

3. Ивашкевич Я. Ф. Шопен / Я. Ивашкевич ; [пер. с пол. А. Ермонского ; примеч. М. Брухнова]. – М., 1963. – 304 с. – (Жизнь замечательных людей).
4. Кирнарская Д. К. Психология специальных способностей : музыкальные способности / Д. К. Кирнарская. – М. : Таланты-XXI век, 2004. – 496 с.
5. Кремлѐв Ю. А. Фредерик Шопен: очерки жизни и творчества / Ю. Кремлѐв. – Л. ; М. : Гос. муз. изд-во, 1949. – 396 с.
6. Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники : избр. статьи / Г. Нейгауз. – М. : Классика XXI века, 2000. – 431 с.
7. Одарѐнные дети / [ред. Г. В. Бурменской, В. М. Слуцкого]. – М. : Прогресс, 1991. – 376 с.
8. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєдіяльності : монографія / Наталія Савицька ; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. – Львів : Сполом, 2008. – 320 с.
9. Соловцов А. Фредерик Шопен: жизнь и творчество / А. Соловцов. – М., 1960. – 449 с.
10. Томашевский М. Ф. Шопен. Личность и творчество / М. Томашевский // Муз. академия. – 2001. – № 3. – С. 176–193.
11. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу [Текст] : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтв. наук : спец. 17.00.03 “Муз. мистецтво” / Туровська Н. А. ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. – Львів, 2009. – 19 с.
12. Эфроимсон В. П. Загадка гениальности / В. П. Эфроимсон. – М. : Знание, 1991. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия “Культура и религия”. – № 1).

*Предложенная статья является опытом системного рассмотрения проблемы формирования творческой личности композитора в рамках начального этапа профессиональной карьеры. Анализируются биографически-возрастные, жанровые и стилевые инспирации раннего композиторского дебюта Ф.Шопена.*

**Ключевые слова:** стилевые и внестилиевые инспирации, психовозрастная мотивация, композитор-вундеркинд, моцартовская модель воспитания, ранний композиторский дебют.

*The present article is the experience of systematic consideration of the formation of composer's creative personality on the stage of mastering of learning of profession. The biographic, age-specific, genre and style inspirations of the Early composer's debut of Frederic Chopin.*

**Key words:** outstyle and style inspirations, psycho and age-specific motivation, composer-wunderkind, Mozart mode of early education, Early composer's debut.

УДК 78.0835+82–144:7.071.1 (438)

ББК 85.310.2

Мар'яна Березницька-Назарова

## ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ЛІТЕРАТУРНОЇ ТА МУЗИЧНОЇ БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ Ф.ШОПЕНА

*Розвідку присвячено вияву взаємозумовленості літературних джерел баладного жанру й фортепіанних балад Ф.Шопена. Виявлено, що його інструментальним композиціям притаманний комплекс рис, які вказують на глибинну спорідненість жанрів. Осмислення співвіднесення літературного начала та його проєкцію на сферу інструментального жанру шопенівської балади здійснено на конкретних музичних зразках.*

**Ключові слова:** інструментальна балада, національна культура, міжвидовий синтез мистецтв.

Жанр інструментальної балади прийшов у музичне мистецтво разом з новими ідеями, образами й темами, породженими епохою романтизму. Виникнення цього жанру значною мірою пов'язане з впливом літератури на музичне мистецтво. Інструментальна балада – це звичайно досить розгорнена, вільно побудована п'єса, у якій поєднуються розповідні й лірико-драматичні моменти, загальний тон викладу якої відрізняється схвильованістю та емоційним піднесенням. Визначення інструментальної композиції як “балада” указує на романтичне коло образів, наявність напруженого сюжетно-драматичного розвитку, тобто надає їй рис міжвидового узагальнення через жанр.

Ф.Шопен – творець жанру фортепіанної балади – формувався як митець в умовах розквіту цього літературного жанру в національній культурі, де вона була вираженням загальнонародних патріотичних настроїв, мистецьким уособленням ідеї національної незалежності.

