

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена»

На правах рукописи

Янь Юань

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

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

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
доцент С.А. Мозгот

Санкт-Петербург
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
<i>ГЛАВА I. Теоретические основы исследования творчества Ф. Бузони</i>	15
§ 1. Проблемы изучения стиля композитора	15
§ 2. Становление ведущих методов композиторской работы в контексте эволюции стиля	30
<i>ГЛАВА II. Инструментальная каденция в творческом преломлении Ф. Бузони</i>	66
§ 1. Генезис инструментальной каденции в композиторской практике XVIII–XIX веков	66
§ 2. Инструментальная каденция в аспекте типизации стилевых приемов	104
<i>ГЛАВА III. Аранжировка и транскрипция как ведущие методы работы композитора с оригинальным материалом</i>	113
§ 1. Приемы аранжировки Ф. Бузони произведений И.С. Баха.....	113
§ 2. Транскрипция и авторская рефлексия идей композиторов- романтиков	146
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	157
Список литературы.....	165
Приложение. Нотные примеры.....	181

Введение

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, а также с взаимодополнением этих сфер.

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

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. Расхождение обусловлено 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.

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, включающие философско-эстетические размышления композитора и их интерпретации современными учеными в контексте исследования стилевых и жанровых основ творчества. 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 таланта мастера раскрывает Б. Ч. Стернфилд, показывая, как эстетические установки композитора отразились на его оркестровых произведениях. Историко-стилевой вектор характеризует диссертацию Э. Дзугана, который рассматривает проявление трех стилевых качеств «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 ряд исследований и, в том числе, отдельный параграф 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 североамериканских индейцев в «Индийской фантазии» композитора. Этнографический компонент позднего стиля композитора также интересует Риру Лим. Музыковед сравнивает два оригинальных фортепианных произведения Ферруччо Бузони, «Индийская фантазия 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 стилевых влияний и особенностей либретто как самостоятельного литературного произведения.

³ Sternfield B. Ch. Ibid; 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. ... of 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. ...of Doctor of Musical Arts. University of North Texas, 2009.

Энни Шум интересуют традиции «театра представления» и влияние эффекта отчуждения на оперу «Турандот» Ф. Бузони в аспекте инноваций современной оперы⁵. У Сянцзэ объединяет и систематизирует наблюдения ряда ученых и вносит свой вклад, определяя влияние эстетических установок композитора на все его четыре оперных шедевра композитора – «Арлекин», «Выбор невесты», «Доктор Фауст» и «Турандот»⁶.

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)⁷. Российские ученые С. А. Азейнштадт, Б. Б. Бородин, А. В. Жилин, И. Б. Заславская, М. М. Мельников, О. С. Петровская, А. В. Старикова, Х. А. Стрекаловская и другие продолжают изучение фортепианного наследия Мастера в контексте традиций исполнительского анализа, заложенных А. Б. Гольденвейзером⁸,

⁵ Marshall J. Arlecchino and Doktor Faust by Ferruccio Busoni: a critical study: Dis. ... of Doctor of Arts, University of Oxford (United Kingdom), 1980; Backhaus F. Arlecchino: ein theatrales Capriccio von Ferruccio Busoni mit einem Beitrag zur Geschichte der Parodie in der Opera: Dis. ... of Doctor of Arts. Leopold-Franzens Universitaet Innsbruck (Austria), 1977; Dineen F. M. Busoni's Doktor Faust: A Critical Study: Dis. ... of Master of Arts, 1982; Xu Lufan. Ferruccio Busoni's Operas: A Critical and Historical Study: Dis. ... of 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. ... of Doctor Philosophy. Indiana University, 1993; Shum A. Verfremdungseffekt in Busoni's Turandot: A Modernist Opera: Dis. ... of Masters of Arts. University of Victoria, 1998.

⁶ У Сянцзэ. Оперное творчество Ферруччо Бузони в свете эстетических принципов композитора: дис. ... канд. иск. СПб., 2023.

⁷ Fabrikant M. Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription analysis: Dis. of ... Doctor of Musical Arts. University of Nebraska, 2006; Leshowitz M. H. A Study of the Life and Work of Ferruccio Busoni and Analyses of his "Waffentanz", "All, Italia" and "Toccata" for use in Performance and Interpretation: Dis. of ... Doctor of Philosophy. New York University, 1979; Lauderdale-Hinds L. A. Four Organ Chorale Preludes of Johann Sebastian Bach (1685-1750) as Realized for the Piano by Ferruccio Busoni (1866-1924): a Comparative Analysis of the Piano Transcriptions and the Original Works for Organ A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of J. Sweelinck, J. S. Bach, W. Mozart, F. Schubert, J. Brahms, and S. Prokofieff: Dis. of ... Doctor of Musical Arts. North Texas State University, 1980; Kingsbury B. From Bach to Busoni: Transcription as Visionary Process in Ferruccio Busoni's Fantasia Contrappuntistica: Dis. of ... Doctor of Musical Arts. The University of British Columbia, 2006; Scialla C. A study of Ferruccio Busoni's Transcriptions of Six Organ Chorale Preludes by Johannes Brahms: Monograph Doctor of Musical Arts. Louisiana State University, 1992; Bianchi C. Superfici ed essenze della memoria. Ferruccio Busoni e la Fantasia nach Johann Sebastian Bach // Gli spazi della musica. Vol. 5. №. 1. 2016; Braulin G. C. Le Trascrizioni per Strumenti a Tastiera. Conservatorio "Luigi Cherubini" Sala Del Buonomore, 2016.

⁸ Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания / Сост. и общ. ред. Д. Д. Благой. М: Сов. композитор, 1969.

Г. М. Коганом⁹, Н. П. Корыхаловой¹⁰, Я. И. Мильштейном¹¹, Г. Г. Нейгаузом¹²; С. И. Савшинским¹³, С. Е. Фейнбергом.

В современных российских изданиях Ф. Бузони выступает в многочисленном ряду фортепианных транскрипторов¹⁴. Плодотворной видится исследовательская деятельность Б. Б. Бородина, 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 Ф. Бузони предстает создателем сборников упражнений¹⁵, продолжателем «листовских традиций». Отрадно, что в последнее время появились диссертации, где в заглавии стоит имя Ф. Бузони¹⁶. Исследование творчества композитора представлено в них в контексте важнейших событий эпохи, в историко-стилевом, культурологическом ракурсе. Представляется, что намеченные векторы исследования в российском музыковедении могут быть расширены, благодаря включению в них переводов литературных работ и значительного

⁹ Бузони Ф. Избранные сочинения для фортепиано / Сост., ред., авт. вступ. ст. Г. М. Когана. М.: Музыка, 1969; Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания / Сост. ред., пер. с нем., предисл. и примеч. Г. М. Когана // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 141–175; Ферруччо Бузони: пианист / Г. М. Коган. М.: Сов. композитор, 1971. У врат мастерства / Г. М. Коган. М.: Классика–XXI, 2004. 133 с.

¹⁰ Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979.

¹¹ Мильштейн Я. И. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999.

¹² Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1982; Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1983.

¹³ Савшинский С. И. Пианист и его работа. М.: Классика–XXI, 2002.

¹⁴ См.: Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... докт. иск. М., 2006; Бородин Б. Б. «Авторецензия» Ферруччо Бузони: комментарии к переводу // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2022. Вып. 31; Бородин Б. Б. Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони: Письма из США // Научный вестник Московской консерватории. – Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024); Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони – интерпретатор Бетховена // Вестник музыкальной науки. 2021. №2; Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о фортепианном искусстве // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. 2024. Вып. 37.

¹⁵ См.: Жилина А. В. Упражнение в теории и практике обучения музыке: на материале трудов западноевропейских педагогов-музыкантов и методистов : дис. ... канд. пед. наук. М., 2001.

¹⁶ См.: Заславская И. Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора : дис. ... канд. иск. Петрозаводск, 1997; Стрекаловская Х. А. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шенберг в диалоге с Рихардом Вагнером: дис. ... канд. иск. СПб., 1998.

эпистолярного наследия Ф. Бузони, а также переводов зарубежных биографических работ¹⁷ и осмысления исторических фактов, связанных с деятельностью композитора, опубликованных в европейской и американской прессе того времени.

Обзор существующих исследований показал их широкую разнонаправленность и противоречивость, что обуславливает необходимость применения гибкого подхода к систематизации и обобщению научных результатов исследований, а также их детализацию в заявленном направлении.

Объект исследования – творчество Ферруччо Бузони.

Предмет исследования – стилевая и жанровая специфика произведений мастера.

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

¹⁷ Мельников М. М. “Klavierübung” Ферруччо Бузони: «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2013; Айзенштадт С. А. Лео Сирота и его место в формировании японской фортепианной культуры // Грамота. 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II; Ficarella A. La Klavierübung di Busoni e la letteratura didattica per pianoforte nel XX secolo / Ed. M. Vincenzi // Quaderni di Musica/Realtà. 1999. № 50; Levitz T. Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921–1924: Dis. of... Doctor Philosophy. University of Rochester, NY., 1993; Dent E. J. Ferruccio Busoni: A Biography. London, Oxford University Press, 1933; Guerrini G. Ferruccio Busoni: La Vita, La Figura, L'Opera. Firenze, Monsalvato, 1944; Leichtentritt H. Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf, Haertel, 1916; Sitsky L. Busoni and the Piano. NY.: Greenwood, 1986.

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. Дзуган, Ф. Баллардини, Ким Тэ Хён, Т. Браунер, Риру Лим о становлении индивидуального стиля композитора в широком комплексе разнообразных музыкальных, внемузыкальных и метамузыкальных влияний эпохи *fin de siècle*.

Изучение творческого метода мастера строится на основе субъектного подхода А. А. Ухтомского, раскрывающего активность человека в выстраивании многообразных отношений с окружающим миром; 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 инструментальной музыки в эпоху венского классицизма 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. Швейцером¹⁸.

Проблемы аранжировки были исследованы с опорой на методические принципы и идеи интерпретации российских музыкантов-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 качестве ведущего избран историко-стилевой подход, помогающий выявить разнообразные воздействия в процессе личностного и музыкального становления Ф. Бузони. Системный подход направлен на осмысление этапов формирования индивидуального стиля мастера, иерархичности и функциональности системы выразительно-

¹⁸ Brown H. M. *Embellishing Eighteenth-Century Aries: On Cadenzas // Opera and Vivaldi* / Ed. by M. Collins and E. K. Kirk. University of Texas Press, Austin, 1984; Друскин М. С. *Фортепианные концерты Бетховена*. М.: Музгиз, 1959; Johansen U. *The Instrumental Cadenza of the Period 1700–1770*. Uppsala: Uppsala Universitet, 1983; Lasocki D. *The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook*. NY.: Mc-Ginnis & Marx, 1978; Меркулов А. М. *Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма*. М.: Дека-ВС, 2014; Кириллина Л. В. *Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3 частях*. М.: Композитор, 2010. Ч. 3; Климовицкий А. И. *О творческом процессе Бетховена*. Л.: Музыка, 1979; Попова Т. В. *Й. Гайдн*. М.: Музгиз, 1967; Сапонов М. А. *Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения*. М.: Музыка, 1982; Холопов Ю. Н. *Каденция* // *Музыкальная энциклопедия*. М.: Сов. энциклопедия, 1974. Т. 2.

конструктивных средств, направленной на раскрытие философских воззрений Ф. Бузони. Методы компаративистики и герменевтики помогают понять вклад мастера в развитие инструментальной каденции в сравнении с каденциями других исполнителей и композиторов. Музыковедческий анализ направлен на изучение проявлений компонентов стиля в различных видах творческой деятельности Ф. Бузони — аранжировщика, исполнителя, редактора, транскриптора, композитора. Целостный анализ помогает в определении типичных, характерных для автора черт стиля в соотношении с композиторской и исполнительской практикой современной ему эпохи.

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 репрезентации 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 оригинальном 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, создавая 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 представлены 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.

ГЛАВА I. Теоретические основы исследования творчества Ф. Бузони

§ 1. Проблемы изучения стиля композитора

Существующие исследования о Ф. Бузони в большинстве своем имеют практико-ориентированную направленность и связаны с исполнительским искусством. Примечательно, что именно благодаря исполнительскому анализу авторами фиксируются отдельные черты стиля композитора и его творческого метода в разные периоды деятельности. Сложность исследования наследия Ф. Бузони объясняется широким комплексом его талантов. Он был автором книг, в которых высказывал свои воззрения на искусство и развивал свои установки и педагогические принципы; работал над редакцией произведений И. С. Баха, в чем также проявлялись уникальные личностные черты и профессиональные подходы музыканта; делал аранжировки и транскрипции, которые также воспринимал, как способ высказывания об искусстве и мире; писал собственные сочинения. Столь многогранная реализация талантов обуславливает появление множества разнонаправленных исследований, касающихся творческой деятельности Ф. Бузони.

В философско-эстетическом ключе написаны фундаментальные биографические труды Э. Дж. Дента, Г.М. Когана, П. Флита¹⁹. Каждый из названных авторов пытается дать ответы на «вечные» вопросы, с которыми сталкивается музыкант, начинающий осваивать произведения Бузони. К таковым отнесем следующие: как проявляется его авторское начало при создании транскрипций и как протекает взаимодействие Бузони с оригинальным текстом; как соотносится исполнительский стиль и

¹⁹ Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М.: Сов. композитор, 1971; Dent E. J. Ferruccio Busoni: A Biography. London: Oxford University Press, 1974; Fleet P. Ferruccio Busoni: a phenomenological approach to his music and aesthetics. Cologne: Lambert Academic Publishing, 2009; 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. of ...Doctor of Musical Arts. The University of Iowa, 1979.

пианистический тип композитора, которого многие считают блестящим виртуозом при том, что тип его игры очень академичен; влияет ли композиторский стиль Бузони на его исполнительский стиль, а его эстетические и философские взгляды на исполнительскую и композиторскую деятельность и многие другие.

С позиции нашего исследования на многие поставленные вопросы дает ответ труд Г. М. Когана «Феруччо Бузони». Автору удалось вычленить и обосновать систему выразительных приемов, которые создают узнаваемость исполнительской интонации и исполнительского стиля Бузони. Они включают «...предпочтительное применение *legato*, закругленной фразировки, мелко детализированной нюансировки, волнистой динамики и ритмики, частых *crescendo*, *diminuendo*, *ritardando*, *rubato*, *arpeggiando*²⁰.

Можно отметить, что среди исследовательских работ российских музыкантов существуют труды, в которых имя Бузони упоминается в ряду талантливых пианистов при размышлении автора на другие важные для исполнительского искусства темы. Так Я. И. Мильштейн, изучая проявления личностного начала в пианистической деятельности, пишет: «Чтобы исполнение стало выдающимся, исполнитель и композитор должны как бы слиться воедино. Между ними должен возникнуть особого рода “резонанс”, который преодолевает все – и время, и расстояние, и неизбежный барьер между двумя индивидуальными “я”. В истории исполнительского искусства было немало примеров этому: Бузони – Лист, Игумнов – Чайковский, Софроницкий – Скрябин, в наши дни Рихтер – Прокофьев»²¹. Многие последующие издания Я. И. Мильштейна, связанные с именем Бузони помогают пианистам не только в освоении различных уровней в

²⁰ Коган Г. М. Там же. С. 44.

²¹ Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства. М.: Сов. композитор, 1983. Мильштейн Я. И. Бузони. Гофман. Есипова. Левин. Игумнов. Корто. Софроницкий. Оборин. Венгерова. Габрилович. Барينو. Бекман-Щербина. Шнабель (и др.) / Я. И. Мильштейн: Статьи о пианистах // Ежегодники памятных музыкальных дат и событий. М.: Музыка, 1973–1978; Мильштейн Я. И. Ферруччо Бузони и его записи: аннотация к грампластинке. М.: ВСТ, 1968. Бузони Ф. Путь к фортепианному мастерству. М.: Музыка, 1968. Вып. 1.; М.: Музыка, 1973. Вып. 2. Бузони Ферруччо Бенвенуто (1866–1924). Путь к фортепианному мастерству. Вып. 3. Кн. 9–10. М.: Музыка, 1985.

профессиональном становлении, но и освещают ряд философских и общекультурных вопросов.

Классификацию нескольких типов исполнительского стиля мы находим в статье Б. Л. Яворского «После московских концертов Ферруччо Бузони», в которой Бузони отведено высшее место. Российский музыковед отмечает, что «...внимание исполнителя не сосредоточено на технической внешности, но его исполнение, вне всякого сомнения, носит ясно выраженный личный отпечаток»²².

Е. Я. Либерман, исследуя проблему творческой работы пианиста с авторским текстом, отмечает, что «Оригинал в музыке есть – это не авторский вариант исполнения, а подлинно авторский текст»²³. В подкрепление своей мысли он приводит цитату Бузони «Исполнение произведения никогда не может упразднить оригинальности, отличающей данную вещь... Ибо музыкальное произведение... всегда остается таким же, каким было до своего звучания», – писал композитор в своем труде «Эскиз новой эстетики музыкального искусства»²⁴.

Значительный вклад в понимание проблемы соотношения исполнительского и композиторского стиля Бузони вносит работа Д. А. Рабиновича «Исполнитель и стиль». Автор приводит значимые характеристики индивидуального композиторского стиля Ф. Бузони, которому свойственно «...мышление большими отрезками формы, а традиционная нюансировка дополнялась, а частично оказалась вытесненной артикуляцией...»²⁵.

Д. А. Рабинович исследуя категорию «стиль» по отношению к творчеству Бузони формулирует содержание понятия «исполнительский стиль». Автор подчеркивает, что исполнительский стиль – это явление

²² Яворский Б. Л. После московских концертов Ферруччо Бузони / Ред. Л. Гинзбург // Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика. М.: Музыка, 1975. С. 522.

²³ Либерман Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. М.: Музыка, 1988. С. 36.

²⁴ Там же. С. 29.

²⁵ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. М.: Классика-XXI, 2008. С. 100.

исторически обусловленное и многообразно связанное с современной ему (а также предшествующей!) культурой. Исполнительский стиль обладает своей эстетикой, «...на свой лад решает вопросы выразительности» и охватывает подвластных ему концертантов единством репертуарных тяготений. У него имеется своя трактовка виртуозности, своя техника...»²⁶. В контексте изучения исполнительского стиля ученый предлагает собственную типологию творчества пианистов-виртуозов и не виртуозов; изучает понятие «академизма» в соотношении пары «учитель – ученик»; критически анализирует творчество Л. Сироты и М. Задоры, в качестве продолжателей традиций Бузони, в связи с их «отчетливо выраженными салонно-виртуозническими устремлениями...», мало свойственных самому Бузони²⁷; изучает эволюцию исполнительского стиля²⁸ и влияние театра на инструментальное творчество мастера²⁹, специфичность и узнаваемость исполнительской интонации Бузони³⁰.

Словно в противовес высказыванию Д. А. Рабиновича С. А. Айзенштадт³¹ в статье приводит размышления Л. Сироты из его заметки «Современная виртуозность», которые выражают отношение знаменитого пианиста к этому качеству исполнения: «Подлинная виртуозность несет художественный смысл и заключена не только в скорости и точности, но и в индивидуальных, не всегда поддающихся логическому осмыслению особенностях фразировки, ритма, динамики...»³². Л. Сирота поддерживал интеллектуально-исследовательское начало в исполнительском творчестве, как и Бузони, хотя и вошел в историю фортепианного исполнительского искусства как представитель *романтического пианизма*³³.

²⁶ Там же. С. 26.

²⁷ Там же. С. 55, С. 100.

²⁸ Там же. С. 103.

²⁹ Там же. С. 107.

³⁰ Там же. С. 123.

³¹ Айзенштадт С. А. Лео Сирота и его место в формировании японской фортепианной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота. 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II. С. 16–21.

³² Там же. С. 19.

³³ Там же.

Бузони был приверженцем интеллектуального осмысления материала, и природа его виртуозности лежала далеко за пределами реализации только технических задач и скорее относилась к когнитивной сфере музыканта-исполнителя. Одно из примечательных качеств виртуозности Ф. Бузони заключалось, на наш взгляд, в быстром переключении между отдельными нюансами одной эмоции, типичными для романтического пианизма с характерными изменениями выразительных средств, происходящих на разных уровнях музыкальной материи: от артикуляции звука, интонационной и тематической работы, фактурного, гармонического, тембрового оформления и многого другого. В исполнительском процессе в таком контексте наиболее значимой оказывается быстрая реакция музыканта на все изменения музыкального содержания и почти мгновенная перестройка исполнительского аппарата для их отражения. Наше предположение подтверждает мысль Ф. Бузони: «Чего только не содержит чудо-цветок – чувство! Сдержанность и заботливость, жертвенность, решительность, деловитость, терпеливость, великодушие, жизнерадостность и тот всемогущий разум, из которого, в сущности, и проистекает само чувство»³⁴.

Исследования, напрямую связанные с фортепианными произведениями Ф. Бузони, – область, наиболее излюбленная зарубежными музыковедами. Особый интерес представляют работы, посвященные сочинениям, вошедшим в нотное издание «Бах – Бузони» и транскрипциям произведений других композиторов. Таковы диссертации М. Фабрикант, М. Лешовиц, Л.А. Лодердейл-Хиндс, Б. Кингсбери, К. Сциалла, развернутая статья К. Бианки, монография Дж. Браулин о развитии искусства транскрипции в конце XIX – начале XX века³⁵.

³⁴ Цит. приведена по: Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о фортепианном искусстве. // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории.–2024.–Вып. 37.–С. 26.

³⁵ Fabrikant M. Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription analysis: Dis. ... Doctor of Musical Arts. University of Nebraska, 2006; Leshowitz, M.H. A Study of the Life and Work of Ferruccio Busoni and Analyses of his "Waffentanz", "All, Italia" and "Toccata" for use in Performance and Interpretation: Dis. ... Doctor of Philosophy. New York University, 1979; Lauderdale-Hinds, L. A. Four Organ Chorale Preludes of Johann Sebastian Bach (1685–1750) as Realized for the Piano by Ferruccio Busoni (1866-1924): a Comparative Analysis of the Piano Transcriptions and the Original Works for Organ. A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected

Наиболее важными работами, с позиции цели нашего исследования, мы считаем диссертации, написанные музыкантами-исполнителями Б. М. Колин Дэвис³⁶, Э. Дзуган³⁷, М. Х. Лешовиц, М. М. Бенсон³⁸. Глубокий и тщательный исполнительский анализ отдельных произведений Ф. Бузони помог установить ряд характеристик индивидуального стиля композитора. Все исследователи приходят к близким выводам. Так Б. М. Колин Дэвис, исследуя полифоническую гармонию в трех оркестровых элегиях Бузони, отмечает *распределение разнообразных мотивных идей в голосах*, выявленные через приемы оркестровки. Контрапунктический подход отличает средства, с помощью которых композитор экспериментирует с гармонией; смешении ладов, которое приводит к полиладовости, благодаря включению звучности с «разделенной» терцией. Смешение ладов и других структурных звучностей проявляется как на микро-, так и макроуровне, в масштабной структуре сочинений. Так в теме «Песни о танце духов» отсутствие III ступени создает ладовую многозначность произведения, тогда как мерцание и двойственность III ступени в «Докторе Фаусте», по мнению Б. М. Колина Дэвиса, служит выражением двойственности добра и зла³⁹.

Историко-стилевой вектор характеризует диссертацию Эрика Дзугана, который рассматривает проявление трех стилизованных качеств «гибридности,

Works of J. Sweelinck, J. S. Bach, W. Mozart, F. Schubert, J. Brahms, and S. Prokofieff: Dis. ... Doctor of Musical Arts. North Texas State University, 1980; Kingsbury B. From Bach to Busoni: Transcription as Visionary Process in Ferruccio Busoni's Fantasia Contrappuntistica: Dis. ... Doctor of Musical Arts. The University of British Columbia, 2006; Scialla C. A study of Ferruccio Busoni's Transcriptions of Six Organ Chorale Preludes by Johannes Brahms: A Monograph Doctor of Musical Arts. Louisiana State University, 1992; Bianchi C. Superfici ed essenze della memoria. Ferruccio Busoni e la Fantasia nach Johann Sebastian Bach // Gli spazi della musica vol. 5, n. 1 (2016). P. 1–31.; Braulin G.C. Le Trascrizioni per Strumenti a Tastiera. Conservatorio "Luigi Cherubini" Sala Del Buonomore, 2016.

³⁶ Colin Davis B.M. Polyphonic harmony in three of Ferruccio Busoni's Orchestral elegies: Dis. ... of Doctor of Philosophy. Denton: University of North Texas, 2015.

³⁷ Dzugan E. A study of linking procedures found In three characteristic tendencies In selected works of Ferruccio Busoni (1866–1924): Dis. ... of Master of Music in Theory/Composition. Pittsburgh: Mary Pappert School of Music Duquesne University, 2001.

³⁸ Leshowitz M. H. A study of the life and work of Ferruccio Busoni and analysis of his «Waffentanz», «All, Italia» and «Toccata» for use and Performance and Interpretation: PhD of Doctor of Philosophy. NY: New York University, 1979; Benson M. M. The opus «Klavikembalisticum» by Kaikhosru shapurji soraji: an analyses, with references to its model the «Fantasia contrappuntistica» by Ferruccio Busoni: Dis. ... of Musical Arts of Piano Performance. Chicago: American Conservatory of Music, 1987.

³⁹ Colin Davis B.M. Polyphonic harmony in three of Ferruccio Busoni's Orchestral elegies: Dis. ... of Doctor of Philosophy. Denton: University of North Texas, 2015. P. 140.

чистоты и мистичности» в фортепианных произведениях композитора. Американский музыкант подчеркивает *ладовые мажоро-минорные колебания*, использование диатонических шкал и *хроматизацию музыкальной ткани*. Автор выдвигает идею о *мелодической интонационной связи*, обнаруживающейся в конструкции тем конкретных музыкальных произведений и приемах мелодического и гармонического *варьирования* отдельных мотивов, которые связывает ряд опусов, например, «Две песни» ор. 49 № 2, «Танцвальцер» соч. 53, «Вечный двигатель»⁴⁰.

Тонкие стилевые наблюдения отличают работу американского пианиста Майрона Ховарда Лешовиц «Изучение жизни и творчества Ферруччо Бузони и анализ его «*Waffentanz*», «*All, Italia*» и «*Toccata*» для использования, исполнения и интерпретации»⁴¹.

Применяя приемы Шенкеровского анализа⁴² к манускриптам Бузони, М. Х. Лешовиц исследует мелодические связи между перечисленными произведениями, типы гармонического развертывания, технику контрапункта. Важными для выявления характеристик индивидуального стиля Ф. Бузони становятся следующие выводы: композитор широко использовал *тематическое развитие* в своих сочинениях и это может помочь в изучении специфики его композиторского мышления; его музыка полифонична, имеет мощную фактуру, развитые мелодические линии голосов, *триадные формы*. Формы хорошо структурированы и часто опираются на мотивное движение. Присутствует хроматизация ткани, как

⁴⁰ 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. P. 112.

⁴¹ Leshowitz M. H. A study of the life and work of Ferruccio Busoni and analysis of his «*Waffentanz*», «*All, Italia*» and «*Toccata*» for use and Performance and Interpretation: PhD of Doctor of Philosophy. NY: New York University, 1979.

⁴² Краеугольными камнями анализа Генриха Шенкера стало: 1) понятие мотива, а не аккорда, которые возникают в произведении вторично из мелодически ориентированной структуры целого; 2) идея структурной дифференциации слоев музыкальной ткани, подчиненных одновременному действию нескольких законов, как сильных, так и слабых, упорядочивающих малые общности звуков; 3) все ритмические элементы Шенкер рассматривает как разворачивающиеся во времени «вбирающие время в себя». См.: Лагутина Е. В. Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии» : дис. ... канд. иск. М., 2014. С. 234–235.

преддверие будущего, но при этом в единстве сохраняются ведущие атрибуты стиля Бузони: общий ритм, *развернутые аккордовые последовательности, органичный пункт*⁴³.

М. Х. Лешовиц развеивает миф о сложности исполнения произведений Бузони, сравнивая «*Waffentanz*» с моцартовскими мелодическими темами, которые по исполнению не сложнее двухголосных инвенций Баха. «Элегия не очень сложна по пианистическим приемам исполнения, новые шкалы композиции – вот, что действительно сложно для изучения. В «Токкате» важно исполнение четких гаммообразных пассажей и арпеджио. Пьеса будет легче изучаться, если направить внимание исполнителя на сложные перекрещивающиеся ритмические паттерны в мелодических голосах»⁴⁴.

М. Х. Лешовиц апеллирует к устоявшемуся у пианистов мнению, что музыка Бузони нелегко и запоминается, и исполняется и предлагает ряд рекомендаций. Исследователь считает, что произведения Бузони могут восприниматься пианистами не столь сложными при постоянной практике исследования ожидаемого. Другими словами, если включать в исполнительский анализ элементы теоретического анализа (гармонии, фактуры, специфики развития формы, мотивных перекличек и отслеживания повторяющихся ритмических конструкций в голосах и других показателей индивидуального композиторского мышления), то предполагаемый текст будет более ясным и легко усвояемым⁴⁵. Однако Лешовиц предостерегает и о других сложностях исполнения музыки Бузони при включении аналитического подхода. Суть их состоит в том, что «...одновременно нужно выполнять слишком много вещей. Фокусироваться на композиции вместо исполнения; тонкостях редакции или транскрибирования...»⁴⁶, то есть мозг должен одновременно работать по нескольким каналам: устанавливать

⁴³ Leshowitz M. H. A study of the life and work of Ferruccio Busoni and analysis of his «*Waffentanz*», «*All, Italia*» and «*Toccata*» for use and Performance and Interpretation: PhD of Doctor of Philosophy. NY: New York University, 1979. P. 131.

⁴⁴ Ibid. P. 132.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ibid.

специфику работы Бузони с оригинальным текстом и выявлять сам оригинальный текст, исследовать особенности композиции и искать способы наилучшего исполнения, что само по себе уже достаточно сложно.

В то же время при использовании такого подхода автор отсылает к методу, наиболее распространенному, как среди музыковедов, так и исполнителей – сравнение произведений Бузони со стилями Бетховена, Моцарта, Брамса, Верди и Листа и других композиторов-предшественников. Такой подход М.Х. Лешовиц объясняет тем, что музыкантам подобные параллели помогают лучше понять идеи сочинений Бузони⁴⁷.

Важной составляющей работы М. Х. Лешовица видится прочерчивание будущих направлений исследований творчества Бузони. Весьма перспективным для пианистов ученый видит составление каталогов сольных произведений Бузони в соответствии с увеличением исполнительской сложности этих произведений; в том же ключе он предлагает каталогизировать ансамблевую музыку, с акцентом на анализ и освещения конкретных исполнительских трудностей. Музыкант подмечает также интересный аспект компаративистского анализа, говоря о том, что Бузони написал больше редакций, транскрипций, чем сольных произведений для фортепиано. В таком контексте интересно провести сравнительный анализ сочинений Бузони музыковедами и исполнителями, а также сравнение произведений и взаимовлияния их стилистических особенностей по датам создания⁴⁸.

Небезынтересным ученый видит изучение влияния на пианистическую карьеру Ф. Бузони таких фигур как Карл Райнеке, Генри Стейнвей и Вильгельм Майер. Кроме этого, Лешовиц упоминает, что исследование взаимоотношений Бузони и Эгона Петри не раскрыты в должной степени и могут быть интересны музыкантам⁴⁹.

⁴⁷ Ibid.P. 133.

⁴⁸ Ibid. P. 134.

⁴⁹ Ibid.

Также важным для изучения являются обобщения, возникающие при анализе интервью и литературного наследия Бузони, его высказываний относительно различных техник, которыми композитор был буквально одержим. «Для исполнителей особенно будет важно выяснить, как композитор использовал свои руки, пальцы, педализацию, позу за роялем и почему именно они стали наиболее удобными для него в исполнительской деятельности. Примечательны также особенности биографии композитора, его отношения с женой и детьми и влияние на его семейную жизнь жизненной философии его отца»⁵⁰.

Использование компаративистского подхода позволило другому американскому исследователю Марджори Молсби Бенсону увидеть и выделить еще несколько важных стилевых качеств в творчестве Ф. Бузони. Его диссертация посвящена исследованию опуса “Klavicembalisticum” Кайхосру Шапурджи Сорабджи⁵¹: со ссылками на его модель «Fantasia contrappunistica» Ферруччо Бузони. Английский пианист Кайхосру Шапурджи Сорабджи, восхищался исполнением Эгона Петри – ученика Бузони «Контрапунктической фантазии» в сольном концерте, который он посетил в Лондоне. В 1919 году в 27 лет Сорабджи исполняет «Контрапунктическую фантазию» Бузони вместе со своей первой серьезной работой Сонатой № 1 для Бузони частным образом и мастер очень лестно отзывался об исполнении молодого композитора-пианиста, что нашло

⁵⁰ Ibid. P. 135.

⁵¹ Сорабджи (род. 4 августа 1892 года – 15 октября 1988) в Чингфорде, графстве Эссекс, Англия. Бенсон приводит биографические данные о Кайхосру Шапурджи Сорабджи. Известно, что его отец был перс, выходец из Индии, а мама – певица испано-сицилийского происхождения. Они умерли в 1932 и 1952 году, соответственно. В подростковом возрасте он решил сделать карьеру музыканта и выступал как пианист с турами в Индии и странах восточной Европы. Как пианист Сорабджи заслужил уважением Глена Гульда. Как композитор он писал небольшие пьесы в стиле Дебюсси и Скрябина. В 25 лет (1917 году) он написал первое серьезное произведение Сонату № 1. Сонаты № 2 и 3 написанные в 1919 и 1922 годах формируют целостный цикл. Между 20 и 31 годами 15 его работ было опубликовано, однако дальнейшие публикации были под запретом самого композитора. До 1976 года его музыка находилась в забвении. Новое дыхание его музыка получила, благодаря пианисту Джону Тобину. "Klavicembalisticum" представляет 252 страничное сочинение, вместе с его "Jami" симфонией для фортепиано, оркестра, хора, солиста баритона, органа записанной на 830 страницах. Эти произведения Сорабджи считаются самими крупными его сочинениями. См. подробнее в издании: Benson M. M. The opus "Klavicembalisticum" by Kaikhosru Shapurji Soraji: an Analises, with References to Its Model the "Fantasia contrappunistica" by Ferruccio Busoni: Dis. ...of Musical Arts of Piano Performance. Chicago: American Conservatory of Music, 1987. P. 3–4.

отражение в рекомендательном письме. «Контрапунктическая фантазия» продолжала очаровывать Сорабджи еще много лет.

Позже, когда Сорабджи представлял на концертах свои сочинения, он использовал ее как модель для композиции, создав в 1929–1930 годах монументальный “Klavicembalisticum”⁵². Бенсон отмечает, что английские музыкальные критики считают Сорабджи «хорошим копиистом». Английские критики нередко сравнивают стили Бузони и Сорабджи – апологета Бузони. Оба были и композиторами, и исполнителями; имели свои философские воззрения, которые были опубликованы; выступали как музыкальные критики. Оба музыканта совмещали в своем творчестве несколько национальных стилей, Бузони – немецкий и итальянский; Сорабджи – французский и итальянский. С момента их встречи Сорабджи испытывал влияние Бузони.

В выводах М. М. Бенсон выделяет общие стилевые черты между Сорабджи и Бузони. В качестве наследства позднего романтизма исследователь отмечает склонность обоих к *масштабным концепциям*, наблюдаемую также в творчестве Малера, ранних сочинениях Шенберга, а у Бузони проявившуюся в его фортепианном концерте, написанном в 1904 году в котором принимают участие солист, большой симфонический оркестр максимального состава и хор. Сорабджи, благодаря своему опусу “Klavicembalisticum” также вливается в эту когорту музыкальных деятелей⁵³.

Общим для обоих композиторов стало *создание транскрипций собственных произведений*. Так, «Контрапунктическая фантазия» Бузони и «Klavicembalisticum» Сорабджи существуют в форме транскрипций для двух фортепиано, которые заметно облегчают исполнение этих произведений и делают их композицию яснее⁵⁴.

⁵² Ibid. P. 1–2.

⁵³ Ibid. P. 100.

⁵⁴ Ibid. P. 101.

Бенсон упоминает, что Сорабджи использовал *множество редакторских пометок* в тексте своего сочинения, что свойственно и творчеству Бузони. Кроме этого, Сорабджи также, как и Бузони обращается к *барочным принципам и формам*. Они реализуются в раскрытии потенциала жанра фуги, технике варьирования, целенаправленном сохранении *духа импровизации* не только в обращении к жанрам фантазии, токкаты, прелюдии, но и путем включения разделов «Каденция». Импровизационное начало также сохраняется в *иррегулярности метра, введении инструментальных речитативов и ариозных фрагментов*. Богатые *разновидности орнамента* в творчестве Сорабджи и Бузони также служат выражением музыкальной практики эпохи барокко⁵⁵.

Эстетико-семантический подход отличает материалы открытой лекции, выстроенной на основе диссертации пианиста Д.М.А. Лим Чонг-Пила «Музыкальное мышление Ферруччо Бузони: изучение его “Сонатины секунда” и “Токкаты”»⁵⁶. Цель диссертации состоит в том, чтобы рассмотреть корреляции между проявлениями личности Бузони-философа и Бузони-композитора. Или другими словами, как эстетическая и теоретическая точки зрения мастера-творца проявляются через его музыкальное мышление в композиционной практике. Выводы обоснованы через анализ двух его поздних произведений для фортепиано «Сонатины секунда» и «Токкаты». В них автор определяет важные качества позднего стиля композитора: триадные формулировки сосуществуют с диссонирующими гармоническими идиомами; «Фантазия», состоящая из семи свободных, но тематически взаимосвязанных разделов носит импровизационный характер, отражая стремление Бузони достичь его идеала абсолютной музыки; в «Чаконе» он выходит за пределы обычных вариаций-остинато: вместо сохранения композиционных и гармонических структур,

⁵⁵ Ibid. P. 102.

⁵⁶ Lim Chong-Pil D.M.A. Ferruccio Busoni's musical thinking: A study of his "Sonatina seconda" and "Toccata": Dis. of Doctor of Musical Arts. Denton: University of North Texas, 1991.

скрепляющими становятся ритмические и мелодические особенности темы; в качестве объединяющей идеи также используется тема из «Фантазии» и включение ее различных преобразований становится неотъемлемой частью Чаконы.

Исполнительский анализ позволяет сделать Лим Чонг-Пину выводы о том, что «...в высшей степени идеализированное представление Бузони о музыке и его готовность использовать любые возможные музыкальные средства, в противовес работе в рамках определенного метода или системы...привело к отсутствию признания, которого заслуживают его работы»⁵⁷.

Аналитические этюды и детальный исполнительский анализ дополняют исследования современных российских ученых. А. В. Старикова изучает творчество Ф. Бузони в аспекте творческих связей музыкантов-исполнителей. О. С. Петровская прослеживает листовские традиции в интерпретации сочинений Баха – Бузони, повлиявшие на развитие постромантических направлений в бахиане XX века⁵⁸.

В историко-стилевом, культурологическом и, частично, методическом ракурсе представлено творчество Бузони в монографиях и диссертационных исследованиях российских ученых и музыкантов С. А. Айзенштадта⁵⁹, Б. Б. Бородина⁶⁰, А. Б. Гольденвейзера⁶¹, А. В. Жилиной⁶², И. Б. Заславской⁶³, Г. М. Когана⁶⁴, Н. П. Корыхаловой⁶⁵, Я. И. Мильштейна⁶⁶, М. М. Мельникова,

⁵⁷ Ibid. P. 44-45.

⁵⁸ Старикова А. В. Г. Гальстони и Ф. Бузони: интеллектуальный обмен двух художников // Грамота. 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. II. С. 162–164; Старикова А.В. Развитие идей Ф. Бузони в «Рабочей книге» Г. Гальстона // Вестник КемГУКИ 33/2015. С. 148–156. Петровская О.С. Ф. Бузони и Листовская традиция интерпретации музыки Баха // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. С. 141–148.

⁵⁹ Айзенштадт С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония) : проблемы теории, истории, исполнительской практики : автореф. дис. ... докт. иск. Новосибирск, 2015.

⁶⁰ См. издание: Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ... докт. иск., М., 2006.

⁶¹ Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. М.: Сов. композитор, 1969.

⁶² См.: Жилина А. В. Упражнение в теории и практике обучения музыке: На материале трудов западноевропейских педагогов-музыкантов и методистов: дисс. ... канд. иск.: 17.00.02. М., 2001.

⁶³ Заславская И. Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: дис. ... канд. иск., Петрозаводск, 1998.

⁶⁴ Бузони Ф. Избранные сочинения для фортепиано. М. : Музыка, 1969; Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 141–175. Ферруччо Бузони: пианист. М.: Сов. композитор, 1971; У врат мастерства / Г. М. Коган. М.: Классика–XXI, 2004.

Г. Г. Нейгауза ⁶⁷ ; С. И. Савшинского ⁶⁸ , Х. А. Стрекаловской ⁶⁹ , С. Е. Фейнберга ⁷⁰ . В них творчество Бузони осмыслено в контексте важнейших событий эпохи.

В современных научных штудиях не так давно стали подробно анализироваться ведущие принципы фортепианной педагогики. А. Фикарелла исследует преломление основных дидактических положений композитора в фортепианных сочинениях. Т. Левитц посвящает диссертационное исследование методическим установкам, высказанным в мастер-классах по композиции, проведенным Ф. Бузони в Академии искусства в Берлине, сохранившихся в заметках и воспоминаниях его учеников, но до сих пор слабо изученных. Это же относится и к материалам зарубежных монографий, посвященных Бузони Г. Гуэррини, Э. Дента, Г. Лихтентритта, Л. Ситски⁷¹.

Обобщая, отметим, что проблемы изучения стиля Ф. Бузони в современной музыкальной науке обусловлены центробежными тенденциями и разными векторами исследований наследия мастера. Творческая натура Бузони с почти одинаковой степенью значимости проявляла себя разных видах деятельности в качестве исполнителя, музыканта-философа, музыкального критика, педагога, редактора, аранжировщика, транскриптора, композитора. В настоящее время еще невозможно сказать, что каждая из

⁶⁵ Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Л.: Музыка, 1979.

⁶⁶ Мильштейн Я. И. Ференц Лист. М.: Музыка, 1999.

⁶⁷ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. М.: Музыка, 1982; Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Сов. композитор, 1983.

⁶⁸ Савшинский С. И. Пианист и его работа. М.: Классика-XXI, 2002.

