

УДК 78.071.2

© Бородин, Б.Б., 2021

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-48-61

ФЕРРУЧЧО БУЗОНИ – ИНТЕРПРЕТАТОР БЕТХОВЕНА

Б.Б. Бородин¹

¹ Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского, 620014, Екатеринбург, Российская Федерация

Аннотация. Музыкант-мыслитель Ферруччо Бузони (1866–1924) является одной из ключевых фигур в фортепианном исполнительстве рубежа XIX–XX вв. Поэтому изучение его подхода к творчеству Л. ван Бетховена представляется актуальным для истории и теории исполнительского искусства. Произведения Бетховена занимали видное место в исполнительском репертуаре и редакторской деятельности пианиста, становились предметом анализа и размышлений в его печатных работах. Взгляд Бузони на творчество Бетховена базируется на общей эстетической теории, изложенной им в трактате «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (1907). Музыка рассматривается в нем как единое, молодое и свободное от условий материи искусство, близкое явлениям природы. Его дух неизменен, а формы и средства выражения преходящи. Будущее музыки принадлежит «юной классичности» (*junge Kläßizität*), призванной объединить достижения предшествующих эпох в прочных и прекрасных формах, ее прообразом является музыка Моцарта. У Бетховена наиболее важны его моменты приближения к «абсолютной музыке», свободной от внемusikalного содержания, конвенциональных форм и особенностей инструментов. Исходя из этих установок, Бузони предпочитает поздние произведения Бетховена и критикует средний период его творчества, в котором видит эксплуатацию найденных ранее приемов.

Ключевые слова: история фортепианного искусства, Ферруччо Бузони, литературное наследие, Людвиг ван Бетховен, «юная классичность», абсолютная музыка.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Бородин, Б.Б. Ферруччо Бузони – интерпретатор Бетховена // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 2. С. 48–61. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-48-61.

FERRUCCIO BUSONI – BEETHOVEN'S INTERPRETER

B.B. Borodin¹

¹ M. Mussorgsky Ural State Conservatory, Ekaterinburg, 620014, Russian Federation

Abstract. The musician and thinker Ferruccio Busoni (1866–1924) is one of the key figures in piano performance at the turn of the 19th and 20th centuries. Therefore, the study of his approach to Beethoven seems relevant to the history and theory of the performing arts. Beethoven's works occupied a prominent place in the performing repertoire and editorial activities of the pianist, and became the subject of analysis and reflection in his published works. Busoni's view of Beethoven's work is based on a general aesthetic theory, which he outlined in the treatise *Sketch of a New Aesthetics of Musical Art* (1907). Music is considered in the treatise as a united, young and free from material conditions art, close to natural phenomena. Its spirit is constant, and its forms and means of expression depend on time. The future of music belongs to the “youthful classicism” (*junge Kläßizität*), designed to combine the achievements of previous eras in strong and beautiful forms; its prototype is the music by Mozart. In Beethoven's works, the most important for the future are moments of approaching “absolute music”, free from extra-musical content, conventional forms and features of instruments. Based on these attitudes, Busoni prefers the later works by Beethoven and criticizes his middle period, in which he sees the exploitation of previously found techniques.

Keywords: history of piano art, Ferruccio Busoni, literary heritage, Ludwig van Beethoven, “junge Kläßizität”, absolute music.

Conflict of interests. The author declares no conflict of interest.

For citation: Borodin, V.B. (2021), "Ferruccio Busoni – Beethoven's interpreter", *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 2, pp. 48–61. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-2-48-61.

Жизнь во времени творческого наследия музыкальных гениев – И.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена – можно кратко определить названием одного из стихотворений И.В. Гёте – «Dauer im Wechsel» («Постоянство в сменах» или в другом переводе – «Прочное в сменах»). Каждой художественной эпохе музыкальные шедевры, оставаясь самими собой, являют свои различные грани, образуя актуальную историю исполнительского искусства. Этот процесс диалогичен и многое говорит об интерпретаторах и времени, ими представляемом. Ферруччо Бузони – одна из ключевых фигур в фортепианном исполнительстве рубежа XIX–XX вв. Поэтому его, во многом нетрадиционный, взгляд на автора «Героической симфонии» заслуживает внимания как образец подобного диалога, в котором в полной мере проявляется творческая сущность музыкального исполнительства.

Бетховен широко, но не всеобъемлюще, представлен в разносторонней деятельности Бузони. В его пианистический репертуар входило 13 фортепианных сонат (№ 1, 8, 12, 14, 17, 21, 23, 24, 26, 29, 30, 31, 32), четыре концерта (№ 1, 3, 4, 5), Фантазия с хором (соч. 80), три масштабных вариационных цикла (32 вариации с-moll, 15 вариаций соч. 35, 33 вариации соч. 120), Баттелли (соч. 126), Рондо-каприччио (соч. 129) и Экосезы (WoO 83) в собственной аранжировке (1888, BV B 47). Известно также, что в 1900 г.

на мастер-классах для пианистов в Веймаре Бузони совместно со своим португальским учеником Ж. Вианом да Мотта исполнил Девятую симфонию Бетховена¹.

Помимо Экосезов перу Бузони-транскриптора принадлежат еще две обработки: песня на стихи Фридриха фон Маттиссона «Аделаида» (1915; для виолончели и фортепиано, BV B 48, со вставной каденцией виолончели BV B 4) и Benedictus из Торжественной мессы (1916; для скрипки с оркестром, BV B 49). Бузони-композитор сочинил три каденции к Скрипичному концерту Бетховена (1914, BV B 3), в редакции Бузони изданы бетховенские каденции к фортепианным концертам № 1, 3, 4 (1890–1900). Бузони ученый-контрапунктист представил «аналитическое изображение» финальной фуги из Сонаты соч. 106 Бетховена, поместив его в качестве приложения к своему изданию первого тома «Хорошо темперированного клавира» Баха.

