

ТРИБУНА МОЛОДОГО УЧЕНОГО

УДК 781.6

Ю. ЯНЬ

**КОМПОЗИЦИОННЫЕ, ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ФУНКЦИИ
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КАДЕНЦИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ Ф. БУЗОНИ**

Янь Юань, аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, 48), 120848346@qq.com

Аннотация. Статья посвящена исследованию множественных функций сольных инструментальных каденций в сочинениях Ф. Бузони. Методами сравнения, интонационного, фактурного анализа доказано, что в произведениях композитора используются все тематические типы каденций – пассажные, пассажно-мотивные и пассажно-тематические, при этом преобладают два семантических типа каденций – виртуозные каденции и каденции в форме лирико-субъективного высказывания. Виртуозные каденции, основанные на пассажно-мотивных формулах, напоминают о тематизме и стиле оригинального сочинения. Композиционно они играют роль связки и подготавливают включение новой драматургической функции и нового раздела формы. Каденции в форме лирико-субъективного высказывания выполняют функции авторского комментария и выступают в виде герменевтического толкования оригинального текста сочинения, влияя на интерпретацию не только каденции, но и всего сочинения. Установлено, что композитор использует три композиционных метода в создании каденций: метод изменения исполнительских средств выразительности – динамики, педализации, агогики, аппликатурных обозначений; метод изменения оркестровки (фактуры) и метод изменения содержания.

Ключевые слова: инструментальная каденция, транскрипция, инструментальный концерт, композиционные методы, исполнительская интерпретация.

UDC 781.6

Yu. YAN

**COMPOSITIONAL, DRAMATIC AND STYLE FUNCTIONS
OF INSTRUMENTAL CADENCES IN CREATIVITY OF F. BUSONI**

Yan Yuan, Graduate Student of the Russian State Pedagogical University n.a. A.I. Herzen (48, Moika river emb., Saint Petersburg), 120848346@qq.com

Abstract. The article is devoted to the study of the multiple functions of solo instrumental cadences in the works of F. Busoni. By methods of comparison, intonation, texture analysis it is proved that the composer's works use all thematic types of cadences – passage, passage-motive and passage-thematic, while two semantic types of cadences prevail – virtuoso cadences and cadences in the form of lyric-subjective utterance. Virtuoso cadences based on the passage-motive formulas remind of the theme and style of the original composition. Compositionally, they play the role of a bundle and prepare the inclusion of a new dramatic function and a new section of the form. Cadences in the form of a lyric-subjective statement serve as the author's commentary and act as a hermeneutical interpretation of the original text of the composition, affecting the interpretation of not only the cadence, but the entire composition. It was established that the composer uses three compositional methods in creating cadences: the method of changing the performing means of expressiveness – dynamics, pedalization, agogics, fingering notation; a method for changing orchestration (texture) and a method for changing content.

Keywords: instrumental cadence, transcription, instrumental concert, compositional methods, performing interpretation.

Практика написания сольных виртуозных каденций к вокальным или инструментальным концертам восходит к концу XVII – началу XVIII века, когда И.С. Бах,

А. Вивальди, Дж. Тартини и ряд других композиторов стали записывать каденционные вставки в текстах своих сочинений. На наш взгляд, фиксация таких фрагментов обусловлена композиторской и образовательной практикой того времени, когда многие сочинения фиксировались в виде *basso-ostinato*, гармонических схем, которые необходимо было украсить собственной мелодией или орнаментом. Благодаря этому у учеников развивалось умение варьировать, импровизировать и сочинять, соблюдая музыкальные правила, принятые в то время. В целях развития технических способностей, согласно исследованиям Мартина Геллриха и Бертила Сундина [1], довольно часто учителя сами придумывали и записывали виртуозные пассажи для уже фиксированного баса или гармонической схемы, направленные на развитие конкретного технического умения, которым ученик владел слабо.

С одной стороны, практика «записывания пассажей» учителями приучала начинающих музыкантов к «правилам» ремесла, когда ими осваивались традиционные технические паттерны. С другой стороны, слух ученика при создании импровизаций привыкал соотносить собственный музыкальный материал с уже существующим, соблюдая общий композиционный стиль произведения. Музыковеды подчеркивают, что практика сочинения подобного рода пассажей учениками помогала приучить их к тонкости выражения, расширяя их музыкальные способности, развивала технику, а также обучала владению музыкальным языком – работе с каденциями, секвенциями и паттернами модуляций [1, с. 138]. Иными словами, можно предположить, что сольная инструментальная каденция развилась из ученической практики музицирования, импровизации и сочинения, в которой важный акцент ставился не только на владение техническими приемами, но и на сохранение стиля композиции в создании импровизации.

