

На правах рукописи
УДК: 78.02

Янь Юань

**ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ.
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ КАДЕНЦИИ И АРАНЖИРОВКИ
СОЧИНЕНИЙ ЕВРОПЕЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
XVIII—XIX ВЕКОВ**

Специальность 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург, 2025

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Мозгот Светлана Анатольевна

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Пчелинцев Анатолий Васильевич

кандидат искусствоведения, преподаватель муниципального бюджетного учреждения дополнительного образования детей «Гатчинская детская музыкальная школа им. М. М. Ипполитова-Иванова»

Поризко Ольга Ипполитовна

Ведущая организация:

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Самарский государственный институт культуры»

Защита состоится 3 июля 2025 года в 16 часов на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2, ауд. 404.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: https://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001120.html

Автореферат разослан « »

2025 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения, доцент
Папенина Анастасия Николаевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования обусловлена комплексом факторов и, прежде всего, масштабом творческого наследия Ф. Бузони, включающего философско-эстетические труды, критические заметки, письма, методические рекомендации, написанные к изданиям музыки других авторов. Им создано более 300¹ оригинальных опусов разных жанров и более 100 переложений, аранжировок, транскрипций произведений мастеров предшествующих эпох, в том числе и каденций к концертам и сонатам венских классиков и композиторов-романтиков. До сих пор исследование этого художественного достояния не проведено в должной степени, в силу не только его значительности, но и разнонаправленных вопросов, возникающих при работе с ним.

Осмысление художественного наследия Ф. Бузони непосредственно сопряжено с пониманием сложности его творческого дарования почти с одинаковой степенью успешности проявившего себя в деятельности музыканта-философа, эстетика, издателя, редактора, исполнителя, педагога, аранжировщика, транскриптора, композитора.

Раскрытие личности Ф. Бузони, объединившей немецкие и итальянские корни² показательно и с позиции стилевых противоречий. Среди тех, кого композитор считал своими учителями, были И. Брамс, Э. Ганслик, Ф. Лист, К. Рейнеке, А. Рубинштейн, Я. Сибелиус. Кроме различных национальных истоков, каждый из них был носителем своего индивидуального исполнительского стиля (строгий, свободный, виртуозный), влияющего на Бузони в разные периоды творчества, в том числе и на его методы композиции. Вопросы изучения воздействия исполнительского стиля на композиторский, и обратные влияния до сих пор остаются нераскрытыми.

Большинство существующих научных работ посвящено исполнительскими проблемам сочинений Ф. Бузони и в тени остается множество аспектов его композиторской техники и, в частности, сочетание константных и изменяемых факторов, определение уникальных стилевых доминант и ведущих образно-художественных сфер творчества. Существующая противоречивость компонентов стиля и отсутствие единства мнений ученых обуславливает актуальность и необходимость продолжения исследований творчества мастера.

Степень разработанности темы исследования.

Все труды, посвященные исследованию жизни и творчества Ф. Бузони можно условно разделить на четыре категории. К первой отнесем работы,

¹ У различных составителей каталога сочинений Бузони (Э. Дент, Ю. Киндерман, Э. Бомонт, Л. Ситски, М.А. Роберж) эта цифра расходится от 303 до 366 оригинальных композиций. Разница обусловлена большим количеством ранних опусов, написанных Бузони до 12 лет, а также множеством неопубликованных или утерянных во время Второй мировой войны рукописей. См., например, издания: Beaumont A. Busoni the Composer. Bloomington: Indiana University Press, 1985 и Roberge M. A. Ferruccio Busoni: a bio-bibliography. New York: Greenwood Press, 1991.

² По происхождению Ф. Бузони – итальянец, но большую часть жизни провел в Германии.

включающие философско-эстетические размышления композитора и их интерпретации современными музыковедами. Другим направлением исследований является осмысление театральных произведений композитора; еще одним, доминирующим, – анализ фортепианных редакций, аранжировок, транскрипций и сочинений Ф. Бузони; а также педагогические наблюдения композитора и их методическое осмысление в настоящее время.

Несомненную ценность имеют труды биографической направленности, авторы которых более детально исследуют проявления разнообразных талантов композитора. Литературную грань раскрывает Б. Ч. Стернфилд, показывая, как эстетические установки композитора отразились на его оркестровых произведениях. Историко-стилевой вектор характеризует диссертацию Э. Дзугана, который рассматривает проявления «гибридности, чистоты и мистичности» в фортепианных произведениях композитора. Ф. Баллардини анализирует творчество Ф. Бузони в качестве авангардиста в музыке XX века³.

Этнографической части наследия Ф. Бузони посвящен раздел в книге Т. Браунер «Переосмысление Американской музыки». Близки к монографии Т. Браунер этнографические наблюдения Ким Тэ Хён, представляющие поздний период творчества Ф. Бузони в Америке. Исследователь показывает специфику композиторской техники, объединившей западноевропейский стиль с претворением элементов народной музыки в «Индийской фантазии» композитора. Этнографический компонент позднего стиля также интересует Риру Лим. Музыковед сравнивает два оригинальных фортепианных произведения Ф. Бузони: «Индийскую фантазию для фортепиано с оркестром», соч. 44 и «Индийский дневник I»⁴.

Театральное направление связано с постижением оперного жанра, представленного в творчестве Ф. Бузони четырьмя операми: «Выбор невесты», «Арлекин», «Турандот», «Доктор Фауст». Дж. Маршалл изучает раннюю оперу «Арлекин» и позднюю оперу «Турандот» в компаративистском ключе в аспекте эволюции стиля композитора. Ф. Бакхаус размышляет над историей пародии в опере на примере оперы «Арлекин». В центре исследовательских интересов Ф. М. Динин, Сюй Луфан, Чамнесс Нэнси Отис находится последний незавершенный Ф. Бузони оперный шедевр «Доктор Фауст». Аналитические штудии ученых касаются специфики гармонического языка, европейских стиливых влияний и особенностей либретто как самостоятельного литературного произведения. Энни Шум интересуют традиции «театра

³ Sternfield B. Ch. An A Comprehensive Performance Project in Piano Literature and an Essay on Ferruccio Busoni's Concerto for Piano, Orchestra and Male Chorus. Dis. ...Doctor of Musical Arts. The University of Iowa, 1979; Dzugan E. A Study of Linking Procedures Found in Three Characteristic Tendencies in the Selected Works of Ferruccio Busoni (1866–1924): Dis. ...Master of Music in Theory/Composition. Duquesne University Pittsburgh, Pennsylvania, 2001; Ballardini F. Ferruccio Busoni E le Avanguardie Storiche del Novecento // Conto Aperto. Conservatorio di musica "F. A. Bonporti". Trento: Istituto Superiore di Studi Musicali, 2002.

⁴ Browner T. Rethinking American Music. Illinois: University of Illinois Press, 2019; Kim Tae-Hyun. North American Indian folk music elements in the "Red Indian Fantasy" of Busoni, with three recitals of selected works by Beethoven, Brahms, Debussy, Liszt, Moussorgsky, and others: Dis. ... Doctor of Arts. University of North Texas, 1994; Rira Lim B.M. A Comparison of Ferruccio Busoni's two original piano Compositions, Indianische Fantasie for Piano and Orchestra, op 44, and Indianisches Tagebuch Book I: Dis. ...Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2009.