Такими були, зокрема, балади Ю.Немцевича (видані збіркою під назвою “Історичні пісні”), “Балладина” Ю.Словацького, а також “Світязь”, “Світезянка”, “Рибка”, “Конрад Валленрод” А.Міцкевича, які, на думку сучасників, дослідників і низки виконавців, з великою ймовірністю інспірували появу новаторського інструментального жанру в доробку композитора.

У творчості Ф.Шопена, який не сповідував романтичних установок на міжвидовий синтез мистецтв, програмність чи театралізацію інструментальних форм, немає сенсу шукати поетапного відображення поетичного тексту або наявності прямих асоціативних зв'язків між літературним і музичним творами. Однак його інструментальним композиціям притаманний комплекс рис, що вказують на глибинну спорідненість жанрів. Вияв їх взаємозумовленості на конкретних музичних зразках є **метою** нашого дослідження.

Творчості Ф.Шопена присвячено значний масив праць, які охоплюють аналіз психотипу особистості, характеристику рис індивідуального стилю, специфіку окремих жанрів у доробку композитора, особливості форми, засобів розвитку й окремих складових музичної виразовості, аспектів інтерпретації тощо (це, зокрема, праці І.Белзи, В.Дулемби, Л.Мазеля [5], М.Друскіна, М.Томашевського, Я.Мільштейна, М.Сінявера, К.Зенкіна, В.Бордонюк, Н.Кашкадамової, О.Ніколин та ін.). Серед тих, які заторкують один з найбільш новаторських жанрів творчості композитора – балади, а у зв'язку з ними й питання мистецької взаємодії з поетичними текстами А.Міцкевича, є розвідки Л.Дувакіна [2], Н.Травкіної [8; 9], А.Семеновського, І.Рижкіна, О.Балана [1], В.Конен, Є.Назайкінського, Д.Закревської [10], Дж. Паракіласа, Б.Шарлітт. Кожен із них наводить окремі аспекти відповідності та взаємозв'язку жанрів, аналізуючи їх з точки зору образно-емоційних паралелей, особливостей функціональних призначень розділів музичної та поетичної форм, виконавської специфіки тощо.

Загалом дослідники схильні до думки, що творчій індивідуальності Ф.Шопена літературна програмність була чужа, а поезія А.Міцкевича близька композиторові насамперед за своїм духом та образністю. Звідси й наявність рис паралелей жанрово-видових ознак, присутня значно рельєфніше, ніж конкретні сюжетні алюзії. До таких слід віднести: елементи епічної оповідальності із зверненням у далеке минуле, високий емоційний тон, поєднання фантастичних і реальних образів, містицизм змісту, традиційну фатальну приреченість, наявність обрамлення – образно й інтонаційно споріднених вступу та коди (як ознаки епічності), розділи відсторонення від розгортання основних драматичних подій в оповідну декламаційну сферу (функція оповідача-коментатора), імпровізаційність стилю, діалогічність тематизму чи шарів фактури, трикратність варіантних повторів-етапів розвитку сюжетного ряду, поділ форми на контрастні епізоди (нерідко драматично-діяльні епізоди протиставлялися побутовим, танцювальним сценам і пейзажним замальовкам), наявність драматичної чи трагедійної розв'язки-кульмінації.

