

# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

АЛЕКСАНДР ЗАГОРИНСКИЙ  
ЭЙНАР СТИН-НОКЛЕБЕРГ



МЕЛОДИЯ

# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

## МАКС РЕГЕР (1873–1916)

Диск 1

### Соната для виолончели и фортепиано № 1 фа минор, соч. 5

- 1 I. Allegro maestoso ma appassionato. . . . . 12.56
- 2 II. Adagio sostenuto e con gran affetto. . . . . 09.26
- 3 III. Finale. Allegro (un poco scherzando). . . . . 06.46

### Соната для виолончели и фортепиано № 2 соль минор, соч. 28

- 4 I. Agitato. . . . . 11.02
- 5 II. Prestissimo assai . . . . . 03.35
- 6 III. Intermezzo: Poco sostenuto. . . . . 05.08
- 7 IV. Allegretto con grazia . . . . . 06.46

Время звучания: 55.53

Александр Загоринский, виолончель  
Эйнар Стин-Ноклеберг, фортепиано

Диск 2

### Соната для виолончели и фортепиано № 3 фа мажор, соч. 78

- 1 I. Allegro con brio. . . . . 13.22
- 2 II. Vivacissimo . . . . . 03.46
- 3 III. Andante con variazioni . . . . . 08.56
- 4 IV. Allegro vivace . . . . . 08.26

### Соната для виолончели и фортепиано № 4 ля минор, соч. 116

- 5 I. Allegro moderato. . . . . 12.17
- 6 II. Presto. . . . . 04.24

- 7 III. Largo. . . . . 06.58
- 8 IV. Allegretto con grazia . . . . . 09.46

Время звучания: 68.04

Александр Загоринский, виолончель  
Эйнар Стин-Ноклеберг, фортепиано

Диск 3

### Сюита для виолончели № 1 соль мажор, соч. 131c

- 1 I. Präludium. Vivace . . . . . 04.13
- 2 II. Adagio . . . . . 07.41
- 3 III. Fuge. Allegro . . . . . 04.18

### Сюита для виолончели № 2 ре минор, соч. 131c

- 4 I. Präludium. Largo . . . . . 06.33
- 5 II. Gavotte. Allegretto . . . . . 04.27
- 6 III. Largo. . . . . 05.34
- 7 IV. Gigue. Vivace . . . . . 03.41

### Сюита для виолончели № 3 ля минор, соч. 131c

- 8 I. Präludium. . . . . 07.30
- 9 II. Scherzo. Vivace . . . . . 07.13
- 10 III. Andante con variazioni . . . . . 08.54
- 11 **Ария из Сюиты, соч. 103a № 3** . . . . . 03.45

Время звучания: 64.08

Александр Загоринский, виолончель  
Эйнар Стин-Ноклеберг, фортепиано (11)

# MAX REGER

CELLO SONATAS AND SUITES

## MAX REGER (1873–1916)

Disc 1

### Cello Sonata No. 1 in F Minor, Op. 5

- 1 I. Allegro maestoso ma appassionato. . . . . 12.56
- 2 II. Adagio sostenuto e con gran affetto. . . . . 09.26
- 3 III. Finale. Allegro (un poco scherzando). . . . . 06.46

### Cello Sonata No. 2 in G Minor, Op. 28

- 4 I. Agitato. . . . . 11.02
- 5 II. Prestissimo assai . . . . . 03.35
- 6 III. Intermezzo: Poco sostenuto. . . . . 05.08
- 7 IV. Allegretto con grazia . . . . . 06.46

Total time: 55.53

Alexander Zagorinsky, cello  
Einar Steen-Nøkleberg, piano

Disc 2

### Cello Sonata No. 3 in F Major, Op. 78

- 1 I. Allegro con brio. . . . . 13.22
- 2 II. Vivacissimo . . . . . 03.46
- 3 III. Andante con variazioni . . . . . 08.56
- 4 IV. Allegro vivace . . . . . 08.26

### Cello Sonata No. 4 in A Minor, Op. 116

- 5 I. Allegro moderato. . . . . 12.17
- 6 II. Presto. . . . . 04.24

- 7 III. Largo. . . . . 06.58
- 8 IV. Allegretto con grazia . . . . . 09.46

Total time: 68.04

Alexander Zagorinsky, cello  
Einar Steen-Nøkleberg, piano

Disc 3

### Cello Suite No. 1 in G Major, Op. 131c

- 1 I. Präludium. Vivace . . . . . 04.13
- 2 II. Adagio . . . . . 07.41
- 3 III. Fuge. Allegro . . . . . 04.18

### Cello Suite No. 2 in D Minor, Op. 131c

- 4 I. Präludium. Largo . . . . . 06.33
- 5 II. Gavotte. Allegretto . . . . . 04.27
- 6 III. Largo. . . . . 05.34
- 7 IV. Gigue. Vivace . . . . . 03.41

### Cello Suite No. 3 in A Minor, Op. 131c

- 8 I. Präludium. . . . . 07.30
- 9 II. Scherzo. Vivace . . . . . 07.13
- 10 III. Andante con variazioni . . . . . 08.54
- 11 **Aria from Suite, Op. 103a No. 3** . . . . . 03.45

Total time: 64.08

Alexander Zagorinsky, cello  
Einar Steen-Nøkleberg, piano (11)



# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

Существует музыка, которая подолгу ждет своих исполнителей, не обещающая им ни легкой работы, ни поверхностного успеха. Не искал их для себя и Макс Регер, чья жизнь, полная неустанного композиторского, исполнительского и педагогического труда, чреватого кризисами и переутомлениями оборвалась в 43 года. Композиторская репутация Регера всегда была противоречивой, однако его фигура оставила несомненно яркий след в музыкальной жизни своего времени, которое, в свою очередь, отразилось в его наследии. Это время запечатлено не в программных заголовках — Регер был поборником чистого искусства, не нуждающегося в проводнике в виде словесного или живописного сюжета. Однако четверть века, предшествующая Первой мировой войне, вошла в его музыку иначе — через лихорадочное волнение, напряженность кульминаций, беспокойную частоту сменяющих друг друга музыкальных событий, отсутствие легко воспринимаемого классического музыкального синтаксиса, на смену которому приходит густая проза музыкальной речи. Субъективно Регер был приверженцем традиции, но в своем творчестве он, несомненно, проявил себя как стихийный новатор, повлиявший и на рождение музыкального экспрессионизма, и на стилистику музыкального авангарда, который был ему самому чужд.