представления» и влияние эффекта отчуждения на оперу «Турандот» Ф. Бузони в аспекте инноваций современной оперы. У Сянцзэ объединяет и систематизирует наблюдения ряда ученых и вносит свой вклад, определяя влияние эстетических установок композитора на все его четыре оперных шедевра – «Арлекин», «Выбор невесты», «Доктор Фауст» и «Турандот»⁵.

Проблемам, связанным с интерпретацией фортепианных произведений Ф. Бузони, посвящено множество работ зарубежных музыкантов-исполнителей (К. Бианки, Дж. Браулин, М. Лешовиц, Л. А. Лодердейл-Хиндс, Б. Кингсбери, К. Сциалла, М. Фабрикант). Российские ученые С. А. Айзенштадт, О. С. Петровская, А. В. Старикова и другие продолжают изучение фортепианного наследия мастера в контексте традиций исполнительского анализа, заложенных А. Б. Гольденвейзером, Г. М. Коганом, Н. П. Корыхаловой, Я. И. Мильштейном, Г. Г. Нейгаузом, С. И. Савшинским, С. Е. Фейнбергом.

Авторам современных российских научных исследований личность Ф. Бузони также видится многогранно: в диссертации Б. Б. Бородина композитор выступает в ряду фортепианных транскрипторов. Плодотворной видится исследовательская деятельность ученого, направленная на популяризацию идей Ф. Бузони, высказанных в эссе, заметках, письмах, изданных на немецком языке. Публикации отдельных фрагментов многочисленного эпистолярного наследия мастера показали их существенную ценность, как для профессионального музыкального сообщества, так и любителей музыки. В работе А. В. Жилиной Бузони предстает создателем сборников упражнений, продолжателем «листовских традиций». В последнее время появились диссертации, где в заглавии стоит имя Ф. Бузони – И. Б. Заславской; М. М. Мельникова, Х. А. Стрекаловской. Исследование творчества композитора представлено в них в контексте важнейших событий эпохи, в историко-стилевом, культурологическом ракурсе.

Обзор существующих исследований показал их широкую разнонаправленность и противоречивость даже в изучении одной области творчества композитора, что обуславливает необходимость применения гибкого подхода к систематизации и обобщению научных результатов исследований, а также их детализации в заявленном направлении.

Объект исследования – творчество Ферруччо Бузони.

Предмет исследования – стилевая и жанровая специфика произведений мастера.

⁵ Marshall J. Arlecchino and Doktor Faust by Ferruccio Busoni: a critical study: Dis. ...Doctor of Arts. University of Oxford, United Kingdom, 1980; Backhaus F. Arlecchino: ein theatralisches Capriccio von Ferruccio Busoni mit einem Beitrag ur Geschichte der Parodie in der Opera: Dis. ...Doctor of Arts. Leopold-Franzens Universitaet Innsbruck, Austria, 1977; Dineen F.M. Busoni's Doktor Faust: A Critical Study / F.M. Dineen. Dis. ...Master of Arts, 1982; Xu Lufan. Ferruccio Busoni's Operas: A Critical and Historical Study: Dis. ...Doctor Philosophy in Music. The Chinese University of Hong Kong, 2019; Chamness N.O. In a different voice: The libretto as literature. "Doktor Faust" by Ferruccio Busoni: Dis. ...Doctor Philosophy. Indiana University, 1993; Shum A. Verfremdungseffekt in Busoni's Turandot: A Modernist Opera: Dis. ...Masters of Arts. University of Victoria, 1998; У Сянцзэ. Оперное творчество Ферруччо Бузони в свете эстетических принципов композитора: дис. ...канд. иск. СПб., 2023.

Цель исследования – выявить методы композиторской работы, создающие уникальность стиля Ф. Бузони.

Задачи исследования:

- 1) проанализировать ведущие подходы и методы в современных научных исследованиях с позиции выявления специфики творческого метода и индивидуального стиля Ф. Бузони;
- 2) обосновать систему выразительно-конструктивных средств Ф. Бузони и проследить ее эволюционное изменение в контексте развития музыкального искусства эпохи;
- 3) определить этапы генезиса инструментальной каденции в музыкальном искусстве XVIII–XIX веков, классифицировать виды и функции инструментальной каденции в сочинениях Ф. Бузони разных жанров;
- 4) выявить ведущие приемы аранжировок Ф. Бузони сочинений композиторов XVIII–XIX веков и установить смысловые функции элементов оригинального текста;
- 5) обосновать способы моделирования художественной реальности Ф. Бузони в аранжировках и транскрипциях произведений композиторов предшествующих эпох;
- 6) определить актуальные философские темы, раскрывающиеся в системе художественных образов в творчестве Ф. Бузони.

Теоретико-методологические основы исследования. В основу исследования положены идеи Ф. Бузони, зафиксированные им в теоретических трудах: «Клавир хорошего строя», «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», «О единстве музыки», критических заметках, а также в высказываниях и эпистолярном наследии, сохраненном его современниками. Наблюдения и размышления Э. Дж. Дента, Г. М. Когана, П. Флита, Г. Гуэррини, Г. Лихтентритта, Л. Ситски, Б. Ч. Стернфилд, Э. Дзугана, Ф. Баллардини, Ким Тэ Хён, Т. Браунер, Риру Лим о становлении индивидуального стиля композитора в широком комплексе разнообразных музыкальных, немusical и метamusical влияний эпохи *fin de siècle*.

Изучение творческого метода мастера строится на основе субъектного подхода А. А. Ухтомского; теории диалога М. М. Бахтина и концепции диалога культур В. С. Библера; приемов анализа смысловой структуры музыкального текста, разработанных М. Ш. Бонфельдом, П. С. Волковой, Л. П. Казанцевой, А. Ю. Кудряшовым, В. Н. Холоповой, Л. Н. Шаймухаметовой.

Исследование жанрового разнообразия, специфики музыкального языка и формы в творческом наследии композитора опирается на положения работ Л. А. Мазеля, В. В. Протопопова, Ю. Н. Холопова, В. А. Цуккермана. Анализ инструментальных каденций в творчестве композитора связан с опорой на рекомендации и установки, высказанные относительно развития клавишной инструментальной музыки Ч. М. Брауном, М. С. Друскиным, У. Йохансен, Д. Ласоки, А. М. Меркуловым, Л. В. Кириллиной, А. И. Климовицким, М. А. Сапоновым, И. Н. Форкелем, А. Швейцером.

Проблемы аранжировки были исследованы с опорой на принципы и идеи интерпретации российских педагогов, в том числе в области фортепианного искусства А. Д. Алексеева, А. Б. Гольденвейзера, Г. М. Когана, Н. П. Корыхаловой, Я. И. Мильштейна, Г. Г. Нейгауза, Д. А. Рабиновича, С. И. Савшинского, С. Е. Фейнберга, Б. Л. Яворского. Проблемы исполнительства творческого наследия Ф. Бузони выстраивались в контексте размышлений С. А. Айзенштадта, Б. Б. Бородина, Т. Левитц, М. М. Мельникова, А. В. Пчелинцева, У Сянцзэ, А. Фикареллы.

