

УДК 780.616.432.083.2:781.6

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КЛОДА ДЕБЮССІ НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ «ВОРОТА АЛЬГАМБРИ» (порівняльний аналіз трьох інтерпретацій мініатюри)

Ірина Горбунова

Статтю присвячено порівняльному аналізу кількох виконавських версій прелюдії К. Дебюссі «Ворота Альгамбри», а саме: Г. Нейгауза, С. Ріхтера і Ж.-Е. Бавузе. Зокрема, коротко окреслено основні аспекти сучасної музичної інтерпретології, а також стилю, насамперед виконавського. Інтерпретації мініатюри розглянуто в контексті специфіки виконання фортепіанних творів К. Дебюссі та імпресіоністичного стилю піанізму в цілому. При порівняльному аналізі трьох прочитань прелюдії враховано особливості індивідуального виконавського стилю кожного піаніста, а також належність їх до різних національних стилів і епох в історії фортепіанного виконавства.

Ключові слова: інтерпретація, виконавський стиль, імпресіоністичний піанізм, порівняльний аналіз.

Статья посвящена сравнительному анализу нескольких исполнительских версий прелюдии К. Дебюсси, а именно: Г. Нейгауза, С. Рихтера и Ж.-Э. Бавузе. В частности, кратко очерчены основные аспекты современной музыкальной интерпретологии, а также стиля, прежде всего исполнительского. Интерпретации миниатюры рассмотрены в контексте специфики исполнения фортепианных произведений К. Дебюсси и импрессионистического пианизма в целом. При сравнительном анализе трёх прочтений прелюдии учтены особенности индивидуального исполнительского стиля каждого пианиста, а также принадлежность их к разным национальным стилям и эпохам в истории фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: интерпретация, исполнительский стиль, импрессионистический пианизм, сравнительный анализ.

The article is devoted to the comparative analysis of several performance versions of Debussy's Prelude *Gates Alhambra*, namely by G. Neuhaus, S. Richter and E. J.-Bavuze. This paper briefly outlines the main aspects of modern musical interpretology and style, including performing style. The interpretations of the miniature were analysed in the context of the specificity of performing Debussy's piano works and impressionistic piano style in general. A comparative analysis of the three performing versions takes into consideration the features of an individual performing style of every pianist, their belonging to different national styles and times in the history of piano performance.

Keywords: interpretation, performance style, impressionistic pianism, comparative analysis.

Музика жива лише тоді, коли вона звучить, – стверджував Г. Нейгауз [31]. У цьому її принципова відмінність від багатьох інших видів мистецтва – живопису, скульптури, архітектури, літератури, твори яких є феноменами самодостатніми й не потребують «перекладача», «посередника», тобто виконавця. А музичний твір сприймається насамперед через його *інтерпретацію* – звукове «прочитання», художнє тлумачення.

Інтерпретація музичного твору є однією з тих проблем сучасного музикознавства, які перебувають на перетині теоретичних пошуків і «живої» музичної практики. У ній можна вирізнити аспекти виконавської, слухацької, музикознавчої інтерпретації, а також композиторського прочитання, наприклад, фольклору або «чужого» музич-

ного тексту (транскрипції, варіації на тему іншого композитора, цитати різних музичних тем у полістилістичному творі тощо). Композиторську інтерпретацію у свою чергу можна розподілити на «серйозну» і сміхову (пародійну). Зрештою, на особливе дослідження заслуговує феномен композиторського виконання творів інших авторів.

Незаперечна виняткова важливість проблеми інтерпретації для музичної педагогіки. Завданням педагога є не тільки довести до учня власне розуміння твору, що вивчається, але одночасно і «не нав'язати» своєї інтерпретації, а домогтися неповторної, індивідуальної.

Таким чином, будь-яка робота над музичним твором, будь-яке його прочитання, виконавське або наукове, і навіть будь-яке його сприйняття є в тій чи іншій мірі його

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

інтерпретацією. Музична інтерпретація в кожному окремому випадку – живий, динамічний і глибоко індивідуальний процес співтворчості.

Проблема музичної інтерпретації є вкрай складною і багатогранною. Дослідницькі інтереси автора статті зосереджені на порівняльному аналізі кількох виконавських версій прелюдії К. Дебюссі «Ворота Альгамбри» (як минулих років, так і сучасних), зокрема на проблемі співвідношення в них традицій і новаторства.