⁶⁹ См.: Стрекаловская Х. А. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шенберг в диалоге с Рихардом Вагнером: дисс.... канд. иск. СПб., 1998.

⁷⁰ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1969.

⁷¹ Мельников М. М. "Klavierübung" Ферруччо Бузони: "Всеобъемлющий план" и закономерности пианистической концепции: автореф. дис. ...канд. иск. М., 2013; Азейнштадт С. А. Лео Сирота и его место в формировании японской фортепианной культуры // Грамота. 2015. № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II. С. 16–21. Ficarella A. La Klavierübung di Busoni e la letteratura didattica per pianoforte nel XX secolo / Ed. M. Vincenzi // Quaderni di Musica/Realtà. 1999. № 50; Levitz T. Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921–1924: Dis.... Doctor Philosophy. University of Rochester, NY., 1993; Dent, Edward J. Ferruccio Busoni: A Biography. London: Oxford University Press, 1933; Guerrini, G. Ferruccio Busoni: La Vita, La Figura, L'Opera. Firenze, Monsalvato, 1944; Leichtentritt, H. Ferruccio Busoni. Leipzig, Breitkopf & Haertel, 1916; Sitsky, L. Busoni and the Piano. NY.: Greenwood, 1986.

сфер деятельности Бизони изучена в полной мере и возможен выход на уровень их системного обобщения.

Обзор существующих исследований также показал многокомпонентность стилевых влияний, обусловивших сложную комплексную природу индивидуального стиля Ф. Бизони. Существенное воздействие на него оказали различные элементы стилей эпохи: барочного, классического, романтического; стили различных национальных школ и их представителей в музыке⁷².

Примечательна трактовка проблемы виртуозности как ведущего компонента исполнительского стиля Ф. Бизони. Виртуозность понимается нами как когнитивный феномен, рассматриваемый во взаимосвязи с психофизиологическими особенностями музыканта-исполнителя и функционированием его исполнительского аппарата.

Подчернем, что, несмотря на мастерское владение техниками композиции предшествующих эпох, множественность стилевых истоков, разнонаправленность творческих устремлений Ф. Бизони, все они нередко затемняют и нивелируют собственные композиторские находки, до сих пор нуждающиеся в более глубоком и детальном изучении.

⁷² О.И. Поризко и Е.И. Поризко отмечают прием обращения к различным стилям как одну из форм выражения авторского преклонения перед творцами прошлого: «Композитор, пройдя большой творческий путь, словно воплощает потребность в создании музыкального Приношения своим великим предшественникам и современникам, используя выразительные средства различных стилей». См. подробнее: Поризко Е. И., Поризко О. И. Музыкальное приношение Николая Ракова: цикл «Девять пьес для фортепиано в четыре руки» // Университетский научный журнал. 2024. №78. С. 123.

§ 2. Становление ведущих методов композиторской работы в контексте эволюции стиля⁷³

Задачей данного параграфа является анализ формирования компонентов индивидуального стиля Бузони, получивших константное значение и методов композиторской работы на примере произведений разных жанров.

В 2026 году исполнится 260 лет со дня рождения Ферруччо Бузони. Историческое значение его деятельности как пианиста и композитора трудно переоценить. До сих пор его творчество подвергается разностороннему научному исследованию музыковедами по всему миру. Будучи самым известным в свое время пианистом-виртуозом, редактором, создателем транскрипций произведений И. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Листа и ряда других композиторов, Ф. Бузони является одной из самых выдающихся фигур XX века, оказавших непосредственное влияние на музыкальное искусство⁷⁴.

Принципы работы Ф. Бузони в музыкальной сфере выходили далеко за рамки политики и национальности. Все, от А. Шенберга и П. Хиндемита до Л. Грюнберга и О. Люнинга – знаковые фигуры в истории электронной музыки в США – имели подписанные копии его книги «Эскиз новой эстетики музыкального искусства»⁷⁵.

⁷³ Материалы данного параграфа апробированы в статьях автора диссертации: Yuan Y. Aesthetic views and ideas of F. Busoni in the development of musical art of the XX century // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. 2021. № 1. P. 61–65; Янь Юань. Творчество Ф. Бузони в контексте инноваций музыки XX века // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Краснодар: КГИК, 2020. Вып. 12. С. 198–205.

⁷⁴ Петровская О. С. Ф. Бузони и Листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 1. С. 143.

⁷⁵ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Лань, 2019. С. 23.

Курт Вайль, ученик Бузони, называя его «духовным европейцем будущего»⁷⁶, после его смерти писал: «Мы потеряли не только человека, но и те ценности, которые он мог вложить в дальнейшее развитие музыкального искусства». Наследие Бузони настолько велико, что трудно сказать, в чем заключается его наибольший вклад в художественную культуру Европы: в его оригинальных работах, научных трудах, музыкальных сочинениях или философско-эстетических воззрениях.

Эстетические идеалы Ф. Бузони, тем не менее, не обладали значимостью аксиом для музыкального мира начала XX века, который все больше напоминал калейдоскопическую мозаику по разнообразию как традиционных, так и экспериментальных устремлений. Несмотря на то, что Бузони считал В. Моцарта образцом классических ценностей и призывал своих учеников отойти от тяжести немецкой романтической традиции, воплощенной в работах Л. Бетховена и В. Вагнера, в целом он их не отвергал. И хотя мастер не тяготел к экспрессионистскому направлению в музыкальном искусстве, все равно поддерживал теплые отношения с А. Шенбергом и активно помогал ему в творческой деятельности⁷⁷.

Судьба распорядилась так, что после Первой мировой войны Ф. Бузони оказался как бы в тени авангардистов. Ситуация только усугублялась тем фактом, что Бузони, имеющий итальянские и немецкие корни, не отстаивал чисто немецкие или чисто итальянские ценности в своей музыке, поскольку был «слишком немцем» для итальянцев и «слишком итальянцем» для немцев. Его Концерт для фортепиано с оркестром – примерно восьмидесятиминутное произведение, завершающееся мужским хором, после его премьеры в 1904 году не был принят ни итальянцами, ни немцами. Немцы увидели в данном произведении намек на итальянские «уличные

⁷⁶ Schmidt R. A Tribute to Ferruccio Busoni. URL: <https://rebeccaschmidt.info/?p=759>.

⁷⁷ Одно из первых концертных исполнений вокально-инструментального цикла «Лунный Пьеро» А. Шенберга проходило в доме Ф. Бузони. Приведено по изданию: Golan G. Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking // Journal for New Music and Culture 5 (Summer). 2009. Online journal.

песни», а итальянцы – вагнеровский почерк и использование немецкого языка. Вступительная часть концерта «*Prologo e Introito*» умело соединяет в себе легкость произведений В. Моцарта и монументальность Г. Малера, а четвертая часть под названием «*All` Italiana – Tarantella*» полна интонационных аллюзий на «итальянскую» симфонию Ф. Мендельсона.

Ф. Бузони исполнял аранжировки музыкальных произведений И.С. Баха уже в 10 лет, благодаря чему смог завоевать внимание влиятельного музыкального критика Эдуарда Ганслика в Вене. На рубеже XIX и XX веков Бузони начал создавать музыкальные произведения на основе использования инноваций в области гармонии и формы. Наиболее значимой работой Бузони в данном направлении стала «Контрапунктическая фантазия», в которой хроматическое усложнение тональности, намеченное в «Искусстве фуги» Баха, доведено до предела. Для Бузони аранжировка и сочинение были двумя сторонами одной медали, процессом, в котором настоящее вступило в естественный диалог с прошлым.

Иное понимание Ф. Бузони тональности оказало серьезное воздействие на развитие инструментов для создания электронной музыки. В своей книге «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» Бузони писал: «Кто, подобно мне, производит хотя бы умеренные опыты и упражняя слух ...посредством собственного голоса или на скрипках вставлял в пределах одного целого тона два равномерно отстающих друг от друга промежуточных тона, – тот должен прийти к убеждению, что трети тонов являются совершенно самостоятельными, отчетливо-характерными интервалами (ступенями)....». Здесь же он отмечал, что «...мне удалось путем понижения или повышения интервалов установить 113 различных гамм. Эти 113 гамм (в пределах октавы С – С) включают в себе большую часть известных «24-х строев», но кроме того, еще целый ряд новых, отличающихся своеобразным характером»⁷⁸. Своими поисками в области

⁷⁸ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Лань, 2019. С. 32.

новой выразительности Ф. Бузони предвосхитил многие инновации как в сфере лада и тональности О. Мессиана, П. Хиндемита, Б. Бартока, так и в сфере микротоновой музыки и создания новых музыкальных инструментов, например, Г. Парчем в Америке. Бузони в своих размышлениях тонко передал «ветер перемен», который все с нарастающей отчетливостью проявлял себя в ладовом разнообразии в музыке Н. А. Римского-Корсакова и М. П. Мусоргского, поздних сочинениях А. Н. Скрябина, проникнутых тенденциями выхода за пределы тональности, опусах И. Вышнеградского, экспериментировавшего с четвертитоновой системой.

Еще в 1888 году он думал о возможностях микротонов. Зная об электронном телгармониуме Таддеуша Кэхилла⁷⁹, запатентованном в США в 1897 году, Бузони в 1920-х годах разработал планы создания *Dritteltonharmonium* (фисгармонии для производства трети тонов). Он не дожил до момента создания данного инструмента и его местонахождение сегодня не подтверждено, но подробный чертеж клавиатуры был опубликован звукозаписывающей компанией «Беренрайтер» («*Bärenreiter*») в книге экспонатов «Бузони: свобода для звукового искусства» («*Busoni: Freiheit für die Tonkunst*»).

Ф. Бузони рассматривал новые инструменты как способ создания музыки будущего, при этом, не упуская из виду прошлые разработки. Так, например, он считал, что у К. Дебюсси и композиторов импрессионистического направления, у Р. Штрауса и отчасти у Ф. Листа сформировалось вполне определенное представление о «возвышенных средствах выражения» путем иного расположения (градуирования) интервалов семиступенного ряда⁸⁰. Важно отметить, что данную идею Бузони поддержали далеко не все. Так, А. Шенберг и немецкий музыкант,

⁷⁹ Телгармониум Таддеуша Кэхилла – это первый серийно выпускающийся электрический синтезатор. URL: <http://www.etheroneph.com/index.php>.

⁸⁰ Бузони Ф. Указ. соч. С. 31.

дирижер и публицист Г. Пфицнер отвергли необходимость расширения гаммы за пределы существовавших ранее двенадцати тонов⁸¹.

Еще более интригующим является влияние, оказанное Ф. Бузони на музыкальное искусство США. Л. Грюнберг, который начал сочинять симфоническую музыку как ученик Ф. Бузони, помог основать Американскую музыкальную гильдию, Международное общество современной музыки и Лигу композиторов. Его опера «Император Джонс» («The Emperor Jones») стала одиннадцатой оперой, премьера которой состоялась в Метрополитен-опера в 1933 году. Премьера данной оперы вызвала большой резонанс как со стороны общественности, так и критиков: Л. Грюнбергу была присуждена Мемориальная медаль Биспема.

О. Люнинг, который также был учеником Ф. Бузони в течение непродолжительного периода времени, создал первые музыкальные произведения и исполнил их на первом публичном концерте электронной музыки в Германии в 1952 году. Он также активно продвигал американскую оперу.

Пожалуй, только в начале XXI века с появлением новых масштабных исследований вклад Ф. Бузони в музыкальное искусство XX века переосмысливается. Таково издание труда профессора Калифорнийского университета Т. Браунер «Переосмысление Американской музыки»⁸². Творчеству композитора посвящен отдельный параграф в книге.

Масштабное эссе К. Бьянки посвящено анализу сочинения Ф. Бузони «*Fantasia nach Johann Sebastian Bach*»⁸³, написанных в контексте тенденций неоклассицизма, с позиции идей преемственности между современной композиционной практикой и материалами, унаследованными из прошлого. Итальянский музыковед, анализируя произведение, отмечает, что фантазия написана в вариационной форме, где «повторяющиеся композиционные

⁸¹ Коган Г. М. Ферруччо Бузони. М.: Музыка, 1964. С. 35.

⁸² Browner T. Rethinking American Music. Illinois: University of Illinois Press, 2019. P. 121.

⁸³ Bianchi C. Superfici ed essenze della memoria. Ferruccio Busoni e la *Fantasia nach Johann Sebastian Bach* // Gli spazi della musica. 2016. Vol. 5, №. 1. P. 1–31.

элементы ...дают согласованность отношениям между различными материалами и разделами формы, но они также действуют на внемузыкальном уровне как средство пересмотра человеком прошлого». В конце эссе автор приходит к выводу о том, что сущность направления неоклассицизма была обобщенно сформулирована Ф. Бузони в 1920 году в его письме к П. Беккеру: «Идентификация в Фантазии метафизической и неописательной памяти позволяет, наконец, понять очевидное противоречие, которое ... вызвано определением “нового классицизма”». Здесь, фактически, Бузони имеет в виду музыку, которая отказывается от субъективизма и чувственности и понимается им как «...“сто процентная” музыка, дистиллированная, никогда не скрываемая под маской цифр и понятий, заимствованных из других областей. Это чувство, выраженное в мерах искусства»⁸⁴. Здесь Бузони предвосхищает отношение к музыкальному искусству, соответствующее последующему неоклассическому музыкальному объективизму М. Равеля, П. Хиндемита и И. Стравинского. В этой музыке главенствуют те качества, перед которыми преклонялся Бузони у Баха – ясная логика, чувство стиля и высокое искусство полифонии.

Ф. Бузони также активно пропагандировал музыку своих современников. Он лично исполнял произведения таких композиторов, как К. Сен-Санс, К. Дебюсси и Г. Берлиоз, в серии концертов, которые он начал с филармонией в 1902 году. Оратория «Сон Геронтия» Э. Элгара и «Вторая симфония» К. Нильсена впервые прозвучали на его концерте в Берлине.

Фактически Бузони – один из крупнейших пианистов и композиторов в истории музыки *fin de siècle*, оказавший значительное влияние, как на пианистическое искусство, так и на формы и способы написания музыкальных сочинений.

Процесс его становления с точки зрения композиторского искусства был не так однозначен, как его карьера в качестве пианиста-виртуоза. Бузони

⁸⁴ Ibid. P. 29.

уже в юности обладал значительным мастерством в технике композиции. Сочинения, написанные им между восемью и тринадцатью годами (1874–1879), были опубликованы как соч. 1–4. Хотя в юные годы композитор писал мало, но для него стало очевидным, что традиционный стиль письма – не тот путь, которым бы он хотел идти⁸⁵. После этого решения можно наблюдать из года в год продвижение композитора в недоступные доселе области новых выразительных средств в гармонии, ритме, фактуре. Каждое новое сочинение обладало новизной, становящейся предметом критики, но в сравнительно короткий срок она утихала. Каждое из этих композиторских усилий превосходит предыдущие в отношении новых технических приемов, звуковых эффектов, решения проблем композиции. Это не обязательно означает, что по эстетической, художественной ценности одно произведение уступает следующему — они находятся в равном соотношении.

Отметим группу композиций, написанных в 1880–1885 годах, отличающихся масштабом и глубиной. Она состоит из нескольких произведений, некоторые из них были опубликованы только спустя годы. Таковы прелюдии для фортепиано (BV 71), вторая «Балетная сцена» (BV 209, ор. 20) и Вариации и фуга на тему прелюдии *c-moll* Шопена (BV 213а, соч. 22) также принадлежат к этой группе⁸⁶. Следует отметить тесную взаимосвязь между всеми сочинениями, созданными в этот период – «Балетными сценами», вариациями и фугой. В них определились две характерные черты Бузони как композитора: он изящно объединяет легкие танцевальные ритмы, свойственные итальянскому национальному стилю и замысловатый контрапунктический стиль, присущий немецкой школе. «Вариации и фуга на прелюдию Шопена» являются самой обширной и самой амбициозной опубликованной работой молодого Бузони. В ней показывается другая сторона его натуры, медитативный ум немецкого образца, стремящийся к решению трудных задач. В этом произведении Бузони также

⁸⁵ Коган Г. М. Ферручо Бузони. М.: Музыка, 1964. С. 95.

⁸⁶ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Лань, 2019. С. 19.

отдает дань уважения Брамсу, чьи знаменитые вариации Генделя легко узнаваемы как образец. «Вариации и fuga на прелюдию Шопена» носят печать руки Бузони, что проявляется в масштабности формы и эффектным фактурном орнаментировании.

Сочетание стилевых примет двух национальных стилей прослеживается и в других композициях, созданных в это время, в Двух песнях (BV 202, соч. 15) и двух песнях соч. 18, двух старонемецких песнях (BV 207) соч. 30 и 31, *Album Vocale* (BV 114), четырех песнях на итальянском языке и двух песнях на немецком языке. Несмотря на то, что они прекрасно выполнены с точки зрения композиторского мастерства, эти вокальные миниатюры, тем не менее, показывают, что интерес к инструментальной музыке все-таки преобладает над вокальными опусами⁸⁷. Фортепианный аккомпанемент, особенно в старонемецких песнях (BV 207), проработан весьма тщательно. Однако в них отсутствует правильная пропорция в соотношении вокальной партии и аккомпанемента. Сольная партия кажется второстепенной по важности.

В этот же период были написаны Двадцать четыре прелюдии для фортепиано (соч. 37) (BV 181), равно как и Семь этюдов для фортепиано (соч. 16) (BV 203), посвященные Иоганнесу Брамсу. В возрасте 16 лет Бузони написал огромную партитуру на 300 страниц: на стихотворение Джакомо Леопарди для хора и оркестра «Суббота в деревне» («*II sabato del villaggio*») (BV 185). По свидетельству Дж. Самсона эта кантата, исполненная в Театро Коммунале в Болонье («*Teatro Comunale*»), никогда не публиковалась⁸⁸.

В 1886–1891 годах Бузони обращает свое внимание на поле, которое позже «вспахивалось» и «возделывалось» им с неустанной заботой. В своем труде «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» композитор подчеркивал: «Всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной

⁸⁷ Leichtentritt H. Ferruccio Busoni as a Composer // *The Musical Quarterly* 3. 1917. № 1. PP. 124–125.

⁸⁸ Samson J. *Music in Transition*. NY.: W.W. Norton, 1977. P. 77.

мысли ... Мысль станет сонатой или концертом. Это – аранжировка оригинала. ...Транскрипция отнюдь не разрушает оригинальной редакции. ...Исполнение произведения есть тоже транскрипция; оно также не может упразднить оригинальности, отличающей данную вещь, – как бы свободно оно себя ни держало. Следует еще напомнить, что большинство сонат Бетховена производит впечатление транскрипции оркестровых пьес; оркестровые вещи Шумана кажутся переложениями с фортепиано, – в известном смысле, они действительно являются такими аранжировками. Обработка ничего не стоит, потому что она кое-что переделывает в оригинале; но имеет ценность переделка, хотя она этот оригинал обрабатывает»⁸⁹. Другими словами, ценностью обработки является не сам оригинальный текст, а его талантливая переделка. Воплощение авторского замысла в нотный текст какого-либо жанра уже является его аранжировкой. В приведенном фрагменте понятия «аранжировки и транскрипции» даются как синонимичные в контексте приемов и способов создания переложения музыки, написанной для одного инструмента, но исполняемой на другом. В таком значении употреблял эти понятия Бузони в одном из своих трактатов, написанных в зрелый период творчества – «Транскрипции баховских органных работ»⁹⁰.

Кроме аранжировок Бузони создал *переложения* органных произведений Баха, например таких, как прелюдии и фуги *D-dur* и *Es-dur* для фортепиано. В контексте творчества Бузони переложения представляют собой адаптации звуковых и тембральных возможностей оригинального инструмента или ансамбля инструментов к специфике фортепиано. Далеко не всегда переложения Бузони представляли облегченную версию оригинального произведения, а скорее наоборот, демонстрировали изощренную палитру технических приемов, чтобы сохранить акустические константы оригинала.

⁸⁹ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Лань, 2019. С. 18–21.

⁹⁰ Busoni F. On the Transcription of Bach Organworks. NY.: G. Schirmer, 1894. 190 p.

Если сравнивать три жанра – переложение, аранжировку и транскрипцию, то переложение решает утилитарную задачу, – сделать технически доступным исполнение произведения написанного для одного инструмента другим инструментом или инструментальным составом. В творчестве Бузони таковым является переложения органных произведений для фортепиано. Аранжировка (от франц. *arranger*, – букв. приводить в порядок, устраивать) подчинена репрезентации определенной художественной идеи, которую подчеркивает новое распределение тематизма по голосам и тембрам, выбор другого типа изложения музыкального материала, иной гармонизации⁹¹. В некоторых случаях аранжировка направлена на облегченное изложение музыкального произведения для исполнения на том же инструменте.

А. В. Пчелинцев подчеркивает биполярность, свойственную аранжировке, позиционирующуюся в особом отношении, «...трактовке как способе взаимодействия с заимствованным материалом: если речь идет об облегченном изложении музыкального произведения или его адаптации к иному инструментальному или вокальному составу, то в этом случае сохраняются содержательные аспекты и структура оригинала; при трансформации фактурного, ладогармонического облика, жанровых, стилистических признаков оригинала (а нередко – и включении в контекст композиторского процесса) аранжировка раскрывается как метод художественного творчества, когда первоисточник и его перепрочтение предстают в виде различных *версий* одного и того же произведения⁹²».

Транскрипция в отличие от аранжировки, по мнению Пауля-Хайнца фон Диттриха, имеет самостоятельное художественное значение⁹³. Впервые Бузони пробует себя в жанре транскрипций. Транскрипция в понимании

⁹¹ Такой тип аранжировки часто используется в джазовой музыке и, вероятно, поэтому в фортепианной практике в настоящее время вместо понятия «аранжировка» используется понятие «версия».

⁹² Пчелинцев А.В. Феномен аранжировки: история, теория, практика: автореф. дис. ... докт. иск. Ростов-на-Дону, 2021. С. 36–37.

⁹³ См. подробнее в издании: Dittrich von P.-H. *Das Arrangierbuch*. Berlin: Lied der Zeit Musikverlag, 1967. P. 89–90.

композитора – это создание оригинальных произведений на основе заимствованного материала. В «Эскизе новой эстетики» композитор замечает: «...Транскрипция отнюдь не разрушает оригинальной редакции. ...Исполнение произведения есть тоже транскрипция; оно также не может упразднить оригинальности, отличающей данную вещь, – как бы свободно оно себя ни держало»⁹⁴. Первыми образцами транскрипций Бизони стали симфонии Мендельсона и Моцарта, увертюры и другие оркестровые произведения Шуберта. И здесь по отношению к данным произведениям наиболее уместно применить то толкование транскрипции, которое приводит в своем докторском исследовании Б. Б. Бородин «Транскрипция как зафиксированная интерпретация художественных ценностей...». Более важным представляется продолжение мысли автора о том, что транскрипция есть зафиксированная «форма диалога между явлениями искусства», в чем-то сходная с современными театральными режиссерскими интерпретациями известных литературных произведений⁹⁵.

Основу транскрипции, согласно Б. Б. Бородину, составляет *метод трансформации*, реализующийся во множестве приемов: редукции, имитации, амплификации, стилистической трансформации, создании тембровой иллюзорности, адаптации, конверсии, показывающих либо центробежную, либо центростремительную тенденцию по отношению к тексту оригинального произведения композитора-интерпретатора текста⁹⁶. По отношению к творчеству Ф. Бизони с наибольшей степенью ясности раскрывает себя центробежная тенденция. Согласно ей, пользуясь терминологией Бородина, сочинение выходит «...за пределы возможностей конкретного инструмента; здесь берутся за образец и адаптируются звуковые и технические параметры различного происхождения — вокальное начало становится идеалом инструментальной кантилены, рояль имитирует скрипку,

⁹⁴ Там же. С. 19.

⁹⁵ Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... докт. иск. М., 2006. С. 3.

⁹⁶ Там же. С. 20–25.

орган и т.д.»⁹⁷. Именно такой подход в силу синтетичности дарования использовал Бузони в создании собственных транскрипций⁹⁸.

Из собственных композиций мастера за эти пять лет следует отметить следующие:

1. Струнный квартет № 1 (BV 208, соч. 19, 1880–1882);
2. Маленькая сюита для виолончели и фортепиано (BV215, соч. 23, 1885);
3. Симфоническая сюита из 5 пьес для оркестра (BV201, соч. 25, 1888);
4. Струнный квартет № 2 ре минор (BV225, соч. 26, 1887);
5. Финские народные песни, для фортепиано в 4 руки (BV227, соч. 27, 1888);
6. Первая соната для скрипки и фортепиано (BV234, соч. 29, 1890);
7. Две танцевальных пьесы для фортепиано (BV235а, соч. 30а, 1914);
8. Без номера опуса, «*Kultaselle*», десять коротких вариаций на финскую мелодию для фортепиано и виолончели (BV237, 1891).

Из всех этих произведений, по мнению А. Бомонт, Струнный квартет (BV 225, соч. 26) самый ценный. По стилю он находится на пересечении влияний Л. Бетховена и И. Брамса. В то же время ему присуща и индивидуальность Ф. Бузони, раскрывающаяся в строгости тематических построений и нивелировании эмоционально-чувственного начала. Квартет написан с полным знанием особенностей жанра струнного квартета, причем все четыре части тщательно проработаны⁹⁹. Первая часть, *Allegro energico*, страстная, мужественная, ритмически изысканная. *Andante con moto* гораздо

⁹⁷ Там же. С. 7.

⁹⁸ Центристремительная тенденция, на наш взгляд, сковывала бы композиторский талант Ф. Бузони в силу того, что она связана, согласно исследованиям Б.Б. Бородина, с «...нерасторжимостью свойств инструмента и композиционной структуры. Произведения в этом случае создаются в симбиозе с определенным инструментом и не могут быть исполнены на другом инструменте без кардинальной трансформации своей образной сферы». См. подробнее: Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... докт. иск. М., 2006. С. 7.

⁹⁹ Beaumont A. Ferruccio Busoni: «A Musical Ishmael» // Music and Letters. 2016. 87. P. 342.

спокойнее, в манере Брамса, сдержанного в эмоциях. Далее следует великолепное *Scherzo*, наполненное энергией и яркими красками. Небольшое вступление *Andantino* вводит в энергичный финал – пьесу, оживленную юмористическими штрихами композитора. Часть насыщена новыми тематическими образованиями, но имеющими общую интонационную основу с темой, благодаря чему создается ощущение полилога множества людей, часто даже не слышащих ответов собеседника.

Премия А. Рубинштейна была присуждена Бузони за ряд сочинений, среди которых наиболее объемным является «Концертштюк» (Концертная пьеса) *d-moll* (1889–1890) (BV 236). Она опубликована как соч. 31а и посвящена Антону Рубинштейну¹⁰⁰. Серьезная, эффектная композиция, на которую явно повлияло виртуозное сочинение «Концертштюк» op.79 (1821) К. М. фон Вебера. В то же время интонационное родство можно усмотреть и в тематизме, и в общей драматургии между «Концертштюком» Бузони и Концертом для фортепиано с оркестром *d-moll* op. 70 (1864) Рубинштейна. Тем не менее, драматургия произведения обусловлена внутренним сюжетом Бузони, что отличает его произведение от Концерта Рубинштейна при некоторой общности тематизма.

Две танцевальных пьесы для фортепиано (BV235а соч. 30а, 1914), которые также входили в обязательную программу, представленную на конкурс А. Рубинштейна, «*Waffentanz*» и «*Friedenstanz*» – две миниатюры, полные остроумия по стилю и манере развития напоминают тонкую контрапунктическую технику итальянских мастеров, таких как Дж. Фрескобальди или Д. Скарлатти.

Согласно исследованиям Е. Кнут, Шесть пьес для фортепиано, (BV241 соч. 33b, 1895) еще не свободны от различных влияний, но уже во многом показывают мастерство Бузони¹⁰¹. Они посвящены Максу Регеру –

¹⁰⁰ Коган Г. М. Указ. соч. С. 101.

¹⁰¹ Кнут Е. Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar // Nineteenth-Century Music Review. 2018. № 17. P. 24.

известному композитору, пианисту, органисту, дирижеру, педагогу. Его влияние можно усмотреть в замысловатом гармоническом развитии цикла, изысканном фактурном оформлении и мышлении оркестровыми тембрами, однако с учетом возможностей фортепиано. Первый номер «*Schwermut*» («Меланхолия») *h-moll* – патетическая и серьезная, в манере Листа: исполнение темы распределено и ее интонации нужно «высветить» среди арпеджированных пассажей аккомпанемента. Вторая пьеса «*Frohsinn*» («Веселость») *F-dur* – элегантный вальс, которому свойственна нежная, почти прозрачная звучность. Третий номер «*Scherzino*» – пьеса, написанная в *C-dur*, где композитором шуточно обыгрывается прием репетиций одного тона. Четвертая пьеса «*Fantasia in modo antico*» («Фантазия в античной манере») *h-moll* посвящена Изабелле Стюарт Гарднер (*Isabelle S. Gardner*) – известной феминистке, американскому коллекционеру произведений изобразительного искусства. О страсти «Бостонской львицы» к изысканным произведениям прошлого свидетельствует начало и реприза пьесы в духе органных произведений Баха. Центр композиции, полный резких скачков и энергичных пассажей, воссоздает в музыке портрет яркой и независимой женщины. Пятая пьеса «*Finnische Ballade*» («Финская баллада») *c-moll*, мрачная пьеса, отличающаяся особенной фантастической атмосферой, – память о пребывании Бузони в Гельсингфорсе и его знакомстве с Сибелиусом и другими финскими композиторами. Седьмая пьеса «*Exeunt omnes*» («Все уходят») *H-dur* написана в жанре марша. Авторская ремарка «*Pomposo marziale e vivace*» («Помпезный воинственный и живой») по стилю напоминает ряд произведений Р. Шумана, выдавая, в том числе, и личное отношение Бузони к творчеству этого композитора.

Из ранних оркестровых произведений, по мнению Дж. Хаброн, особого внимания заслуживают две работы, соч. 32а и 34а. «Симфоническая поэма», посвященная Артуру Никишу (BV240, 1893) была написана во время пребывания Бузони в Америке. Согласно исследованиям Дж. Хаброн Бузони апробирует в поэме композиционные модели, типичные для творчества

Р. Штрауса. Наибольшие композиционные аналогии наблюдаются с произведениями «Дон Жуан», «Смерть и просветление», «Макбет»¹⁰². На уровне работы со средствами музыкальной выразительности исследователь также отмечает влияние стилей Берлиоза, Вагнера, Листа¹⁰³. Индивидуальность Бузони раскрывается в изысканных сочетаниях тембров, включающих арфу, колокольчики, расширенную медно-духовую и ударную группы. Это, видимо, сделано в подражании стилю сочинений венгерского мастера, представляя в оркестровой обработке гений Бузони как композитора.

Бузони упрочивает собственный оркестровый стиль в Оркестровой сюите № 2, (BV 242, соч. 34а). Четыре части композиции посвящены друзьям из Гельсингфорса¹⁰⁴. Первая часть «Прелюдия. Введение» («*Vorspiel. Introduzione*») посвящена Яну Сибелиусу – другу Ф. Бузони. Вторая часть «Военный танец. Героический танец» («*Kriegstanz. Danza guerresca*») написан как дань уважения Адольфу Паулю – талантливому шведу, ученику композитора в Гельсингфорсе. Третья часть «Монумент. Память» («*Grabdenkmal. Monumento funebre*») посвящен Армасу Ярнефельту – ученику Бузони, представителю высокопоставленной в Гельсингфорсе семьи творческой интеллигенции. Четвертая часть «Натиск. Ассалто» («*Ansturm. Assalto*») связана с воплощением портрета Ээро Ярнефельта – друга композитора, художника.

Воспоминания с северных берегов переданы в музыке композитора суровыми пластичными мелодиями и энергичными ритмами. Северный аскетизм наблюдается в лаконичности форм, экономном использовании гармонических и оркестровых ресурсов, ясности построений и музыкального развития. Первая пьеса «*Vorspiel*» близка манере письма Сибелиуса. Она

¹⁰² Habron J. Sonorous air: the transcendent in Ferruccio Busoni's aesthetics of music // Music Quarterly. 2019. № 5. P. 74.

¹⁰³ Ibid. P. 80.

¹⁰⁴ Lee S. Bach and Busoni Essentials in A Chaotic World // Harmonia: Journal of Arts Research and Education. 2021. № 21. P. 5.

пронизана размеренной, маршевой поступью и довольно темна по колориту. Вторая часть «*Kriegstanz*» («Боевой танец») имеет яркий тематизм, оркестровку и оригинальное фактурное оформление. Третья пьеса «*Grabdenkmal*» («Монумент») пронизана ритмами похоронного марша, мрачного по своему настроению и колориту. Четвертая часть «*Ansturm*» («Натиск») — финал полный безудержной энергии с мягким интермеццо. Это *Allegretto marziale* своим вступлением, звучащим как слабое эхо дальней борьбы, составляет счастливый контраст бурному движению и огненной энергии части, сохраняя в то же время единство настроения.

Концерт для скрипки (BV 243) был написан в 1896–1897 гг.; спустя годы он была опубликован как соч. 35 а. Концерт имеет программное посвящение «Предполагаемый поступок друзей Генри Петри¹⁰⁵». По мнению К. Хамильтона, концерту свойственна простая гармония, менее насыщенная фактура по сравнению с фортепианным концертом и здесь также угадывается влияние И. Брамса и Ф. Листа, что является признаком раннего этапа в творчестве композитора¹⁰⁶. О скрипичном концерте Брамса напоминает тональность ре мажор, главная тема с ее эффектным исполнением в высоком регистре и общие формы движений на доминантовом органном пункте. По форме концерт напоминает симфонические поэмы Листа, объединяя сквозным развитием три части сонатной формы *Allegro moderato*, *Quasi andante*, *Allegro impetuoso*.

В основе развития концерта также лежит монотематический принцип, что выражается в интонационной общности тематического материала всех трех частей. Вторая часть *Quasi andante*, пьеса, напоминающая гимн с широкими мелодическими контурами. *Intermezzo-agitato* является наиболее яркой частью всей работы. В ней присутствует характерная для Бузони

¹⁰⁵ Генри Вильгельм Петри (1856–1914) – нидерландский скрипач, отец Эгона Петри – выдающегося пианиста, ученика и друга Ф. Бузони. Бузони нередко принимал участие в домашнем исполнении квартетов в семейном кругу Петри, исполняя партию фортепиано. Подробнее: Dent J. Ferruccio Busoni. London: Oxford University Press, 1933. P. 79.

¹⁰⁶ Hamilton K. After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance // After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance. 2018. № 1. P. 312.

строгая красота, возвышенность чувств. Вступительное аллегро и финал представляют собой яркую, эффектную и одухотворенную скрипичную музыку, хотя и едва ли выражающую еще в полной мере авторскую индивидуальность.

Соната для скрипки и фортепиано № 2, BV 244, соч. 36а, *e-moll* (1898-1900) стоит на границе между ранним и зрелым стилем Бузони. Ф. Челестини отмечает, что хотя технические приемы в сочинении не выходят за рамки того, что было присуще исполнительству того времени, тем не менее, индивидуальность композитора отчетливо видна, возможно, больше, чем в любом другом произведении, предшествующему фортепианному концерту, соч. 39¹⁰⁷. Здесь жив возвышенный дух последних сонат Бетховена и органных произведений Баха¹⁰⁸.

Произведение начинается с медленного вступления *Langsam*, медитативной, мрачной по характеру музыки, с поистине «речевыми» паузами, остановками, акцентами полными печали. Развитие части достигает блестящей кульминации *poco con moto, assai deciso* в маршевом ритме и затем снова возвращаясь к начальному состоянию. Композитор без перерыва ведет к части *Presto* в стиле тарантеллы, полной непрекращающегося движения, все возрастающей энергии. Далее следует медитативная, спокойная, мрачная мелодия раздела *Andante, piuttosto grave (cis-moll)*, напоминая о начале сонаты. Она служит вступлением к хоралу «Как я счастлив, о, друг души» («Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen») Баха, которая вступает, принося утешение встревоженному сердцу.

Серия вариаций этого хорала образует финал: первая вариация *Poco più andante, E-dur* основана на фигурационной технике; вторая вариация *Alla marcia, vivace, cis-moll* напоминает отдельные части последних квартетов Бетховена; третья вариация *Lo stesso movimento, E-dur* дает возможность

¹⁰⁷ Celestini F. Ferruccio Busoni's «Secession»: To the piano concert with male chorus op. 39: Relation to the category // Music Quarterly. № 65. P. 276.

¹⁰⁸ Ibid. P. 279.

показать выразительные возможности соло скрипки, в сопровождении коротких аккордов фортепиано в стиле *basso-continuo*. Четвертая вариация *Andante e-moll* излагает тему в полифонической технике; Пятая вариация *Tranquillo assai, E-dur* – подготовка кульминации, которая достигается в начале шестой вариации – *Allegro deciso, un poco maestoso, E-dur*. Седьмая вариация *Piu lento* возвращает к тональности *E-dur* и переключает развитие в лирическую сферу. Тема звучит как недостижимая образ-мечта. Восьмая вариация *Piu tranquillo, apoteotico* продолжает развивать образ-идеал. Финальное проведение темы в динамике **pp** воссоздает эффект ее удаления и растворения. Хоральные аккорды фортепиано *Adagio* завершают развитие достижением состояния гармонии и умиротворения. Едва ли в этой сонате есть что-то, что способствовало бы ее популяризации, но серьезные музыканты-исполнители, такие как Г. Кремер, П. Рыбар, Ф.П. Циммерман вновь и вновь возвращаются к ее прочтению, создавая новые интерпретации этого романтического шедевра. Серьезной композиционной находкой Бузони стало в Сонате для скрипки и фортепиано введение вариаций на тему хорала Баха в финале цикла. Позже подобный прием использовал А. Берг в своем Скрипичном концерте «Памяти ангела», написанном в 1935 году и Д.Д. Шостакович в третьей части «Пассакалия» Первого скрипичного концерта (1947–1948).

Блестящим утверждением зрелого композиторского стиля Ф. Бузони стала презентация Концерта для фортепиано, оркестра и мужского хора *C-dur*, BV 247, ор. 39 в Бетховенском зале Берлинской филармонии в 1904 году. Филармоническим оркестром дирижировал Карл Мук, партию фортепиано исполнял сам композитор. Публика была ошеломлена поразительной «уродливостью» музыки; вердикт прессы был однозначен, композицию называли «бесплодной на выдумку» и «скандальным порождением модернизма»¹⁰⁹. Десять лет спустя тот же концерт был встречен с

¹⁰⁹ Ibid. P. 280.

воодушевлением, его «уродство» и модернизм уже не казались более оскорбительными, в нем видели богатство воображения, которое странно контрастировало с приписываемой ему прежде «бесплодностью»¹¹⁰. Музыкальные критики увидели, что перед ними лежит редкий шедевр, который они не могли понять десять лет назад, но который стал понятным теперь, после Дебюсси, Скрябина и Шенберга, «Саломеи» Рихарда Штрауса¹¹¹.

В качестве концерта это симфоническое произведение образует отдельный класс. Это не сольное произведение с оркестровым сопровождением, как концерты Шопена, и не похоже на концерт Моцарта или Бетховена как состязание фортепиано и оркестра; и, несмотря на важность оркестровой части, ее нельзя назвать симфонией с *obligato* для фортепиано, как концерты Брамса. Бузони воспринимает «концерт» в старом смысле этого слова, как взаимодействие нескольких равнозначных величин: соло фортепиано, большой оркестр и мужской хор из шести частей, которые вместе создают симфоническое целое.

Тематический каркас концерта в пяти частях задает оркестр. Сольная партия написана для исполнителя-виртуоза, но не играет главной роли в ансамбле и отличается ярко выраженной орнаментикой, напоминая просторную вуаль, наброшенную на звучные, блестящие сочетания оркестровых тембров. Истинный характер фортепианной партии — постоянное движение, что выражено в текучей, полимелодической фактуре: . ломанные арпеджио, аккорды-арпеджиато, тремоло, трели во многих новых комбинациях и вариациях — элементы характерной фактурной техники Бузони. Не менее примечательной чертой партии фортепиано в Концерте является своеобразное использование аккордов, октав и штриха *martellato*, что подчеркивает ритм.

¹¹⁰ Ibid. P. 281.

¹¹¹ Ibid. P. 281.

Здесь можно усмотреть влияние исполнительского стиля на композиторскую технику, поскольку ритмический остов акцентируется при помощи крупной техники – аккордов, октав, исполняемых с помощью работы запястья и рук сильным и резким нажатием на клавиши («*Schlagendes Spiel*») в отличие от «скользящей» манеры игры, необходимой для плавного исполнения бегущих пассажей. Это сочетание вертикальных и горизонтальных линий обогащается виртуозной педальной техникой. Исполнитель должен слышать гораздо больше, чем показывают ноты: длительные тона, смешение красок звучащих аккордов производят различные новые гармонические эффекты, звучность, богатую градациями силы и цвета. По мнению Ф. Челестини, оригинальные звуковые эффекты партитуры Концерта происходят от своеобразного сочетания фортепиано и оркестра, от того, как партия солиста словно «ныряет» в волны оркестра, снова прокладывает себе путь на поверхность, то скользит; то мчится, как пенящийся горный ручей, бросая вызов оркестру¹¹².

В начале своей карьеры Бузони пристрастился к драматической музыке. Его первая попытка создания музыки для театра датируется 1889 годом. Эта до сих пор неисполненная опера «Затонувшая деревня» («*Das versunkene Dorf*») была написана на текст Фриды Шанц¹¹³ под названием «*Sigune*». Еще раньше (семнадцатилетним юношей) Бузони вел переписку с выдающимся швейцарским писателем И. В. Видманом из Берна по поводу оперного либретто. Оно должно было стать драматической версией знаменитого романа Готфрида Келлера «Ромео и Джулия в Дорфе», на ту же тему, которую позже принял за основу Фредерик Делиус. Двадцать лет спустя Бузони с большим интересом вернулся к драматической музыке. Первый успешный шаг в этом направлении он сделал с музыкой к сказке К. Гоцци «Турандот».

¹¹² Ibid. P. 287.

¹¹³ Фрида Шанц (1859–1944) – популярная немецкая писательница, поэтесса, педагог.

