

# МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО И ПЕДАГОГИКА

## MUSICAL PERFORMANCE AND PEDAGOGY

*Б. Б. Бородин*

### К вопросу изучения педагогической деятельности Ферруччо Бузони

#### Аннотация

В статье ставится вопрос о необходимости изучения педагогической деятельности выдающегося итальянского музыканта Ферруччо Бузони в полном объеме — как в области фортепианного исполнительства, так и в сфере композиторского творчества. Выдвигается идея применения для этой цели понятия «сеть», обозначающего в данном случае разветвленную структуру синхронных и диахронных контактов между её участниками.

**Ключевые слова:** Ферруччо Бузони, педагогика музыкального образования, сеть, фортепианное искусство, техника композиции.

*B. B. Borodin*

### On the issue of studying the pedagogical activity of Ferruccio Busoni

#### Summary

This article raises the question of the necessity of studying the pedagogical activity of the outstanding Italian musician Ferruccio Busoni in its entirety, both in the field of piano performance and in the sphere of composing. The idea of applying the concept of «network» for this purpose is presented. The term «network» in this case refers to a ramified structure of synchronous and diachronic contacts between its participants. The Busoni's Network brings together his predecessors, contemporaries and followers. This article provides a brief overview of the Busoni's Network as it relates to his pedagogical activity.

**Keywords:** Ferruccio Busoni, music education pedagogy, network, piano art, composition technique.

DOI: 10.48201/22263330\_2022\_40\_71

Статья поступила: 09.11.2022

УДК 78.071.4

ББК 85.3

Мемориальная доска на серой стене не-приметного дома в берлинском районе Шёнеберг (*Viktoria-Luise-Platz*, 11) гласит, что здесь завершил свой земной путь Ферруччо Бузони (1866–1924), *музыкант, мыслитель, педагог*. В эпитафии не указаны виды деятельности, с которыми в первую очередь обычно ассоциируется личность Бузони — пианист, виртуоз, транскриптор, композитор. Они все включены в обобщающее определение — *музыкант*. Однако его статус педагога отмечен отдельным упоминанием — словом *Lehrer* — учитель. Это вполне справедливо, так как масштаб его наставничества не ограничивается личным влиянием на многочисленных непосредственных воспитанников — пианистов и композиторов, а многократно возрастает благодаря его редакциям, транскрипциям, статьям, а также работе его последователей и учеников. Один из них — музыковед Х. Х. Штуккеншмидт, подводя итог педагогической деятельности Бузони, писал: «Никто точно не знает, сколько учеников было у Бузони; около тридцати стали известны как пианисты, около десяти — как композиторы. И всё же его дух пережил даже их; ученики его учеников продолжают нести пламя, которое он зажёл в далёком прошлом» [24. Р. 178. Здесь и далее перевод автора статьи].

Тем не менее есть основания утверждать, что эта сторона творческой активности Бузони изучена далеко не в полной мере. Насколько она важна, многогранна и плодотворна, свидетельствует недавнее обстоятельное исследование американского музыковеда Э. Книт «Ферруччо Бузони и его наследие» [19], в котором собран обширный материал, дающий представление о значительном воздействии личности и идей этого выдающегося музыканта на композиторское творчество XX столетия. В отечественном искусствоведении пока нет работ подобного масштаба. До сих пор важнейшим трудом, посвящённым пианизму и эстетическим взглядам Бузони, остаётся полвековой давности книга Г. М. Когана [11].

Время от времени появляются публикации, рассматривающие бузониевскую концепцию музыки, его систему воспитания музыканта, реформу нотной записи [9; 10; 13]. Не слишком активно издаются переводы значительного литературного наследия итальянского мастера. Русскоязычному читателю, к сожалению, недоступна большая часть его обширной переписки с такими адресатами, как Густав Малер, Рихард Штраус, Ян Сибелиус, Отторино Респиги, Арнольд Шёнберг, Герхард Гауптман, Макс Рейнхардт. Из итогового сборника «О единстве музыки» [16] переведены лишь отдельные статьи и эссе<sup>1</sup>. Что же касается педагогики Бузони, то традиционно она рассматривалась преимущественно как часть истории фортепианного искусства. Автор монографии о *Klavierübung* М. В. Мельников характеризует сложившуюся ситуацию следующим образом: «Обычно Бузони выступает в многочисленном ряду фортепианных транскрипторов, создателей сборников упражнений или просто нарекается продолжателем „листовских традиций“». На этом исследовательский интерес к Бузони обычно прерывается» [13. С. 6].

Думается, что сказанное подтверждает необходимость и актуальность изучения педагогической деятельности Бузони во всей её полноте. Цель данной статьи — наметить методологию и возможные исследовательские направления в разработке этой масштабной проблемы.