Ведущей тенденцией многих перечисленных работ является ориентация на исполнителя, хотя ряд авторов упоминают о том, что без понимания специфики творческого метода и стиля композитора разучивание, заучивание наизусть и создание интерпретации большинства произведений Ф. Бузони является довольно сложной задачей.

Методы исследования. В диссертации использованы культурно-исторический, системный подходы, методы компаративистики и герменевтики, целостного и музыковедческого анализа.

Материал работы. Формулировка темы обусловила выбор материала исследования. Инструментальные каденции Ф. Бузони были изучены в контексте творчества Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, а также в оригинальном жанре Концерта для фортепиано, оркестра и мужского хора C-dur op 39 Ф. Бузони. Аранжировки композитора были рассмотрены на примере издания «Бах – Бузони», транскрипции представлены, в основном, сочинениями композиторов-романтиков. Таковы «Фантазия на темы оперы Ж. Бизе “Кармен”», «Мефисто-вальс» № 1 A-dur op S. 514 Листа – Бузони, Одиннадцать хоральных прелюдий И. Брамса. Выбор произведений был подчинен показу ведущих образно-художественных сфер и философских тем в музыке классиков и романтиков и их интерпретации Ф. Бузони.

Положения, выносимые на защиту.

1) Наибольшую ясность в постижении специфики творческого метода композитора дает анализ эстетических взглядов и установок, изложенных композитором в теоретических трудах «Клавир хорошего строя», «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», «О единстве музыки».

2) Ведущими конструктивными методами композиторской техники Ф. Бузони являются обработка музыкального материала, создание аранжировок и транскрипций. Высшее проявление индивидуального стиля – сочинение – высказывание композитора об интересующей его музыкально-эстетической проблеме, зачастую с использованием фрагментов оригинального произведения другого автора.

3) Инструментальная каденция в творчестве Ф. Бузони репрезентирует все предшествующие эволюционные типы и обогащается новым – импровизационным драматическим монологом с элементами театрально-речевой декламации.

4) Аранжировки сочинений разных жанров в творчестве Ф. Бузони представляют многообразие их инструментальных трактовок (интерпретаций),

зачастую подчиненных показу новой художественной идеи, отражающей эволюцию философских взглядов композитора в контексте изменяющихся реалий эпохи.

5) Применение различных приемов и способов работы с элементами музыкальной материи: изменение структуры мотивов, артикуляции и фразировки, ритмическое и интонационное варьирование, включение лейтмотивов, реминисценций создает индивидуальный стиль высказывания Бузони, максимально приближенный к стилистике другого автора, с которым мастер вступает в диалог-обсуждение актуальной проблемы, зафиксированной в шедевре.

6) Система художественных образов аранжировок и транскрипций Бузони определяется сложными философскими категориями и архетипическими образными сферами, свойственными творчеству гениального предшественника: реальное/фантастическое/идеальное у Листа; человеческое/вечное у Брамса, определяя индивидуальность построения драматургии и композиции в их толковании мастером.

Научная новизна работы заключается в целостном исследовании композиторского творчества Бузони с позиции уникальности его индивидуального стиля; установлении влияния философских воззрений мастера на образно-художественный мир его произведений; определении концептуальных основ творческого метода композитора, константных и изменяемых элементов индивидуального стиля в контексте его эволюции; выявлении нового типа инструментальной каденции, доказывающего взаимовлияние разных жанровых сфер творчества друг на друга; анализе выразительно-конструктивных средств стиля и особенностей функционирования системы художественных образов в переложениях, аранжировках, транскрипциях и оригинальных сочинениях мастера.

Теоретическая значимость исследования заключается в обобщении отечественного и зарубежного опыта исследований творчества Ф. Бузони; в систематизации различных приемов и способов моделирования художественной реальности в сочинениях композитора; в обосновании системы выразительно-конструктивных средств индивидуального стиля мастера; установлении взаимовлияния разных жанровых сфер друг на друга, что может быть спроецировано также на исследование различных видов творческой деятельности композитора.

Практическая значимость исследования. Материалы диссертации могут быть использованы в курсах теоретических дисциплин по истории современной музыки, теории и истории композиции, фортепианного исполнительского искусства, в просветительских лекциях-концертах в колледжах искусств, профильных музыкальных вузах и консерваториях.

Достоверность исследования подтверждается анализом теоретических источников, в том числе фундаментальных музыковедческих трудов по истории, теории музыки, фортепианному исполнительству на русском, немецком, английском, итальянском, французском языках; обращением к апробированным

методам исследования; многочисленными аналитическими этюдами произведений Ф. Бузони, подкрепленных нотными примерами; опорой на апробированные методы исследования.

Апробация диссертации. Работа прошла обсуждение на заседании кафедры музыкального воспитания и образования института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена». Материалы исследования апробированы в выступлениях на научно-методических семинарах, конференциях, форумах «Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин» и «Музыкальная летопись» в Краснодаре, 2020, 2022; «Диалог искусств и арт-парадигм» в Саратове, 2021–2022. Основные положения диссертации опубликованы в девяти статьях; в том числе пять работ изданы в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией (ВАК).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы, включающего 174 источника, из которых 81 работа представлена на английском, немецком, итальянском языках, а также приложения с нотными примерами.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** раскрываются актуальность темы и степень ее изученности. Устанавливаются объект и предмет исследования, основная цель и круг задач, характеризуются теоретико-методологическая база и методы, приводятся положения, выносимые на защиту, обосновывается новизна и достоверность исследования, теоретическая и практическая значимость, а также излагается структура диссертации.

Глава I. «Теоретические основы исследования творчества Ф. Бузони».
§ 1. «Проблемы изучения стиля композитора». Современные работы о Ф. Бузони в большинстве своем связаны с исполнительским анализом, благодаря которому авторами фиксируются отдельные черты стиля и метода в разные периоды творчества. Изучение трудов Э. Дж. Дента, Г. М. Когана, П. Флита показало актуальные вопросы: в чем проявляется авторское начало при создании аранжировок и транскрипций и как протекает взаимодействие Бузони с оригинальным текстом музыкальных произведений других авторов; какие качественные параметры характеризуют соотношение исполнительского и композиторского стилей в творчестве мастера и многие другие.

С позиции нашего исследования на многие поставленные вопросы дает ответ труд Г. М. Когана «Ферруччо Бузони». Автору удалось обосновать систему выразительных приемов, которые создают узнаваемость исполнительской интонации и стиля Бузони. Они включают «...предпочтительное применение *legato*, закругленной фразировки, мелко детализированной нюансировки, волнистой динамики и ритмики, частых

*crescendo, diminuendo, ritardando, rubato, arpeggiando*⁶. Я. И. Мильштейн, Е. Я. Либерман, Б. Л. Яворский отмечают большую роль личностного начала в исполнительской деятельности Ф. Бузони. Серьезный вклад вносит работа Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль». Автор приводит значимые характеристики индивидуального композиторского стиля мастера – мышление большими отрезками формы, при котором традиционная нюансировка дополнялась, а частично вытеснялась артикуляцией⁷. Ученый ставит вопрос об эволюции исполнительского стиля; рассматривает проблемы влияния театра на инструментальное творчество и исполнительское искусство Бузони; специфичности и узнаваемости его исполнительской интонации.