Если «Концертштюк» представляет ранний композиторский стиль Ф. Бузони, то симфоническая сюита «Турандот» (BV 248, op 41, 1905) показывает стиль уже зрелого мастера. Она написана как симфоническое сопровождение к театральной драме, созданной по мотивам китайской сказки, лежащей в основе пьесы К. Гоцци, предвзя создания композитором одноименной оперы в 1916–1917 годах.

Сюита включает восемь частей: 1. *Die Henrichtung, Das Stadttor, Der Abschied aus der Musik zum I Akt* («Казнь, городские ворота, прощание», музыка к I акту); 2. *Truffaldino (Introduzione e Marcia grottesca)* (Марш Труффальдино); 3. *Altoum¹¹⁴, Marsch* (Марш Альтоума); 4. «*Turandot*» *Marsch* (Марш Турандот); 5. *Das Frauen gemacht Einleitung zum III Akt* «Женская часть дворца», введение в III акт; 6. *Tanz und Gesang* (Танец и Песня); 7. *Nächtlicher Walzer* (Ночной вальс); 8. «*In modo di Marcia funebre*» e «*Finale alla Turca*» *aus dem V Akt* («Похоронный марш» и «Финал в турецком стиле», музыка к V акту).

Большая часть музыкального сопровождения к этой драме собрана в форме оркестровой сюиты, в таком виде ее можно с большим эффектом исполнить в любом симфоническом концерте¹¹⁵. Сюита «Турандот» в своем фантастическом, причудливом, экзотическом стиле – одно из самых живописных и завораживающих произведений. Она принадлежит к жанру симфонических картин по аналогии с сочинениями «В степях Средней Азии» Бородина, «Шехеразады» Римского-Корсакова, «Аппалачи» Делиуса¹¹⁶. Композитора привлекала возможность насладиться экзотикой, восточным колоритом. Симфоническая сюита живописует свободную фантазию композитора, размышляющего на тему восточной сказки, сохраненной в интерпретации талантливого итальянского драматурга К. Гоцци. Закономерно, что в программе к произведению появляются и персонаж

¹¹⁴ Альтоум, согласно персонажам сказки К. Гоцци, китайский император.

¹¹⁵ Puccini. Turandot. 2015–16 Educator Guide // The Metropolitan Opera. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guides/turandot/turandot.15-16.guide.pdf>

¹¹⁶ Коган Г. М. Указ. соч. С. 90.

итальянской комедии *dell'arte* – Труффальдино – начальник евнухов сераля Турандот, а «турецкие» мотивы связаны с сюжетной линией Калафа – принца ногайских татар, сына Тимура – царя Астраханского. Гротескная, то причудливая, то томная музыка, воссоздает Восток, апеллируя к воображению слушателя, подражая «настоящей» китайской музыке.

Индивидуальное композиторское начало проявляется в симфонической сюите «Турандот» в самом замысле сюиты, зафиксированном в программных заголовках частей. Ф. Бузони смело развивает в музыке отдельные мотивы китайской трагикомической сказки, смешивая их с итальянской комедией Возрождения, с одной стороны, представленной персонажем Труффальдино, известным как мошенник и плут, с другой, подчеркивая, импровизационную основу сюиты, свойственную комедии *dell'arte*. Индивидуальный стиль Бузони проявляется и в выборе отдельных сцен сказки, направленных не столько на развитие любовно-лирической линии, что является центральной линией сюжета, сколько на показ восточной экзотики.

Шесть «Элегий»¹¹⁷ (BV249) для фортепиано, изданных в 1908 году, тесно связаны с концертом, музыкой «Турандот» и оперой «Выбор невесты» («*Die Brautwahl*»). По мнению Дж. Хаброн, некоторые из этих элегий представляют собой транскрипции или наброски частей «Турандот» и оперы «Выбор невесты»¹¹⁸. В элегиях заметно влияние стиля Листа, но в то же время уже легко устанавливаются узнаваемые стиливые черты Ф. Бузони, которые выражаются в сочетании виртуозного полифонического стиля в манере Баха с цветовыми эффектами современной гармонии¹¹⁹. В этом обогащении гармонии полифоническим развитием Бузони нашел новые возможности для фортепиано. Попеременно используя руки, включая педальную технику, композитор показал возможность исполнять на

¹¹⁷ Первая элегия посвящена австрийскому пианисту Готфриду Гальстону – близкому другу и соратнику Ф. Бузони.

¹¹⁸ Habron J. Sonorous air: the transcendent in Ferruccio Busoni's aesthetics of music // *Music Quarterly*. 2019. № 5. P. 74.

¹¹⁹ Lee S. Bach and Busoni Essentials in A Chaotic World // *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*. 2021. № 21. P. 4.

фортепиано сложнейшую полифоническую музыку, которая прежде казалась неосуществимой. Л. Ситски отмечает, что двуручная фортепианная партитура звучит так, как будто ее исполняют дуэтом, в четыре руки; она звучит максимально эффектно, но при этом с наименьшим возможным неудобством игры¹²⁰. Например, вторая элегия «*All' Italia*», написанная по-неаполитански (авторская ремарка «*In modo napoletano*») демонстрирует в жанре тарантеллы поразительный пример предусмотрительности Бузони, когда руки чередуются при исполнении мелодии так, чтобы выиграть время и для аккомпанемента. Гармонические новшества — это частое совместное звучание минорных и мажорных аккордов в последовательной фигурации, поддерживаемой педалью; странные и завораживающие эффекты, получаемые при слиянии разных аккордов в один составной звуковой комплекс. В элегии № 3 «Хоральная прелюдия» («*Choralvorspiel*»), ближе к концу использует арпеджио аккорда, включающего семь последовательных терций, наложенных друг на друга, создавая тающее, почти иллюзорное исчезновение звука.

С «Элегиями» тесно связан цикл фортепианных пьес «Для молодежи» («*An die Jugend*», BV254, 1909). Его название не должно наводить на мысль, что эти пьесы предназначены для начинающих музыкантов. Они посвящены (как и «Элегии») некоторым ученикам и младшим друзьям Бузони. Здесь Бузони имеет в виду более молодых, прогрессивных исполнителей¹²¹. В основном эти сочинения представляют собой *полифонические этюды* в соответствии с индивидуальным представлением Бузони об этом стиле.

Пьеса № 1 «Прелюдия, фугетта и упражнения» («*Preludetto, fughetta ed esercizio*»), позже была использована композитором в его первой сонатине. Пьеса «Прелюдия, fuga и фигурная fuga: по Баху» («*Preludeo, fuga e fuga figurate: nach Bach*»), представляет собой этюд прелюдии и фуги «Хорошо

¹²⁰ Sitsky L. Busoni and the Piano. NY.: Greenwood Press, 2019. P. 117.

¹²¹ Recordings View; Exploring Busoni, As Anchored by Bach Or Slightly at Sea // The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/1998/01/04/arts/recordings-view-exploring-busoni-as-anchored-by-bach-or-slightly-at-sea.html>

темперированного клавира» Баха. Пьеса № 3 «Жига, болеро и вариации: по Моцарту» («*Giga, bolero e Variazione: Studio nach Mozart*») полифонически трактованные две блестящие фортепианные пьесы Моцарта, причем вариация в конце объединяет. Четвертая пьеса «Интродукция, Каприччио (Паганини) и Эпилог» («*Introduzione, Capriccio (Paganinesco) ed Epilogo*»), начинается фантазией на тему Паганини только для левой руки, к этому присоединяется чрезвычайно блестящее каприччио в стиле Листа и заканчивается эпилогом в фантастической манере Бузони — фрагмент этого эпилога будет позже использован композитором в первой сонатине.

Две Сонатины для фортепиано (BV 259, 1912) многие исполнители относят к сложной для исполнения музыке, поскольку их средства выразительности весьма новаторские, и новые звучания эффекты настолько отвлекают внимание слушателя, что «заслоняют» понимание музыкального содержания сочинения¹²². Первая Сонатина (опубликованная в 1910 году Юлиусом Генрихом Циммерманном и посвященная Рудольфу Ганцу¹²³) намного проще из двух, хотя сама по себе далеко не проста. Ее название «Сонатина» оправдано лишь малыми размерами отдельных ее частей, камерным характером музыки. Но ее достаточно сложно исполнять, и она совсем не подходит для новичков, как можно было бы заключить из ее названия¹²⁴. Название «Сонатина» можно объяснить совершенством формы в малом масштабе, что мало характерно для шедевров музыки Бузони. Вероятно, это определяется тем, что тематический материал ограничен двумя простыми мотивами.

Все четыре части строятся на основании обработки этих двух мотивов. Первая часть строится на первой теме сонаты, композитор доводит

¹²² Коржова Е. Ю. Личностные и когнитивные аспекты восприятия музыки человеком / Коржова Е. Ю., Дымникова М. В. // Акмеология. 2016. №4 (60). С. 152.

¹²³ Юлиус Генрих Циммерман — владелец фабрики музыкальных инструментов и музыкальный издатель немецкого происхождения. Рудольф Ганц — швейцарско-американский пианист, дирижер, композитор и музыкальный педагог. Он был солистом при дирижировании Бузони в 1906 г. первой части Концерта *c-moll* Л. ван Бетховена.

¹²⁴ Кнут Е. Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel (review) // Notes. 2019. № 69. P. 291.

изложение темы (а) «*semplice, commovente*» (до «*molto calmo*»), развивает ее до кульминации и возвращает к повтору, завершая тем самым первый раздел. Вторая часть *Tempo iniziativo* демонстрирует вторую тему сонаты (б), которая представлена в жанре фугато. Третья часть *Allegro vivace*, соответствует репризе. Она вносит причудливые фигурации в целотоновую гамму, сопровождающую мотив. Звучное фортиссимо завершает развитие наподобие блестящей каденции. Четвертая часть (*Molto sostenuto*), соответствующая коде, восходит к мотиву (с) и напоминает фантастическую импровизацию. В ней переплетаются и мотивы из предыдущих частей. Она завершает сонатину очень выразительно, в мягких оттенках, получаемых «перетеканием» разных аккордов друг в друга и пассажей параллельными квинтами, «размывающих» ощущение тональности. Вторая сонатина (BV259, 1912) демонстрирует инновации стиля композитора гораздо решительнее, чем любое из предыдущих произведений Бузони. У этой пьесы нет определенной тональности и диезы или бемоли помечаются каждый раз, когда они встречаются. Но помимо этой «манеры письма» нет возможности определить тональность даже в отдельных разделах. Общепринятая система каденций, модуляции здесь неприменима. Э. Кнут отмечает, что аккорды образуются не трезвучиями, наложением терций, а чаще путем «нагромождения» секунд, кварт, квинт, — ведь во всем произведении едва ли встречается одно трезвучие¹²⁵. Композитор не отходит совсем от системы темперированного строя, от хроматической полутоновой гаммы, но чувствуется, что привычное темперированное оформление – это оковы, от которых композитор охотно отказался бы, если бы нашелся практический способ сделать это¹²⁶. Эту Сонатину лучше всего характеризуют слова, образующие заголовок: «*Il tutto vivace, fatico, con energia, capriccio e sentio*» («Живо, с фантазией и энергией»). На самом деле эти слова можно

¹²⁵ Knut E. Between Composition and Transcription: Ferruccio Busoni and Music Notation // Twentieth Century Music. 2014. № 11. P. 41.

¹²⁶ Ibid. P. 43.

применить к Бузони как к композитору в целом. Его отличительные черты, по мнению Э. Кнут, – живость, фантастическое воображение, сильная энергия, капризность и глубокая сентиментальность¹²⁷.

Во многих своих композициях Бузони продемонстрировал исключительное мастерство контрапунктического стиля письма. Вершиной этого стиля является «Контрапунктическая фантазия» для фортепиано (BV 256, 1910). Это сочинение было написано во время американских гастролей композитора¹²⁸. В его основу положены несколько фуг из «Искусства фуги» Баха. Ряд музыкантов пробовали свои силы, чтобы завершить это грандиозное произведение¹²⁹. Произведение в интерпретации Бузони приобретает особую красоту от контраста старого и нового, от сопоставления строгого баховского стиля и нервного стиля Бузони, от слияния этих разнородных элементов в одно сложное целое своеобразного вида. Есть две версии этой фантазии. Первая из них начинается с расширенной прелюдии на тему хорала *“Allein Gott in der Hoh'sei Dank”* («Только Богу в вышних слава»), звучащей мрачно и экспрессивно. Эта фантазия служит вступлением к следующей серии фуг. После двух фуг из «Искусства фуги» появляется третья (наполовину законченная Бахом). Этот фрагмент Бузони завершает мощной кульминацией. За ним следует мистическое интермеццо Баха, повторяющее фактурное оформление прелюдии. На темы трех фуг следуют три вариации. Каденция переходит в четверную фугу, в которой Бузони «возводит» великолепную структуру из четырех тем различных фуг, используя все приемы контрапунктического искусства, двойной и тройной контрапункт, инверсию, увеличение, уменьшение. Эта фуга доведена до впечатляющей кульминации, после которой возвращается тема хорала, звучащая на глубоком басы *ostinato*; завершение величественной силы, твердое и широкое, венчает это

¹²⁷ Ibid. P. 44.

¹²⁸ Yuan Y. Aesthetic views and ideas of F. Busoni in the development of musical art of the XX century // Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS. 2021. № 1. P. 61.

¹²⁹ Ibid. P. 168.

удивительное произведение мастерства, вознесенное на высоту истинного произведения искусства.

«Контрапунктическая фантазия» вряд ли способна вызвать энтузиазм у обычной концертной публики, потому что ее воздействие слишком сильно. Музыканту достается возможность в полной мере оценить и насладиться духовной возвышенностью этого произведения¹³⁰. Вторая ее версия не только значительно сокращена, но и в некоторых отношениях совершенно иная. Хоральная прелюдия – фактически новое сочинение; интермеццо с вариациями и каденцией полностью опущено. Представляется, что здесь Бузони предвосхитил возможности фугированных форм в музыке XX века, которые по меткому замечанию И. И. Васирук могут моделировать крупные образные сферы – размышления, движения, высказывания, состояния, в том числе и завоевывая статус новых (портрет человека, состояние медитации, абстрактно-рационалистическое мышление)¹³¹.

Еще одно произведение, написанное для театра – музыкально-фантастическая комедия Бузони «Выбор невесты». Премьера оперы прошла в Гамбурге 13 апреля 1912 года. Затем она была дана в Мангейме, но, несмотря на эти представления, опера до сих пор мало известна и не имела заслуженного успеха, как считает А. Бомонт¹³². Эта «музыкально-фантастическая комедия» еще ждет исполнения; только тогда может быть вынесено адекватное суждение¹³³. Все критические замечания по поводу гамбургской премьеры сходились во мнении, что музыкальное богатство было израсходовано на предмет, который не окупил затраченного на него труда¹³⁴.

¹³⁰ Davis C. «The New Harmony» of Ferruccio Busoni's *Fantasia Contrappuntistica* // *Journal of Musicological Research*. 2018. № 37. P. 23.

¹³¹ Васирук И. И. Современная fuga: содержательные аспекты: монография. Волгоград: изд. «О.Г. Магарин», 2011. С. 180.

¹³² Beaumont A. Ferruccio Busoni: «A Musical Ishmael» // *Music and Letters*. 2016. № 87. P. 341.

¹³³ Ibid. P. 341.

¹³⁴ Ibid. P. 342.

В основу оперы Бизони легла повесть Э. Т. А. Гофмана, великого берлинского писателя-романтика, привлекавшая его атмосферой сверхъестественного в смешении с реальностью¹³⁵. Действие происходит в Берлине 1820 года с его упорядоченным рационализмом; яркие дневные события на сцене контрастируют демоническим, таинственным ночным видениям персонажей. Здесь Бизони нашел повод дать волю своему юмору, гротескно и причудливо описывая в музыке фантастические сцены. И во всех этих отношениях партитура оперы – одна из самых восхитительных оркестровых партитур по богатству оригинальных идей, фантастических живописаний и мистической глубины.

Оркестровая сюита из пяти пьес (BV 261, соч. 45, 1912), изданная отдельно, дает хорошее представление о музыке «Выбор невесты». Первая часть «Призрачная музыка» («*Spukhaftes Stück*»), представляет собой музыкальное описание фокуса, исполненного ювелиром Леонардом. Он очаровывает всю компанию, так что она начинают галопировать, танцуя все более и более быстро. Вторая часть «Лирическая музыка» («*Lyrisches Stück*»), представляет собой музыку на слова из поэмы Фуке «Шепот, шорох, звон идет по “Весенней роще”» («*Ein Flüstern, Rauschen, Klingen geht durch den “Frühlingshain”*»). Ее нежнейшая мелодия олицетворяет героиню в опере Бизони. Третья часть «Мистическая музыка» («*Mystisches Stück*») включает в себя фрагменты мистических сцен из оперы. Четвертая часть «Еврейская пьеса» («*Hebraisches Stück*») дает портрет таинственного старого еврея из повести Гофмана. Реальные и демонические черты этого персонажа выражены в музыке при помощи фантазии на еврейские синагогальные мелодии. К этому прилагается блестящая «Радостная музыка» («*Heiteres Stück*»), которой заканчивается сюита.

С сегодняшней точки зрения подход Бизони к композиции кажется весьма раскрепощающим. Как он любил говорить, в конечном счете имело

¹³⁵ Бизони Ф. О пианистическом мастерстве: Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. 1962. № 1. С. 172.

значение качество – «хорошая» или «плохая» музыка¹³⁶. В свое время, когда уникальность ценилась выше качества, он не мог достичь статуса оригинального композитора и был унижен до недооцененного положения аранжировщика. Тем не менее, поставив под сомнение музыкальные предпочтения своей эпохи, он сформулировал альтернативную точку зрения, которая доказала, что он был одним из самых оригинальных музыкальных мыслителей своего времени.

Две небольшие оркестровые пьесы, «Элегическая колыбельная» (BV 252 а, соч. 42, 1909) и «Симфонический ноктюрн» (BV 262, соч. 43, 1912–1913), показывают полностью развитый, зрелый стиль Бузони, его индивидуальность в них ярко выражена. Оркестровая масса индивидуализируется отдельными солирующими тембрами. Желаемая камерность, очевидная ясность, нежность тональных красок требуют нивелирования массивных, громко звучащих инструментов, таких как трубы и тромбоны. Используется новый вид «полифонической гармонии». Э. Кнут так описывает музыкальный материал: «Одна партия дополняется другой, одна группа инструментов уравнивается другой, а ... каждый отдельный инструмент другим»¹³⁷. Музыка звучит очень просто, но ее правильное исполнение требует бесконечной тонкости, иначе подобные произведения легко превращаются в карикатуры. «Аккорды переходят друг в друга, мажор и минор звучит одновременно, неожиданные аккордовые комбинации дают новое качество звучания»¹³⁸.

В «Колыбельной» (BV 252а, соч. 42, 1909) также заметна темброво-звуковая драматургия Бузони, выражающаяся в синтезе разных тембров и тональностей. Например, ближе к концу пьесы челеста играет в ля мажоре, а арфа одновременно играет в до миноре. Получающаяся в результате

¹³⁶ Петровская О. С. Ф. Бузони и Листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха // Южно-Российский музыкальный альманах. 2007. № 1. С. 143.

¹³⁷ Knut E. Between Composition and Transcription: Ferruccio Busoni and Music Notation // Twentieth Century Music. 2014. № 11. Р. 49.

¹³⁸ Ibid. Р. 50.

звучность не есть, как в арифметике, простая сумма составных частей, а нечто новое, совершенно иное¹³⁹. Как и во второй сонатине, здесь изобилуют аккорды, состоящие из секунд, кварт, септим, показывая, что новые звуковые эффекты возможно создать иными способами, отличными от обычного наложения терций. «Колыбельная» – это элегическая пьеса чрезвычайно тонкого звучания, по сути, пожалуй, самая изысканная пьеса, которую можно найти в оркестровой литературе.

К этой же группе произведений Бизони позднего стиля относится «Индийская фантазия» для фортепиано с оркестром (BV 264, соч. 44, 1913–1914). Это более популярная работа, несмотря на ее сложность. Блестящая фортепианная пьеса на оригинальные индейские мотивы. Три части, переходящие одна в другую, образуют всю композицию: фантазия *Adnante con moto, quasi di Marcia*, канцона *Anante quasi lento*, финал *Piu vivamente* на три индейских мотива и оригинальную тему. «Бескрайние просторы североамериканских прерий предстают перед воображением в этой живописной композиции: пейзажи берегов могучей Миссисипи; меланхолия бескрайних равнин; топот коней, несущихся бешеным галопом, боевые возгласы; слушатель словно чувствует запах свежего бриза прерий, прохладного утреннего воздуха», – так описывает впечатления от музыки Бизони Т. Браунер¹⁴⁰.

Новаторства позднего стиля Ф. Бизони в наибольшей степени зафиксированы в его оперном творчестве — операх «Арлекин» (BV 270, 1917) и «Доктор Фауст» (BV 303, 1923). Многие биографы композитора – Г. Гатти, Л. Ситски, Р. Стивенсон отмечают, что, как и любое произведение Ф. Бизони опера «Арлекин» богата контекстами и интертекстуальными связями. Богата опера и подтекстами, образующимися в результате преломления этих контекстов персонажами комедии *dell'arte*.

¹³⁹ Додонова С. Г. Искусство музыкального звука в современной интерпретации // Вестник КазГУКИ. 2017. № 3. С. 72.

¹⁴⁰ Browner T. Rethinking American Music / T. Browner, Thomas L. Riis. Illinois: University of Illinois Press, 2019. P. 23.

Художественной основой оперы «Арлекин» является книга Данте «Божественная поэма», которая единой линией связывает все 4 части. В первой сцене разворачивается пародия на эпизод чтения книги Франческой да Римини и Паоло. Пока супруг Маттео в 1 сцене шьет, читает и осмысливает эту сцену из «Божественной комедии» Данте, Арлекин встречается с его красавицей женой – Аннунциатой. Каков смысл тайной встречи зритель узнает благодаря цитате темы знаменитой арии с шампанским из оперы Моцарта «Дон-Жуан», а также фразы, с которой Арлекин обращается к Маттео, подтрунивая над ним: «В тот день мы дальше не читали там!». Во второй части оперы отсылка к «Божественной поэме» связана с комедийной ситуацией, когда Арлекин в образе Капитана армии с патрулем приказывает Маттео собираться для борьбы с варварами. Бузони пишет военно-триумфальный марш в вагнеровском духе с ведущей темой трубы, масштабной аккордовой фактурой и звучанием *tutti*, пронизанный характерными знаками-сигналами призыва и ритмом фанфарных оборотов. Третья часть оперы, в которой Арлекин представлен как муж, является открытой пародией на сюжет оперы Вагнера «Лоэнгрин» (жена не знает, кто ее муж и его происхождение) и множество других оперных штампов. Четвертая часть, где Арлекин предстает в образе победителя, напоминает пародию на оперу Верди «Риголетто».

Как отмечают биографы Бузони в опере «Арлекин» есть и ария *vel canto*, и декламация, и речитатив, есть длинные последовательности аккордов, подчеркивающие традиционную тональную логику. Но есть также механическая и марионеточная музыка, идущая от «Петрушки» И. Ф. Стравинского и отчасти от балета «Чудесный Мандарин» Б. Бартока – произведений некогда поддержанных Бузони. В целом, опера предстает как сочинение, в котором традиционные формы комедии буфф решены современными средствами – интонационными, ладогармоническими, оркестровыми, фактурными. Опера открыла направленность творчества композитора на широкие круги масс, которые, однако, за комедийным

сюжетом далеко не всегда понимали адресата шуток и за видимой «простотой» не улавливали сложность невидимой концепции оперы Бузони.

В его незавершенной опере «Доктор Фауст» синтез традиционных и экспериментальных гармонических средств еще более специфичен. Бузони 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. Кластеры, возникающие в таком движении, вуалируют тональный центр и воспринимаются как красочные созвучия. Опора на двенадцатитоновую хроматическую шкалу приводит в отдельных фрагментах оперы к использованию квартаккордов, выводя развитие за пределы тональности¹⁴¹. Близкие экспериментальные поиски отмечаются и в других произведениях позднего периода. Таковы «Сарабанда и шествие» (BV 282, соч. 51, 1919); “Tanzwalzer” (BV 288, соч. 53, 1920) для оркестра; «Прелюдия и этюд арпеджио» для фортепиано (BV 297, соч. 57, 1923).

Подводя итоги первой главы, и размышляя о становлении индивидуального стиля Ф. Бузони в аспекте его эволюции, очевидным становится то, как постепенно формируются его узнаваемые константные черты. Существенно влияние исполнительского стиля на композиторский, что проявляется во внимании к произношению деталей текста и средствам выразительности, подразумевающим свободное толкование музыкантами педализации, агогики, артикуляции. Этот аспект стиля фиксируется множеством авторских ремарок, в чем проявляется также и талант Бузони-редактора.

К константным факторам индивидуального стиля Ф. Бузони отнесем:

- 1) линейную форму музыкального мышления;

¹⁴¹ Dineen F. M. Busoni's Doktor Faust: a Critical Study: Dis. ...of Degree of Master of Art. University of Victoria, 1982. P. 42–43.

- 2) распределение разнообразных мотивных идей в голосах;
- 3) модальное мышление, результатом которого является полиладовость;
- 4) ладовую многозначность музыкальных композиций;
- 5) использование диатонических шкал;
- 6) мажоро-минорные колебания;
- 7) хроматизацию музыкальной ткани.

В то же время, очевидным явлением в отношении творчества Ф. Бузони видится недооценка его композиторского таланта, что, возможно, обусловлено несколькими причинами:

- синтезом национальных истоков творчества, в контексте которых личность композитора воспринималась в отдельных странах Западной Европы, как «чужая», («слишком итальянец для немцев и слишком немец для итальянцев», как уже отмечалось ранее в работе). Кроме того общение Бузони с разными мастерами – И. Брамсом, Э. Гансликом, Ф. Листом, К. Рейнеке, А. Рубинштейном, Я. Сибелиусом, к которым он обращался за советом, не столько воздействовали на его стиль в период становления, сколько формировали социальную установку-ожидание – услышать в его музыке то или иное влияние. Тем самым, сочинения композитора становились ареной для демонстрации музыкального кругозора представителей профессионального сообщества и просвещенной публики, что рождало множество дискуссий, но не углубляло понимание его сочинений.

Именно за этим приемом композиторской работы Бузони пряталась его индивидуальность. Одной фразой эту специфику определил М. Г. Арановский, исследовавший проблемы музыкальной лексики¹⁴² и, в том числе, в полистилистике. Ученый отмечал, что при смене неостилей «...*свое* сплошь и рядом выступает под маской *чужого* («прячется за *чужим*»)). По

¹⁴² Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / Ред. В.А. Ерохин. М.: Композитор, 1998. С. 75.

отношению к сочинениям Бузони «чужое» – *цитаты или аллюзии на стили композиторов-предшественников выступают в функции слов, с закрепленной музыкальной семантикой последовательно раскрывающей режиссерский замысел в транскрипциях Ф. Бузони.* Отсутствие должной музыкальной эрудиции в свое время не позволили широкому кругу слушателей оценить юмор его оперы «Арлекин», где цитаты из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера, «Риголетто» Дж. Верди и многих других произведений раскрывали истинный смысл отношений, разворачивающихся в интерпретации событий в комедийном любовном треугольнике. То же касается и многих других произведений Бузони.

Обновление музыкального языка и приемов композиторской работы проходили не только в качестве реализация желания освободиться от влияния романтической эпохи, а эволюционно, поскольку Бузони, начиная с раннего периода, почти в каждом произведении пробовал что-то новое:

- сочетание танцевальных ритмов и контрапунктической техники, создавая новые возможности и в образном, и композиционном смысле;
- рассмотрение вокального интонирования в качестве характерной особенности одной из партий инструментальной партитуры, что ведет к новаторствам в области «персонажного» тематизма в музыке XX века;
- усиление тематической работы в произведениях, что предвосхищает полистилистику и коллажную технику в более поздних композициях XX века;
- нивелирование эмоционально-чувственного начала и тяготение к ораторскому пафосу высказывания героя-трибуна, актуализируя новые образные сферы музыки XX века – объединения социальных масс и противопоставления образу героя – образов народа или толпы.

Недопонимание и недооценка композиторского творчества Ф. Бузони в широких кругах создавали прецедент поиска партнера для диалога, среди мастеров прошлого. Бузони с 10 лет стал писать транскрипции и переложения сочинений Баха, к которым затем добавились транскрипции

произведений венских классиков и композиторов-романтиков. Как продолжение этой тенденции – поиска «заслуженного собеседника»¹⁴³ (термин А. А. Ухтомского) в произведениях Бузони возникают аллюзии на стиль Г. Берлиоза, Л. ван Бетховена, И. Брамса, Р. Вагнера, Дж. Верди, Ф. Листа, В. Моцарта, Р. Шумана, Р. Штрауса и других авторов. В творческом преломлении Бузони с учетом временной специфики и каждого из персоналей транскрипция как метод работы композитора с оригинальным материалом репрезентирует диалог культур и эпох, создавая сложное дискуссионное поле для его осмысления в современной музыкальной науке.

Более ярко тенденция поиска собеседника реализуется в зрелом творчестве в обращении к жанру музыкального портрета и портретированию своих друзей и ярких личностей современности. Таковы Шесть пьес для фортепиано (BV 241, соч. 33 в, 1895), посвященных М. Регеру с портретом Изабеллы Стюарт Гарднер – известной американской светской львицы, женщины-филантропа; «Симфоническая поэма», посвященная А. Никишу (BV 240, op 31 а, 1893), Оркестровая сюита № 2 (BV 242, соч. 34 а, 1903), где четыре части посвящены Я. Сибелиусу, А. Паулю, А. Ярнефельту, Э. Ярнефельту и многие другие произведения.

Результатом эволюции индивидуального стиля композитора можно считать концептуализацию процесса сочинения, его режиссерское продумывание. Это наблюдается, как на уровне организации всего масштаба композиции и сохранение за определенными комплексами выразительных средств закрепленной семантики, так и на уровне скрупулезной работы с тематическим материалом – мотивной, тонально-ладовой, гармонической, ритмической, регистровой, фактурной, включая выстраивание сложных тематических связей и арок в произведении. В то же время было выявлено, что поздний композиторский стиль Ф. Бузони отличается от раннего тем, что

¹⁴³ Значимость этой фигуры обрисована отечественным религиоведом, физиологом, философом А.А. Ухтомским и связана с тем, что «каждый видит в мире и людях то, чего искал и заслужил. И каждому мир и люди поворачиваются так, как он того заслужил. Это, можно сказать, «закон заслуженного Собеседника». См.: Ухтомский А.А. Доминанта. Статьи разных лет 1887–1939. СПб.: Питер, 2002. С. 354.

композитор использует симфонические приемы, что подтверждается сюитой «Турандот» op 41 (1905) (BV 248). Особое внимание уделяется презентации музыкального материала и его гармоническому, тонально-ладовому и фактурному обыгрыванию, нежели сюжетному развитию.

Жанр транскрипции Бузони был определен 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

Задачей данного параграфа является поиск ответа на вопрос, каким образом взаимодействовали теория и практика в осмыслении специфики сольной инструментальной каденции в музыкальной науке. Примечательной в аспекте взаимодействия каденции как понятия гармонии и каденции как раздела формы представляется книга Маркуса Ньюирса и Питера Берга¹⁴⁴. Она объединила девять очерков, посвященных изучению каденции. Первые пять эссе (William Caplin, Felix Diergarten, Poundie Burstein, Markus Neuwirth, and Danuta Mirka) предлагают исследования теории и практики каденции в композициях конца восемнадцатого века. Еще четыре эссе (Nathan John Martin and Julie Pedneault-Deslauriers, Vasili Byros, David Sears, and Martin Rohrmeier and Markus Neuwirth) имеют междисциплинарный характер и предлагают ряд методологических инноваций.

Для нас с позиции осмысления каденции в гармонии важными является очерк Уильяма Каплина, в котором показывается, что каденция в формально-функциональной интерпретации различных схем внутри фраз на протяжении XVIII века существовала довольно долго и была более гибкой в своем разворачивании, чем другие схемы. В связи с этим, в сознании музыкантов за ней закрепилось понимание наличия особых свойств и особого потенциала. Линию У. Каплина поддерживает Ф. Диргартен, утверждая разницу в период между функциями каденции в музыке семнадцатого века и ее использовании в восемнадцатом веке. Отправной точкой Эссе Паунди Бурштейна «Половиные каденции и связанные с ними аналитические вымыслы»

¹⁴⁴ Neuwirth M., Berg P. What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire. Leuven: Leuven University Press, 2015. P. 3.

является несоответствие формальных определений каденций в качестве формул окончания и «открытыми реальностями половинных каденций», в которых доминанта одновременно служит вводным движением к следующей фразе. Бурштейн также утверждает, что половинные каденции стали шире и более соответствующими потребностям времени, доказывая это примерами половинных каденций из репертуара конца XVIII века, в которых использовался доминантовый септаккорд, а не консонирующая доминанта, а также его обращения.

Изменения, происходившие в одном из самых стабильных участков музыкальной формы на протяжении XVIII–XIX веков, подтверждает и очерк Маркуса Ньюирса. В нем автор рассматривает прерванную каденцию в качестве «ложной каденции», предназначенную для задержки завершения, которое охватывает множество голосовых преобразований, включая обманчивое гармоническое движение, тем самым, указывая на широкий спектр гармонических стратегий, выработанных для продолжения действия доминанты. Постепенное расширение каденционной сферы, как участка формы наблюдают Нэйтан Джон Мартин и Джули Педно-Деллариер в творчестве Моцарта. Классифицируя каденции в клавишной музыке Моцарта, авторы представляют четыре основных типа половинных каденций и обнаруживают предварительную пятую категорию, включающую эллиптические схемы других типов. Одновременно они осуществляют «распутывание» нитей ведущего голоса, чтобы обеспечить лучшее понимание моцартовских прототипов изменения длины фразы в каденции.

Таким образом, можно утверждать, 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 творчестве композиторов барочной и классико-романтической эпохи традиционно является «узкой»

темой как в современном российском, так и зарубежном музыковедении. Понятие «каденция» («каденционная фермата») Г. Риман определяет следующим образом «виртуозное соло в вокальной пьесе, например, в оперной арии или инструментальном концерте (у В. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича). Первоначально каденция импровизировалась исполнителем. Начиная с Бетховена каденции стали создаваться самими композиторами, благодаря чему их сочинения приобрели большую стилистическую и композиционную цельность»¹⁴⁵.

Важный вклад в изучение инструментальной каденции в российском музыковедении внес А. М. Меркулов¹⁴⁶. Ученому удалось развенчать часть заблуждений, касающихся генезиса и истории бытования сольной инструментальной каденции, начиная от эпохи барокко, вплоть до романтической эпохи¹⁴⁷. Музыковед классифицировал каденции по тематическому принципу, разделив их на три группы. Первый тип *пассажные* каденции, опирающиеся на общие формы движения (ОФД); второй тип – *пассажно-мотивные*, развивающие тематические мотивы в пассажной технике; третий тип – *пассажно-тематические* каденции, имеющие в своей основе «...тематические образования, отличающиеся ... высокой степенью индивидуализированности, композиционной оформленности, репрезентативности и т. д.»¹⁴⁸.

В эпоху барокко исполнительская практика тонко уловила большой художественный потенциал ряда приемов композиторской практики и взяла их на вооружение, о чем вполне справедливо говорит А. М. Меркулов. Это подтверждается тем, что первоначально, в барочных трактатах, написанных для певцов XVII века, настойчиво рекомендовалось, чтобы *каденция умещалась на одно дыхание*, хотя выписанные каденции Фаринелли, как

¹⁴⁵ Приведено по изданию: Риман Г. Упрощенная гармония или Учение о тональных функциях аккордов. М. - Лейпциг, 1901. С. 124.

¹⁴⁶ Меркулов А. М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М.: Дека-ВС, 2014. С. 40.

¹⁴⁷ Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 36.

¹⁴⁸ Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века // Старинная музыка. 2002. № 2. С. 24.

отмечает современный исследователь, «кажутся слишком длинными, чтобы пропеть их на одном дыхании».

Важным, на наш взгляд, является наблюдение А. М. Меркулова относительно того, что большинство каденций солиста в музыке XVIII века «...всегда (или почти всегда) импровизировались. В реальности же так называемые «импровизированные» каденции большей частью не импровизировались в процессе игры на сцене, а сочинялись до выступлений и заучивались наизусть»¹⁴⁹. Исследователь доказывает это положение тем, что до настоящего времени дошло и сохранилось довольно много каденций именно благодаря практике их фиксации. Кроме этого, как утверждает А. М. Меркулов, авторы вокальных руководств (Кванц, Манчини), вполне справедливо полагали, что вряд ли найдутся певцы, одновременно владеющие практикой гармонии и композиции. Сочинение каденций и заучивание их наизусть для собственного исполнения было обычной практикой и Моцарта, и Бетховена.

Представляется, что в связи с относительной свободой появления сольной каденции исполнителя в разных разделах формы ее название менялось, на что также указывает А. М. Меркулов: «...каденционные добавления становятся весьма распространенными с конца XVII – начала XVIII века, когда их обозначали словами *solo, tenuto, ad libitum, ad arbitrio*. Наряду со словами *Cadenza* (*Cadenz, Cadentz, Cadentia, Cadence, Kadenz*) для этих же целей использовали среди прочих термины *Capriccio, Fantasia, Fancy, Point d'Orgue, Ferma, Perfidia, Recherche, Close, Final, Schluss* и производные от них. Нередко каденция обозначалась просто знаками фермат (двух фермат) или трели. Иногда она вообще никак не обозначалась»¹⁵⁰. Ученый вполне справедливо отмечает, что до сих пор очень много параметров каденции солиста остаются не изученными. Это касается количества

¹⁴⁹ Приведено по изданию: Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 36.

¹⁵⁰ Там же: С. 37.

каденций в произведении, их протяженности, тонально-гармонической структуры, темповой, композиционной структуры и места в форме, тематической и образно-художественной взаимосвязи с произведением.

Данное направление развивает в своих исследованиях и М. А. Смирнова, расширив исторический период бытования каденции вплоть до XX века и сфокусировавшись на композиционных и семантических функциях сольной инструментальной каденции. Исследователю удалось установить следующие общие семантические типы каденций, бытовавшие в каждую историческую эпоху. Среди таковых выявлены: а) сольные виртуозные каденции, типичные для жанра вокального/инструментального концерта любой эпохи; б) каденции в форме лирико-субъективного высказывания, свойственные для концертов романтической эпохи; в) каденции с изображенной концертностью, характерные для не концертных жанров¹⁵¹.

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»*¹⁵². По отношению к творчеству композиторов венской классической школы, за исключением вышеперечисленных работ, в российских теоретических исследованиях существуют лишь отдельные замечания, касающиеся инструментальных каденций. Такое положение вещей, видимо, обусловлено самой природой жанра фортепианного концерта, для которого свойственно появление все новых и новых каденций, по меткому наблюдению Е. С. Фоменко. Это «...процесс живой, что связано с тем, что любой исполнитель может написать каденцию к концерту, который он включает в свой репертуар»¹⁵³.

¹⁵¹ Смирнова М. А. О семантике инструментальных каденций XVIII – XX веков: к вопросу эволюции // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 189.

¹⁵² Фоменко Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: Историко-источниковедческий анализ : автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2006. С. 6.

¹⁵³ Там же. С. 4.

Жанр инструментального концерта уникален тем, что это единственный жанр в западной музыкальной культуре, который позволяет совместное творчество двух, трех или четырех лиц:

1. Два лица: композитор и исполнитель (который импровизирует/сочиняет свои собственные каденции);
2. Три лица: композитор и исполнитель, исполняющий каденции, написанные другим композитором-романтиком;
3. Четыре лица: композитор и исполнитель, который играет две разные каденции для каждой части, написанные разными композиторами¹⁵⁴.

Конфликты между данными субъектами, разделяющими опыт исполнения концерта, превращают произведение в платформу постоянных изменений и модификаций. И композиторы, и исполнители, работающие в этом жанре, ищут свои уникальные способы справиться с проблемой стилистической эклектичности в попытках интегрировать каденцию в «повествование» концерта с одной стороны, с другой, стремятся разными приемами и способами сохранить концептуальную целостность оригинального сочинения. Остановимся более подробно на изучении концертов, созданных для клавира или фортепиано Й. Гайдном, В. Моцартом, Л. ван Бетховеном и инструментальных каденций, написанных к этим произведениям.

Согласно классификации произведений Гайдна, составленной нидерландским музыковедом Энтони ван Хобокенном,¹⁵⁵ из семнадцати Концертов для клавира, написанных Гайдном, авторство четырех из них не подтверждено (№ 5, 7, 8, 9). Считается, что создатели этих оригинальных композиций были Георг Кристоф Вагензайль (№ 5, 7); Леопольд Гофман (№8), авторство Концерта для клавира № 9 XVIII:9 не установлено. Кроме того, исследователями отмечается, что многие сочинения, опубликованные как фортепианные концерты, на поверку оказываются дивертисментами.

¹⁵⁴ Лаул Р. Г. Об анализе музыкальных произведений // Opera musicologica. 2015. №1 (23). С. 5.

¹⁵⁵ Hoboken A. Joseph Haydn, Thematic-Bibliographic Catalog of Works. Mainz: Schott, 1957.

Таковы «Маленький концерт» *C-dur* Ноб. XIV:3; Концерт для клавира *C-dur* Ноб. XIV:4. Благодаря несложным техническим требованиям они полноправно входят в педагогический репертуар начальных классов детских школ искусств¹⁵⁶. Учитывая существующую жанровую неопределенность некоторых Концертов для клавира Гайдна, в нашем исследовании мы останавливаемся на подробном анализе инструментальной каденции к Концерту для клавира с оркестром *D-dur* (1782) Ноб. XVIII:11, написанному в зрелый период творчества композитора. К этому концерту сохранились авторские варианты каденций, а также создано множество вариантов сольных инструментальных каденций современными композиторами и пианистами: таковы Джефф Манукян (*Jeff Manookian*), Рами Бар-Нив (*Rami Bar Niv*), Юссель Риос Диб (*Yussel Rios Dib*). При этом, Юссель Риос Диб написал каденцию к первой части, Рами Бар-Нив – к третьей части, а Джефф Манукян сочинил каденции ко всем трем частям концерта. В то же время авторские каденции написаны композитором только к первой и второй части. И, как отмечает, Э. Праут, инструментальная каденция у Гайдна – это импровизационная виртуозность, в основе которой лежит оперирование своеобразным набором характерных приемов и поворотов¹⁵⁷.

