

Розділ 1.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432]:78.03

DOI 10.34064/khnum2-32.01

Чередниченко Ольга Вікторівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, викладач
кафедри спеціального фортепіано
e-mail: olviche72@gmail.com
ORCID iD:0000-0001-8464-1742

Фортепіанний стиль С. Борткевича

Розглянуто особливості фортепіанного стилю українського композитора С. Борткевича. Аналітичні спостереження здійснено на підґрунті його циклічних композицій: сонат, прелюдій, етюдів. Попри те, що XXI століття стало часом відродження імені композитора в сучасній культурі, питання особливостей його фортепіанного стилю залишаються поза спеціальною увагою. Новизна цього дослідження пов'язана з тезою про те, що образно-драматургічне наповнення творів майстра реалізується не тільки через комплекс мовних засобів, але й за допомогою певних піаністичних прийомів, які завдяки усталеній традиції сприймаються слухачем як носії емоційного змісту. Підсумовано, що, продовжуючи класико-романтичну традицію, С. Борткевич демонструє власне ставлення до неї, що дозволяє йому виявити індивідуальну авторську позицію. Стиль композитора поєднує концертну віртуозність зі сповідальністю висловлювання; переважає лірична та скерцозна образність, реалізована нерідко з використанням поліритмічних нашарувань; кожний з прийомів гри пов'язаний з певним художнім задумом, завдяки чому завжди відчувається власне «слово» митця.

Ключові слова: фортепіанний стиль С. Борткевича; циклічні твори; соната; етюд; прелюдія; мініатюра; концертний віртуозний стиль.

Постановка проблеми.

Творчість Сергія Борткевича (1877–1952) відзначена розмаїттям жанрів, які посіли міцне місце в класико-романтичній культурі. Серед них назвемо оперу, балет, симфонію, концерт, сюїту, сонату, фортепіанне тріо, цикли п'єс, етюд, пісню тощо. Узагальнюючи добуток композиторів-романтиків, український митець віддав данину традиції *Hausmusik*, пов'язаної зі стильовим напрямом «бідермаєр». Водночас жанрово-стильове багатство спадщини С. Борткевича не заступає домінування в ній фортепіанної музики, що пояснюється його піаністичною освітою, досвідом публічних виступів та педагогічною діяльністю. Незважаючи на те, що ХХІ століття стало часом своєрідного відродження імені композитора в сучасній культурі, дійсно широкий науковий та виконавський відгук на його твори ще попереду, а питання особливостей його фортепіанного стилю залишаються поза спеціальною увагою, що обумовлює **актуальність** та **новизну** запропонованої теми.

Останні дослідження і публікації. Наукова література про С. Борткевича на сьогодні демонструє велику зацікавленість постаттю українського митця. Життя, жанровий склад композиторської спадщини, виконавська діяльність музиканта знайшли відбиток у низці статей та дисертаційних досліджень. Підкреслимо, що творчість С. Борткевича привернула увагу не тільки українських, але й зарубіжних учених та виконавців. Музика композитора звучить у концертних залах України, Європи та Америки. Серед праць українських науковців вирізняються роботи Є. Левкулича та Т. Якубова. Є. Левкулич (2021) зосередив увагу як на виконавській діяльності самого С. Борткевича, так і на сценічній долі його спадщини в сучасну добу. Т. Якубов (2021) розглянув у своїй праці скрипкові твори композитора, фокусуючись на жанрово-стильових аспектах. Польська музикознавиця А. Косцеляк-Надольська (Kościelak-Nadolska, 2016) розробляє тему танцю і танцювальності у творчості українського композитора. Японська піаністка Ч. Ішіока присвятила свою роботу комплексному аналізу життя і творчої спадщини С. Борткевича (Ishioka, 2016). Американський вчений Дж. Джонсон (Johnson, 2016) досліджує стилістичні та композиційні

впливи на його музику. Як бачимо, при всій різноманітності напрямів вивчення творчості С. Борткевича, осмислення стилістичних аспектів його фортепіанної музики постає як одне із невіршених завдань сучасної музичної науки.

Мета пропонованої статті полягає у виявленні та узагальненні особливостей фортепіанного стилю С. Борткевича на підґрунті аналітичних спостережень над провідними сольними жанрами у творчості митця.

