головна ланка» [42, с. 168]. Інтонаційний слух, як видається, є основою мелодичного слуху, на якому базується поліфонічний.

Г. М. Ципін під поліфонічним слухом розуміє «музичний слух в його прояві по відношенню до фактури, утвореної як мінімум двома голосами» [52, с.58].

А. Г. Каузова визначає поліфонічний слух «як особливо складну, але єдину здатність, спрямовану на цілісне сприйняття специфічних властивостей поліфонічної музики і поліфонічність як загального і істотною властивості багатоголосся» [26, с.79].

Як вказує А. Антонюк, складність здатності сприймати поліфонію пояснюється тим, що в цьому випадку «аналізуються і узагальнюються подразники, які є в свою чергу складними комплексами. <...> вона включає мелодичний слух (поліфонічний комплекс складається з мелодій), гармонійний слух (мелодії співвідносяться по вертикалі і сплавляються в гармонійні комплекси), тембро-динамічний слух (кожен голос характеризується певним тембром і динамікою), музичний ритм, здатність охопити форму і внутрішньо уявити ці комплекси<...> ці компоненти знаходяться в активній внутрішній взаємодії і виступають як ціле» [1].

Мелодія є основою поліфонічного цілого, таким чином, мелодичний слух як основа поліфонічного пов'язаний із здатністю охопити мелодію як ціле. У поліфонічній музиці, «особливу складність сприйняття мелодії складає необхідність виділення індивідуальної неповторності її в контексті. Цьому сприяють специфічні особливості гармонійного слуху як компонента поліфонічного. У поліфонії утворення акорду є результатом руху голосів, це вимагає ясного слухання гармонічної сторони мелодій, які його складають» [1].

А. Антонюк також вказує, що у сприйнятті поліфонії також важливе значення має метроритмічне почуття: «ясно виражена метрична пульсація

в гомофонії, – зауважує дослідниця – відсутня в поліфонічному сприйнятті і замінюється ритмом дихання, структура поліфонічної лінії вільна від симетрії акцентів, їй властивий спосіб наголосів, що полягає не в тактових відносинах, а в самій мелодійній пластиці. Кульмінаційні точки при цьому вимагають найбільшого динамічного наголосу <...> У поліфонії багатоплановість ритмічного малюнка відповідає подекуди метричній багатовимірності, що вимагає ще більш високого рівня розвитку ритмічного почуття і виявляється можливим завдяки інтенсивному розвитку пам'яті і здатності передслухання» [1].

Нарешті, згідно з А. Антонюк, «динаміка в поліфонічних творах створює відчуття напруженості руху, враження наближення і видалення, а також відчуття багатоплановості простору протягом усього музичного твору» [1].

У сучасній фортепіанній педагогіці напрацьовані наступні способи розвитку поліфонічного слуху, деякі з них (наприклад, виконання кожного голосу окремо, спів вокальним ансамблем) можуть бути використані й при навчанні гри на інших інструментах. На них вказує, наприклад, Г. Ципін: «це програвання кожного з голосів окремо, осмислення їх мелодичної самостійності; програвання окремих пар голосів; програвання поліфонії разом (вчитель та учень, двоє учнів), спів одного з голосів, програвання одночасно інших на інструменті; проспівування поліфонічного твору вокальним ансамблем; програвання твору з концентрацією уваги на якомусь одному з голосів» [52, с. 61-62].

Робота над поліфонією при навчанні гри на струнних інструментах має свою специфіку, перш за все технологічну, вірне розуміння технології гри на інструменті дозволить виконавцю адекватно втілювати в живому звучанні диференційоване та динамічне відчуття поліфонічної тканини.

Як вказує А. Швейцер, характеризуючи сольні поліфонічні твори І. С. Баха, виконання поліфонії на скрипці в епоху Барокко за технологією

відрізнялося від виконання аналогічної музики на сучасній скрипці завдяки інакшій конструкції підставки та смичка. За А. Швейцером, чотиризвучні акорди без «зламів» у часи Й. С. Баха дозволяв брати специфічний дугоподібний смичок, волос на якому натягувався не за допомогою гвинта, а за допомогою натискання великим пальцем. Таким чином, як вказує А. Швейцер, «акорди, які сучасний скрипаль бере з зусиллям і завжди не дуже красиво, перекидаючи смичок зі струни на струну, в той час виконувалися легко: достатньо було тільки послабити волосся, і він охоплював дугою всі струни» [54, с.280].