\*\*\*

Канадский музыкант-исследователь Марк-Андре Роберже (*Marc-André Roberge*), рассматривая искусство Бузони-транскриптора как некий узловой пункт в истории этого вида творчества, вводит понятие из области информатики: «сеть» (*network*) [22]. Оно указывает на связи — прямые и косвенные, синхронные и диахронные, объединяющие представителей одного рода деятельности. Сеть контактов сплетается вокруг фигуры, аккумулирующей оказываемые на неё воздействия и транслирующей интенции, исхо-

дящие уже от неё самой, всем, кто способен их воспринять и передать далее. Причём контакты, существующие в синхронии, могут быть, хотя и не всегда, двусторонними, допускающими *взаимное* влияние, тогда как в диахронии они носят векторный характер, направлены в одну сторону, ведь то, что осталось в прошлом, уже не способно измениться. Поясню примером: Бах, несомненно, повлиял на Бузони, но Бузони не силах повлиять на самого Баха, а способен лишь воздействовать на исторически локализованное *восприятие* его творчества. В свою очередь, влияние Бузони, а значит и часть того, что он унаследовал от Баха, проецируется на будущее, включая в образующуюся сеть всё новых участников. В разветвлённой и постоянно растущей сети естественно возникают свои локальные центры, которые продуцируют собственные коммуникативные цепочки, отдаляющиеся от исходного источника, трансформирующие, подчас неузнаваемо, изначальные идеи. В гипотетической «сети Баха» таким узловым пунктом местного значения является сам Бузони. (Разумеется, что упоминание лиц, ушедших в историю, подразумевает не их сиюминутное мистическое присутствие в какой-либо оккультной форме, а вполне реальную жизнь их интеллектуального наследия, к которому каждый желающий может обратиться.)

На первый взгляд, предложенный логический конструкт напоминает распространённое, но весьма расплывчатое понятие «школа», применяемое для обозначения преемственности в каком-либо виде деятельности. Но это не так. Понятие «школа» чаще всего регистрирует зависимость по *вертикали* (в последовательной временной цепочке от старшего к младшему) и некое единение по горизонтали — как симультанное, взаимно *обогащающее* существование художественных индивидуальностей, близких по творческим позициям. Однако эта вертикаль имеет обычно не слишком пространственные временные рамки, а при их расширении фиксируемое содержание становится всё более размытым. Например, понятие «школа Нотр-Дам» гораздо определённое по содержанию словосочетания

«французская композиторская школа». Горизонтальные коннотации нередко детерминируются конкретизирующим словом — именем основоположника (школа Рафаэля), условным названием, порой метафорическим («озёрная школа»), топонимом (барбизонская школа).

Понятие «сеть» отличается большей гибкостью, чем «школа»: оно не имеет временных, географических и иных границ, а обозначает ментальный контакт, который может происходить через века. Вновь поясню эту мысль на примере Бузони. Его нельзя назвать представителем условной «школы Баха», но великий лейпцигский кантор (вернее, его наследие) становится важной частью «сети Бузони»; в свою очередь автор *Fantasia Contrappuntistica* оказывается, в силу своей влиятельности, одним из многочисленных локальных центров обширнейшей «сети Баха». Художественная фигура такого масштаба, как Бах, способна со временем вырастать в своём значении благодаря кумулятивному «эффекту сети» — подключению к ней всё новых и новых «пользователей», что, собственно говоря, и происходило со второй половины XVIII века до наших дней.

Применение понятия «сеть» способно выводить исследователя за рамки рассмотрения определённого вида деятельности и даёт ему возможность обнаруживать генетические связи между, казалось бы, отдалёнными явлениями в различных видах искусства и науки. В этом случае к Бузони тянутся нити не только от любимых им Палестрины, Моцарта и Берлиоза, но и от Леонардо, Сервантеса, Гёте; взаимные переплетения связывают его с современниками — Я. Сибелиусом и А. Шёнбергом, С. Цвейгом и У. Боччони. Более того, сам Бузони, что и не удивительно, настолько *укоренён* в своём времени, что является во многом типичным его порождением: это особенно наглядно заметно в его концепции «единства музыки», ведь идея *органической целостности* всего мироздания является одной из ведущих в эпоху модерна<sup>2</sup>.

В проекции наследия Бузони на будущее начинают преобладать специфически профессиональные аспекты, актуализируются те его

стороны, которые привлекли внимание новых поколений музыкантов. Согласно Бузони, музыка, следуя своей природе, должна развиваться свободно, преодолевая ограниченность общепризнанных звукорядов, заостренных «архитектонических» структур, противоречащих бестелесной сути искусства, избавиться от наивной изобразительности и описательности, от поэтических и философских программ. Все стороны композиционного процесса Бузони рассматривал как нерасторжимые части органического целого, вырастающего из первоначальной идеи. Задача композитора — организация гомогенного звукового пространства, постепенное преодоление жёсткого разделения звукового диапазона на полутона, избавление от владычества мажора и минора. «Единство музыки», понимаемое в историческом плане, позволяет композитору свободно использовать уже существующие партитуры как строительный материал своих произведений. Эти идеи стали теоретическим подтверждением таких композиторских техник XX столетия, как расширенная тональность, сериализм, микрохроматика, полистилистика, «интуитивная музыка».