В фонографическом наследии пианиста произведения Бетховена присутствуют лишь в обработках. Среди них – одна-единственная акустическая запись, сделанная 27 февраля 1922 г. в лондонской студии British Columbia Records, – собственная версия Экосезов. Ранее, в мае 1912 г., этот же опус был зафиксирован им для воспроизводящего фортепиано франкфуртской фирмы Philipps Duca (roll № 1148)². В 1906 г. для лейпцигской компании Hupfeld Бузони записал бетховенскую «Аде-

лаиду» в транскрипции Ф. Листа (1847, S. 466), а 16 марта 1907 г. во Фрейбурге для Welte-Mignon – листовскую Фантазию на темы из «Афинских развалин» (1852, S. 122; roll № 1322).

К сожалению, при всей исторической ценности сохранившиеся артефакты не дают достаточных оснований для характеристики Бузони как интерпретатора оригинальных произведений Бетховена. По неприятательным «Экосезам» невозможно понять, что же восхищало или удивляло современников в бузониевских прочтениях поздних сонат немецкого гения. Рулоны для воспроизводящего фортепиано в силу технологических особенностей их создания (Бородин Б., 2020, с. 876–879) лишь отчасти передают неповторимую манеру пианиста. Несравнимо большей информативностью в этом плане обладают мемуарные свидетельства, отзывы рецензентов, а также аналитические штудии, письменные размышления и печатные высказывания самого Бузони. Мысли Бузони по поводу творчества Бетховена носят концептуальный характер, в полной мере выражают интерпретационные намерения пианиста, поэтому, в первую очередь, именно они станут предметом нашего анализа.

Бетховенский репертуар накапливался у Бузони постепенно, начиная с 1879 г., когда он исполнил на концерте в Боцене (теперь Больцано) Сонату соч. 53. Первое монографическое выступление состоялось в Гельсингфорсе (нынешнем Хельсинки) 12 октября 1888 г. Двадцатидвухлетний пианист общал своему лейпцигскому другу Г.В. Петри: «Позавчера я дал соль-

ный концерт из Бетховена (сонаты: опус 31³, Аппассионата и последняя – опус 111; также: Героические вариации и фуга Ми-бемоль мажор, и посмертные Экосезы). Говорили, что со времен Бюлова и Рубинштейна ничего подобного здесь не слышали. В любом случае я играл на редкость хорошо. Это был огромный успех, Экосезы бисировались, я на седьмом небе от счастья по поводу рецензий. Этот концерт продолжительностью два с четвертью часа был, вероятно, самым важным, что я сделал до сих пор как пианист» (цит. по: (Stuckenschmidt H., 1972, p. 72))⁴.

В 1892 г. репертуар Бузони пополнился Сонатой für das Hammerklavier, которая будет сопровождать его всю жизнь⁵ и станет для артиста одним из наиболее часто исполняемых произведений Бетховена. В отзывах разных лет неизменно отмечалась впечатляющая масштабность трактовки этого сочинения. В 1894 г. обозреватель берлинской газеты «Musikzeitung» Отто Лесманн назвал бузониевскую интерпретацию «величайшей из когда-либо им слышанных» и уподобил звучание его рояля оркестру (см.: (Dent E., 1974, p. 108)).

Дирижер О. Клемперер считал Сонату № 29 «самым замечательным» из всех бетховенских прочтений пианиста» (Klempereger O., 1960, S. 46). В рецензии Адольфа Вейсмана из «Berliner Zeitung» от 25 ноября 1920 г. читаем: «Того, кто не является бетховенистом, раздражает необходимость разгадывать такого проблематичного, монологизирующего Бетховена, выражающегося на своем особенном языке. Но вот, посмотрите! Все постигнуто, раз-

гадано яснее, увлекательнее, чем когда-либо. Созидающий ритм, впечатляющий колорит звучания укрепили расплывчатую форму этого удивительнейшего из всех Адажио, которое никогда, даже под руками Бузони, не воспринималось таким целостным, как сегодня. Бузони, благодаря своему импрессионистическому подходу к контрапункту, преобразил фугу, усмирил этот тяжелейший, конвульсивный, диссоциирующий феномен, превратив его в звуковое чудо»⁶.

Однако были и другие мнения. Г.Г. Нейгауз, которому в разное время посчастливилось услышать два бузониевских варианта этого произведения, был поражен их несходством. Нейгауз вспоминал: «Первое исполнение показалось мне гораздо более убедительным, особенно скерцо (вторая часть) и фуга (четвертая часть); я гораздо непосредственнее воспринял его. Второе исполнение показалось мне чрезмерно интеллектуальным (говоря грубо, вульгарно надуманным), предельно изошренным; в общем Бузони заслонил автора. В первый раз фугу он играл “как полагается” *forte energico*, во второй раз – почти всю на левой педали: не фуга, а видение фуги! *Geisterhaft* (призрачно)» (Нейгауз Г., 2000, с. 372–373). По мнению Артура Рубинштейна, подход Бузони к последним сонатам Бетховена «отличался каким-то саркастическим настроением, большими вольностями в темпе и ритме» (Rubinstein A., 1976, S. 48).

