

УДК 78.071.1(44) (092):780.616.432.083.1]:78.071.2
 DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/56-3-6>

Тетяна СИРЯТСЬКА,
 orcid.org/0000-0003-0900-2857
 кандидат мистецтвознавства,
 доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
 Харківського національного університету мистецтв
 (Харків, Україна) stethr69@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «БЕРГАМАСЬКОЇ СЮЇТИ» К. ДЕБЮССІ У ВИКОНАВСЬКИХ КОНЦЕПЦІЯХ З. КОЧІША, С. БУНІНА ТА С. РІХТЕРА

У статті розглядається вплив артистичного темпераменту на специфіку інтерпретації «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі. Порівняльний аналіз його інтерпретації представниками трьох виконавських типів – віртуозно-емоційного та раціоналістичного. Всебічне цілісне дослідження музичного твору в усіх його аспектах – шлях, який повинен пройти будь-який артист. Розуміння глибини і багатства світогляду композитора і творчого світу, особливостей епохи і музичного стилю композитора – завдання виняткової складності та важливості для піаніста. «Бергамаська сюїта» К. Дебюссі вперше досліджується з точки зору інтерпретації.

У «Бергамській сюїті» С. Дебюссі (назва вказує на зв'язок зі світом давньоіталійського мистецтва), виданій у 1905 році паризьким видавництвом Fromont, К. Дебюссі звертається до танцювальної старовини, химерно поєднуючи її з витонченістю сучасності. гармонійне мислення. Поряд з жанровими мініатюрами в дусі клавесинної музики 18 століття (Прелюдія, Менует, Пасп'є) вперше з'являється меланхолійний нічний пейзаж «Місячне світло» (третья частина сюїти) – один із перших експериментів імпресіоністичного звукового живопису Клода Дебюссі.

Викладені в статті матеріали можуть бути реально корисними виконавцям-інструменталістам різних спеціальностей у концертній діяльності, а також вчителям музики в процесі академічної підготовки майбутніх фахівців. Робота може бути корисною для викладачів, виконавців та студентів, які виконують і вивчають фортепіанні сюїти К. Дебюссі, що використовуються в навчальних курсах з історії та теорії фортепіанного мистецтва та методики навчання гри на фортепіано.

Результати дослідження також можуть знайти застосування в роботі над виконанням інтерпретації; у підборі художньо виправданих виконавських засобів і прийомів; подолання технічних труднощів; у педагогічній практиці, а також у читанні курсів історії та методики сценічного мистецтва.

Слід підкреслити, що незважаючи на всі відмінності в інтерпретації цього твору, зазначені піаністи дуже тонко і глибоко відчують і втілюють стиль музики. Адже кожна виконавська техніка, будь-який виразний засіб знаходять своє виправдання в самій музиці, у внутрішніх законах цих творів. Саме на це і був спрямований аналіз виступів.

Ключові слова: інтерпретація, виконавець, виконавські концепції, сюїта, виконавський тип.

Tetiana SYRIATSKA,
 orcid.org/0000-0003-0900-2857
 Candidate of History Arts,
 Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano
 Kharkiv National University of the Arts
 (Kharkiv, Ukraine) stethr69@gmail.com

FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE «BERGAMAS SUITE» BY C. DEBUSSY IN PERFORMING CONCEPTS OF Z. KOCHISH, S. BUNIN AND S. RICHTER

The article considers the influence of artistic temperament on the specifics of the interpretation of «Bergamas Suite» by C. Debussy. Comparative analysis of its interpretation by representatives of three types of performance – virtuoso, emotional and rationalist. A comprehensive study of a musical work in all its aspects is the path that any artist must take. Understanding the depth and richness of the composer's worldview and creative world, the peculiarities of the epoch and the composer's musical style is a task of exceptional complexity and importance for the pianist. K. Debussy's «Bergamas Suite» is studied for the first time in terms of interpretation.

In «Bergamas Suite» by C. Debussy (the title indicates a connection with the world of Old Italian art), published in 1905 by the Parisian publishing house Fromont, C. Debussy turns to dance antiquity, fancifully combining it with the sophistication of modern harmonious thinking. Alongside genre miniatures in the spirit of 18th century harpsichord music (Prelude, Minuet, Paspier), for the first time, a melancholy gentle night landscape Moonlight (the third part of the suite) appears, one of the earliest experiments in impressionistic sound painting by Claude Debussy.