Таким образом, «сеть Бузони» объединяет его *предшественников, современников и последователей*. Причём эти три категории, расположенные во временном континууме, нельзя воспринимать как находящиеся в жёсткой соподчинённости своему узловому пункту — фигуре Бузони. То есть слова «предшественник» и «последователь» означают не прямую и безусловную зависимость, всецело определившую облик реципиента, а говорят лишь о *наличии контакта*, давшего заметный, но далеко не всегда самый важный для формирования его (реципиента) взглядов импульс. Сам факт прямого или опосредованного *результативного* общения уже выстраивает всех его участников в единую систему — образуется сеть; но находящиеся в этой сети неравноценны друг для друга, как неравнозначно само их присутствие в сети. У каждого из них свой собственный потенциал влияния, способность (или даже

её отсутствие) к дальнейшей трансляции этой «эстафеты духа». Поэтому некоторые нити сети постепенно утончаются, угасают, прерываются. Иные, некогда яркие, притягательные для современников источники духовной энергии со временем быстро теряют свою силу, иссякают; деградирует и некогда основанная ими сеть. Гении, которых А. Шопенгауэр назвал «маяками человечества», создают наиболее обширные, открытые и постоянно разветвляющиеся ментальные сообщества, образующие в своей совокупности духовное наследие всего людского рода, вполне заслуживающее наименование ноосферы.

\*\*\*

Рассмотрим обозначенные выше три вида представителей «сети Бузони» применительно к его педагогической деятельности.

1. Итак, «*предшественники*» (даю это слово в кавычках, так как в данном случае оно применяется в узком смысле, обозначая тех, кто жил *до Бузони* и с кем он *не мог встретиться лично*). Для Бузони это три великих учителя, его «вечные спутники» — Бах, Моцарт и Лист.

Бах и сам был прилежным учеником, учившимся всю свою жизнь, то есть частью многочисленных сетей своих предшественников, а воспринятое и переработанное он воплощал в своём творчестве и, таким образом, транслировал в будущее. Большая часть клавирных произведений Баха имеет педагогическую направленность. Чтобы в этом убедиться, достаточно прочесть авторские предисловия на титульных листах Инвенций и «Хорошо темперированного клавира» или просто перевести название сборника *Klavierübung* («Клавирное упражнение»). Изучая творчество Баха, Бузони прошёл хорошую школу. Общеизвестным результатом этого «заочного ученичества» стали бузониевские редакции и транскрипции произведений лейпцигского кантора. Собранные воедино, они, в свою очередь, составили последовательное руководство, целью которого является воспитание профессионального музыканта широкого спектра. Незавершённый контрапункт из «Искусства фуги» послужил

материалом для *Fantasia Contrappuntistica*, о которой сам Бузони пишет: “Es ist eine Studie” («Это некое исследование») [16. S. 174]. Отдельные страницы произведений Баха естественно вплетаются в его нотный текст, наглядно осуществляя концепцию «единства музыки». Весь этот внушительный корпус сознательных заимствований, переработок, транскрипций, редакций, литературных текстов до сих пор актуален, оказывает своё воздействие на фортепианную педагогику и исполнительство и, следовательно, заслуживает дальнейшего пристального внимания исследователей.

Своё увлечение Моцартом, «другом порядка», «совершеннейшим проявлением музыкальной одарённости» [16. S. 78], Бузони нередко объяснял присутствием «латинской составляющей» своей крови, которая настоятельно направляла его к ясности, законченности, безмятежности, совершенству — качествам, объединяемым в романском слове *serenitas*. Его «моцартианство» выразилось не только в 17 обработках опусов автора «Дон-Жуана» и 13 каденциях к концертам (один из которых — флейтовый, а остальные фортепианные), но прежде всего в эстетических предпочтениях, которые он прививал своим ученикам. Пластичность дарования Моцарта, его удивительная способность творчески преобразовывать различные влияния во многом созвучны взглядам Бузони, считавшего, что «каждый человеческий труд — это всего лишь обработка материала, который существует на земле» [4. С. 25]. Уроки Моцарта — «непринуждённость и чувство формы» [6. С. 97] — качества, приведшие Бузони к идее «юной классичности» (*junge Klassizität*). Это понятие, как он представлял, должно определять будущность музыкального искусства. Оно принципиально отлично от классицистских тенденций рубежа XIX–XX веков и позднейшего неоклассицизма, потому что лишено ретроспективного характера, а устремлено в грядущее. Восхищаясь естественностью и гармоничностью моцартовской формы, Бузони выступал не за возрождение на новом уровне жанровых и структурных канонов прошлого, а