Методологія дослідження. Представлена розвідка спирається на принцип історизму та комплексний науковий підхід із залученням різних методів музикознавчого аналізу, зокрема, структурно-функціонального, що виявляє взаємозв'язок між складовими художнього тексту, жанрово-стильового, спрямованого на визначення індивідуального стилю композитора у зв'язку із жанровою специфікою твору, порівняльного, пов'язаного з усвідомленням традиційних та новаторських рис творчості митця, інтерпретаційного, який висвітлює розуміння авторського задуму.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Спроби визначення особливостей фортепіанного стилю С. Борткевича належать зарубіжним дослідникам і охоплюють період 30–80 років ХХ століття. Ці відомості не набули поширення в українському музикознавчому колі, тому наведемо найбільш розповсюджені точки зору на це питання. Композитора називали майстром мелодії, чий стиль, на думку Т. Райлларда, «піаністично тонкий і добротний, місцями блискучий» (Raillard, 1928: 639) зберігає вірність класико-романтичній традиції; відзначали близькість його композицій музиці Ф. Ліста й Ф. Шопена (Kalcisk, 1954); наголошували, що на його авторський почерк не впливали новітні музичні тенденції, навпаки, за словами Б. Шварца, «Борткевич володів мистецтвом минулого, не додаючи нічого явно особистого чи оригінального» (Schwarz, 1980: 70).

У 1970 роки тон висловлювань науковців дещо змінився. Стаття Р. Фельдманн пронизана пафосом відкриття *terra incognita*, якою постає музика С. Борткевича для сучасних музикантів (Feldmann, 1971).

Авторка у процесі викладу матеріалу оцінює наявну в різних виданнях інформацію; наводить витяги з музичної преси та спеціалізованої літератури, що надають тексту ємності панорамного охоплення думок та подій; підкреслює байдужість музикознавців до творчості майстра; звертає увагу на вокальні та симфонічні твори композитора, коротко характеризує деякі з них. Найбільш цінними у цій статті є, по-перше, особливе ставлення її авторки до фортепіанних п'єс українського митця, оскільки «ця переважна у творчості Борткевича група творів представлена здебільшого лише сумарно або вибірково» (Feldmann, 1971: 174), по-друге, заключні роздуми про деякі особливості його стилю. Узагальнюючи проблематику творчості С. Борткевича, Р. Фельдманн указує на полярність думок: від захопленого прийняття до повного неприйняття стилю композитора, «коли його нагороджують ярликами “епігон”, “салонний”, говорять про “занадто примітивну вигадку”. При цьому, – підкреслює автор, – такі ярлики самі відрізняються примітивністю, оскільки відсутнє належне їхнє обґрунтування» (Feldmann, 1971: 183). У такому контексті виявлення індивідуального фортепіанного почерку С. Борткевича постає як нагальне дослідницьке завдання, вирішення якого допоможе осмислити сучасним виконавцям художній світ його численних творів.

Образно-драматургічне наповнення останніх реалізується не тільки через мелодичні, фактурно-гармонічні, метроритмічні, ладотональні комплекси, але й за допомогою певних піаністичних прийомів, які завдяки усталеній традиції сприймаються слухачем як носії емоційного змісту. Ряд циклічних фортепіанних композицій С. Борткевича, різних за масштабами та жанровими ознаками (сонат, прелюдій, етюдів), свідчать про те, що саме фортепіанна музика стає цариною авторського висловлювання і кристалізації власного стилю музиканта. З огляду на це, зупинимось передусім на тих фортепіанних засобах, які композитор використовує для втілення своїх ідей, і які є репрезентантами його індивідуального піанізму.

Перша фортепіанна соната op. 9, H-dur (1907) зовні є традиційним тричастинним циклом зі збереженням семантичних амплуа частин, де перша, написана в сонатній формі, витримана