За літературознавчими концепціями (М.М.Стеблін-Каменський, Ф.Н.С.Грунтіг) виділяються п'ять основних типів балади: героїчні, легендарні, історичні, казкові та лицарські. Виявом тенденцій розвитку літературного жанру в Польщі шопенівської доби є патріотичний дух і революційна романтика. Логічним є прагнення композитора створити атмосферу етнічної достовірності, національної своєрідності музичного словника, що досягається через опосередкування пісенно-танцювальної фольклорної сфери, ладовості, етнофонічних звуконаслідувань. Л.Мазель виділяє ще одну – драматургічну особливість форми, яку він визначає як “баладно-поемну”: “Загальна концепція твору полягає в активній і стрімкій подальшій трансформації контрастуючих образів, при якій вони наприкінці твору ніби переводяться в одну площину, і це призводить чи до їх злиття, синтезування, чи, навпаки, до ще більш різкого катастрофічного їх зіткнення, чи, зрештою, спочатку до трагічної колізії, а потім до просвітлення й умиротворення” [5, с.497]. Власне, на злитті фантастичної і реальної образних сфер акцентує дослідник у завершенні балади А.Міцкевича “Світезянка”.

Якщо програмно-образні асоціації балади № 1 g-moll відомі зі слів автора (“Конрад Валленрод” А.Міцкевича), то спірними й неоднозначними є паралелі Другої F-dur – a-moll op. 38 (1836–1839) з баладами “Світезянка” (З.Яхімецький) та “Світязь” (Б.Шарлітт, А.Семеновський, І.Рижкін), натомість Третьої As-dur op. 47 (1840–1841) з тією ж “Світезянкою” А.Міцкевича та з “Лорелесею” Г.Гейне, які базувалися на образних асоціаціях близького до композитора оточення.

Незвичайність задуму й поетичного змісту вимагали від Шопена нових композиційних прийомів. Музична форма всіх чотирьох балад глибоко своєрідна: у ній органічно поєднуються принципи сонатної форми й рондо (у перших трьох баладах), сонатної форми й варіацій (у четвертій баладі). Поєднуючи елементи циклічно-процесуальних форм в умовах сонатності, Ф.Шопен створив новий тип вільної “баладної композиції”, що підготувала появу майбутньої симфонічної поеми Ф.Ліста. У самого композитора баладність (у широкому розумінні – поемність як типологічна категорія романтичного формотворення) проектується на “Колискову”, “Полонез-фантазію”, Трете і Четверте Скерцо № 3, 4, Фантазію f-moll.

Шопеном написано чотири балади: до цього жанру близько примикає і його знаменита Фантазія фа-мінор. Усі ці композиції були створені в еміграції, в період розквіту творчості композитора (1835–1843.). У кожному з них – свій неповторний світ музичних образів, почуттів, асоціацій. Хоча розповідність виявлена в баладах досить яскраво (особливо при початковому викладі головних тем), усе ж основний розвиток переключається, як правило, у лірико-драматичний або навіть патетичний план. Біограф Ф.Шопена Я.Івашкевич, вважаючи конкретизацію змісту балад їх слабкістю в порівнянні з іншими жанрами композитора, відзначає: “Їхній зміст виходить за межі музики. Балади, ніби романтичні картини Гаспара Давида Фрідріха, стоять на межі картини і поеми. Їх зміст руйнує межі музичної досконалості” [3, с.162].

Піднесена емоційність вислову зумовила потужність звучання та тембральне багатство й, відповідно, новий етап розвитку піаністичної техніки. Так, піднесеність характеризує музичні образи балади № 1 g-moll op. 23 (1831–1835), на створення якої, за свідченням Р.Шумана, композитора надихнула поема А.Міцкевича “Конрад Валленрод”, яка оспівує подвиг героя-патріота в боротьбі Литви проти тевтонців. Однак балада пов'язана з визначеним сюжетом узагальнено, музика в першу чергу розкриває емоційний зміст цього літературного твору, розвиток музичної форми зберігає власні закони архітекτονіки.