The materials presented in the article can be of real benefit to instrumental performers of various specializations in their concert activities, as well as to music teachers in the process of academic training of future professionals. The work may be useful for teachers, performers and students performing and studying the piano suites of C. Debussy, used in training courses in the history and theory of piano art and methods of teaching piano playing.

The results of the research may also find application in the work on performing interpretation; in the selection of artistically justified performing means and techniques; overcoming technical difficulties; in teaching practice, as well as in reading history courses and methods of performing arts.

It should be emphasized once again that despite all the differences in the interpretation of this work, the above pianists very subtly and deeply feel and embody the style of music. After all, every performance technique, any means of expression find its justification in the music itself, in the internal laws of these works. This is what the analysis of performances was aimed at.

Key words: *interpretation, performer, performing concepts, suite, performing type.*

Постановка проблеми. Для виконавців-піаністів творчість Клода Дебюссі представляє величезний інтерес, оскільки він написав велику кількість творів саме для фортепіано. Особливе місце займають циклічні твори і зокрема сюїти.

Всебічне цілісне вивчення музичного твору в усіх його аспектах – це шлях, який повинен пройти будь-який виконавець. Осягнення всієї глибини і багатства світовідчуття і образного світу композитора, особливостей епохи і музичного стилю композитора – завдання виняткової складності і важливості для піаніста. Про необхідність цілісного аналізу на шляху до інтерпретації говорили видатні майстри піанізму: Е. Фішер, С. Фейнберг, Г. Нейгауз, В. Софронічкі та інші.

Відомо, що існують різні аспекти знань про музичний твір (музикознавчий, виконавський, соціологічний, ціннісний). На жаль, музикознавчий та виконавський аспекти часто існують паралельно один одному. Музикознавці вивчають загальні теоретичні аспекти музичних творів і композиторської творчості, а виконавці обмежуються розглядом виконавських проблем. Трансформація теоретичного знання в практичне – надзвичайно важливе завдання для виконавця.

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей виконавських концепцій «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі в інтерпретації провідних майстрів фортепіанного мистецтва ХХ ст.

Концепція дослідження ґрунтується на основі наступних наукових підходів: історичний, що уможливорює вивчення тенденцій розвитку французької музичної культури ХХ століття; жанровий – залучений для визначення моделі сюїти та особливостей її композиторської інтерпретації; стилевий – націлений на визначення музично-стилістичних принципів мислення митця; структурно-функціональний – для усвідомлення єдності формо- та смислоутворюючих чинників музичного твору.

Таким чином, один із шляхів вирішення цієї суперечливої ситуації полягає в тому, щоб домог-

тися оволодіння системою наукових знань про музичний твір, принципами його цілісного аналізу при провідному значенні музично-виконавської практики.

Аналіз останніх публікацій за темою. Творчий постаті Клода Дебюссі присвячено ряд досліджень. Серед найбільш фундаментальних виокремимо монографію С. Яроціньського (1978), власне фортепіанній спадщині митця присвячені дослідження О. Виниченко (2006), І. Денисенко (2010), М. Лонг (1985), В. Сирятського (2003). У працях розглянуто основні напрями багатогранної діяльності музиканта та творчі зв'язки з видатними представниками національної музичної культури; висвітлюються жанровий аспект фортепіанної творчості композитора та її роль у формуванні виконавського мистецтва початку ХХ ст., питання виконавської інтерпретації творів К. Дебюссі, здійснено систематизацію творчого доробку композитора.

Неоціненним в розкритті основної теми дослідження виявився матеріал, викладений в працях видатних вітчизняних виконавців-теоретиків і музикознавців: А. Алексєєва, Ю. Вахраньова, Л. Гаккеля, Н. Корихалової, К. Мартінсена, С. Раппопорта, Е. Фішера.

Виклад основного матеріалу. Останнім часом створюється все більше музикознавчих робіт, присвячених різноманітним аспектам виконавської інтерпретації. Інтерпретація на межі сторіч набула значення ключової обставини у розвитку музичної культури.

Багато музикантів ХІХ сторіччя наполегливо відстоювали думку про активну, творчу роль виконавця. Це сприяло переосмисленню значення слів «виконання» та «виконавець» та виникненню нового поняття – «інтерпретація». Таким чином, в понятті «інтерпретація» знайшло відображення та закріпилося ставлення до виконавця як до творчої самостійної індивідуальності, тлумачу музичного твору. І природно, що в кожному випадку «інтерпретація» неповторна і є результатом індивідуальної ролі виконавця.