в лірико-драматичних тонах; друга поєднує пісенність з рисами скорботної ходи; фінал вирішений у дусі народних свят, вельми колоритними є його основна тема і загальний урочистий настрій, що залучає до захопливого круговороту музичних подій. С. Борткевич при створенні сонатної форми спирається на усталені композиційні принципи. Авторський підхід до завершених індивідуалізованих фрагментів ліричного висловлювання, кожен з яких відзначений не лише власним тематизмом, а й відтінений жанрово¹, дозволяє згадати цикл мініатюр – жанр, який набув особливої популярності в епоху Романтизму і який домінує у фортепіанній спадщині композитора. Тяжіння до лірики та жанровості видає в ньому спадкоємця шубертівсько-шуманівської традиції. Привертає увагу «нетиражованість» піаністичних прийомів, яка виявляється через поєднання в одному творі яскравого концертного стилю та лірико-сповідального висловлювання. Перший характеризується перевагою крупної техніки, охопленням усіх регістрів рояля, октавно-акордовим викладом мелодії, авторськими вказівками стосовно динаміки (*ff*, *fff*, *sff*) та характеру виконання (*marcatissimo*, *con passione*); друге – вишуканим мелодизмом, лаконічністю і прозорістю фактури, у якій кожен поліфонічний підголосок сприймається як прояв-уточнення певного емоційного стану (*dolce*, *con intimo sentimento*, *armonioso*). Такого роду комбінована композиційна техніка стане типовою ознакою авторського фортепіанного стилю та вимагатиме від інтерпретатора як розвинутої піаністичного апарату, так і емоційно-психологічної зрілості.

У *Allegro ma non troppo* образ «пристрасного визнання» втілюється завдяки декламації октав у правій руці, бурхливому тріольному акомпанементу в партії лівої, акцентам, мотивам-вигукам, що збираються у довгі фрази, динаміці *ff*. Патетика пронизує навіть ліричну атмосферу побічної партії, яку композитор також створює «на піднесених тонах». *Andante* автор відзначає прозорою аскетичністю фактури, *cantabile* та *legato* в мелодії та підголосках. Фінальне *Presto* вирізняється наповненістю фактури,

¹ Головну партію першої частини можна порівняти з прелюдією драматичного плану, побічну партію – з ноктюрном, заключну – з етюдом чи експромтом.

акордовим викладенням, поліритмічними епізодами, що слідують один за одним. Сукупність виявлених рис свідчить про віртуозність як засіб втілення композиторської ідеї.

Друга соната *op. 60, cis-moll* (1941/42) відбиває досвід С. Борткевича в царині симфонії, інструментального концерту, оркестрової музики. Монументальнішою постає композиція сонати, яка успадковує структурно-семантичну програму жанру симфонії. Сонатна форма (I ч.) забарвлена в лірико-героїчні тони; *Allegretto* (II ч.) поєднує скерцозну танцювальність гавоту з лірикою; *Andante misericordioso* (III ч.) сполучає високий тон висловлювання пізньоромантичних *Adagio* і строгість церковного співу (*Religioso; canto pasquale*); фінальне *Agitato* (IV ч.) відтворює картину свята, завершуючись ствердженням лірико-гімнічного образу. Чималу роль у втіленні емоційного змісту Сонати відіграють суто фортепіанні прийоми: крупна техніка, яскраві стрибки, стрімкі октавні пасажі на *f*, бісерний хроматичний розсип *perle*. С. Борткевич розширює динамічні контрасти до максимуму, використовуючи палітру від *pp* до *fff* для того, щоб підкреслити різність емоційних станів. Вирішенню цього задуму слугує розширення циклу до чотирьох частин та використання скерцозності у другій частині, створеній за допомогою таких піаністичних прийомів, як чергування *staccato* та *legato* в акордах у швидкому темпі, акцентування слабких долей, гра подвійними нотами, скачки, *marcato* на октавах, зіставлення акордів і пасажів дрібними нотами, що злітають догори. Надзвичайна технічна насиченість і складність Сонати посилюється улюбленим композиторським прийомом гри *rubato*, який створює неповторну «*quasi-імпровізаційність*» висловлювання, що також можна віднести до типових ознак авторського стилю.

Отже, фортепіанні сонати виявляють цілісність творчої природи С. Борткевича, стійкість його творчих позицій. З цього погляду, якщо *Соната op. 9* грала у фортепіанній творчості автора прогножуючу роль, то останній сонатний *op. 60* підсумовує найбільш характерні риси композиторського мислення, що безпосередньо пов'язані з концертною піаністичною практикою.