Свойство культивировать сложности проявилось у Регера с юности. Характерна реакция его педагога по теории музыки и фортепиано Гуго Римана на исполнение Первой виолончельной сонаты, соч. 5, фа минор. Композитор сообщает о ней в письме, видимо, смешивая собственные впечатления со словами учителя: «Риману она [соната] явно понравилась; вторая часть, *Adagio*, наиболее понятна и произвела очень глубокое впечатление — по всей спине бегут мурашки — тогда как строение

двух частей нужно еще изучать, Риман хочет заняться этим, пока ему еще не все понятно в них, как он сам сказал». Может быть, эти выражения «еще не все понятно» и «нужно еще изучать», адресованные талантливому ученику, которому в год создания этого произведения (1892) исполнилось только девятнадцать лет, в устах крупнейшего немецкого теоретика своего времени были осторожным порицанием?

Тем не менее молодой композитор мог быть удовлетворен тем, что соната прозвучала 17 октября 1893 года в висбаденском Обществе музыкантов, где ее исполнил Оскар Брюкнер, солист театрального оркестра и преподаватель консерватории. Хотя автор, который сидел за фортепиано, посвятил сонату ее первому исполнителю, однако, слушая это сочинение, трудно отделаться от мысли, будто перед нами художественное послание, направленное Иоганнесу Брамсу. В том же году Риман, рекомендуя издателям сочинения своего питомца, писал: «Он вскормлен Бахом, Бетховеном и Брамсом и уже удивительным образом освоил брамсовскую технику, так что довольно скоро станет самостоятельным художником».

Однако перед нами не просто самостоятельный художник, но «Брамс в квадрате». Сюзанна Попп говорит об этом сочинении: «Соната не начинается, она обрушивается на слушателя, словно стихийное бедствие». Регеровская музыка будто бы желает быть во всех звуковых регистрах сразу; мощные тяжелые фактурные доспехи, позаимствованные у Брамса, и звуковая плотность почти не оскудевают. Однако, несмотря на новизну и насыщенность языка этого *Allegro maestoso ma appassionato*, в крупном плане строение формы неукоснительно следует классическим образцам. То же проявляется и в цикле в целом.

# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

Соната соч. 5 — единственная трехчастная из виолончельных сонат Регера (прочие четырехчастны). Ее лирический центр — *Adagio con gran affetto* ре-бемоль мажор. И здесь «тень Брамса» дает о себе знать — не только в напоминающих его мотивах и гармонических последованиях, но в типе музыкального дыхания. Здесь угадывается «брамсовская астматика» — постоянное вуалирование определенности метрического пульса, пропуск сильной доли в мотивах, «взвешенность» мелодической фразы, словно бы лишенной опоры. На этом фоне всякая мотивная «рифма» звучит как внезапное облегчение, способное маркировать границу между частями высказывания. Интересен конец части — долгое ниспадание, как бы показывающее господство виолончели над всеми регистрами.

В классически оживленном финале *Allegro (un poco scherzando)* мелодия виолончели и аккомпанирующая фактура фортепиано яснее разделены функционально. Если в первой части сонаты отразился брамсовский драматизм, во второй — его интровертная сдержанная лирика, то третья приправлена искорками несколько наивного, добродушного и даже простонародного юмора, также напоминающего о венском кумире.

Судьба Второй виолончельной сонаты 25-летнего автора складывалась менее безоблачно, чем первой: исполнитель, которому она была посвящена, отказался от участия в премьере, так как не смог понять и освоить ее гармонический язык. Через три года после создания соната все же была исполнена 29 апреля 1901 года Карлом Штраубе и Фридрихом Вильгельмом Грюцмахером. Возможно, понять или по крайней мере заинтересоваться Регером легче было молодым музыкантам,

только вступающим в профессию. Так, именно «калейдоскопичность» гармонических событий бросилась в глаза 15-летнему Сергею Прокофьеву, который вспоминал о своем посещении концерта в Санкт-Петербурге: «Меня поразило, что Регер сопоставлял отдаленные тональности с легкостью, как будто это были первая и пятая ступени». Размышляя об этих чертах регеровской гармонии, нельзя не вспомнить об особенностях его музыкального становления: юный Регер первые — и, видимо, неизгладимые — музыкальные впечатления получил от знакомства с операми Вагнера. После посещения спектакля «Парсифаль» мальчик четырнадцать дней плакал и после этого решил сделаться музыкантом. Он попал в руки Римана — грандиозного музыкального теоретика и педагога, который был приверженцем контрвагнеровского направления. Три великих «Б», которых Регер на всю жизнь полюбил под влиянием школы, задавали маршрут музыкальной преемственности, который проходил мимо станции «Рихард Вагнер». Возможно, что вагнеровский романтический импульс, испытанный в юности, вопреки классическому воспитанию всю жизнь манил слух Регера и подсознательно питал гармонические противоречия его музыки.

Они сказываются, например, в том, что, хотя крупный план написанной в соль миноре первой части *Agitato* снова совершенно классичен, но при этом «титულიной тональности» практически не слышно. Слышать, что музыка «пребывает в соль миноре», — примерно то же, что ощущать себя дома в защищенности. Регеровский же тональный и тематический дом распахнут. Первая часть напоминает ностальгическое блуждание по родительскому дому, в котором никто уже не живет и который определен на продажу, но где комнаты сохранили обстановку.

# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

Виолончелист, как обладатель ключей от этого дома, отпирает все комнаты и ходит по нему в плотных сумерках фортепианной партии. Иногда он неожиданно останавливается, словно рассматривая что-то или припоминая — в отличие от первой сонаты здесь больше диалога между исполнителями, больше внезапных говорящих пауз. Особенно в связующей есть одна такая пауза после которой начинается — надолго ли? — активное как бы маршевое с острыми ритмическими «зубцами» движение, словно герой воображаемого повествования случайно споткнулся об упавший портрет Брамса. Иллюзия прошлой жизни, возникающая во время путешествия по оставленному дому, исчезает только в замечательной заключительной партии: словно холодок отчаяния, слушателя окутывает внезапно замирающая звучность.

Вторая часть в жанре скерцо (ре минор) написана в сложной трехчастной форме *da capo*, темы которой образно полярны: первая — несколько inferнальное скерцо, но опять-таки с домашним привкусом, как если бы мы вертели в руках изящную табакерку с сидящим на ней чертиком; вторую же тему можно сравнить с беззаботным натюрмортом.

Третья часть — чрезвычайно теплое и благородное по тону Интермеццо в далеком ми мажоре — характерный пример регеровской «музыкальной прозы», в струении которой есть своя прелесть и тонкость.

Тематизм четвертой части Второй сонаты более расчленен, близок песенному, в чем сказывается приверженность композитора к традиционным формам сонатно-симфонического финала с его жанровым характером. Вообще говоря, для песенного синтаксиса свойственна расстановка цезур, связанная с естественным устройством дыхания и длиной поэтической строки. У Регера же бросается в глаза дефицит

пауз на большом протяжении инструментальной партии. Даже если они есть, то общее впечатление неостановимого потока преобладает. Если же поток останавливается, то это всегда у Регера — значительное событие. Так происходит в побочной партии, которая похожа на внезапно застывший взгляд в зеркало на самого себя.

Еще одна регеровская манера в построении формы проявляется в самом конце финала: возникает такое чувство, что поток не иссякает, он просто перестает быть нам слышен; часть как бы не заканчивается (по смыслу), а прекращается. Это напоминает завершение титульных частей баховских циклов: оно так же происходит не как смысловой итог, а просто как неожиданное сворачивание процесса, впрочем, не создающее впечатление скомканности или недоговоренности: просто срок подошел прощаться, но жизнь на этом не заканчивается.

Неуклонное движение вперед по одному ему видимому пути имело у Регера свою обратную сторону: нередко он находил свои более ранние сочинения, которые некогда были предметом его гордости и заботы, «вышедшими в запас», словно ветераны, на месте которых в строю должны появиться молодые солдаты. Так, в год премьеры Второй виолончельной сонаты о Первой он говорит: «исключительно неудачное юношеское сочинение», а через 10 лет и Вторая будет признана им «совершенно устаревшей». На смену им идет Третья соната фа мажор, соч. 78, созданная в период расцвета и нарастающей известности композитора; впервые она была исполнена при участии автора в Мюнхене 14 декабря 1904 года.

Перед нами «типичный Регер» в том смысле, что стилевые качества, которые то там, то здесь заявляли о себе, тут выглядят как зрелые

# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

плоды — блуждающая тональность, не знающая насыщения, хроматический пожар, озаряющий собой большинство мелодических мыслей, беспокойная и тяжелая фактура, как бы с одышкой взбирающаяся к кульминациям. Тем более заметным на этом фоне становится всякое краткое просветление, замедление бушующего движения, одинокая фраза виолончели или — звучащие как из другой жизни — неожиданные редкие трели, напоминающие вдруг галантный язык эпохи прадедов Регера. Особенное событие случается в конце разработки: виолончель замирает на звуке своей самой низкой струны, принося внезапное помрачение колорита, и на его фоне раздается трепетание фортепиано в высоком регистре — хочется назвать этот краткий, очень красивый и ни на что не похожий фрагмент «эпизодом ночных бабочек». Такое образное остранение кратко встречалось уже во Второй сонате.

II часть *Vivacissimo* — более чем причудливо звучащее скерцо. Можно даже сказать, что если бы Зигмунд Фрейд был музыкантом, то он должен был бы написать такую музыку или, точнее, она послужила бы — как, кстати, и другие регеровские композиции — превосходным материалом для психоанализа отзывающихся в ней страшных снов, детских комплексов, некоторой подавленности (медленное трио), за которой, впрочем, приходит облегчение.

III часть *Andante con variazioni* ля мажор — если и сновидения, то спокойные и приятные. Даже если внутри вариаций и случаются какие-то осложнения, то в конце почти каждой из них нас ждет мирное блаженное разрешение в ля-мажорную тонику — своего рода улыбка во сне.

IV часть *Allegro vivace* обнаруживает, как, собственно, и все финальные части сонат Регера, яркую жанровую определенность. Финал возвращает

нас к интенсивному движению первой части, но в несколько облегченном виде. Но и тут проявляется вечная склонность мятежного Регера к нарушению, казалось бы, установившегося равновесия — «как будто в бурях есть покой».

Одна из особенностей композиторского воображения Регера заключалась в том, что некоторые его произведения родились как сознательные «отклики» на сочинения других авторов или даже являются их парафразами. Речь не идет о многочисленных циклах вариаций на заимствованную тему, где Регер чувствовал себя очень органично и создал шедевры, прочно вошедшие в исполнительский репертуар. Техника письма, которая имеется в виду выше, сродни живописному копированию. Такое копирование могло быть как обучением на образцах, так и почтительным подражанием-посвящением. Примером второго в творчестве Регера может послужить Ария для виолончели и фортепиано до мажор (авторское переложение пьесы, имевшей большой успех, из скрипичной сюиты), соч. 103а, которая написана как своеобразная «копия» знаменитой ре мажорной Арии И. С. Баха из оркестровой сюиты, BWV 1068.

Из внутреннего диалога с классиками родилась и Четвертая виолончельная соната ля минор, соч. 116 (завершена 26 сентября 1910): в 1909 году в Берлине Регер участвовал в исполнении виолончельной сонаты Бетховена ля мажор, соч. 69. Похоже, что опыт исполнительского общения с этим сочинением вдохновил его на создание новой собственной сонаты, некоторые черты которой перекликаются с музыкой Бетховена.