Питання виконавської інтерпретації нині є досить опрацьованими. Існують музикознавчі монографії, присвячені теоретичним аспектам музичної інтерпретації [17; 28; 34], книги, що належать перу виконавців-практиків і педагогів, які акцентують увагу на практичних і методологічних сторонах проблеми [1; 4; 21; 25; 31], дисертаційні роботи, присвячені як музикознавчому, так і педагогічно-методологічному ракурсам інтерпретації [7; 16; 27], а також низка статей [5; 8; 13; 15; 20; 23; 38; 41 та ін.].

Творчість К. Дебюссі, зокрема фортепіанна, також широко досліджена музикознавцями: у монографіях [2; 24], дисертаційних роботах [32; 36]. Різним аспектам спадку К. Дебюссі присвячені розділи в книгах [2; 12; 39], а також окремі статті [6; 11; 22; 33 та ін.].

Серед інших питань дослідники творчості К. Дебюссі звертаються й до проблеми інтерпретації його фортепіанних опусів. Так, у своїй книзі О. Алексєєв [1] у розділі про К. Дебюссі торкається не тільки його композиторського, але й виконавського піаністичного стилю, а також наводить приклади аналізу (у тому числі порівняльного) інтерпретацій деяких фортепіанних творів К. Дебюссі. Нині метод порівняльного аналізу різних виконавських версій одного твору набуває дедалі ширшої популярності.

Однак автору статті невідомі дослідження прелюдії К. Дебюссі «Ворота Альгамбри» саме в зазначеному ракурсі. Згадана мініатюра, як засвідчив аналіз літератури, є однією з найменш опрацьованих музикознавцями фортепіанних п'єс К. Дебюссі. Отже, автор має на меті визначити специфіку фортепіанного стилю К. Дебюссі,

особливості виконання його фортепіанних творів через порівняльний аналіз кількох виконавських версій прелюдії «Ворота Альгамбри», а саме: інтерпретацій Генріха Нейгауза, Святослава Ріхтера і Жана-Еффлама Бавузе.

У світлі окресленої проблеми доцільно торкнутися питань власне музичного стилю. Дослідники вивчають різні аспекти проблеми: стиль епохи, художнього напрямку, національний, індивідуальний композиторський, виконавський стилі. Так, згідно з визначенням М. Михайлова [26], музичний стиль є спільністю повторюваних ознак, притаманних певній групі окремих явищ (зокрема музичних творів). Поряд зі стабільністю стильових норм автор також зауважує суттєвий момент їхньої рухливості, мобільності, оскільки будь-який стиль завжди перебуває в процесі становлення, розвитку. Б. Асаф'єв [3] зазначає, що стиль, подібно до будь-якого іншого музично-інтонаційного феномену, є одночасно і структурою, і процесом. І. Коханік [19] також розглядає музичний стиль як співвідношення варіантних і інваріантних, стабільних і мобільних, традиційних і новаторських рис.

Деякі дослідники висувають поняття не тільки композиторського, але й виконавського стилю. Зокрема, Я. Мільштейн [25] убачає у виконавському стилі загальні (для певної епохи, художнього напрямку, національного стилю) та індивідуальні (для кожного окремого виконавця), стабільні та мобільні компоненти. О. Алексєєв [1] поряд з рисами композиторського стилю торкається також особливостей виконавського стилю деяких композиторів-піаністів, зокрема К. Дебюссі. Цікавим є дисертаційне дослідження О. Чайки [40], у якому йдеться про національну характерність виконавських стилів.

Стильові риси музичного імпресіонізму було виявлено в Прелюдіях К. Дебюссі – «енциклопедії» його образів, композиторських і піаністичних прийомів.

Основні групи образів у Прелюдіях відповідають імпресіоністичному змістові, як-то: пейзажні замальовки, жанрові сценки, фантастичні образи, музичні портрети.

ІРИНА ГОРБУНОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КЛОДА ДЕБЮССІ НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ «ВОРОТА АЛЬГАМБРИ»...