На відміну від жанру сонати, прелюдія як жанр вирізняється пануванням єдиного образу, відбитого найчастіше за допомогою лаконічних піаністичних засобів. Наслідуючи традицію Ф. Шопена, український митець неодноразово звертається до цього жанру. Ним створено чотири цикли мініатюр: *Шість прелюдій op. 13* (1910), *Десять прелюдій op. 33* (1926), *Сім прелюдій op. 40* (1933), *Шість прелюдій op. 66* (1946–1947). Порівняно з *op. 28* Ф. Шопена, у творах С. Борткевича панує лірика, багатство відтінків якої лише підкреслюють рідкісні острівці драматичного пафосу та скерцозної характерності. Не менш типовим є втілення образу романтичних спогадів, що асоціюється з почуттям туги за втраченими ідеалами. Композитор знаходить власні варіанти ладотонального, метроритмічного, фактурного, жанрового, образного об'єднання мініатюр. Інтерпретація митцем жанру прелюдії виявляє його пластичність з опорою на імпровізаційну природу, що допускає використання типових рис інших жанрів, будь-якого фактурного та метроритмічного малюнку, різного співвідношення мелодії та фону, найширшого спектра емоційних станів. Отже, у прелюдях С. Борткевич демонструє свободу ладогармонічного і тонального мислення; насичення звукоряду хроматизмами сприяє посиленню мотивів томління, ностальгічного смутку, ліричної експресії. Обраний автором підхід до жанру забезпечує необхідний баланс об'єктивованої лірики та емоції, що безпосередньо переживається, яскравої ефектності, майже театральності, і проникливості музичного образу.

Шість прелюдій op. 13 демонструють різні жанрові і змістовні грані ліричного висловлювання: це «пісня без слів» (*№ 2, c-moll*), граціозний вальс (*№ 3, A-dur*), схвильоване «визнання» (*№ 5, As-dur*), романтичне «томління» (*№ 1, Es-dur*). Звідси прозорість викладу, рельєфність мелодії, відсутність яскравих ефектних прийомів, уникнення граничної гучності при збереженні кульмінаційних хвиль, переважання м'якої динаміки *p*, тонкий флер педалізації. Пануючу ліричну образність циклу відтіняють повна напруження, пристрасна, з елементами драматичного пафосу *Прелюдія № 4, cis-moll*, і скерцозно-лірична фінальна п'єса *№ 6, C-dur*. Для них характерні розгорнуті масштаби, різноманітність фактурно-піаністичних

прийомів, підвищений градус емоційного вираження, швидкі зміни агогіки та динаміки, використання синкоп і поліритмії.

Десять прелюдій *op. 33* демонструють подвійне трактування жанру, і як монообразної мініатюри, позначеної однорідністю фактури та малими масштабами, і як розгорнутої п'єси зі зміною фактурно-ритмічного малюнка й темпу, із широкою амплітудою образних градацій, застосуванням різних комбінацій піаністичних прийомів: дрібної та великої технік, фігураційного та мелодичного руху, репетиційних, трелеподібних та тремолоючих ходів. Цей опус відрізняє використання колористичних ефектів та жанрових символів: звучності *quasi campane* (№ 1, *cis-moll*), імітацій переборів струн, що підкреслюють простоту наспіву в душі колискової (№ 3, *D-dur*); «етюдopodobного» тематизму із синхронізованим зустрічно-проти-лежним рухом рук (№ 4, *h-moll*), «пісенної» мелодії зі змінністю ладу (№ 5, *A-dur*), «траурної» пунктирної ритміки (№ 6, *cis-moll*), «ноктюрнових» фігурацій, які відтіняють ніжну мелодію (№ 9, *B-dur*). Також у цьому циклі С. Борткевич не тільки розширює жанрові рамки мініатюри, але й значно вдосконалює композиційну техніку, що спрямовується на збагачення фортепіанного викладу: поліфонічна насиченість фактури суттєво збільшена, більш індивідуалізована партія лівої руки, більш вишуканий вигляд має поєднання різноманітних піаністичних прийомів, якими він користується.