за *уникальность* музыкальной архитектоники каждого произведения, обусловливаемой не заведомыми установками, а лишь свойствами исходного материала. Он полагал, что «в каждом мотиве уже предопределена его вполне зрелая форма; каждый в отдельности должен расцвётать по-своему, хотя каждый при этом следует неизбежному закону вечной гармонии. Эта форма — несокрушима, но никогда не одинакова» [8. С. 14]. Композитор и дирижёр, пионер магнитофонной и электронной музыки Отто Люнинг (*Otto Clarence Luening*; 1900–1996), обучавшийся у Бузони в Цюрихе, видел педагогическую направленность своего учителя в попытке «преодолеть разрыв между старым и новым, принимая традиции, но превращая их в музыку будущего» [20. P. 181; курсив мой. — Б. Б.]. Именно этим Бузони руководствовался, занимаясь со своими учениками по композиции. В частности, оркестр Моцарта был для него идеалом. Поэтому он рекомендовал подопечным брать для учебной оркестровки клавиры концертов Моцарта, а затем сравнивать свой вариант с оригинальной партитурой [см.: 19. P. 17].

Фигура Листа и его многосторонняя деятельность — ещё один пример функционирования разветвлённой открытой сети, к которой подключился и Бузони, не будучи его прямым учеником. Бузони довелось в юности лишь единожды услышать Листа в концерте<sup>3</sup>, тем не менее формирование его *зрелого* стиля прошло под знаком венгерского рапсода. «Произведения Листа, — писал Бузони, — стали моими проводниками и раскрыли передо мной самые потаённые знания его особого метода; я построил свою технику, исходя из его манеры письма. Признательность и восхищение сделали с тех пор Листа моим *лучшим другом-наставником*» [16. S. 147; курсив мой. — Б. Б.]. Л. Ситски считает: «Если Бах научил Бузони искусству контрапункта и структурному мышлению, а Моцарт — ясности и лаконичности формы, то Лист дал ему наставления, каким образом писать специально для фортепиано» [23. P. 207–208]. Добавлю, не только писать, но играть и

преподавать. В «Правилах занятий для пианистов» Бузони провозглашает: «Бах — это основа фортепианной игры, Лист — её вершина» [Цит. по: 5. С. 16]. В числе редакторских работ Бузони произведения Листа (для *Franz-Liszt-Stiftung*) по объёму занимают второе место после его изданий Баха. Обобщая собственный исполнительский опыт, он предлагает уточнения и корректировки фортепианного письма Листа, прочно вошедшие в практику современного пианизма. Говоря о значении великого венгерца, Бузони, по сути дела, поимённо называет участников «сети Листа», к которой и сам принадлежит: «В конечном счёте мы все вышли из него — не исключая Вагнера, хотя отблагодарили его гораздо меньше, чем могли бы. Сезар Франк, Рихард Штраус, Дебюсси, русские композиторы последних лет — всё это ветви его дерева» [16. S. 284]. В своей педагогике Бузони пришёл к той форме преподавания, которую предпочитал Лист, собирая в Веймаре одарённую пианистическую молодёжь и проводя занятия в свободной манере.

Путь ученичества Бузони во многом типичен для автодидакта. Непрестанный духовный рост музыканта, отражённый в его письмах, статьях и воплощённый в творчестве, представляет интереснейший материал для рассмотрения важной, но недостаточно изученной психолого-педагогической проблемы — *процесса формирования личности* художника, в котором решающую роль играют разнонаправленные воздействия великих предшественников. Их незримое присутствие определило строгую избирательность Бузони, с которой он воспринимал или отторгал внешние влияния, выстраивая собственную педагогическую стратегию. По аргументированному заключению Э. Книт, она «состояла главным образом в том, чтобы вдохновлять своих подопечных новыми идеями» [19. P. 277].

2. Перейдём к *современникам* Бузони. Именно в общении с ними наиболее нагляден тщательный, интуитивный отбор созвучных индивидуальностей, о котором говорилось выше. Эту весьма «густонаселённую» рубрику

составляют персоналии, *лично* участвовавшие в становлении творческого облика Бузони, а также музыканты, попавшие в поле его притяжения, то есть его непосредственные учителя, ученики, друзья и коллеги. Даже простое перечисление их всех в рамках данной статьи не представляется возможным. Поэтому здесь будут упомянуты лишь самые знаковые фигуры и наиболее заметные контакты.