Наиболее важными работами, с позиции цели работы, мы считаем диссертации, написанные музыкантами-исполнителями Б. М. Колин Дэвис, Э. Дзуганом, М. Х. Лешовиц, М. М. Бенсон. На примере анализа гармонии в трех оркестровых элегиях Бузони, интонационной драматургии в сочинениях «Две песни» op. 49 № 2, «Tanzwalzer» соч. 53, «Perpetum mobile», «Waffentanz», «All, Italia», «Toccata» и «Fantasia contrappunistica» все музыканты приходят к близким выводам о стиле мастера. Для него свойственно: распределение разнообразных мотивных идей в голосах фактуры, что рельефно выявляют приемы оркестровки; линейный подход к экспериментам с гармонией, использование развернутых аккордовых последовательностей и органного пункта; тенденции к смещению ладов, склонность к масштабным концепциям.

§ 2. «Становление ведущих методов композиторской работы в контексте эволюции стиля». Бузони – один из крупнейших пианистов и композиторов в истории музыки *fin de siècle*, который оказал значительное влияние на развитие пианистического искусства, формы и способы написания музыкальных сочинений. Сочинения раннего периода (1877–1893) отличает ярко выраженная виртуозность, раскрывающаяся в тяготении к масштабности формы, эффектному фактурному орнаментированию и совмещению признаков двух национальных стилей: Бузони изящно объединяет легкие танцевальные ритмы, свойственные итальянскому искусству и замысловатый контрапунктический стиль, присущий немецкой школе. Таковы прелюдии для фортепиано (BV 71, 1877), Двадцать четыре прелюдии для фортепиано (BV 181, соч. 37, 1881) Семь этюдов для фортепиано (BV 203, соч. 16, 1883), посвященные И. Брамсу; Две песни (BV 202, соч. 15 и соч. 18, 1884), вторая «Балетная сцена» (BV 209, op 20, 1884), Вариации и фуга на тему прелюдии *с-moll* Шопена (BV 213a, соч. 22, 1884), две старонемецкие песни (BV 207, соч. 30 и 31, 1884), *Album Vocale* (BV 114, 1884). Из собственных композиций Бузони в ранний период отметим Струнный квартет № 1 (BV 208, соч. 19, 1880–1882); Маленькую сюиту для виолончели и фортепиано (BV 215, соч. 23, 1885); Симфоническую сюиту из 5 пьес для оркестра (BV 201, соч. 25, 1888); Струнный квартет № 2 ре минор (BV 225, соч. 26, 1887); Финские народные песни для фортепиано в 4 руки (BV 227, соч. 27, 1888); Первая соната для

⁶ Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М.: Музыка 1964. С. 44

⁷ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль / Д.А. Рабинович. М.: Классика-XXI, 2008. С. 100

скрипки и фортепиано (BV 234, соч. 29, 1890); «Kultaselle», десять коротких вариаций на финскую мелодию для фортепиано и виолончели (BV 237, 1891).

Зрелый период творчества (1893–1913) отмечен различными стилевыми влияниями. В Концерте для скрипки (BV 243, соч. 35, 1897) угадывается воздействие стилей И. Брамса и Ф. Листа; в Сонате для скрипки и фортепиано № 2 (BV 244, соч. 36а, 1900) – стилистические элементы поздних произведений Л. Бетховена и органных произведений И. Баха. В то же время, Концерт для фортепиано, оркестра и мужского хора *C-dur* (BV 247, ор. 39, 1904), симфоническая сюита «Турандот» (BV 248, ор. 41, 1905), опера «Выбор невесты», Шесть «Элегий» (BV 249, 1908), цикл фортепианных пьес «Для молодежи» (BV 254, 1909), Две Сонатины для фортепиано (BV 259, 1912), «Элегическая колыбельная» (BV 252а, соч. 42, 1909) и «Симфонический ноктюрн» (BV 262, соч. 43, 1913) демонстрируют воздействие исполнительского стиля на композиторский стиль Бузони. Это проявляется во внимании к исполнительским средствам выразительности: виртуозной педализации, агогике; ритмический остов произведения часто акцентируется при помощи крупной техники – аккордов, октавных дублировок; оркестровая масса индивидуализируется отдельными солирующими тембрами. Эти аспекты стиля фиксируются множеством авторских ремарок, в чем проявляется также и талант Бузони-редактора.

В произведениях позднего периода (1913–1924) композитор объединяет контрапунктическую технику с поисками новой тонально-ладовой выразительности при помощи симметричных конструкций – использования отрывков целотонной гаммы, различных тритоновых сопоставлений. Аккордовые «конструкции» появляются в результате объединения линейного движения голосов и обогащаются добавочными, заменными тонами, усиливая колористическое начало. Кластеры, образующиеся в таком движении, вуалируют тональный центр и воспринимаются как красочные созвучия. Опора на двенадцати тоновую хроматическую шкалу приводит в отдельных фрагментах к использованию квартаккордов, выводя развитие за пределы тональности. Эти стилевые признаки типичны для сочинений «Индийская фантазия» для фортепиано с оркестром (BV265, соч. 44, 1914), опер «Арлекин», «Доктор Фауст», «Сарабанда и шествие» (BV 282, соч. 51, 1919); “Tanzwalzer” (BV 288, соч. 53, 1920) для оркестра; Прелюдии и этюда арпеджио для фортепиано (BV 297, соч. 57, 1923).

На основе изучения эволюции композиторского творчества было определено, что согласно воззрениям композитора ценностью *обработки* является не сам оригинальный текст, а его талантливое обновление. *Переложения* у Бузони представляют собой адаптации звуковых и тембровых возможностей оригинального инструмента или ансамбля инструментов к специфике фортепиано. *Аранжировка* (от франц. *arranger*, – букв. приводить в порядок, устраивать) у Бузони подчинена репрезентации определенной художественной идеи, которую подчеркивает новое распределение тематизма по голосам и тембрам, выбор другого типа изложения музыкального материала,

иной гармонизации, раскрываясь по меткому выражению А. В. Пчелинцева как метод художественного творчества. *Транскрипция* в отличие от аранжировки, по мнению П.-Х. фон Диттриха, имеет самостоятельное художественное значение⁸, что в полной мере относится к творчеству Бузони. Этот жанр определен им как создание оригинальных произведений на основе заимствованного материала. Основу таких транскрипций составляет метод трансформации, благодаря которому композиции нередко выходят за пределы возможностей конкретного инструмента и музыкального содержания оригинального произведения другого автора.

Глава II. «Инструментальная каденция в творческом преломлении Ф. Бузони». § 1. «Генезис инструментальной каденции в композиторской практике XVIII–XIX веков». Примечательным в аспекте осмысления каденции как понятия гармонии и каденции как раздела формы является книга Маркуса Ньюирса и Питера Берга. В ней объединено девять очерков, посвященных изучению каденции⁹. Авторами доказывается, что генезис каденции, как отдельного раздела формы сольного импровизационного исполнительства кристаллизовался в композиторской практике в поисках нового между гармоническими схемами и формальными функциями в рамках различных каденционных переходов и расширений.

