

УДК 78.071.2

### **РАЗВИТИЕ ИДЕЙ Ф. БУЗОНИ В «РАБОЧЕЙ КНИГЕ» Г. ГАЛЬСТОНА**

*Старикова Алина Вячеславовна*, старший преподаватель кафедры дирижирования и академического пения, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: 214145alina@mail.ru

В данной статье рассматривается практическое применение и развитие положений пианистической концепции Ф. Бузони в исполнительской деятельности выдающегося австрийского пианиста Г. Гальстона, творчество которого на сегодняшний день остаётся малоизученной страницей истории

фортепианного исполнительства. Гальстон является автором «Рабочей книги», написанной в жанре исполнительских комментариев к изучаемым произведениям и обобщающей его личный опыт работы над циклом из пяти монографических концертных программ, посвящённых произведениям И. С. Баха, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Листа и И. Брамса. Концепция воспитания технического мастерства пианиста, получившая своё итоговое оформление в бузониевском сборнике упражнений «Klavierübung» («Клавирное упражнение»), базируется на двух ключевых методах: 1) «технических вариантов», предполагающем создание технических упражнений на материале трудных мест из художественных произведений, и 2) «технической фразировки», основанном на мысленном разделении того или иного трудного пассажа на комплексы, легко поддающиеся автоматизации. Эффективность данных методов Гальстон, творчески развивая идеи Бузони, испытывает и доказывает в процессе работы над произведениями Шопена и Брамса. «Рабочая книга» Гальстона стала образцом индивидуального претворения пианистической концепции Бузони и представляет значительный интерес для профессиональных пианистов и преподавателей фортепианной игры.

**Ключевые слова:** фортепианное исполнительство и педагогика, фортепианные упражнения, метод технических вариантов, метод технической фразировки.

### DEVELOPMENT OF F. BUSONI'S IDEAS IN G. GALSTON'S "STUDIENBUCH"

*Starikova Alina Vyacheslavovna*, Sr. Instructor, Department of Conducting and Academic Singing, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: 214145alina@mail.ru

This article presents the practical application and development of F. Busoni's notions of pianistic concept in the performance of outstanding Austrian pianist G. Galston, whose work is currently a poorly-studied page of the history of piano performance. Galston is the author of *Studienbuch* written in the genre of performance comments upon the works under study and generalizing his personal work experience over the cycle of five monographic concert programs dedicated to the works of I.S. Bach, L. Beethoven, F. Chopin, F. Liszt and I. Brahms. The conception of the pianist's techniques development which received its final execution in Busoni's exercise book "Klavierübung" (*Keyboard Practice*) is based on two key methods: 1) technical variants inferring creation of technical exercises on the material of difficult parts of works of art and 2) technical phrasing based on the imaginable division of one or another difficult passage into complexes which could be easily automated. Galston tests and proves the effectiveness of such methods by creatively developing the Busoni's ideas in the process of work over Chopin's and Brahms's works. Galston's *Studienbuch* has become the example of individual realization of Busoni's pianistic conception and generates considerable interest for professional pianists and teachers of piano play.

**Keywords:** pianistic performance and pedagogy, piano exercises, method of technical variants, method of technical phrasing.

Готфрид Гальстон (1879–1950) – австрийский пианист, педагог и музыкальный писатель. С 1895 года по 1899 год он учился в Вене у Т. Лешетицкого. Наибольшую известность Гальстону принёс цикл из пяти концертов-монографий, посвящённых творчеству Баха, Бетховена, Листа, Шопена и Брамса, с которыми он объездил ряд стран в концертном сезоне 1907/08 года. Опыт работы над этим циклом был запечатлен в «Рабочей книге» (*Studienbuch*, 1910) [7]. В книге, адресованной молодым исполнителям, Гальстон

делится своим пианистическим опытом, в том числе предлагая способы технической работы над произведениями. «Рабочая книга» – это практическое руководство, советы молодым музыкантам, взгляд исполнителя и педагога-«консультанта».