Одно из первых мест в этом списке принадлежит австрийскому композитору и педагогу Вильгельму Майеру<sup>4</sup>, у которого четырнадцатилетний юноша постигал в Граце премудрости контрапункта, что открыло ему прямой путь к творчеству Баха. Именно Майер, по словам Бузони, «навсегда, как своё наследие, запечатлел в уме и сердцах своих учеников восхищение гением Вольфганга Амадея Моцарта» [16. S. 42]. Личность Майера объединила тянувшиеся из истории «сеть Баха» и «сеть Моцарта», подключив к ним нового «пользователя» — Бузони. Кроме того, и сам австрийский музыкант стал для Бузони образцом наставника. В некрологе учителю он с благодарностью вспоминал Майера и его неформальные методы ведения уроков: «Он умел увлечь своих учеников остроумной, прекрасно выстроенной речью; наконец, опираясь на историю культуры, он метко характеризовал мастеров с помощью собственных оригинальных, порой прагматичных, иногда шуточных, а другой раз и поэтических комментариев» [16. S. 41–42]. Широкий, поистине культурологический подход к музыкальному искусству, умение представить его образцы во всём многообразии связей, свободная, лишённая догматизма и менторского тона манера воздействия на окружающих — вот качества педагогики Бузони, воспринятые у Майера.

В сфере фортепианного исполнительства Бузони испытал значительное воздействие личности Антона Григорьевича Рубинштейна. По рассказу Э. Дента, девятнадцатилетний юноша однажды присутствовал на уроке Рубинштейна с некой итальянской пианисткой, игравшей ноктюрн Шопена. Недовольный её исполни-

ем, Антон Григорьевич сел за фортепиано и так сыграл пьесу, что, по словам биографа, «Ферруччо почувствовал, что один этот ноктюрн заменил ему целый учебный курс» [18. Р. 59]. Вероятно, это был наглядный урок творческого прочтения нотного текста. Позднее, в «Эскизе новой эстетики музыкального искусства» Бузони напишет: «„Н о т а ц и я“ (здесь и далее в цитате разрядка автора. — Б. Б.), т. е. запись музыкальных пьес, есть гениальное вспомогательное средство, позволяющее удержать и закрепить и м п р о в и з а ц и ю, чтобы затем дать ей возможность воскреснуть. Однако первая относится ко второй, как портрет к живой модели. Задача исполнителя — снова о ж и в и т ь о к а м е н е л ы е з н а к и и привести их в движение» [8. С. 18–19]. Приведённая цитата звучит продолжением тезиса Рубинштейна: «Воспроизведение — это второе творение» [14. С. 50]. Такое понимание исполнительского искусства Бузони будет прививать своим многочисленным ученикам.

Его опыт работы в официальных учебных заведениях — консерваториях Гельсингфорса, Москвы и Бостона — оказался не слишком вдохновляющим: он «слишком болезненно чувствовал, какой вынужденно рутинной должна быть работа штатного консерваторского преподавателя» [18. Р. 104]. Рутину он ненавидел, поэтому предпочёл не сковывать себя долговременными контрактами и ограничить круг своих подопечных лишь теми, кто обладает талантом и будет ему интересен. Эдгар Варез (*Edgard Varèse*; 1883–1965) свидетельствует: «Бузони щедро дарил себя. Я знаю, что ни один из его учеников, известных мне лично, никогда не платил за свои уроки с ним. Связь музыки и денег казалась ему удручающей. У него также было почти преувеличенное чувство того, чем он обязан ученикам и коллегам» [25. Р. 51]. Уроки могли длиться часами, но между ними нередко образовывались длительные перерывы. Как отмечает Э. Книт, «проведение нерегулярных, но интенсивных уроков стало методом работы Бузони по крайней мере с 1896 года, как по фортепиано, так и по композиции,

потому что он предпочитал видеть и слышать только завершённые произведения или законченные исполнения» [19. Р. 95].

Бузони не делал кардинального различия в преподавании игры на фортепиано и композиции: идея «единства музыки» у него естественно переходила в «единство педагогики». Занятия с ним подразумевали условие, что ученик уже обладает значительным запасом профессиональной оснащённости, и технические проблемы — будь то пианистические или композиционные — на уроках почти не обсуждались. С пианистами речь велась прежде всего о художественных задачах: трактовке, стиле исполнения. В занятиях с композиторами акцент делался на эстетических вопросах. На протяжении многих лет наставничество в сфере композиции было рядом с его фортепианной педагогикой. Основателем американской Лиги композиторов стал один из лучших учеников веймарских курсов Луис Теодор Грюнберг (*Louis Theodore Gruenberg*; 1884–1964). В 1903 году в Берлине у Бузони совершенствовался австралийский пианист и композитор Перси Грейнджер (*George Percy Aldridge Grainger*; 1882—1961).