Таким чином, одним зі специфічних технологічних аспектів у виконанні скрипкової поліфонії є акордова техніка. Останню описано, наприклад, у роботі О. Гвоздьова. Автор у зв'язку з виконанням акордів виділяє такі технологічні аспекти як розподіл акордів по інтервалах, час звучання нижнього звуку, інтенсивність акцентування верхнього звуку, відчуття звільненості руки перед взяттям акорду, а також – швидкість руху смичка. У чотиризвучних акордах автор рекомендує «розподіляти інтервали по два, знизу догори, реальна тривалість нижніх звуків акорду може бути обумовлена творчим задумом, хоча нерідко знаходиться у прямій пропорції до загальної тривалості акорду. Місце ведіння смичка при «зламі» акорду може розташовуватися як біля колодки, так і ближче до середини смичка в музиці більш ліричного складу» [13, с.145].

У цільних коротких акордах, за О. Гвоздьовим, скрипаль має домагатися одночасного звучання всіх струн або його ілюзії. Цільні акорди «вниз» автор рекомендує грати біля колодки, легким ведінням смичка, що викликає природну вібрацію струни. Кисть при цьому вільно звисає від зап'ястка, в атаці звука також беруть участь пальці правої руки. Перед взяттям короткого чотиризвукового акорду три нижні звуки беруться одночасно, лікоть правої руки дещо раніше наближається до поверхні верхніх струн [13].

У скрипковій поліфонії виникає ще низка технічних та художніх задач – наприклад, ведіння єдиної мелодичної лінії, підкреслення тематичного голосу, гнучкість звучання. Важливим моментом у досягненні цих завдань є вільне володіння атакою звуку. Як вказує О. Гвоздьов, «за технологічними ознаками розрізняють три основних види атаки: з повітря, зі струни і комбінований різновид. Впевненість і досконалість виконання будь-якого з них багато в чому залежать від ступеня скоординованості дій великих частин руки з пензлем і пальцями. Вся права рука в цілому повинна діяти як високоточний прилад, як єдиний механізм, всі елементи якого добре підігнані і збалансовані» [13, с.148]. Також автор вказує на те, що для виконання повільних частин бахівських сонат і партит скрипалю слід оволодіти особливим прийомом «зламу» акордів. У цьому випадку скрипаль «використовуючи пружні властивості струни і смичка, в момент «зламу» акорду як би легко відштовхується від нижніх струн (рекомендація Й. Менухіна), які, на зразок трампліну, плавно і гнучко переводять смичок на верхні. Завдяки цьому прийому нижні звуки акорду (виконані з обов'язковим *vibrato* – С. І. Кравченко) набувають специфічну пружність, як якщо б вони були зіграні бас групою камерного оркестру (З. Н. Брон). А короткочасне використання середньої струни <...> в якості сполучної повідомить акорду м'якість, пластичність і глибину звучання» [13, с.150].

Щодо виділення тематичного голосу в акордах А. Гвоздьов вказує на те, що виділення верхнього голосу складності не представляє, але все змінюється, коли тематичним стає нижній голос, в цих випадках потрібна більш значна опора на нижні струни, збільшення тривалості нижніх звуків [13, с.151].

І. Смірнова вказує на те, що «величезна робота над поліфонією має бути спрямована на звуковидобування та вібрацію <...> Ясність і чистота звучання залежать від того, наскільки щільно пальці лівої руки ставляться

на струну» [48]. Авторка також описує роботу над ще однією характерною для скрипкової поліфонії фігурою – штрихом *bariolage* – специфічною формою *legato* «при швидкому чергуванні суміжних струн об'єднуючим два звуку одним рухом смичка. Тут мається на увазі виконання мелодійного малюнка на одній струні в поєднанні зі звучною відкритою струною. У штриху *bariolage* через необхідність швидкого повернення смичка в початкове положення переклад його з однієї струни на іншу здійснюється кистьовим рухом за участю передпліччя і вільно “підвішеного” плеча, яке займає середнє положення між площинами двох звучать струн, а кисть злегка “зачіпає” то нижню, то верхню струну при активному розкритті передпліччя» [48].

### **Виконавські завдання творів М. Рegera для скрипки соло**

Аналіз стилістичних особливостей скрипкових опусів М. Рegera, який виявив основну роль в них поліфонії як способу музичного мислення і фактурного викладу дозволяє визначити ряд виконавських завдань, що має виконати скрипаль задля коректного стильового прочитання цієї музики.

