

*Understanding the correlation of literature and the beginning of its projection on the sphere of instrumental genre of ballads by Chopin on specific musical samples.*

**Key words:** *instrumental ballad, national culture, interspecific fusion arts.*

УДК 78.27; 78.25  
ББК 85.313.(0)7-81

Оксана Гретчин

### ЖАНР СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО У ТВОРЧОСТІ МАКСА РЕГЕРА

*У статті розглядаються сонати для скрипки соло німецького композитора Макса Регера з точки зору стилевих впливів у формуванні циклу та використанні технічно-виразових засобів. Проаналізовано соло-сонати Макса Регера оп. 42 та оп. 91. Визначено головні риси його індивідуального стилю й окреслено ряд новаторських прийомів.*

**Ключові слова:** жанр, форма, соната для скрипки соло, творчість Макса Регера.

Творчість М.Регера вже неодноразово висвітлювалася музикознавцями, які намагалися визначити її формотворчі та художньо-стилістичні аспекти. Однак їхня увага окремо не концентрувалася на жанрі соло-сонати для скрипки, що і є метою нашої статті.

Розглядаючи постать Макса Регера, необхідно, насамперед, проаналізувати характерні риси його композиторського стилю. Методологічною основою для нас стали наукові дослідження В.Г.Каратигіна, І.І.Мартінова й іноземних музикознавців Г.Багіра та Е.Гатчера.

Як відомо, М.Регер вважав себе продовжувачем традицій Й.-С.Баха, Л. ван Бетовена і Й.Брамса. Та неможливо приховати в його музиці чіткий слід новизни. Недаремно М.Регера називають лідером німецького музичного модернізму [2, с.28], адже риси романтизму в його творчості поєднуються з новими естетичними засадами. Суміш романтичної емоційності з міцною опорою на інтелектуальне начало складає сутність мистецтва М.Регера. На думку В.Г.Каратигіна, “характер регеровського творчства хоча й еволюціонував з теченням часу, але в основних своїх чертах визначився зразу й дуже отчетливо й виявився в цих чертах дуже стійким. Цей характер – неокласицизм” [1, с.193]. Дослідник називає композитора “великим німецьким неокласиком”. М.Регер подав своє трактування творчої спадщини минулих поколінь, розширивши її виразові можливості, удосконаливши форму цих творів. Типове для неокласицизму художнє мислення, яке, втілюючи творчу новизну даного часу, не цурається естетичних засад попередньої епохи й базується на типових для неї канонах голо-соведення, гармонічної лінії і побудови форм, було притаманне Максіві Регеру.

Творчий світогляд композитора формувалася на зламі століть, і тому не випадково поєднав у собі широку палітру музичних образів цілої епохи – від Й.-С.Баха до сучасності. Його творчість увібрала в себе спадщину німецького романтизму (від Ф.Шумана до Р.Вагнера), традиції віденських класиків, а також запозичила стилістичні елементи не тільки бахівської музики, а всієї епохи Й.-С.Баха.

Твори в стилі Й.-С.Баха створювалися композитором упродовж усього життя. Вони жанрово різноманітні: серед них твори для струнних соло, вільні стилізації – “Концерт в старовинному стилі” для оркестру, “Сюїта в старовинному стилі” для скрипки й фортепіано, а також твори для органа, ряд поліфонічних композицій. Найбільш наближені до бахівського барокового стилю твори для струнних соло. Серед інших для скрипки соло написані 2 опуси сонат: оп. 42 (1900) – чотири сонати та оп. 91 (1905) – сім сонат, а також прелюдії й фуги оп. 117 (№ 1–8), оп. 131а (№ 1–6) та Прелюдія й Фуга ля-мінор без опусу.

Логічно припустити, що, працюючи над скрипковими соло, М.Регер опирався на зразки бахівських творів у цьому жанрі. Справді, деякі частини його сонат перекликаються за формою зі знаменитими бароковими. Наприклад, вступні частини імпровізаційного характеру з оп. 42 / № 3 – Pesante, № 4 – Sostenuito, з оп. 91 / № 1 – Grave явно відповідають бахівським Adagio, Grave і Adagio (перші частини сонат). Фуги в М.Регера найчастіше знаходяться в кінці циклу (оп. 42 / № 1, оп. 91 / № 1, 4, 5) і є водночас фіналами сонат. А от, наприклад, помістивши фугу в сонаті № 4 / оп. 42 на друге місце після вступної частини Sostenuito, композитор наслідуює

типовий цикл сонати для скрипки соло Й.-С.Баха. Неможливо обминути увагою дві Чаكونи Макса Регера – фінали останніх сонат в обох опусах (в оп. 42 / № 4, в оп. 91 / № 7).