Это подтверждается самой техникой работы композитора с тематизмом. Так, в основе каденции первой части Концерта для клавира с оркестром *D-dur* Й. Гайдн использует узнаваемые мотивы главной темы и приемы, типичные для ее развития – переключки между отдельными инструментами оркестра: струнными и деревянно-духовыми; украшения; диалогическую фактуру; репетиционную технику; прием диминуирования. Импровизационные арпеджированные пассажи приводят к традиционной каденции (К6/4, D, T). Примечательной особенностью каденции солиста в первой части у Гайдна является выразительное сольное высказывание,

¹⁵⁶ Robbins L. Haydn: Chronicle and Work. Haydn: The Early Years, 1732–1765. Bloomington and London: Indiana University Press, 1976. V. 1. P. 11.

¹⁵⁷ Попова Т. В. Й. Гайдн. М., Музгиз, 1967; Праут Э. Моцарт. М. Петроград, Государственное издательство, 1922. С. 8.

наполненное риторическими фигурами вопроса, утверждения, по-речевому многозначительной паузы. Такой тип драматического размышления встречается в гайдновских сочинениях, в основном, в средних частях сонат и квартетов¹⁵⁸, хотя и не выходит за пределы принятой в аристократических салонах нормы откровенности, всегда возвращаясь к изящным и изысканным «реверансам» кадансов (приложение, пример 1).

Инструментальная каденция второй части Концерта для клавира *D-dur* Й. Гайдна также сохраняет диалогичность в переключках фраз солиста. Сначала уравновешенно-спокойных, певучих в равномерном биении метра $\frac{3}{4}$ и далее – виртуозных импровизационных пассажей, приводящих к поистине трагедийным хоральным аккордам, но впоследствии завуалированных игриво-изящными кадансовыми фразами, украшенными трелями (приложение, пример 2). В инструментальных каденциях композитор выходит за пределы того, что изначально декларировалось в музыке концерта – легкость, изящество, красота и гармоничность. В авторских сольных каденциях усиливается индивидуализация самовыражения композитора, порой выходящая в инструментальных монологах за пределы обычной светской любезности и говорящая о драматизме существования.

Современный канадский композитор и пианист Джефф Манукян¹⁵⁹ создает каденционные соло ко всем трем частям гайдновского Концерта *D-dur*, опираясь на синтез ведущих приемов композиции Й. Гайдна. Джефф Манукян предлагает сразу несколько вариантов решения композиции каденции, указывая, с какого конкретно такта может быть сыгран

¹⁵⁸ В. В. Протопопов отмечает, что речитативы в виде размышления или скорбного *lamento* ближе подходят *Adagio* и потому встречаются в квартетных *Adagii* Гайдна. «Мелодические обороты подобных инструментальных речитативов очень близки действительным вокальным речитативам из кантат, ораторий и опер XVIII века. ...они появляются среди иной ...фактуры как выражение печали...». Подробнее: Протопопов В.В. Принципы музыкальной формы Бетховена. М.: Музыка, 1970. С. 237–238.

¹⁵⁹ Jeff Manookian (November 24, 1953 – July 10, 2021) – американский пианист, композитор, дирижер из Солт-Лэйк Сити, Юта. Работал в Аргентине в качестве дирижера Симфонического оркестра Тукумана, занимал должность штатного профессора фортепианной и камерной музыки в Национальном университете Канады. Подробнее: Scott Iwasaki. Renowned pianist, composer and conductor Jeff Manookian joins the Utah Conservatory faculty. URL: <https://www.parkrecord.com/entertainment/renowned-pianist-composer-and-conductor-j>.

предлагаемый им вариант. Один из вариантов каденции ко второй части Концерта Й. Гайдна *D-dur Un poco Adagio* может быть включен с такта 48 (приложение, пример 3). Эта всего лишь небольшая фраза, которая не превышает условных¹⁶⁰ 6 тактов. В них подчеркиваются пасторальные фактурные формулы (движение в правой руке параллельными терциями), чередующиеся с арпеджированными пассажами, охватывающими две с половиной октавы в течение всего полутакта. Чередование двух разных фактурных элементов сделано так, словно композитор задумывается о том, действительно ли вторая часть – пастораль.

Джефф Манукян предлагает и иной более масштабный вариант сольной каденции, которую он расширяет, начиная с такта 61, что зафиксировано авторской ремаркой. Опираясь на характерные гайдновские формулы – репетиции, диминуирование при помощи секстолей в разных голосах, усиливающие внутреннее движение, интенсификации тонально-ладового развития (приложение, пример 4) он дает ответ на поставленный ранее вопрос. Использование жанровых и интонационных формул пасторали во второй части совершенно не является гарантией простоты и спокойствия в развитии части, а наоборот скрывает внутренний потенциал завуалированной драмы. Тем самым, канадский композитор Джефф Манукян в сольной каденции тонко подчеркнул стилевой прием Й. Гайдна – склонность к индивидуализации и драматизации развития в средних частях, что прослеживается также в сонатах и симфониях классика.

Каденция, написанная Рами Бар-Нив¹⁶¹ к третьей части Концерта для клавира *D-dur* Гайдна создана по композиционному плану оригинала –

¹⁶⁰ Обозначение «условно» связано с ненормированным масштабом импровизационного развития, которое предлагается канадским композитором с такта 48 и обозначается в привычных мерах измерения (по тактам), которые Джефф Манукян выписывает в нотах пунктиром. В завершении ставит авторскую ремарку (такт 49).

¹⁶¹ Рами Бар Нив (Rami Bar Niv) родился 1 декабря 1945 года в Тель-Авиве, Израиль – современный израильский пианист, композитор, педагог. Окончил Иерусалимскую академию музыки и танца. Регулярно выступает в Северной, Центральной и Южной Америке, Европе, Африке, Австралии, Израиле. Большую часть его концертного репертуара составляют Концерты для фортепиано с оркестром романтиков – Э. Грига, Р. Шумана и собственные сочинения. Среди авторских композиций наиболее репрезентативные «Этюд-вокализ на прелюдию Баха BWV. 846», фортепианная сюита «Молитва и танец», «Блюз» как дань

использование характерных формул, типичных для тематического развития третьей части. Однако Рами Бар-Нив использует их несколько схематично, пытаясь буквально с первых тактов подчеркнуть характерные приемы гайдновского стиля изложения: изобилие украшений, накладывается на чередование автентических гармоний, усиливающих ожидание основной темы (приложение, пример 5). Воссоздание признаков классического стиля в то же время сделано довольно тонко: Рами Бар-Нив акцентирует ровное биение метра, без каких-либо перебивок; включает прием диминуирования, наполняя каждый удар метра триольной пульсацией нисходящих пассажей; создает характерное чередование триольных ритмоформул, которые охватывают звучность разных регистров в партиях то правой, то левой руки солиста; использует удвоение звучности путем октавных дублировок. При этом каденция Рами Бар-Нив структурно не превышает 26 тактов, что также воссоздает лаконичность и в то же время смысловую полноту высказывания самого композитора.

В то же время, композиционно, появление сольной инструментальной каденции в третьей части Концерта было не предусмотрено композитором в оригинале сочинения, что связано с формой рондо. Чередование рефрена с эпизодами довольно контрастными и с точки зрения лада, и по тематизму имеет довольно сильную центробежную силу и появление инструментальной каденции, еще более «распыляющей» форму с точки зрения архитектуры целого, не вполне оправдано. И, видимо, поэтому Рами Бар-Нив использует прием стилизации, стараясь максимально сохранить близкую дистанцию своего тематического материала к авторскому индивидуальному стилю и стилю эпохи, выстраивая каденцию по принципу аналогии, который становится формообразующим.

Каденция, предложенная в качестве связки между первой и второй частями Концерта для клавира *D-dur* Й. Гайдна Юсселем Риосом,¹⁶² отличается незамысловатой простотой, воспроизводя характерные интонационные обороты главной темы первой части. При всей узнаваемости авторского стиля и схожести тематизма в каденции Юссея Риоса отсутствует характерная черта гайдновского тематизма – развитие на разных фактурных уровнях (приложение, пример 6).

Обычно оно происходит в канонических имитациях партий правой и левой руки солиста; в переключках, напоминающих оркестровые диалоги струнных и деревянно-духовых инструментов, элегантно воссоздаваемых при помощи смены регистров Гайдном на фортепиано; в небольших изящных виртуозных пассажах, украшающих развитие темы, проскальзывающих в фактурном развитии. Ограничение партии левой руки только сохранением метра, постепенно вуалируется включением имитационных переключек и импровизационного арпеджированного развития, которое, тем не менее, не добавляет смысловой полноты, присущей сонатной драматургии Гайдна и более того, «разрыхляет» форму.

Масштаб каденции Юссея Риоса, охватывающей более 70 тактов, в контексте развития первой части, выполняющей основную драматургическую нагрузку в цикле, видится, композиторской ошибкой, приводящей к неоправданным «длиннотам», что было чуждо индивидуальному стилю Й. Гайдна.

Жанр инструментального концерта в творчестве В. А. Моцарта занимает особое место. Он работал в нем на протяжении всей жизни. Однако, ранние Концерты для фортепиано с оркестром № 1–4 представляют аранжировки произведений композиторов – старших современников

¹⁶² Юссель Риос Диб (Yussel Rios Dib) – мексиканский композитор (2006 г.р.). В 2016 году окончил Высшую школу искусств Юкатана (ESAY). На своих концертах развивает идею активного слушания и дает комментарии, почему и как произведение сделано композитором. Исследует творчество Генделя и композиторов эпохи барокко (А. Корелли, А. Вивальди), а также Й. Гайдна, Р. Вагнера, Д. Шостаковича. Подробнее: Фелипе де Х. Сервера. Музыкант без ярлыков: интервью с композитором Юсселем Риосом. <https://yucatanacultura.com/sin-atajos-entrevista-yussef-rios/>.

Моцарта (Германа Фридриха Раупаха, Эрика Блома, Леонци Хонауэра, Иоганна Шоберта, Иоганна Готфрида Эккарда, К. Ф. Э. Баха). Поэтому они даже не были внесены Леопольдом Моцартом в каталог композиторских работ сына¹⁶³. Концерты Моцарта давали столь благодатный материал, что каденции к ним писало множество композиторов и исполнителей: И. Брамс, Л. Бетховен, Дж. Манукян (J. Manookian), К. Рейнеке (C. Reinecke)¹⁶⁴, К. Шуман. Сам Моцарт оставил сборник 36 каденций к своим Концертам (Köch. Verz. № 624) (K 624/626 a).

Примечательны каденции, написанные к Концерту для фортепиано с оркестром № 20 d-moll (1785) KV 466 В. Моцарта М. Аркадьевым¹⁶⁵ (I часть), Бартом ван ООртом (Bart van Oort)¹⁶⁶ (I, III), Л. ван Бетховеном (I, III части); Бенджамином Ригетти (Benjamin Rigetti)¹⁶⁷ (III), Ф. Бузони (I), Дж. Манукяном (I, III), Паоло Пондольфо (Paolo Pandolfo)¹⁶⁸ (I), Джино Тальяпьетра (Gino Tagliapietra)¹⁶⁹ (I, III), К. Шуман (I) и другими музыкантами.

Бузони написал большую часть каденций к фортепианным концертам Моцарта в 1915–1922 гг. Оригинальным сочинениям Ф. Бузони также

¹⁶³ Sadie S. Mozart. Vienna: Vienna House, 1970. P. 38.

¹⁶⁴ Карл Рейнеке (23 июня 1824 – 10 марта 1910) – немецкий пианист, композитор, дирижер, педагог Кельнской и Лейпцигской консерваторий в разные годы. Среди его учеников Э. Григ, Х. Риман, А. Салливан. Работал в жанрах симфонической, камерной музыки, писал произведения для фортепиано и голоса, произведения для сцены. Подробнее: Карл Рейнеке. URL: <https://www.britannica.com/biography/Carl-Reinecke>.

¹⁶⁵ Михаил Александрович Аркадьев (15 марта 1958) – российский пианист, педагог, доктор искусствоведения, Заслуженный артист России. Работает в жанрах оркестровой, фортепианной, камерной хоровой, вокальной музыки. Подробнее: официальный сайт <http://arkadev.com/>.

¹⁶⁶ Барт ван ООрт (6 июня 1959) – нидерландский пианист. Закончил Королевскую консерваторию в Гааге. Его концертный репертуар включает сочинения композиторов классико-романтической эпохи – Гайдна, Моцарта, Гуммеля, Бетховена, Фильда, Шопена, Плейеля, Калькбреннера, Клары Шуман, Лефевюр-Вели, Э. Вебера, Алкана, Глинки, Шимановской, Добжинского. Подробнее: Personal Page URL: <http://www.bartvanoort.nl/index.php?id=3>.

¹⁶⁷ Бенджамин Ригетти (4 февраля 1982) – швейцарский органист и пианист, профессор в Консерватории и Высшей школе музыки в Лозанне. Наряду с написанием собственных сочинений для органа, создает транскрипции произведений И.С. Баха, Г. Генделя, А. Вивальди, Р. Вагнера, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, Г. Перселла, Ф. Шуберта, С. Рахманинова, Д. Шостаковича и других. Подробнее: Benjamin Righetti. URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Benjamin_Righetti.

¹⁶⁸ Паоло Пандольфо (31 января 1964) – изучал виолу да гамба в Римской консерватории. В 1979 году основал ансамбль старинной музыки «Экстравагантность» (La Stravaganza). Специализируется на исследовании и исполнении старинной музыки. Подробнее: Personal page: www.paolopandolfo.com/.

¹⁶⁹ Джино Тальяпьетра (30 мая 1887 – 8 августа 1954) – итальянский пианист, педагог и композитор. Ученик Ф. Бузони в Берлине. Подробнее: URL: <https://www.pianoraescores.com/archive/gino-tagliapietra/>.

свойственна моцартовская чистота и прозрачность, что раскрывает преклонение Бузони перед музыкой венского классика. Бузони, как основоположник неоклассицизма, философски обосновавший сущность этого направления в музыке в своей «Эстетике...», исполнял и аранжировал произведения Моцарта в своей неповторимой манере. Его высокая оценка проявляется в произведениях, посвященных венскому гению, таких как «К юбилею Дон Жуана» (1887) и «Афоризмы» (1906).

Каденция к фортепианному концерту № 20 *d-moll* KV 466 была написана в 1907 году. Каденции Бузони к восьми фортепианным концертам Моцарта были опубликованы Б. Брейткопфом и Г. Хертелем в 1921 году. В 1992 году было выпущено новое издание с опубликованными каденциями, включая другую версию каденции к Концерту KV 466¹⁷⁰. Л. Дент в биографии Бузони упоминает о наличии короткой версии каденции, но не касается при этом более длинной версии каденции, включенной в издание 1992 года. Вместо этого Дент называет еще одну версию каденции «окончательной» версией каденции Ф. Бузони, которая была передана в виде рукописи Эгону Петри. Петри указал, что она была написана примерно в 1920 году»¹⁷¹. За исключением фактуры эти две каденции, которые упоминает Дент, по сути, одинаковы. Мы в своем исследовании остановимся на длинной версии каденции.

Большинство каденций Бузони существенно отличаются с точки зрения гармонического развития и принципов композиции, актуальных для сочинительства во времена Моцарта. Каденции Бузони к Концерту KV 466 демонстрируют приверженность музыкальному языку Моцарта и

¹⁷⁰ Следующая каденция, которую Бузони написал, была создана для Концерта KV 271 и появилась семь лет спустя, в 1916 году, а остальные каденции выходили последовательно с 1919 по 1923 годы, спустя более чем десять лет после первой версии каденций к первой и третьей частям, написанным до каденции к Концерту KV 466. Хотя точная хронология создания двух каденций для Концерта KV 466 не установлена, Д. Букнер полагает, что «общеизвестные, лаконично сформулированные и несколько более сдержанные в пианистическом отношении каденции» представляют собой начальный и окончательный вариант. Подробнее: Buechner D. *Cadenzas to the Piano Concertos of Mozart: A Discussion and Historical Survey with New Cadenzas and Eingänge*. NY.: Manhattan School of Music, 2014. P. 66.

¹⁷¹ Dent E. J. *Ferruccio Busoni: A Biography*. London: Eulenburg Books, 1974. P. 66.

восхищение стилем мастера. Одновременно в них проявляется уникальный стиль Бузони, который сочетает различные композиционные техники и сопоставляет оригинальный и собственный материалы. Эти каденции были оценены легендарным пианистом Владимиром Горовицем, который и сам исполнял каденции Бузони к концертам Моцарта, и рекомендовал их к исполнению всем пианистам¹⁷².

Каденция Бузони к первой части Концерта № 20 *d-moll* KV 466 начинается с почти дословной цитаты главной темы в партии солиста, как это сделано в фортепианной экспозиции Концерта Моцарта (приложение, примеры 7, 8).

Различие состоит в том, что Бузони переносит тему из яркой регистровой звучности первой и второй октав в малую октаву, придавая ей «матовость» и таинственность. Кроме того, Бузони обращается к имитационной технике. Если в главной теме Концерта Моцарта была слышна диалогичность между мотивами темы и закругленными фразами аккомпанемента, словно «отвечающими» на исходный посыл мелодии, то благодаря канонической технике Бузони усиливает временную дистанцию, в которой имитационные повторы мотивов главной партии в другом регистре создают эффект эха, передающий иной смысл. Это отнюдь не пространственное «пасторальное» эхо, а скорее акцентирование временного отзвука главной темы Концерта Моцарта, спустя 100 лет.

Бузони, используя характерные фактурные формулы и мотивы Концерта Моцарта, спрессовывает их во времени, уплотняет их в своей каденции. Так, активное движение длительностями шестнадцатых выполняет функции общих форм движения в тематическом развитии главной темы у Моцарта, однако именно на нем строит большую часть развития каденции к I части Концерта Бузони. При этом он не злоупотребляет ни хроматизацией музыкальной ткани, ни контрапунктическим развитием —

¹⁷² Кучма Н. А. Актуализация «классического образа фортепиано» в творчестве современных пианистов // European Journal of Arts. 2020. № 1. С. 38.

приметами его авторского стиля. Он старается сохранить первичные стилевые признаки оригинального произведения. Намек на мажоро-минорную двойственность предлагается в тактах 2 и 4, с присутствием как до диеза, так и до бекара, что создает характерную бузониевскую гармоническую индивидуальность (приложение, пример 9).

Прозрачность тем и фактуры в изложении главной темы уступает место виртуозному движению, разворачивающемуся на разных фактурных уровнях. Развитие каденции строится в три этапа. Начиная с 15 такта Бузони воспроизводит материал среднего раздела главной темы Моцарта. Композитор цитирует зловещие тираты и узнаваемое синкопированное сопровождение, которое исполняет группа струнных в *d-moll* у Моцарта (приложение, пример 10).

Бузони переносит эти узнаваемые элементы в *B-dur*, но усиливает в теме минорный оттенок, вводя неоднократный акцентированный повтор тонического звука параллельного минора – *d-moll*, являющегося вершиной мелодии в тоническом квартсекстаккорде (приложение, пример 11). Гармоническая полиладовость, характерный бузониевский мажоро-минор выполняет в первом разделе каденции ту же функцию, что выполнял у Моцарта доминантовый органнй пункт – усиление тревожного ожидания, постепенное нагнетание напряжения, усиливающего состояние неизвестности.

Интенсивное тонально-ладовое развитие приводит к кульминации, с которой начинается второй раздел каденции в тональности *A-dur* (т. 32). Включение тональности мажорной доминанты не случайно. Таким образом, Бузони делает отсылку к традиционной тональной сфере расположения побочной партии у классиков. На фоне волнообразного арпеджированного движения аккомпанемента звучит знакомый пунктирный рисунок моцартовских мотивов побочной темы с характерным кантиленным опеванием тонического звука, изложенной в оригинале в *F-dur* (приложение, пример 12). Пребывание в доминантовой сфере довольно продолжительное

время может быть рассмотрено как доминантовый предыкт к заключительному разделу каденции (т. 48).

Заключение каденции благодаря крупной технике и движению аккордовыми вертикалями звучит на фортепиано по оркестровому мощно. Оркестровая многотембровость фактуры указывает на типичную для фортепианного исполнительства XIX века виртуозность. Однако «листовские» пассажи на самом деле предназначены для исполнения «легко и пронзительно, как если бы это был хор деревянно-духовых инструментов», – предполагает Дент¹⁷³. В то же время, движение параллельными октавами в басовом голосе и использование октавных дублировок напоминает массивное звучание группы медно-духовых инструментов, что усиливается охватом в пассажах партии правой руки широкого звукового диапазона (приложение, примеры 13–15).

Также в заключении сохраняется присущая Бузони гармоническая полиладовость, но сделанная по горизонтали в тональном балансировании между доминантой и тоникой *d-moll*, через движение к *B-dur/g-moll*. В финальных шести тактах активно намечается поступенное движение от пятой ступени к тонике *B-dur*, повторяющееся три раза (приложение, пример 16). Однако резкий переход к доминанте *d-moll* возвращает развитие в драматическую сферу Концерта Моцарта.

Каденционная вставка (авторская ремарка – *Cad.*), обозначенная Моцартом в Концерте за 18 тактов до окончания первой части, определяет драматургические функции каденции, которая должна действовать по типу доминантового органного пункта, нагнетая «неустойчивость» и создавая стремление к завершению. Эти функции можно считать важным жанровым признаком инструментальной каденции, который в каждом исполнительском варианте решается по-своему.

¹⁷³ Dent E. J. Ferruccio Busoni: A Biography. London: Eulenburg Books, 1974. P. 110.

Бузони в каденции выдерживает этот знаковый признак, постоянно усиливая ощущение неустойчивости либо интенсивным тонально-ладовым развитием, либо балансированием между доминантой и тоникой, либо «размывая» ощущение тональной сферы при помощи мажоро-минора. При этом он наполняет внутреннее тональное движение смыслом и в каденции как бы кратко восстанавливает ход происходящих в первой части Концерта событий. Этот композиционный прием вполне согласуется с отмеченным А. Эйнштейном стилевым качеством каденций Моцарта: «Инструментальная каденция у В.А. Моцарта – это лирическое и поэтическое обобщение...»¹⁷⁴. Бузони в своей каденции тонко улавливает и воспроизводит философский подход Моцарта как компонент его уникального стиля, сочетая его с неослабевающими попытками преодолеть трагедийную предопределенность развития в первой части Концерта Моцарта. Однако в каденции Бузони трагический императив остается неизбывным.

Таким образом, в каденции мы наблюдаем как Бузони, несмотря на значительный временной отрыв от эпохи Моцарта, старается максимально сохранить близкую дистанцию, словно психологически «подстраиваясь» под диалог с мастером. Он использует узнаваемые стилистические средства моцартовского музыкального языка: цитирование тематического материала, включение характерных метроритмических и интонационных формул оригинального произведения, варьирование тематизма, сохранение тональной и художественно-образной логики развития. В то же время Бузони сохраняет и собственную стилевую индивидуальность, которая раскрывается как печать авторского стиля в приеме гармонической полиладовости, реализующейся, как по вертикали, так и горизонтали в интенсивном тонально-ладовом развитии.

В каденции ясно читается воздействие исполнительского стиля Бузони. Он проявляется в тембровой работе с фортепиано, применении крупной

¹⁷⁴ Эйнштейн А. Моцарт: Личность, творчество. М.: Музыка, 1977. С. 7.

техники (виртуозное движение параллельными октавами и аккордовыми созвучиями, движение параллельными терциями), воссоздающей поистине оркестровое многозвучие, благодаря единовременному охвату нескольких регистровых диапазонов инструмента.

Примечательно, что каждый композитор или исполнитель, создававший каденцию к Концерту *d-moll* Моцарта KV 466, руководствовался своими принципами. Так Л. ван Бетховен при написании каденции к первой части Концерта № 20 *d-moll* KV 466 Моцарта ставил своей целью сохранить трагедийный дух сочинения и поэтому строил развитие на темах среднего синкопированного раздела главной партии со зловещими тиратами в басу и теме главной партии. К. Шуман в каденции создавала своеобразную компиляцию наиболее ярких тематических образований первой части Концерта Моцарта, вплетая их в виртуозное развитие, из-за чего величина каденции дошла до 80 тактов. Такой масштаб объясним элементами авторской саморефлексии. После узнаваемых моцартовских мотивов неоднократно встречается замедление потока движения и включение хоральных созвучий, словно выражающих взгляд автора-интерпретатора через пространство-время. В каденции К. Шуман превалирует трагедийная образность, что объяснимо доминированием моцартовского тематизма синкопированной темы с тиратами и главной партии.

В творчестве современных исполнителей принципы создания инструментальных каденций к первой части Концерта № 20 *d-moll* KV 466 Моцарта разнятся. Джино Тальяпьетра идет путем Бузони, стараясь максимально сохранить моцартовский тематизм, который композитор «одевает» в современное тонально-ладовое обличье. Барт ван Оорт, Бенджамин Ригетти и Паоло Пандольфо в наибольшей степени отходят от оригинального текста Моцарта, оставляя лишь отдельные узнаваемые мотивы ведущих тем первой части Концерта, усиливая виртуозную составляющую фактуры (Барт ван Оорт, Паоло Пандольфо), тональную

красочность (Бенджамин Ригетти). Соответственно, можно предположить, что при создании каденций для композиторов и исполнителей существует ряд важных константных и изменяемых факторов, обуславливающих то или иное композиционное, драматургическое, стилевое решение инструментальных каденций. И композиторы, и исполнители каждый раз при сочинении каденции к концерту становятся перед выбором, оставаться верными стилю оригинала или использовать каденцию как способ самовыражения музыканта-исполнителя¹⁷⁵.

Выбор второго пути определил композиционную проблему интеграции каденции, в виде нового «опуса» в оригинальную композицию, обладающую определенным стилем. Другими словами, исполнителям нужно решать, насколько «далеко» они хотели бы зайти в своих интерпретациях каденций (с точки зрения толкования стиля, гармонического языка, фактуры и т. д.), для того чтобы, с одной стороны, показать новаторское мышление, а с другой — соблюсти связь с оригиналом. Перед интерпретаторами остро встал вопрос, что делает каденцию неотъемлемой частью концерта: сохранение оригинального музыкального материала, стиля сочинения, исполнительского стиля или определенная трактовка всего сочинения музыкантом? Одновременно необходимо также и решение вопроса о том, как играть каденцию – так, чтобы она помогла слушателю лучше понять Моцарта или Бетховена или написать каденцию, которая способствовала бы развитию жанра концерта?

Концерты для фортепиано с оркестром Л. ван Бетховена стали отправной точкой в изменении восприятия композиторами и инструменталистами функций каденции в этом жанре. Сам Бетховен понимал, что каденции к его концертам больше не могут функционировать как подготовка к финальным тутти или как часть композиции для демонстрации технических навыков солиста. Более свободная форма,

¹⁷⁵ Калатай И. В., Недоспасова А. П. Аспекты взаимодействия солиста и оркестра в Концерте для фортепиано № 5 Л. ван Бетховена // Вестник музыкальной науки. 2021. № 2. С. 68.

большее единство и растущее равенство между оркестром и фортепиано в концерте заставили композиторов и импровизаторов также изменить содержание и функцию своих каденций. Каденция стала неотъемлемой частью концерта тематически, гармонически, структурно и драматургически.

Бетховен усилил значение каденции двумя способами. Один из них заключался в том, чтобы сделать каденцию фиксированной в нотном тексте частью формы. И. В. Калатай и А. П. Недоспасова отмечают, что «...идея записи каденций и превращения их в отдельный опус возникла в конце XVIII в. Эти тенденции со временем набрали потенциальную силу.... В Пятом концерте Бетховена каденции в I части и в финале вписаны непосредственно в партитуру и уже не допускают вольностей со стороны исполнителя. Однако солист вправе играть их свободно, с агогикой, соответствующей музыкальной логике и стилю сочинения»¹⁷⁶. В такой интерпретации каденция стала выполнять *аксиологические* функции, выражая отношение исполнителя к музыкальным темам и смыслам, раскрывающимся в сочинении.

Другой способ, предложенный и зафиксированный Ф. Бузони в каденциях к Концертам Л. ван Бетховена, заключался в использовании каденции в качестве раздела, выполняющего функции реминисценций ведущих тем концерта для создания целостности композиции¹⁷⁷.

Сам Бетховен был сторонником такой каденции, которая расширяла границы стиля и даже нарушала стилистическую целостность, как это было в случае с его каденциями к концертам Моцарта. Заявленное «противоречие» стилей обуславливает выполнение каденцией *драматургической функции*.

Именно в таком ракурсе решена авторская каденция к первой части Четвертого фортепианного концерта Л. ван Бетховена ор 58. В ней композитор словно предлагает *альтернативную версию* решения развития первой части концерта. Если в концерте ведущая, действенная роль

¹⁷⁶ Там же. С. 64.

¹⁷⁷ Янь Ю. Композиционные, драматургические и стилевые функции инструментальных каденций в творчестве Ф. Бузони // Культурная жизнь Юга России. 2020. №2 (77). С. 137.

принадлежит главной теме и ее элементы ложатся в основу интенсивного разработочного развития, то в каденции также задействована и интонационная сфера побочной партии. В самом концерте в первой части тема первой побочной партии выполняла функцию воплощения образа-идеала, образа-мечты. Об этом говорят идеализирующе-светлая окраска темы: распевная мелодия расположена в регистре третьей октавы, акцентирующем воздушность, иллюзорность образа. Его необычность подчеркивается неординарным выбором тональности III низкой ступени *B-dur* по отношению к главной тональности *G-dur*. Застыло-иллюзорный статус образа-мечты усилен тоническим органным пунктом и арфоподобным арпеджированным сопровождением. Все в теме гармонично и соразмерно. Интенсивное мелодическое колорирование темы в последующем развитии не воздействует и не меняет сущность образа (приложение, пример 17).

В каденцию Бетховен переносит узнаваемые закругленные интонации темы второй побочной партии (приложение, пример 18), но данные в тональности *B-dur* (в тональности первой побочной темы) (приложение, пример 19). Таким образом, композитор в каденции словно передает образно-художественные функции первой темы – второй. Вторая побочная партия располагается в более низком регистре первой октавы, что делает ее «телесной», материальной, аккомпанемент насыщается активным движением длительностями шестнадцатых. Тем самым, тема становится полноправным участником общего драматического развития. Если в Концерте тема первой побочной партии не меняет свой статус-кво воплощения образа мечты-идеала и при неоднократном проведении ее интонаций во второй экспозиции (т. 170), в репризе (т. 275) сохраняются первоначальные средства выразительности¹⁷⁸, то в каденции узнаваемые интонационные элементы

¹⁷⁸ Как отмечает В. В. Протопопов при исследовании *Allegro* в Четвертом фортепианном концерте Л. Бетховена «Побочная тема во второй экспозиции (от такта 119) и в репризе (от такта 286) тождественна (в первой экспозиции она отсутствовала). Вторая тема побочной партии, однако, с обеими экспозициями...». Следуя размышлениям музыковеда, становится понятно, что сфера побочной партии не участвовала в развитии бетховенского *Allegro*, тогда как в авторской каденции мы наблюдаем активное

темы второй побочной темы становятся спутниками главной темы в интенсивном драматическом развитии.

Таким образом, в каденции композитор предложил новый, другой вариант развития исходного соотношения образов, тем самым обеспечив будущим интерпретаторам выход из проблемы толкования драматургической функции каденции. Суть проблемы обусловлена тем, что музыкант-исполнитель оказывается в «ловушке» между необходимостью сохранить практику исполнения каденций ушедшей эпохи и потребностью «новаторства», привнося в концертный опыт что-то новое, актуальное для современного времени¹⁷⁹. Бетховен предложил новый путь развития концерта, для которого исполнитель может избирать собственный комплекс исполнительских средств.

Тем не менее, решение данной проблемы музыкантами-интерпретаторами разных эпох привело к возникновению нескольких *типов каденций*, позволяющих, с одной стороны, найти возможности для высказывания музыканта-исполнителя, с другой, сохранить драматургическую и композиционную целостность сочинения. Они лежат в области синтагматических и парадигматических отношений. В синтагматической (линейной) области *каденция как форма высказывания музыканта-исполнителя реализует свой потенциал в диалоге «композитор – исполнитель»*. Здесь же находятся *каденция как фантазийная композиция* со своим вкладом в драматургию концерта; *каденция как композиция внутри композиции*. В области парадигматических (не линейных) связей находится *каденция как обобщение*, объединяющая уже прозвучавшие темы композиции; *каденция как ответ* на прозвучавшее в предшествующих каденционных зонах¹⁸⁰. Рассмотрим каждый из способов подробнее.

включение интонаций второй побочной темы в процесс мотивного развития. Тем самым, подтверждается версия рассмотрения каденции, как альтернативного варианта развития первой части концерта. Указ. соч. С. 235.

¹⁷⁹ Лаул Р. Г. Об анализе музыкальных произведений // Opera musicologica. 2015. №1 (23). С. 5.

¹⁸⁰ За основу взята классификация типов каденций, разработанная Робертом Левиным.

Каденция как форма высказывания музыканта-исполнителя в диалоге «композитор – исполнитель». Современный пианист Роберт Левин записал пять концертов Бетховена и все фортепианные концерты Моцарта, включив в них собственные импровизационные каденции. К сожалению, в настоящее время не существует письменных нотаций, и ни одна из них не была опубликована. Записи концертов Бетховена были сделаны с Революционно-романтическим оркестром (Orchestre Révolutionnaire et Romantique) под управлением сэра Джона Элиота Гардинера в 1998 г.¹⁸¹ Точка зрения Левина на импровизацию каденций изложена в интервью Герберту Глассу для журнала «Граммофон» («Gramophone»): «Импровизация каденций не имеет ничего общего с ощущением того, что то, что написал Моцарт (или Бетховен), недостаточно виртуозно, эстетично и музыкально. Все знают собственные каденции композиторов, так что в них нет элемента неожиданности, который должен быть частью впечатления от прослушивания. Я решил, что даже если аудитория, в конце концов, знает каждую ноту оригинальных произведений, это все равно будет похоже на живое выступление. Я импровизирую разные каденции на каждом дубле и оставляю продюсеру решать, какую из них он хочет использовать для финального варианта»¹⁸². При этом Р. Левин также отмечал: «На этих этапах нужно рисковать спонтанным изобретением (каденции)»¹⁸³. Он описывает свои импровизированные каденции как изобретения, которые «полагаются на мгновенные рефлексy, лежащие за пределами логики, но стремящиеся к эфемерной связи между инстинктом и пониманием»¹⁸⁴.

Элемент неожиданности, о котором говорит Р. Левин, коренится уже в раннем трактате Дж. Кванца, который поясняет, что «цель каденции состоит в том, чтобы еще раз неожиданно удивить слушателя и оставить особое

¹⁸¹ Hinton S. Beethoven 2020: analytical and performative perspectives // Eighteenth Century Music. 2021. № 18. P. 234.

¹⁸² Wolf O. Robert Levin Talks Mozart // The Gramophone Magazine. 2000. № 2. P. 15.

¹⁸³ Ibid. P. 17.

¹⁸⁴ Ibid. P. 18.

впечатление в их сердцах»¹⁸⁵. Р. Левин рассматривает каденцию как возможность показать разные импровизации в каждом исполнении и, следовательно, другую интерпретацию части или концерта. Импровизированные каденции Левина превращают концерт в динамичную, гибкую форму, интерактивную платформу как для исполнителя, так и слушателя.

Для Р. Левина слушатель чрезвычайно важен. Отсутствие заранее написанной партитуры вынуждает его быть частью живого выступления, вызывая восторг и удивление. Даже исполнитель становится активным слушателем, который каждый раз трактует произведение по-новому, передавая свой опыт зрителю через показ живой импровизации. По словам Левина, запись его «созерцаний» автоматически превращает концертный жанр в статичный, в то время как на самом деле именно ожидание и напряжение неизвестного делает жанр свежим и живым¹⁸⁶.

Следовательно, когда речь идет об адаптации композиции, важно не то, какие нововведения привносит каждая каденция, а ее фактическое существование. Создание нового впечатления от прослушивания каждый раз, когда исполняется концерт, — вот что делает произведение инновационным по своей природе. Это перекресток, где встречаются традиции и модернизм; где старое и новое сливаются воедино.

Р. Левин терпимо относится к идее вставки нового материала в классический текст. Однако он сохраняет «классические» границы в знакомых бетховенских рамках. Его каденции к Четвертому фортепианному концерту в высшей степени виртуозны, импровизационны, но не выходят за рамки гармонического языка позднего Бетховена.

Каденция для первой части относительно длинная. Используются два тематических материала: мотив главной партии с повторяющимися нотами, появляющийся в различных модуляциях и в пассажах, и тема побочной

¹⁸⁵ Quantz J. On Playing the Flute. London: Faber & Faber, 1966. P. 66.

¹⁸⁶ Wolf O. Robert Levin Talks Mozart // The Gramophone Magazine. 2000. № 2. P. 19.

партии, которая цитируется здесь так же, как и цитируется в основной каденции Бетховена¹⁸⁷. Левин выбирает эту оркестровую тему поворотным моментом каденции; он модулирует из нее в минорный лад, а затем завершает каденцию в фантазийной манере. Исполнитель использует виртуозные пассажи, орнаментику и хроматические гаммы. Эта типичные «паттерны» романтического стиля, в которые помещены узнаваемые интонации оригинальных тем концерта, создавая контраст между двумя композиционными мирами. Компактный размер каденции влияет на «повествование» каденции, подчеркивая идею конфликта, преобладающую на протяжении всего Концерта.

Р. Левин старается всегда помнить о типовой схеме взаимоотношений «композитор – исполнитель – слушатель». Он сохраняет форму, структуру и тематический материал Четвертого концерта Бетховена, но в то же время вносит свою индивидуальность как современного исполнителя и внимательного слушателя, находящегося в постоянном поиске нового опыта.

Мнения Р. Левина придерживался в свое время и Ф. Бузони. Хотя эти исполнители принадлежат разным поколениям, оба отвергли идею каденций, которые исполняет «третье лицо»¹⁸⁸. Бузони считал, что исполнитель не должен играть концерт Бетховена с каденциями, написанными кем-то другим, кроме Бетховена или самого исполнителя. Бузони утверждал, что каденцию нужно было исполнять в том же стиле, что и концерт, объединяя каденцию не обязательно через аналогичный композиционный материал, а через стиль исполнения¹⁸⁹. При этом Бузони полностью обошел проблему создания композиционной и стилистической целостности между текстом концерта и каденцией. Он предложил новую концепцию «целостности исполнения», придающую значительную роль персоне исполнителя. Этот подход хорошо сочетается с философией Бузони и увлеченностью им

¹⁸⁷Irving J. Understanding Mozart's piano sonatas. Understanding Mozart's Piano Sonatas // Contemporary Music. 2010. № 5. P. 43

¹⁸⁸ Busoni F. How I Compose. NY.: G. Schirmer, 1911. P. 12.

¹⁸⁹ Ibid. P. 14.

искусством транскрипции. Бузони никогда не считал композицию священным искусством. Для Бузони композиция была типом транскрипции по самой своей природе. Композитор объясняет, почему он не чувствовал себя обязанным оставаться верным композиционному стилю Бетховена. Для него и оригинальная композиция, и ее исполнение были актами транскрипции¹⁹⁰. В соответствии с собственными эстетическими принципами Бузони считал романтический концерт постоянно развивающимся жанром, зависящим от исполнения. В каждой транскрипции (исполнении), каждой композиционной и исполнительской задаче дается свое решение.

Р. Левин также придерживался определенных установок относительно каденций. Он настаивал на том, чтобы импровизировать свои каденции, не записывая их. По его словам, запись его «созерцаний» автоматически превращала бы произведение (концерт) в нечто статичное, от чего он тщательно воздерживался. Под импровизированной каденцией Левина концерт стал более динамичной, гибкой и живой формой, привлекательной как для исполнителя, так и для его слушателя¹⁹¹.

Может показаться, что Левин оставил исполнителю самые существенные полномочия, позволив ему влиять на концерт посредством акта живой импровизации, но на самом деле именно слушателя Левин поставил во главу угла. Он становится активным «игроком», который вынужден реагировать в процессе прослушивания композиции. Таким образом, через импровизацию Левин активно формирует свою каденцию в ответ на то, что происходит во время живого выступления в концертном зале.

Несмотря на то, что Бузони и Левин жили в разные эпохи, они оба представляли концерт как жанр, развивающийся благодаря исполнению. Бузони считал исполнение высшим искусством транскрипции, а Левин

¹⁹⁰ Knyt E. Ferruccio Busoni and the Absolute in Music: Form, Nature and Idee // Journal of the Royal Music Association. 2012. № 7. P. 41

¹⁹¹ Rom U. To Gild Refined Gold, or What Mozart Didn't Want Us to Embellish // Music Theory and Analysis (MTA). 2019. № 6. P. 74.

рассматривал исполнение как средство сохранить опыт живого исполнения и передать его слушателю.

Каденция как фантазийная композиция со своим вкладом в драматургию концерта. Написание каденции в жанре фантазии предполагает включение общих форм движения, импровизационных пассажей и нетематического материала. Хотя такая каденция ориентирована на демонстрацию технических возможностей солиста, тем не менее, она не всегда является таковой. В барочной музыке функция каденции нередко заключалась в демонстрации технического совершенства солиста. В эпоху романтизма, когда сам концерт стал более виртуозной платформой как для солиста, так и для оркестра, идея каденции как возможности для яркого исполнения утратила свое значение. По мнению Т.Е. Щикуновой, каденция стала платформой для дополнительного созерцания концерта и дополнительным измерением драматического повествования концерта¹⁹².

И. Брамс строит свою каденцию к первой части Четвертого концерта Л. Бетховена как вторую разработку. Она начинается с цитат из разработки Бетховена, однако вторая половина каденции уводит в фантазийную сферу при помощи интенсивного ладогармонического развития тем. С одной стороны, он остается верен оригинальному произведению, опираясь на его тематизм, а с другой стороны, он продолжает обновлять, интерпретировать и вставлять в Концерт собственный индивидуальный «голос», тем самым заставляя его звучать оригинально с новой каденцией.