Балада починається простим стриманим вступом, який, незважаючи на свій задумливо-розповідний характер, таїть у собі тривогу й майбутні хвилювання, відразу вводить слухачів у світ якихось дуже значних подій, поєднуючи простоту, стриманість і одночасно романтичне піднесення. Схожі вступи, які передують основному розділу, містяться також у баладі № 4, частково – № 3 та у Фантазії f-moll. Роль цих вступів, які ніби відкривають розповідь від особи розповідача, певною мірою схожа з уведеннями-коментарями, якими нерідко починаються літературні балади. Знаючи, який величезний вплив на музичне мистецтво набуває в ХІХ ст. література, можна з достатньою впевненістю сказати, що в побудові своїх балад Шопен до якоїсь міри використав літературні прийоми. Асоціація з подібним оповідним поетичним введенням стає ще більш очевидною завдяки речитативним, мовним інтонаціям у кінці вступу, які застигають у задумливому питанні. І ось поступово наближаються події минулих днів, які оберігає “пам'ять серця”.

Основна тема балади (інтонаційно пов'язана з темою вступу) несе в собі величезний емоційний потенціал. Відчуття тривожної недосказаності створюється, можливо, завдяки уривчастим, сухим, значним акордам супроводу, завдяки повним таємничого змісту зупинкам у розвитку головної теми. І ці передвісники трагічного, ці моменти передчуття знайдуть оправдання в усьому подальшому розвитку балади. Тут з усією яскравістю проявляється майстерність Ф.Шопена – музиканта-драматурга. Досить розгорнений перехідний розділ від головної теми до побічної проходить кілька етапів, серед яких найбільш значимий – праобраз майбутнього легкого вальсового кружляння – буде розвинутий надалі в її центральному епізоді.

Друга тема зачаровує своєю ніжною лірикою, поетичною одухотвореністю, мелодичним розгортанням і фактурним типом близька ліриці пейзажних ноктюрнів Ф.Шопена. Засобом вторгнення на початку розробки вводиться образно видозмінена основна тема (драматизована, почленована речитативними вигуками, загальне нагнітання і напруження підкреслюються органічним пунктом, що безперервно звучить як тривожний набат), яка протиставляється подальшому переможно-урочистому звучанню побічної – вальсу-скерцо.

Дзеркальна реприза підводить до останнього, заключного проведення головної теми, яке досягає ще вищого ступеня напруження і перетворюється на образ, повний драматизму. Услід за цією кульмінаційною точкою настає друга, ще більш висока й тривала – кульмінація-кода (**Presto con fuoco**).

Кода балади *g-moll* – один з переконливих прикладів музичного втілення трагічного у формі вогненно-вихревого руху з підсумовуючим характером інтонаційного багажу всього основного тематизму. Однак характер обрамлення – тексту оповідача (теми вступу) тут переключений зовсім в іншу емоційну сферу – він позбавлений відстороненої об'єктивності, що зумовлює співпережиття драматичних подій на грані особистої співучасті.

Таким чином, основним носієм драматичного начала виявляється найбільш особистісна тема головної партії, що приховує у своєму зовнішньому спокійному образі (при початковому проведеному) елементи трагедійності. Саме розвитком цієї головної теми визначається загальна лінія емоційного розвитку балади: від об'єктивної розповідності до трагічної розв'язки.

Які б конкретно-поетичні образи не вкладали в музичний зміст балади № 2 *F-dur – a-moll* оп. 38 (1836–1839), стержнем її музичного розвитку залишається боротьба двох контрастних образів, двох нерівних сил. Основна тема балади, структурно й тонально відокремлена та підкреслена цезурою, дуже проста й народнописанна за духом, її супровід має риси баркарольної хвилеподібності. Її будова – проста двочастинна, структурно зберігається в наступних побудовах, що викликає алузію з жанром ренесансної балади з хоровим заспівом, діалогом співака й хору в середньому розділі та кодою – обрамленням. Вторгнення тривожної пристрасної декламації (*Presto con fuoco* замість *Andante, a-moll*) і подальше чергування-зіставлення ідилічно-пейзажних образів і бурхливо-драматичних епізодів, у кінці твору призводять до трагічної катастрофи. У коді балади звучать відголоски першої теми, викликаючи алузію із заключенням-коментарем оповідача літературного прообразу, де відбувається злиття фантастичного та реального начал:

Дівчина в хвилю пірнає прозору,  
Хлопець рида серед гаю.  
Хто він? Мисливець з тутешнього бору.  
Дівчина хто? – Я не знаю\* [6, с.137].