Ярко выраженное индивидуальное начало, свойственное бузониевским интерпретациям Бетховена, воспринималось по-разному, но никогда не оставляло слушателей рав-

нодушными. Исидор Филипп в письме к Бузони так объяснял причины расхождений в оценках пианиста: «Такой художник, как вы, видит все иначе, чем другие. Ваша концентрация придает новую строгость музыкальной идее и придает выпуклость каждой ноте. Мне всегда кажется, что ваше искусство похоже на море, и ты не видишь его краев» (Busoni F., 2005, p. 150). Действительно, искусство Бузони не было рассчитано на внешний эффект и требовало определенной квалификации от публики. По характеристике Э. Дента, «он не был пианистом для новичков в искусстве восприятия музыки. Он полагал, что его аудитория так же хорошо знакома с классикой, как и он сам; было бы излишним рассказывать слушателям то, что они знали раньше. Те, кто приходили на его концерт с твердым представлением о том, как следует играть Баха, Бетховена или Шопена, нередко уходили в недоумении или даже в ярости» (Dent E., 1974, p. 258).

У Бузони была своя публика, которая охотно следовала за ним в поисках и благодарно принимала его находки. Приведу восторженный отзыв, опубликованный в приложении к журналу «Gramophone» за ноябрь 1924 г.: «Слушать, как он играет одну из поздних сонат Бетховена, было самым волнующим и действительно незабываемым опытом. <...> Вас охватывало потрясающее чувство вовлеченности в какое-то невероятное приключение. Экзальтация, переживаемая мною во время его исполнения этих произведений, была совершенно непохожей на то, что я когда-либо испытывал. Соната Ля-бемоль мажор ор. 110, часто такая блуждающая

и непоследовательная, представляла под его руками совершенным и сплоченным целым»⁷.

Ученик Бузони – Гвидо Агости – нашел впечатляющую метафору для характеристики исполнительской манеры своего учителя: «Если бы мне пришлось в нескольких словах описать игру Бузони, полагаю, мой ответ прозвучал бы глупо. Но его игра была близка тому, как, по моему представлению, играл бы на фортепиано Леонардо да Винчи: с чрезвычайной психологической, технической и музыкальной мощью. Он разделял с да Винчи интерес к открытиям; для Бузони это было открытие новых возможностей»⁸. Краткий обзор мнений обобщим словами Альфредо Казеллы: «Бузони за фортепиано был, прежде всего, творцом. Музыка, которую он исполнял, становилась его собственной, настолько она была отмечена подавляющей и эгоцентричной силой его личности» (Casella A., 1954, p. 84) (курсив автора. – Б.Б.).

Приведенные противоречивые отзывы в какой-то мере воссоздают динамику отношений Бузони к творчеству Бетховена, да и к исполнительству в целом. Этот процесс был связан с духовным созреванием артиста, с формированием его эстетической концепции, воплощенной в теоретических трудах – трактате «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (Busoni F., 1916) и сборнике «О единстве музыки» (Busoni F., 1922). Этапы интеллектуального поиска нашли отражение в письмах Бузони⁹, составляющих значительную часть его литературного наследия, в основной своей массе практически недоступного русскому читателю. Поэтому при-

веду и прокомментирую несколько фрагментов из эпистолярия музыканта.

В письме к жене от 20 июля 1898 г. Бузони сформулировал тезисы, озаглавленные «Übungs-Regeln für Clavierspieler» («Рабочие правила пианиста»). Седьмое правило гласит: «Бах – это основа фортепианной игры, Лист – ее вершина. Они оба сделают для тебя возможным [исполнение] Бетховена» (Busoni F., 1935, S. 21). Сентенция констатирует свершившийся факт: именно Бах и Лист привели пианиста к позднему Бетховену. В конце 1880-х гг. Бузони активно осваивал наследие лейпцигского кантора, создавая редакции и транскрипции; начало 1890-х гг. было ознаменовано обращением к творчеству и пианизму Листа и выработкой на этой основе своей технической системы. «Уроки» Баха и Листа обобщены им в редакции «Хорошо темперированного клавира» (1894), где в приложении помещен подробнейший анализ финальной фуги из Сонаты № 29, – вершины всех фортепианных фуг, по мнению Бузони. Бузони всячески стремился преодолеть «неоспоримую непопулярность» фуги, слывущей, как он пишет в примечаниях, «уродливой и непюанистичной», в действительности же гениальной и мастерской» (Бузони Ф., 1976, с. 58). И, как показывает современная концертная практика, ему удалось это сделать, соната прочно закрепилась в активном репертуаре пианистов.

Начало XX столетия стало периодом зрелости исполнительского искусства Бузони. В письме 1902 г. он в полемике с бельгийским критиком Марселем Реми, упрекнувшем

пианиста в «модернизации» классического репертуара, объясняет свою позицию по отношению к Бетховену: «“Патетическая” была в свое время почти революционной сонатой и должна звучать революционно. Невозможно вложить достаточно страсти в то, что являлось кульминацией страстного выражения своей эпохи. Когда я играю Бетховена, я пытаюсь приблизиться к свободе, нервной энергии и человечности (*nervosité et humanité*), которые являются визитной карточкой его композиций, в отличие от произведений его предшественников. Вспоминая характер Бетховена-человека и то, что связано с его собственной игрой, я построил для себя идеал, неправильно названный [модернизацией], и который на самом деле не более чем живой» (Dent E., 1974, p. 110).