Каденция А. Рубинштейна представляет образец каденции-фантазии. Фантазийная каденция А. Рубинштейна уникальна тем, что он единственный композитор, тонко уловивший характерный стилевой прием Бетховена – использование речитатива в инструментальной музыке, как способ авторского высказывания¹⁹³. Рубинштейн воспроизвел этот стилевой прием в

¹⁹² Щикунова Т. Е. Фортепианный репертуар и его интерпретация (штрихи к портрету Артура Рубинштейна) // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. 2013. № 8 (31). С. 6.

¹⁹³ В. В. Протопопов разграничивает функции речитатива в инструментальной музыке Бетховена. Во

каденции и вставил несколько речитативов в каденцию¹⁹⁴. Так, чередуя вольный речитативный пассаж и ведущий мотив второй побочной партии, Рубинштейн подчеркивает драматизацию лирического высказывания. Он применяет секвентное смещение мотива фортепианного аккомпанемента, лежащего в основе развития темы второй побочной партии в бетховенском концерте, и делает его ведущим в развитии отдельного раздела своей каденции (приложение, пример 20, т. 10–15).

Д. Тови¹⁹⁵ заявил, что «хорошая каденция» — это каденция, которая стремится быть органичной с оригинальным концертом, но он также считал, что каденция для классического концерта должна компенсировать короткую часть развития, которая обычно функционирует как эпизод¹⁹⁶. Поэтому он построил свою каденцию в форме интенсивного интонационного, тонально-ладового развития, воздействующего и на репризу. В отличие от Брамса, Тови не только сохранил форму и структуру бетховенского развивающего раздела, но и был полон решимости составить каденцию, наиболее более близкую к музыкальному языку концерта, тем самым сознательно пренебрегая временем и эпохой, в которой он вырос. Результат несет в себе определенную потерю подлинно-индивидуального голоса интерпретатора.

И Брамс, и Тови концептуализировали свою каденцию как разработочную композицию. Брамс написал каденцию к Концерту Моцарта KV 491, используя разработочный принцип развития, а Тови написал об этой идее в предисловии к своим каденциям. Разработочная структура каденции

времена Гайдна введение инструментального речитатива вошло в практику вторых частей сонатного цикла. Бетховен сохраняет этот принцип, помещая инструментальный монолог в условия привычной для скорбного речитатива среды Largo. Таковы вступительные такты Largo в Сонате № 17. Однако «...в третьем квартете Разумовского речитатив репризы предвещал солирование скрипки в экспозиции. Но истоки речитатива здесь другие, чем в 17-й сонате: они скорее уведут в концертный жанр, с его свободой и импровизационностью в партии солирующего инструмента». Там же. С. 238.

¹⁹⁴ Там же. С. 238.

¹⁹⁵ Сэр Дональд Фрэнсис Тови (17 июля 1875–10 июля 1940) был британским музыкальным аналитиком, музыковедом, писателем о музыке, композитором, дирижером и пианистом. Он был наиболее известен своими «Очерками музыкального анализа» и изданиями произведений Баха и Бетховена, но с 1990-х годов его композиции (относительно небольшие по количеству, но существенные по музыкальному содержанию) записываются все чаще. Записи в основном были хорошо приняты рецензентами.

¹⁹⁶ Tovey D. *Essays in Musical Analysis: Symphonies and Other Orchestral Works*. Oxford: Oxford University Press, 1981. P. 92.

была интегрирована в общее развитие концерта, превращая их в созависимые структуры. В этом смысле каденции Брамса и Тови отличаются от других каденций в романтическом стиле, которые можно рассматривать и даже исполнять как самостоятельные произведения, не обязательно принимая во внимание концерт, для которого они написаны.

И И. Брамс, и А. Рубинштейн, и Д. Тови, видели в своих каденциях первой части возможность написать «вторую разработку», включенную в первую часть. При этом исполнители были более верны Бетховену, как автору концерта, а не Бетховену, как автору каденции, поскольку их главная цель заключалась в создании прямой связи между текстом концерта и любым вставленным материалом¹⁹⁷. Идея каденции по типу второй разработки была в то время вовсе не новой. В свой зрелый период творчества Бетховен часто рассматривал коды своих произведений в качестве «вторых разработок».

Каденция как композиция внутри композиции. В отличие от И. Брамса, А. Рубинштейна, Д. Тови К. Шуман и Н. Метнер строили свои каденции как самостоятельные произведения. Каждая каденция имеет вступление, среднюю часть и код, для которых характерны элементы виртуозности и свободное письмо¹⁹⁸. Такие каденции отражают индивидуальный взгляд исполнителя, репрезентируя не только яркое исполнительское, но и композиционное мастерство. Названные интерпретаторы, будучи известными концертирующими пианистами, в разделе «каденция» стремились создать нечто уникальное, следуя своему индивидуальному исполнительскому стилю. Таким образом, внимание слушателей переориентируется с композитора на исполнителя. В отличие от А. Рубинштейна, сочинявшего свои каденции как «мини-части», К. Шуман и Н. Метнер превратили свои каденции в «мини-концерты», где проявлялись особенности оригинального видения произведения. Целостная структура

¹⁹⁷ Bonds M. The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography // Contemporary Music. 2018. № 2. P. 82.

¹⁹⁸ Katsimiga G. Interpretation of the music of the late 18th - early 19th centuries on the modern piano. A performer's view // Masters of Music. 2015. № 5. P. 142.

каденций и широкое использование в них тематического материала превращают каденции в самостоятельные композиции, то есть, произведение в произведении. Это поднимает вопрос о том, в какой степени эти каденции, репрезентирующие «независимый стиль» композитора-исполнителя могут существовать сами по себе.

Каденция как фактор, объединяющий предшествующие темы композиции. Бетховен указал, что каденция, особенно в третьей части концерта не должна быть длинной¹⁹⁹. Однако К. Шуман и Н. Метнер проигнорировали просьбу Бетховена. Они написали очень длинные каденции для третьей части (100 и 178 тактов соответственно) и включили материал, который не был исключительным для третьей части. К. Шуман сочинила каденцию из четырех частей на основе тематического материала всех частей Концерта. Суть каденции – противостояние солиста и оркестрового тематического материала, взятого из всех трех частей. Драматургическая цель – представить «конфликт» солиста и оркестра в сжатом диалоге оппозиций, которые, наконец, сливаются воедино в заключительной каденции. Каденция К. Шуман уникальна своим тематическим единством. Она не только объединила темы всех трех частей, но и завершила каденцию повторением коды первой части Бетховена. Таким образом, она создала ощущение цикличности Концерта и добилась стилистической целостности текста Бетховена.

Каденция Н. Метнера в третьей части также нарушает пожелание о короткой каденции Бетховена. Она состоит из трех частей общей продолжительностью 178 тактов. Тем не менее, Метнер открывает новые возможности для исполнения своей каденции. Поскольку для третьей части исполнение каденции обязательно, то, соответственно, первые две части можно играть вместе или по отдельности. Таким образом, для каденции есть три возможности исполнения: части I, II + III, или части I + II, III и

¹⁹⁹ Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони – интерпретатор Бетховена // Вестник музыкальной науки. 2021. № 2. С. 54.

традиционное I + II + III. Каденция Метнера является новаторской в том, что она дает исполнителю свободу выбора внутренней структуры концерта. Более того, его каденция следует идее К. Шуман об объединении частей и содержит «реминисценции» из оркестровой темы вступления второй части. Но, в отличие от шумановской версии, Метнер создает каденцию, основанную на объединении ритмических паттернов, а не на тематических.

Подход Метнера к стилистической целостности, пожалуй, самый новаторский среди всех изученных каденций. С одной стороны, Метнер использует постромантический язык во всех своих каденциях. С другой стороны, он старается представить полный спектр тематического материала.

Из этого можно сделать вывод, что каденции Метнера вовлечены в полноценный музыкальный конфликт. Один музыкальный элемент, то есть гармония, является исключительно постромантическим, тогда как другой музыкальный элемент, то есть тематический материал, является исключительно классическим. Нет компромисса, где классика превращается в романтику или наоборот. Подход Метнера репрезентирует несовместимость двух композиционных стилей.

Примечательно, что в отличие от К. Шуман, Н. Метнера, которые написали длинные каденции к третьей части Четвертого концерта Бетховена, Брамс, Кемпф и Тови остались верны просьбе Бетховена и написали каденции, похожие на эпизоды. Тови считал, что каденции для финалов никогда не должны быть длинными²⁰⁰. Он решил проблему создания короткой, но целостной каденции, используя переходные фигурации, которые не обязательно были главным тематическим материалом. Его каденция скромна как по длине, так и по тонально-ладовому развитию, функционируя как *переход* к заключительному рефрену Рондо.

Использование общих форм движения и связок, которые не обязательно являются главным тематическим материалом, также

²⁰⁰ Tovey D. Ibid. P. 99.

использовалось И. Брамсом и Ф. Кемпфом. Оба выбрали для представления только один главный тематический материал; Кемпф основывал свою каденцию на первой теме, тогда как Брамс основывал свою на второй, лирической теме. Тот факт, что они не противопоставляли две основные темы (как это намеренно сделали Бузони и Рубинштейн), а скорее цитировали их между промежуточными материалами, хорошо согласуется с общим замыслом их *каденции как переходной* части в части рондо-сонаты, принимая оригинальную каденцию Бетховена как образец. Композиционный язык в обоих случаях оставался классическим, чтобы связать их письмо с общим стилем движения.

Четвертый фортепианный концерт Бетховена драматичен идеей противоположных сил и постоянных противоречий. Это конфликты между классицизмом и романтизмом, солистом и оркестром, ритмическими и лирическими пассажами, сочиненным и импровизационным материалом, интимностью и виртуозностью, разнообразными трансформациями тем.

Рубинштейн, Бузони и Метнер, каждый по-своему, справились с конфликтами Концерта. С одной стороны, они дополняли свои каденции цитатами из концерта Бетховена, тем самым сохраняя связь с элементами классического концерта. С другой стороны, они усилили конфликт, вставив свой композиционный стиль, который явно выходил за рамки композиционного языка Бетховена. Таким образом, именно попытка слияния двух композиционных стилей увеличивает напряжение в Концерте, поскольку, в конечном счете, старое и новое не должны сливаться в одно целое.

Тем не менее, каденция Рубинштейна в третьей части пытается снять напряжение, созданное в каденции в первой части. В то время как каденция первой части усиливает идею противоборствующих сил, каденция третьей части дает слушателю ощущение решимости; последняя часть третьей части каденции объединяет все представленные материалы. Играются они в единой тональности, одна над другой, в величественной, торжествующей, бравурной

концовке. Тесная связь между каденциями первой и третьей частей предполагает, что две каденции, написанные Рубинштейном для Четвертого фортепианного концерта Бетховена, следует оценивать как единое целое, поскольку трудно оценить значение каждой каденции, не рассматривая ее в контексте целого.

Каденция как ответ на прозвучавшее в предшествующих каденционных зонах. Идея связи между двумя каденциями появляется также в случае Бузони, где две коды, коды каденции первой части и каденции третьей части, связаны «лингвистически». В каденциях Бузони в изобилии используется прогрессивный гармонический язык, такой как тритоны и хроматика. Поэтому весьма неожиданно, что каденция первой части завершается кодой, которая является воспоминанием о второй части фортепианной экспозиции, сыгранной *dolce* и *espresso*. Можно было бы предположить, что Бузони стремился завершить каденцию материалом, который по стилю был ближе к композитору, тем самым сохранив стилистическую целостность сочиненной каденции. Однако такой непредсказуемый, спокойный финал на самом деле отражает противоречие с кодой каденции третьей части. Она завершается прямо противоположной линией атаки, где цитируется вступительная оркестровая тема. Поместив две каденции рядом и представив их как единое целое, Бузони создает более масштабную композицию.

Рубинштейн, Бузони и Метнер разделяют идею соединения каденций разных частей, таким образом, ожидая, что слушатель достигнет более высокого уровня восприятия. Во всех случаях каденции третьей части дополняют каденции первой части или противостоят ей. В таких обстоятельствах не следует искать стилистической целостности в большом контексте Концерта. Следует обратить внимание на оппозиции, а не пытаться найти вынужденное единство композиционных стилей.

Можно было бы подумать, что композиторы и исполнители XX века, знакомые с различными композиционными техниками и авангардными

стилями, будут наиболее смелыми в своем подходе к романтической каденции, вводя ее в новые композиционные структуры и применяя обновление гармонического языка. Однако верно и обратное. Большинство композиторов XX века предпочитали сохранять консервативное отношение к каденции, тогда как композиторы девятнадцатого века осмелились зайти гораздо дальше. Общая цель в двадцатом веке заключалась в поиске «аутентичной каденции», похожей на стиль Бетховена; композиторы старались приблизиться либо к музыкальному языку его концерта, либо к предложенным им каденциям.

Не так много современных композиторов или исполнителей боролись с дилеммой включения импровизации или сочинения оригинальной каденции. Большинство пианистов играют каденции, написанные Бетховеном. Возможно, это связано с тем, что в наши дни импровизация перестала быть естественной, неотъемлемой частью карьеры исполнителя. Также возможно, что это связано с ложной идеализацией композитора (Бетховена) и его концертов как сущностей, к которым нельзя прикоснуться или подвергнуть сомнению, что объясняет причину, по которой большинство пианистов играют только бетховенские каденции, не зная об огромном количестве каденций, написанных другими композиторами и исполнителями для концертов Бетховена. Возможно, вина заключается в общепринятом и устаревшем убеждении, что «аутентичное исполнение» должно включать в себя исполнение письменного текста.

Однако важно понимать, что так называемая «аутентичная каденция» не имеет значения или обоснованности при подходе к написанию каденции к классическому тексту. «Подлинная каденция» к любому классическому концерту обречена на провал, поскольку любая попытка сделать это нарушает сущность каденции; то есть предложить индивидуальный голос и интерпретацию текста концерта в частности и жанра в целом. Концерт и каденция при этом не обязательно должны противоречить друг другу, поскольку можно быть верным своему стилю, применяя различные

характеристики, напоминающие стиль оригинальной композиции, но все это зависит от намерения и первоначальной цели, которую музыкант ставит перед собой, прежде чем приступить к задаче сочинения каденции.

Какими бы разнообразными ни были бы каденции, представленные в этой работе, они имеют общую идею: все они предназначены для дальнейшего комплексного изучения ее внутренней структуры и сущности. По мнению Бетховена, и более поздних композиторов-романтиков и композиторов XX века, каденция должна интерпретировать текст и посредством этой интерпретации соединять прошлое и настоящее²⁰¹. Ее роль состоит в том, чтобы оживить классическую форму и адаптировать ее к современной музыкальной культуре. Трудно говорить о будущем каденции, так как мало, что можно сказать о будущем концерта как жанра вообще. Однако мы выражаем надежду, что анализ композиционных подходов, представленных в этой работе, побудит исполнителей и слушателей к новому, более творческому подходу к искусству написания и интерпретации каденций.

Жанр инструментального (вокального) концерта – один из наиболее свободных с позиции участия в его структуре от одного до четырех творческих личностей, благодаря разделу «каденции». В этом разделе в каждой из трех частей концерта могут быть исполнена, как авторская версия каденции, так и версия исполнителя или совершенно других композиторов, писавших каденции к этой концерту.

Свободный дух, витающий в этом жанре и концентрированно выраженный в разделе каденции, ставит исполнителя перед сложным выбором, как сохранить связь с оригиналом и способность самовыражения в этом разделе. Каждый из композиторов/исполнителей, писавших каденции к концертам венских классиков, по-своему решали эту проблему, следуя собственным композиционным принципам:

²⁰¹ Меркулов А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. №1 (31). С. 39.

- сохраняли обобщенные черты классического стиля – ясность гармонического изложения, равномерную пульсацию метра, прием диминуирования, выдержанные масштабы сольного высказывания и тематизм оригинального сочинения (Р. Бар-Нив, Ю. Риос). При использовании данного композиционного принципа зачастую возникают *каденции по типу обобщения*;

- вступали в стилевой диалог, чередуя в каденции фрагменты текста с ярко выраженными тематическими характеристиками и признаками классического стиля с элементами свободного, импровизационного высказывания, служащего способом выражения саморефлексии исполнителя (Дж. Манукян, Б. Ригети, Р. Левин). Такое претворение дает решение: *каденция как диалог «композитор – исполнитель»*;

- воссоздавали при помощи собственных композиционных средств – регистровой, тонально-ладовой, тембровой, полифонической работы драматургический и образно-художественный профиль одной из частей концерта в каденции, выражая, тем самым, преклонение перед мастером (Л. ван Бетховен, И. Брамс, Ф. Кемпф, Д. Тови, Дж. Тальяпьетро, Б. ван Оорт, П. Пандольфо). При воплощении этого принципа возникает *каденция, как фантазийная композиция или каденция по типу второй разработки*;

- предлагали альтернативную версию развития событий содержания оригинального произведения, используя при этом приемы композиторской работы, откристиализовавшиеся в каденционных зонах венских классиков. Например, в духе Бетховена, рассматривают сольную каденцию в качестве синтезирующего раздела, включающего реминисценции ведущих тем концерта или в бетховенском духе вводят речитатив в инструментальную музыку как способ авторского высказывания (К. Шуман, Ф. Бузони, А. Рубинштейн, Н. Метнер). Реализация этого принципа зачастую приводила к появлению каденции в двух вариантах решения: в виде *«композиции внутри композиции»* или *«ответа на прозвучавшее»*.

Предложенная типология композиционных принципов при организации музыкального материала в каденционной зоне концерта разных композиторов/исполнителей довольно условна, в силу того, что при тщательном сохранении исполнителем характерных признаков стиля мастера чаще всего его индивидуальность реализуется слабо или наоборот очень ярко и каденция, созданная таким образом, может отвечать композиционным принципам других типов. Кроме того, существуют каденции, в которых объединяются признаки нескольких композиционных принципов.

При написании инструментальных каденций Ф. 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 произведения/концерта, что обуславливает минимальное дистанцирование от тематического материала 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 первой части цикла. Один из композиционных приемов – краткое обобщение пройденного развития, отвечающее характерным композиционным решениям автора в жанре концерта. Соответственно, можно говорить, что Ф. Бузони стремится к отношениям и диалогу с венскими классиками, выражаясь языком американского литературоведа, представителя деконструктивизма Поль де Мана, не только «интралингвистически», но и «интракультурно»²⁰².

Необычная свобода, которую исповедует Бузони в качестве редактора каденций, объясняется в его введении к изданию каденций Бетховена 1901

²⁰² Поль де Ман. Диалог и диалогизм // Михаил Михайлович Бахтин / Под ред. В.Л. Махлина. М.: РОССПЭН, 2010. С. 196.

года. Он обсуждает, как следует выбирать каденцию, характеризует роль исполнителя и вопрос музыкального единства композиции: «В этой книге дан ответ на вопрос о том, какие каденции следует играть в Концертах Бетховена. Содержащиеся в нем импровизации и написанные самим Бетховеном наиболее близко соответствуют духу и стилю его “Симфоний фортепиано”. Поэтому пианисты, которые не играют свои собственные каденции, должны отдавать предпочтение тем, которые предлагает мастер (Бетховен). Каденции, написанные самим пианистом, несомненно, допустимы, поскольку они едины и соответствуют индивидуальности исполнителя; и это, очевидно, является целью композитора»²⁰³.

Единственный концерт Бетховена, для которого Бузони написал свои собственные каденции, был Концерт для фортепиано с оркестром № 4, Каденции были написаны в 1890 году, в том же году, когда Бузони написал Концертштюк, свою первую пьесу для фортепиано с оркестром. В них прослеживается попытка найти баланс между фортепиано и оркестром, тематическим и нетематическим материалом, а также протянуть стилевые связи между самим Бузони и Бетховеном. Тем самым, можно сделать вывод, что к стилевым функциям сольных инструментальных каденций относится герменевтическое толкование оригинального текста и выражение отклика на него в создании новой исполнительской интерпретации не только инструментальных каденций, но и произведения в целом.

Отсутствие единообразия в подходах к сочинению и интерпретации инструментальных каденций ставит проблему системного исследования сольной инструментальной каденции, представляя одно из перспективных направлений в развитии современной науки о музыке²⁰⁴.

²⁰³ Beaumont A. Ferruccio Busoni: 'A Musical Ishmael' // Music and Letters. 2006. № 87. P. 342.

²⁰⁴ Друскин М.С. Фортепианные концерты Бетховена. М.: Сов. композитор, 1973. С. 32.

§ 2. Инструментальная каденция в аспекте типизации стилевых приемов

Рассмотрим наиболее типичные для Бузони приемы работы с музыкальным материалом сольной инструментальной каденции²⁰⁵. Издание каденций Бетховена под редакцией Бузони в 1901 году показало три наиболее распространенных способа²⁰⁶ работы с оригинальным материалом: изменение исполнительских средств, изменения в оркестровке и изменение содержания.

Способ *изменения исполнительских средств* выразительности (динамики, педализации, агогики, аппликатурных обозначений) подчеркивает свободный, импровизационный стиль подачи оригинального материала. Для Бузони характерно обращение к таким тонким исполнительским звуковым ремаркам, как *con sordino* – с сурдиной, *mezza voce* – вполголоса и *piu sotto voce* – еще более тихо, которые существенно обогащают не только палитру оркестра, но и тембровые возможности фортепиано. Следуя желанию, как можно более точно запечатлеть художественный образ, Ф. Бузони прибегает к использованию образно-эмоциональных ремарок на немецком языке (*sehr breit* – очень широко, *sehr weich* – очень мягко) и итальянском языке (*raddolcendo* – смягчая, *dolcissimo* – нежно, *espressivo* – выразительно). Первый способ наглядно представлен в каденции Первой части Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена (приложение, пример 21).

Бузони фиксирует свободное изменение темпа (*poco accelerando* и *poco ritenuto*) и дает дополнительные указания:

²⁰⁵ Материал данного параграфа апробирован в статьях автора диссертации: Янь Юань. Композиционные, драматургические и стилевые функции инструментальных каденций в творчестве Ф. Бузони // Культурная жизнь Юга России. 2020. 2 (77). С. 136–142; Янь Юань. Синтез традиций И. Баха и Ф. Листа в сочинениях Ф. Бузони // Диалог искусств и арт-парадигм. Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2022. С. 208–211.

²⁰⁶ Способ в данном контексте рассматривается в качестве объединения нескольких приемов работы с музыкальным материалом.

improvisando, piu ampiamente, robustamente и *raddolcendo*, что отвечает стилю Бетховена, который свободно модернизировал форму под содержание своих музыкальных концепций. Так происходит в первых частях Сонат № 8, 14, 17, не говоря уже о поздних сонатах и квартетах композитора.

Похожие авторские обозначения мы встречаем также в Концерте для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur op. 39 Ф. Бузони. Во второй части концерта «*Pezzo giocoso*» 19 тактов до цифры 30 есть развёрнутый фрагмент фортепианного соло *declamando liberamente*. Также как множество инструментальных каденций у Ф. Бузони, они созданы вне тематического материала. В его основе – речевое импровизационное интонирование, напоминающее монолог оратора. Инструментальное высказывание строится методом суммирования мотивов, в которых опознаются риторические формулы – интонации утверждения, замешательства, вопроса и даже императивного указания, поддержанного пунктирным ритмом (приложение, пример 22).

В таком же выразительном ключе написана инструментальная каденция в третьей части «*Pezzo serioso*» Концерта (6 тактов до цифры 44) *Piu lento improvvisando* (приложение, пример 23). Это лирико-философское размышление, созданное в духе Ф. Листа. О высоком смысловом потенциале монолога солиста говорит уровень мотивных связей. Хроматические интонации, дробящие при нисхождении тона на составляющие его полутоны, заостренные пунктирным ритмом напрямую связаны с первой темой, эпически вводящей в развитие первой части Концерта.

В четвертой части Концерта «*All' Italiana*» мы встречаем инструментальное соло, обозначенное автором *quasi Cadenza* (цифра 54). (приложение, пример 24). Virtuозные пассажи выполняют роль связки, усиливая общую динамику движения. В такой же функции композитором толкуется фрагмент *Presto quasi Cadenza* 16 тактов после цифры 81. Задача исполнителя здесь – привести всё развитие к авторской ремарке «*con frenesia*» (с ит. – с безумством) цифра 82. Именно в этом разделе формы

(*quasi Cadenza*) Бизони оставляет обозначение «*Una versione amplificata di questa cadenza fu pubblicata separatamente*» (Расширенная версия этой каденции была выпущена отдельно).

В расширенной версии каденции к четвертой части Бизони предстает больше как пианист-виртуоз, который подчиняет себе композиторское дарование личности. Все расширения в каденции сделаны так, чтобы представить образ Италии броско, ярко, колоритно (приложение, пример 25, короткая версия каденции). В расширенной версии Бизони делает довольно много двутактных вставок, обогащающих движение пассажей за счет интенсивного тонально-ладового перекрашивания и хроматического движения.

После первых восьми тактов Бизони вводит в расширенную версию каденции эффектный нисходящий пассаж, демонстрирующий владение пианистом крупной техникой и филировкой динамики в небольших хроматических фразах-«ступеньках» (*dis-e-d-dis*) (приложение, пример 26, т. 3–4). Одновременно Бизони усиливает пафос ораторского высказывания, вводя в низком регистре монолог, опирающийся на интонации речи – призыва и утверждения, усиленные ритмическим увеличением половинными длительностями и акцентами (приложение, пример 26, т. 5–9). Тем самым, благодаря появлению инструментального речитатива возникает композиционная связка с предшествующими частями, для которых присутствие инструментального речитатива является нормой. Примечательно, что в короткой каденции подобных речитативных вставок нет.

Надо отметить, что Бизони в расширенной версии каденции также старается нивелировать тематический материал. В цифре 82, где начинается кульминационная зона, в короткой версии сразу звучит тематический материал у оркестра, который затем будет повторен солистом (приложение, пример 27). В расширенной версии в тему вводится арпеджированный пассаж (авторская ремарка «*Pianoforte principale*», основное фортепиано)

(приложение, пример 28, т. 1), опирающийся на звучание перемещаемого вверх по диапазону из пяти октав малого вводного септаккорда. Затем Бузони вводит четыре такта темы и вновь уводит все развитие в вихрь аккордового движения на *ff* (*presto e forte possibile*) (быстро и громко насколько возможно). Композитор «допевая» тему оркестра (приложение, пример 28, т. 10–13) отказывается от повтора темы у солиста, переводя развитие в вихревое красочное движение аккордовыми созвучиями (приложение, пример 28, т. 14–18), готовящими появление нового раздела четвертой части *Prestissimo*.

В ней солист демонстрирует не только развитые технические навыки, но и умение услышать и «пропеть» мелодию, теряющуюся в вихревом звучащем потоке. В расширенной версии каденции Бузони помогает пианисту тем, что вводит октавную дублировку мелодии, делая ее более заметной и яркой. Таким образом, можно сделать вывод, что изменение выразительных средств в каденции не является тенденцией сиюминутного украшения, но нацелено на главный образ. Все исполнительские средства, которые применяет композитор, делают образно-художественное развитие четвертой части концерта рельефней, придавая образу Италии поистине фресковый масштаб в живописании музыкой Концерта. Последнее обусловлено драматургической функцией четвертой части, как финала в развитии Концерта. Пятая часть «Cantico» с хором *Largamente, piu Moderato* выполняет функцию торжественного эпилога-послесловия.

Жанр концерта в творчестве Ф. Бузони в большей степени раскрыт в аналитических этюдах зарубежных музыковедов²⁰⁷. Подробный анализ Концерта представлен в очерке Б.Ч. Стернфильда. Результатом исследования становится утверждение, что в целом, Концерт имеет мощные стилиевые связи

²⁰⁷ 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; Leshowitz, M.H. A Study of the Life and Work of Ferruccio Busoni and Analyses of his "Waffentanz", "All, Italia" and "Toccata" for use in Performance and Interpretation: Dis. ... Doctor of Philosophy. NY.: New York University, 1979.

с оркестровой манерой письма И. Брамса, Ф. Листа, Г. Малера, Р. Вагнера; тематические аллюзии с операми Дж. Россини и индивидуальный стиль композитора в наибольшей степени раскрывает себя в разделах связанных с сольным фортепианным исполнительством. Анализируя пять частей концерта автор отмечает в них каденционные разделы, подразумевая под ними «...небольшие фрагменты сольного сочинения в которых оркестр участвует в наименьшей степени и имеет поддерживающие функции»²⁰⁸. Все каденционные участки, которые отмечает Б. Ч. Стернфильд в своем аналитическом этюде – это сольные виртуозные отрывки, основанные на общих формах движения, звучащие без оркестровой поддержки. К таковым ученый относит сольные фрагменты фортепиано в первой части 20-й такт после цифры 10 и начиная с 5 такта перед цифрой 13. Во второй части такой фрагмент фортепианного соло возникает в 28 такте от начала. В третьей части короткое импровизационное соло появляется в 7 такте после цифры 43. В четвертой части короткий каденсоподобный отрывок возникает после раздела «*Fieramente*». После ряда аккордов, которые модулируют вверх по полутонам, включается сольное выступление пианиста, помогающее завершить этот раздел. Более обширная каденция появляется в 16 такте после цифры 81²⁰⁹. Она – одна из самых продолжительных инструментальных каденций в этом сочинении. В пятой части в 12 такте до цифры 25 включается сольное выступление пианиста, помогая триумфально завершить весь концерт. На наш взгляд, Б.Ч. Стернфильд несколько снижает функции инструментальной каденции, которая в таком ракурсе выступает в виде набора мотивных формул для связки или завершения развития.

Ряд высказываний самого композитора не дает нам согласиться с формальными функциями инструментальной каденции солиста, поскольку сам путь ее эволюции показывает совершенно иные тенденции. От типичных

²⁰⁸ «The cadenza is interesting in that it is the most extended piece of solo writing in the entire work, though even here the orchestra is present to a small degree. In a sense it is an accompanied cadenza, although the orchestra and piano are never heard at the same time». Ibid. P. 71.

²⁰⁹ Ее Бузони опубликовал отдельно в 1909 году в расширенном виде. Ibid. P. 71.

мотивных формул и мелодических клише у Й. Гайдна, через психологизацию образа и обогащение мелодического развития у В. Моцарта к драматическому высказыванию героя-автора у Л. Бетховена. Вполне закономерным становится эволюция инструментальной каденции у Ф. Бузони. Особенно это очевидно в контексте философских размышлений композитора, который писал в «Эскизе новой эстетики ...»: «Я хотел бы поймать и сохранить поворот в грядущее музыкальное искусство и, где это возможно, оставить в нем часть себя – я чувствую, что в будущем весь наш нынешний «щебет» будет определяться как «доисторическая» эпоха. Можно только надеяться, что человечество, пока не стало слишком поздно, может отвернуться от этого глупого стремления к быстрой, излишнему масштабу и всему «нажитому имуществу», чтобы великие художники все еще могли появляться»²¹⁰.

Второй способ создания инструментальной каденции – *изменение оркестровки*. Оригинальное сочинение композитора адаптируется, изменяется под характеристики другого инструмента. В сочинениях Бузони обогащается фактура 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 мы наблюдаем использование аккордовой фактуры, постепенное расслоение полимелодической фактуры на четыре пласта, расширение звукового диапазона, включение четырехстрочной формы нотации, способной вместить всю мощь и звуковое богатство музыкального развития. Специфика такой формы изложения и обогащения партии солиста, на наш взгляд, связана с тем, что солист и оркестр работают в диалоге, на паритетных началах, каждый выступает в качестве равноправного голоса симфонического оркестра. В такой стиливой интерпретации каденция и кода к фортепианному концерту В. Моцарта № 25 *C-dur*, написанная Ф. Бузони, усиливает

²¹⁰ Бузони Ф. Эскиз новой музыкальной эстетики. СПб.: Лань, 2019. С. 31.

интонационные связи с симфоническим творчеством Моцарта и, в частности, по великолепию фактуры и трудности исполнения, напоминают знаменитую симфонию «Юпитер».

Третий способ – *изменение содержания*. Он наиболее репрезентативно представлен в каденциях, написанных по типу импровизаций. Они изменяют смысл композиции путем добавления или удаления тематического материала. Этот метод Бузони использует в Каденции к Первой части Концерта для фортепиано с оркестром № 4 Л. Бетховена. Композитор изменяет запись партии левой руки. Вместо *basso ostinato* он вводит аккорды из мотива повторяющихся нот главной партии (приложение, пример 29).

В предисловии к своему изданию каденций Бузони объясняет, что его дополнения не были предназначены для изменения музыки Бетховена. Они были созданы для того, чтобы «сделать композиции более подходящими для современных инструментов и исполнителей с сохранением первоначальной идеи композиции»²¹¹. Бузони хотел передать драматический эффект каденций Бетховена, которые исполнялись 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.

Обобщая размышления, изложенные во второй главе, подчеркнем, что в свое время американский музыковед Б. Ч. Стернфильд отметил, что инструментальная каденция, как зона свободная от каких бы то ни было композиционных установок в наибольшей степени раскрывает индивидуальный стиль автора. Наиболее типичными приемами работы Ф. Бузони с музыкальным материалом в каденционной зоне являются:

- детализация эмоционально-образного содержания с помощью авторских ремарок на итальянском и немецком языке, а также разнообразных

²¹¹ Sitsky L. Busoni and the Piano. NY.: Greenwood Press, 1986. P. 176.

уточнений временных (темповых) характеристик в процессе развития произведения;

- толкование партии солирующего фортепиано, как голоса симфонического оркестра с характерным уплотнением фактуры и усиления массивности звучания при помощи добавленных нот, расширения структуры аккордов, смещения расположения материала в верхний или нижний регистр, расслоения полимелодической фактуры на пласты с четырехстрочной нотацией, рассчитанной на исполнение на двух фортепиано;

- изменения содержания путем добавления или удаления тематического материала в каденции и зачастую в такой функции выступает инструментальный речитатив, написанный вне тематического материала, но выступающий в композиционной функции связки между частями оригинального Концерта C-dur Ф. Бузони, для которых наличие инструментального речитатива является нормой.

В итоге мы можем утверждать, что в творчестве Ф. Бузони используются все тематические типы каденций – пассажные, пассажно-мотивные и пассажно-тематические. В исследуемых нами произведениях доминируют два семантических типа – сольные виртуозные каденции и каденции в форме драматического высказывания. Вместе с тем, важно отметить, что это высказывание не столько лирического героя, сколько самого автора, комментирующего события, разворачивающиеся в музыкальном произведении. Об этом говорит личностный тон монологов, выраженный в использовании хроматических интонаций, заостренных метроритмом; включение риторических формул утверждения, призыва, пауз-размышлений. Бузони отделяет такие сольные инструментальные фрагменты иными обозначениями, по типу *declamando liberamente*, *robustamente*, *improvisando* и другими. Иными словами, импровизационность каденции как форма выражения авторской рефлексии сохраняет свою семантику «свободного высказывания» даже в нотном фиксированном тексте,

узаконивая, таким образом, место для авторского комментария в структуре композиции.

Виртуозные формы каденций, основанные на пассажно-мотивных формулах в произведениях Ф. Бузони напоминают о тематизме и стиле оригинального сочинения и композиционно выполняют роль *связки* и *подготавливают* включение новой драматургической функции и нового раздела формы. В таком контексте солист и оркестр воспринимаются не как соревнующиеся, а как равноправные участники диалога, выполняющие общие задачи, например, увеличение динамики движения при подготовке кульминации. Подчиненность партий солиста и оркестра общим композиционным задачам воздействует на другие композиционные методы, например, изменения в оркестровке, довольно часто нацеленные на обогащение фактуры фортепиано, которое, тем самым, становится значимым голосом в общем звучании и усилении выразительности воплощаемого художественного образа. Метод изменения содержания путем добавления или удаления тематического материала способствует не только целостности композиции, но и создает законченность авторского высказывания, репрезентированного в инструментальных каденциях.

В то же время смысловые, композиционные, драматургические функции инструментальной каденции проецируются на речевое инструментальное высказывание как форму выражения авторской рефлексии и в других сочинениях Бузони. Особенно это заметно в опусах позднего периода – Контрапунктической фантазии, BV 256; Концертино для кларнета и оркестра, BV 276 (ор 48); Дивертисменте для флейты и малого оркестра, BV 285 (ор 52) и других произведениях, тяготеющих к свободным композиционным структурам, ставших типичными в творчестве многих композиторов XX века.

ГЛАВА III. Аранжировка и транскрипция как ведущие методы работы композитора с оригинальным материалом

§ 1. Приемы аранжировки Ф. Бузони произведений И.С. Баха

Бузони относился с огромным пиететом к музыке Баха, что обусловлено тем, что первые исполнительские и композиторские штудии, полученные им в детстве от отца, включали тщательное изучение музыки Баха²¹². В свое время И. С. Бах также обращался к использованию оригинального музыкального материала произведений других композиторов: А. Вивальди, А. Марчелло, Б. Марчелло, Г. Телемана, Я. Э. фон Заксен-Веймара и других, что было проявлением когнитивного интереса и эвристики²¹³. Известно, что барочные музыканты, обращаясь к музыкальному материалу, написанному современниками, часто выражали свое отношение к таковому. Среди них были многочисленные мессы-пародии, мотеты, шансон, а в дальнейшем и опера, в которой часто использовали цитаты из популярных оперных шедевров. Однако наряду с пародией, обращение к канону (зафиксированному и уже известному произведению) выражало восхищение и преклонение перед создавшим его композитором. Вершиной линии *in memoriam* в творчестве Ф. Бузони стало издание «Бах – Бузони», опубликованное в 1916 году. Аранжировки, транскрипции²¹⁴ Бузони произведений Баха в первоначальном издании составили шесть томов и часть из них вошли в двадцати пяти томное собрание сочинений Бузони. Аранжировки и транскрипции произведений Баха представляли не только

²¹² Dent E. J. Ferruccio Busoni: A Biography. London: Ernst Eilenberg, 1974. P. 16–17.

²¹³ Braulin J.C. Le trascrizioni per strumenti a tastiera: Un confronto di mezzi espressivi. Firenze: Conservatorio "Luigi Cherubini", 2016. P. 3.

²¹⁴ 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 анализируемой в параграфе работе «Транскрипции баховских органных работ» (Busoni F. On the Transcription of Bach Organworks / Ed. G. Schirmer. NY.: G. Schirmer, 1894. 190 p.). В дальнейшей практике Бузони разграничивает эти понятия.

переработку музыки Баха, но и размышления Бузони относительно приемов аранжировки, исполнения и эстетические замечания, касающиеся интерпретации и стиля. Примечательно в этом смысле приложение к тому I «Хорошо темперированного клавира» Баха «О транскрипции органных произведений Баха для фортепиано». Здесь Бузони высказывает ряд установок-рекомендаций, в том числе и положение о том, что «... всякий пианист должен независимо транскрибировать органные произведения Баха», в чем ему должны помочь наблюдения композитора, собранные в данном приложении²¹⁵.

Остановимся на анализе ведущих принципов, раскрывающихся на тридцати шести страницах данного приложения и касающихся наилучших путей подбора приемов воссоздания органного звучания на фортепиано с учетом возможностей этого инструмента. Перевод рекомендаций Ф. Бузони из издания Г. Ширмера 1894 года сделан автором диссертации самостоятельно. При этом мы придерживаемся пожелания Ф. Бузони, который полагал, что «...текст данного приложения не предназначен для отдельного издания, которое может превзойти оригинальную работу в размере и важности». Композитор утверждал, что «...мы должны удовлетворить точным показом принципов сопровождающих иллюстративных примеров и ...поддержать установки, опирающиеся на системный анализ»²¹⁶.

Ценностью анализируемого нами Приложения является множество иллюстративных примеров, раскрывающих специфику композиторского мастерства Бузони. На примерах органных произведений Баха – Прелюдий и фуг *Es-dur*, *D-dur*; Токкаты и фуги *d-moll*, Пассакалии, Фантазии *G-dur*, Токкаты *F-dur*, Токкаты и фуги *C-dur*, Фантазии и фуги *g-moll* и множества других произведений Баха Бузони выявляет комплекс приемов, помогающих композитору адаптировать органные произведения для фортепиано.

²¹⁵ Busoni F. On the Transcription of Bach Organworks / Ed. G. Schirmer. NY.: G. Schirmer, 1894. 190 p.

²¹⁶ Busoni F. Ibid. P. 154.

Бузони замечает, что «...среди органных прозведений мастера можно найти произведения, написанные в фортепианном стиле и, среди фортепианных фуг есть определенное количество сочинений в типично органном стиле. Его техническая манера письма опирается на схожесть обоих инструментов, находящихся в нескольких очевидных фактах, среди которых педальные пассажи наиболее заметны. В создании транскрипций для фортепиано баховских органных работ возникают вопросы, насколько эстетически тот или иной прием уместен. Приемлемость каждой транскрипции признается очень значительной. Фортепианная литература аргументирует, что есть наиболее выдающиеся работы, принадлежащие этой ветви искусства, что важно для автора – творца. Для студента, с другой стороны, открыто техническое поле в самой широкой степени, которое полностью следует за линией “Хорошо темперированного клавира” и разрешает рост и свободу выбора движения в каждом направлении»²¹⁷.

Аранжировки Бузони отличаются от транскрипций Листа тем, что они более систематичны, точны и более проницательны. Его цель состояла в том, чтобы перевести органные произведения на язык фортепиано, стремясь при этом обогатить технику фортепианного исполнения новыми приемами, полученными в результате акустического моделирования на фортепиано звучания органа. Кроме того, они воспроизводят в новых звуковых эффектах своеобразный органнй стиль с его резкими переходами от одного регистра к другому, от пиано к форте, с его мощными, массивными аккордами. Бузони придерживается принципа почти полностью избегать аккордов, играемых арпеджио, как чуждых органному характеру и лишаящих аккорды их органоподобной солидности и массивного веса. В то же время Бузони предостерегал: «Будьте осторожны в использовании всех тонов одного аккорда вместе, арпеджио или в дублировке баса, что демонстрирует очень сомнительный вкус, потому что это противоречит характеру органа и также

²¹⁷ Ibid. P. 154.

производит эффект чрезмерной нагрузки. Более того, такие басы теряют необходимый вес».²¹⁸ . Вероятно, композитор имеет в виду, что при дублировании баса и повышении технической сложности исполнения, например, в октавных пассажах в партии левой руки, внимание исполнителя может ускользать от воссоздания на фортепиано естественного звучания баса, как например, это может произойти при переложении фрагмента Органной прелюдии D-dur Баха для фортепиано (приложение, пример 30). Интересно наблюдать, как только благодаря более глубокому продумыванию деталей транскрипции Бузони они приобретают более органное звучание, чем у Листа, Таузига и других. «“Элегантные” нюансы, такие как сентиментально “разбухшая” фразировка, кокетливые ускорения и замедления, чрезмерно легкое *staccato*, чересчур гибкое *legato*, чрезмерная педализация и подобное – это плохие привычки, где бы они ни были. В интерпретации Баха – это грубые ошибки. С другой стороны, определенная гибкость в темпе создает ту черту свободы, которая характеризует каждое художественное выступление»²¹⁹.