Гальстона и Бузони связывала многолетняя дружба. Несмотря на то, что Гальстон не был учеником Бузони, он горячо увлёкся новыми идеями мастера, став его почитателем и последователем. Бузони был для него авторитетом, и, как отмечает М. Вейндель, «для молодого пианиста Бузони

олицетворял собой образец, достойный уважения, он давал направление художественным поискам и стремлениям молодого человека» [5; 8–9]. Как артист, музыкант, мыслящий художник Гальстон сформировался во многом благодаря влиянию великого итальянского мастера.

Пианистическая концепция Бузони складывалась, развивалась и оформлялась на протяжении всей его жизни. Гальстон, будучи его другом и единомышленником, стал свидетелем творческих поисков и открытий мастера. Молодой пианист не мог не заинтересоваться новыми идеями Бузони и не попробовать применить их на практике.

Рассмотрим, какие новые идеи воспринял Гальстон и как они повлияли на его исполнительскую деятельность, результаты которой нашли отражение в его «Рабочей книге».

#### Пианистическая концепция Бузони

М. В. Мельников пишет, что Бузони «на пороге тридцатилетия поразил всех удивительной метаморфозой исполнительского облика, в краткий срок превратившись из высокоталантливого пианиста-самоучки в интерпретатора, сочетавшего титанический дар пианиста-виртуоза с глубиной художественных замыслов и уникальностью творческих постулатов» [3, с. 3].

Но прежде ему пришлось испытать кризис в исполнительской карьере, заставивший пересмотреть свои пианистические взгляды. Бузони занялся поисками методов, которые позволили бы ему в кратчайшие сроки вывести пианизм на новый уровень [3], то есть произвести своё полное техническое перевооружение. И не только техническое: впоследствии результаты его творческих поисков воплотятся в глобальном концептуальном обобщении идей теоретических, эстетических и пианистических и будут оформлены в универсальную концепцию, названную «Klavierübung» («Клавирное упражнение»). Эту концепцию подробно изучает в своей диссертации М. В. Мельников, определяя её как целостное явление [3]. По мнению М. В. Мельникова, «пианистическая концепция Бузони – это многоуровневая система взаимосвязанных практических, эстетических, теоретических идей и решений, закреплённая во “Всеобъемлющем плане” второй редакции “Клавирного упражнения”» [3, с. 5].

Остановим внимание на практических идеях Бузони и их применении в исполнительском твор-

честве. Образцами практического применения положений концепции стали техническая система, редакторские и транскрипторские работы мастера [3]. Основными можно назвать такие работы, как критическая исполнительская редакция «Клавира хорошего строя» И. С. Баха, редакции других произведений Баха, в том числе и органных, редакции сочинений Листа и, конечно же, «Klavierübung», где представлено итоговое оформление технической системы Бузони [3].

«Klavierübung» Бузони – это сборник упражнений, главная идея которого такова: «синтезирование особых технических навыков на основе системы специально подобранных вариантов упражнений» [3, с. 16]. Здесь отражены следующие ключевые пианистические принципы Бузони:

1) *метод технических вариантов*, предполагающий создание технических упражнений на материале трудных мест из художественных произведений;

2) *метод технической фразировки*, основанный на мысленном разделении пассажа на комплексы, легко поддающиеся автоматизации (см. подробнее [2]).

Гальстон, увлеченный идеями Бузони, претворяет его принципы в своей исполнительской деятельности. Проанализируем, каким образом практические возможности концепции воплощаются в «Рабочей книге» Гальстона.

В произведениях Баха, Бетховена и Листа Гальстон следует методам Бузони весьма осторожно и лишь в единичных случаях. Ключевые средства пианистической концепции и их эффективность Гальстон испытывает в полной мере на произведениях Шопена и Брамса, причём останавливает пристальное внимание именно на этюдах Шопена и «Вариациях на тему Паганини» Брамса. Примерно в это же время (в период с 1907 года) Бузони продолжает развитие и развертывание практической части концепции и сосредотачивает свое внимание на произведениях Баха и Листа, которых считает «Альфой» и «Омегой» фортепианного искусства [3, с. 15]. Учитывая то, что Гальстон являлся ассистентом Бузони и его помощником в многочисленных совместных проектах, можно предположить, что пианисты работают «параллельно» друг с другом, применяя методы пианистической концепции к сочинени-

ям разных композиторов. Таким образом, работа Гальстона – это своего рода продолжение испытанной концепции Бузони на универсальность.