Но постепенно Бузони отходит от Бетховена. Эволюцию своих стилевых предпочтений он обозначил в письме к жене от 2 августа 1907 г.: «Этим летом я отметил один из самых больших успехов в своем развитии. В моем музыкальном вкусе я, как ты знаешь, сначала преодолел Шумана и Мендельсона; я неправильно понимал Листа, потом обожал его, затем спокойно восхищался. Враждебно относился к Вагнеру, потом восторгался им, затем снова по-романски от него отвернулся. Я позволил Берлиозу изумить меня, и, что было труднее всего, *научился различать хорошего и плохого Бетховена*. Недавно я открыл новейших французов, а когда они слишком быстро, по моему мнению, обрели популярность, отказался от них; в конце концов, моей душе оказались ближе старые театральные итальянцы. Это метаморфозы, кото-

рые охватывают 20 лет. Неизменной в моей оценке на протяжении 20 лет, как маяк в бушующем море, оставалась партитура “Фигаро”» (Busoni F., 1935, S. 133–134) (курсив мой. – Б.Б.).

«Маяк по имени Моцарт», сопровождавший Бузони большую часть его жизни, впоследствии приведет его к идее «юной классичности» (*junge Klassizität*), активно разрабатываемой им в поздние годы. И путь к указанному идеалу лежал через преодоление «плохого Бетховена». Но что же это за «плохой Бетховен» и чем же он плох? Об этом Бузони повествует в письме от 15 марта 1911 г. Для него «самым слабым» в творчестве композитора является «второй период» во главе с Пятой симфонией, сонатами № 21 и 23 и квартетами соч. 59 (Busoni F., 1935, S. 231).

И этот избирательный подход с годами становится все более суровым. После приглашения парижского Оркестра концертного общества консерватории¹⁰ Бузони писал Исидору Филиппу по поводу намеченной программы: «Я достаточно ненавижу Концерт до-минор Бетховена (в котором очень плохая каденция¹¹), и я не обещаю себе никакого впечатления от этого начала; но если Общество пожелает, я бы сыграл, чтобы доставить ему удовольствие. (Есть фортепианный репертуар, который мы должны начать откладывать в сторону, или не выберем из него никогда.)» (Busoni F., 2005, p. 98). В письме этому же адресату от 15 июня 1922 г. подтачиваемый болезнью Бузони намечает кардинальную ревизию своих исполнительских предпочтений: «Меня интересует ин-

струмент, но не произведения для него. Я слишком долго был занят Бахом – Моцартом – и Листом. Я бы предпочел быть свободным от этого. Шуман меня не устраивает. Бетховен – только с усилием и выборочно» (Busoni F., 2005, p. 149).

Чтобы понять подобную оценку следует обратиться к его более ранней (1914) краткой заметке, озаглавленной «Эскиз (для предисловия ко второй части “Хорошо темперированного клавира”»». Приведу ее целиком: «Подобно тому, как в ходе воспитания человека развитие свойств следует одно другим – после тела образуется разум, затем характер, наконец, душа, – так и у художника сперва господствует интуиция, формируя технику и присоединяя рефлексию, наконец, образуется личность. У выдающегося творца первый период – это его собственные поиски, второй – собственные находки, в то время как третий и заключительный этап зачастую оказывается новым поиском, который предвещает находки в будущем» (Busoni F., 1922, S. 197).

Второй период Бетховена Бузони считает слабым именно потому, что в нем Бетховен утверждает и развивает (Бузони говорит: «эксплуатирует»!) эти самые «собственные находки», выработанные в исканиях предшествующего этапа, во всем сохраняя «героически-страстное своеобразие патетики» (Busoni F., 1935, S. 231). В качестве примера он приводит первую часть Сонаты «Appassionata», где «темперамент заменил содержание» (Busoni F., 1935, S. 231). Вкратце динамику развития бетховенского творчества Бузони определяет следующим образом: «В первом периоде чувство

Бетховена одолело беспомощность, в третьем – чувство приглушило приобретенное мастерство. Во втором, напротив, симфоническое развитие и оркестровое великолепие заслонили чувство» (Busoni F., 1935, S. 231).

Взросшая композиторская умелость воспринимается им как недостаток потому, что для Бузони неизменной ценностью обладают лишь «дух художественного произведения, сила чувства и то человеческое, что заложено в этом произведении» (2019, с. 6). Это та духовная субстанция, которая, собственно говоря, в своем единстве и является музыкой. Воспринявшая все это форма и применяемые при этом средства выражения преходящи, они несут на себе печать определенной эпохи и поэтому быстро стареют.

Подлинный творец должен следовать природе музыки, а не омертвевшим схемам, которыми ее опутывают «законодатели» от искусства, – именно они возводят в догму открытия гениев. Разъясняя эту мысль, Бузони обращается к образу из «Фауста» И. Гёте: «Композиторы искали и нашли себе данную норму, как наиболее удобное средство передать свои мысли; творцы улетели на небо, – а законодатели подбирают и сохраняют оставшиеся на земле одежды Эвфориона¹²» (Бузони Ф., 2019, с. 6). Такими «одеждами Эвфориона» для Бузони были общепринятая, «дюжинная» двенадцатиступенная система, мажор и минор, закостенелые «архитектонические», «симметричные» структуры, противоречащие бестелесной сути искусства, а также наивная изобразительность и описательность, сковывающие обрuchi поэтических и философских

программ. Ибо «свободным родилось музыкальное искусство, и удел его – стать свободным. Несвязанное и бесплотное, оно делается совершеннейшим из всех отражений природы» (Бузони Ф., 2019, с. 9). Эту свободу предают незадачливые последователи Бетховена, в болезненной гигантомании нагромождая все новые версии «Девятой симфонии».