Исследование инструментальных каденций в российском музыковедении также протекало в контексте гармонии, где «каденция» («каденционная фермата») определялась Г. Риманом как «виртуозное соло в вокальной пьесе...»¹⁰. Важный вклад в изучение инструментальной каденции в российское музыковедение внесли А. М. Меркулов, классифицировав каденции по тематическому принципу¹¹ и М. А. Смирнова, установив общие семантические типы каденций¹². В нашем исследовании мы опираемся на понятие каденции, сформулированное Е. С. Фоменко «*каденция – виртуозное соло, объединяющее в себе элементы импровизационно-спонтанной и письменно-фиксированной традиции*»¹³. По отношению к творчеству композиторов-классиков, за исключением вышеперечисленных работ, в российских теоретических исследованиях существуют лишь отдельные замечания, касающиеся инструментальных каденций.

Анализ инструментальных каденции Й. Гайдна, написанных к первой и второй части Концерта для клавира с оркестром *D-dur* (1782) Hob. XVIII:11 показал оперирование набором характерных приемов. В каденции первой части Концерта *D-dur* Й. Гайдн использует узнаваемые мотивы главной темы, на

⁸См. подробнее в издании: Ditttrich von P.-H. Das Arrangierbuch. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag, 1967. P. 89–90.

⁹ Neuwirth M., Berg P. What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire. Leuven: Leuven University Press, 2015. P. 1–6

¹⁰ Риман Г. Упрощенная гармония или Учение о тональных функциях аккордов. М. - Лейпциг, 1901.

¹¹ Меркулов А. М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М.: Дека-ВС, 2014.

¹² Смирнова М. А. О семантике инструментальных каденций XVIII–XX веков: к вопросу эволюции // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7).

¹³ Фоменко Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма : Историко-источниковедческий анализ : автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2006. С. 6.

которых строятся переключки между струнными и деревянно-духовыми инструментами; украшения, репетиционную технику, прием диминуирования, импровизационные арпеджированные пассажи. Особенностью каденции солиста в I части в Концерте *D-dur* Гайдна является сольное высказывание, наполненное речевыми фигурами. В. В. Протопопов отмечает, что «Мелодические обороты подобных инструментальных речитативов очень близки действительным вокальным речитативам из кантат, ораторий и опер XVIII века. ... Речитативы в виде размышления или скорбного *lamento* ближе подходят *Adagio* и потому встречаются в квартетных *Adagii* Гайдна¹⁴. Инструментальная каденция во II части Концерта для клавира *D-dur* сохраняет диалогичность в переключках фраз солиста. Виртуозные импровизационные пассажи приводят к трагедийным хоральным аккордам, впоследствии завуалированных игриво-изящными кадансами, украшенными трелями. Спецификой инструментальных каденций Гайдна становится стремление к индивидуализации самовыражения в драматических инструментальных монологах. Такой тип высказывания апробировался композитором в средних частях квартетов, сонат и симфонических циклов. К этому концерту Гайдна написано множество вариантов сольных инструментальных каденций современными композиторами и пианистами. В диссертации представлены каденции Джеффа Манукяна (каденции ко всем частям), Рами Бар-Нива (III часть), Юсселя Риос Дибя (I часть).

В. А. Моцарт работал в жанре инструментального концерта на протяжении жизни и оставил сборник, включающий 36 каденций (*Köch. Verz.* № 624/626 а). Каденции к Концерту для фортепиано с оркестром № 20 *d-moll* (1785) KV 466 В. Моцарта писали Л. ван Бетховен (I, III части), К. Шуман (I часть), Ф. Бузони (I), а также современные музыканты-исполнители: М. Аркадьев (I), Барт ван Оорт (I, III); Бенджамин Ригетти (III), Джефф Манукян (I, III), Паоло Пондольфо (I), Джино Тальяпьетра (I, III), что представлено в диссертации. Каденционная вставка (авторская ремарка – *Cad.*), обозначенная Моцартом в Концерте за 18 тактов до окончания I части, определяет драматургические функции каденции, которая нагнетает «неустойчивость» и создает стремление к завершению. Эти функции можно считать важным жанровым признаком инструментальной каденции, которые в каждом исполнительском варианте решаются по-своему.

Бузони в каденции усиливает ощущение неустойчивости либо интенсивным тонально-ладовым развитием, либо балансированием между доминантой и тоникой, либо «размывая» ощущение тональной сферы при помощи мажоро-минора. При этом в каденции как бы кратко восстанавливается ход происходящих событий в I части Концерта Моцарта, наряду с попытками ослабить трагедийную предопределенность развития I части. Однако в каденции Бузони трагический императив остается неизбывным.

¹⁴ Протопопов В.В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М.: Музыка, 1970. С. 237–238

Бетховен усилил значение каденции двумя способами: 1) сделал каденцию фиксированной в нотном тексте частью формы, 2) толковал каденцию в качестве обобщающего реминисценции ведущих тем концерта раздела, создающего целостность композиции. В каденции к I части Четвертого фортепианного концерта ор 58 Л. ван Бетховен предлагает альтернативную версию решения развития I части концерта. Если в концерте ведущая, действенная роль принадлежит главной теме и ее элементы участвуют в интенсивном разработочном развитии, то в каденции также задействована и интонационная сфера побочной партии. В каденцию Бетховен переносит узнаваемые закругленные интонации темы второй побочной партии, но данные в тональности *B-dur* (тональности первой побочной темы, воплощающей образ-идеал). Таким образом, композитор в каденции словно передает образно-художественные функции первой темы – второй. Узнаваемые интонационные элементы темы второй побочной темы становятся *спутниками* главной темы в интенсивном драматическом развитии, что мало характерно для решения каденционной зоны у других композиторов. В итоге, в каденции композитор предложил новый, другой вариант развития исходного соотношения образов, тем самым обеспечив будущим интерпретаторам пути нахождения нового, актуального для современного времени содержания.

Ф. Бузони в каденциях к I и III части Четвертого фортепианного концерта Л. Бетховена ор 58 развивает бетховенскую идею каденции как ответа на прозвучавшее в предшествующем развитии. Каденция Бузони к I части и его каденция к III части бетховенского концерта ор 58 связаны «лингвистически»: Бузони использует усложненный гармонический язык, изобилующий тритонами и хроматикой. Каденция I части завершается кодой, которая является воспоминанием о второй части фортепианной экспозиции, сыгранной *dolce* и *espressivo*. Такой непредсказуемый, спокойный финал на самом деле отражает противоречие с кодой и каденцией III части. Она завершается линией атаки, где цитируется вступительная оркестровая тема, подчеркивая масштаб драматического развития. Каденции к фортепианному концерту ор 58 Л. ван Бетховена создали И. Брамс, Р. Левин, А. Рубинштейн (I); Ф. Кемпф, Д. Тови, К. Шуман, Н. Метнер (I, III). Их сходство и различия с каденциями Ф. Бузони рассмотрены в диссертации.

Таким образом, при написании инструментальных каденций Бузони учитывает ведущие приемы решения каденционной зоны, найденные венскими классиками, при этом руководствуясь двумя важными для себя принципами:

1) каденция – выражение дань уважения и восхищения стилем композитора – автора оригинального текста концерта, что обуславливает минимальное дистанцирование от оригинала и языковую «подстройку» под уникальный музыкальный материал произведения комплексом композиционных приемов;

2) сохранение драматургических функций каденции, связанной отнюдь не с показом технических возможностей солиста, а с выбором наилучшего композиционного и смыслового решения подготовки заключения отдельной

части цикла. Один из приемов – краткое обобщение пройденного развития, отвечающее характерным композиционным решениям в жанре концерта.