Слід відмітити, що найважливішим елементом історичної мінливості інтерпретації є той факт, що кожний виконавець є продуктом певного соціального середовища та епохи. Це підкреслювала Н. Корихалова, звертаючи увагу на «перебудову інтонаційного мислення, зміну одних конкретних історичних форм суспільного музикування іншими» (Корыхалова, 1979: 7).

У цій статті нас цікавить наступний аспект: дослідження особливостей інтерпретації «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі на основі порівняльного аналізу мистецтва визначних піаністів ХХ сторіччя – З. Кочіша, С. Буніна, С. Ріхтера.

В кінці 80-х років остаточно формується художній світогляд К. Дебюссі. Швидко подолавши захоплення вагнеріанства, він шукає витоки музичного оновлення то в оригінальних творах російської школи («Борис Годунов» М. Мусоргського), то в ладових і ритмічних особливостях китайського, індонезійського, арабського фольклору, з якими він познайомився на концертах всесвітньої виставки 1889 року. Так поступово складається найвишуканіший стиль молодого К. Дебюссі, який знайшов втілення в ранніх його фортепіанних творах кінця 80-х початку 90-х років. Такі, наприклад, його «Маленька сюїта» для фортепіано в чотири руки і «Бергамаська сюїта».

«Бергамаська сюїта» являє собою спробу поєднати принципи старовинної клавірної сюїти з новаторськими устремліннями імпресіоністської техніки і виразності.

У «Бергамаській сюїті» (назва вказує на зв'язок зі світом староіталійського мистецтва), виданої в 1905 році в паризькому видавництві Фромон, К. Дебюссі звертається до танцювальної старовини, химерно поєднуючи її з вишуканістю сучасного ладогармонічного мислення. Поруч з жанровими слайдами в душі клавесинної музики XVIII століття («Прелюдія», «Менует», «Пасп'є») вперше виникає меланхолійно ніжний нічний пейзаж «Місячне сяйво» (третя частина сюїти), один з ранніх дослідів імпресіоністського звукопису у Клода Дебюссі.

Звернемо увагу, що ця сюїта, в якій не тільки кожна частина має назву, а й увесь твір в цілому також. Таким чином, «Бергамаська сюїта» – є зразком програмної сюїти (власне, як і «Маленька сюїта» «Дитячий куточок» К. Дебюссі).

«Бергамаська сюїта» К. Дебюссі написана в 1890 році (і перероблялася до 1905 року). Це один з його ранніх творів, що став, як уже йшлося, дуже популярним у слухачів і виконавців, в тому числі і китайських. Сюїта протягом п'ятнадцяти років залишалася неопублікованою. Але потім вона

стала популярною в першу чергу завдяки своїй третій частині – «Місячне сяйво».

Слід звернути увагу на те, що «Бергамаська сюїта» довго не задовольняла К. Дебюссі, в зв'язку з чим вона була неодноразово перероблена композитором і повністю в завершеному вигляді закінчена лише через 15 років після початкового варіанту – в 1905 році – тобто в епоху вже повної зрілості композиторської майстерності. Отже, К. Дебюссі створив «Бергамаську сюїту», назавжди зв'язавши себе з Бергамо, з бергамаскою, з маскою-бергамаскою...

Слід зауважити, що освоєння музичного світу композитора в процесі роботи над твором – один з найпоширеніших шляхів досягнення специфіки його стилю. Є ще інший шлях досягнення стилю композитора – порівняння інтерпретацій видатних виконавців. Звичайно, кожен великий музикант в своєму виконанні підкреслює певні властивості і особливості стилю композитора. Саме це і дає слухачеві «варіантну множинність виконання» (Раппопорт, 1972: 10). А для молодого виконавця вивчення різних трактувань є стимулом творчого підходу до вирішення виконавських проблем, допомагає виробити свій власний шлях пізнання того чи іншого стилю і музичного твору.

Але перш за все вникнемо в суть і походження самого терміну «інтерпретація».

Проблема *інтерпретації* виникла кілька століть назад, коли в нотах опус продовжував «існувати і після смерті автора» (Чередниченко, 1988: 14). До середини XVIII століття використання чужих творів, починаючи з окремих тем і закінчуючи цілими частинами, було звичайним в музичній практиці (наприклад, до цього вдавався Й.С. Бах і особливо Г. Гендель). До кінця XVIII століття становище помітно змінилося. Використання і переробка чужих творів почали викликати протести. Поступово чіткішим стає уявлення про музичний твір, як про продукт індивідуальної композиторської творчості. Одночасно це призводить, як зазначає Н. Корихалова, до «відчуження твору, що ставав загальнодоступним від його творця» (Корыхалова, 1979: 7).