**Метод технической фразировки**

Под технической фразировкой Бузони понимает «разложение пассажа на группы в зависимости от: а) музыкальных мотивов; б) положения нот на клавиатуре; с) перемены направления движений» [4]. В своих упражнениях Гальстон предлагает варианты позиционного распределения фактуры, точно соответствующие методу Бузони. Приведем несколько примеров.

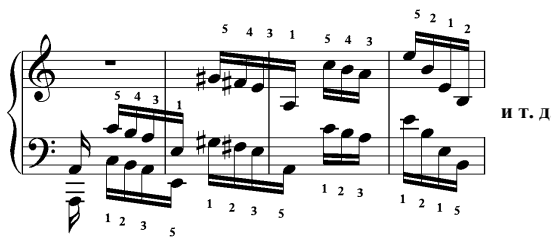
Для вариации Брамса № 14 из второй тетради «Вариаций на тему Паганини» (см. пример 1) Гальстон считает полезным представлять себе группы шестнадцатых следующим образом (см. пример 1а):

Пример 1

**Й. Брамс. Вариация № 14.  
Фрагмент (т. 43 и далее)**



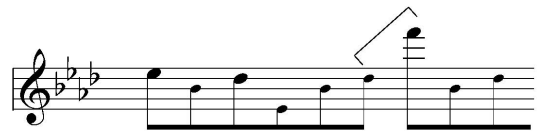
Пример 1а



По его мнению, это необходимо «для гарантии успешного исполнения» [7, с. 208]. Благодаря такому разделению скачок «разбивается», нижняя и верхняя ноты относятся к разным техническим группам, музыкальный мотив и положение нот на клавиатуре теперь представляют удобное позиционное движение. Таким образом, учтены все 3 принципа разложения пассажа на группы (а, б и с) точно по методу Бузони.

В этюде Шопена ор. 25 № 1 Гальстон советует мысленно разделить секстоли на 2 группы триолей [7, с. 103]. А для успешного исполнения скачков «позицию нужно мыслить только по мелодическим звукам в их взаимосвязи и представлять себе интервалы, которыми шагают эти звуки» [7, с. 103]. Совсем неверным будет представлять себе *этот* скачок (*des-f*) (см. пример 2 [7, с. 103]):

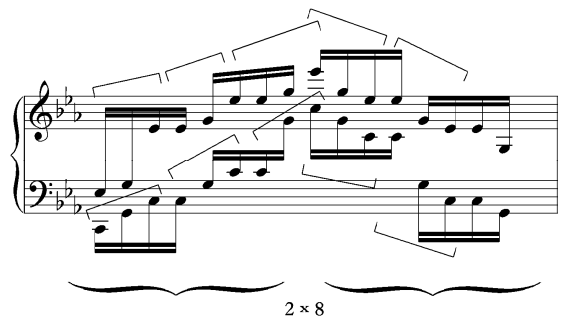
Пример 2



Рассуждая о надежности исполнения скачков, Гальстон говорит о «повелевающей силе глаз»: взгляд заранее фиксирует клавишу, на которую должен произойти скачок [7, с. 103]. Внимание к этому вопросу свидетельствует о том, что техника в понимании Гальстона, прежде всего, – мыслительный процесс, а не тренировочно-физический. Не удивительно, что взгляд Гальстона совпадает с мнением Бузони: «Техника заключается не только в пальцах или запястье, в силе и выносливости. Высшая техника локализована в мозгу, она состоит из геометрии, оценки дистанций и мудрого распорядка» [6, с. 137].

В рекомендациях к этюду Шопена ор. 25 № 12, Гальстон затрагивает проблему музыкального и технического деления пассажей. Он отмечает, что «здесь существует противоположность тактового ритма и технического деления. Такт имеет четыре группы по четыре четвёрки (лучше сказать, две восьмёрки, так как этюд имеет характер *alla breve*), в то время как техническая формула разделена на триольные группы» [7, с. 126] (см. пример 3):

Пример 3



Как видим, здесь метод технической фразировки также применяется Гальстоном «в чистом виде», в полном соответствии с принципом Бузони.