Наиболее отвечающими представлениям Бузони о педагогике искусства стали летние курсы совершенствования пианистов в Веймаре, руководить которыми его пригласил великий герцог Карл Александр Веймарский. Два сезона подряд (июль — август 1900–1901) Бузони преподавал в городе, освящённом именами Баха, Гёте и Листа. Живописное местоположение и элегантная роскошь герцогской резиденции создавали великолепное обрамление для регулярных встреч маэстро со своими питомцами. Исполненные произведения становились поводом для коллективного обсуждения, продолжавшегося на аллеях парка. Друг и последователь Бузони Эгон Петри (*Egon Petri*; 1881–1962) так вспоминал атмосферу этих занятий: «Наши самые прекрасные переживания были связаны с теми вечерами, когда мы приходили в дом Бузони, и он часами нам играл. Позже он отвозил нас всех в какой-нибудь отель, где перед подачей прохладительных на-

питков (которыми он очень часто угощал нас в своей неподражаемой, щедрой манере) он говорил о музыке, которую только что сыграл. Таким образом, мы узнавали больше, чем было бы возможно за дюжину обычных уроков. Это было общение не столько с учителем, сколько с человеком, который вдохновлял нас» [21. Р. 657]. В такой же свободной манере проходили мастер-классы в Венской консерватории (1907–1908)<sup>5</sup> и курсы мастерства, данные в *Musikhochschule* швейцарского Базеля летом 1909 и 1910 годов<sup>6</sup>. Бывшие ученики становились уважаемыми коллегами и друзьями, с которыми он делился радостями и печалью, посвящал свои произведения, помогал в профессиональном продвижении.

Сеть Бузони включает целый ряд современных ему композиторов нескольких поколений. Юный Бузони находился под влиянием Брамса, от которого впоследствии отошёл. Талант молодого музыканта высоко оценил П. И. Чайковский, лишь посетовавший, «что г. Бузони всячески насилует свою натуру и старается казаться немцем во что бы то ни стало» [15. С. 354]. В гельсингфорский период началась многолетняя дружба с Я. Сибелиусом, в которой Бузони, несмотря на то, что был на год моложе, сыграл роль старшего товарища и наставника. Обоюднo уважаемыми и плодотворными были отношения Бузони с Г. Малером, А. Шёнбергом, Б. Бартоком. Будущий адепт электронной и конкретной музыки Э. Варез все годы, проведённые в Берлине (1907–1914), находился в поле притяжения Бузони. В цюрихском изгнании Бузони обрёл преданного ученика Филиппа Ярнаха (*Philipp Jarnach*; 1892–1982), впоследствии завершившего последний шедевр мастера — оперу «Фауст». Все эти контакты, несомненно, достойны подробного изучения, так как это позволило бы создать панорамную картину сложнейшего, переломного периода европейской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков.

В послевоенные берлинские годы Бузони по протекции своего ученика Лео Кестенберга (*Leo Kestenber*; 1882–1962), получившего от правительства Веймарской республики пост

советника Прусского министерства науки, искусства и народного просвещения, удалось установить плодотворный контакт с официальным учебным заведением — Государственной академией искусств. В список воспитанников его класса композиции вошли музыканты различной направленности: будущий сотрудник Б. Брехта Курт Вайль (*Kurt Julian Weill*; 1900–1950), швейцарский композитор российского происхождения Владимир Фогель (1896–1984), клавесинист и исследователь Эрвин Бодки (*Erwin Bodky*; 1896–1958). Завсегдатаями его «кофейных часов», проводимых по средам или четвергам, были молодые композиторы Стефан Вольпе (*Stefan Wolpe*; 1902–1972), Эрнст Кршенек (*Ernst Krenek*; 1900–1991), Алоиз Хаба (*Alois Hába*; 1893–1973), известный впоследствии дирижёр Димитрис Митропулос (*Δημήτρης Μητρόπουλος*; 1896–1960). Значительная часть музыкантов, входящих в авангардное художественное содружество «Ноябрьская группа»<sup>7</sup>, состояла из учеников Бузони. Так возникает продолжение «сети Бузони».

3. Перечень, условно говоря, *последователей* Бузони, то есть тех, кто в какой-то мере отозвался на энергию его мыслей, хотя бы отчасти попал под его притяжение, остаётся открытым для внесения новых имён. В истории исполнительства Бузони становится родоначальником особого художественного типа — *интерпретатора эвристической направленности*, ищущего и независимого, нацеленного в будущее, смело нарушающего общепринятые каноны и избегающего рутинности. В этом ряду правомерно вспомнить канадца Г. Гульда<sup>8</sup>, австрийца Ф. Гульдту, француза Пьера-Лорана Эмара. Весьма плодотворной для развития «сети Бузони» была педагогическая деятельность Э. Петри. Среди его воспитанников — датско-американский композитор и пианист Гуннар Йохансен (*Gunnar Johansen*; 1906–1991), впервые записавший всё фортепианное наследие Бузони; британец Джон Огдон (*John Ogdon* (1937–1989), исполнивший на своём дебюте в 1958 году Фортепианный концерт Бузони и ставший одним из лучших