«Хороший Бетховен» там, где его творческий дух свободен от гнета своих и чужих находок, привычных, много раз тиражированных приемов. Он на верном пути, когда срывает с искусства «гипсовую маску традиции», нарушает общепринятые нормы и приближается к несдерживаемой никакими границами изначальной природе музыки, свободной от внемузыкального содержания, особенностей инструментов и конвенциональных форм. Согласно Бузони, «высшая природа» музыки начинает проступать у Бетховена в поздний период, в частности, в струнных квартетах, в импровизационной интродукции к фуге Hammerklavier-сонаты. Да и в самой фуге, обозначенной автором *Fuga a tre voce con alcune licenze* (Фуга на три голоса с некоторыми вольностями), Бузони не мог не почувствовать желанного ему деятельного стремления к свободе.

В эссе «Шопен: взгляд на него»¹³ Бузони пишет: «За мною следует молва, что среди всех композиторов я отдаю предпочтение Баху и Листу, но правда заключается в том, что мне ближе Моцарт и Бетховен. Непринужденность и чувство формы Моцарта созвучны той части моей крови, которая восходит к латинским истокам. В Бетховене же меня пленяют свобода его духа и склонность

к психологизму» (цит. по: (Кнут Е., 2017, р. 275)). Именно эти качества уводят Бетховена с проторенных путей и открывают ему дорогу в будущее. Итоговый сборник «О единстве музыки» содержит важное метафорическое уточнение: «Если мы сравним сущность Бетховена с величием грозы, то Моцарт – это вечно солнечный день» (Busoni F., 1922, S. 6). Ф. Ницше входил в круг высоко ценимых Бузони авторов, поэтому в таком противопоставлении заметно влияние ницшеанской идеи сосуществования в искусстве аполлонического и дионисийского начал.

Моцарт и Бетховен словно символизируют дуализм личности самого Бузони, музыканта-мыслителя со сложной итало-немецкой идентичностью и противоречивой эстетической позицией.

С одной стороны, подспудно ощущаемая стихийная праоснова музыки влекла его в неизведанные сферы, побуждала к постоянному поиску нетрадиционных способов организации звуков, вплоть до проекта третьетонности (Busoni F., 1922, S. 354–356), к разработке новой системы нотной записи (Busoni F., 1925). Декларацией эвристической направленности стал «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», в котором читаем: «Творящий художник должен был бы не принимать на веру никаких традиционных законов и а priori рассматривать свое творчество как исключение из общего правила. Ему следовало бы искать и формулировать для своего личного случая соответственный собственный закон; а потом, после первого же полного применения этого закона, – снова уничтожать его, чтобы самому не впасть в повторения

при ближайшей следующей работе» (Бузони Ф., 2019, с. 24). Под это универсальное правило подпадает и деятельность музыканта-исполнителя, если он дерзает претендовать на статус творца, – ведь «музыкальное и с п о л н е н и е зародилось на тех же свободных высотах, с которых спустилась сама музыка» (Бузони Ф., 2019, с. 18) (разрядка автора. – Б.Б.). И задача исполнителя оживить «окаменевшие знаки» нотной записи, чем сам Бузони и занимался всю жизнь, не обращая внимания на требования «законодателей», отождествлявших знаки с музыкой, и порицавших пианиста за, якобы, недопустимые вольности.

С другой стороны, «латинская часть» его крови, о которой он часто упоминает, настоятельно направляла к ясности, законченности, безмятежности, совершенству – качествам, объединяемым в романском слове *serenitas*. Для Бузони воплощением этого понятия был Моцарт – «друг порядка», «совершеннейшее проявление музыкальной одаренности», обладающий «сверхчеловеческим чувством формы» (Busoni F., 1922, S. 78–79). Восхищение Моцартом привело Бузони к идее «юной классичности», за которой он видел будущность музыкального искусства. Это понятие принципиально отлично от классицистских тенденций рубежа XIX–XX вв. и позднейшего неоклассицизма тем, что оно не носит ретроспективного характера и устремлено не в прошлое, а в грядущее. Перед нами отнюдь не возвращение к некогда существовавшим формам – такая направленность была бы изначально чужда Бузони – а попытка обоснования совершенно нового, соответствующего

природе музыкального искусства мышления. «Юная классичность» должна стать идеальным воплощением искусства, которое само по себе является самым молодым в ряду архитектуры, скульптуры, поэзии и живописи. Она не рождается на пустом месте, и Бузони подчеркивает: «Под “юной классичностью” я понимаю освоение, отбор и использование всех достижений предшествующих исканий, их воплощение в прочных и прекрасных формах» (Busoni F., 1922, S. 276–277).

Содержание «юной классичности» определяется двумя ключевыми качествами – это «единство музыки» и «абсолютная музыка».

Благодаря своей имматериальной природе «музыка может сжаться в комочек и расплыться в разные стороны, быть недвижимейшим покоем и сильнейшим бушеванием; она имеет высочайшие вершины, видимые людям, какое другое искусство обладает этим? и музыкальное чувство проникает в человеческую грудь с той интенсивностью, которая независима от “понятий”» (Бузони Ф., 2019, с. 9). Эту всепроникающую духовную субстанциональность, преодолевающую все границы, неподвластную времени и внешним обстоятельствам, Бузони называет «единством музыки» – *der Einheit der Musik*. Ни жанры, ни формы, ни практическое предназначение, ни инструментальный состав, ни словесный текст не способны изменить ее *коренных* свойств.

Нет музыки церковной, камерной, оперной или концертной, – она везде и всегда остается только музыкой, разве что исполняется в каком-либо установленном месте,

определенным инструментальным составом или снабжена текстом, соответствующим конкретному обстоятельству. В качестве подтверждения Бузони приводит эксперимент теоретика Момины¹⁴, который, не изменяя ни одной ноты, подтекстовал первую часть ре-минорного квартета Моцарта словами в духе арии из оперы *seria*, и возникла полнейшая иллюзия, что слушатель перенесся на представление моцартовской оперы (Busoni F., 1922, S. 312). «Единство» распространяется на организацию гомогенного звукового пространства, для которой Бузони считает необходимым «отход от тематизма и возрождение мелодии – не в смысле приятных мотивов, а как властителя всех голосов, всех побуждений, как носителя идеи и прародительницу гармонии; короче говоря, – весьма развитой, но не запутанной, полифонии» (Busoni F., 1922, S. 278).