Сім прелюдій *op. 40* концентрують властиві музиці композитора образні плани, типи викладу, манеру подання музичної думки. Вальтер Німан підкреслював «аристократичний салонний стиль» цієї музики (Niemann, 1932: 523). Складається враження, що композитор навмисно згладжує динамічний контраст між початками прелюдій: панує *p* і *pp*, і тільки *Con moto*, № 3, *E-dur* відзначено *mf* та заключне *Appassionato*, № 7, також у *E-dur*, вторгається потужним *f*; звужує діапазон темпових градацій, де крайніми точками виявляються *Andante* і *Allegro*, усю ж шкалу заповнюють *Andantino*, *Sostenuto*, *Con moto*, *Allegretto* (*Appassionato* останньої прелюдії передбачає рухливий темп, але не виходить за межі *Allegro*); вирівнює метричну пульсацію всередині циклу, віддаючи перевагу тридольним тактовим розмірам. В умовах подібної організації часопростору циклу більш

рельєфно проступають виразні можливості характерних піаністичних засобів, пов'язаних з фактурно-ритмічною складовою звукового матеріалу, які дозволяють автору втілити багатокольорову палітру настроїв. Це октавна та акордова техніки, позиційна гра арпеджію, комбінації різних гармонічних фігурацій із синхронізацією партій обох рук, прорисовка мелодичних голосів у шуманівському типі фактури, поліметричні та поліритмічні зрушення, що передбачають вільне оперування музичним часом.

Із *Шести прелюдій op. 66* у вільному доступі є лише дві – *№ 1, Fis-dur*, та *№ 3, es-moll*. *Прелюдія Fis-dur* вирішена на кшталт меланхолічного вальсу; пластичність ліній досягається завдяки тріольним ритмам ноктюрнового акомпанементу, внутрішньотактовим синкопам, пунктирному ритму, хвильовому рельєфу мелодичних фраз. *Прелюдія es-moll* схожа на пісню без слів, де виразність наспіву підкреслена трепетною пульсацією гармонічного фону в акордовій фактурі.

Як бачимо, образно-жанровий спектр циклів прелюдій С. Борткевича надзвичайно різноманітний та віддзеркалює майже увесь досвід романтичної мініатюри. При цьому композитор знаходить власні шляхи прояву творчої індивідуальності та сучасного мислення, суть яких полягає у використанні комбінаторної техніки у царині як мовних засобів виразності, так і суто піаністичних прийомів.

Етюд у творчості С. Борткевича можна віднести до найбільш затребуваних жанрів; не випадково етюди містяться у багатьох збірках фортепіанних п'єс (*op. 3, op. 6, op. 10, op. 65*). Широкий спектр технічних труднощів та виразних задач, що висуваються автором, може задовольнити вимоги найвибагливішого прихильника віртуозного стилю, дозволяючи не тільки блиснути досягненнями піанізму, але й реалізувати можливості художньої уяви.

У *Десяти етюдах op. 15* (1911) автор не ставить за мету продемонструвати всі відомі піаністичні прийоми, розроблені в етюдній літературі його попередниками. Примітним є і той факт, що при активності та, в багатьох випадках, самостійності партії лівої руки вона ніде не висувається як провідна. *Етюди № 1 (F-dur)*, *№ 3*

(*B-dur*), № 9 (*fis-moll*) представлені у вигляді лірико-поетичних замальовок, які поєднують прозорість фактури, її «шопенівська» мелодизація, бісерність пасажів, ноктюрновий тип супроводу, переважання динаміки *p*, фігураційний рух, швидкий темп. Етюди № 2 (*es-moll*) та № 6 (*gis-moll*) зближують повільний темп, пунктирний ритм, акордова фактура та репетиційна пульсація, наявність масштабних кульмінаційних зон із використанням максимальної гучності – *sff* та *fff*, штриха *marcatissimo*. Для Етюду № 4 (*A-dur*) характерною є моностилістика; при цьому авторська ремарка *ppp e molto egualmente le sette crome* виявляє складність піаністичного прийому рівності гри акордів на тихій динаміці. Скерцозність Етюдів № 5 (*As-dur*) та № 7 (*Cis-dur*) втілюється завдяки темпам *Vivace* і *Vivacissimo e brioso*, стрибкам інтервалів, штрихам *staccato* та *portamento* в акордах, підкреслено гострому та акцентованому характеру звуку. Етюд № 8 (*Des-dur*) відзначається різноманітністю фактурних і технічних прийомів, змінністю метра, охопленням усіх регістрів інструмента. Етюд № 10 (*e-moll*), фінал циклу, переконливо закріплює концертний стиль усього опусу шляхом застосування крупної техніки, гучної динаміки, численних *sf* та акцентів.