Ее I часть *Allegro moderato* обнаруживает новые оттенки композиторского почерка Регера. Его музыкальная речь становится более



# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

разборчивой, чего стоит хотя бы начало главной темы — это не конвульсивный сгусток эмоций, как в прошлых сонатах, но оттиск мудрости и опыта, краткий мелодический тезис, произнести который поручено солирующей виолончели (с сольной фразы виолончели начинается и бетховенский опус). Не раз в течение части звучат фразы-афоризмы — как бы отголоски старинного немецкого хорала в экономной аккордовой фактуре; так написана и побочная, и заключительная партия.

II часть *Prestissimo* — мастерски отточенное inferнальное скерцо, заставляющее вспомнить вторую часть той же сонаты Бетховена соч. 69. Редкая для Регера тональная определенность и фактурная экономия (мало нот и все они хорошо различимы) служит своего рода батутом, с которого мотивы с легкостью выпрыгивают в другие тональности. Традиционный контраст со средней частью (трио) здесь усилен не только появлением одноименного мажора, но и полной сменой типа ритмики, фактуры и звукоизвлечения. Создается иллюзия статики, как бы висящего теплого марева, из которого исполнители не скоро выбирают, возвращаясь к охлажденному паузами первоначальному движению первой темы.

III часть *Largo* — выдающийся пример виолончельной кантилены. Мирная, полнозвучная, монументальная, льющаяся как бы с возвышенности, как слово, сказанное с вершины жизненного пути, что-то вроде «Благословляю вас, леса, долины, нивы, горы...». Она бесконечно тянется, как жизнь, временами неожиданно иссякая, но в таинственных переключках с фортепиано обретает новые силы и воскресает в струящихся волнах виолончельного пения. О чем это пение, нельзя сказать, ибо оно по-регеровски слитно, в нем как бы неразличимы

отдельные слова, это инструментальный вокализ, в котором музыка поет о себе самой.

В IV части *Allegretto grazioso* композитор превзошел самого себя: он, видимо, максимально попытался приблизиться к классической модели жанрового финала и для этого выбрал тему, которая имеет барочный танцевальный прототип — гавот. Эта милая тема действительно достаточно грациозна, так что ее возвращение в рамках формы классического «сонатного рондо» всякий раз воспринимается как получение приятного сообщения. Композитор, кажется, стыдится этой танцевальной простоты, по возможности «стирая» определенность и завершенность заключительных оборотов, как если бы большой грузный человек, уступив просьбам детворы, нарядился для смеха в длинное платье и путался в нем. Шутливость и даже ребячество слышится и в канонически изложенной связующей партии, обнаруживающей неожиданное и рискованное сходство с темой «Прогулки» из «Картинок с выставки» М.П. Мусоргского. К концу связующей партии намеченная танцевальность все же скрадывается, вовлекаясь в хроматический поток, как если бы актер, начавший говорить стихами, забыл их и перешел на прозу, позабавив публику. Однако побочная тема восстанавливает расчлененность и метрическую определенность. Композитор поручает партии фортепиано тему, в которой на первый план выходит контраст штриха, создающего сочетание длящихся звуков и одновременно «выглядывающих» из-под них острых и кратких аккордов *staccato*. Разные музыкальные силы, которые излучаются названными темами, еще не раз вступают во взаимодействие на протяжении части, но заканчивается все маленьким послесловием *Quasi adagio*, как будто кто-то



# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

объявляет, что спектакль домашнего театра окончен, и пора пить чай. Этой мирной ласковой нотой завершается, наверное, самая впечатляющая регеровская виолончельная соната.

Сольные виолончельные сюиты — самый поздний опус композитора из записанных на этом диске. Они примыкают к «сочинениям-откликам», как Ария, соч. 103а. Эти сюиты были написаны в 1914 году в период кризиса и депрессии, как предполагают, в качестве своего рода «терапевтического средства». Последовательный взгляд на них показывает, как Регер постепенно творчески «выздоровливал», переходя от работы «реставратора» к собственным оригинальным замыслам. Эти замыслы тем серьезнее, что, как считается, Вторая сюита включает в себя завуалированную цитату из хорала «Когда придет мне время отойти» (он же цитирован и в других сочинениях Регера).

По жанру и по стилю письма этот опус стоит особняком. Поначалу перед нами своего рода неоклассические этюды, композиторские «упражнения», как бы актуализирующие в начале XX века стиль сольных виолончельных сюит И. С. Баха. Барочный ориентир, типичный для образцов неоклассического направления, в данном случае недвусмысленно опознается, начиная с тональности: Первая регеровская сюита, так же как и баховская, написана в соль мажоре и начинается с Прелюдии, представляющей собой своеобразный *perpetuum mobile*. На этом буквальное сходство заканчивается: вместо баховской однотональной шестичастной сюиты из барочных танцев у Регера только три части, скорее наследующие другой прототип — трехчастного барочного концерта по типу «быстро — медленно — быстро» (клавирный «Итальянский концерт» Баха — как раз сольный образец такого цикла). В отличие

от старинной сюиты для концерта характерна смена тональности во второй части — у Регера это Ария до мажор. По стилю она наиболее отделяется от барочного прообраза, заставляя исполнителя задействовать весь арсенал позднеромантического звукоизвлечения. Фуга, как и прочие части, требующая от исполнителя немалого мастерства, возвращает нас к барочным образцам, впрочем, снова не буквально: среди баховских виолончельных сюит нет части с таким названием. Из его сольных инструментальных циклов только скрипичные сонаты имеют в своем составе грандиозные фуги (но не в качестве финалов), с масштабами которых Регер не стал тягаться.

В Прелюдии из Второй сюиты (тональность ре минор так же соответствуют баховской Второй сюите, BWV 1008) Регер снова далеко и довольно быстро уходит от предполагаемого стиливого прообраза. Однако что-то заставляет чувствовать родство, казалось бы, с оставленным баховским прототипом; скорее всего, это свойственный барочной композиции так называемый тип развертывания тематизма (*Fortspinnung*, букв. плетение) в высшей степени важный для Регера вообще, и не только в сольных виолончельных сюитах. Мотив, цепляющийся за мотив, продолжающий словно бы бесконечное плетение, — это то, что унаследовано Регером от эпохи барокко и представлено в самых разных его сочинениях.