Бузони дает детальные рекомендации к общим универсальным приемам воссоздания органной звучности на фортепиано, таким как:

- 1) удвоение;
- 2) работа с регистрами;
- 3) добавление, упущение, вольности;
- 4) использование педализации;
- 5) интерпретация (в стиле исполнения);
- 6) поддержка.

Например, композитор считает, что при применении простых удвоений в партиях двух рук они могут производиться на вкус транскриптора и соответственно музыкальной ситуации. Удвоение октав может производиться либо выше, либо ниже, но удвоения в высоком регистре

²¹⁸ Ibid. P. 181.

²¹⁹ Ibid. P. 181.

должны рассматриваться как норма для шестнадцатых²²⁰. В качестве примера Бузони приводит переложение для фортепиано отрывка из Органной прелюдии *e-moll* (приложение, пример 31). Также Бузони рекомендует делать удвоения всех педалей в партиях рук, но при этом удвоения должны чередоваться между октавами в нижнем и верхнем регистре²²¹. Композитор показывает прием такой записи при аранжировке фрагмента Пассакалии Баха (приложение, пример 32).

Бузони советует: «Утроение в октавах любой части обычно применяется только для унисонов в отрывках. Оно тяжело исполнимо с более, чем одной партией, правда, пассажи с терциями или секстами могут быть исполнены в тройных октавах (шесть партий), но характер пианистической бравурности создает слишком много “грязи”»²²². В качестве примера распределения утроений между регистрами фортепиано композитор приводит работу с фрагментом токкаты из Органной токкаты и фуги *C-dur* И.С. Баха (приложение, пример 33).

Также Бузони предлагает использовать дублировки только для одной партии, а остальные оставлять без изменений. Несмотря на то, что «...кажется лучшим способом использовать любые попытки удвоения для всех партий поровну насколько возможно, но ведущий голос может быть удвоен, чтобы сохранить тему»²²³. Бузони в качестве примера предлагает прием записи дублировки темы в правой руке в партии фортепиано при работе над Переложением для фортепиано Пассакалии И.С. Баха (приложение, пример 34).

Размышление над дублированием нот аккордов, правильный выбор регистрового положения октав, практичное распределением элементов органной фактуры в партиях обеих рук и щепетильное использование педали создает удивительные эффекты в переложениях для фортепиано органных

²²⁰ Ibid. P. 157.

²²¹ Ibid. P. 160.

²²² Ibid. P. 162.

²²³ Ibid. P. 165.

произведений Баха. Американский исследователь аранжировок Бузони Б.Дж. Патч, считает, что сравнительное изучение переложений Бузони и Таузига Токкаты и фуги *d-moll* Баха ясно показывает, что манера аранжировки Бузони гораздо тоньше, разнообразнее и в то же время более мощная и органоподобная. При этом Бузони избегает арпеджио Таузига и получает органоподобную разницу звучания. Это создается благодаря тщательной градации силы в последовательностях аккордов и умелой педализации²²⁴. Точно так же и его построение кульминационной зоны более монументально и при этом более продуманно и гораздо эффектнее в звучании, чем у Таузига. Линия накопления напряжения в интерпретации Бузони гораздо более убедительна, чем внезапные произвольные «взлеты» и «падения» Таузига.

Мы рассмотрели только несколько вариантов разных способов применения дублировок, не останавливаясь на других основных приемах, рекомендуемых Бузони (работа с регистрами, добавление, упущение, вольности, педализация). Исходя из анализа всего лишь нескольких приемов работы с дублировками, видно, что композитор использует их не как технические приемы, а как художественные. Подтверждение этому мы находим в размышлениях композитора: «Наша проблема лежит в абсолютно другом аспекте, когда нам нужно превратить органное произведение с помощью переложения для фортепиано полностью в стиле и характере фортепианного произведения, а именно перевести его на язык фортепиано. 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*»²²⁵. «Все возможности инструмента должны быть использованы там, где они могут повysить и

²²⁴ Patch B. J. The Tausig and Busoni piano transcriptions of J.S. Bach's Toccata and fugue in D minor for organ // The University of Texas at Austin Bulletin. 2018. № 4. P. 29.

²²⁵ Busoni F. On the Transcription of Bach Organworks / Ed. G. Schirmer. NY.: G. Schirmer, 1894. P. 186.

улучшить эффект свободы транскрипции, включая расширенные ограничения, становясь почти безграничной, когда транскриптор работает с его *собственной композицией*»²²⁶.

Также в пользу развития композиторских умений исполнителей можно отнести следующее высказывание Бузони: «Переложение органных произведений требует высших навыков, которыми не может обладать один исполнитель из-за сложной полифонической техники, предназначенной для двух мануалов, которая представляет собой иную непреодолимую сложность в исполнении»²²⁷. Решение этой проблемы лежит в плоскости создания переложения для двух инструментиов – приеме, к которому прибегал и сам Бах. Бузони в этой фразе подчеркивает две важные проблемы – владение транскриптором полифонической техникой композиции и знание основ того, как трехстрочную органную запись можно переложить для двух фортепиано. Иными словами, отталкиваясь от исходного посыла композитора, что каждый исполнитель должен уметь независимо создавать переложения разных произведений для фортепиано, можно сделать вывод, что каждый исполнитель должен владеть различными приемами композиции. Как считал Бузони «...недостатки транскрипции обычно постоянно требуют “ответа” и дело композитора предотвратить эти неловкие сложности»²²⁸. Владение пианистом различными способами и приемами композиторской техники делают его неизмеримо более свободным в выборе репертуара и разнообразной художественной и технической практики.

В тесной связи с аранжировками Бузони следует рассматривать и его редакции фортепианных произведений Баха. Их немного, но они одни из самых ценных и полезных в своем роде. Двух- и трехголосные инвенции Баха, давно признанные краеугольным камнем фортепианной техники, были тщательно отредактированы Бузони. Аппликатура, фразировка, знаки

²²⁶ Ibid. P. 186.

²²⁷ Ibid. P. 183.

²²⁸ Ibid. P. 181.

агогики, аналитические примечания делают это издание классическим трудом наиболее исчерпывающим с точки зрения понимания музыки Баха и полезности для исполнителей.

Не менее важным видится редакторская деятельность Бузони «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха. Несмотря на то, что он сохраняет максимальную верность оригинальному тексту, его редактура сделана с учетом современного фортепиано, а не клавесина, на котором играл Бах²²⁹. По мере того, как в наши дни происходит возрождение клавесина, несомненно, будет очень ценно иметь подлинное издание произведений Баха в его первоначальной записи. Поскольку фортепиано долгое время сохраняло за собой преимущество, Бузони было необходимо приспособить произведения Баха к современному инструменту, чтобы все богатство его идей могло быть выражено с помощью выразительных средств фортепиано с в соответствии со стилем Баха.

Проблема перевода клавесинной музыки для современного фортепиано была решена Бузони с замечательным мастерством. Старый инструмент и новый настолько сильно отличаются друг от друга, что в большинстве случаев невозможно сыграть одно и то же произведение одинаково на обоих. Аналитические заметки, замечания о собственном стиле Баха, аппликатура, авторские пометки, выразительность, переделки отдельных пьес в качестве этюдов для развития современной техники: все это вместе взятое делает это издание уникальным в своем роде²³⁰. Не менее ценными являются издания «Хроматической фантазии и фуги», «Каприччио Баха на отъезд возлюбленного брата», четыре дуэта для фортепиано, фантазии, адажио и фуги, переложенных для концертного исполнения на фортепиано.

Объем и спектр практик, находящихся где-то между композицией и аранжировкой, в творчестве Бузони, широк и может быть проиллюстрирован

²²⁹ Ibid. P.186.

²³⁰ Янь Ю. Обработка, аранжировка, транскрипция, сочинение и их смысловые функции в произведениях Ф. Бузони // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: «Филология и искусствоведение». 2020. № 1 (252). С. 207.

четырьмя примерами: его изданием «Хорошо темперированного клавира» Баха (книга I в 1894 году, книга II в 1916 году), «Большой этюд Паганини» Листа (1914), Концерта Моцарта для фортепиано с оркестром соль мажор, KV 453 (без даты).

Как редактор Бузони хотел как можно точнее представить текст Баха. Он изучал рукописи с автографами и первые издания всякий раз, когда мог, сравнивал несколько современных изданий и цитировал варианты версий в сносках. Таким образом, его издание «Хорошо темперированного клавира» Баха отличалось от других исполнительских изданий, таких как менее научное исполнительское издание Ганса Бишоффа²³¹, выпущенное в 1883 году. Текст Баха и его собственные редакционные вставки Бузони включил в свои собственные или переработанные версии некоторых прелюдий и фуг, которые он считал равными или даже превосходящими оригинальный текст Баха.

Наиболее обширные исправления Бузони относятся ко второй книге, вышедшей в 1916 году. Он пересмотрел текст Баха, предполагая, что может показать связь между прелюдиями и фугами лучше, чем в оригинале. Его исправления были направлены на изменение того, что он считал недостатками в аранжировке пьес Баха, поскольку он чувствовал, что понимает намерения Баха или, точнее, его *Einfall*. Во введении к партитуре он признал, что его дополнения были необычными: «Отношения между обязательной прелюдией и ее фугой не кажутся мне достаточно ясно установленными. Прелюдии хорошо темперированного клавира, очевидно, не дают уверенности в этом вопросе. Было приложено немало усилий, чтобы установить определенную связь между прелюдией и фугой, иногда показывая это на примерах. В более поздних примерах я полагаю, что

²³¹ Ганс Бишофф (17.02.1852 – 12.06.1889) – немецкий пианист, получивший известность благодаря своим редакциям клавишных произведений И.С. Баха. См.: Kullak A. Aesthetics of piano playing / Ed.: H. Bischoff, Transl. by Theodore Baker. NY.: G. Schirmer, 1907. 340 p.

превзошел намерения Баха»²³². Однако все изменения и дополнения следуют просветительским задачам – дать учащемуся представление о механизме композиции.

В своем издании Бузони установил тематические связи между прелюдиями и фугами, переписал фуги, распределив их материал на четыре нотоносца, включил анализ использованных композиционных приемов и приемов оркестровки и даже вставил альтернативные версии произведений. Например, в комментарии к фуге фа минор из второго тома ХТК он показал тематические отношения между голосами, а также взаимосвязи между прелюдией и фугой, привел примеры, демонстрирующие дополнительные имитационные и контрапунктические возможности.

Многие современные клавишники-виртуозы создавали новые аранжировки музыки Баха. Исполнитель аранжировок Баха, Моцарта, Листа и других, Бузони был наследником этой виртуозной традиции. Можно утверждать, что границы между оригинальной композицией и аранжировкой или транскрипцией уже были размыты в клавишных произведениях девятнадцатого века, особенно в оперных фантазиях Листа и в его транскрипциях оркестровых произведений, таких как «Фантастическая симфония» Берлиоза. Подход Бузони, который включал сопоставление точных цитат с новыми разделами, полученными из цитируемого материала и отличающимися контрастными тональными языковыми средствами, тем не менее был своеобразным. Он один опубликовал несколько версий одного и того же произведения, чтобы показать различные решения для реализации идеи и предлагая исполнителю альтернативы.

Для Бузони композиторы были пророками и посланниками, а не творцами. Это были люди, которые угадывали уже существующую музыку и стремились запечатлеть ее в своих произведениях. Хотя сами они не могли изобрести ничего нового, они могли открыть новые или лучшие способы

²³² Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб.: Лань, 2019. С. 12.

представления небесной музыки в осязаемой форме: «Порой и в редких случаях смертный, слушая, осознает нечто бессмертное в сущности музыки, которая тает в руках, когда пытаешься ее схватить, застывает, как только захотят пересадить на землю, гаснет, как только оно протянется сквозь тьму нашего менталитета. Тем не менее остается еще достаточно узнаваемым ее небесное происхождение из всего высокого, благородного и прозрачного в том, что нас окружает и что мы способны различить; оно кажется нам самым высоким, самым благородным и самым прозрачным»²³³. Если бы композиторы не могли изобрести ничего нового, то различия между оригинальными композициями и аранжировками, основанные на новизне материала или концепции, были бы явно излишними. Для Бузони ценность композиции заключалась не в оригинальности, а в том, насколько полно она отражала свою небесную модель.

Концепция идеи Бузони абстрактна и не является музыкальной. Более того, разные части композиции могут быть основаны на разных идеях. Идея Бузони не обязательно является всеобъемлющим видением законченной композиции. Бузони использовал этот термин в платоновском смысле для обозначения универсального абсолюта, независимого от феноменального мира. Композитор предполагал, что Идея превосходит любое осязаемое музыкальное произведение, однако необходимо отметить тот факт, что эссе Бузони также подразумевают менее абстрактную интерпретацию²³⁴. В отличие от Платона, Бузони не считал Идею идеальным метафизическим типом, который просто представляет феноменальный объект. Это также не было связано с конкретными композициями, музыкальными тонами или ритмами. В эстетике Бузони Идея есть осязаемый образ, формирующийся в психике композитора в результате его взаимодействия с миром.

²³³ Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. 1962. № 1. С. 172.

²³⁴ Там же. С. 173.

Для обозначения собственно музыкальной идеи Бузони использовал термин *Einfall*. *Einfall* не всегда отличается в переводах от более общей Идеи, и по этой причине этому понятию уделялось мало внимания со стороны ученых. Для Бузони *Einfall* был абстрактной музыкальной концепцией, тесно связанной с Идеей. Данная концепция была абстрактной в том смысле, что она возникает в душе композитора и не имеет конкретного слышимого проявления или формы. Для Бузони *Einfall* не нужно ограничивать каким-либо конкретным жанром, формой или произведением; *Einfall* мог принимать разные формы, проявления, измерения и мог быть отнесен к разным жанрам, так же как человек мог заниматься разными видами работ. *Einfall* можно было повторно использовать в нескольких частях, и одна часть могла содержать более одного *Einfall*. *Einfall*, как и *Idee*, не обязательно должен быть совершенно новым или даже собственным. Это может включать в себя воспоминание ранее услышанной темы, которую композитор цитирует, исправляет и помещает в новый контекст²³⁵.

Бузони часто основывал свои инструментальные произведения на абстрактных идеях, взятых из литературы, архитектуры или человеческого опыта. Готическая архитектура послужила источником вдохновения для «*Fantasia Contrappuntistica*» (1910); Бузони нарисовал грубый набросок, иллюстрирующий архитектурную идею «*Grosse Fuge*» 1910 года, которая в конечном итоге легла в основу заключения «*Fantasia Contrappuntistica*», фуги, основанной на музыке, заимствованной из «Искусства фуги» И. С. Баха. Бузони включил архитектурную схему с комментариями в опубликованную версию сочинения для двух фортепиано, объясняющую его видение произведения. *Einfall*, темы из «Искусства фуги» Баха, аспекты «Большой фуги» Бетховена, контрапунктические текстуры, необъятность масштаба, импровизационные пассажи и декоративные фигуры внесли свой вклад в этот готический архитектурный стиль. Бузони восклицал, что, хотя

²³⁵ Kingsbury B. From Bach to Busoni: Transcription as Visionary Process in Ferruccio Busoni's *Fantasia Contrappuntistica*: Dis. ... Doctor of Musical Arts. The University of British Columbia, 2006. P. 24

он и использовал чужую тему, он превратил ее в нечто новое: «Что Бах даже не исчерпал всех возможностей своими 16 фугами на тот же мотив, доказывает моя “Большая fuga”, которая, если сравнить ее, представляет около 20 страниц новых комбинаций»²³⁶. Смерть отца послужила абстрактной Идеей для Фантазии по И. С. Баху (1909). Музыкальной ее реализацией стала музыкальная фантазия *f-moll*, основанная на переплетении трех хоральных мелодий и связанных с ними органных произведений И. С. Баха, а также недавно сочиненного материала Бузони.

Как в литературе, так и в музыке термин «*Nachdichtung*» буквально переводится с немецкого «после поэтического рассказа», что в музыке может соответствовать парафразу – от греч. «описание, пересказ» и относится к ассимиляции произведения в старом стиле в более новую и современную форму. В музыке *Nachdichtung* означает свободный перевод или аранжировку, как указывает само слово, написание стихотворения после или «в манере» другого поэта. *Nachdichtung* обозначает музыкальные произведения, основанные на темах, стилях или идеях других композиторов, но в то же время представляют собственную концепцию композитора этих элементов²³⁷.

Nachdichtungen Бузони стирает границы между оригинальной композицией и аранжировкой, транскрипцией и перефразированием, используя элементы каждого из них. Они смешивают старые композиции (точно цитируемые или изменяемые в различной форме) с новыми частями, другими темами, они помещают старую музыку в новые контексты. И Бузони, и композиторы шестнадцатого века иногда заимствуют один или несколько голосов из другого произведения; оба могут цитировать темы и мотивы, копировать фрагменты или перефразировать произведения²³⁸. Тем не

²³⁶ Busoni F. On the Transcription of Bach Organworks / Ed. G. Schirmer. NY.: G. Schirmer, 1894. P. 154.

²³⁷ Knyt E. Between Composition and Transcription: Ferruccio Busoni and Music Notation // Twentieth-Century Music. 2014. № 11. P. 42.

²³⁸ Корноухов М. Д. Интерпретация музыкального произведения - от теории к практике // Музыкальное искусство и образование. 2016. №3 (15). С. 86.

менее, между деятельностью Бузони и более ранней практикой есть также некоторые важные различия. Техника Бузони включает в себя сопоставление музыки разных периодов времени. Он помещает тональные разделы рядом с битональными и смешивает старые мотивы с современными звучаниями.

Наиболее известными *Nachdichtung* являются «*Fantasia nach Bach*» BV 253, «*Fantasia contrappuntistica*» BV 256, «*Sonatina brevis in Signo Joannis Sebastiani Magni*» BV 280, которую сам Бузони, в сноске на первой странице, описывает как вольную интерпретацию Фантазии и фуги *d-moll* Баха²³⁹.

«*Fantasia nach JS Bach*» BV 253 Бузони сочинил в память о своем отце. *Einfall* для этой пьесы, связана с переживанием смерти отца Бузони, что обуславливает серьезную и даже благоговейную атмосферу, создающуюся цитированием нескольких хоральных мелодий и контрапунктом. Слегка измененное исполнение цитат из трех хоральных произведений Баха – органных вариаций «*Christ der du bist der helle Tag*» (BWV 766), фугетты «*Gottes Sohn ist kommen*» (BWV 703) и прелюдии к органному хоралу «*Lob sei dem allmächtigen Gott*» (BWV 602) – сопоставляется с вновь созданными разделами, заимствующими мотивный материал из цитат. На выбор Бузони этих трех хоралов, вероятно, повлияло интервальное сходство между их мелодиями (все три мелодии начинаются либо с поступенного движения, либо с пропуска восходящей терции).

В произведении использован ряд приемов, находящихся где-то между аранжировкой и композицией: переложение произведения, написанного для органа для фортепиано, цитирование, создание нового материала на основе заимствованных мотивов. Бузони цитирует мотивы вариаций 1, 2 и 7 из органных вариаций «*Christ der du bist der helle Tag*» (BWV 766); он использует фактуру аккордового хорала, представленную в вариации 1, в ее оригинальной тональности и копирует мелодическую линию и гармонии. Он

²³⁹ Материал этого параграфа был апробирован в статье: Янь Юань. Обработка, аранжировка, транскрипция, сочинение и их смысловые функции в произведениях Ф. Бузони // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». № 1 (252). 2020. С. 204–209.

уплотняет фактуру, удваивая ноты, чтобы создать на фортепиано более массивное органное звучание. Вариация 2 также появляется полностью с небольшими изменениями во фразах и обозначениях выражений. Вариация 7 демонстрирует лишь незначительные изменения, прежде чем тема растворяется в свободном чередовании материала. Бузони поддерживает общий контрапунктический стиль хорала «*Gottes Sohn ist kommen*» (BWV 703); он копирует тему и ее ответ в альте, но развивает материал Баха, расширяя его с двадцати одного до сорока двух тактов, удваивая октавы в басу и добавляя более сложные гармонии. Он цитирует хоральную мелодию «*Lob sei dem allmächtigen Gott*» (BWV 602), но переносит ее в *A-dur* со свободной имитацией фигур длительностями шестнадцатых и тридцать вторых в аккомпанементе. Композитор цитирует первые шесть тактов мелодии, используя полные четырехголосные аккорды в правой руке и октавы в левой. Мелодия прерывается непосредственно перед каденцией, написанной на узнаваемый мотив хорала.

Разделы между цитатами Бузони обрамляет новым материалом, но даже эти новые части являются вариациями хоральных мелодий. Автор написал первые тринадцать тактов в стиле необарочной инструментальной прелюдии, характеризующейся восходящими последовательными фигурациями. В басу появляется поступенное движение, очерчивающее терцию длительностями шестнадцатых, вместе с более длинным фрагментом мелодии хорала, который появляется в верхнем голосе в такте 3. Отсутствие каденции и гаммообразные пассажи затемняют тональное притяжение. Материал из начала возвращается в конце, мелодия теперь звучит колокольными октавами на фоне аккомпанеента шестнадцатыми. Мир достигается по мере того, как музыка медленно затихает и замирает.

«*Sonatina brevis in Signo Joannis Sebastiani Magni*» BV 280 – это произведение сам Бузони, в сноске на первой странице, описывает как вольную интерпретацию Фантазии и фуги *d-moll* Баха. Модификации Бузони включают в себя изменение структуры мотивов, артикуляции и фразировки,

ритмическое варьирование, а также замену материала или включение нового материала. В фуге ответ у Бузони является тональным, дается в третьем такте, а не в четвертом. Остальная часть этого захватывающего «*Nuchdichtung*», касается ладово-гармонического развития, которое, едва ли имеет какую-либо связь с оригиналом, за исключением интонаций темы фуги.

В 1909 году, работая над «Искусством фуги» Баха, Бузони был очарован четырехголосной фугой (*Contrapunctus XIV*), которую Бах прервал за несколько дней до своей смерти. В начале 1910 года в Чикаго Бузони возобновил знакомство с композитором и теоретиком Бернхардом Зином. Его теории нового подхода к полифонии, в которых симметричное обращение с мелодическими линиями породило множество новых гармоний, дали Бузони стимул реализовать незаконченную фугу Баха, которую он завершил в марте того же года как «*Grosse Fuge*». Расширенная версия должным образом появилась в июне как «*Fantasia Contrappuntistica*», и эта «окончательная редакция» является наиболее часто звучащей сегодня. Тем не менее, Бузони подготовил «*edizione minore*» (малое издание) в 1912 году, исключив те вариации хорала Баха «*Allein Gott in der Höh sei Ehr*» наряду с интермеццо, тремя вариациями и каденцией, которые были включены между третьей и четвертой фугами. Таким образом, результатом является прелюдия (хорал) и fuga после фрагмента Баха Ф. Бузони.

В начале произведения основная тема собирается из интонаций, рассредоточенных в фактуре произведения, в результате чего тема становится более масштабно звучащей по мере своего развития. Вершиной развития прелюдии Бузони становится тема фуги Баха, которая начинается со строгих хоральных гармоний и размеренного шага. За ней следует вторая двухголосная fuga, которая строится путем наращивания звукового диапазона и движения, что подготавливает третью фугу. Она контрастирует предшествующему движению плавной конфигурацией (тема bach изложена половинными длительностями), которая отвечает её вдумчивому характеру

(авторская ремарка *pensoso*). Фуга заканчивается в точке максимального напряжения, и последняя четвертая четырехголосная фуга сразу поражает масштабом фактуры и разворотом мелодического движения голосов. Так, тематическая основа Баха и завершение Бузони становятся единым целым, независимо от потери общего эмоционального настроения по сравнению с «окончательной» версией.

Транскрипция произведения «Прелюдия, фуга и аллегро ми-бемоль мажор» И. С. Баха BWV 998 (первоначально написанная для лютни, а затем для гитары) была подготовлена в 1914 году, а затем опубликована как часть первого тома собрания «Баха-Бузони». Прелюдия легким, фигурационным движением мелодии, напоминающим свободную импровизацию, подготавливает фугу. Разворачиваясь в том же темпе, фуга демонстрирует своеобразие ритмического развития при помощи техники диминуирования. Дробление пульсации каждой доли более мелкими длительностями показывает своеобразный юмор композитора в ритмическом варьировании темы фуги. В этом, одном из привлекательных сочинений композитора, еще раз музыкально подтверждается значимость произведений Баха для транскрипций Бузони.

Транскрипция Ф. Бузони сочинения «Десять хоральных прелюдий» была предпринята им в 1898 году, а затем переиздана как часть третьего тома собрания «Бах – Бузони», хотя они также могут исполняться по отдельности. «*Komm, Gott Schöpfer*» BWV 667, создает активное волевое начало цикла мощной фигурацией, разворачивающейся над величественной басовой линией. Вторая прелюдия, написанная на хорал «*Wachet auf, ruft uns die Stimme*» BWV 645 имеет строгий, даже суровый характер, воплощённый в аскетичной мелодической линии и сопровождения. Торжественность и невозмутимость звучания второй прелюдии контрастирует третьей прелюдией «*Nun komm 'der Heiden Heiland*» BWV 659. Контраст подчёркивается развитием четвёртой прелюдии «*Nun freut euch, lieben Christen*» BWV 734, где хоральная тема постепенно раскрывается, вырисовываясь из изысканной

вязи торжественной фигурации. Пятая прелюдия внезапно устанавливает уравновешенность и сдержанность «*Ich ruf ' zu dir , Herr*» BWV 639. Шестая прелюдия «*Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf*» BWV 617 продолжает задумчивое и торжественное настроение предшествующей прелюдии; после чего, прелюдия «*Durch Adams Fall ist ganz verderbt*» BWV 637 имеет спокойный характер, который подготавливает следующую часть BWV 705. Девятая прелюдия «*In dir ist Freude*» BWV 615 приносит большую степень активности и решимости в музыкальное развитие. Заключительная часть «*Jesus Christus, unser Heiland*» BWV 665 является одной из самых обширных хоральных прелюдий Баха и позволяет прочувствовать все величие музыки И. С. Баха в интерпретации Ф. Бузони.

Если органное и клавирное произведения издания «Бах-Бузони» изучены в большей степени, то одnogолосные камерные произведения И. С. Баха – Сонаты и Партиты для скрипки исследованы значительно меньше. Это касается одной из самых популярных частей Партиты для скрипки соло № 2 ре минор BWV 1004 – «Чаконны»²⁴⁰.

У знаменитых музыкантов, неоднократно интерпретировавших текст «Чаконны» за всю историю ее бытования сложился ряд вопросов, которые они попытались решить многочисленными транскрипциями и переложениями, комментариями к исполнению, стараясь отыскать ответы на «загадки» этого сочинения И. С. Баха. К таковым относятся версии переложений баховской «Чаконны» Роберта Шумана и Феликса Мендельсона; сольная версия фортепиано для левой руки Йоханнеса Брамса; переложение для гитары, сделанное Андресом Сеговией, оркестровые версии Максимилиана Штейнберга, Альфредо Казеллы и Леопольда Стоковского; хореографическая версия Джорджа Баланчина и Кеннета Оберли²⁴¹.

²⁴⁰ Материал этого раздела апробирован в статье: Янь Юань. Искусство интерпретации: «Чаконна» Бах – Бузони // Культурная жизнь Юга России. 2020. № 2 (77). С. 58–64.

²⁴¹ Fabrikant M. Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription analysis: Dis. ... of Doctor of Musical Arts. The Graduate College at the University of Nebraska, 2006. P. 10.

Дискуссионным стал вопрос о содержании Чаконны из Второй партиты *d-moll* BWV 1004, написанной И. С. Бахом предположительно с 1717 по 1720 годы. Профессор Хельга Тоэн считает Чакону, посвященной памяти первой жены И. С. Баха, неожиданно скончавшейся в 1720 году²⁴². Несмотря на то, что доказательств этой версии не так уж много, нам близок подход, который предлагает Х. Тоэн. В пользу ее версии говорит не только высокий накал драматизма музыки всей Второй Партиты *d-moll*, но и множество интонационных связей Чаконны с другими номерами цикла – Аллемандой, Курантой, Сарабандой и даже Жигой, создающих единую драматургию нарастания. Цель исследования – на примере интонационного анализа частей Партиты, показать из каких интонационных элементов складывается тематический материал Чаконны и, какие смыслы он транслирует, благодаря существующим интонационным «аркам», а также выяснение того, какие смыслы высвечивает и укрупняет Ф. Бузони в транскрипции Чаконны.

В качестве подтверждения версии о возможной функции «*in memoriam*» Второй партиты *d-moll* говорит диалогическая структура, сохраняемая И. С. Бахом почти во всех частях сюиты. Скрытая гетерофония характеризует мелодическое развитие Аллеманды, изначально обладающее внутренней контрастностью²⁴³. Широкая, внутренне наполненная микроразвитием мелодическая линия в интерпретации И. Менухина фразируется так, что складывается впечатление диалога в танце. «Женские» обороты речи связаны с высоким регистром. Их также помогает идентифицировать контраст мотивов, расположенных в первой и второй октавах и разделенных скачками на широкие интервалы – септиму, октаву и более (т. 6–8) (приложение, пример 35, т. 2–4). Наличие пластических фигур изящных «поворотов» подчеркивают неуловимое обаяние женского образа.

²⁴² Thoene H. Johann Sebastian Bach, Ciaccona: Tanz oder Tombeau?—Eine analytische Studie. Oschersleben: Ziethen, 2016. URL: <https://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=30419750169>.

²⁴³ См.: Аллеманда // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. М.: Большая Российская энциклопедия, 1991. Т. 1. С. 462.

В тактах 24–26 партитуры в интерпретации и И. Менухина, и О. Кагана диалогическое взаимодействие подчеркивается не только регистровой окраской мотивов, но и сменой динамики с *f* на *p* отдельных мотивов.

Предложенный тип развития можно классифицировать как «внутренний диалог». Многие музыковеды исследовали внутренний диалог в музыке. М. Н. Скребкова-Филатова связывает его с конкретным типом фактуры (имитационной или контрастной полифонией). Н. Д. Арутюнова выделяет конкретный тип высказывания, когда разнообразные эмоциональные реакции говорящего, рассчитанные, скорее, на определенную психологическую отдачу, чем на словесную реакцию адресата. А. К. Соловьёва в классификации типов диалога выделяет диалог-унисон, встречающийся в исповедях. Л. П. Казанцева считает, что в «...диалог-унисоне противоположные исходные составляющие не вступают в противоречие... и диалогичность строения музыкальной темы вполне допускает монологическое строение художественного образа»²⁴⁴.

В Аллеманде диалогическое взаимодействие разворачивается почти одновременно, по вертикали, благодаря скрытой полифонии мелодического голоса. В Куранте «персонажи» диалога обозначены более ясно и «беседа» строится линейно, когда участники вступают в разговор поочередно²⁴⁵. Здесь уместно вспомнить замечание И. Н. Форкеля, согласно которому «беседа» в лучшей мере отражает дух сочинений И. С. Баха «...он относился к музыкальным партиям как к благовоспитанным особам, ведущим между собой интересную беседу. Их трое? Каждый по очереди молчит и слушает, как говорят другие, пока и ему не заблагорассудится что-нибудь сказать»²⁴⁶. В Куранте диалог развивается между двумя тематическими элементами.

²⁴⁴ Приведено по изданию: Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. С. 59.

²⁴⁵ Поочередное выступление участников отражает игровой дух куранты – танца, первоначально произошедшего от крестьянской плясовой игры, связанной с прыжковыми танцами типа гальярды и сальтареллы. См.: Куранта // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 286.

²⁴⁶ Форкель И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха. М.: Музыка, 1987. С. 42.

Первый элемента (приложение, пример 36, т. 1–2) представляет мягкую волнообразную мелодическую линию, в которой пульсация метрических долей сглажена триолями. Второй элемент (приложение, пример 36, т. 3–4) – активный, размашистый в мелодическом движении, охватывающий в последующем развороте до полутора октав в ограниченное время.

Сарабанда во Второй партите *d-moll* представляет собой драматический монолог, напоминающий исповедь. Четырехголосный аккорд, открывающий Сарабанду, ассоциируется с открытым рыданием. Столь экспрессивное выражение чувств не вполне свойственно эпохе Барокко и И. С. Баху, как ее представителю. А. Швейцер предполагает, откуда берется в современном исполнении эта экспрессия. Ученый пишет: «Аккорды, которые современный скрипач берет с трудом и всегда не очень красиво, перебрасывая смычок со струны на струну, в то время исполнялись легко: достаточно было только ослабить волос, и он охватывал дугой все струны». Музыковед объясняет, откуда у Баха, как замечательного скрипача появлялась такая возможность «... у старого немецкого смычка с вытянутой формой древка сохранялось достаточное расстояние между волосом и смычком», чтобы получать «...органный эфирный звук, извлекаемый ослабленным смычком»²⁴⁷. Доминирование ведущего мелодического голоса усиливает эффект монологического высказывания.

Использование ритмического рисунка (четверть с точкой) (приложение, пример 37, т. 1–2) подчеркивает жанровые истоки сарабанды как похоронного шествия. Нисходящие интонации секунды и малой секунды в сопрано создают отсылки к драматическим ариям *lamento* (т. 3). Фригийская вторая низкая ступень, нисходящий гаммообразный спуск сначала в *D-dur*, а затем в *d-moll* и резкий взлет более чем на полторы октавы и последующее «высказывание» в высоком регистре с остановкой-вопросом

²⁴⁷ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. С. 288.

на доминанте служит открытым выражением трагического мироощущения (приложение, пример 37, т. 4–8).

Жига передает в Партите всепоглощающее движение жизни, своеобразное барочное *Perpetuum Mobile*. А. Швейцер вполне справедливо замечает, что в сонатах (создававшихся одновременно с партитами) «...запечатлены душевные состояния и внутренние переживания, но у Баха вместо страсти выступает сила»²⁴⁸.

Все намеченные в частях Партиты смысловые сферы обобщает Чакона. В начальных аккордах и ритме Чаконы мы слышим прямую интонационно-смысловую арку к исповедальности Сарабанды с ее ритмом траурного шествия, аккордами-рыданиями, интонациями *lamento* и преобладанием доминантовой неустойчивости. Пунктирный ритм (приложение, пример 38, тт. 7–10) создает «арку» ко второму «активному» элементу Куранты, а последующее развитие Чаконы со скрытой гетерофонией напрямую связывается с «внутренним диалогом» Аллеманды. Появляется в ней и смысловая сфера безостановочного движения, разработанная в Жиге.

М. Фабрикант в диссертации, посвященной исследованию «Чаконы» Баха – Бузони, объединяет все выявленные смысловые сферы в три тематических элемента активно действующих в Чаконе – это хорал, лирика и токкатное движение и считает, что многие смыслы в музыке формирует сам жанровый прототип. «Любой жанр, – пишет исследователь, – в силу своей уникальности, будет направлять исполнителя к интерпретации его коннотаций. Музыканты определили жанры как комплекс устойчивых признаков, которые влияют на восприятие, и поэтому простое название жанра – концерт, симфония, вальс, чакона – сразу же выполняет коммуникативную функцию»²⁴⁹. Продолжая развивать мысль М. Фабрикант, мы считаем, что жанровые влияния в Чаконе могут быть дополнены еще

²⁴⁸ Там же. С. 292.

²⁴⁹ Fabrikant M. Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription analysis: Dis. ... of Doctor of Musical Arts. The Graduate College at the University of Nebraska, 2006. P. 6.

одним первичным жанром – речитативом, представленным в Партите одухотворенной и трагической декламацией в теме Сарабанды, а затем и Чаконы (приложение, примеры 38; 39, т. 1–4).

Именно аскетичная структура начальных тактов Чаконы натолкнула в свое время А. Швейцера на неожиданное сравнение темы Чаконы с Пассакалией для органа *c-moll* (приложение, пример 40).

Обогащение органной темы пассакалии более живым и энергичным ритмом в Чаконе подчеркивает свободу речевого высказывания, столь важного для субъективного самовыражения композитора. Для Баха «пренебрежение» сложившимися нормами было весьма традиционным приемом. М. Лебуше отмечает, что, например, Скерцо из Сюиты *h-moll* невозможно классифицировать, поскольку это упражнение в виртуозности для флейтистов не соответствует ни одной форме стилизованного танца²⁵⁰.

Интонационные связи, обнаруженные А. Швейцером между органной Пассакалией и скрипичной Чаконой из Второй партиты, тонко уловил Ф. Бузони, что позволило ему ввести ряд органных приемов исполнения в фортепианную транскрипцию Чаконы. Начальные аккорды Чаконы, которые в большинстве современных исполнений на скрипке звучат крайне экспрессивно арпеджиато в силу технического устройства смычка. В исполнении фортепиано у Бузони, перенесенные в одну руку они приобрели сдержанную строгость, трагизм и глубину. Каждую голосовую партию (сопрано, альт, тенор, бас) Бузони толкует на фортепиано как индивидуализированную, особенно это касается баса, нередко выступающего в функции облигатной партии. Речевые истоки темы превращаются у Бузони в трагический монолог, подчеркнутый акцентами. Перенесенный в низкий регистр он получает личностное звучание (приложение, пример 41).

Дж. Энеску – известный композитор, скрипач, педагог считал Чаконой «Эверестом скрипачей». Для ясного понимания и исполнения баховского

²⁵⁰ Лебуше М. И. С. Бах. М.: Молодая гвардия, 2015. С. 39. URL: <https://www.rulit.me/books/bah-read-574976-44.html>.

произведения он объяснял ученикам ее композицию: первая часть – небольшая по масштабу в *d-moll*, средняя часть – более объемная в *D-dur*, воспринимается, как светлое воспоминание и третья часть – вновь *d-moll*. Бузони сохраняет эту структуру²⁵¹. Известный скрипач советует в первых проведениях вариаций распределять звучность так, чтобы была возможность долгого крещендо от 9 такта до 17 и создания последующей волны нарастания.

Бузони решает драматургию начальных вариаций в органном ключе. Первая вариация (тт. 8–15) звучит *f*, вторая (тт. 16–24) *p subito*. «Такой принцип “террасообразной” динамики заключается в преимущественном использовании контрастных сопоставлений градаций силы звучности,... определяющим является контрастность, а не плавность перехода от одной силы звучности к другой»²⁵². Сам Бузони уточнял, что «усиление и ослабление звучности должно происходить резкими разделами, толчками (террасообразно) без мелочных динамических переходов: эта манера воспроизводит одну из самых характерных особенностей органа...», – писал Бузони²⁵³. Во второй вариации использование *p subito* и *pp* во втором предложении напоминает по характеру звучности переключение мануалов органа. Третья вариация (тт. 25–39) переводит развитие в сферу лирики, а регистровые «перебросы» отмеченные чередованием *quasi f* и *p* словно воспроизводят «диалог», который уже был представлен в Аллеманде Второй партиты Баха.

Идея диалога, по мнению М. Фабрикант является ведущей для развития Чаконы, причем диалог может разворачиваться как по горизонтали, так и по вертикали между различными жанровыми сферами, существующими в произведении. Если тема Чаконы представляла жанр хорала, третья и

²⁵¹ Bach I. S. P Violin partita № 2 in d-moll. BWV 1004. With technical indications and comments by Georges Enescu / Ed.: Serge Blanc. P. 13. URL: www.sergeblanc.com

²⁵² Алексеев А.Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. Ч. 1. и 2. С. 35.

²⁵³ Приведено по изданию: Петровская О. Бузони и листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха // Южно-российский музыкальный альманах. 2007. С. 143–144.

четвертая вариации – ламентозную лирику, то пятая вариация (тт. 40–55) – токкатную сферу безостановочного движения. Эта сфера вбирает в себя также и инструментальные Каденции Чаконы. На наш взгляд, их можно объединить одним названием, обусловленным типом интонирования – *моторная сфера*. Примечательно, что эта сфера не противостоит лирической линии, а наоборот связана с ней, поскольку многие «моторные» фрагменты рождаются внутри лирической кантилены и преобразуются в нее. Соответственно, можно предположить, что это не некое отвлеченное движение, противостоящее человеку, а скорее наоборот безостановочное движение жизни, в которое он втянут.

В четвертой вариации намечаются «персонажи» диалога: первый «говорящий» запечатлен лирическим фрагментом в аккордовом изложении на *p*. Ему противостоят два акцентированных аккорда *quasi f* словно воплощая императивное долженствование судьбы, воплощенное хоралом. Характерно, что линия баса, складывающаяся из этих аккордов, воссоздает *passus duriusculus* – нисходящий хроматический ход, выражающий в музыке Баха скорбь и страдание (приложение, пример 42).

В пятой (*Piu mosso, ma misurato*) и шестой (*leggiere*) вариациях моторное движение на фоне которого «отсчитывают время» «аккорды судьбы» подготавливает кульминацию в первой группе вариаций Чаконы. Кульминация осуществляется в седьмой вариации, где тема звучит по органному полновесно и масштабно. М. Фабрикант отмечает здесь появление жанрового гибрида, когда тема Чаконы получает торжественное маршевое звучание. Аккордово-хоральный фактурный комплекс, усиленный акцентами и октавными дублировками начинает здесь преобладать над линейно-мелодическим, связанным с субъективно-лирической сферой. Это создается благодаря контрасту разных фактурных элементов: октавным дублировкам фоновых голосов и изложению темы аккордами плотно, в тесном расположении в дециму, терцдециму, создавая тем самым ее рельеф и визуально-текстурную осязаемость.