Такі риси музичного імпресіонізму, як варіантні повтори однієї моноінтонації, «розсіяність» кульмінації, «подрібненість» форми, статика драматургії, ілюструє, наприклад, прелюдія «Дельфійські танцівниці», стилізована під античні барельєфи, та багато інших.

Яскравим новатором виступає К. Дебюссі в царинах ладу, гармонії, фактури. Емансипація дисонансу, послаблення функціональних зв'язків акордів і підкреслення їхніх фонічних властивостей, полігармонія, політональність, полімодальність проявляються в галузі фортепіанних виразних засобів, приміром, через розшарування фактури на автономні пласти. Прикладом такої «поліфонічної» фактури може слугувати «Затонулий собор» з органічними пунктами в крайніх регістрах, що розміщені один від одного на відстані шести октав.

Нарешті, важливою деталлю імпресіоністичного фортепіанного письма К. Дебюссі є достаток авторських ремарок, які відбивають темпову, динамічну, агогічну нестійкість.

Разом з тематичною, фактурною, структурною подрібненістю дослідники, зокрема О. Алексєєв [1], І. Мартинов [24], М. Сабініна [33], відзначають у Прелюдіях К. Дебюссі і цілісність задуму. Важливою є формотворна роль монотематичного принципу (у «Парусах»), ритмічного остинато (у «Кроках на снігу»); виняткове значення мають педаль (для об'єднання шарів фактури), «цементуюча» функція темпу тощо.

Риси імпресіоністичного піанізму К. Дебюссі було детальніше розглянуто в прелюдії «Ворота Альгамбри». Мініатюра належить до групи п'єс – жанрових сцен. Її програмний задум доволі абстрактний: враження від таверни в Альгамбрі, де танцювали хабанери. Форма, навпаки, проста і конкретна: тричастинна з рисами рондальності. Структуру п'єси скріплюють остинатний бас у ритмі хабанери, а також початкова інтонація, яка тричі з'являється в ролі тематичної «арки» (як рефрен у рондо), і варіантний принцип її розвитку. Усю форму прелюдії, у тому числі й два середніх «підрозділи», можна розуміти як «зчеплення» варіантних повторів однієї і тієї самої вихідної поспівки в іспанському

стилі – те, що М. Сабініна [33] називає «наскрізним монотематизмом». Драматургія прелюдії типово імпресіоністична, статична й «нерезультативна». Основна тональність Ре-бемоль-мажор панує протягом майже всієї п'єси, лише в другій половині середнього розділу її змінює паралельний сі-бемоль-мінор. Гармонічний план п'єси формується бітональними нашаруваннями верхніх пластів фактури на остинатний бас. Фактура прелюдії в цілому розмежовується на три пласти: ритмічне і гармонічне остинато в басу, хроматизована поспівка з варіантним розвитком у верхньому голосі, акорди в середньому шарі.

Особливості виконання прелюдії «Ворота Альгамбри» і кілька її інтерпретацій розглянуті автором у контексті імпресіоністичного піанізму.

Дослідники, зокрема О. Алексєєв [1], В. Биков [6], М. Лонг [22], називають такі імпресіоністичні виконавські особливості фортепіанних творів К. Дебюссі:

- звучне, але м'яке туше внаслідок безперервного «занурення» руки в клавіатуру;
- використання «топографії клавіатури» як основи тематизму й гармонії;
- «позиційна» аплікатура;
- значимість, самоцінність для виконавця кожної дрібної деталі, фіоритури, прикраси;
- використання обох педалей для створення тембрової палітри твору;
- певна динамічна «монотонність» у рамках тихої динаміки;
- виняткова точність артикуляційних вказівок при їх економності;
- примхливість темпового рубато, свобода агогічних відхилень за наявності єдиної лінії темпу;
- зв'язок звучання музики з графічним записом нот, виражений за допомогою запису фортепіанної музики на трьох нотних станах.

