

Савайтан Ольга Георгіївна
старший викладач кафедри фортепіано №1,
здобувач кафедри історії зарубіжної музики
Національної музичної академії України ім.П.Чайковського,
saw.olgas@yandex.ua

МАКС РЕГЕР "ВАРІАЦІЇ І ФУГА НА ТЕМУ Й. БАХА": ІНТОНАЦІЙНА ДРАМАТУРГІЯ, СПЕЦИФІКА ВТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ

У статті аналізується фортепіанний цикл Макса Регера – "Варіації і fuga на тему Й.Баха". Регер один з перших в контексті австро-німецької пізньоромантичної музики відроджує традиції минулих епох, особливо бароко і класицизму. З іншого боку, сам композитор заявляє про створення варіаційного циклу нового типу і відзначає реформаторське значення цього твору. У зв'язку з цим порушується проблема втілення традицій і новаторства на рівні формоутворення, гармонії та інтонаційної драматургії в даному фортепіанному циклі.

Ключові слова: варіаційний цикл, М.Регер, стиль, інтонаційні формули, драматургія циклу, традиції, новаторство.

Савайтан Ольга Георгиевна, старший преподаватель кафедры фортепиано № 1 Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, соискатель кафедры истории зарубежной музыки Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского

Макс Регер "Вариации и fuga на тему И. Баха": интонационная драматургия, специфика претворения традиций

В статье анализируется фортепианный цикл Макса Регера – "Вариации и fuga на тему И.Баха". Регер один из первых в контексте австро-немецкой позднеромантической музыки возрождает традиции прошлых эпох, особенно барокко и классицизма. С другой стороны, сам композитор заявляет о создании вариационного цикла нового типа и отмечает реформаторское значение этого произведения. В связи с этим затрагивается проблема претворения традиций и новаторства на уровне формообразования, гармонии и интонационной драматургии в данном фортепианном цикле.

Ключевые слова: вариационный цикл, М.Регер, стиль, интонационные формулы, драматургия цикла, традиции, преемственность.

Sawaitan Olga, Senior lecturer of the piano № 1 chair, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, PhD-candidate of the history of foreign music chair, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Maks Reger "Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach": intonational dramaturgy, the peculiarities of rethinking traditions

The article centers on Maks Reger's piano cycle "Variations and Fugue on a Theme of J. S. Bach". In this cycle, Reger simultaneously renews Baroque musical traditions of the previous epoch and creates a new type of variations cycle, asserting the great innovative importance of this piece. Thus, the article is focused on the problem of transforming traditions and of innovation on the level of form, harmony and intonational dramaturgy in the piano cycle.

Key words: variations cycle, M. Reger, style, intonational formulae, the dramaturgy of the cycle, traditions, continuity.

"Бах є Початок і Кінець всієї музики"
М. Регер

Зміни в суспільній свідомості, що сталися на початку ХХ століття, – період соціальних трансформацій – мали безпосередній вплив на художню культуру. Однією з особливостей музичного мислення цього часу було відродження музичних жанрів, форм і принципів минулих епох, особливо бароко і класицизму. Трансляючи мистецтво минулого, композитори шукали нові способи художньої виразності, засоби музичної образності і прийоми її втілення. Мистецтво "перебувало в особливому стані і виявилось оповитим такою естетичною аурую, в якій панувала "пасейтська" атмосфера і з особливою яскравістю простежується лінія дбайливої спадкоємності по відношенню до усієї блискучої плеяди творчих попередників [7, 56].

Звернення до культурної спадщини минулих епох визначалося художніми поглядами культурної еліти того часу, зокрема, австро-німецького музичного суспільства. Характеризуючи відмінні риси німецького музичного романтизму рубежу ХІХ – ХХ століть, Є. М. Браудо [3, 242-246] відмічає неймовірний інтерес до старовинної теорії й історії музики. У той час публікуються грандіозні збірки

музичних світських і духовних творів минулих епох (видання К. Проске, Ф. Коммера), з'являються дослідження давньогрецької теорії музики (Ф. Веллерман, К. Фортлаге), системи температури Гвідо Аретинського, нідерландської школи поліфонічного письма (Р. Г. Кізеветтер та ін.). У композиторській сфері відроджуються різні прийоми, форми і структури поліфонічної техніки, відбувається взаємодія, взаємопроникнення, взаємозбагачення музичних жанрів епохи бароко, класицизму і романтизму. Такий "діалогізм культур" (М. М. Бахтін) став визначальною рисою музичної культури в цілому і, зокрема, художньої свідомості "заходу і народження сторіччя у Германії й Австрії [...] як головний фактор генетичного споріднення, а не контрасту" [7, 50].