Вопрос о несовпадении музыкальной и технической фразировки встречается и у Бузони. В связи с этим он даёт специальную оговорку, «что за “музыкальной фразировкой” остаются все её права, техническое же расчленение “должно быть слышно только исполнителю и при публичном исполнении может иметь место, собственно говоря, только мысленно”» (см. [1, с. 100]).

Анализ «Рабочей книги» показывает, что Гальстон применяет метод технической фразировки достаточно часто. Он не подвергает сомнению преимущества и эффективность этого способа технической работы и нередко подчёркивает в своих комментариях, что удобное рациональное распределение может «обеспечить надёжность исполнения» [7].

#### Метод технических вариантов

Одним из основополагающих принципов работы Бузони над техникой является метод технических вариантов. В упражнениях этот метод проявился не только в разнообразии формул, но и в вариационных циклах, наглядно иллюстрирующих принцип технических вариантов

в действии [2]. Продолжая заветы Листа, он рекомендует «каждому пианисту при работе над трудными местами придумывать к ним фактурные варианты и пользоваться таковыми как вспомогательными упражнениями и этюдами» [1, с. 102].

Лучший способ преодоления технически трудных мест – это не многократное их повторение, а, прежде всего, анализ проблемы. По мнению Бузони, самый эффективный способ анализа – изменение материала, создание его варианта. Не случайно эпитафия бузониевских вариантов к этюдам Шопена звучит так: «Лишь в зеркале варианта обнаруживаются интересные черты оригинала» (цит. по [1, с. 103]).

Рассмотрим, каким образом Гальстон применяет метод создания технических вариантов на примере упражнений к «Вариациям на тему Паганини» Брамса ор. 35 (первая и вторая тетрадь). В «Рабочей книге» можно увидеть множество разнообразных вариантов, предлагаемых пианистом в качестве предварительных упражнений к изучению почти всех вариаций.

1) Упражнения, основанные на ритмической варьировании. Например, для вариации № 7 из первой тетради (см. пример 4) Гальстон предлагает следующее ритмико-техническое упражнение (см. пример 4а):

Пример 4

#### Й. Брамс. Вариация № 7. Фрагмент



Пример 4а

#### Гальстон. Упражнение для вариации № 7 [7, с. 192–193]

и т. д.

2) *Варианты, сконструированные из отдельных элементов фактуры.* Для вариации № 12 из первой тетради (см. пример 5) Гальстон сконструировал следующие упражнения (см. пример 5а), которые рекомендует играть во всех 12 тональностях всегда с одинаковой аппликатурой [7, с. 195–196]:

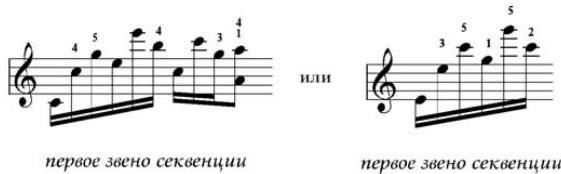
Пример 5

**Вариация № 12. Фрагмент**



Пример 5а

**Упражнения для «Вариации № 12»**



Принцип построения упражнения основан на вычленении мотива из фактуры вариации и методе транспонирования, который имеет большое значение в работе над вариантами. Это может быть транспонирование как всей вариации во все тональности, так и отдельных фактурных звеньев. Главное условие – сохранение неизменной аппликации.

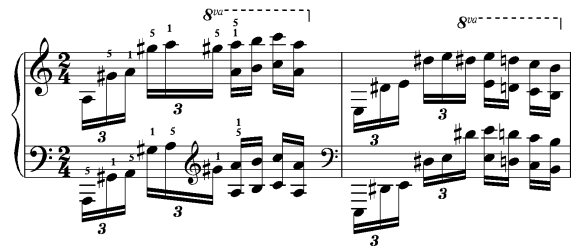
3) *Варианты с усложнением фактуры и удлинением пассажей.* Например, вариацию № 9 из второй тетради (см. пример 6) Гальстон предлагает играть целиком в следующем варианте (см. пример 6а):

**Вариация № 9. Фрагмент**

Пример 6



**Упражнение для «Вариации № 9».**  
**Фрагмент [7, с. 205]**



Упражнение построено по принципу ритмического усложнения фактуры и увеличения, удлинения пассажа ещё на октаву.