Прелюдія К. Дебюссі «Ворота Альгамбри» належить до камерного, а не віртуозного фортепіанного стилю. Виконавські складності в ній пов'язані не стільки з технікою, скільки з необхідністю скоординувати роботу над дрібними деталями з логікою цілого.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Так, в інтонаційному плані складність може виявлятися у «вираженні» з єдиного «зерна» всього тематизму прелюдії, у тому числі дрібних фігур, мелізмів, прикрас. Основною ритмічною трудністю в прелюдії є поліритмічні співвідношення різних голосів, які треба підпорядкувати єдиній ідеї – ритмо-формулі хабанери. Важливе виконавське завдання полягає в необхідності вирізнити, осмислити й озвучити кожен фактурний шар п'єси, а потім їх зіставити, узгодити. У динамічному відношенні слід дуже точно витримати мікрохвилі розвитку, дрібні динамічні відхилення й співвіднести їх з єдиною динамічною лінією п'єси. Часто наявні в прелюдії субіто, сфорцандо повинні бути виразними й водночас згладженими, що можливо лише за тонкої, майстерної педалізації в поєднанні з м'яким, але глибоким туше.

Під час виконання прелюдії необхідно витримати баланс між основною авторською вказівкою «в русі хабанери» і докладнішою ремаркою: «з раптовими спалахами шаленої сили і пристрасної ніжності». Наявність дрібних агогічних відхилень у рамках єдиної лінії темпу зобов'язує точно дотримуватися авторських ремарок К. Дебюссі.

При роботі над аплікатурою прелюдії підмогою для виконавця має стати позиційна техніка в її естетичному значенні, тобто підпорядкованість усіх акордів, фігур і мікропасажів логічному і красивому рухові руки.

Українською важливо не втратити за імпресіоністичною подрібненістю форми її «стрижня», створити за допомогою «мікрохвиль» розвитку імпресіоністичну «статичну драматургію» (за визначенням Л. Стадницької [35]), чітко визначити межі розділів, виявити логічну лінію розвитку кожного розділу, а потім – лінію розвитку в цілому та місце розташування загальної кульмінації. Особливу увагу необхідно приділити «арочному» конструктивному елементу форми, відзначивши симетричність його розташування.

Виконавські особливості прелюдії «Ворота Альгамбри» було розглянуто в ході порівняльного аналізу трьох інтерпретацій п'єси піаністами різних поколінь і національних виконавських шкіл:

– Генріха Нейгауза (1888–1964), у виконанні якого твори К. Дебюссі вирізняються вишуканим переплетенням найтонших нюансів, контрастністю й водночас стриманістю, вивіреністю, надзвичайним смаком і почуттям міри, – як уважає Я. Мільштейн [25];

– Святослава Ріхтера (1915–1997), котрий, як зазначає В. Дельсон [10], ще в студентські роки блискуче виконував прелюдії К. Дебюссі, тонко відчувачи стилістичну специфіку імпресіонізму. Піаніст майстерно створює як барвистість імпресіоністичного пленеру, так і проникливість образу-настрою;

– Жана-Еффлама Бавузе (р. н. 1962), який отримав низку нагород саме за записи повного зібрання фортепіанних творів К. Дебюссі. Остання інтерпретаційська версія викликає особливий інтерес із хронологічної точки зору (як найсучасніша з трьох) та етнічної (як прочитання твору французького автора піаністом-співвітчизником). О. Чайка зауважує, що будь-яке «інонаціональне» виконання музичного твору «вступає в діалектичну суперечність із композиторським текстом» [40, с. 8]. Тож логічно припустити, що інтерпретація твору французького композитора французьким виконавцем має бути більш «автентична».

На нашу думку, гармонійне співвідношення стабільних і мобільних елементів, грамотного прочитання композиторського тексту і творчого до нього підходу є запорукою справді талановитої інтерпретації. У трьох яскраво індивідуальних, але однаково видатних прочитаннях прелюдії традиції, закладені виконавською манерою самого К. Дебюссі, щоразу по-своєму втілені й поєднуються з «особистісними» виконавськими особливостями.

Українською, емоційною, примхливою щодо темпу й агогіки є інтерпретація Г. Нейгауза. У ній особливо багато відхилень від основного «руху хабанери», від її остинатного ритму. Так, уже в першому, експозиційному розділі прелюдії для виконання Г. Нейгауза характерно набагато яскравіше виявлене, ніж у двох інших піаністів, рубато. Слід зазначити, зокрема, мікрозміни темпу вже в тт. 1–2, а також доволі значне уповільнення в тт. 19–20.

ІРИНА ГОРБУНОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КЛОДА ДЕБЮССІ НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ «ВОРОТА АЛЬГАМБРИ»...