До цього періоду належать найбільш значні твори Макса Регера – його три монументальні варіаційно-поліфонічні цикли: два для фортепіано в дві руки – Варіації і fuga на тему Й. С. Баха (1904) і Варіації і fuga на тему Г. Ф. Телемана (1914), один – для двох фортепіано – Варіації і fuga на тему Бетховена (1904). Крім цих трьох великомасштабних циклів і Концерту для фортепіано з оркестром, фортепіанна спадщина композитора представлена більшою мірою мініатюрами та їх циклами. У даній статті як аналітичний репрезентант обраний лише один, "бахівський" варіаційний цикл Регера – як значною мірою типовий і показовий для творчого методу в цілому.

Мета статті – виявити особливості авторського і бахівського тематизму, їх взаємодію і втілення на рівні інтонаційної драматургії.

Дослідженню життя і творчості Макса Регера присвячені роботи переважно західних музикознавців. Серед російських та українських дослідників можна назвати імена Ю. Крейніної, Н. Зандер, В. Карнаухової, Ю. Агішевої, А. Піреєва. Коло питань і проблем в даних роботах пов'язані з органами та хоровими опусами композитора. На даний час, незважаючи на прогресуючий інтерес до фортепіанної творчості з боку концертуючих піаністів, ця сфера залишається практично не дослідженою, що й обумовлює актуальність цієї статті.

Макс Регер один з перших в контексті австро-німецької пізньоромантичної музики відновив бахівські прийоми у композиції, а крім того вважався одним з кращих інтерпретаторів творів Баха. Він переклав для фортепіано в чотири руки всі Бранденбурзькі концерти улюбленого композитора. Варіації на тему Баха були написані в 1904 році вже в зрілому періоді творчості. Регер вважав їх найбільшим своїм досягненням. У листах К. Штраубе автор називав їх "геніальним твором", "кращим зі всього, що я до сих пір написав". Реформаторське значення цього твору відзначає й дослідник фортепіанних варіацій класико-романтичної епохи Е. І. Максимов: "услід за Бетховеном, що проголосив в 1802 році "нову манеру" написання варіацій, Регер через століття також заявив про створення варіаційного твору нового типу. Тим самим композитор визначив власну концепцію варіаційного циклу, якої він слідував і в подальших своїх творах" [6, 440].

Тему для варіацій ор. 81 Регер взяв з Кантати Баха № 128 "Auf Christi Himmelfahrt allein", в тому вигляді, в якому вона звучить у вступному розділі до № 4 дуету "Sein' Allmacht zu ergründen" у виконанні гобоя і в супроводі цифрованого basso continuo. Регер в точності відтворює бахівську тему, зберігаючи при цьому неймовірну чистоту й привабливість викладу контрапункту.

Важко припустити, з якої причини Регер в якості тематичного зразка для своїх варіацій вибрав саме цю, але спробуємо поміркувати. Універсальний у своєму загальнолюдському сенсі поліфонічний спосіб художнього мислення трансформувався в різні форми, детерміновані в кожному виді мистецтва його природою. Якщо трактувати контрапункт не лише з технічного боку, а ширше – у рамках культурно-історичного часу, до якого він відноситься, то тоді подібний вибір виявиться дуже знаковим. Услід за М. Регером, М. М. Бахтіним, Д. С. Лихачовим можна погодитися, що контрапункт в контексті філософії художньої творчості з'являється як суміщення декількох стилів у рамках одного твору і, можливо, як музичне трактування діалогічної концепції буття [5, 74-90].