До таких віднесемо:

- ясність и точність голосоведіння, темброва індивідуалізація кожної теми;
- переконливе втілення їх образних характеристик тем;
- виявлення драматургічних основ розвитку твору, уважне ставлення до динамічних і темпових вказівок, точне визначення кульмінацій;
- визначення ансамблевих співвідношень голосів в музичній тканині, логічного взаємозв'язку і взаємодії теми і протискладення, з'ясування ролі інтермедій, способів їх інтонування;

- робота над якісним втіленням штрихів детаşe і легато та їх комбінацій, які допомагають фразуванню, підкреслюють виразність музичної мови;
- співучість, інтонаційна виразність кожного голосу, що досягаються завдяки якісному звуковидобуванню і вібрації, вибудовування свого динамічного плану в кожному з голосів (додаткову складність створює те, що фразування у різних голосах нерідко не співпадає);
- побудова драматургії цілого, градацій динамічних наростань, поступове підвищення експресії і процесі розгортання цілого.

Поліфонія як поєднання самостійних голосів, ритмічно та інтонаційно комплементарних, формує у скрипаля багатопланове слухання, які природно вимагає різноманітної за артикуляцією подачі кожного з планів. Необхідно домагатися природності розвитку мелодичних ліній, що часто складаються з «діалогу» мотивів.

Точність голосоведіння змушує скрипаля з особливою увагою поставитися і до аплікатури. Її специфічність в поліфонічному творі проявляється в частих підмінах пальців для витримування голосів, їх перекладання. Можливо, це на перший погляд не має стосунку до розвитку поліфонічного мислення, проте, без вірної аплікатури неможливо передати всі нюанси поліфонічного твору.

До цього додамо також, що окрім специфічних завдань, які продиктовані поліфонічним викладом творів М. Регера, сонати та прелюдії і фуги висувають перед виконавцев низку вимог суто технічного і віртуозного характеру. Це володіння «дрібною» технікою, вміння чітко артикулювати короткі тривалості в швидкому темпі, володіння технікою подвійних нот, а саме – їх чистого інтонування, особливо в умовах хроматизованої, нестійкої пізньоромантичної гармонії, вміння за необхідності динамічно виділити у послідовностях інтервалів якийсь із

голосів, але при цьому дотримуватись тембрової єдності. Також сонати та прелюдії і фуги М. Рegerа потребують хорошої акордової техніки і досконалої техніки зміни струн.

Слід також зазначити, що виконання цих творів через їх технічну складність, поліфонічну насиченість, велику кількість художньої інформації потребує від музиканта великої концентрації та емоційної напруги. Тому, незважаючи на те що серед виконавців окремих скрипкових опусів М. Рegerа можна зустріти імена таких видатних скрипалів як Д. Ойстрах, І. Менухін, Л. Коган, Ю. Башмет та інших, запис, а тим паче живе концертне виконання одразу всього опусу сонат чи прелюдій і фуг для скрипки соло й сьогодні є досить рідкісним явищем. Винятком з цього правила є записи, зроблені не настільки відомими музикантами – Стенлі Вайнером, Філіпом Нагелем і нашим сучасниками – Ульріке-Анімою Мате і Саякою Сьодзі, а також – Ренатою Егебрехт.

## **2.2. Твори М. Рegerа для скрипки соло в виконавських версіях**

Проілюструємо особливості інтерпретації скрипкових творів М. Рegerа на прикладі окремих виконавських версій – інтерпретацій Першої і Третьої сонати ор.42 Ренатою Егебрехт, Прелюдії і фуги g-moll та Чакони ор.117 Саякою Сьодзі та сонати №1 ор.91 Ульрікою Аніма Мате.

### **Сонати №1 і №3 ор.42 М. Рegerа в інтерпретації Р. Егебрехт**

В Сонаті №1 Р. Егебрехт в повній мірі втілює імпровізаційний початок, закладений в нотному тексті. Першу частину скрипалька виконує з великою кількістю темпових відхилень, що навіть дещо загрожує цілісності форми. Виконання Р. Егебрехт є досить різноманітним за динамікою і агогікою, але досить однорідним за тембровим забарвленням. Тематичний матеріал у нижньому регістрі скрипалька виконує густим оксамитовим тембром.

Друга частина Сонати у Р. Егебрехт звучить аналогічним чином. Скрипалька виконує її з великою мірою ритмічної свободи. Динамічний план є досить однорідним. Переважає щільне, укрупнене звучання, густий тембр, особливо на струні g а першому розділі. Акорди звучать ясно і чисто, без зайвого маркування і призвуків.

В скерцо Р. Егебрехт підкреслює тембровий і динамічний контраст між різними фактурними і регістровими планами, вираженими в нотному тексті завдяки прийомам *pizzicato* і *arco*. Виконання Р. Егебрехт третьої частини відрізняється масштабністю звучання, ритмічною пружністю у поєднанні з досить стриманим темпом. Тріо звучить з особливою теплотою, викладення теми подвійними нотами не заважає співчості, плинності мелодичної лінії і красі тембру.