Таким чином, згідно зі спостереженням А.Соловцова: “В баладі **Фа-мажор** Шопен, не йдучи крок за кроком за розповіддю поета, не ілюструючи всіх описаних подій, змальовує найбільш значні епізоди й сцени балади Міцкевича в глибоко контрастних образах” [7, с.138]. Саме ця позиція створює підстави полемізувати щодо літературної інспірації, оскільки в другій версії – баладі А.Міцкевича “Світязь” присутнє чергування контрастних епізодів, пейзажності й бойових сцен.

Програмний зміст балади № 3 *As-dur* оп. 47 (1840–1841) дослідники пов'язують з вищезгаданою “Світезянкою” А.Міцкевича або з поезією “Лорелея” Г.Гейне, що зумовлено загальною сюжетно-образною подібністю цих творів. Інтонаційну основу балади складають три теми, що на початку твору не конфліктують. Перша з них лірична й наспівна, що переривається патетичними вигуками. Лагідність, м'яка вкрадливість і ритмічні гойдання характеризують другу тему, образ третьої наділено рисами витонченості, легкості й грації. Розробковий розділ – це стихія яскравого драматизму, зіткнення пристрасностей, де в результаті потужного розвитку основні теми набувають образної трансформації (найбільшою мірою – третя). У коді балади життєствердно звучать перша й третя теми в тональностях з єдиним тональним центром (*a-moll – A-dur*), що відрізняє цей розділ від решти баладних композицій. На її прикладі В.Конен знаходить підтвердження надзвичайно цікавого, типового для балади злиття в розв'язці реального з неземним: “Як правило, це знаходить відображення в синтетичній репрізі, де несподівано зближуються, більше того – отожднюють дві перш яскраво контрастні одна до одної теми (див., наприклад, репрізу Третьої балади) [4, с.502].

Четверта балада вирізняється образністю (одухотвореною поетичністю, тонкістю), драматургією (зіставленням лірико-пасторальних і драматично-напружених образів), формою (у ній єдиний практично відсутні риси сонатності), засобами розвитку (із застосуванням варіаційного та гармонічно-колористичного методів), специфікою виразових засобів (вишуканістю мелодики й, особливо, гармонії). Звертає на себе й типово баладна трагедійна розв'язка-епілог у коді твору, найбільш далека від початкового тематизму з усіх композицій.

\* Цитати з творів А.Міцкевича подаються за виданням: Міцкевич А. Вибрані твори : у 2 т. / Адам Міцкевич ; перекл. з пол. М.Рильського. – К. : Держвидав худ. л-ри, 1955. – Т. 1. – 420 с.

**Висновки.** Таким чином, навіть при найбільш загальному розгляді очевидно, що зв'язок фортепіанних балад композитора не слід трактувати прямолінійно, оскільки однією з провідних настанов творчості мистця була сфера суто інструментальної музики поза програмністю. Однак створення композитором жанру, окресленого як балада, указує на міжвидову проєкцію типологічних ознак жанру. Звертання до нього в інструментальній сфері було зумовлене піднесеним патріотичним звучанням, національним духом поетичних текстів, що набуло значення збереження ідентичності в умовах еміграції. Композитор послідовно застосовує засоби декламаційності, наявності обрамлень, діалогу й персоніфікації тематизму та фактурних пластів, суміщення ліричного, пейзажного, споглядального та драматичного, дієвого, реальних і фантастичних образів, застосовуючи засоби багаторівневого контрасту тематичних розділів. Логіка побудови літературної балади спроєктувалась і на рівень музичної форми. Звідси – переважаюча в баладах вільно трактована сонатність з ознаками циклічності (варіаційності, тричастинності, рондальності), змінністю функцій розділів, образною трансформацією тем, дзеркальністю реприз і тематично вагомими кодами, яка набула в епоху романтизму винятково важливого значення як самостійна структура, і як комплекс принципів, що і визначається дослідниками як баладність та поємність.