Тему Баха Регер експонує в трьох варіантах: в якості точної копії досконалого зразку; у авторському поліфонічному варіанті (т. 14) і в сучасному романтичному вигляді (т. 28), де тональність і мелодія теми зберігається, але змінюється метр (з 6/8 на 18/16) і фактура (лапідарно-архаїчна на тріольно-бунтівну). У третьому варіанті теми темп прискорюється, дихання стає переривчастим, з'являється різноманітність нюансів, раптових прискорень і уповільнень, розширюється регістр звучності від ppp до fff по наростаючій і акордова строгість фактури розчиняється в потоці тонів. З'являється відчуття трепетного пульсу, енергії, особлива емоційна напруга, які характерні для музики романтичної епохи. Таким чином, в триразовому викладі теми закладено основне протиставлення, на якому побудована драматургія усього циклу.

Контраст, який створюється чергуванням напруги і розряджень більшою мірою визначає сенс музики Регера, ніж контраст образності, наприклад, ліричного й героїчного. Його творчій суті взагалі не властива лірична образність й недорікувата його мелодійна сфера. Нечисленні мелодії Регера, як

правило, запозичені. Замість ліричної чутливості – споглядання, відстороненість, роздум. А "героїчне" – це нестримність внутрішньої кінетичної енергії, якою тотально пронизані ритмо-фактурні структури тематизму композитора.

Тема Баха у варіаціях завжди, за винятком фуги, звучить на піано або піаніссімо і з'являється у відстороненому вигляді на далекій, недосяжній відстані від існуючої реальності. А реальність, за Регером, конфліктна (різкі зміни темпів, спазматична динаміка), мінлива (розімкнутість структур, каскади еліптичних гармонійних нашарувань), неприборкана (дика скерцозність, стрімка токатність) і ваговита своєю об'єктивністю (нагромодження акордів, перевантаженість фактури).

Якщо в експонуванні теми контраст тільки заявлений, то в наступному *Grave assai* Регер декларує емоційно-сміслову та інтонаційно-тематичну фабулу усього циклу, яка демонструє настроєність епохи: хиткість понять, думок, переконань, спроба подолання кризи, несамовитість, не вирішувані питання сенсу буття й бентежні пошуки його подолання. Невипадково в цьому розділі транслюються основні інтонаційні формули, які складуть основу тематичного розвитку усього варіаційного циклу і утворюють з темою Баха інтонаційну драматургію усього твору. Це – низхідна інтонація безмовного "питання", скоріше, розгубленість, безпорадність у пошуках відповіді (т.43-44); надламаний, приречений мотив низхідних хроматизмів (т. 46-47); страхітлива семантика зменшеного септакорду (49-50) і як протиставлення – нагадування мотиву бахівської теми (т. 48, 53), яка містично звучить на піаніссімо. В образно-смісловому відношенні *Grave assai* – монолог композитора, який, намагаючись донести зміст висловлювання, підключає повний арсенал риторичних формул, особливо тих, які пов'язані з фігурою *suspiratio*, – короткі мотиви з низхідною секундовою інтонацією (у Регера, як правило, хроматичною), які однакові в традиціях барокової риторики як для "мотивів дихання", так і "мотивів смерті" ¹.

"У музиці дев'ятнадцятого століття риторика відкидалася композиторами-романтиками, ідея вербального призначення опинилася поза модою. Проте, при детальному вивченні музики, можна виявити не тільки залишки колишніх риторичних фігур, але і якісну зміну, розвиток риторичних прийомів минулого <...>. На початку двадцятого століття в музиці стався черговий скандал, маятник смаку хитнувся в бік, цього разу, від романтичної моделі суб'єктивності назад до риторичної моделі" [4]. Риторичні прийоми композитори-романтики почали використовувати не тільки в раціоналістичних конструкціях фуг і декламаційних сферах речетативу, але і в музиці циклів. Риторичність вибудовування тематизму стала однією з характерних особливостей стилю Регера в якості прийому позначення найбільш важливих драматургічних акцентів². Використовуючи семантично традиційні риторичні формули, композитор розраховував на те, що вони застають слухача зненацька і сприймаються на фізичному рівні емоцій. Не випадково, композитор "розмовляє" в архаїчно-повільних темпах, використовуючи ефекти контрастного звучання, теситури і афекти пауз, фермат. Риторика Регера – це не патетика "Пристрастей", а філософське осмислення.