У середньому розділі прелюдії, який за авторським задумом вирізняється більшою подрібненістю структури і різноманітністю виконавських прийомів, динаміки, агогіки, ніж експозиційний розділ, інтерпретація Г. Нейгауза також відрізняється найзначнішою агогічною різноманітністю. Так, наприклад, майже всі крещендо і димінуендо піаніст підкреслює відповідно прискоренням та уповільненням темпу. Особливо це помітно в спаді після генеральної кульмінації (з т. 47) і аж до репризи. У тт. 47–49, де починається посткульмінаційний спад, піаніст звертає увагу слухача на те, що ця фраза в мелодійному відношенні є точним повтором кульмінаційної фрази (тт. 44–46), і виконує ці дві фрази в яскравому співвідношенні *форте* – *піано*, унаслідок чого післякульмінаційна фраза звучить як відлуння кульмінаційної. Димінуендо до того ж поєднується, як було зазначено, з рітенуто, після чого особливо вирізняються такти з ремаркою «іронічно» (тт. 50–51), виконані зі значним прискоренням і, мабуть, унаслідок цього – з нівелюванням арпеджованих фігурацій. Наступний т. 52 виконаний Г. Нейгаузом м'яко-марковано, димінуендо знову співвідноситься з уповільненням темпу. У предикті до репризи (тт. 62–65) уповільнення доволі значне, відповідно до авторської ремарки. Також у верхньому шарі фактури акорди на першій долі такту розтягнуто й навіть узято арпеджато, а в середньому пласті мікроферматами підкреслено другі долі тактів. Крім того, Г. Нейгауз витримує досить помітну паузу між предиктом і репризою, на межі тт. 64 і 65.

Динамічні відтінки у Г. Нейгауза, навпаки, згладжені, особливо в експозиційному розділі; тематична «арка», остинатний бас, кульмінації та інші елементи, що цементують структуру цілого, у динамічному й інтонаційному відношенні виділені недостатньо яскраво. Тематична «арка» мініатюри (тт. 1–2) динамічно майже не підкреслюється; нівелюються також крещендо і димінуендо в дрібних фіоритурах (тт. 13–16); за допомогою невеликого пом'якшення динаміки підкреслено уповільнення темпу в тт. 17–20.

Таким чином, Г. Нейгауз із особливою ретельністю втілює такі традиційні особли-

вості фортепіанного стилю К. Дебюссі, як «нехтування» гучними динамічними відтінками, а також подрібненість структури і драматургії, що відбиває імпресіоністичну зміну швидкоплинних вражень. Індивідуальна виконавська манера Г. Нейгауза полягає в переважанні емоційно-психологічної компоненти над раціонально-конструктивною.

С. Ріхтер, навпаки, представляє слухачеві і критику досить «раціоналістичний» підхід до прочитання імпресіоністичної мініатюри. Це проявляється у витримуванні протягом усієї п'єси фактично єдиного темпу, єдиної ритмічної пульсації (навіть на тій ділянці форми, де «вимикається» ритмічне остинато в басу), у приділенні рівнозначної уваги кожному пластові фактури, кожній деталі цього пласта, у певнім нівелюванні мікродинамічних і мікроагогічних відхилень, зазначених композитором. Навіть на драматургічно найважливіших межах розділів, наприклад, між предиктом і репризою, різниця темпів у цій інтерпретації майже не помітна.

Усталені традиції виконання фортепіанних п'єс К. Дебюссі С. Ріхтер утілює за допомогою особливо м'якого і глибокого туше, а також майстерного «поліфонічного» розшарування й одночасно об'єднання всіх пластів фактури. Так, ритмічне остинато в басі від початку до кінця п'єси подається піаністом підкреслено м'яко і рівно, більш легато, ніж нон легато, але досить звучно, за рахунок безперервного та глибокого «занурення» руки в клавіатуру. Слід зазначити також, що С. Ріхтер від самого початку обирає досить повільний темп, близький не до реального звучання хабанери, до спогаду, враження від неї, тобто з цього погляду інтерпретація С. Ріхтера найбільш «імпресіоністична» з трьох розглянутих. Так само ритмічно рівно, з ясною, але м'якою атакою звуку вирається верхній голос, усі дрібні фігурації в якому дуже виразні, однак не набувають самодостатнього значення. Усі прикраси, форшлаги, короткі та розгорнуті, вираються чітко і досить «ударно». Октавні тріолі (тт. 25–26) виконуються С. Ріхтером м'яко й у ритмічному відношенні дуже рівно. В арпеджованих фіоритурах як експозиції (тт. 21, 27–30), так і репризи (т. 79)

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

С. Ріхтер зберігає акцент на першому звуці, а не на основному акорді.