Фінальній фузі в інтерпретації Р. Егебрехт дещо не вистачає ритмічної пружності та енергії. Недостатньою видається і темброво-динамічна диференціація голосів по вертикалі.

В аналогічному ключі скрипалька виконує й третю сонату. В першій частині Третьої сонати темпова свобода є ще більшою, ніж в першій, що призводить до не зовсім виправданих прискорень у гамоподібних пасажах і, як наслідок, навіть до не зовсім якісного інтонування і високому регістрі. Друга частина сонати художньо є набагато переконливішою. Тут Р. Егебрехт домагається необхідної міри у поєднання агогічної свободи і метричної строгості для найкращого втілення авторської ремарки *semplice*. В цій частині Р. Егебрехт також досягає прекрасної темброво-динамічної диференціації голосів. Верхній голос звучить набагато дзвінкіше і яскравіше, ніж нижній. Виконання фіналу сонати скрипалькою сприймається як дещо важкувате, без достатньої ритмічної пружності. Вочевидь це зумовлено складністю фактурного викладу в сонатах М. Регера, поліфонічною перенасиченістю фактури, що не є зручним для

виконання, і не всі скрипалі навіть високого класу однаково добре долають ці складнощі.

### **Сонати оп.91 в інтерпретації У. А. Мате**

Розглянемо інтерпретацію сонати №1 оп.91 Ульрікою Аніма Мате. Її версія відрізняється цілісністю форми, благородною стриманістю висловлювання у поєднанні з прихованим драматизмом. При цьому скрипалька підкреслює романтичну стилістику сонати. Основною рисою інтерпретації У. А. Мате є певна ритмічна суворість, мінімальні агогічні зміни в першій і третій частинах, що мають імпровізаційний характер та значно більша ритмічна свобода і агогічна різноманітність в другій (*Vivace*) і четвертій (*Fuga*) частинах, які передбачають ритмічну стабільність.

У першій частині – *Grave* – в У. А. Мате більшість матеріалу подано крупним штрихом. Одноголосні речитативні фрагменти подано досить «густим» тембром, в більш гучній динаміці, ніж фрагменти, викладені подвійними нотами. Всю частину пронизано єдиним ритмічним пульсом, *rubato* зведено до мінімуму, воно є дуже гнучким і непомітним, але дихання між фразами при цьому природне і невимушене.

У кульмінації є кілька великих смислових цезур, які є не надто затягнутими і не надто короткими.

Скрипалька також майстерно підкреслює діалогічне викладення матеріалу, використовуючи різні темброві барви для різних регістрів та мікродинамічні нюанси.

Другу частину – *Vivace* – У. А. Мате виконує в більш яскраво вираженій романтичній манері, яка надає музиці стилістичної схожості з творами-стилізаціями Ф. Крейслера, каприсами Н. Паганіні або з сонатами Е. Ізаї. З характерних деталей, що підкреслюють саме романтичну спрямованість цієї виконавської версії – агогічна різноманітність (значно більша, ніж в першій частині), застосування *vibrato* на довгих нотах після

моменту атаки звуку, *crescendo* на довгих нотах (на противагу *quasi* бароковій манері гри з мінімальною вібрацією або зовсім без неї і з прийомом виконання довгих нот з акцентом, маркованою атакою на початку і з подальшим затуханням звуку після неї). Серед характерних агогічних деталей, що нагадують про традиції виконання творів Н. Паганіні або Ф. Крейсlera – невеликі прискорення у пасажах перед їх закінченням.

Третя частина – *Andante sostenuto* – також виконується У. А. Мате в романтичному стилістичному модусі, але при цьому досить стримано, майже в єдиному ритмічному русі, як це було і в першій частині. Вочевидь скрипалька прагне домогтися більшої цілісності форми у ліричних імпровізаційних частинах і – навпаки – не викликати відчуття монотонності в моторних.

В цій частині у виконанні У. А. Мате особливо привабливим є майстерне вибудовування динамічних градацій і темброва різноманітність. Виклад основної теми в середньому регістрі пов'язаний в музикантки з особливим приглушеним тембром, навпаки, наступний тематичний матеріал, більш експресивний за характером і викладений у вищій теситурі виконується нею зовсім іншим – дзвінким, навіть дещо «металевим» тембром.

Фінальна фуга, як і друга частина, виконується скрипалькою з певною мірою ритмічної свободи, яка, однак, не перериває наскрізного ритмічного пульсу. Характерною деталлю цієї інтерпретації є підкреслення діалогу між голосами за рахунок агогіки, а також – високий рівень експресії, імпровізаційна свобода у кульмінаціях, особливо у коді.