II и IV части сюиты — гавот и жига — место наиболее непосредственной встречи регеровского стиля и барочных танцевальных жанров. Конечно, между ними есть дистанция, но отнюдь не такая, как в позднейшей полистилистике, где эта дистанция стала объектом художественной рефлексии, даже не такая, как в «Классической» симфонии

# МАКС РЕГЕР

ВИОЛОНЧЕЛЬНЫЕ СОНАТЫ И СЮИТЫ

задиры-Прокофьева, созданной через год после смерти Регера. Немецкий композитор ощущает себя в немецком барокко как у себя дома, а в доме ведь бывают и фамильные реликвии, и старые вещи, они, может быть, немного смешны, но, несомненно, и почтенны, и дороги. Таковы и эти гавот и жига, где Регер, конечно, расставляет свои хроматические метки, которые совершенно не нарушают стилового единства.

III часть *Largo* так же отступает от барочного прообраза, так как с ее появлением сюита приобретает сходство с классическим сонатно-симфоническим циклом (как в сонатах Регера со 2-й по 4-ю). Ее звучание кажется настолько прекрасным само по себе, что если бы нужно было предложить образец идеальной кантилены, то лучший пример было бы трудно найти. Тематизм несколько обобщенного характера ей к лицу — будь он более индивидуализирован, он отвлек бы внимание на себя, а здесь остается именно «инструментальное пение» как художественный факт, причем в очень чистом и редком варианте — без сопровождения и не предполагающее его.

Третья сюита ля минор, пожалуй, еще дальше отстоит от барочного стиля, приближаясь к позднему романтизму. Первая ее часть имеет подчеркнута скорбный, даже несколько траурный характер. Вторая часть — скерцо — напоминает аналогичные демонические части третьей и четвертой сонат для виолончели и фортепиано. Форма третьей части — вариации — довольно скромное камерное подведение итогов цикла.

Композитор не питал иллюзий относительно слушательского успеха своих сочинений, которому предпочитал верность собственным представлениям о музыкальном искусстве. О Второй виолончельной сонате он написал: «она весьма сложна и кого-нибудь, наверное, оскорбит;

но я со всей серьезностью подошел к ее созданию». Последняя фраза предполагает презумпцию того, что музыка, созданная «со всей серьезностью», не может не найти отклика. Слушателю повезло, что она нашла отклик у таких мастеров, как Александр Загоринский и Эйнар Стин-Ноклеберг. Виолончель и фортепиано выступают у Регера равными партнерами дуэта. Обе партии требуют и виртуозности, и масштабной игры и ставят перед исполнителями порой трудные ансамблевые задачи. Чтобы успешно решать их, нужно понимать друг друга с полуслова, так как это делают Александр Загоринский и Эйнар Стин-Ноклеберг, которые музицируют вместе уже более двадцати лет. Вдохновленному мастерством исполнителей благосклонному слушателю ничего не остается, кроме как с такой же серьезностью вникать в перипетии регеровских сочинений, за что он, несомненно, будет вознагражден.

*Григорий Лыжов*



*Эйнар Стин-Ноклеберг  
Einar Steen-Nøkleberg*



*Александр Загоринский  
Alexander Zagorinsky*

# MAX REGER

CELLO SONATAS AND SUITES

There is music that waits for its performers for a long time, promising them neither easy work nor superficial success. Max Reger, whose career was full of tireless composing, performing, and teaching fraught with crises and overwork, and whose life was cut short at the age of 43, did not seek them for himself either. Reger's reputation as a composer was always controversial, but his personality undoubtedly left a noticeable mark on the musical life of his time, which, in turn, was reflected in his legacy. That time is not captured in program titles — Reger was a champion of pure art that needs no guide in the form of a verbal or pictorial subject. However, the quarter of a century that preceded World War I entered his music in a different way — through feverish excitement, tension in climaxes, restless frequency of successive musical events, the absence of an easily perceived classical musical syntax, replaced by dense prose of musical speech. Subjectively, Reger was a follower of tradition, but he undoubtedly showed himself to be a spontaneous innovator in his work, influencing both the birth of musical expressionism and the stylistics of the musical avant-garde, which was alien to him.

Reger's ability to cultivate complexity was evident from the tender nail. The reaction of his music theory and piano teacher, Hugo Riemann, to the performance of Cello Sonata No. 1 in F minor, Op. 5, was peculiar. The composer wrote about it in a letter, apparently mixing his own impressions with what his teacher said: "Riemann clearly liked it [the sonata]; the second movement, Adagio, is the most understandable and made a very deep impression — it sends shivers down your spine — while the structure of two movements still needs to be studied. Riemann feels like doing it while he still does not understand everything about them, as he said." Perhaps these expressions "he still does not understand everything" and "needs to be studied," addressed

to the talented student who was only nineteen years old in the year when he created the work (1892), were cautious reprimands in the mouth of the greatest German theorist of the time.

Nevertheless, the young composer could be satisfied as the sonata was performed by Oscar Brückner, a soloist of a theater orchestra and conservatory teacher, on October 17, 1893 at the Wiesbaden Society of Musicians. Although the composer, who was sitting at the piano, dedicated the sonata to its first performer, it is difficult to escape the thought, while listening to the work, that it is an artistic message addressed to Johannes Brahms. In the same year, Riemann, recommending the works of his apprentice to publishers, wrote: "He has been nourished by Bach, Beethoven, and Brahms and already amazingly mastered the Brahmsian technique, so that pretty soon he will be an artist in his own right."

However, the person we are talking about is not just an artist in his own right, but "Brahms to the second power." This is what Susanne Popp says about the work: "The sonata does not begin, it hits the listener like a natural disaster." Reger's music seems to want to be in all keys at once; the powerful, heavy textured armor, borrowed from Brahms, and the sound density almost never grow scarce. However, despite the novelty and wealth of the language of this Allegro maestoso ma appassionato, the structure of the form strictly follows classical models in a close-up. The same is true for the cycle as a whole.