Преодоление трудностей путём их усложнения и умственного разрешения даёт значительный положительный эффект при возвращении к оригиналу. Показательно высказывание Гальстона относительно работы над октавами: «Трудность игры октав... может рассматриваться как освоенная только тогда, когда исполнитель знаком с игрой децим. Все же, как трудность вообще, она действительно покоряется только тогда, когда преодолена трудность более высокой категории» [7, с. 196]. Таким образом, создание технических вариантов и транскрипций – это не только анализ трудности, но и ее усложнение с целью полного преодоления.

Обратим внимание на упражнение для вариации № 5 из второй тетради. Для тактов 11–12 вариации (см. пример 7) предлагается следующее упражнение (см. пример 7а):

## Вариация № 5. Фрагмент (т. 11–12)



Пример 7а

## Упражнение для «Вариации № 5». Фрагмент [7, с. 201]

Упражнение создано специально для двух последних тактов вариации. Казалось бы, зачем для исполнения маленького фрагмента преодолевать трудности бóльшие, чем изложенные в оригинале? Рациональна ли такая работа? И здесь Гальстон продолжает принципы Бузони, который в своей работе подбирал варианты «ради того и с таким расчетом, чтобы, работая над одним местом (одним сочинением), исполнитель одновременно делал “заготовки” для будущей работы над десятками мест в десятках произведений» [1, с. 110].

Таким образом, создание вариантов является, по сути, изготовлением «ключа», техническими заготовками для будущей работы над множеством трудных мест в других произведениях. Это важный элемент концепции Бузони, с помощью которого пианист может овладеть огромным репертуаром. Как видим, Гальстон идёт по пути Бузони.

Метод технических вариантов широко представлен Бузони в его редакции «Клавира хорошего строя» Баха, где к некоторым прелюдиям он добавляет по четыре-пять «вспомогательных этюдов». Создание разного рода этюдов, этюдов

на этюды встречается у Листа, Бузони, Гофмана, Годовского, Корто, которые рассматривают технический вариант произведения как его транскрипцию.

Традицию сочинения вариантов продолжает и Гальстон. Для этюда Шопена ор. 10 № 5 он выписывает полностью новый вариант в изложении двойными нотами – параллельными секстами. Также он предлагает вариант для брамсовской вариации № 7 из второй тетради, и в «Рабочей книге» дает его текст полностью. Вариант содержит усложнение фактуры и разнообразные приемы ритмического варьирования (см. [7, с. 202–204]).

Кроме того, в «Рабочей книге» часто встречается такой комментарий к упражнениям: «играть всю вариацию в следующем варианте...». Это не что иное, как *вариант* произведения, транскрипция, только не выписанная полностью. По мнению Г. Когана, овладение вариантами Бузони действительно приносит большую пользу и существенно способствует мастерскому исполнению оригинала [1, с. 109]. Гальстон, вдохновленный идеями Бузони, создал множество упражнений, основанных на методе фактурных вариантов.

### Результаты практического применения пианистической концепции Бузони

Пианистическая система Бузони, благодаря своей универсальности, позволяла охватывать и накапливать огромный репертуар. Гальстон эффективно применял ее в собственной практике. Результаты очевидны: пианист совершил успешное концертное турне, где в ряде стран исполнил свой знаменитый цикл «Исторических концертов», состоящий из пяти клавирабендов.

Испытание концепции «на универсальность» молодому пианисту удалось. Практика доказала, что произведения Шопена и Брамса поддаются изучению методами технической фразировки и технических вариантов, следовательно, Гальстон сумел изготовить к ним соответствующий «ключ». В концертный вечер пианиста, посвященный творчеству Шопена, входили все этюды<sup>1</sup> композитора, прелюдии, несколько ноктюрнов, вальсов и полонезов. В брамсовском вечере Гальстон исполнял «Вариации и фугу на тему Генделя», три рапсодии, три интермеццо, восемь вальсов и обе тетради «Вариаций на тему Паганини».