интерпретаторов *Fantasia Contrappuntistica* (Altarus Records — AIR-2-9074); австралийский композитор и пианист Джеффри Дуглас Мэдж (*Geoffrey Douglas Madge*; 1941), выпустивший комплект из шести CD с произведениями Бузони (*Philips*, 420 740-2). В России, по мнению мемуариста, «взгляды Бузони в своё время послужили своего рода катализатором в исканиях Юдиной» [12. С. 192]. Крупным отечественным исследователем и пропагандистом искусства Бузони стал пианист и музыковед Г. М. Коган. По композиторской линии среди прямых и косвенных «бузонианцев» находятся ученики его учеников: Андре Жоливе — ученик Эдгара Вареза, Мортон Фелдман — ученик Стефана Вольпе. Э. Варез стал транслятором идей Бузони для виднейших представителей авангарда XX столетия — Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена и Дж. Кейджа.

И есть надежда, что этот список будет иметь продолжение — «сеть Бузони» живёт и продолжает разветвляться.

## Примечания

- <sup>1</sup> Из переводов последних лет см.: [3; 4; 5; 6; 7].
- <sup>2</sup> Согласно объяснениям, которыми Бузони сопровождает свою идею «единства музыки» (*der Einheit der Musik*), свободный, реющий повсюду дух музыки воплощается в исторически преходящих формах. Эта эволюционная картина сопоставима с краеугольной метафорой философии А. Бергсона — «жизненным порывом» (*élan vital*), проникающим в материю.  
Люнинг, Отто (*Luening, Otto Clarence*; 1900–1996) — германо-американский композитор и дирижёр, пионер магнитофонной и электронной музыки.
- <sup>3</sup> В марте 1877 года Лист прибыл в Вену для участия в памятных мероприятиях, устроенных в ознаменование пятидесятилетней годовщины со дня смерти Бетховена, и исполнил его Пятый фортепианный концерт. На этом концерте был Бузони. Личное знакомство Бузони с Листом не подтверждается биографами [см.: 17. Р. 27].
- <sup>4</sup> Бенъямин Вильгельм Майер (*Benjamin Wilhelm Mayer*; 1831–1898), псевдоним В. А. Реми (*W. A. Rémy*). См. о нём в монографии Д. Каулинга [17. Р. 40–42].
- <sup>5</sup> Среди участников мастер-классов в Венской консерватории выделялись россиянин Лео Сирота (1885–1965), американец Луис Теодор Грюнберг, бельгиец Луи Клоссон (*Louis Closson*), поляки Юзеф Турчинский (*Józef Turczyński*; 1884–1953) и Игнац Фридман (*Ignacy Friedman*; 1882–1948). Каждому из этих учеников Бузони посвятил по пьесе из своего цикла «*An die Jugend*» (BV 254).
- <sup>6</sup> Описание этих курсов см. в воспоминаниях М. Н. Бариновой [2. С. 93–109].
- <sup>7</sup> «Ноябрьская группа» (нем. *Novembergruppe*) — ассоциация художников, скульпторов, композиторов и других деятелей искусства, созданная 3 декабря 1918 года в Берлине М. Пехштейном и Ц. Кляйном во время Ноябрьской революции 1918 г. в Германии.
- <sup>8</sup> К. Баззана в книге о Гульде приводит свидетельство Х. Штуккеншмидта о том, что Гульд получил письмо от сына Бузони, «который написал ему, что из всех современных исполнителей именно Гульд более всего напоминает ему отца» [1. С. 160].