The Sonata, Op. 5, is the only of Reger's cello sonatas that consists of three movements (the others have four movements). Its lyrical center is Adagio con gran affetto in D-flat major. And here the "shadow of Brahms" makes itself felt — not only in the motifs and harmonic sequences reminiscent of him, but also in the type of musical breathing. Here one can discern "Brahmsian



# MAX REGER

CELLO SONATAS AND SUITES

asthmatics” — the constant veiling of the definiteness of the metrical pulse, the omission of a strong beat in the motifs, and the reasonableness of the melodic phrase, as if devoid of support. Against this background, any motivic “rhyme” sounds like a sudden relief capable of marking the boundary between parts of an utterance. The end of the movement is peculiar — a long fall, as if showing the dominance of the cello over all keys.

In the classically agitated finale, *Allegro (un poco scherzando)*, the cello melody and the accompanying piano texture are more clearly separated functionally. While the first movement of the sonata reflects a Brahmsian drama, and the second captures his introverted, restrained lyricism, the third is seasoned with sparkles of somewhat naive, good-natured, and even folksy humor, also reminiscent of the Viennese idol.

The fate of Cello Sonata No. 2, written when the composer was twenty-five years old, was less cloudless than that of No. 1: the performer to whom it was dedicated refused to participate in the premiere because he could not understand and master its harmonic language. Three years after its creation, the sonata was nevertheless performed on April 29, 1901 by Karl Straube and Friedrich Wilhelm Grützmacher. Perhaps it was easier for the young musicians, who were just entering the profession, to understand or at least become interested in Reger. Thus, it was the “kaleidoscopic” harmonic events that caught the eye of 15-year-old Sergei Prokofiev, who recalled a concert in St. Petersburg: “I was amazed that Reger juxtaposed distant modes with ease, as if they were the first and fifth tones.” Reflecting on these features of Reger’s harmony, one cannot help but recall the peculiarities of his musical development: young Reger received his first — and apparently indelible — musical impressions from his acquaintance with Wagner’s operas. After the

boy saw the drama *Parsifal*, he cried for fourteen days and decided to become a musician. He came into the hands of Riemann, a great musical theorist and teacher, who was an adherent of the counter-Wagnerian direction. The three great B’s, whom Reger fell in love with for good under the influence of the school, set the route of musical continuity, which passed by the Richard Wagner station. Despite his classical upbringing, it is possible that the Wagnerian romantic impulse experienced in his youth attracted Reger’s ear all his life and subconsciously nourished the harmonic contradictions of his music.

They are reflected, for example, in the fact that the “title key” of the first movement of *Agitato* written in G minor is practically inaudible while the close-up is again completely classical. Hearing that music “stays in G minor” is about the same as feeling secure at home. But the door of Reger’s tonal and thematic house is wide open. The first movement is reminiscent of a nostalgic wandering through a parents’ house where no one lives anymore and which is now for sale, but where the rooms still have the old furnishings. The cellist, as the owner of the keys to this house, unlocks all the rooms and walks around the house in the dense twilight of the piano part. Sometimes he suddenly stops, as if examining something or remembering — unlike the First Sonata, there is more dialogue between the performers here, more sudden speaking pauses. Especially the transition has one of such pauses after which — would it be long? — an active marching motion with sharp rhythmic “teeth” begins, as if the hero of an imaginary story accidentally trips over a fallen portrait of Brahms. The illusion of a past life, which arises during the journey through the abandoned house, disappears only in the wonderful final movement: like a chill of despair, the listener is enveloped by the suddenly fading sonority.

# MAX REGER

CELLO SONATAS AND SUITES

The second movement in the scherzo genre (D minor) is written in a complex three-part da capo form, the themes of which are figuratively polar: the first is a somewhat infernal scherzo, but again with a homely flavor, as if we were toying with an elegant snuffbox with an imp sitting on it; the second theme can be compared to a carefree still life.

The third movement is an extremely warm and tonally noble Intermezzo in distant E major — a characteristic example of Reger’s “musical prose,” the flow of which has its own charm and subtlety.

The thematic invention of the fourth movement of Sonata No. 2 is more dissected, almost song-like, which reflects the composer’s commitment to the traditional forms of the sonata symphonic finale with its genre nature. Generally speaking, the song syntax is characterized by an arrangement of caesuras, which is associated with the natural breathing pattern and the length of a poetic line. In the case of Reger, one notices a lack of pauses over a long period of an instrumental part. Even if they are there, the overall impression of an unstoppable stream prevails. If the stream stops, it is always a significant event in Reger’s music. It happens in the side part, which is like a suddenly static look at oneself in the mirror.

Another Reger manner in constructing the form appears at the very end of the finale: there is a feeling that the stream does not dry up — it is simply no longer audible; the movement does not seem to end (by implication), but stops. It is reminiscent of the completion of the title movements of the Bach cycles: it does not occur as a semantic result either, being rather an unexpected scaling down of the process, which, however, does not create the impression of carelessness or incompleteness: it is just time to say goodbye, but life still goes on.

The steady onward movement along the path that was only visible to Reger had its downside: he often thought that his earlier works, which were once the subject of his pride and concern, were “retired” like veterans who have to be replaced by young soldiers. So, in the year of the premiere of Cello Sonata No. 2, he says about No. 1: “an exceptionally unsuccessful youthful piece,” and ten years later he admits that No. 2 is “completely outdated.” They are replaced by Sonata No. 3 in F major, Op. 78, created during the composer’s heyday and growing fame; it was first performed with the participation of the composer on December 14, 1904 in Munich.