«Единство» предполагает постепенное преодоление жесткого разделения звукового диапазона на полутона, переход к микрохроматике, следуя бесконечности градаций, царящей в природе, избавление от убогого владычества мажора и минора. «Единство», рассматриваемое в историческом плане, позволяет композитору свободно использовать уже существующие партитуры как строительный материал своих произведений, чем, в частности, нередко пользовался и сам Бузони, прибегая к народным песням, музыке Баха, Моцарта, создавая транскрипции и близкие к ним редакции. Осознание «единства музыки» дает свободу исполнителю, стремящемуся воплотить не исторически преходящие внешние признаки сочинения, не

«тоники, доминанты, проведения и коды», а скрываемый ими глубинный поток музыкального чувства.

Что же касается идеи «абсолютной музыки», то она, согласно Бузони, «есть игра форм без поэтической программы, и в этой игре форма должна быть главным делом» (Бузони Ф., 2019, с. 9) (разрядка автора. – Б.Б.). Но это не какая-либо исторически сложившаяся или заимствованная форма, а единственно необходимая для выражения именно *данной* музыкальной мысли. Найденный композитором мотив изначально предполагает соответствующее ему оформление, подобно тому, как «в природе почка уже содержит в себе будущее взрослое растение» (Busoni F., 1987, р. 342). Бузони считает, что именно Бетховен в своем развитии вплотную подошел к осуществлению подобного принципа: «Он сделал маленький шаг на пути возвращения музыки к ее высшей природе; маленький шаг в решении великой задачи, – большой шаг на своем собственном пути. Совершенной абсолютной музыки он не достиг, но отдаленными моментами предчувствовал ее» (Бузони Ф., 2019, с. 11).

Пути к «абсолютной музыке», открытые Бетховеном, остались им не пройденными. Что же помешало самому Бетховену решительно пойти этой дорогой? Бузони дает понять, что препятствием стали особенности художественной личности композитора: «поэтический размах, сильное человеческое чувство (из которого проистекает его революционный образ мыслей) и предчувствие современной нервности. Эти приметы составляют, конечно, полный контраст с приметамы “классика”» (Бузони Ф., 2019, с. 12).

В письме от 16 января 1922 г. к своему другу, швейцарскому композитору Фолькмару Андреа (1879–1962) Бузони дает полемическое разъяснение отмеченному обстоятельству: «Боюсь, что я ошеломил на днях господина фон Шиллинга, выдвинув предположение, что Моцарт в жизни был довольно скверным, а Бетховен, напротив, сравнительно хорошим, добропорядочным. Таким образом, Моцарт имел в реальности достаточно возможностей для разрядки своего недовольства, так что для искусства у него осталась только его собственная душевная ясность (*Serenität*), лишь кое-где, намеком затененная акцентом боли). В то же время более “правильного” Бетховена демон подталкивал воплощать свое плохое настроение в нотах»¹⁵.

Направленность бетховенского творчества, в целом, оказалась чужда «юной классичности», – в нем почти отсутствует *serenitas*. Правда, биограф Бузони Э. Дент считал, что в своих бетховенских интерпретациях пианист, все же, затронул и эту сферу: «Последний и самый возвышенный образец безмятежности (*serenity*) был достигнут в Ариетте с вариациями из Сонаты соч. 111» (Dent E., 1974, p. 259). С годами Бузони все решительнее поворачивался «в сторону Амадея». В письме к Эгону Петри от 6 декабря 1915 г. он вновь обосновывает свой выбор: «Лично мне по сердцу

то латинское качество, которое заставляет относиться к искусству с отстраненной безмятежностью, отдавая предпочтение внешней форме. Правда в том, что только благодаря творчеству Бетховена музыка оказалась в этих бурных водах. Он принял хмурое выражение, которое естественно для него, но которое, возможно, должно остаться лишь “его” личным выбором» (цит. по: (Busoni F., 2005, p. 150)). Тем не менее, в своем последнем выступлении, состоявшемся 29 мая 1922 г. в зале берлинской филармонии, Бузони исполнил не произведение Моцарта, а Концерт ми-бемоль мажор Бетховена. По отзывам прессы, концерт прозвучал с «экстравагантностью и свободой, выходящими, кажется, за рамки допустимого» (цит. по: (Busoni F., 2005, p. 148)).

Бузони до последних дней оставался верным себе. Его беспокойная творческая мысль, одновременно разрушительная и созидательная, была сродни природе, которая, «беспрерывно шествует вперед и непрерывно изменяет существующее» (Бузони Ф., 2019, с. 30), сохраняя, тем не менее, «постоянство в сменах». Эвристический потенциал его идей и сто лет спустя способен помочь нынешним интерпретаторам удалить с произведений классиков накопленный веками «хрестоматийный глянec», передать современному слушателю таящееся в них биеие жизни.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Список бетховенского репертуара Бузони дается по монографии Э. Дента (Dent E., 1974, p. 319). Аббревиатура BV B (Busoni-Verzeichnis Bearbeitung) отсылает к указателю сочинений и обработок Бузони, составленному Юргеном Киндерман-

ном (Kindermann J., 1980) и дополненному Марком-Андре Роберже (Roberge M., 1991, pp. 8–63).