Перелічивши конкретні відбитки впливу бахівських соло на твори М.Регера в цьому жанрі, можемо провести незримую лінію, під якою віяння музики геніального Й.-С.Баха закінчуються.

Перші частини сонат № 1, 2 / оп. 42, № 2–7 / оп. 91 написані в сонатній формі, яка подібна за формою до зразка віденсько-класичного стилю. Щодо фіналів сонат № 2, 3 / оп. 42, № 2, 3, 6 / оп. 91, які написані у формі рондо-сонати, то, безперечно, вони також створені під впливом канонів визначної епохи Й.Гайдна і В.-А.Моцарта.

Окреслюючи регерівські цикли повністю, ми майже не знайдемо чистих зразків бахівської або класичної побудови. Усі цикли, які більшою чи меншою мірою нагадують бахівську сольну сонату, містять частину Scherzo, написану в тричастинній формі, що перечить формі скрипкової барокової сонати. Адже, як відомо, типовим для епохи бароко, а особливо для творчості Й.-С.Баха, був цикл з поєднанням частин повільно-швидко-повільно-швидко, що в М.Регера спостерігаємо лише в сонаті № 1 / оп. 91. Сонатами “ala classic” можемо назвати сонати оп. 42 / № 2, де I ч. – сонатна форма, II ч. – проста тричастинна форма, фінал – рондо-соната; оп. 91 / № 2 – ідентичний цикл; оп. 91 / № 6 написана в чотиричастинному циклі – сонатне Allegro, Allegretto в складній тричастинній формі, Andante в простій тричастинній формі і Vivacissimo у формі рондо-сонати.

Як бачимо, Макс Регер не намагався відтворити чи копіювати жоден стиль, який сформував його як музиканта. Навпаки, він органічно поєднував елементи різних стилів, формуючи закономірності нового мислення і своєї композиторської системи, синтезуючи класично-романтичні норми з нормами докласичного мистецтва. Композитор по-своєму трактував бахівські цикли для соло, створюючи нове бачення цих творів у світлі своєї епохи.

Розглянемо сонати Регера для скрипки соло більш детально. Як відомо, у період написання цих творів композитор уже не займався грою на скрипці. Тим не менше увагу музикознавців привертає легкість і простота музичної мови, якою користується композитор при komponуванні соло-сонат. Звичайно, не всі чотири твори рівноцінні за своєю вартістю. Так, наприклад, друга соната оп. 42 ля-мажор складається з вишуканого Allegro con grazia, в арсенал технічних засобів якого входять і швидкі фігурації шістнадцятими, і подвійні ноти пунктирним ритмом та тріолями, і поліфонічні уривки; відмітною рисою другої частини Andantino є народнопісенні інтонації; третя частина сонати – Prestissimo scherzando, написана у формі рондо й, за словами автора монографії про М.Регера – Г.Багіра, “занадто швидка для виконання” [3, с.252].

Характер першої і останньої частин сонати № 1 оп. 42 – Allegro energico – ніби обрамлює її з обох боків. Крім цього, основний ритмічний малюнок кінцевого Allegro energico, написаного у формі фуги, майже ідентичний з темою бахівської фуги з першої сонати соль-мінор. Розвиток тематичного матеріалу обмежений, композитор майже не віддаляється від основної тональності. Сполучення тем між собою відбувається тільки в інтервалі квінти. Кульмінація частини звучить тоді, коли на підйомі теми згущується гармонічна напруга (т. 41) і швидко закінчується з раптовою розв’язкою кульмінаційної кривої (т. 45). Натомість друга частина сонати – Adagio con gran espressione – насичена енгармонічними зворотами, які здійснюються за допомогою послідовностей подвійних нот та акордів. Prestissimo assai (III ч.) написана в тричастинній формі із середньою Un poco meno mosso (основним інтервалом середньої частини є улюблена Регером неаполітанська секста).

Новацією постає перед нами третя регерівська соната оп. 42. Цікавість викликає її тематично нестандартна перша частина, яка складається з Pesante, Allegro con brio, Vivace assai і заключного Pesante. Далі йде Andante semplice у формі канону й жига Prestissimo. Закінчує сонату бравурне Vivacissimo ala Capriccio.