Відчужений від автора твір нерідко ставав об'єктом змін, переробок, додавань з боку виконавця. Це в свою чергу породило проблему «вірності» виконавця авторського тексту.

У зв'язку з розвитком нових, більш складних по структурі та обсягом музичних жанрів і форм (симфонії, класичної сонати і концерту) музичний твір забезпечується все більш докладним текстом, і «поле свободи» виконавця помітно звужується» (Корыхалова, 1979: 7).

Про це говорив А.Рубінштейн, відзначаючи, що для XVII-XVIII століть була характерна «фігура великого автора, що був одночасно віртуозом, який виконував в основному свої власні твори» (Рубінштейн, 1891: 11). Подальший розвиток виконавського мистецтва призвів до величезного зростання кількості виконавців-професіоналів. Їх ставало все більше і більше і вони вже виконували не тільки свою музику. Все частіше виконавці дають сольні концерти і стають центром виняткової уваги публіки. І тільки до кінця XIX століття від виконавця починають вимагати все більш суворого дотримання приписів композитора.

Отже, для музично-виконавської практики, починаючи з кінця XVIII і протягом першої половини XIX століття, характерно, з одного боку, все більш повне закріплення композитором свого твору в нотному записі, що закликає виконавців до максимально точного відтворення авторського задуму, з іншого – прагнення артистів до свободи, художньої самостійності, з претензією на творчу роль.

Цей висновок міститься у відомому висловлюванні А. Рубінштейна: «Твір – це закон, віртуоз – виконавська влада» (Рубінштейн, 1891: 11).

Це висловлювання можна трактувати набагато глибше – як взаємовідношення *об'єктивного* і *суб'єктивного* в музичному виконавстві. Н. Корихалова зазначає, що під об'єктивністю найчастіше розуміється «вірність автору», «вірність твору» і навіть «вірність нотному тексту». Неможливо не погодитися з тим, що виконання повинно бути *об'єктивно*, якщо під цим розуміти дбайливе, шанобливе ставлення до авторського тексту твору. Але виконання будь-якого музичного твору також *суб'єктивно*, так як переломлюється через особистісні, індивідуальні якості виконавця. Таким чином, необхідно, щоб *об'єктивне* і *суб'єктивне* діалектично поєднувалося у *виконавському процесі*.

Багато музикантів XIX століття наполегливо відстоювали думку про активну, творчу роль виконавця. Це сприяло переосмисленню значення слів «виконання» і «виконавець» і виникнення нового поняття – «інтерпретація».

Таким чином, в понятті «інтерпретація» знайшло відображення і закріпилося ставлення до виконавця як до творчо самостійної індивідуальності, як до тлумача музичного твору. І природно, що в кожному випадку «інтерпретація» неповторна і є результатом індивідуальної волі виконавця.

Слід зазначити, що найважливішим елементом історичної мінливості є той факт, що кожен виконавець є продуктом певного соціального середовища і епохи.

Це підкреслювала Н. Корихалова, звертаючи увагу на «перебудову інтонаційного мислення, зміну одних конкретних історичних форм громадського музикування іншими» (Корихалова, 1979: 7).

Один з кращих інтерпретаторів Й.С. Баха, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Р. Шумана відомий швейцарський піаніст Е. Фішер писав: «Звукове втілення музичного твору складається з трьох елементів: *нотного тексту, інструменту та виконавця*» (Фішер, 1977: 13). Він звертав увагу, що *нотний текст* – це непорушна матеріальна основа для виконавця. Інтерпретація можлива тільки в результаті точної передачі того, що дано в тексті. Ці зауваження знаходяться в руслі загальних виконавських тенденцій XX століття: «Не втративши дорогоцінного почуття свободи самовираження, піаністи стали набагато глибше осягати суть твору і стиль його творця» (Фішер, 1977: 13).

Суть другого елементу згідно класифікації Е. Фішера, пов'язана з історично зумовленою *змінюю музичних інструментів* (удосконалення їх конструкції, зміна одних інструментів іншими) і *розвитком техніки гри*.