§ 2. «Инструментальная каденция в аспекте типизации стилевых приемов». Издание каденций Бетховена под редакцией Бузони в 1901 году показало три наиболее распространенных способа работы: изменение исполнительских средств, оркестровки и содержания. *Изменения исполнительских средств выразительности* (динамики, педализации, агогики, аппликатурных обозначений) подчеркивает свободный, импровизационный стиль подачи оригинального материала, что наглядно представлено в каденции I части Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Л. ван Бетховена. Бузони фиксирует свободное изменение темпа (*poco accelerando* и *poco ritenuto*) и вводит ремарки: *improvisando*, *piu ampiamente*, *robustamente* и *raddolcendo*, что отвечает стилю Бетховена, который свободно модернизировал форму под содержание своих музыкальных концепций.

Похожие авторские обозначения мы встречаем также в Концерте для фортепиано, оркестра, мужского хора *C-dur* op. 39 Ф. Бузони. Во II части концерта «*Pezzo giocoso*» 19 тактов до цифры 30 есть развернутый фрагмент фортепианного соло *declamando liberamente* — речевое импровизационное интонирование, напоминающее монолог оратора. В таком же ключе написана инструментальная каденция в III части «*Pezzo serioso*» Концерта (6 тактов до цифры 44) *Piu lento improvvisando*, напоминающая лирико-философское размышление. О высоком смысловом потенциале монолога солиста говорит уровень мотивных связей. Хроматические интонации, дробящие при нисхождении тон на составляющие его полутоны, заостренные пунктирным ритмом, напрямую связаны с первой темой, эпически вводящей в развитие I части Концерта.

В IV части Концерта «*All' Italiana*» присутствует *quasi Cadenza* (цифра 54). Виртуозные пассажи играют роль связки, усиливая общую динамику движения. В такой же функции толкуется фрагмент *Presto quasi Cadenza* (16 тактов после цифры 81). Задача исполнителя здесь – привести все развитие к авторской ремарке «*con frenesia*» (с ит. – с безумством) (цифра 82). В этом разделе формы (*quasi Cadenza*) Бузони оставляет обозначение «*Una versione amplificata di questa cadenza fu pubblicata separatamente*» (Расширенная версия этой каденции была выпущена отдельно). В ней все исполнительские средства – обогащение пассажей за счет интенсивного тонально-ладового перекрашивания и хроматического движения делают образно-художественное развитие IV части концерта рельефней, придавая образу Италии поистине фресковый масштаб. Последнее обусловлено драматургической функцией IV части, как финала в развитии Концерта. V часть «*Cantico*» с хором *Largamente, piu Moderato* выполняет функцию торжественного эпилога-послесловия.

Второй способ создания инструментальной каденции – *изменения оркестровки*. Оригинальное сочинение композитора адаптируется, изменяется под характеристики другого инструмента. Бузони обогащает фактуру фортепиано с помощью добавленных нот, расширения структуры аккордов и их

смещений в нижний или верхний регистры. Так в Каденции и Коде к фортепианному концерту В. Моцарта № 25 *C-dur* KV 503 композитор использует аккордовые последования, постепенное расслоение полимелодической фактуры на четыре пласта, расширение звукового диапазона, включение четырехстрочной формы нотации, способной отразить всю мощь и звуковое богатство музыкального развития.

Третий способ – *изменение содержания*. Он наиболее репрезентативно представлен в каденциях, написанных по типу импровизаций. В них углубляется смысл композиции путем добавления или удаления тематического материала. Этот прием Бузони использует в каденции к I части Концерта для фортепиано с оркестром № 4 Л. ван Бетховена. Композитор изменяет запись партии левой руки. Вместо *basso ostinato* он вводит аккорды из мотива повторяющихся нот главной партии, чтобы передать драматический эффект каденций Бетховена, исполнявшихся в меньшем концертном зале и на другом фортепиано. Чтобы достичь этого эффекта, композитору было необходимо изменить не только динамику произведения, фактуру, но и музыкальный материал.

В итоге мы можем утверждать, что в творчестве Ф. Бузони используются все тематические типы каденций – пассажные, пассажно-мотивные и пассажно-тематические, но доминируют два семантических типа — сольные виртуозные каденции и каденции в форме импровизационного драматического монолога с элементами театрально-речевой декламации. Важно отметить, что по степени экспрессии, это высказывание принадлежит не столько лирическому герою, сколько самому автору, комментирующему события, разворачивающиеся в музыкальном произведении. Импровизационность каденции как форма выражения авторской рефлексии сохраняет свою семантику «свободного высказывания» и в других оригинальных композициях Бузони. Таковы инструментальные речевые высказывания в «Контрапунктической фантазии», BV 256; Концертино для кларнета и оркестра, BV 276 (ор 48); Дивертисменте для флейты и малого оркестра, BV 285 (ор 52). Тем самым Бузони узаконивает способ и место авторского самовыражения в форме, предлагая пути обновления композиционных структур для музыкантов в будущем.

Глава III. «Аранжировка и транскрипция как ведущие методы работы композитора с оригинальным материалом». § 1. «Приемы аранжировки Ф. Бузони произведений И.С. Баха». Известно, что Ф. Бузони был апологетом музыки И. Баха. Вершиной линии *in memoriam* в творчестве Ф. Бузони стало издание «Бах – Бузони» (1918). Аранжировки, транскрипции Бузони произведений Баха в первоначальном издании составили шесть томов и часть из них вошли в 25-томное собрание сочинений Бузони. Понятия «аранжировки и транскрипции» даются в этом параграфе как синонимичные в контексте приемов и способов создания переложения музыки, написанной для одного инструмента, но исполняемой на другом. Именно в таком значении употреблял их сам Бузони в переведенной и анализируемой в параграфе работе

«Транскрипции баховских органных работ» (изд. Г. Ширмера 1894 года)¹⁵. В ней он предлагает комплекс приемов, помогающих адаптировать органное произведение для фортепиано (работа с регистрами, добавление, упущение, вольности, педализация), при этом отмечая: «Как и в случае с оркестровкой наш успех будет тем более значим, чем меньше мы будем отклоняться от природы фортепиано, и чем ближе музыкальные мысли будут следовать природе фортепиано. Они должны быть не только переведены, но и *репоэтизированы*». И далее: «Все возможности инструмента должны быть использованы там, где они могут повысить и улучшить эффект свободы транскрипции, включая расширенные ограничения, становясь почти безграничной, когда транскриптор работает с его собственной композицией»¹⁶. Композиционные, драматургические и смысловые функции указанных и других приемов аранжировки Бузони раскрываются на примере «*Fantasia nach JS Bach*» BV 253, «*Fantasia contrappuntistica*» BV 256, «*Sonatina brevis in Signo Joannis Sebastiani Magni*» BV 280, сочинений «Прелюдия, fuga и аллегро» *Es-dur* И. С. Баха BWV 998, Десяти хоральных прелюдий, «Чаконны» из Партиты для скрипки соло № 2 *d-moll* BWV 1004.