Новаторський підхід піаніста до трактування мініатюри проявляється в згладжуванні «емоційної» складової музично-виражальних засобів на користь конструктивних елементів. Зокрема, інтонаційне «зерно» (тематичну «арку») п'єси С. Ріхтер підкреслює з особливою ретельністю при кожній її появі. У цілому виконавець прагне до конструктивного об'єднання всієї мініатюри, до подолання структурної подрібненості навіть у середньому розділі, де вона (подрібненість) передбачена авторським задумом. З усіх розглянутих виконавців С. Ріхтер найбільш чітко і послідовно витримує єдиний пульс ритму й темпу і, на нашу думку, скрупульозніше за всіх дотримується авторських вказівок, хоча й дещо згладжує певні агогічні нюанси. Це проявляється і на початку середнього розділу, де композитор спеціально вказує штрих маркато (тт. 31–32), і в першій кульмінації (тт. 37–30), і в кульмінації генеральній (тт. 44–46), і в тактах з ремаркою «іронічно» (тт. 50–54).

«Проміжну» позицію в підході до інтерпретації прелюдії К. Дебюссі займає Ж.-Е. Бавузе. Доволі ретельно дотримуючись основного «руху хабанери», французький піаніст більше, ніж С. Ріхтер, урізноманітнює його «раптовими спалахами шаленої сили і пристрасної ніжності». У виконанні Ж.-Е. Бавузе бас звучить найбільш уривчасто, графічно, майже стакато, у такий спосіб підкреслюється його формотворна, «цементуюча» роль. Остинатність ритму й темпу витримано досить послідовно, при цьому яскраво, у динамічному й артикуляційному плані деталізовано вирізняє мелодичний голос фактури. Так, Ж.-Е. Бавузе помітно маркує окремі звуки, як підкреслені автором (*сі* в т. 5, *мі* в т. 12), так і не виокремлені в нотному тексті (*ре* в т. 8). Крещендо в т. 16 і димінуендо в тт. 26–30 у нього виразніші, ніж у інших виконавців. У тріолях (тт. 25–26) Ж.-Е. Бавузе значно затримує другий звук. У мікропасажах тт. 21, 25–30 у французького піаніста помітне прагнення до основного акорду, до метрично більш

«важкої» долі; вона підкреслена динамічно й артикуляційно.

Водночас у плані динамічних і агогічних мікронюансів Ж.-Е. Бавузе припускає менше виконавської «сваволі», ніж Г. Нейгауз. Так, усі тріолі в середньому розділі піаніст виконує підкреслено рівно, а в акордах (зокрема в тт. 33–34) інтонаційно вирізняє верхній, мелодичний голос.

Таким чином, рівновага раціонального та емоційного, вибагливої зміни настроїв і об'єднуючого конструктивного елементу в трактуванні Ж.-Е. Бавузе виказує збереження ним кращих традицій виконання музики К. Дебюссі. Новаторський підхід піаніст проявляє в графічній чіткості туше, яка невластива імпресіоністичному піанізму; це стосується, зокрема, лінії басу, тактів з ремаркою «іронічно» (тт. 52, 58–59). Нетрадиційним для інтерпретацій К. Дебюссі можна вважати також прагнення до розчленованості цілого на великих ділянках форми, для чого Ж.-Е. Бавузе підкреслює метрично «важкі» акорди на межах розділів (тт. 30, 64–65) досить значними «ферматами», не передбаченими авторським задумом.