What we have before us is the “typical Reger” in the sense that the stylistic qualities, that declared themselves here and there, look like ripe fruits now — a wandering key that knows no satiation, a chromatic fire that illuminates most of the melodic thoughts, a restless and heavy texture, as if gaspingly climbing to climaxes. All the more noticeable against this background is every brief enlightenment, the slowdown of the raging motion, a lonely cello phrase, or unexpected rare trills that sound like they come from another life and are suddenly reminiscent of the gallant language of Reger’s forefathers’ era. A special event happens at the end of the development: the cello freezes on the sound of its lowest string, bringing a suddenly darker color, and against its background the fluttering of the piano is heard in the high register — I would like to call this short and very beautiful fragment that sounds like nothing else an “episode of moths.” Such figurative defamiliarization was briefly present in Sonata No. 2.

The second movement, *Vivacissimo*, is more than a whimsical scherzo. One may even say, if Sigmund Freud had been a musician, he would have written such music, or, more precisely, it would have been — just like other Reger

# MAX REGER

CELLO SONATAS AND SUITES

works, by the way,— excellent material for psychoanalysis of his nightmares, childhood complexes, and even some depression (the slow trio), followed, however, by relief.

If the third movement, *Andante con variazioni* in A major, is about dreams, they are calm and pleasant ones. Even if some complications occur within the variations, a peaceful, blissful resolution to the A major keynote — a kind of a sleep grin — awaits us at the end of almost each of them.

Like all the final movements of the Reger sonatas, the fourth movement, *Allegro vivace*, reveals a clear genre definiteness. The finale returns us to the intense motion of the first movement, but in a somewhat lighter form. But even here the rebellious Reger's eternal tendency to disrupt the seemingly established balance is manifested — “as if in storms it could find peace.”

One of the specifics of Reger's composing imagination was that some of his works were born as conscious “responses” to others' works or even their paraphrases. We do not mean numerous cycles of variations on a borrowed theme, where Reger felt very natural and created masterpieces that have become firmly established in the performing repertoire. The writing technique referred to above is akin to pictorial copying. Such copying could be either model-based learning or respectful imitation/dedication. An example of the latter is Reger's *Aria for cello and piano in C major* (the composer's arrangement of a very successful piece from the violin suite), Op. 103a, which was written as a kind of “copy” of the famous D major *Aria* by J.S. Bach from the orchestral suite, BWV 1068.

*Cello Sonata No. 4 in A minor*, Op. 116 (completed on 26 September 1910), arose from the internal dialogue with the classics: in 1909, in Berlin, Reger participated in the performance of Beethoven's *Cello Sonata in A major*, Op. 69.

It seems that his experience in performing the work inspired him to create a new sonata of his own, some features of which echoed Beethoven's music.

Its first movement, *Allegro moderato*, reveals new shades of Reger's composing style. His musical speech becomes more legible — the beginning of the main theme alone says a lot. It is not a convulsive bundle of emotions, as in previous sonatas, but an imprint of wisdom and experience, a brief melodic thesis, which the solo cello is entrusted to pronounce (the Beethoven opus also begins with a solo cello phrase). Aphoristic phrases sound more than once during the movement, like echoes of an ancient German chorale in an economical chord texture; this is how both the side and final parts are written.

The second movement, *Prestissimo*, is a masterfully polished infernal scherzo that makes one recall the second movement of the same Beethoven sonata, Op. 69. The tonal clarity, so rare for Reger, and textural economy (there are few notes, and all of them are clearly distinguishable) serve as a kind of trampoline from which motifs easily jump into other keys. The traditional contrast with the middle movement (the trio) is here strengthened not only by the appearance of the eponymous major, but also by a complete change in the type of rhythmic, texture, and phonation. An illusion of static arises, like a hanging warm haze, from which the performers do not quickly emerge as they return to the initial motion of the first theme chilled by pauses.

The third movement, *Largo*, is an outstanding example of a cello cantilena. Peaceful, full-voiced, monumental, pouring down as if from a higher ground, like a word spoken from the top of life's journey, something like “I bless you forests, valleys, fields, mountains...” It stretches endlessly like life, sometimes suddenly drying up, but it gains new strength in the mysterious echoes of the piano and is resurrected in the flowing waves of cello singing. It is impossible

# MAX REGER

CELLO SONATAS AND SUITES

to say what this singing is about, because it is solid in a Reger way, when some of the words seem to be indistinguishable. It is instrumental vocalization, and the music sings about itself.

In the fourth movement, *Allegretto grazioso*, the composer outdid himself: he apparently tried to get as close as possible to the classical model of the genre finale and chose a theme for it that had a dance prototype — the gavotte. This sweet theme is indeed graceful enough so that its return within the framework of the classic “sonata rondo” form is felt every time as receiving a pleasant message. The composer seems to be ashamed of this dance simplicity, “erasing” as much as possible the definiteness and completeness of the final turns, like a corpulent man, yielding to children’s requests, dresses up in a long gown and gets tangled in it just for fun. Playfulness and even childishness can also be heard in the canonically presented connecting part, which reveals an unexpected and risky similarity with the theme of *Promenade* from Modest Mussorgsky’s *Pictures at an Exhibition*. By the end of the connecting part, the intended dancefulness finally subsides and is drawn into the chromatic stream, like an actor who begins to say a poem, then forgets it and switches to prose to the audience’s amusement. However, the side theme restores the ruggedness and metrical certainty. The composer entrusts the piano part with a theme in which the contrast of the stroke comes to the fore, creating a combination of lasting sounds and at the same time sharp and short staccato chords “peeking out” from under them. The different musical forces that radiate from the above themes interact more than once throughout the movement, but it all ends with a small afterword, *Quasi adagio*, as if someone announces that the home performance is over and it is time for tea. This peaceful, gentle note ends perhaps the most impressive of the Reger cello sonata.

The solo cello suites are the latest of the composer’s opuses on this album. They are adjacent to the “response works” like *Aria*, Op. 103a. The suites were written in 1914 during the period of crisis and depression, supposedly as a kind of “therapeutic remedy.” A consistent look at them shows how Reger gradually “recovered” artistically, moving from the work of a “restorer” to his own original ideas. These intentions are all the more serious because Suite No. 2 is believed to include a veiled quotation from the chorale “When the time comes for me to depart” (it is also quoted in other Reger’s works).