Найбільш значущі ідеї Регер втілює у своїй четвертій сонаті оп. 42 соль-мінор. Розпочинає її короткий декламаційний вступ Sostenuto в стилі Й.-С.Баха. Наступним розділом звучить двоголосна фуга Allegro energico на основі потужної теми. Вона характеризується гармонічною диференціацією теми під впливом енгармонічних тональних змін тематичного матеріалу. Проведення теми в 40 такті розпадається на уривки, відділені паузами, що створює ефект “розширення у часі”. Від кінцевої модуляції в однойменній мажор М.Регер, на відміну

від Й.-С.Баха, утримується. Слідом за вишуканим *Allegretto con grazia* розпочинається монументальна *Ciaccona*.

Соло-сонати оп. 91, за словами багатьох музикознавців, є зразками творів зрілого М.Регера. Незважаючи на те, що тривалий час після написання вони “пролежали у шухляді”, сьогодні ці твори викликають зацікавлення як серед музикознавців-теоретиків, так і серед скрипалів-виконавців. Достатньо назвати імена скрипалів, яким композитор присвятив свої соло, щоб збагнути важливість цих творів і пояснити новаторські елементи музичної мови. Отже, це Карл Вендлінг (1875–1962) – соната № 1, Генрі Марто (1874–1934) – соната № 2, Гуго Герман (1844–1935) – соната № 3, Карл Халір (1859–1909) – соната № 4, Генрі Петрі (1856–1914) – соната № 5, Вальдемар Мейр (1853–1930) – соната № 6, Осип Шнірлін (1874–1937) – соната № 7. У перших шести сонатах чергуються між собою частини граціозного й споглядального характеру або патетичні й життєрадісні. Як уже було сказано вище, перша соната ля-мінор нагадує за формою бахівський цикл, а друга й шоста – наближаються до класичного сонатного циклу. Технічні прийоми інструмента, які використовує композитор, непрості для виконання. Типова регерівська гармонія одно-, дво- і триголосся насичена модуляціями й енгармонізмами.

Перша соната ля-мінор оп. 91 розпочинається монументальним вступом *Grave* (наближеним до бахівських *Grave* чи *Largo* філософського змісту), який навіть за обсягом удвічі більший. Наступна частина *Vivace* танцювального характеру контрастує зі вступною. Ритм і характер фа-мажорного *Andante sostenuto* (III ч.), написаного в тричастинній формі, перебивається з Сициліаною Й.-С.Баха з першої сонати. Та подальший розвиток тематичного матеріалу індивідуалізується: у середній частині композитор збагачує музику технічними пасажами й інтервальними послідовностями. Остання частина *Allegro energico* написана у формі фуги.

Друга ре-мажорна соната оп. 91 наближається за структурою до класичної сонати. Її I частина *Allegro moderato* написана в сонатній формі, II частина *Larghetto* – у простій тричастинній формі, а фінал – у формі рондо-сонати. Така ж за формою і соната № 3 сі-бемоль-мажор, яка складається з *Allegro moderato*, *Prestissimo* і *Vivace*.

Сі-мінорна соната № 4 оп. 91 присвячена Карлу Халіру. Перша й четверта частини *Allegro energico* темпово ніби обрамлюють сонату. Між ними містяться *Larghetto*, на основі народно-пісенних інтонацій і танцювального характеру *Vivace (scherzo)*, написане в тричастинній формі. Фінальне *Allegro energico* у формі фуги потребує окремого розгляду. В основі теми лежить низхідний хроматичний малюнок. Зауважимо, що в стандартній побудові фуги з проведеннями теми й інтермедіями розміри експозиційного та середнього розділів цієї частини збігалися б симетрично. Звідси виникла необхідність ввести в середній розділ нові мотиви й відповідно добудувати середню ланку частини.

У сонаті № 5 найбільш цікавою є IV частина *Allegro energico*, яка відкриває ряд фуг танцювального характеру. Проведення теми в паралельному мажорі (22 такт), яке виступило на передній план у фугі із сонати № 4 / оп. 91, підкреслює округлість форми й логіку послідовності мотивів у цій частині. Типовою для композитора є і соната № 6 соль-мажор, яка складається із чотирьох частин: *Allegro comodo*, *Allegretto* (тричастинна форма), *Andante* і *Vivacissimo*.

Особливу увагу до сьомої сонати оп. 91 М.Регера привертає монументальна *Ciaccona*, яка не тільки завершує сонату, а й увесь опус. Після бурхливого й дуже масштабного *Allegro energico*, скерцозного *Vivace* і танцювальної пассакалії *Roco tempo mosso* фінальна частина є даниною геніальному Й.-С.Баху.