Восьмая вариация (*non affrettare*) подхватывает эстафету пятой и шестой вариаций. В ней тема Чаконы рассредоточена в моторном движении отдельных голосов, а суховато-отрывистое звучание напоминает фактурные приемы баховских клавирных фуг. Она подготавливает первую инструментальную каденцию в девятой вариации. Каденция построена на виртуозных формулах восходящих пассажей в октавной дублировке. Структура вариации сокращена от 8 традиционных тактов до пяти. Этот характерный прием сжатия времени мы будем наблюдать и дальше в некоторых вариациях, структура которых будет сжата с восьми до четырех тактов, напоминающих о теме. Пятый такт в девятой вариации – это драматическая кульминация-срыв на гармонии уменьшенного вводного септаккорда VII ступени, который связывает сферу унифицированных моторных формул со сферой субъективной лирики в 10 (*dolce espressivo*) и 11 вариациях. В 11 вариации (*Sostenuto*) лирическая сфера благодаря рассредоточению фактуры в диапазоне более четырех октав получает почти мистическое звучание. Диалог двух персонажей здесь продолжается. «Застывающему» нисхождению мелодии по звукам уменьшенного вводного септаккорда противостоит императивное звучание октавных дублировок непрерывно сползающего по хроматизмам баса. Тем самым, создается интонационно-смысловая «арка» к диалогу четвертой вариации.

С 13 по 19 вариации перед слушателем разворачивается противоборство двух сфер: безостановочной моторики жизни и императивной предопределенности судьбы, реализованной мелодией хора. Она звучит то в басу, как глас вечности (в 14 и 16 вариациях – авторские ремарки *poco marcato e tenuto*, *Pedale ogni quarto*), то в сопрано с авторской ремаркой (*distintamente*). Борьба двух обозначенных сфер разворачивается то по вертикали в 18 вариации между рельефом – мелодией хора в октавной дублировке, звучащей одновременно в сопрано и басовом голосе на *ff* (*piu allargando*) и фоном – мотивами тридцать вторых – преобразованными из «застывающих» мотивов 11 вариации. В 19 вариации (*tempo animato*)

конфликтующие стороны взаимодействуют друг с другом линейно. Развитым мелодическим построениям в сопрано контрастируют нисходящий императивный мотив в басу, звучащий на *f*. Контраст элементов подчеркнут также при помощи регистрового сопоставления второй и малой октав.

20 вариация – это кульминация развития всей первой части – торжество воли судьбы. Звучание темы хорала на *ff* усилено дублировками отдельных голосов, включая бас, создавая ощущение реверберации звука в стенах собора при органном исполнении.

Начало второй части в *D-dur* звучит неожиданно тепло и человечно. Тема в 21-й вариации выписана с авторской ремаркой (*quasi Tromboni*). Отсылка к тембру духового инструмента в контексте множества органических приемов исполнения напоминает персонифицированный глас Вечности, раскрывающийся в лирико-философском монологе. Однако появление этого монолога можно толковать и в ином ключе. М. Фабрикант считает, что инструментальные каденции Чаконны воплощают личное Я автора²⁵⁴, однако она замечает, что «...некоторые вариации Бусони имеют в своей основе речевое начало, но не диалог»²⁵⁵. На наш взгляд, включение монолога служит здесь не столько выражению авторского Я транскриптора, сколько самого автора сочинения. Баховский стиль узнается по степени погруженности в мыслительный процесс, что создает импровизационность омузыкаленной прозаической речи. Это проявляется в разной длине мелодических мотивов-ячеек, словно нанизанных друг на друга. Подъемы и спады мелодической волны обусловлены силой выражения чувства, усиленной акцентами отдельных звуков мелодии темы, авторскими ремарками *dolce*, *molto espressivo*. Поскольку в Чаконе Баха – Бусони два автора, то в ее структуре, на наш взгляд, предусмотрено место для выражения обоих. В виртуозных инструментальных Каденциях Чаконны, насыщенных динамичным движением, энергичной сменой фактурных формул и стихийной силой

²⁵⁴ Fabrikant M. Ibid. P. 142.

²⁵⁵ Там же. P. 102.

эмоций «читается» исполнительский темперамент Ф. Бузони. В то же время инструментальные монологи Чаконны моделируют в музыке узнаваемые признаки индивидуального стиля автора оригинальной Чаконны из Второй партиты *d-moll* – И. С. Баха.

Вариации 22 (*molto legato p*) и 23 (*un poco pesante*) благодаря индивидуализированной развитости мелодических голосов и их кантилене вновь репрезентируют лирико-субъективное начало. В вариации 24 (*Allegro moderato ma deciso*) продолжается противоборство между двумя образными сферами – стихией безостановочного движения жизни и императивностью воли судьбы, воплощенной двумя аккордовыми созвучиями на *ff*, резко прерывающих бег пассажей. В 25 вариации тема хорала (*dolce, poco marcato, espressivo*), погруженная в малую октаву и поддержанная хоральными комплексами в большой и контроктаве на фоне легких пассажей стаккато в высоком регистре воспринимается, как «лебединая песнь», выражающая смирение перед высшей волей.

Вариация 26 открывает большую кульминационную зону всей Чаконны. Она создается большой доминантовый предыкт. Октавные дублировки доминанты троекратно повторенные во всех голосовых партиях усиливают эффект колокольности и торжества освобожденного духа. Тоническая зона вариаций 27 (*a tempo misurato*) – 29 (*non affrettare*) звучит как хорал-гимн человеку. В вариации 30 (*con fuoco martellato*) возвращается образная сфера безостановочного движения жизни, подготавливая появление Репризы.

Третья часть (*Piu sostenuto, Ruhiger* – мирно, спокойно) *d-moll* вариация 31 – вновь воплощает авторский монолог. Фразы его мелодически более развитые, одnogолосные, погруженные в малую октаву и звучащие на фоне хорально-аккордовых комплексов, напоминают лирическое излияние. Об этом говорит постоянное мерцание *d-moll/D-dur*, напевность фраз, создаваемая варьированием отдельных мотивов. Большое значение мелодического начала связывает монолог со всей лирико-субъективной сферой Чаконны. Вариация 32 углубляет лирическую сферу введением *una*

corda – левой педали, создающей мистический колорит мелодии-плача. В вариации 33 (*dolce tranquillo*) лирико-субъективная сфера противопоставляет императиву судьбы, представленной в виде небольших мотивов в басу, секвентно смещающихся вниз и прерывающих разбег, устремлённых ввысь пассажей. Мелодический спуск басового голоса вновь обрисовывает гармонию уменьшённого вводного септаккорда, подготавливая субъективную лирику 34 вариации. Здесь введение стаккато a^1 – доминантового органного пункта на выдержанной педали **pp** напоминает звук дождя, нередко символизирующего в музыке одиночество человека. Это последнее проявление лирики в Чаконе.

Вариации 35–36 утверждают торжество судьбы хроматическим нисходящим движением басовой партии, усиленной октавными дублировками. Доминантовая педаль в сопрано благодаря штриху *martellato* создаёт интонационную связку с предшествующей кульминацией второго раздела, знаменуя утверждение высшей воли. Кода, включающая вариации 37–38 – это виртуозные Каденции, представляющие эмоциональное послесловие и подготовку завершения.

Проведение темы в 39 финальной вариации сделано как генеральная кульминация на **ff**, с характерным замедлением темпа и уплотнением фактуры. В первых четырех тактах темы усилено линейное мелодическое начало, поддержанное плотными аккордовыми структурами. Тем самым, можно предположить о слиянии субъективно-лирической сферы с внеличным началом или принятии воли судьбы, олицетворенной темой Чаконны. Окончание темы подтверждает нашу мысль. В последних тактах Бузони применяет фактурные формулы органного изложения: расширяет диапазон между крайними голосами, который может охватывать до пяти октав; делает октавную дублировку голосов, особенно выделяя басовую линию; уплотняет звучание голоса ленточным аккордовым изложением; использует педаль. В итоге возникает представление о нескольких живущих и пульсирующих звуковых стратах или одновременно играющих мануалах

органа. Использование органных приемов в фортепианной транскрипции Бузони способствует увеличению масштабности образно-художественных сфер, раскрывающих концепцию Чаконы в противоборстве сил Человека, Жизни и Судьбы (смерти). Недаром, уникальность феномена искусства в истории человеческой цивилизации обеспечивается его способностью создавать и сохранять духовные ценности как высшие смыслы бытия. Они концентрируются в конкретных произведениях (жанрово-стилевых композициях) и раскрываются в художественных образах²⁵⁶.

Эти сферы актуальны для ряда произведений, написанных Бахом с 1717 по 1720-е годы. Вполне справедливо, описывая Пятый Бранденбургский концерт, М. Лебуше задает вопрос: «...почему вдруг возникает впечатление, что это произведение не сводится единственно к инструментальному исполнению, что оно обитаемо? Почему за безудержным ритмом первых тактов возникает ощущение падения в пропасть, погружения в темную бездну? ... Если кто-то видел в “Чаконе” из “Партиты для скрипки” номер 2 BWV1004 посвящение Баха своей жене Марии Барбаре, как не различить в этом стремлении в бездну отчаяние, вызванное утратой дорогого человека?»²⁵⁷. М. Фабрикант упоминает Концерт для двух скрипок, струнных и басса континуо *d-moll* Баха и Сонату для скрипки № 1 BWV 1001. Соответственно, мы можем предположить о том, что взаимоотношение трех главных героев Чаконы (Человек, Жизнь, Судьба) представляло для Баха серьезную философскую проблему, актуализированную внезапной смертью жены, над которой он размышлял во многих произведениях, написанных в момент завершения Кётенского периода.

Предположим, что в музыке Второй партиты И. С. Баха запечатлен образ любимой женщины, что подтверждает появление Чаконы в традиционной структуре танцев Партиты в виде дополнительной пятой

²⁵⁶ Безкоровая Н. С. Культурологический аспект интерпретационной проблематики музыкального искусства // Культурная жизнь Юга России. 2019. № 4 (75). С. 37.

²⁵⁷ Лебуше М. Указ.соч. С. 44. URL: <https://www.rulit.me/books/bah-read-574976-44.html>

части, несмотря на то, что в ней уже присутствует Сарабанда, так же выполняющая по этикету «траурно-мемориальные» функции. Чакона позволяет Баху выразить свое субъективное переживание горя и свое отношение к смерти, через размышления о жизни Марии Барбары.

«Чакона» Баха и транскрипция Ф. Бузони несмотря на временное расстояние, разделяющее эти два произведения воспринимаются нами, как своеобразная диалогия, где первая часть – Чакона И. С. Баха – это субъективно-личностное переживание и размышление над трагическим жизненным событием. Вторая часть диалогии – «Чакона» Ф. Бузони представляет переосмысление этого трагического события в философских категориях, способствуя преобразованию образно-художественных сфер музыки Баха.

«Внутренний диалог», создающий интонационную характерность баховской Аллеманды трансформируется у Ф. Бузони в речевое, монологическое высказывание, воспроизводящее личностные черты Баха, как автора-повествователя, что находит развитие в вариациях 21 и 31. Вместе с тем, монологическое начало в «Чаконе» у Ф. Бузони обогащается искренним, исповедальным выражением эмоции горя и страдания, что было впервые сделано Бахом в рамках ритуального этикета сарабанды.

Индивидуализация мелодической линии импровизационностью, подчиненной развитию внутреннего чувства в сарабанде Баха преобразуется у Ф. Бузони в камерную кантилену мелодических линий, воплощающих образ Человека, сопротивляющегося принятию воли Судьбы (смерти). Искренностью и человеческой теплотой выражения эмоций проникнуты вариации 3, 10, 11, 13, 22, 23, 27, 28, 34.

Диалогическое противопоставление двух образов – элегического, кантиленного и активного, созданного Бахом в Куранте Второй партиты превращается в транскрипции Чаконы у Ф. Бузони в разнообразные формы диалога. Они разворачиваются как по вертикали, так и горизонтали между тематическими элементами, представляющими каждую сферу – Человека и

Судьбу, Судьбу и безостановочное движение Жизни, первоначально воплощенное Бахом в интонационной моторике жиги Второй партиты. Диалог Человека (представленного мелодической кантиленой), противостоящего Судьбе (двум хоральным аккордам, прерывающим линейное развитие) разворачивается в *одновременности* разворота фактурных пластов в вариациях 1, 2, 10, 11, 14–18, 25; Человека и Судьбы *попеременно* ведущих поединок в вариациях 4, 24, 33, 34, 39.

Безостановочное движение Жизни в «Чаконе» Ф. Бузони – сферы также связанной с человеком воплощают виртуозные формулы общих форм движения. Примечательно, что в интерпретации Ф. Бузони эта сфера подчеркнута намеренно сухим изложением, напоминающим звучание клавира, который был ведущим инструментом в работе И. С. Баха в Кётене. Сухое фугированное изложение словно отсылает к значению слова фуга (с лат. – бег). Эта сфера также олицетворяет еще одну категорию, вступающую в произведении в борьбу с Судьбой в вариациях 5, 6, 7, 8, 12, 19, 24, 26, 29, 30, 35–38.

Образ Судьбы, воплощенный хоралом чаконы в транскрипции Бузони также проходит существенное преобразование. Первоначально чакона является символом предопределенности судьбы и личной потери в *теме* произведения. Далее, аккордово-хоральная фактура чаконы выражает торжество Судьбы (смерти) в марше-шествии в 7 вариации; тема чаконы появляется как социальный атрибут зауспокойной храмовой службы в 20 вариации; в качестве выразителя свободы духа в колокольном звучании в 26 вариации и хорале-гимне 29 вариации; в виде утверждения воли вне личного начала в 39 вариации.

В итоге, каждая образная сфера помимо индивидуальной характеристики в виде жанровых интонаций и типичных фактурных формул получает развитие, осуществляющееся в отдельных вариациях и во взаимодействиях с другими образными сферами в драматургии сочинения

Ф. Бузони. Тем самым, личная трагическая утрата получает толкование сложного архетипического события в жизни Человека.

Вероятно, размышления о соотношении категорий, заложенных в музыке И.С. Баха, интуитивно ощущались и современниками композитора и музыкантами последующих эпох, которые пытались найти иные средства музыкального выражения для «Чаконны». Талант Ф. Бузони позволил предположить, как бы прозвучало это произведение в интерпретации на клавире и органе, которого так не хватало Баху в Кётене и перенести это представление в транскрипцию для фортепиано. Тем самым, он сделал явственной скрытый художественный потенциал²⁵⁸ скрипичной Чаконны, применив к его толкованию возможности иных инструментов.

Жизнь, по словам М. Лебуше «...Марии Барбары... до последнего дня была окутана тайной, возможно, потому, что ни один писатель не отважился написать роман о ее жизни, как Эстер Мейнел написал о второй жене Иоганна Себастьяна. В самом деле, никакой “Маленькой хроники жизни Марии Барбары Бах” не существует! Вначале, как мы помним, она была “посторонней девицей”, которую Иоганн Себастьян привел на хоры церкви Арнштадта; даже имя ее не называется. Потом, после свадьбы, — доброй женой, преданной мужу, верной и любящей, поддерживающей Иоганна Себастьяна во время ссор с нанимателями, первой слушательницей многих его произведений. Она во всем служила ему опорой, но всегда оставалась в тени, о ней нет никаких биографических подробностей, способных подстегнуть воображение. Мария Барбара, от которой остался лишь контур, ушла, как и пришла — совершенно безвестной»²⁵⁹.

²⁵⁸ О сложности сочинения можно судить по высказыванию И. Брамса в письме к К. Шуман: «Человек создает целый мир самых глубоких мыслей и самых сильных чувств для маленького инструмента... Если бы я вообразил, что мог бы создать, даже задумать произведение, я совершенно уверен, что избыток волнения и потрясающего опыта выбил бы меня из колеи». См.: Schumann, Clara, and Johannes Brahms. 1927. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853–1896*. 2 vols. / Edited by Berthold Litzmann. Encore Music Editions. London: E. Arnold; NY.: Longmans, Green and Co. Reprinted, Westport, CT: Hyperion Press, 1979. P. 112.

²⁵⁹ Лебуше М. Указ. соч. С. 42. URL: <https://www.rulit.me/books/bah-read-574976-44>.

Обобщая, отметим, что важными стилевыми признаками композиторской работы Бузони с баховскими органными сочинениями являются:

- внимательное отношение к распределению массы и градации силы в последовательностях аккордов при помощи искусства педализации;
- интересные драматургические находки, позволяющие увидеть старинную музыку в новом современном контексте при помощи работы со структурой мотива, ритмом, артикуляцией, фразировкой;
- сохранение специфической природы баховской полифонии как реализации «внутреннего диалога»;
- умелое построение кульминационной зоны с позиции постепенного нагнетания напряжения и выхода из нее при помощи «террасообразной» динамики (*f – p subito – pp*);
- разнообразные решения фактурного распределения музыкального материала трехстрочной органной партитуры в четырехстрочную нотацию, адресованную для исполнения на двух фортепиано.

§ 2. Транскрипция и авторская рефлексия идей

композиторов-романтиков

Задача параграфа – осмысление выбора композитором конкретных произведений классико-романтической эпохи – Ж. Бизе, И. Брамса, Р. Вагнера, Ф. Листа, В. Моцарта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана и других, а также анализ методов работы Ф. Бузони с тематикой этих произведений. Сам Бузони считал различие между оригинальной композицией и транскрипцией не очень строгим. В своем труде «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» композитор писал: «Музыкальное исполнение зародилось на тех же свободных высотах, с которых спустилась сама музыка ... “Нотация”, то есть запись музыкальных пьес ...позволяющая удержать и укрепить

импровизацию, чтобы затем дать ей возможность воскреснуть. ...“Нотация” приводит меня к транскрипции. Всякая нотная запись есть уже транскрипция абстрактной мысли ... Мысль станет сонатой или концертом. Это – аранжировка оригинала. ...Транскрипция отнюдь не разрушает оригинальной редакции. ...Исполнение произведения есть тоже транскрипция; оно также не может упразднить оригинальности, отличающей данную вещь, – как бы свободно оно себя ни держало. Следует ещё напомнить, что большинство сонат Бетховена производит впечатление транскрипции оркестровых пьес; оркестровые вещи Шумана кажутся переложениями с фортепиано, – в известном смысле, они действительно являются такими аранжировками. ...Обработка ничего не стоит, потому что она кое-что *переделывает* в оригинале; но имеет ценность *переделка*, хотя она этот оригинал обрабатывает»²⁶⁰.

В современном понимании «транскрипция (от лат. – переписывание) – переработка. В отличие от обработки, имеет относительно самостоятельное художественное значение. Как отмечает Н. П. Иванчей, искусство транскрипции было очень популярным в XIX веке. Описываются два вида транскрипций: произведение для другого инструмента и изменение в целях большего удобства или большей виртуозности изложения для того же инструмента. Среди вторичных авторских произведений (дериватов), созданных на основе первичных (оригинальных), различают также ...строгие: переложения опер, симфоний, увертюр, камерной музыки и свободные: реминисценции, парафразы, попури, фантазии на тему, вариации на тему²⁶¹. Эти виды транскрипций мы находим в творчестве Ф. Бузони.

Бузони обнаружил сходство между музыкальным материалом, используемым такими стилистически разными композиторами, как Лист,

²⁶⁰ Бузони Ф. Эскиз новой музыкальной эстетики. СПб.: Лань, 2019. С. 18–21.

²⁶¹ Иванчей Н.П. Фортепианная транскрипция в свете психологии музыкального восприятия // Вестник АГУ. 2009. № 1. С. 193.

Глюк, Моцарт и он сам²⁶². Самым важным, на чем основывается сходство между произведениями композиторов – представителей разных стилей (как классического, так и романтического) в аранжировках и транскрипциях Бузони – это интерес композитора к общим образно-художественным сферам. Исходя из этих позиции композитор создавал аранжировки увертюры из опер В. Моцарта и К. Гольдмарка, Ж. Бизе и других авторов. На наш взгляд, его увлечение моторно-пластическим компонентом было отнюдь не данью виртуозному исполнительскому стилю, а преклонение перед радостью и энергией жизни, тонко подмеченное им, как определяющее качество музыкальных образов в увертюре к опере «Волшебная флейта» В. Моцарта.

Выбранная Моцартом форма фугато сохранена Бузони, потому что многократно повторенные в канонических имитациях переключки исходного мотива усиливают ощущение легкости и комический эффект, присущий большинству образов оперы. В распределении материала для двух фортепиано Бузони тонко обыгрывает постоянное диалогическое взаимодействие персонажей: Папагено и Папагены, Тамино и Памины. Сопоставление царства Заратро и Царицы ночи передано Бузони, как в частных элементах: императивных аккордах в низком регистре, подчеркнутых ямбическим затактом или пунктирным ритмом в контрасте с исходным мотивом (приложение, пример 43); в композиционно-структурирующих закономерностях: в среднем разделе сохранен оригинальный переход в *b-moll*, акцентирующий драматические коллизии в развитии сюжета. Гротесковое сопоставление *комическое/драматическое* в аранжировке Ф. Бузони сохраняет дух моцартовского шедевра, благодаря усилению виртуозности за счет убыстрения темпа и модернизации фактуры, путем распределения поочередного исполнения мотива канонической имитации между партиями двух фортепиано. Благодаря этому возникает эффект соревнования, что характерно для множества испытаний, которые

²⁶² См. подробнее: Knyt E. Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar // Nine-teenth-Century Music Review. 2019. № 1. P. 133. URL: 10.1017/S1479409819000016.

проходят герои оперы (приложение, пример 44). Тем самым возникает эффект игровой стихии²⁶³, пронизывающей жизнь, что характерно и для зингшпиля Моцарта и для отражения мировосприятия его автора.

В транскрипции Ф. Бузони – Ф. Лист. Мефисто-вальс № 1 *A-dur* «Танец в сельском шинке» для фортепиано S. 514 композитора привлекает освоение разных образно-художественных сфер: *реальное/фантастическое/идеальное*. Для большей рельефности каждой из образных сфер Ф. Бузони изменяет нотную запись «Мефисто-вальса» Ф. Листа. Композитор komponует каждый из элементов фактуры особым образом, фразируя в соответствии со сменой разных элементов, отсылающих к разным образам, уточняя смысловое значение нотации авторскими ремарками. *Реальное* воплощено при помощи традиционного изложения темы деревенского танца, а затем украшенного форшлагами в среднем регистре (приложение, пример 45, т. 2–7, 10–19). Танец *фантастических* духов зафиксирован при помощи переноса материала в высокий регистр с соответствующим знаком (8), с преобладанием трелей, с авторской ремаркой *sempre piano, leggiero e fantastic* (приложение, пример 46). *Образ-идеал* воплощен при помощи трехстрочной записи, помогающей показать неуловимость, гибкость, иллюзорность образа, благодаря изложению темы «текучей» полимелодической фактурой при ее прозрачности (приложение, пример 47). Иными словами *визуальное оформление нотного текста помогает структурировать, организовывать музыкальные смыслы*.

В Фантазии на темы Бизе «Кармен» каждая образная сфера занимает отдельный раздел фантазии, в которой Ф. Бузони изменяет сюжетную канву, экспозицию персонажей и в целом драматургию оперы. Подобно яркой и блестящей теме увертюры Ж. Бизе Ф. Бузони открывает фантазию темой

²⁶³ В.О. Петров отмечает особый потенциал фортепианного дуэта передавать разное музыкальное содержание, в том числе с учетом «...возникновения диалогических отношений участников дуэта в процессе исполнения сочинения...», что также в переложении Бузони усиливает понимание моцартовского стиля. См. подробнее в изд.: Петров В. О. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра : автореферат дис. ... канд. иск. Саратов, 2006. С. 21.

интонационно напоминающей оригинал. Репетиционное обыгрывание устойчивых ступеней лада, константная пульсация аккомпанемента призваны передать энергичное кипение жизни, свойственное началу оперы (приложение, пример 48). Раздел *Andantino* воплощает образ Хозе. Бузони выбирает для этого тональность и мелодию арии с цветком «Видишь, как свято сохраняю...». Мелодия арии помещается в малую октаву, что усиливает мужественные черты образа (приложение, пример 49).

Следующий раздел *Allegretto tranquillo* в *Des-dur* представляет тему Хабанеры. Благодаря обогащению аккомпанемента кварто-квинтовыми созвучиями общий колорит темы приобретает сочность, чувственную красочность, подчёркнутую ремарками *dolce, con grazia*. Использование одновременно двух педалей создает характерную дымку, формируя неповторимое звучание образа-мечты (приложение, пример 50). Следующий раздел *Tempo della Habanera* углубляет найденные характеристики образа с помощью тонального балансирования *D-dur/d-moll*, авторские ремарки *delicato, fantastico*. Новый раздел подготавливает завершение – это тональный переход от светотени *D-dur/d-moll* к теме увертюры оперы в *A-dur*. Раздел *Tempestoso* отмечен *sotto voce* и преобладанием виртуозных пассажей и повторов одного ведущего мотива – основы последующей темы. *Andante visionario* утверждает торжество темы судьбы, которая охватывает движение по тональностям от *A, As, B* к *a-moll*. (приложение, пример 51). 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 в обработке Бузони близки композитору, благодаря схожему пониманию 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. В связи с этим различные комплексы выразительных средств (элементы фактуры, регистры, динамические оттенки и другие) наделяются закрепленной семантикой. Например, прелюдия № 4 «*Herzlich thut mich erfreuen*» («Сердечность мне мила») *D-dur* построена диалогически. Имитация звучания органа словно воссоздает голос Высшего. Для этого Бузони дублирует мелодию хорала, звучащую в верхнем голосе в басу, в большой октаве. Широкий диапазон регистрового пространства, охваченного партиями верхнего и нижнего голоса на *f*, призван воссоздать полнозвучие и тембровое богатство звучания органа на фортепиано, а также передать могущество и величие *вечного*. Образ внутренних метаний и противоречий человека воссоздан простым двухголосием, подголосочной фактурой в динамике *p*. Контрасты динамики помогают понять смену участников диалога. Найденный комплекс средств музыкальной выразительности сохраняется в прелюдиях № 5, 9. В прелюдии № 10 к выразительному комплексу *вечного* добавляется пульсация восьмых в теноре, 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 с душой, создавая тематическую арку к прелюдии № 5 «*Schmücke dich o liebe Seele*» («Драгоценна ты, любимая душа») *E-dur*. Для воплощения образов И. Брамс использовал два мануала органа, где второй мануал звучит приглушенно и передает пространственные характеристики образа, объект воспринимается как более далеко расположенный. Ф. Бузони экспонирует образы по-другому. Композитор для показа второго образа переносит тему хорала, первоначально звучащую в верхнем голосе в тенор (воссоздавая традиции *cantus firmus*) и как бы «пряча» ее в мелодическом движении голосов. То есть, второй образ преподносится неявно, завуалированно. Общая тематическая основа показывает принадлежность интонаций темы одному

образу. Однако подача темы то рельефно первым планом в верхнем голосе, то в теноре как бы воссоздает этапы внутреннего диалога *человека* и его *души*.

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*. И. Брамс использовал для каждого из образов отдельный мануал органа. Ф. Бузони образ *вечного* представляет через жанр гимна, воссоздавая при помощи отработанных средств (в прелюдиях № 5, 9, 10) величие, волю и императив. Мир представлен простым нисходящим диатоническим движением от V ступени к III, в басу проводится хроматический мотив, завершающий первый тематический комплекс. *Человеческое* раскрывается посредством переноса хроматически измененного мотива в верхний голос, на авансцену, приводящего развитие к *d-moll*. Весьма закономерно, что один и тот же хроматический мотив, получивший в эпоху барокко семантику внутренних страданий и мучений, связывает контрастные воплощения сакрального, мирского и человеческого. Последовательность представления образов не меняется на протяжении прелюдии, однако второй и третий тематические элементы подвергаются активному тонально-ладовому развитию, затрагиваются новые тональные сферы (*g*, *a*, *d*), ведущие к драматизации. Первый тематический комплекс сохраняет свою диатоническую структуру, что в завершении влияет и на последующие два тематических элемента, приводя всё развитие к утверждению солнечного *F-dur*. 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.

Привлекательность творчества Ф. Бузони заключается в том, что в начале XX века, когда многие композиторы стремились разрушать традиции и открывать новые способы организации музыкального материала, изменения тональности, творчество Бузони представляло собой «золотую

середину». Композитор опирался на дух и традиции классических образцов, равно как учитывает и современные течения музыкального искусства того времени.

Несмотря на смелое обращение Бузони с музыкальным материалом оригинальных произведений своих предшественников необходимо отметить, что и музыкальный язык мастера не обошли определенные стилевые влияния. Среди таких влияний, прежде всего, необходимо отметить полифоническую музыку И. С. Баха. Отрывки из некоторых более свободных транскрипций Ф. Бузони произведений И. С. Баха демонстрируют, что гармонические эксперименты композитора отражают определенные характеристики его позднего стиля. Изменение взглядов Ф. Бузони на гармонию также связаны с влиянием на него немецкого теоретика и композитора Бернхарда Цина. Взгляды Цина на гармонию, а также на использование выразительности симметричной инверсии, напрямую отражается на одной из его более поздних транскрипций «*Fantasia contrappuntistica*» Баха, которую можно рассматривать как оригинальную композицию, основанную на интерпретации «Искусство фуги» И. С. Баха. Отрывки из этого произведения иллюстрируют определенные гармонические приемы, которые также присутствуют в оркестровых элегиях Бузони.

Ф. Бузони отмечал, что Б. Цин открыл ему «второй путь» к новой гармонии²⁶⁴. Практическая деятельность Цина, а также его обширные знания в области контрапункта, являются причиной интереса Бузони к поиску новых методов сочинения музыки. Оба композитора разделяют схожие взгляды на гармонию и хроматику, а также на то, какую роль может сыграть полифония в исследовании новых гармонических возможностей. Таким образом, теоретические наработки Б. Цина являются важным фактором, повлиявшим на гармоническое мышление Бузони. Примером тому может служить гармоническое развитие в «*Berceuse*» (т. 13–19 партитуры).

²⁶⁴ Коган Г. М. Указ. соч. С. 79.

Почти все гармонии опираются на выразительность большого мажорного септаккорда, которое подчеркивается параллельными последованиями аккордов. Основным средством гармонического развития является пошаговое, часто хроматическое изложение музыкального материала. Примечательно, что базисом для гармонических построений является септаккорд, складывающийся из мелодического сочетания голосов, рождающийся словно «феникс» из диссонансов (приложение, пример 52).

Американский музыкальный критик Д. Самсон утверждал, что «музыка Бузони образует связь между зарождающейся атональностью поздних произведений Листа и совершенно новыми тональными экспериментами Стравинского, Бартока и Дебюсси»²⁶⁵. Х. Лейхтентритт считает, что именно в поздних произведениях Ф. Бузони – «*Berceuse elegiaque*» (1909) и «*Nocturne symphonique*» (1913) можно усмотреть национальные стилевые влияния, во внимании к образам *природы, отражающим внутренний мир человека*. При описании данных композиций Бузони использует такое понятие, как «новый вид полифонической гармонии» для того, чтобы охарактеризовать их контрапунктическую сложность²⁶⁶. В них Ф. Бузони проявил детальный подход к оркестровке, который также наблюдается в творчестве Ф. Листа. В «Симфоническом ноктюрне» композитор уплотняет оркестровую фактуру, используя деление на партии в одной группе инструментов. В разделе *Tranquillo* он одновременно вводит три флейты, солирующий гобой, английский рожок, три кларнета, два фагота, три трубы, усиливает ударную группу, обогащает звучание оркестра тембром арфы. Бузони также подчеркивает кантиленное мелодическое начало, вводя двенадцать первых и десять вторых скрипок, восемь альтов, восемь виолончелей и шесть контрабасов (приложение, пример 53). Бузони в инструментовке искусно подчеркивает природу каждой группы оркестра: в группе деревянно-духовых, используя параллельные октавы и квинты, подчеркивается

²⁶⁵ Samson J. Music in Transition. NY.: W.W. Norton, 1977. P. 154.

²⁶⁶ Leichtentritt H. Ferruccio Busoni as a Composer // The Musical Quarterly 3. 1917. № 1. P. 84.

пространственная сущность этих инструментов. Терцовые удвоения мелодии в группе медно-духовых инструментов дают ощущение чувства гармонической полноты. Виртуозные пассажи первых скрипок словно рисуют движение ветра, шелестящего в ветвях деревьев. Тонкая мотивная и тембровая работа Бузони словно живописует в музыке полноту и красоту ночной жизни природы (приложение, пример 53, т. 3–4). Развитые мелодические построения в каждой оркестровой группе (т. 22–25 партитуры), поочередное чередование фраз у разных групп, утолщение мелодии за счет дублировок, смена размера 18/8 на 12/8 воплощает многогранность, богатство неостановимого течения жизни (приложение, пример 54, т. 1–4).

Стилевые национальные традиции в произведениях Ф. Бузони отражаются через изучение творчества других композиторов. Изменение гармонического языка, проявление интереса к полифоническим особенностям развития и экспериментам с выразительностью музыкальных инструментов, в частности, с фортепиано, позволило Ф. Бузони по-новому отразить стилевые особенности немецкой и итальянской музыкальной культуры. Этому способствовало многолетнее тщательное изучение творческого наследия И. С. Баха, Л. Бетховена, В. Моцарта, Ф. Листа, Б. Цина и многих других композиторов.

В итоге, в заключение третьей главы, отметим, что возникновение транскрипции как метода работы Бузони с оригинальным материалом сочинений другого автора, во многом обусловлено рефлексией, которую вызывало у композитора толкование сложных философских тем и категорий, выбранных автором оригинального произведения в основу содержания опуса. Такова категория *Радость жизни* в творчестве В. Моцарта, реализующаяся у Бузони в особой значимости образной сферы *игры*, как воплощения торжества жизненной энергии и сил, а также моторно-пластического компонента и искусства диалога, раскрываемого в

разнообразных приемах полифонической работы и применения контрапунктической техники в переложении увертюры к опере «Волшебная флейта» В. Моцарта.

Осмысление категорий *реального* и *ирреального*, актуальных для сочинений Ф. Листа происходит у Бузони через сопоставление образно-художественных сфер *реальности*, *фантастики* и *идеального начала*, воплощенных через семантические комплексы закрепленных выразительных средств. В них доминирующее значение имеет регистровое и фактурное оформление тематического материала, вплоть до нотографии, помогающей исполнителю в поиске интерпретации смыслов. Размышление над *темой природа как отражения человека* у Бузони также как у Листа происходит симфоническими средствами, в оркестровых тембрах, раскрывающих ощущение полноты бытия. Это происходит через уплотнение оркестровой массы средствами деления оркестровой группы на партии и введения различного рода удвоений, создающих эффект гармонического богатства и стереофоничности.

Категории *любовь* и *судьба*, претворенные в шедевре «Кармен» у Ж. Бизе раскрываются в фантазии на темы «Кармен» у Бузони благодаря тематической работе, тональной семантике и гармоническому развитию. А философская тема *высшее – человек*, запечатленная в Одиннадцати хоральных прелюдиях для органа И. Брамса воплощается Бузони благодаря семантическим комплексам закрепленных выразительных средств включающих сопоставление жанровой природы интонации (речитатив/гимн) и ладово-гармонической специфики (хроматика/диатоника).

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

Заключение

Изучение множества теоретических работ, существующих в современной музыкальной науке (биографических исследований, диссертаций, очерков, эссе, методических разработок), а также анализ переложений, аранжировок, транскрипций и сочинений Ф. Бузони показал наличие сложных корреляций между отдельными компонентами авторского стиля. Таковы взаимовлияния, существующие между проявлениями его исполнительского и композиторского стиля. Можно с большой степенью достоверности утверждать, что узнаваемость исполнительской интонации и шире, исполнительского стиля Бузони создается:

- ораторским тоном сольного инструментального высказывания, личностным обращением к широким кругам слушателей в поисках поддержки, высказываемых идей;
- плакатностью преподнесения тематического материала и виртуозностью его подачи.
- политематическим развитием, протекающим на разных уровнях музыкальной материи – мелодии, ритмического развития, гармонии, фактуры и других.

Доподлинно сказать, что перечисленные особенности индивидуального стиля принадлежат только исполнительской интонации и стилю нельзя. Скорее исполнительская интонация помогает в интерпретации выявить специфику композиторского мышления, что служит доказательством идеи взаимопроникновения композиторского и исполнительского стилей и необходимости глубокого исследования не только каждого из компонентов индивидуального стиля автора, но и установление специфики их взаимодействия.

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

а) в отсутствии ярко выраженного национального стиля, что в постромантическую эпоху воспринималось скорее отрицательно, чем положительно;

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. Таково, например, объединение сюжета китайской сказки с персонажем комедии dell'arte Труффальдино и цитатами из опер венских классиков и композиторов-романтиков, что давало новое «общемировое» глобальное звучание и архетипическое прочтение событий известных историй о принцессе Турандот и докторе Фаусте, приключений Арлекина;

в) в отрицании наследия романтической эпохи в музыке и следование не в сторону импрессии или экспрессии с их характерными музыкальными признаками, а собственным путем. Суть этого пути раскрывается в обновлении музыкального языка, при помощи детализации идеи лада, рассматриваемого композитором в качестве скрытого потенциала музыки, что выражалось в:

- предложении иного градуирования интервалов семиступенного ряда при помощи включения деления тона на его трети, путем повышения или понижения ступеней и формированию в результате новых 113 гамм в пределах октавы;

- использовании двенадцатитоновой хроматической шкалы, симметричных тонально-ладовых структур (целотоновых построений, тритоновых сопоставлений), выводящих гармоническое развитие за пределы тональности;

- рассмотрении микротонов, как перспективных возможностей реконструкции и обновления ладового строя музыки и современного инструментария, что представлялось радикальным даже для А. Шенберга и Г. Пфицнера;

- включении полиладовых мажоро-минорных сочетаний, параллельных интервальных структур (секунд, терций, кварт, квинт, септим), разрушающих тональное притяжение и воспринимающихся, как самостоятельные красочные структуры, обладающие непривычным звучанием, что характеризует музыкальный язык оперы «Доктор Фауст» и других поздних произведений композитора, таких как «Сарабанда и шествие» (BV 282, соч. 51, 1919), «Прелюдия и этюд арпеджио» для фортепиано (BV 297, соч. 57, 1923);

- тонкой работе с оркестровыми тембрами и закреплении за конкретными тембрами в произведении тональной семантики. Так, например, партия челесты звучит в A-dur, а партия арфы исполняется в c-moll в «Berceuse elegiaque» Ф. Бузони (BV 252 а, соч. 42, 1909).

Размышляя об эволюционных изменениях авторского стиля в контексте развития музыкального искусства эпохи, можно обобщить, что в своих книгах Ф. Бузони наметил многие пути, которыми в последующем двигалась музыка XX века. Векторы движения раскрываются в расширенной трактовке тональности, лада и гармонии и новых способах композиции, обобщенно названных композитором в письме к П. Беккеру «новым классицизмом». Эстетические взгляды и идеи Ф. Бузони, высказанные им по отношению, как к композиторскому, так и исполнительскому творчеству неоднократно обсуждались композитором в полемике с А. Шёнбергом и Г. Пфицнером, были поддержаны его учениками Л. Грюнбергом, О. Люнингом, а также множеством других композиторов и исполнителей в XX веке. Попытки создания Ф. Бузони новых ладовых структур обобщили ведущие направления поисков «новой выразительности» от Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского и позднего А. Скрябина до О. Мессиана, П. Хиндемита и Б. Бартока. Желание композитора расширить возможность лада путем его деления не на полутоны, а на одну треть тона и меньше воздействовало на создание им планов по производству нового инструмента – фисгармонии для производства трети тонов, что предвосхитило последующие эксперименты и

достижения в области электронной музыки. Его эстетические установки относительно выражения чувства в мерах искусства «открыло» дискуссию относительно возможностей интерпретации, разделив музыкальную аудиторию на два лагеря – приветствовавших свободу самовыражения музыканта-исполнителя и считающих требования музыкального объективизма вполне обоснованными, как М. Равель, П. Хиндемит и И. Стравинский. Именно они поддержали эстетическую сущность «нового классицизма», сформулированную Ф. Бузони в идеалах ясной логики, чувства стиля и высокого искусства полифонии – всех тех качеств, которые были для него ориентиром в музыке И. С. Баха. Зафиксированные в трудах композитора эстетические взгляды и идеи продолжают развиваться и осмысливаться в музыкальном искусстве XXI века.

Теоретические взгляды Ф. Бузони, изложенные в трудах «Клавир хорошего строя», «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», «О единстве музыки», «Научная система», «Клавирное упражнение» в значительной степени касаются техники развития исполнительского искусства и преподавания, а также перспектив развития музыкального искусства. Личностные ценности и установки композитора, а также темы, которые вызывают интерес и тревожат, в наибольшей степени раскрываются в разнообразных приемах обработки, редакции, аранжировки и транскрипции произведений других авторов. В редакциях оригинальных произведений заслугой Ф. Бузони являются авторские ремарки, помогающие прояснить исходные намерения композитора, подбор наиболее оптимальных исполнительских приемов (начиная от унификации аппликатуры вплоть до фразировки, работы с темой и тематическим материалом). 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 другого), но и формируют представления

о взаимодействии художественных образов в развитии произведения, репрезентирующим новую художественную идею мастера..

Рассмотрение инструментальных каденций к произведениям композиторов венской классической школы и композиторов романтической эпохи, а также каденций, созданных Ф. Бузони в собственных сочинениях, показало, что наряду с виртуозными, атематическими каденциями, состоящими из формул-клише, в творчество композитора входят новый тип каденции – импровизационный драматический монолог с элементами театрально-речевой декламации. Это подтверждает идею о синтетической природе таланта композитора и взаимовлиянии различных жанровых сфер в творчестве мастера друг на друга, достойную также отдельного изучения в аспекте взаимовлияний всех сфер творческой деятельности.

На наш взгляд, импровизационный драматический монолог с элементами театрально-речевой декламации в отсутствии тематических связей выступает в функции композиционной связки между частями, поскольку включение такого типа сольного высказывания является нормой для каждой из частей в циклических произведениях Ф. Бузони и для свободных фантазийных опусов. Кроме того, использование речевого сольного инструментального высказывания в других произведениях, написанных не в жанре концерта, несет те же функции, которые реализовывала инструментальная каденция в Концерте для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur op 39 Бузони – авторского комментария. Закономерно, что импровизационный драматический монолог с элементами театрально-речевой декламации выполнять драматургические и композиционные функции инструментальной каденции в форме – места авторской рефлексии. Таким образом, композитор делает еще один шаг в сторону развития свободных и смешанных форм и открытых композиционных структур в музыке XX века.