### **Прелюдія і фуга g-moll і Чакона op.117 в інтерпретації С. Сьодзі**

Найбільшою експресією, темброво-динамічною різноманітністю і водночас єдністю форми відрізняється інтерпретація творів М. Регера Саякою Сьодзі. Вона максимально загострює не лише динамічні, темброві

та реєстрові контрасти, але й значно посилює різницю між зв'язними, відривчастими, гострими та маркованими штрихами. Прелюдія виконується нею в підкреслено декламаційній манері. Імпровізаційний початок частини підкреслюється частими змінами темпу та характеру руху. Контрасти між різними типами фактури підкреслюються за рахунок різних типів звуковидобування: насичені акорди, які виконуються щільним звуком з використанням всієї довжини смичка і з широкою вібрацією контрастують з епізодами і більш жвавого русі, енергійного характеру, який досягається завдяки використанню комбінованих штрихів – легато, стакато і деташе.

В епізодах філософсько-споглядального характеру, як в Прелюдії і фузі, так і в Чаконі С. Сьодзі використовує повільне ведіння смичка, густу вібрацію. У моторних епізодах виконавиця використовує легкий смичок та уривчасті штрихи.

С. Сьодзі підкреслює поліфонічну структуру за допомогою таких виконавських прийомів як динамічне і темброве співставлення голосів, виділення головних і затушовування другорядних мелодичних ліній, чіткий показ вступів теми фуги або вступи голосів після тривалої паузи.

В обох творах С. Сьодзі утримує єдину енергійну і пружну метроритмічну пульмацію, уникаючи сильних агогічних відхилень завдяки чому як Прелюдія і фуга, так і Чакона сприймаються на одному диханні.

## **Висновки до Розділу 2.**

Однією з найважливіших складових професійної майстерності музиканта є розвинений поліфонічний слух. Під таким слід розуміти музичний слух у його прояві по відношенню до фактури, утвореної як мінімум двома голосами.

Основна характерна риса поліфонії – кілька мелодичних ліній, що звучать одночасно і розвиваються – визначає основне завдання музиканта-виконавця: чути і вести кожен голос творі, а також сукупність голосів у їх взаємозв'язку. Для цього важливо працювати окремо над кожним голосом, його інтонаційною виразністю, вірним інтонуванням і штрихами. При роботі над поліфонією також важливо перед тим, як починати динамічну диференціацію голосів домогтися яскравого звучання всієї поліфонічної тканини, оскільки поліфонія може бути по-справжньому почутою лише за умови виявлення своєрідності всіх голосів, які повинні звучати повно і виразно. Лише досягнувши цього, можна далі переходити до різнопланового звучання.

Сонати і прелюдії та фуги М. Регера продовжують багатовікову традицію скрипкової поліфонії, що склалася ще до І. С. Баха, тому їх виконання вимагає від скрипаля диференційованого слухання музичної тканини, вміння розкрити багатий мелодичний потенціал кожного голосу завдяки володінню різноманітними штрихами та прийомами артикуляції, навичкам якісного звуковидобування, динамічної диференціації голосів та вибудовування динамічного плану твору в цілому.

Окрім специфічних завдань, які продиктовані поліфонічним викладом творів М. Регера, сонати та прелюдії і фуги висувають перед виконавцем низку вимог суто технічного і віртуозного характеру. Це володіння «дрібною» технікою, вміння чітко артикулювати короткі тривалості в швидкому темпі, володіння технікою подвійних нот, а саме – їх чистого інтонування, особливо в умовах хроматизованої гармонії, вміння за необхідності динамічно виділити у послідовностях інтервалів якийсь із голосів, але при цьому дотримуватись тембрової єдності. Також сонати та прелюдії і фуги М. Регера потребують хорошої акордової техніки і досконалої техніки зміни струн.

Виконання цих творів через їх технічну складність, поліфонічну насиченість, велику кількість художньої інформації потребує від музиканта великої концентрації та емоційної напруги. Тому, незважаючи на те що серед виконавців окремих скрипкових опусів М. Регера можна зустріти імена таких видатних скрипалів як Д. Ойстрах, І. Менухін, Л. Коган, Ю. Башмет та інших, запис, а тим паче живе концертне виконання одразу всього опусу сонат чи прелюдій і фуг для скрипки соло й сьогодні є досить рідкісним явищем. Винятком з цього правила є записи, зроблені не настільки відомими музикантами – Стенлі Вайнером, Філіпом Нагелем і нашим сучасниками – Ульріке-Анімою Мате і Саякою Сьодзі, а також – Ренатою Егебрехт.