І, нарешті, третій елемент – *індивідуальність виконавця*. Навряд чи можливо вичерпно перерахувати всі ті «складові», з яких складається артистична індивідуальність. Це – світогляд, ступінь розвитку інтелекту і досвід емоційного життя, приналежність до того чи іншого художнього типу, вольові якості і риси характеру, культурний рівень і художній смак, професійна обдарованість, ступінь володіння технікою, артистизм і т. д. Якщо додати до цього, що кожен виконавець – це продукт певного соціального середовища і епохи, різноманітність індивідуальностей виявляється воістину безмежною.

Досліджуючи проблему інтерпретації на основі порівняльного аналізу мистецтва видатних піаністів XX століття, А. Алексєєв зробив висновок, що «трактування музичних творів, їх характер і цілісність визначаються тією *ключовою ідеєю інтерпретації*, якою керується виконавець». Ця *ключова ідея є надзавданням*, вона «напружує волю» і «спонукає творчу уяву» (Алексєєв, 1967: 1).

Ключова ідея – явище, похідне від особистості виконавця. Чим ця особистість багатогранніша, тим яскравіше її творчі прояви.

В даному аспекті особливого значення набувають класифікація і піаністична типологія, запропонована К. Мартінсенем і представлена в книзі «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі».

Автор каже, що техніка кожного артиста індивідуальна і пов'язана з характером звукового уявлення, тобто зі «звукотворчою волею» даного піаніста.

К. Мартінсен називає три основних піаністичних типи: *класичний* (статична звукотворча воля), *романтичний* (екстатична звукотворча воля), *експресіоністський* (експансивна звукотворча воля) (Мартінсен, 1966: 9). Він також зазначає, що змальовані ним типи рідко існують в «чистому вигляді», набагато частіше зустрічаються «змішані». Класифікація типів виконавців по К. Мартінсену – це «розподіл по співвідношенню цілого і деталей, об'єктивного і суб'єктивного, інтуїтивного і раціонального» (Мартінсен, 1966: 9).

Звичайно ж, «не все в мартінсенівській типології заслуговує беззастережного визнання» – зазначає Г. Коган в своїй вступній статті до цієї книги.

В. Сирятський називає ще цілий ряд відомих імен, таких як Г. Коган, Л. Баренбойм, Я. Мільштейн, І. Кайзер, які здійснили доповнення до методології К. Мартінсена шляхом аналізу репертуару виконавців і вивчення процесів формування їх індивідуальності (Сирятський, 2003: 12).

Д. Рабінович представив свою класифікацію, розподіливши типи по творчим цілям, які виконавці несвідомо чи напівсвідомо ставлять перед собою. Це такі типи: *віртуозний, емоційний, раціоналістичний, інтелектуальний*.

Отже, проведений в даному розділі екскурс в побудову піаністичної типології (і в плані «звукотворчої волі», і в плані «творчих цілей виконавців») дозволяє провести порівняльний аналіз інтерпретацій фортепіанних сюїт К. Дебюссі відомими виконавцями ХХ століття. Причому слід зазначити, що вже сам факт звернення до такого жанру як сюїта свідчить про те, що в їх виконавській творчості представлені найрізноманітніші грані піанізму.

Останнім часом створюється все більше музикознавчих робіт, присвячених різноманітним аспектам виконавської інтерпретації. Інтерпретація на рубежі тисячоліття придбала значення ключового обставини у розвитку музичної культури.

Досліджуючи вплив артистичного темпераменту на специфіку виконавської інтерпретації «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі, проведемо порівняльний аналіз їх інтерпретацій представниками різних виконавських типів, а саме – віртуозного, емоційного та раціоналістичного.

Віртуозний тип виконавців найбільш яскраво представлений фігурою Золтана Кочіша. Золтан Кочіш вважається однією з найяскравіших "зірок" на європейському піаністичному горизонті. Його стрімкий зліт почався в 1970 році, коли студент

Будапештської музичної академії взяв участь в конкурсі піаністів імені Л. Бетховена, влаштованому Угорським радіо в честь 200-річчя від дня народження композитора. З. Кочіш був удостоєний першої премії і викликав одношайний захват публіки і критиків, один з яких писав: «Такий талант народжується не частіше, ніж раз на чверть століття»... (Григорьев, Платек, 1990: 5)

Різнібічні здібності З.Кочіш проявив в ранньому дитинстві. Вже до п'яти років стало ясно, що хлопчик має надзвичайну музикальність, слух, пам'ять. У консерваторії і потім в Академії він вивчав не тільки гру на фортепіано, а й композицію; його наставниками були П. Кадоша, Ф. Радош, Д. Куртаг. А відразу ж після отримання диплому він не тільки почав широку концертну діяльність, але і отримав власний клас.