Відмінність інтерпретацій прелюдії можна пояснити не тільки індивідуальними виконавськими манерами трьох піаністів, але й належністю їх до різних національних стилів і епох в історії фортепіанного виконавства. Творче формування Г. Нейгауза припало на першу половину ХХ ст., на «романтичну» добу у фортепіанному виконавстві, естетика якої передбачає емоційну відкритість у прочитанні будь-якого твору, примат особистісного ставлення до композиторського тексту. Творча діяльність С. Ріхтера, навпаки, протікала вже в другій половині минулого сторіччя, у «післяромантичну» епоху піанізму, що приписує виконавцю суворий контроль над власним натхненням, наділення його раціональною, інтелектуальною формою, а також якомога точніше слідування композиторському тексту й автентичному стилеві твору.

Однак, оскільки «антиромантичні» тенденції часом призводять до буквалізму і знеособленого виконання, по-справжньому талановиті сучасні піаністи прагнуть до

ІРИНА ГОРБУНОВА. ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ КЛОДА ДЕБЮССІ НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ «ВОРОТА АЛЬГАМБРИ»...

синтезу романтичних рис виконавства з новішими, інтелектуально-раціоналістичними віяннями. Прикладом такого стилю може слугувати артистична діяльність нині живого і концертуючого Ж.-Е. Бавузе, якого преса небезпідставно називає «талановитим піаністом-романтиком».

На завершення слід зазначити, що проблема музичної інтерпретації вкрай обширна, у рамках цієї статті було порушено лише один її аспект, до того ж розкритий на дуже малому обсязі матеріалу. Багато інших питань інтерпретації ще очікують на дослідження.

Джерела та література

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. – М. : Музыка, 1982. – Ч. 3. – 286 с.
2. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. – М. : Музыка, 1963. – 175 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Ленинград : Музыка, 1971. – 344 с.
4. Баренбойм Л. Музыкальная педагогика и исполнительство. – Ленинград : Музыка, 1974. – 336 с.
5. Благой Д. К пониманию пианистом авторского текста (заметки об артикуляционных, динамических и темповых обозначениях) // Вопросы фортепианного исполнительства. – М. : Музыка, 1973. – Вып. 3. – С. 188–216.
6. Быков В. Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. – Ленинград : Музыка, 1983. – С. 137–172.
7. Вахтель Л. Формирование индивидуального стиля исполнительской деятельности студента средствами интерпретации музыкального сочинения : дис. ... канд. психологических наук. – Воронеж, 2003. – 206 с.
8. Вермайер А. Современная интерпретация – конец музыкального текста // Искусство XX века как искусство интерпретации. – Нижний Новгород : НГК им. М. Глинки, 2006. – С. 104–112.
9. Гаккель Л. Клод Дебюсси // Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Ленинград : Советский композитор, 1976. – С. 26–56.
10. Дельсон В. Святослав Рихтер. – М. : Музгиз, 1961. – 124 с.
11. Денисенко И. Мотивно-фактурные комплексы в фортепианном стиле К. Дебюсси // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. – Луганськ : ЛДІКМ, 2010. – Вып. 12. – С. 143–155.
12. Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М. : Советский композитор, 1986. – С. 90–111.
13. Завгородняя Г. Элементы музыкального в системе исполнительской интерпретации // Музичне мистецтво і культура. – Одеса : ВПП «Друкарський двір», 2008. – Вип. 9. – С. 218–227.
14. Измайлова Л. О тематическом складе вертикали в поздних сочинениях Дебюсси // Музыказнание. – Алма-Ата, 1973. – № 6. – С. 176–188.
15. Касаткина О. Множественность интерпретаций музыкального произведения // Проблемы музыкального образования. – К. : КГМУ им. Р. М. Глиэра, 1993. – С. 42–55.
16. Корноухов М. Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: методологический аспект : автореф. дис. ... д-ра пед. наук. – М. , 2011. – 48 с.
17. Корыхалова Т. Интерпретация музыки. – Ленинград : Музыка, 1979. – 208 с.
18. Котляревська О. Інтерпретація // Українська музична енциклопедія. – К., 2008. – Т. 2. – С. 242.
19. Коханик И. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилиобразования // Научный вестник НМАУ. – К. : НМАУ, 2004. – Вып. 37. – С. 37–43.
20. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. – 1969. – № 12. – С. 56–60.
21. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М. : Музыка, 1988. – 236 с.
22. Лонг М. За роялем с Клодом Дебюсси // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1981. – Вып. 10. – С. 38–74.
23. Майкапар А. Музыкальная интерпретация: проблемы психологии, этики и эстетики // Музыкальная психология и психотерапия. – 2009. – № 5. – С. 78–91.
24. Мартынов И. Клод Дебюсси. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.
25. Мильштейн Я. Вопросы теории и истории исполнительства. – М. : Советский композитор, 1983. – 266 с.
26. Михайлов М. Стиль в музыке. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с.
27. Москаленко В. Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации : дис. ... д-ра искусствоведения. – К., 1994. – 212 с.
28. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). – К. : Госконсерватория, 1994. – 157 с.
29. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
30. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. – М. : ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
31. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М. : Музгиз, 1958. – 320 с.
32. Рощина Т. Исполнительская расшифровка авторской концепции фактурообразования: на примере фортепианного творчества К. Дебюсси, М. Равеля, О. Мессиаана : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – К., 1991. – 20 с.
33. Сабина М. Дебюсси // Музыка XX века. – М. : Музыка, 1977. – Ч. 1. – Кн. 2. – С. 238–274.
34. Сокол А. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. – Одеса : Морьяк, 2007. – 275 с.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