## Список литературы

## References

1. Баззана К. Очарованный странник. Жизнь и искусство Г. Гульда. — М.: Классика—XXI, 2007. — 408 с. [Bazzana K. Ocharovannyj strannik. Zhizn' i iskusstvo G. Gul'da. — M.: Klassika—XXI, 2007. — 408 s.]
2. Баринова М. Н. Воспоминания о Гофмане и Бузони. — М.: Классика—XXI, 2000. — 144 с. [Barinova M. N. Vospominaniya o Gofmane i Buzoni. — M.: Klassika—XXI, 2000. — 144 s.]
3. Бородин Б. Б. Из литературного наследия Ферруччо Бузони: аннотации к цюрихским программам // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. — 2020. — № 53. — С. 29–41 [Borodin B. B. Iz literaturnogo naslediya Ferruchcho Buzoni: annotatsii k tsyurikhskim programmam // Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv. — 2020. — № 53. — S. 29–41].
4. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве композитора // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2021. — Вып. 27. — С. 24–30 [Borodin B. B. Ferruccio Busoni: mysli o masterstve kompozitora // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyy vestnik Ural'skoy konservatorii. — 2021. — Vyp. 27. — S. 24–30].
5. Бородин Б. Б. Ферруччо Бузони: мысли о мастерстве пианиста // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — 2022. — Вып. 28. — С. 14–22 [Borodin B. B. Ferruccio Busoni: mysli o masterstve pianist // Muzyka v sisteme kul'tury: Nauchnyj vestnik Ural'skoy konservatorii. — 2022. — Vyp. 28. — S. 14–22].
6. Бородин Б. Б. Эссе Ферруччо Бузони «Шопен: каким его вижу»: предварительные замечания, перевод и комментарии // Научный вестник Московской консерватории. — 2022. — Т. 13. — Вып. 1. — С. 94–115 [Borodin B. B. Esse Ferruchcho Buzoni «Shopen: kakim ego vizhu»: predvaritel'nye zamechaniya, perevod i kommentarii // Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii. — 2022. — T. 13. — Vyp. 1. — S. 94–115].
7. Бородин Б. Б. Эссе Ферруччо Бузони «Что нам дал Бетховен?» // Вестник музыкальной науки. — 2021. — Т. 9. — № 3. — С. 5–12 [Borodin B. B. Esse Ferruchcho Buzoni «Chto nam dal Bethoven?» // Vestnik muzykal'noj nauki. — 2021. — T. 9. — № 3. — S. 5–12].
8. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / пер. В. Коломийцева. — СПб.: Планета музыки, 2019. — 40 с. [Busoni F. Eskiz novoi estetiki muzykal'nogo iskusstva / Per. V. Kolomiitseva. — SPb.: Planeta muzyki, 2019. — 40 s.]
9. Житомирский Д. В. К истории музыкального «классицизма» XX века (Идеи Ферруччо Бузони) // Западное искусство: XX век. — М.: Наука, 1978. — С. 251–291 [Zhitomirskij D. V. K istorii muzykal'nogo «klassicizma» XX veka (Idei Ferruchcho Buzoni) // Zapadnoe iskusstvo: XX vek. — M.: Nauka, 1978. — S. 251–291].
10. Заславская И. Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и её претворение в творчестве композитора: Дис. ... канд. иск. — Петрозаводск, 1998. — 218 с. [Zaslavskaya I. B. Esteticheskaya koncepciya «yunoj klassichnosti» Ferruchcho Buzoni i ee pretvorenie v tvorchestve kompozitora: Dis. ... kand. isk. — Petrozavodsk, 1998. — 218 s.]
11. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. — М.: Советский композитор, 1971. — 232 с. [Kogan G. M. Ferruchcho Buzoni. — M.: Sovetskij kompozitor, 1971. — 232 s.]
12. Мария Вениаминовна Юдина / сост. А. М. Кузнецов. — М.: Советский композитор, 1978. — 416 с. [Mariya Veniaminovna Yudina / sost. A. M. Kuznecov. — M.: Sovetskij kompozitor, 1978. — 416 s.]
13. Мельников М. В. «Klavierübung» Ферруччо Бузони. «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции: Монография. — Вологда: ВоГУ, 2018. — 144 с. [Mel'nikov M. V. «Klavierübung» Ferruchcho Buzoni. «Vseob'emlyushchij plan» i zakonomernosti pianisticheskoy koncepcii: Monografiya. — Vologda: VoGU, 2018. — 144 s.]
14. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. — Т. 1. — М.: Музыка, 1983. — 216 с. [Rubinshtejn A. G. Literaturnoe nasledie: V 3 t. — T. 1. — M.: Muzyka, 1983. — 216 s.]
15. Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. — М.: Музгиз, 1953. — 440 с. [Chajkovskij P. I. Muzykal'no-kriticheskie stat'i. — M.: Muzgiz, 1953. — 440 s.]

16. *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.
17. *Couling D.* Ferruccio Busoni: A Musical Ishmael. — Lanham: Scarecrow Press, 2005. — 391 p.
18. *Dent E. J.* Ferruccio Busoni: A Biography. — London: Eulenburg Books, 1974. — 367 p.
19. *Knyt E. E.* Ferruccio Busoni and His Legacy. — Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 2017. — 372 p.
20. *Luening O.* The Odyssey of an American Composer: The Autobiography of Otto Luening. — New York: Scribner, 1980. — 605 p.
21. *Petri E.* How Ferruccio Busoni Taught: An Interview with the Distinguished Dutch Pianist / interview by Friede F. Rothe // The Etude: music magazine. — 1940. — Vol. 58. — No. 10 (October). — P. 657, 710.
22. *Roberge M.-A.* The Busoni's Network and the Art of Creative Transcription // Canadian University Music Review. — 1991. — № 11(1). — P. 68–88.
23. *Sitsky L.* Busoni and the Piano: The Works, the Writings, and the Recordings. — New York: Greenwood Press, 1986. — 409 p.
24. *Stuckenschmidt H. H.* Ferruccio Busoni: chronicle of a European. — New York: St. Martin's Press, 1972. — 223 p.
25. *Varese L.* Varèse: Looking Glass Diary. Vol. I: 1883–1928. — New York: W.W. Norton and Co., 1972. — 290 p.