З тих пір З. Кочіш встиг об'їздити більшість країн Європи (і неодноразово), з 1971 року не раз гастролював в США, з 1972 – в СРСР; він побував також в Японії, Австралії, Латинській Америці, брав участь у багатьох великих фестивалях, виступав по телебаченню.

Так, виконання «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі Золтаном Кочішем насичене віртуозністю. Ключовими позиціями виконавського трактування цієї сюїти є барвистість звучання, робота з деталями, *rubato*. Розкута виразність і колосальна напруга, якими обертається віртуозність в першій частині сюїти «Прелюдія», чуттєва принагідність звучання інструменту в другій частині «Менует», зарядженість кожної ноти емоціями найвищої інтенсивності в третій частині сюїти «Місячне сяйво», чарівні темпові коливання і динамічні хвилі в четвертій частині «Пасп'є», – все це говорить про яскравий емоційний початок в інтерпретації Золтана Кочіша.

Режисерська робота, часом непомітна для слухачів, майже всюди впадає в очі. Характерно в цьому зв'язку рішення проблеми цілого і деталей, яке обирає виконавець. З. Кочіш привертає увагу своїх слухачів лише до обмеженої кількості нюансів. Деталі явно тонуть в гіпнотичному динамічному перебігу музики, в цілому.

Піаніст дуже вміло користується *rubato*. У виконанні З. Кочіша чується м'якість при безперервному натиску. Проникливо звучить третя частина сюїти «Місячне сяйво». Золтан Кочіш майже завжди грає на «півтінях» без будь-якої різкості, але в той же час з такою ж повнотою звуку, як грав Ф. Шопен. Палітра його нюансів виходить від *ppp* до *f*.

Повною протилежністю є виконання «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі Станіславом Буніним, що належить до *емоційного* типу піаністів.

Станіслав Бунін це позашлюбний син Станіслава Нейгауза, онук Генріха Нейгауза.

У 1983 році Станіслав Бунін виграв Міжнародний конкурс імені Лонг і Тібо в Парижі, в 1985 році став переможцем Міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена в Варшаві (удостоєний також спеціальних премій за виконання полонезу та за виконання фортепіанного концерту). Розглядаючи піаністів такого типу як С. Бунін, Г. Нейгауз говорив так: «Не дивлячись на величезні індивідуальні відмінності, їх об'єднує якийсь дух вищої об'єктивності, виняткове вміння сприймати і передавати мистецтво по „суті“, не вносячи в нього занадто багато свого особистого суб'єктивного. Такі художники не безособові, а скоріше „зверхособисті“» (Григорьев, Платек, 1990: 5).

Для інтерпретації «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі Станіславом Буніним характерна деяка загальмованість темпів у виконанні. На перший план у виконавця виходять роздуми і співпереживання, відкритість почуттів. Звідси трохи повільне виконання третьої частини сюїти «Місячне сяйво». Не будучи нарочито «філософичним», залишаючись не дуже напруженим в своєму емоційному тонусі, виконання К. Дебюссі радянським піаністом завжди змістовно. Гру Станіслава Буніна відрізняє гранична стриманість на межі зникнення, цілковитий контроль того, що відбувається на клавіатурі.

Емоційно-образний зміст твору проявляється вже в першій частині «Бергамаської сюїти». Інтимна, задумлива задушевність створюється в третій частині «Місячне сяйво». Цьому сприяють невеликі по динамічному діапазону підйоми і спади. Секрет враження, виробленого виконанням С. Буніна, не вичерпується виразністю музичної фрази, достоїнствами туше, що рідко зустрічається у виконавському мистецтві. Найбільше порадувало інше – „розумність“ виконавського задуму, що розуміється нами не як у всіх випадках, а обов'язкова продуманість його. Впадає в очі прагнення піаніста проникнути в інтелектуальність самої творчості Клода Дебюссі, виявити не тільки „емоційне“, але і „розумне“. У виконанні Станіслава Буніна простежується конструктивна чіткість, відгороджена від будь-яких чуттєвих поривів, підкреслена впорядкованість в лірико-романтичних висловлюваннях. Інтерпретація «Бергамаської сюїти» талановитим піаністом „об'єктивна“, ніби виконавець намагався приховати самого себе, своє особисте переживання в музиці К. Дебюссі.