«Мода», возникшая в начале XVIII века на виртуозные каденции, которые выглядели как нарядные «заплатки» и где исполнитель иногда пытался выразить себя в ущерб драматургии целого, привела к тому, что композиторы стали письменно фиксировать каденционные вставки. Тем не менее это не предупредило возникновения множества вариантов каденций, написанных к их произведениям другими музыкантами-исполнителями. Так, например, к Концерту для фортепиано с оркестром № 4 Л. Бетховена было написано множество вариантов каденций – И. Мошелесом, К. Рейнеке, К. Шуманом, И. Брамсом, К. Сен-Сансом, Э. д' Альбером, Г. фон Бюловым, А. Рубинштейном, Ф. Бузони, Н. Метнером и многими другими. Здесь можно говорить о возникновении эстетической и герменевтической проблемы – соответствии написанной другим композитором каденции стилю эпохи и индивидуальности композитора оригинального сочинения. Цель нашего исследования – выявить композиционные, драматургические функции инструментальных каденций в творчестве Ф. Бузони, а также понять факторы, обеспечивающие стилевое единство оригинальных сочинений и каденций, написанных Ф. Бузони.

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») Ю.Н. Холопов 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» [2, с. 224].

Важный вклад в изучение инструментальной каденции в российском музыковедении внес А.М. Меркулов [3]. Ученому удалось развенчать часть заблуждений, касающихся генезиса и истории бытования сольной инструментальной каденции, начиная от эпохи барокко, вплоть до романтической эпохи [4, с. 36-41]. 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.» [5, с. 24].

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 жанров [6, с. 189].

Рассмотрим формы существования сольной инструментальной каденции в творчестве Ф. Бузони. В течение многих лет Ферруччо Бузони был одним из самых плодотворных транскрипторов и импровизаторов всех времен, что, однако, не принесло ему репутации уважаемого композитора [7]. Напротив, критики и ученые объясняли его озабоченность написанием транскрипции отсутствием оригинальности и индивидуального вкуса.

Тем не менее Бузони был не только выдающимся исполнителем, но и отличным транскриптором. Он являлся интеллектуалом, теоретиком музыки, редактором и плодотворным композитором. Будучи пианистом, Бузони искал новые способы исполнения произведений других композиторов, «расшифровывая» их с помощью различных методов аранжировки. Для композитора транскрипция означала пересмотр смысла произведений прошлых эпох для того, чтобы описать некоторые аспекты, присущие музыкальным произведениям того времени. В своих транскрипциях он переживает творческий опыт данного произведения и пытается сделать произведения прошлого современными. Тем самым Бузони продемонстрировал, как может изменяться восприятие произведения искусства с течением времени.

Бузони редактировал, транскрибировал и писал каденции к произведениям многих композиторов, среди которых есть творения Баха, Моцарта, Бетховена, Брамса и Листа. Для Ферруччо Бузони композиции Моцарта были «божественными», а сочинения Бетховена – «человеческими». Согласно Эгону Петри, известному пианисту и ученику Бузони, его исполнение Бетховена было достаточно гибким: «Игра подчеркивала монументальный аспект музыки Бетховена и была отмечена большой гибкостью и ритмической свободой, с гораздо большим акцентом на мелодический элемент, чем обычно это делают большинство пианистов» [8, с. 227].

Издание каденций Бетховена под редакцией Бузони в 1901 году показало три наиболее распространенных метода работы: изменение исполнительских средств, изменения в оркестровке и изменение содержания.

Метод *изменения исполнительских средств* выразительности: динамики, педализации, агогики, аппликатурных обозначений наглядно представлен в Каденции Первой части Концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена № 4 (рисунок 1).

Исполнение Бузони предполагает довольно свободный импровизационный стиль для этого отрывка. Помимо изменений темпа (таких как *poco accelerando* и *poco ritenuto*), композитором даются дополнительные указания для исполнения (такие как *improvisando*, *piu ampiamente*, *robustamente* и *raddolcendo*), что усиливает интуитивный, импровизационный стиль игры. Это не противоречит стилю Бетховена, поскольку композитору было свойственно изменять форму под воздействием содержания, как, например, в первых частях Сонат № 8, 14, 17, не говоря уже о поздних сонатах и квартетах композитора.