В одном из писем Гальстону Бузони писал: «если Вы уже играете громадное количество шопеновских произведений, – что может помешать Вам осилить остальные полонезы и мазурки?» [5, с. 37–38]. Это высказывание не случайно, поскольку мастер довольно резко отзывался о пианистах, исполняющих ограниченный репертуар. Показательно его мнение об одном из своих «коллег»: «Один из них, причём очень известный, в этом году даёт концерты с оркестром – “потому что у него ‘имеется’ два концерта, которые он ещё не играл в Берлине”!»<sup>2</sup> [5, с. 37–38]. Оценка мастера в отношении Гальстона совершенно иная: «Репертуарные художники принадлежат ко второму классу, и к нему не причисляется Гальстон, судя по составлению его программ и направлению его тенденций» [5, с. 42].

Исполнительская деятельность Гальстона подтвердила обоснованность и эффективность идей Бузони, а «Рабочая книга» австрийского мастера стала образцом индивидуального претворения и развития бузониевской пианистической концепции.

### Литература

1. Коган Г. М. Ферруччо Бузони. – М.: Советский композитор, 1971. – 232 с.
2. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод: дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2011. – 512 с.
3. Мельников М. В. «Klavierübung» Ферруччо Бузони. «Всеобъемлющий план» и закономерности пианистической концепции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2013. – 22 с.
4. Савшинский С. И. Пианист и его работа. – М.: Классика-XXI, 2002. – 244 с.
5. Busoni F. Briefwechsel mit Gottfried Galston.: Mit Anm. und einem Vorw., hrsg. von Martina Weindel. – Wilhelmshaven: Heinrichshofen-Bücher, 1999. – 176 S.
6. Busoni F. Über die Anforderungen an den Pianisten // Von der Einheit der Musik. – Berlin: Max Hesse, 1922. – S. 137–138.
7. Galston G. Studienbuch. – Berlin: Bruno Cassirer, 1910. – 220 S.

### References

1. Kogan G.M. Ferruchcho Buzoni [Ferruccio Busoni]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1971. 232 p. (In Russ.).
2. Kulikova E.E. Fortepiannoe uprazhnenie kak zhanr i kak metod: dis. kand. iskusstvovedeniia [Piano exercise as genre and as method: PhD in Art History diss.]. St. Petersburg, 2011. 512 p. (In Russ.).

<sup>1</sup> Существует запись этюда Шопена op. 10 № 12 в исполнении Г. Гальстона, сделанная 15.10.1905 на аппарате Вельте-Миньон, № 594 по каталогу Вельте. См.: The Welte Mignon Mystery Vol. IV. Dead or Alive. Frederic Chopin Etudes op. 10, op. 25 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rutracker.org/forum/viewtopic.php?t=4132157>

<sup>2</sup> Предположительно, Бузони подразумевает Эжена Д'Альбера [5, с. 131].



3. Mel'nikov M.V. "Klavierübung" Ferruchcho Buzoni. "Vseob"emliushchii plan" i zakonomernosti pianisticheskoi kontseptsii: dis. kand. iskusstvovedeniia [Ferruccio Busoni's "Klavierübung". "Comprehensive plan" and regularities of the pianistic concept: PhD in Art History diss.]. St. Petersburg, 2013. 22 p. (In Russ.).
4. Savshinskii S.I. Pianist i ego rabota [Pianist and his work]. Moscow, Klassika-XXI Publ., 2002. 244 p. (In Russ.).
5. Busoni F. Briefwechsel mit Gottfried Galston. Mit Anm. und einem Vorw., hrsg. von Martina Weindel [Correspondence with Gottfried Galston. With remarks and a preface Published from Martina Weindel]. Wilhelmshaven, Heinrichshofen-Bücher Publ., 1999. 176 p. (In German).
6. Busoni F. Über die Anforderungen an den Pianisten [About the demands for the pianists]. *Von der Einheit der Musik [From the unity of the music]*. Berlin, Max Hesse Publ., 1922, pp. 137–138. (In German).
7. Galston G. Studienbuch [Study book]. Berlin, Bruno Cassirer Publ., 1910. 220 p. (In German).