З м'якістю і природністю кожного *rubato* проводить С. Бунін тему в *As-dur* в четвертій частині

сюїти «Пасп'є». Немає навмисної патетичної піднесеності або показних вибухів у піаніста в третій частині «Менует». Почуття міри поряд з бездоганим смаком і виробленою культурою музичного відчуття, як дуже важливі компоненти входять у виконання С. Буніним фортепіанної «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі.

Дещо відрізняється виконання «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі Святославом Ріхтером, що належить до *раціоналістичного типу* піаністів. Провідним початком в цьому типі піаністів є почуття. Г. Нейгауз не випадково називав такого роду виконавців понадіндивідуальними. Дійсно, в інтерпретаціях С. Ріхтера панує музика, панує дух твору, глибокий інтелект, логіка художнього мислення, багатство звукових фарб.

Незважаючи на дивовижну свободу виконання, такому майстру, як С. Ріхтер, не вдалося уникнути перебільшеної патетичності, часом манірності в „подачі“ фрази. Особливо це стосується другої і третьої частини «Бергамаської сюїти». Все це залишає характер сентиментально-піднесеного тону твору. Окремі фрагменти сюїти несуть відтінки по-ламартинівськи побудованої декламаційності, з деякою насиченістю образів. Відзначимо, що віртуозність Святослава Ріхтера ніколи не приваблювала і не була сильною, що впадає в очі, стороною його мистецтва. У його інтерпретаціях творів простежується логіка та інтелект.

Ритміка в його виконавському трактуванні «Бергамаської сюїти» дуже вільна. Своєрідне *rubato* іноді порушує загальну лінію форми і робить важко відчутним логічний зв'язок між окремими фразами. Святослав Ріхтер знайшов свою власну мову і на цій мові переказує знайомі твори великих майстрів минулого. Д. Шостакович так писав про С. Ріхтера: «Мені здається, що головним завданням, яке ставить собі С. Ріхтер, є точний і в той же час творчо-натхненний виклад авторського задуму. Цій меті С. Ріхтер присвячує весь свій величезний талант, всю свою феноменальну майстерність» (Григорьев, Платек, 1990: 5).

Висновки. Підводячи підсумки порівняльного аналізу інтерпретації «Бергамаської сюїти» Золтаном Кочішем, Станіславом Буніним, Святославом Ріхтером, необхідно ще раз підкреслити, що незважаючи на всі відмінності в трактуванні цього твору, вищеназвані піаністи дуже тонко і глибоко відчувають і втілюють стиль музики композитора. Адже кожен виконавський прийом, будь-який виразний засіб знаходять своє обґрунтування в самій музиці, у внутрішніх закономірностях даних творів. На це і був направлений аналіз виконань. Тому зіставлення інтерпретацій

дає широке і об'ємне уявлення про фортепіанний стиль К. Дебюссі.

З. Кочіш, С. Бунін, С. Ріхтер – художники багато в чому різні. Відповідно, кожен з артистів в силу специфіки творчої індивідуальності має своє коло найбільш „вдалих” композиторів. Однак всі вони, звернувшись до фортепіанних сюїт К. Дебюссі, створили шедеври виконавського мистецтва. Композиторський задум сюїт привернув до себе увагу даних піаністів гранями, близькими їх худож-

ньому *credo*. Ці межі і були відтворені майстрами, а саме – імпульсивність, стислість, спрямованість Золтаном Кочішем, розміреність, поетичність Станіславом Буніним, стримана об'єктивність – Святославом Ріхтером.