Модель фортепіанної балади, започаткованої Ф.Шопеном, розвинули своєю творчістю Ф.Куллак, Й.Брамс, Ф.Ліст, М.Метнер, Е.Гріг, М.Понсе, О.Ружицький, Ф.Бузоні, М.Метнер, в українському музичному мистецтві вона представлена доробком таких митців, як О.Лизогуб, М.Вілінський, Б.Лятошинський, С.Борткевич, І.Шамо, В.Годзяцький та ін., що свідчить про продуктивність реалізації узагальнення через жанр в умовах міжвидових зв'язків.

1. Балан О. Стильова спрямованість виконавської інтерпретації балад Ф. Шопена (на прикладі першої балади) / О. Балан // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. пр. – К., 2003. – Вип. 25. – С. 49–53.
2. Дувакина Л. Н. Баллада № 1 Шопена как новый инструментальный жанр эпохи романтизма [Текст] : метод. разработка по муз. лит. для преподавателей муз. училищ и муз. шк. / Л. Н. Дувакина // Вопросы теории и истории музыки: из опыта работы кафедры истории и теории музыки. – Челябинск, 1998. – С. 96–103.
3. Івашкевич Я. Шопен / Ярослав Івашкевич ; пер. Й. Й. Брояка. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
4. Конен В. История зарубежной музыки / В. Конен. – 5 изд. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 3 : Германия, Австрия, Италия, Польша. С 1789 года до середины XIX века. – 528 с.
5. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учебное пособие / Лео Мазель. – 2-е изд., доп. и перераб. – М. : Музыка, 1979. – 536 с.
6. Міцкевич А. Вибрані твори : у 2 т. / Адам Міцкевич ; пер. з пол. М. Рильського. – К. : Держвидав худ. л-ри, 1955. – Т. 1. – 420 с.
7. Соловцов А. Фредерик Шопен : жизнь и творчество / Анатолий Александрович Соловцов. – 2-е изд., перераб. – М. : Гос. муз. изд-во, 1960. – 468 с.
8. Травкіна Н. М. Вивчення творчості Ю. Словацького і Ф. Шопена з позиції спільності естетичних поглядів та світосприйняття / Н. М. Травкіна. – Режим доступу : <http://studentam.net.ua/content/view/8340/97/>.
9. Травкіна Н. Жанр балади як прояв спільності світогляду Ф. Шопена та А. Міцкевича / Н. Травкіна // II міжнародна наукова конференція [“Дні А. Міцкевича в Криму”]. – Гурзуф, 2005. – Травень.
10. Zakrzewska D. Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz “Ballady” and Chopin Ballades / Dorota Zakrzewska. // Muzyka. – 1999. – 2. – С. 1–2.

*Исследование посвящено проявлению взаимообусловленности литературных источников балладного жанра и фортепианных баллад Ф.Шопена. Выявлено, что его инструментальным композициям присущий комплекс черт, указывающих на глубинное родство жанров. Осмысление соотношения литературного начала и его проекция на сферу инструментального жанра шопеновской баллады осуществлены на конкретных музыкальных образцах.*

**Ключевые слова:** инструментальная баллада, национальная культура, межвидовой синтез искусств.

*Devoted to exploring the manifestation of interactions between literature and piano ballad genre Chopin ballads. Revealed that his instrumental compositions typical complex traits, indicating a deep affinity genres.*

*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 творчества хотя и эволюционировал с течением времени, но в основных своих чертах определился сразу очень отчетливо и оказался в этих чертах очень устойчивым. Этот характер – неоклассицизм” [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 формувався 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. 131a (№ 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 – Sostenuato, 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 Sostenuato, композитор наслідуює