Тільки з 56 такту (*Vivace*) автор приступає до варіацій. Якщо за основу застосувати тональний принцип, то можна погодитися з Є.І. Максимовим, що цикл трьохчастинний: мінорні варіації, мажорні і fuga. В цілому цикл вирізняється цілісністю і безперервністю слідування варіацій. "Розвиток неквапливо йде від варіації до варіації. Регер поступово, немов неохоче, відходить від теми, яка постійно нагадує про себе" [6, 441].

Дійсно, варіації не мають нумерації і межі нівельовані. На перший погляд, структура позначена тільки зовні: подвійна тактова риска, явно окреслена відповідна тоніка і досить часта фермата. Але інтонаційно-тематична драматургія, так виразно позначена Регером в *Grave assai*, не може обмежуватися структурними одиницями або тільки тональними співвідношеннями, які, безумовно, також є носіями сенсу.

Три наступні варіації об'єднані однією тональністю (h-moll) і метром (6/8), що відповідає бахівській темі. Проте, у рамках мікро-циклу деяка напруженість поступово збільшується. Темп немов прискорюється: *Vivace* (112-120); *Vivace*, але вже швидше (120-126)³; *Allegro moderato* (100-108), де, на перший погляд, темп сповільнюється, але тривалість нот скорочується до 32-х. Завдяки такому дімінуванню прискорення не гальмується, ритмічна бунтівливість поступово трансформується в токатність, емоційне напруження зростає.

У цих трьох варіаціях, як і в подальших, основна тема цілком не варіюється. Варіантним і варіаційним змінам піддаються лише окремі її мотиви. В процесі тематичного розвитку Регер використовує усі елементи теми, аж до найдрібніших: a – 1,2 такти⁴, h-moll; b – 7,8 такти, e-moll; b1 – 9,10 такти, D-dur; c – 11,12 такти, h-moll, d – 13,14 такти, h-moll; a1 – трель. Для композитора більшою мірою важливіша трансформація окремої теми, ніж їхня взаємодія, а принцип розробки змінюється протиставленням. Проте в цьому циклі в тій мірі, наскільки це не властиво для компози-

тора, той конфлікт, який виходить з протиставлення (Баха і Регера, минулого і сьогодення, діатоніки і хроматики, консонанса і дисонансу), який накреслений вже в експозиції і декларує в доваріаційному *Grave assai*, змушує Регера вибудувати драматургію циклу, використовуючи діалектику сонатності.

Інтонації бахівської теми пронизують "партитуру" усього циклу, хоча на слух важко впізнані через переваженість гармонії і фактури. Звичайно ж, це не лейтмотиви, а скоріше мікро-алюзії, які в результаті вмонтовані в хроматику регеровської інтонації взаємодіють з нею (тт. 86-87) і трансформуються. І навпаки, здавалося б "новий" регерівський тематизм, який з'являється в циклі, насправді усього лише ретранслює елементи основної теми Баха.

Послідовність варіацій несподівано переривається *Adagio*. Композитор навмисно вводить один такт двухдольності (т.115) як знак проєкції чотирьохдольності майбутньої фуги. А наразі – в якості підтвердження генетики тематизму циклу, починаючи з b1, звучить тема Баха в основній тональності, але в іншому вигляді, в контексті ускладнених гармонійних еліпсів (тт. 123-124) і фактурних тріольних нашарувань (тт. 126-127).

Конфлікт не вирішений. Наступні подальші варіації підсилюють суперечність між філософською статичністю Баха і стихійною, неприборканою, енергетикою Регера. Протиставлення в ще більшому ступені гіпертрофується за рахунок переходу в контрастну сферу мажору, причому не відразу в однойменний H-dur і споріднені йому тональності gis–moll і cis–moll (тт. 145-216), а через віддалений C-dur (тт. 127-144).

Vivace, C-dur – "динамічна варіація" має весь набір характерних ознак: швидкий темп, стрімкий натиск акордових нашарувань, колосальність звучності (сфорцандо, нескінченне фортісімо), зміна метроритму (6/8; 9/8), векторний підйом теситури, ущільнення і прискорення фактури і завершальний апофеоз – як урочистість До мажору. Варіація розпочинається з демонстрації нового тематичного матеріалу, котрий представляє трансформацію низхідної інтонації заключного такту теми Баха (т.127 і т. 14) ⁵. Контраст тематичних елементів досягає своєї кульмінації у поєднанні з улюбленими Регером хроматичними послідовностями (т.130).