35. Стадницкая Л. Феномен статической драматургии в музыке XX века // Київське музикознавство. – К. : НМАУ, 2007. – Вип. 22. – С. 113–123.

36. Твердовская Т. Прелюдия в фортепианном творчестве Клода Дебюсси : дис. ... канд. искусствоведения. – С.Пб., 2003. – 156 с.

37. Тукова И. О понятии «жанровый стиль» // Научный вестник НМАУ. – К. : НМАУ, 2004. – Вип. 38. – С. 27–33.

38. Фишер Э. О музыкальной интерпретации // Исполнительское искусство зарубежных стран. – М. : Музыка, 1977. – Вып. 8. – С. 159–228.

39. Холопов Ю. Дебюсси // Холопов Ю. Очерки современной гармонии. – М. : Музыка, 1974. – С. 163–178.

40. Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. – Одеса, 2007. – 20 с.

41. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 43–69.

SUMMARY

The article is devoted to the comparative analysis of several performance versions of Debussy's Prelude *Gates Alhambra*, namely by G. Neuhaus, S. Richter and E. J.-Bavuze. Since this miniature is one of the least studied by musicologists piano works by Debussy, the aim of the author's analysis was to determine the specificity of pianistic style of the composer and peculiarities connected with the performance of his piano works through a comparative analysis of the three interpretations of the prelude (older and more recent ones). In particular, the purpose was to identify the degree of correlation between the traditional reading of Debussy's works and innovative approach to his opuses.

This paper briefly outlines the main aspects of modern musical interpretology, particularly the concepts of performance, listening, composer's, musicological, pedagogical interpretation. It is pointed out that any work on a piece of music, any of its perception, reading, interpretation, is a living, dynamic and deeply personal process of co-creation.

The author considered it reasonable to touch upon the issues of music styles as such, along with different problematic aspects, namely the styles of the particular era, artistic genres, national, individual and composer's performing style. Stylistic features of musical impressionism, including variant repetitions of one motif, «dissemination» of the form, static dramaturgy, disintegration of the texture into autonomous layers, numerous author's remarks, etc., were found in Debussy's Preludes.

The interpretations of the miniature were analysed in the context of the specificity of performing Debussy's piano works and impressionistic piano style in general. There were found such impressionistic performing features of Debussy's works: sonorous and soft touch, *positional* fingering, the use of both pedals, inconstant Rubato tempo providing there is a single tempo line, the link between the music and its graphic representation etc.

A comparative analysis of the three performing versions takes into consideration the features of an individual performing style of every pianist, their belonging to different national styles and times in the history of piano performance. Thus, the artistic formation of G. Neuhaus took place in the first half of the twentieth century, namely the *romantic* era of piano performance, the aesthetics of which implied the primacy of emotional and personal attitude towards the composer's text. On the contrary, the creative activity of S. Richter was forming in the second half of the last century, the *post-Romanticism* piano era, which ascribes to the artist such features as rationality, intellectualism and the exact following of the authentic text. By contrast, contemporary pianists like Jean-E. Bavuze seek to combine romantic performance features with more recent intellectual and rationalistic trends, as was shown in the analysis.

Keywords: interpretation, performance style, impressionistic pianism, comparative analysis.