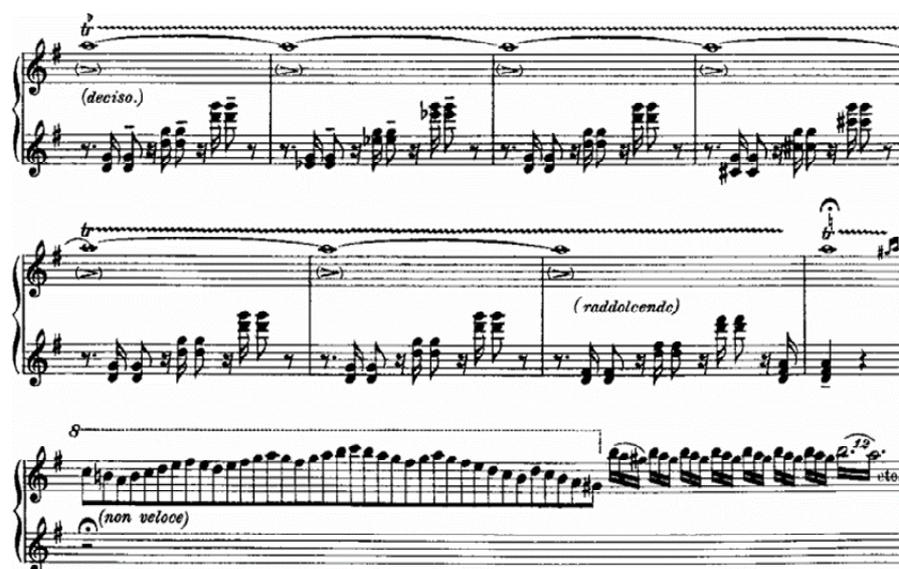


Рисунок 1. Каденция из I части Концерта для фортепиано с оркестром Л. Бетховена № 4, последние 8 тактов [9]

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 развернутый фрагмент фортепианного соло *declamando liberamente*. Так же, как множество инструментальных каденций у Ф. Бузони, он создан 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.

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

В четвертой части Концерта «*All' Italiana*» мы встречаем инструментальное соло, обозначенное автором *quasi Cadenza* (цифра 54). 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 все развитие к авторской ремарке «*con frenesia*» (с ит. – с безумством).

Второй способ создания инструментальной каденции – *изменения 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 симфони-

ческого оркестра. В такой стилиевой интерпретации каденция и кода к фортепианному концерту В. Моцарта № 25 *C-dur*, написанная Ф. Бузони, усиливает интонационные связи с симфоническим творчеством Моцарта и, в частности, по величелию фактуры и трудности исполнения, напоминают знаменитую симфонию «Юпитер».

Метод *изменения содержания* 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 (рисунок 2).



Рисунок 2. Каденция из I части Концерта для фортепиано с оркестром № 4 Л. Бетховена, такты 62-70

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» [10, с. 176]. 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 и музыкальный материал.

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 лирико-субъективного 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 высказывания, выраженный в использовании хроматических интонаций, заостренных метроритмом; включение риторических формул, пауз-размышлений. Бузони отделяет такие сольные инструментальные фрагменты иными обозначениями, по типу *declamando liberamente, robustamente, improvisando* и другими.

Виртуозные формы каденций, основанные на пассажно-мотивных формулах в произведениях Ф. Бузони, напоминают о тематизме и стиле оригинального сочинения, композиционно выполняют роль *связки* и *подготавливают* включение новой драматур-

гической 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. Метод изменения содержания путем добавления или удаления тематического материала способствует не только целостности композиции, но и создает законченность авторского высказывания, репрезентированного в инструментальных каденциях.

Необычная свобода, которую исповедует Бузони в качестве редактора каденций Бетховена, объясняется в его введении к изданию 1901 года. Он обсуждает, как следует выбирать каденцию и 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» [11, с. 342].

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 Л. 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.