In terms of genre and writing style, this opus stands apart. At first, we see a kind of neoclassical etudes, composition “exercises” as if they update the style of J.S. Bach’s solo cello suites at the beginning of the 20th century. In this case, the baroque landmark, so typical of the neoclassical works, is unambiguously identified, starting with the key: just like Bach’s Suite No. 1, Reger’s First Suite is written in G major and begins with *Prelude*, which is a kind of *perpetuum mobile*. This is where the literal similarities end: instead of Bach’s one-key six-movement suite of baroque dances, Reger’s one has only three movements, which rather inherit another prototype — a three-movement baroque concerto of the “fast-slow-fast” type (Bach’s keyboard *Italian Concerto* is just a solo example of such a cycle). Unlike the old suite, the concerto is characterized by a change of key in the second movement — it is *Aria* in C major for Reger. In terms of style, it is the most distant from the baroque prototype, forcing the performer to use the entire arsenal of late romantic phonation. Like other movements that require considerable skill from the performer, the fugue returns us to the baroque examples, however, again not literally: there is no movement with this name among the Bach cello suites. Of his solo instrumental cycles,



# MAX REGER

CELLO SONATAS AND SUITES

only the violin sonatas contain grandiose fugues (but not as finales), the scale of which Reger did not compete with.

In the Präludium from Suite No. 2 (the D minor key also corresponds to Bach's Suite No. 2, BWV 1008), Reger again moves far and quite quickly away from the supposed stylistic prototype. However, there is something that makes one feel a kinship, as it would seem, with the abandoned Bach prototype; most likely, it is the so-called type of deployment of thematic invention characteristic of a baroque composition (*Fortspinnung*, literally "spinning out") that is extremely important to Reger in general, and not only in the solo cello suites. A motif clutching at a motif, continuing a seemingly endless weave, is what Reger inherited from the baroque era and represented in a wide variety of his works.

The second and fourth movements of the suite, Gavotte and Gigue, are the places where the Reger style and baroque dance genres meet in the most direct way. Of course, there is a distance between them, but not at all the same as in later polystylistics, where this distance becomes the object of artistic reflection, not even as much as in the *Classical Symphony* of Prokofiev the teaser created a year after Reger's death. The German composer feels at home in the German baroque, and a home may have heirlooms and old things that may seem a little funny, but respectable and dear indeed. Such are the Gavotte and Gigue, where Reger definitely puts his chromatic marks, which do not at all violate the stylistic unity.

The third movement, Largo, also deviates from the baroque prototype — as it appears, the suite acquires a resemblance to the classical sonata symphonic cycle (as in the Reger Sonatas Nos. 2 to 4). Its sound seems so beautiful in itself — if it were necessary to offer an example of an ideal cantilena, it would be

difficult to find a better one. The thematic invention of a somewhat generalized nature suits it — if it were more individualized, it would distract attention to itself, but here the "instrumental singing" as an artistic fact remains, and that in a very pure and rare version — without accompaniment and without implying it.

The Third Suite in A minor is perhaps even further removed from the baroque style, approaching late romanticism. Its first movement has a distinctly mournful, even somewhat funereal character. The second movement, Scherzo, is reminiscent of the similar demonic movements of the Third and Fourth Sonatas for cello and piano. The form of the third movement, *Variazioni*, is a rather modest chamber wrap-up of the cycle.

The composer had no illusions about the success of his works. He rather preferred loyalty to his own ideas about the art of music. This is what he wrote about Cello Sonata No. 2: "It is very complex and will probably offend someone; but I approached its creation with the utmost seriousness." The last phrase implies a presumption that music created "with the utmost seriousness" cannot fail to elicit response. The listener is lucky enough that it elicited response from the masters, such as Alexander Zagorinsky and Einar Steen-Nøkleberg. Reger's cello and piano act as equal partners in their duet. Both parts require both virtuosity and large-scale playing, and pose sometimes difficult ensemble challenges for the performers. To successfully meet them, one needs to understand each other perfectly, as the case of Alexander Zagorinsky and Einar Steen-Nøkleberg, who have been playing music together for more than twenty years. Inspired by the performers' craftsmanship, the supportive listener has no choice but to delve into the vicissitudes of the Reger works with the same seriousness, for which he will undoubtedly be rewarded.

*Grigory Lyzhov*



ЗАПИСЬ 2018 Г.  
ЗВУКОРЕЖИССЕР — АЛЕКСАНДР ВОЛКОВ

RECORDED IN 2018  
SOUND ENGINEER — ALEXANDER VOLKOV

РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА:  
АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН  
РЕДАКТОР — ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ  
ПЕРЕВОД — НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ  
КОРРЕКТОРЫ: ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА (РУС.), МАРГАРИТА КРУГЛОВА (АНГЛ.)  
ДИЗАЙН — ГРИГОРИЙ ЖУКОВ  
ФОТО — ТАНЯ САЗАНСКАЯ (С. 11)  
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ЮЛИЯ КАРАБАНОВА, ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ

PROJECT SUPERVISOR — ANDREY KRICHEVSKIY  
LABEL MANAGER — KARINA ABRAMYAN  
EDITOR — DMITRY MASLYAKOV  
TRANSLATION — NIKOLAI KUZNETSOV  
PROOFREADERS: OLGA PARANICHEVA (RU), MARGARITA KRUGLOVA (EN)  
DESIGN — GRIGORY ZHUKOV  
PHOTO — TANYA SAZANSKY (P. 11)  
DIGITAL RELEASE: JULIA KARABANOVA, DMITRY MASLYAKOV

MEL CO 1321

© АЛЕКСАНДР ЗАГОРИНСКИЙ, 2023  
© АО «ФИРМА МЕЛОДИЯ», 2023. 127055, Г. МОСКВА, УЛ. НОВОСЛОБОДСКАЯ, Д. 73, СТР. 1, INFO@MELODY.SU  
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ  
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORIZED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.  
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», NOVOSLOBODSKAYA STREET 73, BUILDING 1, MOSCOW, 127005, RUSSIA, INFO@MELODY.SU.  
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORIZED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.



/FIRMAMELODIYA

MELODY.SU