Композитор был уверен, что «... всякий пианист должен независимо транскрибировать органное произведение Баха»¹⁷. Необходимость развития композиторских умений пианистов доказывает еще одно высказывание Бузони: «Переложение органных произведений требует высших навыков, которыми не может обладать один исполнитель из-за сложной полифонической техники, предназначенной для двух мануалов, представляющей собой иную непреодолимую сложность в исполнении»¹⁸. Отталкиваясь от исходного посыла, становится очевидным, что в работе над изданием «Бах – Бузони» композитор серьезно размышлял о том, что каждый исполнитель должен владеть навыками композиции. Последнее ставит серьезные задачи перед развитием современного фортепианного образования.

§ 2. «Транскрипция и авторская рефлексия идей композиторов-романтиков» связан с осмыслением аранжировок и транскрипций, а также обоснованием выбора композитором конкретных произведений авторов предшествующих эпох – Ж. Бизе, И. Брамса, Р. Вагнера, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и других. Сам Бузони в труде «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» считал различие между оригинальной композицией и транскрипцией не очень строгим.

Важное в аранжировках и транскрипциях Ф. Бузони – это его интерес к общим образно-художественным сферам, представленным в музыке разных композиторов. В сочинении «Мефисто-вальс» № 1 *A-dur* «Танец в сельском шинке» для фортепиано Листа – Бузони композитора привлекает освоение разных образно-художественных сфер: *реальное – фантастическое –*

¹⁵ Busoni F. On the Transcription of Bach Organworks / Ed. G. Schirmer. New York: G. Schirmer, 1894. 190 p.

¹⁶ Ibid, c. 186.

¹⁷ Ibid, p. 153

¹⁸ Ibid, c. 183.

идеальное. Для большей рельефности каждой из них Ф. Бузони изменяет нотную запись «Мефисто-вальса» Ф. Листа. *Реальное* воплощено при помощи традиционного изложения деревенского танца, украшенного форшлагами в среднем регистре. Танец *фантастических* духов зафиксирован при помощи переноса материала в высокий регистр с соответствующим знаком (8), с преобладанием трелей, с авторской ремаркой *sempre piano, leggiere e fantastico*. Тема, воплощающая *образ-идеал*, оформлена трехстрочной записью. Благодаря «текучей» полимелодической, но в то же время прозрачной фактуре показывается неуловимость, гибкость, иллюзорность образа. Соответственно, *иное визуальное оформление нотного текста в аранжировке Бузони помогает структурировать, организовывать музыкальные смыслы.*

В Фантазии на темы Бизе «Кармен» каждая образная сфера занимает отдельный раздел фантазии. Подобно яркой и блестящей теме увертюры Ж. Бизе Ф. Бузони открывает фантазию темой, интонационно напоминающей оригинал. Раздел *Andantino* воплощает образ Хозе при помощи сохранении тональности и мелодии арии с цветком. Раздел *Allegretto tranquillo* в *Des-dur* представляет тему Хабанеры. Благодаря обогащению аккомпанемента кварто-квинтовыми созвучиями она приобретает сочность звучания и чувственную красочность. Новый раздел подготавливает завершение — это тональный переход от светотени *D-dur/d-moll* к теме увертюры оперы в *A-dur*. Раздел *Tempestoso* отмечен преобладанием виртуозных пассажей и повторов одного ведущего мотива — темы судьбы — основы последующего раздела — *Andante visionario*. Тональная логика, выбранная Ф. Бузони, подчеркивает взаимодействие образных сфер: влюбленные — *Des-dur*, народ — *A-dur*, судьба — *a-moll*, создавая очередную пару антитез, которая привлекает композитора — *любовь — судьба*.

Одиннадцать хоральных прелюдий для органа И. Брамса близки Ф. Бузони в раскрытии соотношения проблем *человеческого* и *вечного*. Последнее произведение И. Брамса, где большинство прелюдий связано с осмыслением смерти Клары Шуман и подготовкой к собственной кончине близки Ф. Бузони, который рассматривает весь цикл как различные формы диалога человека с высшим началом. В связи с этим различные комплексы выразительных средств (элементы фактуры, регистры, динамические оттенки и другие) наделяются устойчивой семантикой. Например, прелюдия № 4 «*Herzlich thut mich erfreuen*» («Сердечность мне мила») *D-dur* построена диалогически. Имитация звучания органа словно воссоздает голос высшего. Найденный комплекс средств музыкальной выразительности сохраняется в прелюдиях № 5, 9. В прелюдии № 10 к выразительному комплексу *вечного* добавляется пульсация восьмых в аккомпанементе, которая пронизывает мелодическое развитие голосов, создавая ощущение утекающего времени. Прелюдия № 8 «*Es ist ein' Ros' entsprungen*» («Роза расцветает») *F-dur* построена как внутренний диалог человека, создавая тематическую арку к прелюдии № 5 «*Schmücke dich o liebe Seele*» («Драгоценна ты, любимая душа») *E-dur*. В прелюдии № 11 «*O Welt, ich muss dich lassen*» («О Мир, я должен тебя

покинуть») *F-dur* образный ряд расширен и представлен в триаде: *вечное – мир – человек*. Образ *вечного* раскрыт через жанр гимна, воссоздавая при помощи отработанных средств (в прелюдиях № 5, 9, 10) величие, волю и императив. *Мир* олицетворяет хроматический мотив, завершающий первый тематический комплекс. *Человеческое* раскрывается посредством переноса хроматически измененного мотива в верхний голос, на авансцену, приводя развитие к *d-moll*. Закономерно, что один и тот же хроматический мотив, получивший в эпоху барокко семантику отражения внутренних страданий личности, связывает в аранжировке Бузони контрастные воплощения сакрального, мирского и человеческого. Несмотря на светлый, оптимистический итог, образ *вечного* интерпретируется в близком значении и И. Брамсом, и Ф. Бузони в виде чуждого для человека, высшего, великого и отстраненного начала.

Так, раскрывая сложные философские категории и архетипические образы, используя разнообразные композиционные приемы, Ф. Бузони в транскрипциях музыкальных шедевров подчеркивает иные оттенки смысла в решении философской проблемы, предлагает другие обобщения и ракурс видения, намечая перспективные линии диалога с мастерами прошлого в творчестве и композиторов, и исполнителей последующих веков.

В **Заключении** подводятся результаты работы. Изучение множества теоретических работ, а также анализ переложений, аранжировок, транскрипций и сочинений Ф. Бузони показал наличие сложных корреляций между отдельными компонентами авторского стиля. Узнаваемость исполнительского стиля Ф. Бузони создается: ораторским тоном сольного инструментального высказывания; плакатностью преподнесения тематического материала и виртуозностью его подачи; политематическим развитием, протекающим на разных уровнях музыкальной материи – мелодии, ритмического развития, гармонии, фактуры и других. Перечисленные особенности помогают в интерпретации выявить специфику композиторского мышления, что служит доказательством идеи взаимопроникновения композиторского и исполнительского компонентов стиля и необходимости глубокого исследования их взаимодействия.