Литература

1. *Gellrich M., Sundin B.* Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries // ISME. Winter 1994-1994. № 119. P. 137-145.
2. *Холопов Ю.Н.* Каденция // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. 672 с.
3. *Меркулов А.М.* Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма. М., 2014. 160 с.
4. *Меркулов А.М.* Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: Мифы и реальность // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 1 (31). С. 36-41.
5. *Меркулов А.М.* Каденция солиста в XVIII – начале XIX века // Старинная музыка. 2002. № 2. С. 21-26.
6. *Смирнова М.А.* О семантике инструментальных каденций XVIII – XX веков: к вопросу эволюции // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 189-193.
7. *Cools D.* An explorative research to play «Vision» in a transcendental way. URL: https://www.researchgate.net/publication/332245956_An_explorative_research_to_play_Vision_in_a_transcendental_way
8. *Knyt E.* «How I Compose»: Ferruccio Busoni's Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process. Journal of Musicology. 2010. № 27. P. 224-264.
9. *Busoni F.* Cadenzas for the Beethoven Piano Concertos. Leipzig, 1890.

10. *Sitsky L.* Busoni and the Piano. New York, 1986. 286 p.
11. *Beaumont A.* (2006). Ferruccio Busoni: ‘A Musical Ishmael’ // Music and Letters. 2006. № 87. P. 341-342.

References

1. *Gellrich M., Sundin B.* Instrumental Practice in the 18th and 19th Centuries // ISME. Winter 1994-1994. № 119. P. 137-145.
2. *Holopov Yu.N.* Cadence // Muzykalnyj enciklopedicheskiy slovar. Moscow, 1990. 672 p.
3. *Merkulov A.M.* Kadenciya solista v epohu barokko i venskogo klassicizma [The cadence of a soloist in the era of Baroque and Viennese classicism]. Moscow, 2014. 160 p.
4. *Merkulov A.M.* The cadence of the soloist in the XVIII – early XIX century: Myths and realit // Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya. 2014. № 1 (31). P. 36-41.
5. *Merkulov A.M.* Cadence of the soloist in the XVIII – early XIX century // Starinnaya muzyka. 2002. № 2. P. 21-26.
6. *Smirnova M.A.* On the semantics of instrumental cadences of the XVIII-XX centuries: to the question of evolution // Problemy muzykalnoj nauki. 2010. № 2 (7). P. 189-193.
7. *Cools D.* An explorative research to play «Vision» in a transcendental way. URL: https://www.researchgate.net/publication/332245956_An_explorative_research_to_play_Vision_in_a_transcendental_way
8. *Knyt E.* «How I Compose»: Ferruccio Busoni’s Views about Invention, Quotation, and the Compositional Process. Journal of Musicology. 2010. № 27. P. 224-264.
9. *Busoni F.* Cadenzas for the Beethoven Piano Concertos. Leipzig, 1890.
10. *Sitsky L.* Busoni and the Piano. New York, 1986. 286 p.
11. *Beaumont A.* (2006). Ferruccio Busoni: «A Musical Ishmael» // Music and Letters. 2006. № 87. P. 341-342.

УДК 008

М.С. ЦИШКОВСКАЯ

ТРАДИЦИИ РУССКОГО ТЕАТРА И ПОСТМОДЕРН: К ВОПРОСУ О ТРАНСФОРМАЦИИ СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНЫХ ФУНКЦИЙ ИСКУССТВА

Цишковская Марина Станиславовна, аспирант Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. им. 40-летия Победы, 33), sun199.95@mail.ru

Аннотация. В данной статье проводится культурологический анализ одной из актуальных проблем современной театральной культуры – трансформации социальных функций зрелищного искусства в условиях постмодерна. Автор, с одной стороны, раскрывает идейно-эстетические смыслы русского (российского) классического искусства, имеющие на отечественной исторической почве статус социально-культурных функций: духовно-нравственных, познавательных, воспитательных, ценностных. С другой – асоциальные «дискурсы» постмодернизма: неограниченной свободы, сокрушения запретов и традиций, десакрализации ценностей, космополитизма и культа потребительства.

С возникновением постмодернизма как художественного стиля театральное искусство, являющееся главной составляющей сценической культуры, меняется кардинальным образом: появились эпатажные формы и жанровая эклектика, искажаются авторство и тексты литературных и драматургических произведений, гиперболизируется режиссерский замысел новейшими выразительными и техническими средствами, работа актера отходит на второй план. В результате эрозии подвергается основная функция театрального искусства – мировоззренческая, которая формируется чело-векотворческой диалоговой триадой «автор – актер – зритель».

Ключевые слова: постмодерн, традиция, театральная культура, социальные функции искусства, трансформация.