Grave e sempre molto espressivo, H-dur – "колористична варіація". Написана в простій тричастинній репризній формі, де крайні розділи – мотив бахівської теми, а середній розділ – мотиви b1, b2. Фактура викладу відтворює кращі традиції старовинної барокової інструментальної музики: розмір 18/16, тенутне підкреслення кожної найдрібнішої ритмічної одиниці – створюють характер величавої стриманості й споглядальної неквапливості. Кожній ноті мелодії передують форшлаг, який розхищує метро-структуру за принципом старовинного довгого форшлягу (*arroggiatura*). Такий виклад мелодії у супроводі еліпсів акордових нагромаджень – в цілому створює несподіваний імпресіоністичний ефект. Виникають легкі асоціативні проблиски з фонізмами Дебюссі ⁶.

Roso vivace, H-dur – динамічний і фактурний контраст попередньому розділу. Проте двома подальшими варіаціями створює своєрідний трьохчастинний цикл, в якому відбувається поступове інтонаційне становлення тематизму фуги. У третій, завершальній варіації цього блоку *Andante sostenuto* повертаються H-dur, спадні хроматизми і відновлюється атрибутика основної теми: повільний темп, розмір 6/8. У загальній фактурній масі з'являються інтонаційні відгуки, спочатку мотиву b1 (тт. 205-206), потім – с (тт. 212-213). Обидва в мінорі. Трьохчастинний міні-цикл варіацій завершується бравурним H-dur.

Vivace, h-moll – типове регерівське "божевільне" скерцо. Якщо керуватися принципом тональних співвідношень, то цей розділ можна трактувати як завершальний. Остаточо відновлюється основна тональність і, слідуючи логіці, повинне статися підсумовування всього попереднього тематичного розвитку. Але Регер прихильний абсолютно до іншої логіки. З'являється і "новий" тематизм, з яскраво вираженою моторикою, мотивною секвентністю, виконуваним в дводольному розмірі. Що це? Відповідь зрозуміла, якщо вибудувати драматургію твору в цілому. Композитор не завершує, він перекидає "міст" до майбутнього. І тоді, "нові" ритмоінтонаційні формули представлені як прототип другої теми фуги. Композитор не випадково обирає скерцо в якості драматургічно значимого носія сенсу, в якому можуть бути індульговані усі його інновації, усі його "бурі і натиски". Бо в скерцо (а у Регера – скерцо або по-доброму жартівливе, або гротескно агресивне) закладена потенція не стільки нападу, скільки захисту. До того ж, скерцо дозволяє оперувати найнепередбачуванішими гармонійними зміщеннями і "авангардними" прийомами, наприклад, скерцозно міняти 2/4 (т. 217) на 13/16 (т. 246) або 6/8 (т. 247) на 7/8 (т. 254), при цьому, знаходячись у своїй стихії, Регер пам'ятає драматургію проблем і не забуває про Баха.

У кодї *Con moto*, якою закінчується скерцо в незмінному вигляді, а *tempo*, на піаніссімо, викривленими квартолями, впізнані відгомони мотиву b (т. 247). З такою ж приглушеною відстороненістю у верхньому регістрі чутні інтонації мотиву с (т.250), з тією різницею, що в супровід виникає

modeling of similar culturally-artistic phenomena on the basis of famous artistic achievements and the principle of compilation, the attention to the observation and the analysis of a passed way for the purpose of the conclusion and prognosis of a possible further development.