Нами було розглянуто інтерпретації Ульріки Аніма Мате, Ренати Егебрехт і Саяко Сьодзі. Інтерпретація першої тяжіє до класико-романтичної стилістики, її головна особливість – темпова єдність, непомітне *rubato* в імпровізаційних за характером частинах сонат і більша ритмічна свобода в тих, що передбачають однорідний ритмічний рух. Відношення до вібрато і зв'язних штрихів відсилає до «романтичної» манери виконання. Версія Р. Енгерехт є підкреслено імпровізаційною, різноманітною за агогікою, досить однорідною за тембровими барвами і ближчою до барокової стилістики. Інтерпретація С. Сьодзі вдало поєднує різні стильові витоки. Скрипалька максимально широко застосовує усі виразові можливості інструмента, створюючи багату темброву, регістрову, динамічну й штрихову палітру.

## ВИСНОВКИ

В творчості М. Регера починають проявлятися неокласичні тенденції, що потім будуть характерними для музики ХХ ст., які виражаються у діалозі з музичною культурою попередніх епох, роботі з жанровими моделями барокового малого циклу, барокової та класичної сонати у поєднанні з бароковими, класичними та романтичними інтонаційними формулами, на базі класичної функціональної і пізньоромантичної хроматизованої гармонії.

Поліфонія є одним з основних способів музичного мислення композитора. Його тяжіння до цього виду музичного складу пояснюється захопленням М. Регера музикою Й. С. Баха.

У першому розділі нами було розглянуто метацикл з чотирьох сонат ор.42, Прелюдії і фуги та Чакону ор.117, які дістали найбільшу популярність у виконавській практиці.

М. Регер вільно перетворює композиційну логіку бахівського метациклу з шести сонат і партит в ор.117, де в середину поміщено Чакону, яка теж є його драматичною кульмінацією і своєрідною віссю симетрії, навколо якої розташовано інші твори.

Послідовність сонат в циклі ор. 42 відсилає до драматургічної логіки сонатної форми, де драматична Перша соната виконує в побудові музичного «сюжету» функцію головної партії, легка і «повітряна» Друга – побічної, Третя має роль розробки, а Четверта, в якій підводиться підсумок розвитку – репризи.

Єдності циклу сонат сприяє і тональний план – d-moll (Перша соната) – A-dur (Друга) – h-moll (Третя) – g-moll (Четверта). Перша і остання сонати написані в мінорних тональностях, що знаходяться у відношеннях діатонічної спорідненості і мають подібну (трагічну та драматичну) семантику. Тональність другої сонати також споріднена до тональності першої, до того ж між тональностями цих сонат виникає

тоніко-домінантове співвідношення, притаманне класичній сонатній формі. Тональність третьої сонати є спорідненою до тональності другої. Цикл першої сонати синтезує схеми віденської класичної сонати і барокової сонати *da chiesa*, оскільки фіналом є не рондо, а fuga, друга соната за будовою циклу є класичною, але її вирішено багато в чому у бароковій стилістиці, третя соната дуже близька за стилістикою і будовою циклу до барокової партити, а четверта соната як фінал циклу синтезує барокові, класичні і романтичні стильові витоки, в будові циклу – барокову і класичну жанрову модель. Так виникає оригінальна логіка в побудові метациклу сонат: перша і остання синтезують барокову і класичну жанрові моделі, створюючи своєрідну рамку, а в середині створюється антитеза між класичним і бароковим циклами.

В тих сонатах ор.42, які спираються на жанрову модель віденської класичної сонати, М. Регер ближчий до гайднівської жанрової моделі, про що свідчать відносно невеликі масштаби форми, зокрема, розробок, жанровий характер фіналів, тематична єдність, відсутність яскраво загострених контрастів між темами, тяжіння до розімкненості структур, уникання квадратності. Паралелі з сонатами В. А. Моцарта або Л. ван Бетховена виникають в більшій мірі на рівні окремих тематичних елементів або роботи з тематизмом у розробках, яка нагадує моцартівську. В сонаті №1 ор. 42 синтезується бетховенська (чотиричастинна зі скерцо) і барокова композиційні моделі, оскільки фіналом цієї сонати є fuga.

Цикл з семи прелюдій і фуг та Чакони свідчить про глибоке знання М. Регером барокової традиції і перетворенні її у своїй творчості. Аналітичні спостереження дозволяють відмітити наступні риси, що споріднюють музику М. Регера з бароковими поліфонічними жанрами.

Однак, є і певні відмінності між регерівськими і бароковими прелюдіями і фугами. Це розширення тонального плану до тональностей III ступеня спорідненості (наприклад, *f-moll* у фугі №4); сфери впливу

гомофонного складу (наприклад, у акордовому складі викладено кульмінаційні проведення тем у розвиваючих частинах).