Зауважимо, що при настільки глибокій відмінності, кожна з версій настільки значна сама по собі, що у слухача щоразу виникає враження всебічного розкриття сутності геніальних творів К. Дебюссі, виняткових по багатогранності змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев, А. (1967). *История фортепианного искусства*. Ч. 2. Москва:Музыка, 285 с.
2. Вахранев, Ю. (1994). *Исполнение музыки (поэтика)*. Харьков, 336 с.
3. Виниченко, А. А. (2006). О вневропейских факторах в творчестве К.Дебюсси в контексте вузовского музыкального образования. *Искусство и образование*, 3, 52–60.
4. Гаккель, Л. (1990). *Фортепианная музыка XX века. 2-е изд., очерки*. Ленинград : Совет. композитор, 288 с.
5. Григорьев, Л. Г., Платек, Я. М. (1990). *Современные пианисты: сб. кратких биографий. 2-е изд. испр.и доп.* Москва : Совет. композитор, 463 с.
6. Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів Д. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис... канд. мистецтвознавства). Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 18 с.
7. Корыхалова, Н. (1979). *Интерпретация музыки*. Ленинград : Музыка, 208 с.
8. Лонг, М. (1962). Дебюсси за роялем. *Советская музыка*, 8, 134–138.
9. Мартинсен, К. (1966). *Индивидуальная фортепианная техника*. Москва : Музыка, 220 с.
10. Раппопорт, С. (1972). О вариантной множественности исполнительства. *Музыкальное исполнительство*. Москва, 7, 3–46.
11. Рубинштейн, А. (1891). *Музыка и ее представители*. Москва : П. Юргенсона, 185 с.
12. Сирятський, В. (2003). *Глен Гульд і його виконавське світовідчуття*. Харків : Факт, 56 с.
13. Фишер, Э. (1977). Музыкальные наблюдения. *Исполнительское искусство зарубежных стран: сб. ст. / сост. Я. Мильштейн*. Москва, 8, 199–228.
14. Чередниченко, Т. В. (1988). Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва, 1, 43–68.
15. Яроцинський, С. (1978). *Дебюсси, імпрессионизм і символізм*. Москва : Прогресс, 232 с.

REFERENCES

1. Alekseev A. Istoriya fortepiannogo iskusstva. [History of piano art. Part 2]. Moscow: Music, 1967. 285 p. [in Russian].
2. Vahranev Yu. Ispolnenie muzyiki (poetika). [Performance of music (poetics)]. Kharkov, 1994. 336 p. [in Russian].
3. Vinichenko A. A. O vneevropeyskih faktorah v tvorchestve K.Debyussi v kontekste vuzovskogo muzyikalnogo obrazovaniya. [On non-European factors in the work of C. Debussy in context of university music education]. Arts and Education, 2006, № 3, pp. 52-60. [in Russian].
4. Gakkel, L. Fortepiannaya muzyika XX veka. [Piano music of the XX century]. 2nd ed., essays. Leningrad: Council. composer, 1990. 288 p. [in Russian].
5. Grigorev L. G., Platek Ya. M. Sovremennyye pianisty: sb. Kratkih Biografii. [Contemporary pianists: Sat. brief biographies]. 2nd ed. correction and add. Moscow: Council. composer, 1990. 463 p. [in Russian].
6. Denysenko I. Ye. Faktura yak zasib realizatsii prohrannoho zmistu u fortepiannii muzytsi (na prykladi tsykliv D. Debiussi ta M. Ravelia). (Avtoref. dys... kand. mystetstvovnavstva). [The invoice as a zasib implementation of the program change in piano music (on the butt of the cycles of D. Debussy and M. Ravel)]. Kharkiv, KhNUM im. I.P. Kotlyarevsky, 2010. 18 p. [in Ukrainian].
7. Koryihalova N. Interpretatsiya muzyiki. [Music interpretation]. Leningrad: Music, 1979. 208 p. [in Russian].
8. Long M. Debyussi za royalem. [Debussy at the piano]. Soviet Music, 1962, № 8, pp. 134-138. [in Russian].
9. Martinsen K. Individualnaya fortepiannaya tehnik. [Individual piano technique]. Moscow: Music, 1966. 220 p. [in Russian].
10. Rappoport S. O variantnoy mnozhestvennosti ispolnitelstva. [On the variant multiplicity of performance]. Musical performance. Moscow, 1972, № 7, pp. 3-46. [in Russian].
11. Rubinshteyn A. Muzyika i ee predstaviteli. [Music and its representatives]. Moscow: P. Yurgenson, 1891. 185 p. [in Russian].
12. Syriatskyi V. Hlen Huld i yoho vykonavske svitovidchuttia. [Glen Gould and his executive outlook]. Kharkiv: Fact, 2003. 56 p. [in Ukrainian].
13. Fisher E. Muzyikalnyie nablyudeniya. [Musical observations]. Performing arts foreign countries: Sat. Art. / comp. Ya. Milshtein. Moscow, 1977, № 8, pp. 199-228. [in Russian].
14. Cherednichenko T. V. Kompozitsiya i interpretatsiya: tri sreza problemyi. [Composition and interpretation: three sections of the problem]. Musical performance and modernity. Moscow, 1988, № 1, pp. 43-68. [in Russian].
15. Yarotsinskiy S. Debyussi, impressiionizm i simvolizm. [Debussy, Impressionism and Symbolism]. Moscow: Progress, 1978. 232 p. [in Russian].