² Продукцию этой фирмы пианист удостоил следующим благодарственным отзывом: «С большим удовлетворением

я услышал пианистические портреты, воплощенные в жизнь Dusa, которые поражают своей верностью и высокохудожественным воспроизведением. Мои наилучшие пожелания этому инструменту в его распространении по всему миру» (цит. по: (Stikkelbroek M., 2009, p. 74)). Все иноязычные тексты, кроме цитат из трактата «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (Бузони Ф., 2019) и комментариев к «Аналитическому изображению фуги из сонаты Бетховена ор. 106» (Бузони Ф., 1976), даются в переводах автора данной статьи.

³ В монографии Э. Дента, вопреки письму Бузони, вместо Сонаты соч. 31 предположительно указывается Соната соч. 2, № 1 (Dent E., 1974, p. 77).

⁴ Два года спустя бузониевское исполнение Сонаты № 32 Бетховена было оценено А. Рубинштейном на организованном им конкурсе пианистов в $3\frac{1}{2}$ балла (по пятибалльной системе). Своему ученику Н.А. Дубасову за сонату Бетховена он поставил $4\frac{1}{2}$.

⁵ К сожалению, в оригинальных текстах Бузони мне не удалось обнаружить источник цитаты, приводимой Г.Г. Нейгаузом: «Жизнь человеческая слишком коротка, чтобы выучить ор. 106» (Нейгауз Г., 1988, с. 180).

⁶ Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae, 1907–1923 / Ed. J. Willmann. Zürich: Kommissionsverlag Hug, 1994. S. 171.

⁷ Busoni – By One of His Pupils // Pianola Journal. 1998. No. 10. Pp. 61–63. Статья подписана «Один из его учеников», и публикаторы не смогли установить ее авторство.

⁸ Guido Agosti – Busoni pupil, interviewed by Daniel M. Raessler // The Piano Quarterly. Winter 1979–1980. № 108. P. 55.

⁹ Среди адресатов Бузони – Густав Малер, Рихард Штраус, Ян Сибелиус, Отторино Респиги, Арнольд Шёнберг, Герхард Гауптман, Макс Рейнхардт.

¹⁰ Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire – симфонический оркестр, су-

ществовавший с 1828 по 1967 гг. Цитируемое письмо датировано 9 февраля 1920 г. В это время оркестром руководил флейтист и дирижер Филипп Гобер (Philippe Gaubert, 1879–1941).

¹¹ Кстати, в своей редакции этой каденции Бузони купировал первые два такта, повторяющие оркестровый подход к фермате на кадансовом квартсекстаккорде, и начинает сразу же с канонической имитации, основанной на материале главной партии. По сообщению Э. Дента, в берлинском концерте 8 ноября 1906 г. Бузони дирижировал первой частью этого концерта. Солистом был его ученик Рудольф Ганц (Rudolph Ganz, 1877–1972), исполнивший каденцию Ш.-В. Алькана, что вызвало возмущение консервативной публики и критики (Dent E., 1974, p. 156).

¹² Эвфорион – в трагедии «Фауст» это сын Фауста и Елены, образ духа, преодолевшего земную природу. В цитируемом издании персонаж Гёте ошибочно именуется *Эвфрионом*.

¹³ Эссе «Chopin: Eine Ansicht über ihn» написано Бузони в 1907 г. и опубликовано в качестве приложения к статье «Ферруччо Бузони и “половинчатость” Фредерика Шопена» одного из ведущих исследователей творчества Бузони – Эринн Элизабет Книт (Кнут Е., 2017).

¹⁴ Жером Жозеф де Моминьи (Jérôme-Joseph de Momigny, 1762–1842) – бельгийский композитор и теоретик музыки, работавший преимущественно во Франции. Автор практических руководств по обучению игре на фортепиано и трактата «Полный курс гармонии и композиции согласно новой и общей теории музыки» («Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique», vol. 1–3, 1803–06; посвящен Ш.М. Талейрану).

¹⁵ Der Briefwechsel zwischen Ferruccio Busoni und Volkmar Andreae, 1907–1923 / Ed. J. Willmann. Zürich: Kommissionsverlag Hug, 1994. S. 154.

ЛИТЕРАТУРА

Бородин Б.Б. Ранние звукозаписывающие технологии и проблема репрезентативности аудиоматериалов рубежа XIX–XX веков для истории исполнительского искусства // Искусствоведение в контексте других наук в современном мире: Параллели и взаимодействия: Сб. тр. Междунар. науч.

REFERENCES

Borodin, B.B. (2020), “Early recording technologies and the problem of representativeness of audio materials of the turn of the XIX–XX centuries for the history of performing arts”, *Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v sovremennom mire: Paralleli i vzaimodeistviya* [Art history

конф., 21–26 апр. 2019 г. Рос. гос. б-ка; ред.-сост. Г.Р. Консон. М.: Информ.-изд. дом «Филинъ», 2020. С. 865–887.

Бузони Ф. Аналитическое изображение фуги из сонаты Бетховена оп. 106 / пер. Г.М. Когана // Бетховен Л. Соната № 29: Для фортепиано / ред. Г. Бюлова. М.: Музыка, 1976. С. 58–78.

Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Коломийцева. СПб.: Планета музыки, 2019. 40 с.

Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. М.: Музыка, 1988. 240 с.

Нейгауз Г.Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. М.: Классика – XXI, 2000. 432 с.

Busoni F. Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. Leipzig: Insel-Verlag, 1916. 48 S.

Busoni F. Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken. Berlin: M. Hesse, 1922. 386 S.