Теми фуг М. Регера лаконічніші, ніж бахівські. В них є інтонаційні звороти, нетипові для барокових фуг: другий понижений щабель, дезальтерація сьомого щаблю, хід на збільшену секунду.

Виконання творів М. Регера вимагає від скрипалів диференційованого слухання музичної тканини, вміння розкрити багатий мелодичний потенціал кожного голосу завдяки володінню різноманітними штрихами та прийомами артикуляції, навичкам якісного звуковидобування, динамічної диференціації голосів та вибудовування динамічного плану твору в цілому. Крім того взаємодія різних стилістичних планів у цих опусах дає можливість для різного стильового прочитання. Нами було розглянуто інтерпретації Ульріки Аніма Мате, Ренати Егебрехт і Саяко Сьодзі. Інтерпретація першої тяжіє до класико-романтичної стилістики, її головна особливість – темпова єдність, непомітне *rubato* в імпровізаційних за характером частинах сонат і більша ритмічна свобода в тих, що передбачають однорідний ритмічний рух. Відношення до вібрато і зв'язних штрихів відсилає до «романтичної» манери виконання. Версія Р. Енгерехт є підкреслено імпровізаційною, різноманітною за агогікою, досить однорідною за тембровими барвами і ближчою до барокової стилістики. Інтерпретація С. Сьодзі вдало поєднує різні стильові витоки. Скрипалька максимально широко застосовує усі виразні можливості інструмента, створюючи багату темброву, регістрову, динамічну й штрихову палітру.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонюк А. Полифонический слух: сущность и методы развития URL : [http://www.rusnauka.com/15\\_NNM\\_2014/MusicaAndLife/1\\_170514.doc.htm](http://www.rusnauka.com/15_NNM_2014/MusicaAndLife/1_170514.doc.htm)
2. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. Ленинград : Советский композитор, 1979. 286 с.
3. Асафьев Б. В. Избр. труды. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1954. С. 201–207.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
5. Ауэр Л. С. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 274 с.
6. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. Ленинград : Музыка, 1974. 337 с.
7. Берлянич М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество: учеб. пособ. С.-Петербург: Лань, 2000. 256 с.
8. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система // Студії мистецтвознавчі. 2008. С. 107.
9. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. Москва : Музыка, 1977. 332 с.
10. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. (Опыт системного исследования музыкального искусства): монография. С.-Петербург : Композитор, 2006. 647 с.
11. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
12. Галыгина А. В. Полифония как диалог между эпохой Барокко и современностью / Наука и школа. 2015. № 2. С. 184–191.

13. Гвоздев А. В. Исполнение аккордовой фактуры на скрипке в связи с задачами интерпретации музыки. // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, 2012. С. 144 – 152
14. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. 4-е изд., доп. Москва : Музыка, 1981. 143 с.
15. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1973. 311 с.
16. Готсдинер А. Л. Музыкальная психология. Москва: Изд-во НВ Магистр, 1993. 193 с.
17. Грибанова Л. М. Активизация продуктивной деятельности студентов как средство развития полифонического мышления (В курсе полифонии на музыкально-педагогическом факультете): дис. ... канд. пед. Наук. Москва, 1996. 169 с.
18. Григорьев В. Вопросы исполнительской формы и пути ее реализации. Музыкальное исполнительство и современность : сб. ст. Москва: Музыка, 1988. С. 69–86.
19. Григорьев В. Ю. Проблемы звукоизвлечения на скрипке: принципы и методы: методическая разработка для преподавателей струнных отделений музыкальных училищ и училищ искусств. Москва, 1991. 63 с.
20. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Москва: Государственное музыкальное изд-во, 1960. 488 с.
21. Должанский А. Н. Относительно фуги. Ленинград: Музыка, 1973. С. 151–162.
22. Доможирова Е. В. Фуга в немецкой инструментальной музыке XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения :17.00.02 С.-Петербург: Российский гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2003. 18 с.