Исследование особенностей приемов аранжировки Ф. Бузони произведений И.С. Баха показало, что в первую очередь необходимо

обращать внимание на сохранение тематических связей между оригинальным произведением и его новым вариантом, анализ композиционных приемов и приемов оркестровки. Это необходимо, прежде всего, для того, чтобы понять является ли новое толкование произведения Ф. Бузони переложением органного, скрипичного или клавирного произведения мастера для фортепиано, его аранжировкой или транскрипцией. В случае переложения и аранжировки технические приемы исполнения на других инструментах толкуются Бузони с точки зрения репоэтизации их художественных качеств, при воссоздании акустического звучания инструмента (органа, клавесина, скрипки и других) на фортепиано. В случае написания транскрипции зачастую Бузони создается альтернативная версия с иным режиссерским решением философской темы-проблемы, лежащей в основе оригинального произведения. Здесь важным видится выяснение того, насколько всеобъемлющими являются изменения и новое видение композиции.

Зачастую транскрипции Ф. Бузони представляют размышления композитора на темы, уже раскрытые в сочинениях предшественников и современников, включая образно-художественные сферы уже разработанные композиторами, так и новые, предлагаемые Бузони. Например, «популярная для обсуждения» в романтическую эпоху тема: любовь – смерть, рассматривается Ф. Бузони через антитезу любовь – судьба. Размышление над романтической темой «высшее – человек» у Ф. Бузони происходит в категориях: вечное – мир – человек.

Оригинальный текст, преломленный в сочинениях Бузони, нередко выступает в функции слова с закрепленной музыкальной семантикой, помогающей понять содержание нового замысла транскрипции. В своих аранжировках и транскрипциях композитор уточняет, проясняет, детализирует и углубляет мысли, которые, по его мнению, остались слабо развитыми в музыкальных опусах его предшественников и современников,

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. Это наблюдается, как на уровне организации всего масштаба композиции и сохранение за определенными комплексами выразительных средств закреплённой семантики, так и на уровне скрупулезной работы с тематическим материалом – мотивной, тонально-ладовой, гармонической, ритмической, регистровой, фактурной, включая выстраивание сложных тематических связей и арок в произведении.

Тщательная работа композитора с различными элементами музыкальной материи при создании аранжировок, переложений и транскрипций оригинальных произведений своих предшественников ставит проблему необходимости освоения композиторских навыков пианистами, для которых владение мастерством создания транскрипций Бузони считал необходимым. Такой подход ставит новые перспективы перед системой современного фортепианного образования в контексте исследования новых возможностей для расширения конкурсного и концертного репертуара пианистов, связанных с созданием новых переложений шедевров инструментальной и оркестровой музыки для фортепиано.

Вопросы исследования воздействия композиторского стиля Бизони на его исполнительский стиль до сих пор остается открытым по ряду параметров. Весьма перспективным для музыкантов-исполнителей видится изучение влияния вокальной интонации и театральных жанров на инструментальные, симфонические произведения. Исследование как прямого, так и обратного воздействия – фортепианных и симфонических произведений автора на вокальные и театральные сочинения Ф. Бизони представляет отдельную перспективную линию осмысления творческого метода и индивидуального стиля композитора.

Не менее примечательной представляется осмысление проблемы диалога в творчестве мастера, 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 данной проблемы.

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

Список литературы

1. Азейнштадт, С. А. Лео Сирота и его место в формировании японской фортепианной культуры / С. А. Айзенштадт // Грамота. – 2015. – № 4 (54): в 2-х ч. Ч. II. – С. 16–21.
2. Азейнштадт, С. А. Фортепианные школы стран Дальневосточного региона (Китай, Корея, Япония): проблемы теории, истории, исполнительской практики: автореф. дис. ... докт. иск. – Новосибирск, 2015. – 49 с.
3. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства / А. Д. Алексеев. – Москва: Музыка, 1988. Ч. 1. и 2. – 415 с.
4. Аллеманда // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – Москва: Большая Российская энциклопедия, 1991. – Т. 1. – С. 462.
5. Анисимов, А. В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII–XIX веков: автореф. дис. ... канд. иск. – Магнитогорск, 2011. – 22 с.
6. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / Ред. В.А. Ерохин. – Москва: Композитор, 1998. – 342 с.
7. Аркадьев, М. А. Персональная страница. – URL: <http://arkadev.com/> (дата обращения 07.07.2023).
8. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожин. Москва: Худож. Лит., 1986. – 543 с.
9. Безкоровайная, Н. С. Культурологический аспект интерпретационной проблематики музыкального искусства / Н. С. Безкоровайная // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 4 (75). – С. 37–40.
10. Библер, В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры / В.С. Библер. – Москва: Прогресс, Гнозис, 1991. – 176 с.

11. Бонфельд, М.Ш. Музыка: язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М.Ш. Бнфельд. – СПб.: Композитор, 2006. – 648 с.
12. Бородин, Б. Б. «Авторецензия» Ферруччо Бузони: комментарии к переводу / Б. Б. Бородин // Музыка в системе культуры : Научный вестник Уральской консерватории. – 2022. – Вып. 31. – С. 40–49.
13. Бородин Б. Б. Из эпистолярного наследия Ферруччо Бузони: Письма из США / Б. Б. Бородин // Научный вестник Московской консерватории. – Том 15. Выпуск 2 (июнь 2024). – С. 200–227.
14. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. ... докт. иск. – Москва, 2006. – 46 с.
15. Бородин, Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: дис. ...докт. иск. – Москва, 2006. – 434 с.
16. Бородин, Б. Б. Ферруччо Бузони – интерпретатор Бетховена / Б. Б. Бородин // Вестник музыкальной науки. – 2021. – №2. – С. 48–62.
17. Бородин, Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о фортепианном искусстве / Б. Б. Бородин // Музыка в системе культуры: научный вестник Уральской консерватории. – 2024. – Вып. 37.– С. 24–34.
18. Бузони, Ф. О пианистическом мастерстве: Избранные высказывания / Ф. Бузони // Исполнительское искусство зарубежных стран. – 1962. – Вып. 1. – С. 171–173.
19. Бузони, Ф. Путь к фортепианному мастерству / Ф. Бузони. – Москва: Музыка, 1968. – Вып. 1, 2. – 92 с.
20. Бузони, Ф. Избранные сочинения для фортепиано / Ф. Бузони : сост., ред., авт. вступ. ст. Г. М. Когана. – Москва: Музыка, 1969. – 111 с.
21. Бузони, Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. – Санкт-Петербург: Лань, 2019. – 40 с.

22. Бузони, Ферруччо Бенвенуто (1866-1924.). Путь к фортепианному мастерству / Ред. коммент и послесл. Я.И. Мильштейна: (Klavierübung). – Москва: Музыка, 1985. – Вып. 3. Кн. 9–10. – 160 с.
23. Васирук, И. И. Современная fuga: содержательные аспекты / И.И. Васирук. – Волгоград: О.Г. Магарин, 2011. – 234 с.
24. Волкова, П. С. Реинтерпретация художественного текста : (на материале искусства XX века): автореф. дис. ...докт. иск. – Саратов, 2009. – 47 с.
25. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50–80-е годы / Г. В. Григорьева. – Москва: Сов. композитор, 1989. – 206 с.
26. Гольденвейзер, А. Б. Статьи, материалы, воспоминания / Сост. и общ. ред. Д. Д. Благого. – Москва: Сов. композитор, 1969. – 488 с.
27. Додонова, С. Г. Искусство музыкального звука в современной интерпретации / С. Г. Додонова // Вестник КазГУКИ. – 2017. – №3. – С. 70–73.
28. Друскин, М. С. Фортепианные концерты Бетховена / М. С. Друскин. – Москва: Сов. композитор, 1973. – 88 с.
29. Жилина, А. В. Упражнение в теории и практике обучения музыке: на материале трудов западноевропейских педагогов-музыкантов и методистов: дисс. ...канд. иск. – Москва, 2006. – 165 с.
30. Заславская, И. Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: дисс. ...канд. иск. – Петрозаводск, 1998. – 218 с.
31. Иванчей, Н. П. Фортепианная транскрипция в свете психологии музыкального восприятия / Н. П. Иванчей // Вестник АГУ. – 2009. – № 1. – С. 191–195.
32. Казанцева, Л. П. Автор в музыкальном содержании / Л. П. Казанцева. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 1998. – 248 с.

33. Калатай, И. В., Недоспасова, А. П. Аспекты взаимодействия солиста и оркестра в Концерте для фортепиано № 5 Л. ван Бетховена / И. В. Калатай, А. П. Недоспасова // Вестник музыкальной науки. – 2021. – №2. – С. 62–72.
34. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: в 3 частях / Л. В. Кириллина. – Москва: Композитор, 2010. – Ч. 3. – 376 с.
35. Климовицкий, А. И. О творческом процессе Бетховена / А.И. Климовицкий. – Ленинград: Музыка, 1979. – 176 с.
36. Коган, Г. М. У врат мастерства / Г.М. Коган. – Москва: Классика–XXI, 2004. – 133 с.
37. Коган, Г. М. Ферруччо Бузони / Г.М. Коган. – Москва: Сов. композитор, 1971. – 232 с.
38. Коржова, Е. Ю., Дымникова, М. В. Личностные и когнитивные аспекты восприятия музыки человеком / Е. Ю. Коржова, М. В. Дымникова // Акмеология. – 2016. – №4 (60). – С. 151–156.
39. Корноухов, М. Д. Интерпретация музыкального произведения - от теории к практике / М. Д. Корноухов // Музыкальное искусство и образование. – 2016. – №3 (15). – С. 81–97.
40. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Ленинград: Музыка, 1979. – 208 с.
41. Куранта // Музыкальный энциклопедический словарь. – Москва : Сов. энциклопедия, 1990. – С. 286.
42. Кучма, Н. А. Актуализация «классического образа фортепиано» в творчестве современных пианистов / Н. А. Кучма // European Journal of Arts. – 2020. – №1. – С. 36–43.
43. Лагутина, Е. В. Генрих Шенкер и его «Учение о гармонии»: дис. ... канд. иск. – Москва, 2014. – 258 с.

44. Лаул, Р. Г. Об анализе музыкальных произведений / Р. Г. Лаул // Opera musicologica. – 2015. – №1 (23). – С. 1–9.
45. Лебуше, М. И. С. Бах / М. И. Лебуше. – Москва : Молодая гвардия, 2015. – 295 с. – URL: <https://www.rulit.me/books/bah-read-574976-44.html> (дата обращения 22.02.2020)
46. Либерман, Е. Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – Москва: Музыка, 1988. – 236 с.
47. Мазель, Л. А. Проблемы классической гармонии / Л.А. Мазель. – Москва: Музыка, 1972. – 616 с.
48. Ман, де П. Диалог и диалогизм // Михаил Михайлович Бахтин / под ред. В.Л. Махлина. – Москва: РОССПЭН, 2010. – С. 191–203.
49. Мельников, М. М. “Klavierübung” Ферруччо Бузони: «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции: автореф. дис. ...канд. иск. – Вологда, 2013. – 24 с.
50. Меркулов, А. М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма / А. М. Меркулов. – Москва: Дека-ВС, 2014. – 158 с.
51. Меркулов, А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность / А. М. Меркулов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – №1 (31). – С. 36–42.
52. Меркулов, А. М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века / А. М. Меркулов // Старинная музыка. – 2002. – № 2. – С. 24–32.
53. Мильштейн, Я. И. Бузони. Гофман. Есипова. Левин. Игумнов. Корто. Софроницкий. Оборин. Венгерова. Габрилович. Барина. Бекман-Щербина. Шнабель (и др.): Статьи о пианистах / Я. И. Мильштейн // Ежегодники памятных музыкальных дат и событий. – Москва: Музыка, 1973–1978. – 188 с.
54. Мильштейн, Я. И. Ферруччо Бузони и его записи: аннотация к грампластинке / Я. И. Мильштейн. – Москва: ВСГ, 1968.
55. Мильштейн, Я. И. Ференц Лист / Я. И. Мильштейн. – Москва: Музыка, 1999. – 651 с.

56. Мильштейн, Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – Москва: Сов. композитор, 1983. – 266 с.
57. Нейгауз, Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз; Вступ. ст. и коммент. Я. И. Мильштейна. – Москва: Сов. композитор, 1983. – 526 с.
58. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога / Г. Г. Нейгауз; Послесл. Я. И. Мильштейна. – Москва: Музыка, 1982. – 300 с.
59. Петров, В. О. Фортепианный дуэт XX века: вопросы истории и теории жанра: автореф. дис. ... канд. иск. – Саратов, 2006. – 28 с.
60. Петровская, О. С. Ф. Бузони и Листовская традиция интерпретации клавирной музыки Баха / О. С. Петровская // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2007. – №1. – С. 141–149.
61. Попова, Т. В. Й. Гайдн / Т. В. Попова. – Москва: Музгиз, 1967. – 172 с.
62. Поризко Е. И., Поризко О.И. Музыкальное приношение Николая Ракова: цикл «Девять пьес для фортепиано в четыре руки» // Университетский научный журнал. – 2024. – №78. – С. 123–137.
63. Праут, Э. Моцарт / Э. Праут. – Москва-Петроград: Государственное издательство, 1922. – 97 с.
64. Протопопов, В. В. Принципы музыкальной формы Бетховена / В. В. Протопопов. – Москва: Музыка, 1970. – С. 237-238.
65. Пчелинцев, А. В. Феномен аранжировки: история, теория, практика: автореф. дис. ... докт. иск. – Ростов-на-Дону, 2021. – 40 с.
66. Пчелинцев, А. В. Феномен аранжировки: история, теория, практика: дис. ... докт. иск. – Ростов-на-Дону, 2021. – 527 с.
67. Рейнеке, К. – URL: <https://www.britannica.com/biography/Carl-Reinecke> (дата обращения 28.06.2023).
68. Риман Г. Упрощенная гармония или Учение о тональных функциях аккордов / Г. Риман. – Москва - Лейпциг, 1901. – 213 с.

69. Савшинский, С. И. Пианист и его работа : Учеб.-метод. Изд./ С. И. Савшинский. – Москва: Классика-XXI, 2002. – 239 с.
70. Сапонов, М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения / М. А. Сапонов. – Москва: Музыка, 1982. – 77 с.
71. Сервера, Х. де Ф. Музыкант без ярлыков: интервью с композитором Юсселем Риосом / Фелипе де Х. Сервера. – URL: <https://yucatancultura.com/sin-atajos-entrevista-yussef-rios/> (дата обращения 28.06.2023).
72. Смирнова, М. А. О семантике инструментальных каденций XVIII – XX веков: к вопросу эволюции / М. А. Смирнова // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 189–193.
73. Старикова, А. В. Г. Гальстони и Ф. Бузони: интеллектуальный обмен двух художников / А. В. Старикова // Грамота. – 2015. – № 10 (60): в 3-х ч. – Ч. 2. – С. 162–164.
74. Старикова, А. В. Развитие идей Ф. Бузони в «Рабочей книге» Г. Гальстона / А. В. Старикова // ВЕСТНИК КемГУКИ. – 2015. – С. 148–156.
75. Стрекаловская, Х. А. Постромантические диалоги с романтизмом: Ферруччо Бузони, Ганс Пфицнер, Арнольд Шенберг в диалоге с Рихардом Вагнером: дисс. ...канд. иск. – Санкт-Петербург, 1998. – 275 с.
76. Телгармониум Таддеуша Кэххила – это первый серийно выпускающийся электрический синтезатор. – URL: <http://www.etheroneph.com/index.php> (дата обращения 10.09.2023)
77. У, Сянцзэ. Оперное творчество Ферруччо Бузони в свете эстетических принципов композитора: дис. ...канд. иск. – Санкт-Петербург, 2023. – 227 с.
78. Ухтомский, А. А. Доминанта. Статьи разных лет 1887-1939 / А. А. Ухтомский. – Санкт-Петербург: Питер, 2002. – 448 с.
79. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – Москва: Музыка, 1969. – 598 с.

80. Фоменко, Е. С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ: автореф. ...канд. иск. – Санкт-Петербург, 2005. – 23 с.
81. Форкель, И. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / И. Н. Форкель. – Москва: Музыка, 1987. – 128 с.
82. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. с нем. Я. С. Друскин, Х. А. Стрекаловская. – Москва: Классика-XXI, 2002. – 801 с.
83. Шикунова, Т. Е. Фортепианный репертуар и его интерпретация (штрихи к портрету Артура Рубинштейна) / Шикунова Т. Е. // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии. – 2013. – №8 (31). – С. 1–16.
84. Эйнштейн, А. Моцарт: Личность, творчество / А. Эйнштейн. – Москва: Музыка, 1977. – 432 с.
85. Яворский, Б. Л. После московских концертов Феруччо Бузони / Ред. Л. Гинзбург // Дирижерское исполнительство: практика, история, эстетика. – Москва: Музыка, 1975. – 631 с.
86. 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.
87. Янь, Юань. Искусство интерпретации: «Чакона» Бах – Бузони / Юань Янь // Культурная жизнь Юга России. – № 2 (77). – 2020. – С. 58–64.
88. 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.
89. 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.

90. 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 года. – Саратов: SGK имени Л.В. Собинова, 2022. – С. 208–211.

91. 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.

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

93. 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.

94. Bach, I. S. P Violin partita № 2 in d-moll. BWV 1004. With technical indications and comments by Georges Enescu – URL: www.sergeblanc.com (accessed data: 23.07.2023).

95. 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. – 243 p.

96. Ballardini, F. Ferruccio Busoni E le Avanguardie Storiche del Novecento / F. Ballardini // Conto Aperto. Conservatorio di musica «F. A. Bonporti». – Trento: Istituto Superiore di Studi Musicali, 2002. – P. 19–29.

97. Beaumont A. Busoni the Composer / A. Beaumont. – Bloomington: Indiana University Press, 1985. – 408 p.

98. Beaumont, A. Ferruccio Busoni: «A Musical Ishmael» / A. Beaumont // Music and Letters. – 2016. – № 87. – P. 341–342.

99. Benson, M. M. The opus “Klavicembalisticum” by Kaikhosru Shapurji Soraji: an Analises, with References to Its Model the “Fantasia

contrappunistica” by Ferruccio Busoni: Dissertation of Musical Arts of Piano Performance. – Chicago: American Conservatory of Music, 1987. – 121 p.

100. Bianchi, C. Superfici ed essenze della memoria. Ferruccio Busoni e la Fantasia nach Johann Sebastian Bach / C. Bianchi // Gli spazi della musica. – № 1. – P. 1–31.

101. Bonds, M. The Beethoven Syndrome: Hearing Music as Autobiography / M. Bonds // Contemporary Music. – 2018. – № 2. – P. 77–96.

102. Braulin, G. C. Le Trascrizioni per Strumenti a Tastiera: Un confronto di mezzi espressivi. – Firenze: Conservatorio «Luigi Cherubini» Sala Del Buonomore, 2016. – 290 p.

103. Brown, H. M. Embellishing Eighteenth-Century Aries: On Cadenzas // Opera and Vivaldi / Ed. by M. Colins and E. K. Kirk. – New York : University of Texas Press, 1984. – P. 258–276.

104. Browner, T. Rethinking American Music / T. Browner. – Illinois: University of Illinois Press, 2019. – 384 p.

105. Buechner, D. Cadenzas to the Piano Concertos of Mozart : Discussion and Historical Survey with New Cadenzas and Eingänge. – New York : Manhattan School of Music, 2014. – 286 p.

106. Busoni, F. How I Compose / F. Busoni. – New York: G. Schirmer, 1911. – 45 p.

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

108. Busoni, F. Selected Letters. / F. Busoni. – New York: Columbia Univ. Press, 1987. – 446 p.

109. Celestini, F. Ferruccio Busoni's «Secession»: To the piano concert with male chorus op. 39: Relation to the category / F. Celestini // Music Quarterly. – 2008. – № 65. – P. 266–280.

110. Chamness, N. O. In a different voice: The libretto as literature. «Doktor Faust» by Ferruccio Busoni : Dis. ... Doctor Philosophy. – Indiana University, 1993. – 280 p.

111. Colin Davis, B.M. Polyphonic harmony in three of Ferruccio Busoni's Orchestral elegies: Dis. ...of Doctor of Philosophy. – Denton: University of North Texas, 2015. – 225 p.
112. Davis, C. «The New Harmony» of Ferruccio Busoni's Fantasia Contrappuntistica / C. Davis // Journal of Musicological Research. – 2018. – № 37. – P. 19–29.
113. Dent, Ed. Ferruccio Busoni: A Biography / Ed. Dent. – London: Oxford University Press, 1974. – 353 p.
114. Dineen F. M. Busoni's Doktor Faust: A Critical Study: Dis. ... Master of Arts. – Oxford: Oxford University, 1982. – 147 p.
115. Dittrich, von P.-H. Das Arrangierbuch / Paul-Heinz von Dittrich. – Berlin: Lied der Zeit Musikverlag, 1967. – 255 p.
116. Dzugan, E. A study of linking procedures found in three characteristic tendencies in selected works of Ferruccio Busoni (1866–1924): Dis. ...of Master of Music in Theory/Composition. – Pittsburgh: Mary Pappert School of Music Duquesne University, 2001. – 238 p.
117. Fabrikant, M. Bach-Busoni Chaconne. A Piano Transcription analysis: Dis. ... Doctor of Musical Arts. – University of Nebraska, 2006. – 152 p.
118. Ficarella, A. La Klavierübung di Busoni e la letteratura didattica per pianoforte nel XX secolo / Ed. M. Vincenzi // Quaderni di Musica/Realtà. – 1999. – № 50. – P. 355.
119. Fleet, P. Ferruccio Busoni: a phenomenological approach to his music and aesthetics / P. Fleet. – Cologne: Lambert Academic Publishing, 2009. – 263 p.
120. Golan, G. Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking / G. Golan // Journal for New Music and Culture. – 2019. – № 6. – PP. 1–11.
121. Guerrini, G. Ferruccio Busoni: La Vita, La Figura, L'Opera / G. Guerrini. – Firenze: Monsalvato. – 1944. – 77 p.
122. Habron, J. Sonorous air: the transcendent in Ferruccio Busoni's aesthetics of music / J. Habron // Music Quarterly. – 2019. – № 5. – P. 69–83.

123. Hamilton, K. After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance / K. Hamilton // After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance. – 2018. – № 1. – P. 308–320.
124. Hinton, S. Beethoven 2020: analytical and performative perspectives / S. Hinton // Eighteenth Century Music. – 2021. – № 18. – P. 232–235.
125. Hoboken, A. Joseph Haydn, Thematic-Bibliographic Catalog of Works / A. Hoboken. – Mainz: Schott, 1957. – 1936 p.
126. Irving, J. Understanding Mozart's piano sonatas / J. Irving // Contemporary Music. – 2010. – № 5. – P. 1–15.
127. Johansen, U. The Instrumental Cadenza of the Period 1700–1770 / U. Johansen – Uppsala: Uppsala Universitet, 1983. – 257 p.
128. Katsimiga, G. Interpretation of the music of the late 18th - early 19th centuries on the modern piano. A performer's view / G. Katsimiga // Masters of Music. – 2015. – № 5. – P. 131–150.
129. 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. – 301 p.
130. Kingsbury, B. From Bach to Busoni: Transcription as Visionary Process in Ferruccio Busoni's Fantasia Contrappuntistica: Dis. ... Doctor of Musical Arts. – The University of British Columbia, 2006. – 75 p.
131. Knyt, E. Ferruccio Busoni and the Absolute in Music: Form, Nature and Idee / E. Knyt // Journal of the Royal Music Association. – 2012. – № 7. – P. 35–69.
132. Knyt, E. Ferruccio Busoni im Briefwechsel mit seinem Verlag Breitkopf & Härtel (review) / E. Knyt // Notes. – 2019. – № 69. – P. 291.
133. Knyt, E. Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar / E. Knyt // Nineteenth-Century Music Review. – 2018. – № 17. – P. 1–33.

134. Knyt, E. Between Composition and Transcription: Ferruccio Busoni and Music Notation / E. Knyt // *Twentieth-Century Music*. – 2014. – № 11. – P. 37–61.
135. Knyt, E. Franz Liszt's Heir: Ferruccio Busoni and Weimar / E. Knyt // *Nineteenth-Century Music Review*. – 2019. – № 1. – P. 4–33.
136. Kullak, A. Aesthetics of piano playing / A. Kullak. – New York: G. Schirmer, 1907. – 340 p.
137. Lasocki, D., Mather, B. The Classical Woodwind Cadenza: A Workbook / D. Lasocki, B. Mather. – New York: Mc-Ginnis & Marx, 1978. – 60 p.
138. Lauderdale-Hinds, L. A. Four Organ Chorale Preludes of Johann Sebastian Bach (1685-1750) as Realized for the Piano by Ferruccio Busoni (1866-1924): a Comparative Analysis of the Piano Transcriptions and the Original Works for Organ. A Lecture Recital, Together with Three Recitals of Selected Works of J. Sweelinck, J. S. Bach, W. Mozart, F. Schubert, J. Brahms, and S. Prokofieff: Dis. ... Doctor of Musical Arts. – North Texas State University, 1980. – 32 p.
139. Lee, S., Ooi, C., Cheong, K. Bach and Busoni Essentials in A Chaotic World / S. Lee, C. Ooi, K. Cheong // *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*. – 2021. – № 21. – P. 1–8.
140. Leichtentritt, H. Ferruccio Busoni as a Composer / H. Leichtentritt // *The Musical Quarterly*. – 1917. – № 1. – PP. 84–85.
141. Leichtentritt, H. Ferruccio Busoni / H. Leichtentritt. – Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1916. – 256 p.
142. Leshowitz, M. H. A Study of the Life and Work of Ferruccio Busoni and Analyses of his “Waffentanz”, “All, Italia” and “Toccata” for use in Perfomance and Interpretation: Dis. ...Doctor of Philosophy. – New York: New York University, 1979. – 260 p.
143. Levitz, T. Teaching New Classicality: Busoni's master class in composition, 1921-1924: Dis. ... Doctor Philosophy. – New York: University of Rochester, 1993. – 536 p.

144. Lim, Chong-Pil. Ferruccio Busoni's musical thinking: A study of his "Sonatina seconda" and "Toccata": Dis. ... of Doctor of Musical Arts. – Denton: University of North Texas, 1991. – 62 p.
145. Marshall, J. Arlecchino and Doktor Faust by Ferruccio Busoni: a critical study: Dis. ... Doctor of Arts. – Oxford: University of Oxford, 1980. – 322 p.
146. Martinez, C. Rami Bar-Niv: «It Seems the Piano Chose Me, and That's What I Did for the Rest of My Life» / C. Martinez // International Journal of Music. – 2021. – № 9. – P. 12–13.
147. Neuwirth, M., Berg P. What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire / M. Neuwirth, P. Berg // Society for Music Theory. – 2015. – № 6. – P. 1–6.
148. Oort van B. Personal Page. – URL: <http://www.bartvanoort.nl/index.php?id=3> (accessed data: 02.07.2023).
149. Pandolfo P. Personal Page. – URL: www.paolopandolfo.com/ (accessed data: 01.07. 2023).
150. Patch B. J. The Tausig and Busoni piano transcriptions of J.S. Bach's Toccata and fugue in D minor for organ / B. J. Patch // The University of Texas at Austin Bulletin. – 2018. – № 4. – P. 19–69.
151. Puccini. Turandot 2015-16 Educator Guide. – URL: <https://www.metopera.org/globalassets/discover/education/educator-guides/turandot/turandot15-16.guide.pdf> (accessed data: 15.10.2022).
152. Quantz, J. On Playing the Flute / J. Quantz. – London: Faber & Faber, 1966. – 124 p.
153. Rami, Bar-Nev. Personal Page. – URL: <http://www.ybarniv.com/Rami> (дата обращения 28.06.2023).
154. Recordings View: Exploring Busoni, As Anchored by Bach Or Slightly at Sea. – URL: <https://www.nytimes.com/1998/01/04/arts/recordings-view-exploring-busoni-as-anchored-by-bach-or-slightly-at-sea.html> (accessed data: 15.10.2022).

155. Righetti, B. Personal Page. – URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Benjamin_Righetti (accessed data: 01.07.2023).
156. 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. – 42 p.
157. Robbins, L. Haydn: Chronicle and Work. Haydn: The Early Years, 1732-1765 / L. Robbins. – Bloomington and London: Indiana University Press, 1976. – V. 1. – 655 p.
158. Roberge M. A. Ferruccio Busoni: a bio-bibliography / M. A. Roberge. – New York: Greenwood Press, 1991. – 400 p.
159. Rom, U. To Gild Refined Gold, or What Mozart Didn't Want Us to Embellish / U. Rom // *Music Theory and Analysis (MTA)*. – 2019. – № 6. – P. 50–87.
160. Sadie, S. Mozart / S. Sadie. – Vienna: Vienna House, 1970. – 192 p.
161. Samson J. *Music in Transition* / J. Samson. – New York: W.W. Norton, 1977. – 242 p.
162. Schmidt, R. 2019. A Tribute to Ferruccio Busoni / R. Schmidt. – URL: <https://rebeccaschmidt.info/?p=759> (accessed data: 13.12.2019).
163. Schumann Clara and Johannes Brahms. 1927. *Letters of Clara Schumann and Johannes Brahms, 1853–1896.* / Ed.: Berthold Litzmann. *Encore Music Editions.* – London: E. Arnold; New York: Longmans, Green and Co. Reprinted, Westport, CT: Hyperion Press, 1979. – 623 p.
164. Scialla, C. A study of Ferruccio Busoni's Transcriptions of Six Organ Chorale Preludes by Johannes Brahms: A Monograph Doctor of Musical Arts / C. Scialla. – Louisiana State University, 1992. – 78 p.
165. Iwasaki, S. Renowned pianist, composer and conductor Jeff Manookian joins the Utah Conservatory faculty / S. Iwasaki. – URL:

<https://www.parkrecord.com/entertainment/renowned-pianist-composer-and-conductor-j> (accessed data: 29.06.2023).

166. Shum, A. *Verfremdungseffekt in Busoni's Turandot: A Modernist Opera*: Dis. ...Masters of Arts. – University of Victoria, 1998. – 125 p.

167. Sitsky, L. *Busoni and the Piano* / L. Sitsky. – New York: Greenwood, 1986. – 432 p.

168. 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. – 91 p.

169. Tagliapietra, G. – Personal page. – URL: <https://www.pianorarescores.com/archive/gino-tagliapietra/> (accessed data: 24.06.2023).

170. Thoene, H. *Johann Sebastian Bach, Ciaccona: Tanz oder Tombeau? – Eine analytische Studie* / H. Thoene. – Oschersleben: Ziethen, 2016. – 168 p.

171. Tovey, D. *Essays in Musical Analysis: Symphonies and Other Orchestral Works* / D. Tovey. – Oxford: Oxford University Press, 1981. – 201 p.

172. Wolf, O. *Robert Levin Talks Mozart* / O. Wolf // *The Gramophone Magazine*. – 2000. – № 2. – P. 13–21.

173. Xu, Lufan. *Ferruccio Busoni's Operas: A Critical and Historical Study*: Dis. ...Doctor Philosophy in Music. – The Chinese University of Hong Kong, 2019. – 284 p.

174. Yuan, Y. *Aesthetic views and ideas of F. Busoni in the development of musical art of the XX century* / Y. Yuan // *Art and Literature Scientific and Analytical Journal TEXTS*. – 2021. – № 1. – P. 61–65.

1. Й. Гайдн. Каденция к I части Концерта для клавира с оркестром D-dur (1782) Нов. XVIII:11

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The first system includes a forte (f) dynamic marking. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final cadence. The score is written for a single melodic line and a bass accompaniment.

-
- The image shows a musical score for "The Song of the Lark" by Maurice Strakosky. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of two systems. The first system includes a piano introduction marked "mf" and a vocal entry marked "Solo." with a star symbol. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment, marked "p". The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and fingerings.

3. Дж. Манукян. Каденция к II части Концерта для клавира с оркестром Й. Гайдна D-dur (1782) Hob. XVIII:11

II. Un poco Adagio - Eingänge

dolce a piacere

[measure 48] *mp*

pp

mp

ten. *p* *mp* *ritenuto* [measure 49]

4. Дж. Манукян. Каденция к II части Концерта для клавира с оркестром Й. Гайдна D-dur (1782) Hob. XVIII:11

II. Un poco Adagio - CADENZA

[measure 61] *p*

poco rall.

a tempo *dolce*

5. Б.Н. Рами. Каденция к III части Концерта для клавира с оркестром Й. Гайдна D-dur (1782) Hob. XVIII:11

Allegro (moderato)

cresc. *f* *f* *poco rit.*

f a tempo

6. Ю. Риос Каденция к I части Концерта для клавира с оркестром Й. Гайдна D-dur (1782) Hob. XVIII:11



7. В. Моцарт В. Концерт для фортепиано с оркестром № 20 d-moll KV 466, первая часть, гл. т., соло т. 7–17



8. Ф. Бузони. Каденция к I части Концерта В. Моцарта для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, такты 1–9



9. Ф. Бузони. Каденция к I части Концерта В. Моцарта для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, т. 2, 4



10. В. Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, I часть, средний раздел гл. партии



11. Ф. Бузони. Второй раздел Каденции к I части Концерта В. Моцарта для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, т. 3—6



12. В. Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, I часть, побочная партия, т. 5—8



13. Ф. Бузони. Третий раздел Каденции к I части Концерта В. Моцарта для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, т. 1–6



14. В. Моцарт. Концерт для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, I часть, переход к побочной партии в репризе, т. 6–7



15. Ф. Бузони. Заключительный раздел Каденции к I части Концерта В. Моцарта для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, т. 3–6



16. Ф. Бузони. Заключительный раздел Каденции к I части Концерта В. Моцарта для фортепиано с оркестром d-moll KV 466, т. 1–6



17. Л. ван Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 4. Op 58 G-dur. I часть,
побочная партия (т. 3–6)

Pft.
 Vl.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

pp *espressivo*
pp
pp
pp
pp

This system shows the first six measures of the piano part. The piano part (Pft.) features a complex, rapid sixteenth-note passage in the right hand, while the left hand plays a more rhythmic accompaniment. The orchestral parts (Vl., Vla., Vc., Cb.) are mostly silent, with some sustained notes in the lower strings.

Pft.
 Vl.
 Vla.
 Vc.
 Cb.

This system shows measures 7-10. The piano part continues with the rapid sixteenth-note passage. The orchestral parts (Vl., Vla., Vc., Cb.) provide a harmonic support with sustained notes and some rhythmic movement.

18. Л. ван Бетховен. Концерт для фортепиано с оркестром № 4. Op 58 G-dur, вторая
побочная тема в партии оркестра (т. 1-4)

TUTTI 120

Flg. *p*

Pft. *dolce*

Vl. *p sf dim. pp*

Vla. *p sf dim. pp*

Vc. Cb. *p sf dim. pp*

19. Л. ван Бетховен. Каденция к I части Концерта для фортепиано с оркестром № 4.
Op 58 G-dur, интонации второй побочной темы

Tempo primo.

Flg. *dolce*

Pft. *sf*

Vl. *p sf dim. pp*

Vla. *p sf dim. pp*

Vc. Cb. *p sf dim. pp*

20. А. Рубинштейн. Каденция к I части Концерта для фортепиано с оркестром № 4.
Op 58 G-dur Л. ван Бетховена, речитатив (т. 2–5) и интонации темы второй побочной
партии (т. 6–9), секвентное развитие мотива аккомпанемента (т. 10–15)

ad libitum.

Flg. *dolce*

Pft. *sf*

Vl. *p sf dim. pp*

Vla. *p sf dim. pp*

Vc. Cb. *p sf dim. pp*



21. Ф. Бузони. Каденция к I части Четвертого концерта для фортепиано с оркестром Л. ван Бетховена op 58

(deciso.)

(raddolcendo)

8

(non veloce)

12

etc.

22. Ф. Бузони. Концерт для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur op 39,
II часть, раздел *declamando liberamente*

*declamando liberamente
(il tempo animato)*

*declamando liberamente
(il tempo animato)*

accentato

23. Ф. Бузони. Концерт для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur op 39,
III часть, раздел *Piu lento improvvisando*

Piu lento e improvvisando.

p legg.

m. d. pesante ma dolce

m. s.

Piu lento e improvvisando.

I

24. Ф. Бузони. Концерт для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur op 39,
IV часть, раздел *quasi Cadenza*

The image shows a page of musical notation for the piano part of the 'quasi Cadenza' section of the Concerto for Piano, Orchestra, and Men's Chorus in C major, Op. 39, by Ferruccio Busoni. The score is for measures 54 to 58. The right hand (treble clef) features a complex, rapid passage, marked 'forte' (f), with a 'quasi Cadenza' tempo indication. The left hand (bass clef) has a more rhythmic, accented passage, marked 'p' (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

25. Ф. Бузони. Концерт для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur op 39, IV часть,
раздел *quasi Cadenza* (т. 3–8)

26. Ф. Бузони. Концерт для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur op 39, IV часть,
расширенная версия Каденции (т. 3–4), речитатив (т. 5–9)

27. Ф. Бузони. Концерт для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur ор 39, IV часть,
цифра 82 (т. 1–4 и 9–12)

82

I

87

fff presto e forte possibile

con frenesia

82

II

ff

88

89

90

91

92

sf

28. Ф. Бузони. Концерт для фортепиано, оркестра, мужского хора C-dur op 39, IV часть,
расширенная версия Каденции, цифра 82 (т. 1), тема (т. 2–5), вставной пассаж вместо
темы у солиста (т. 14–18)

(lo stesso tempo) $d = d$.

(Orchestra)
2^o Pianoforte.

Pfte principale.

Direttore d'orchestra 1 2 3

(lo stesso tempo) $d = d$.

(presto e forte possibile)

(precipitatissimo)

29. Ф. Бузони. Каденция к I части Четвертого концерта для фортепиано с оркестром
Л. ван Бетховена op 58



30. Ф. Бузони. Пример аранжировки фрагмента Органной прелюдии D-dur И.С. Баха для фортепиано: партия органа три верхних строчки, ее переложение для фортепиано внизу на двух строках

Organ.

Pianoforte.

Allegro.
(non arpegg.)

31. Ф. Бузони. Пример аранжировки фрагмента Органной прелюдии e-moll И.С. Баха для фортепиано: партия органа представлена на одной верхней строке, а ее переложение для фортепиано на двух нижних

Organ.

Pianoforte.

Presto.
f quasi legato

32. Ф. Бузони. Фрагмент использования дублировок в нижнем и верхнем регистре фортепиано при переложении Пассакалии И.С. Баха

Organ.

Pianoforte.

f. h.

33. Ф. Бузони. Прием утроения в октавах на примере переложения фрагмента Органной токкаты и фуги C-dur И.С. Баха

Organ (Pedal.)

Piano.

quasi legato

34. Ф. Бузони. Применение дублировки в партии одной руки, чтобы выделить проведение темы во фрагменте переложения Пассакалии И.С. Баха

Organ.

(Manuals.)

Pianoforte.

dolce

legato

35. И.С. Бах. Вторая партита d-moll. Аллеманда (т. 2–3)

36. И.С. Бах. Вторая партита d-moll. Куранта



37. И.С. Бах. Вторая партита d-moll. Сарабанда



38. И.С. Бах. Вторая партита d-moll. Чакона (т. 7–10)



39. И.С. Бах. Вторая партита d-moll. Чакона (т. 1–4)



40. И.С. Бах. Чакона d-moll для скрипки и Пассакалия c-moll для органа



41. Бах — Бузони. Тема Чаконны



42. Ф. Бузони. Чакона. Четвертая вариация (т. 2–3)



43. Моцарт – Бузони. Транскрипция увертюры к опере «Волшебная флейта» для двух фортепиано, вступление

musical score for the introduction of the transcription of the Overture to *The Magic Flute* by Mozart, transcribed by Ferruccio Busoni for two pianos. The score is written for two pianos with four staves. The tempo is marked *Adagio.* and the dynamics include *p*. The score is divided into two systems, each with two staves for Piano I and Piano II.

44. Моцарт – Бузони. Транскрипция увертюры к опере «Волшебная флейта» для двух фортепиано, основной раздел

Allegro.

Allegro.

45. Лист – Бузони. Транскрипция «Мefисто-вальс» (т. 2–7, 10–19)

*rinforz. **

cresc. ..

*rinforz. **

cresc. ..

*rinforz. **

46. Лист – Бузони. «Мефисто-вальс»

f rinforzando

p scherzando

p ben staccato

poco cresc.

47. Лист – Бузони. «Мефисто-вальс»

Ossia.

dolce appassionato

pp

poco rall.

Ossia.

pp

poco rall.

Ossia.

poco rall.

48. Ф. Бузони. Фантазия на темы Бизе «Кармен», вступление

Allegro deciso

mp

49. Ф. Бузони. Фантазия на темы Бизе «Кармен», раздел Andantino

Andantino
con amore

cantando

dolcissimo

poco

smorzando

sotto voce

50. Ф. Бузони. Фантазия на темы Бизе «Кармен», раздел Allegretto tranquillo

Allegretto tranquillo
(quasi lo stesso tempo)

dolce, vagamente

con i due Pedali

51. Ф. Бузони. Фантазия на темы Бизе «Кармен», раздел Andante visionario

Andante visionario

poco

2 Ped.

Ped.

52. Ф. Бузони. «Berceuse elegiaque»

poco ritenendo - - -

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dolciss.

dolciss.

pp dolciss.

pp

con sord.

ppp

con sord.

pp

poco ritenendo - - -

Part. B. 2147.

53. Ф. Бузони. Симфонический ноктюрн. Раздел Tranquillo, т. 3—4

rit. Tranquillo.

I. 3 Flauti. II. III. Oboe Solo. Corno Inglese. I. 3 Clarinetti in B. II. basso. 2 Fagotti. I. II. Contrafagotto. Klingt wie geschrieben. I. 3 Corni in F. II. III. 3 Timpani. Gr. Cassa e Piatti. Tamtam. Celesta. Arpa. 13 Violini I. 10 Violini II. 8 Viole. 8 Violoncelli. 6 Contrabassi.

unis. *esuale, dolce*

rit. Tranquillo.

Part. B. 2346.

54. Ф. Бузони. Симфонический ноктюрн, т. 1—4

The musical score is for the first system of 'Symphonic Nocturne, Op. 1-4' by Ferruccio Busoni. It is a symphonic work in one movement, in the key of B-flat major (one flat) and 4/4 time. The score is written for a large orchestra, including strings, woodwinds, and brass. The first system consists of 12 measures, divided into three groups of four measures each. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The woodwind section includes flutes, oboes, and bassoons. The string section includes violins, violas, cellos, and double basses. The brass section includes trumpets and trombones. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

Viol. I. div.

Viol. II. div.

arco

Viole div.

arco

Velli div.

arco