Busoni F. Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift: praktisch erprobt an Joh. Seb. Bachs Chromatischer Phantasie in D moll. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1925. 15 p.

Busoni F. Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 1935. 404 S.

Busoni F. Selected Letters / Trans. and ed. Antony Beaumont. London: Faber and Faber, 1987. 349 p.

Busoni F. Lettere a Isidor Philipp. «Toute supériorité est un exil». Roma: Ismez, 2005. 272 p.

Casella A. Il Pianoforte. Milan: G. Ricordi & Co., 1954. 252 p.

Dent E.J. Ferruccio Busoni: A Biography. London: Eulenburg Books, 1974. 368 p.

Kindermann J. Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, vol. 19. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1980.

Klemperer O. Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autoobiographische Skizzen. Zürich: Atlantis-Verlag, 1960. 47 S.

Knyt E.E. Ferruccio Busoni and the «Halfness» of Frederic Chopin // The Journal of Musicology. Vol. 34. No. 2. Spring 2017. P. 241–280.

Roberge M.-A. Ferruccio Busoni: a bibliography. New York: Greenwood Press, 1991.

Rubinstein A. Erinnerung. Die frühen Jahre. Fr. am Main: Fischer Verlag, 1976. 590 S.

in the context of Other Sciences in the Modern World: Parallels and Interactions], in G.R. Conson (ed.-comp.), Filin, Moscow, pp. 865–887. (in Russ.)

Busoni, F. (1916), Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Leipzig, Insel-Verlag, 48 S. (in Germ.)

Busoni, F. (1922), Von der Einheit der Musik: von Dritteltönen und junger Klassizität, von Bühnen und Bauten und anschließenden Bezirken, Berlin, M. Hesse, 386 S. (in Germ.)

Busoni, F. (1925), Versuch einer organischen Klavier-Noten-Schrift: praktisch erprobt an Joh. Seb. Bachs Chromatischer Phantasie in D moll, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 15 p. (in Germ.)

Busoni, F. (1935), Briefe an seine Frau. Erlenbach-Zürich-Leipzig: Rotapfel-Verlag, 404 S. (in Germ.)

Buzoni, F. (1976), “Analytical representation of the fugue from Beethoven’s Sonata op. 106”, *Beethoven L. Sonata № 29: Dlya fortepiانو* [Beethoven L. Sonata No. 29: For piano], in G. von Bülow (ed.), *Muzyka*, Moscow, pp. 58–78. (in Russ.)

Busoni, F. (1987), Selected Letters, Trans. and ed. Antony Beaumont, London, Faber and Faber, 349 p. (in Eng.)

Busoni, F. (2005), Lettere a Isidor Philipp. “Toute supériorité est un exil”, Roma, Ismez, 272 p. (in Eng.)

Buzoni, F. (2019), *Eskiz novoi estetiki muzykal'nogo iskusstva* [Sketch of a new aesthetic of musical art], *Planeta muzyki*, Saint Petersburg, 40 p. (in Russ.)

Casella, A. (1954), *Il Pianoforte*, Milan, G. Ricordi & Co., 252 p. (in Eng.)

Dent, E.J. (1974), *Ferruccio Busoni: A Biography*, London, Eulenburg Books, 368 p. (in Eng.)

Kindermann, J. (1980), *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Ferruccio B. Busoni. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, vol. 19, Regensburg, Gustav Bosse Verlag. (in Germ.)

Klemperer, O. (1960), *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autoobiographische Skizzen*, Atlantis-Verlag, Zürich, 47 S. (in Germ.)

Knyt, E.E. (2017), *Ferruccio Busoni and the «Halfness» of Frederic Chopin*, *The Journal of Musicology*, Vol. 34, No. 2, Spring 2017, pp. 241–280. (in Eng.)

Neigauz, G.G. (1988), *Ob iskusstve fortepianno igry. Zapiski pedagoga* [On the

- Stikkelbroek M. The Philipps Duca Reproducing Piano // *Pianola Journal*. 2009. № 20. P. 59–77.
- Stuckensmidt H.H. Ferruccio Busoni; chronicle of a European. New York: St. Martin's Press, 1972. 223 p.
- art of piano playing. Teacher notes], *Muzyka*, Moscow, 240 p. (in Russ.)
- Neigauz, G.G. (2000), *Razmyshleniya, vospominaniya, dnevniki. Izbrannye stat'i* [Reflections, memories, diaries. Featured Articles], *Klassika – XXI*, Moscow, 432 p. (in Russ.)
- Roberge, M.-A. (1991), *Ferruccio Busoni: a bio-bibliography*, Greenwood Press, New York. (in Eng.)
- Rubinstein, A. (1976), *Erinnerunger. Die frühen Janre. Fr. am Main*, Fischer Verlag, 590 S. (in Germ.)
- Stikkelbroek, M. (2009), *The Philipps Duca Reproducing Piano*, *Pianola Journal*, № 20, pp. 59–77. (in Eng.)
- Stuckensmidt, H.H. (1972), *Ferruccio Busoni; chronicle of a European*, St. Martin's Press, New York, 223 p. (iin Eng.)
-

Сведения об авторе

Борис Борисович Бородин, доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (Екатеринбург) ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577
E-mail: bborodin@mail.ru

Author information

Boris B. Borodin, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Head of the Department of History and Theory performing arts at the M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory (Ekaterinburg) ORCID: 0000-0002-5297-4064; SPIN-код: 6431-4577
E-mail: bborodin@mail.ru

Поступила в редакцию 01.03.2021
После доработки 30.04.2021
Принята к публикации 17.05.2021

Received 01.03.2021
Revised 30.04.2021
Accepted for publication 17.05.2021