23. Дьячкова Л. С. Мелодика : учеб. пособ. по курсу «Мелодика». Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 96 с.
24. Жигалова Е. Классика против постмодерна: скрипичные сонаты И. С. Баха в XX веке // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 41. Класика в сучасній культурі / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. С. 67–73.
25. Калашник М. П. К процессу формирования профессионального тезауруса будущего преподавателя музыки: современные аспекты изучения музыкальных жанров // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. 2012. Вип. 16. С. 64–69.
26. Каузова А. Музыкальный слух // Теория и методика обучения игре на фортепиано [под общ. ред. А.Каузовой, А.Николаевой] – М.: Владос, 2001. С.65–90.
27. Коробейников С. С. Фуга XIX века в стилевом контексте музыкального романтизма (На примере произведений Ф. Мендельсона и М. Рegera) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Новосибирск, 2001. 24 с.
28. Крейнина Ю. В. Макс Рeger: жизнь и творчество. Москва: Музыка, 1991. 207 с.
29. Кузнецов И. К. Теоретические основы полифонии XX века / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. теории музыки. Москва: НТЦ «Консерватория», 1994. 285 с.
30. Курт Э. Основы линейного контрапункта: мелодическая полифония Баха / ред., вступ. ст. Б. В. Асафьева. Москва: Музгиз, 1931. 304 с.
31. Кушнарёв Х. С. О полифонии: сб. ст. Москва: Музыка, 1971. 134 с.

32. Лесман И. А. Очерки по методике обучения игре на скрипке. Москва: Музгиз, 1964. 272 с.
33. Лесман И. А. Пути развития скрипача. Ленинград: Тритон, 1934. 62 с.
34. Либерман М., Берлянчик М. Культура звука скрипача. Москва: Музыка, 1985. 160 с.
35. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. Москва: Советский композитор, 1990. 312 с.
36. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Москва: Советский композитор, 1978. 352 с.
37. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 384 с.
38. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва: Музыка, 1987. 154 с.
39. Нестеров С. И. Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонат и партит И. С. Баха для скрипки соло // Культурная жизнь Юга России. №4(67), 2017. С. 144–150
40. Нестеров С. И. Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростов. гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 227 с.
41. Партита // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 4. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия : Советский композитор, 1978. Стб. 193.
42. Позднякова Т.И., Лосева С.Н.. Музыкальный слух как компонент музыкальной одаренности в вокально-хоровой деятельности. Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева, 2017. С. 165–169

43. Рабей В. Сонаты и партиты И. С. Баха для скрипки соло. Москва: Музыка, 1970. 210 с.
44. Регер М. «Прошу слова!» Из эпистолярного и публицистического наследия. Перевод и комментарии В. Шпиницкого. Москва: ArsisBooks, 2018. 248 с.
45. Регер М. Упадок и возрождение музыки. Зарубежная музыка XX века: материалы и документы. Москва: Музыка, 1975. 32 с.
46. Савшинский С. И. Пианист и его работа. Ленинград: Советский композитор, 1961. 38 с.
47. Симакова Н. А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Книга вторая. Fuga: её логика и поэтика. Москва: Композитор, 2007. 800 с.
48. Смирнова И. И. Работа над полифонией в специальном классе альта URL : [http://www.rusnauka.com/7\\_NMIW\\_2009/MusicaAndLife/42344.doc.htm](http://www.rusnauka.com/7_NMIW_2009/MusicaAndLife/42344.doc.htm)
49. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва – Ленинград: АПН РСФСР, 1947. 355 с.
50. Хачатуров А. Т. Эстетика, стиль и жанры в творчестве Макса Регера. Вопросы интерпретации произведений на примере Первой сонаты для органа ор. 33 : выпуск. квалиф. работа по спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 85 с.
51. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. С.-Петербург: Лань, 2002. 368 с.
52. Цыпин Г. Обучение игре на фортепиано. Москва: Просвещение, 1984. 176 с.
53. Чечина О. В. Мелодия полифонического и гомофонного типа как проблема теоретического музыкознания (на примере инструментальных произведений композиторов эпохи позднего

- французского барокко) // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 346. С. 57–60.
54. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Пер. с нем.: Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. 3-е изд., испр. и доп. Москва : Классика-XXI, 2011. 816 с.
55. Martini, F. Giambattista . Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto fugato. Parte seconda. Bologna, 1775. 328 p. URL : <https://books.google.com.ua/books?id=jx8O9adpiZgC&pg=PA108&lpg=PA108&dq=47.%09Giambattista+Martini+F.+Esemplare+o+sia+saggio+fondamentale+pratico+di+contrappunto+fugato&source=bl&ots=ih0wtEksyD&sig=ACfU3U2VXS2ZwKXNQvs0VpcJTKkL7u5C8A&hl=ru&sa=X&ved=2ahUKEwiBnJiTyr7pAhWGDOWKHbGODxkQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=47.%09Giambattista%20Martini%20F.%20Esemplare%20o%20sia%20saggio%20fondamentale%20pratico%20di%20contrappunto%20fugato&f=false>
56. Otto, Eberhard. Max Reger. Sinnbild einer Epoche. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1957. 130 S.
57. Praetorius, Michael. Syntagma musicum. Kassel: Baerenreiter-Verlag, 2001. 1129 pp.