In "The Technique of My Musical Language" there are proposed the musically-theoretical system and the technique of composition which besides what is stated in the treatise express the semantic principles of the intentional reflection of culture and art in their phenomenological and prognostic demonstration. The point actualized in the treatise (selected and in context of philosophically-theological-esthetical concept of O. Messiaen postulated in an appropriate way the means of expression, the limited transposition of modes, the musical artifacts, the principles of shaping etc) are defined and determined in an appropriate way. The methodology concerning their compilation, the usage during making music also foresees appropriate semantic parameters. The reliance of the polychord, polykey, polyrhythm, ploymode and the practice concerning their different complications and destructuring form the polyexpressional, polysemantic and polyfunctional area of musical workshop and changes its balance. The indeterminization (the denial) is being made towards the classical for the European culture principle of making music and the forming of a a-phenomena of a different kind (the point of the second chapter of the treatise is called The "a-metric Music"; the principles of a-position are being broadcasted towards all the actualized points) which in general promotes the change of the balance of the workshop of the European music. Accordingly, different complications, the change of the balance of musical workshop, the variety and the diversity of the means of expression and shaping form the state of fascination of a listener and a performer (as O. Messiaen marks, "... to be fascinated will become the only listener's desire"; he will "involuntarily surrender to a strange fascination of impossibilities... all of these will gradually lead him to that sort of the "Divine rainbow" which the musical language strives to become, the structure and the theory we are looking for" [6, 20]).

O. Messiaen is perhaps the first composer of the XX century who just like the alchemist strives to find the philosophic stone and, with the help of the selection of appropriate musical artifacts, the actualization of those aspects of musical art of the past and present and the corresponding changes, tries to transform "simple sounds" ("ordinary metals") into the Divine Images, to find the primordial and unchanging which the Great Music contains in its greatest demonstration. Such aspect can also be considered as the fascination with "impossibilities"! Moreover, the "impossibilities" of a particular kind: their context is determined by the well – known mystics (and also by the numerous artists) as the states of experiencing the Absolute which cannot be expressed neither with words nor any musical or non – musical sounds.

One time the development of the polyphony in the XV-XVI century led the European music to a maximally complicated notes writing – contrast polyphony after which the urgent task was to find another basis which in the following century was determined by the homophonic – harmonic style. Something similar but in significantly larger measures happens to a modern music in context of a total freedom in creating the artistic images. Launched by O. Messiaen, his undefeatable desire for the phenomenology of existence, for the search of a certain "musical language, structure and theory", for the striving to express the "Divine Presence" in music according to clearly defined parameters and criteria towards the actualization of a certain means of expression clearly denote the direction of a future and a desirable development of musical art. Moreover, such practice should be considered also in context of the perspective of building a spiritual musical rhetoric the origins of which is demonstrated by the art of an outstanding French master.

Key words: "Technique of my musical language", intention, fascination with "impossibilities", the expression of the "Divine Presence" in music, spiritual musical rhetoric, conception of the intentionalism of culture and art.

Олів'є Мессіан (1908-1992) – одна з найоригінальніших і найвизначні-ших постатей у музиці ХХ ст. Його творчості присвячено досить велику кількість досліджень і публікацій, які своєю чергою ґрунтуються на основі різноманітних філософських, релігійних, теологічних, культурологічних та музикознавчих засадах щодо визначення суті й значення музики французького митця для становлення сучасної світової культури.

У нашій попередній статті "Доба Мессіана лише тільки починається" [8] творчість композитора аналізується на основі розробленої концепції інтенціоналізму культури й мистецтва [9]. Такий підхід дає можливість виявити нові смислові грані в музиці О. Мессіана, визначити їх зміст у контексті процесуального буття Європейської культури, актуалізованих принципів інтенціоналізму музичного мистецтва (інтенціональний нахил стилю і музичної поезики О. Мессіана обумовлений принципами феноменологізму, прогностики, інтро-ретроспекції та компіляції, частково периферійності). Ця публікація продовжує попереднє дослідження.

Мета статті – аналіз трактату О. Мессіана "Техніка моєї музичної мови" [6] в контексті інтенції зачарованості "неможливостями" та концепції інтенціоналізму культури і мистецтва.

Концепція інтенціоналізму культури й мистецтва виходить із таких позицій: а) буття культури позначено інтенцією, процесуальністю, структурною перспективою; б) у становленні Європейської культури кристалізуються чотири періоди: символічний – Середньовіччя, Відродження, V-XVI ст.; класичний – Новий час, Просвітництво, XVII-XVIII ст.; романтичний – культура XIX ст.; інтенціональний – культура ХХ – ? ст. [9, 133-136]; в) кожен з періодів передбачає універсалію – "надструктурну і позаструктурну заданість", "первинну модель" (О. Лосєв [4]), яка обумовлює будь-які культурно-художні та стильові явища відповідного щабля культурного розвитку; г) на заключному періоді