Таким чином, Макс Регер віддав належне Й.-С.Баху, який свого часу кристалізував жанр сольної скрипкової сонати, а також, увібравши мистецький досвід і традиції попередників, органічно втілює це у своїй творчості крізь призму власних композиторських тенденцій. Регер відтворив і вдосконалив жанр скрипкової соло-сонати й створив мистецькі твори, які займають почесне місце серед шедеврів світової музики.

1. Каратыгин В. Г. М. Регер / В. Г. Каратыгин // Избранные статьи / В. Г. Каратыгин. – М. ; Л. : Музыка, 1965. – С. 192–198.
2. Мартынов И. И. История зарубежной музыки первой половины XX века : очерки / И. И. Мартынов. – М. : Госмузгиз, 1963. – 304 с.
3. Bagier G. Max Reger / G. Bagier. – Anstalt ; Stuttgart ; Berlin : Deutsche Verlags, 1923. – 320 S.

4. Gatscher E. Die Fugentechnik Max Regers / E. Gatscher. – Stuttgart : J. Engelhorn's Nachf, 1925. – 260 S.

*В статье рассматриваются сонаты для скрипки соло немецкого композитора Макса Регера с точки зрения стилевых влияний в формировании цикла и использовании технически-выразительных средств. Проанализированы соло-сонаты Макса Регера оп. 42 и оп. 91. Определены главные черты его индивидуального стиля и отмечен ряд новаторских приемов.*

**Ключевые слова:** жанр, форма, соната для скрипки соло, творчество Макса Регера.

*In the article considered sonatas of solo violin by Max Reger German composer in terms of stylistic influences in the formation of cycle and use technical and expressional means. Had analyzed solo sonatas of Max Reger op. 42 and op. 91. Have been determined the main features of his individual style and outlined a number of innovative techniques.*

**Key words:** genre, form, sonata for solo violin, creativity by Max Reger.

УДК 78.06 (477) “17/19”  
ББК 85.315

Антон Пославський

### СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ РАННІХ КВАРТЕТІВ АРНОЛЬДА ШЕНБЕРГА Й АЛЬБАНА БЕРГА

*У розвідці досліджуються ранні квартети А.Шенберга й А.Берга з метою виявлення тенденцій, що вплинули на формування композиторського стилю молодих авторів, індивідуальної манери їх письма.*

**Ключові слова:** нововіденська школа, сецесія, атональність, неокласичні тенденції, ранні квартети.

У достатньо широко представленій літературі про творчість композиторів нової віденської школи розгляд ранніх квартетних опусів оминається увагою дослідників. Аналіз творчого спадку А.Шенберга розпочинається від опису *Verklärte Nacht* (op. 4, 1899), а дослідження музики А.Берга зосереджується переважно на Скрипковому концерті та сценічних композиціях. Дуже лаконічну інформацію про квартет Берга подано в монографії Л.Роньоні [5, с.119–120]. Отже, розгляд ранніх квартетів названих композиторів є першою спробою їхньої музикознавчої інтерпретації.

**Мета** дослідження – розглянути ранні квартети представників нової віденської школи, зосереджуючись на аналізі стильових тенденцій, відображених у цих творах, формуванні індивідуальної манери композиторського письма та характеристиці способів укладення музичної матерії.

Ранній квартет А.Шенберга (1897) презентує неокласичну тенденцію в ранньому стилі майстра. У ньому ще виразно помітний вплив Й.Брамса та раннього віденського класицизму й зовсім не прогноуються манера та стиль автора майбутніх додекафонних опусів.

Квартет D-dur зорієнтований на класичну модель чотиричастинного квартетного циклу. Перша частина – *Allegro molto* – скомпонована в сонатній формі, у якій, аналогічно до ранньо-класичних (добетховенівських) взірців, повторюється експозиція основного тематизму. Заснована на загальних формах руху, переважно розкладених тризвуках, головна партія також асоціюється з мелодичними структурами віденського класицизму.

Форма головної партії (D-dur) чітко розподіляється на квадратні побудови. Початковий сегмент презентується квартетним tutti в октавному дублюванні та з підкресленим метричним акцентуванням. Гармонічна мова теми максимально проста, базується головню на почерговості тоніки та нескладних гармоній VI і IV щаблів, а експозиція теми завершується традиційною домінантою нової тональності (Fis-dur'ним тризвуком).

Сполучна частина головної партії побудована на її матеріалі. Еліміновані тематичні сегменти розгортаються через застосування імітацій і секвенцій. Контрастна побічна партія доволі розгорнута й сполучає декілька структурних елементів. Мелодичний контур побічної теми спершу експонується у верхньому скрипковому голосі, а згодом окреслюється м'яким тембром віолончелі.