Система выразительно-конструктивных средств, формирующая суть композиторской индивидуальности Ф. Бузони проявляется многофакторно:

- а) в отсутствии ярко выраженного национального стиля;
- б) в укрупнении единиц композиционного мышления, что раскрывается свободном оперировании не только элементами стилей эпохи или национальных стилей, но, в том числе, и узнаваемыми составляющими шедевров искусства в качестве носителей некоего обобщенного закрепленного значения. Такой подход создает новое «общемировое» глобальное звучание событий известных историй о принцессе Турандот и докторе Фаусте, приключений Арлекина;
- в) в отрицании наследия романтической эпохи в музыке и следовании собственным путем. Его суть раскрывается в обновлении музыкального языка, при помощи детализации идеи лада: ином градуировании интервалов

семиступенного ряда при помощи деления тона на его трети и формировании в результате новых 113 гамм в пределах октавы; использовании двенадцатитоновой хроматической шкалы, симметричных тонально-ладовых структур (целотоновых, тритоновых сопоставлений); рассмотрении микротонов, как перспективных возможностей реконструкции и обновления современного инструментария; включении полиладовых мажоро-минорных сочетаний, параллельных интервальных структур (секунд, терций, кварт, квинт, септим), обладающих непривычным звучанием; закреплении за конкретными тембрами в произведении тональной семантики.

Рассмотрение инструментальных каденций к произведениям композиторов-классиков, а также каденций, созданных Ф. Бузони, показало, что наряду с виртуозными, атематическими каденциями, состоящими из формул-клише, в творчество композитора входит новый тип каденции – импровизационный драматический монолог с элементами театрально-речевой декламации. В отсутствии тематических связей он выступает в функции композиционной связки, поскольку включение такого типа сольного высказывания является нормой для частей в циклических произведениях Ф. Бузони и свободных фантазийных опусов. Использование сольного инструментального высказывания в других произведениях, написанных не в жанре концерта, несет те же драматургические и композиционные функции инструментальной каденции в форме – места авторской рефлексии. Таким образом, композитор делает еще один шаг в сторону развития свободных, смешанных форм и открытых композиционных структур в музыке XX века.

Аранжировки Ф. Бузони ценны тем, что не только предлагают концертную версию музыкального шедевра для фортепиано, снабженную оптимальным руководством для исполнения (подбор аппликатуры, точно сделанной фразировки, техники педализации и т.п.), но и формируют представления о взаимодействии художественных образов в развитии произведения, репрезентирующим новую художественную идею мастера. Аранжировки и транскрипции Ф. Бузони произведений европейских композиторов XVIII–XIX веков представляют размышления композитора о сложных философских категориях, темах, уже раскрытых в сочинениях предшественников и современников, так и новых, предлагаемых Бузони: любовь – судьба, высшее – человек, вечное – мир – человек. В своих аранжировках и транскрипциях композитор высвечивает новые оттенки смысла, которые, по его мнению, остались неразвитыми в музыкальных опусах предшественников, что создает уникальность индивидуального стиля и творческого метода Бузони.

В ходе исследования установлены изменяемые и константные факторы индивидуального стиля Ф. Бузони. К первым отнесем исполнительские средства выразительности, связанные с трактовкой темпа, агогики, аппликатуры, динамики, техники педализации, обеспечивающие пианисту определенную степень свободы самовыражения. Ко вторым – линейную форму музыкального мышления; распределение разнообразных мотивных идей

в голосах, модальное мышление: использование диатонических шкал, результатом чего является полиладовость; ладовая многозначность музыкальных композиций; мажоро-минорные колебания; хроматизация музыкальной ткани. Результатом эволюции индивидуального стиля композитора можно считать концептуализацию процесса сочинения, его режиссерское продумывание.

Тщательная композиторская работа мастера с различными элементами музыкальной материи при создании аранжировок и транскрипций оригинальных произведений предшественников актуализирует необходимость освоения композиторских навыков пианистами, для которых владение мастерством создания транскрипций Бузони считал необходимым. Такой подход ставит иные перспективы перед системой современного фортепианного образования, связанные с включением транскрипций шедевров инструментальной и оркестровой музыки в конкурсный и концертный репертуар пианистов.

Весьма перспективным для музыкантов-исполнителей видится изучение вопросов влияния вокальной интонации и театральных жанров на инструментальные, симфонические произведения Ф. Бузони, а также исследование обратного воздействия, что представляет отдельную перспективную линию осмысления творческого метода и индивидуального стиля композитора.

Не менее важным видится понимание проблемы диалога в творчестве Ф. Бузони, который активно использует «подстройку» под музыкальный язык своего «собеседника» и, выражаясь его идиомами, формирует собственную концепцию предложенной к обсуждению в оригинальном музыкальном произведении философской проблемы. Как меняется при этом комплекс выразительных средств и исполнительских приемов является одной из перспективных линий исследования.

Необходимо также продолжать изучение преемственности и инноваций в формировании отдельных стилевых приемов и способов работы композитора, поскольку понимание специальных аспектов композиторского творчества Ф. Бузони помогает понять проблемы интерпретации его произведений. Смена приоритетов с позиции «композитор — исполнитель» поможет систематизировать множество исполнительских проблем, исследующихся разрозненно в контексте масштаба личности и всего творчества мастера.

Список работ, опубликованных автором по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК:

- 1. Янь, Юань. Эстетические взгляды и идеи Ф. Бузони в развитии музыкального искусства XX века / Юань Янь // Дом Бурганова: пространство культуры. — 2020. — № 1. — С. 157–169. (0,8 п. л.)**

2. Янь, Юань. Обработка, аранжировка, транскрипция, сочинение и их смысловые функции в произведениях Ф. Бузони / Юань Янь // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». — № 1 (252). — 2020. — С. 204–209. (0,37 п. л.)

3. Янь, Юань. Искусство интерпретации: «Чакона» Бах – Бузони / Юань Янь // Культурная жизнь Юга России. — № 2 (77). — 2020. — С. 58–64. (0,4 п. л.)

4. Янь, Юань. Композиционные, драматургические и стилевые функции инструментальных каденций в творчестве Ф. Бузони / Юань Янь // Культурная жизнь Юга России. — № 2 (77). — 2020. — С. 136–142. (0, 4 п. л.)

5. Янь, Юань. Ф. Бузони: к проблеме становления композиторского стиля / Юань Янь, С. А. Мозгот // Искусство и образование. — № 2 (142). — 2023. — С. 64–71. (0, 5/0,25 п. л.)

Публикации в других научных изданиях:

6. Янь, Юань. Творчество Ф. Бузони в контексте инноваций музыки XX века / Юань Янь // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: Материалы XII Международной научно-практической конференции 26 января 2020. Краснодар: КГИК, 2020. — Вып. 12. — С. 198–205. (0,5 п. л.)

7. Yuan, Yan. Aesthetic views and ideas of F. Busoni in the development of musical art of the XX century / Yan Yuan // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. — 2021. — № 1. — P. 61–65. (0, 3 п. л.)

8. Янь, Юань. Синтез традиций И. Баха и Ф. Листа в сочинениях Ф. Бузони / Юань Янь // Диалог искусств и арт-парадигм: VIII Международный научный форум 16 ноября 2021. — Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2022. — С. 208–211. (0,25 п. л.)

9. Янь, Юань. Аранжировки и транскрипции Ф. Бузони произведений европейских композиторов XVIII–XIX веков / Юань Янь // Музыкальная летопись: XII Международная научная конференция 15 февраля 2022. — Краснодар: КГИК, 2022. Вып. 12. — С. 291–298. (0,5 п. л.)