Дванадцять етюдів-новел *op. 29* (1924), присвячені Хуго ван Далену (*Hugo van Dalen*)², є яскравими програмними п'єсами з використанням різноманітних піаністичних прийомів, що демонструють наслідування С. Борткевичем лістівської традиції. Наявність в *op. 29* програмного компонента спрямовує думку композитора в русло музичного портрета: п'єси являють собою серію портретних замальовок, де представлені традиційні жіночі типи, літературні герої, ліричні і жанрово-характеристичні персонажі, у чому можна побачити апеляцію до досвіду як клавесиністів, так і Р. Шумана, К. Дебюссі й, ширше, – імпресіонізму. Більшість «новел»

²Хуго ван Дален – нідерландський піаніст, який деякий час викладав разом із С. Борткевичем у Консерваторії Кліндворта-Шарвенка (*Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka*), був виконавцем багатьох творів українського митця. Він здійснив прем'єру *Першого фортепіанного концерту* С. Борткевича.

лаконічні, монообразні, монотилістичні, а вибір фактури, її зміни завжди продиктовані художнім завданням. Загалом композитор зберігає вірність ліричній та скерцозній сферам, що доповнені героїко-драматичними мотивами. Основним типом піаністичних прийомів залишається крупна техніка у всіх її проявах; застосовуються гучна динаміка, різноманітні акцентування. Винятком є *Етюд № 5 (Fis-dur)*, написаний для лівої руки. Його назві – «Поет» – відповідають спокійний темп *Andante*, співучість мелодичної лінії з виразними затриманнями. Каринна мальовничість і віртуозність етюдів «Дон Кіхот» (№ 10, *C-dur*), «Гамлет» (№ 11, *es-moll*), «Фальстаф» (№ 12, *D-dur*) ставить ці твори в один ряд із «Трансцендентними етюдами» вищої виконавської майстерності Ф. Ліста.

Отже, *Десять етюдів op. 15* та *Дванадцять етюдів-новел op. 29* С. Борткевича є справжньою антологією концертного етюдю, що поєднує ефектність *stile brillante* та *al fresco* з одухотвореною образністю, грою в алюзії, іронічним ставленням до типізованих формул та ностальгією за втраченими ідеалами й пієтетом перед геніями піанізму.

Висновки.

Розглянуті циклічні твори С. Борткевича відображають прагнення композитора до багатовимірної показу двох улюблених ним образних сфер – лірики та скерцозності. При цьому остання не тяжіє ані до чарівної фантастики Ф. Мендельсона, хоча й не позбавлена деяких її властивостей, ані до двійництва образів Р. Шумана, ані до мефістофельських мотивів Ф. Ліста. Заломлена крізь призму дансанти, вона пов'язує музику С. Борткевича з галантним стилем раннього віденського класицизму. Навпаки, лірика розкриває романтичну складову світовідчуття композитора, проте їй не притаманні поглиблена споглядальність шубертівського типу, філософічність роздумів і пафос висловлювання Л. Бетховена та Й. Брамса, пристрасність Ф. Шопена та Ф. Ліста. Швидше можна говорити про натхнення пориву, захоплене прийняття світу, поетичний стрій почуттів, ностальгійний смуток, світлий сум любові. Можливо тому проникнення драматизму ніде не обертається

катастрофою, не створює конфлікту вселенського масштабу, а лише збагачує, робить об'ємним заявлений образ. Циклічні твори С. Борткевича тісно пов'язані з його піаністичною практикою та демонструють вільне володіння всіма віртуозними прийомами – від співучого *legato* піднесеної кантилени, кілкого *staccato* грайливої скерцозності до яскравої бравурності крупної техніки в емоційно напружених висловлюваннях. Важливою ознакою сучасного мислення митця є підпорядкованість кожного з піаністичних прийомів певному драматургічному задуму. З одного боку, це пояснює деяку обмеженість їх використання в доволі розгорнутих композиціях, з іншого – демонструє переосмислення С. Борткевичем усталених формул у творах, орієнтованих на традицію.

Перспективи дослідження. Подальше вивчення фортепіанного стилю композитора із залученням інших творів, у тому числі й у царині *Hausmusik*, сприятиме і поглибленню знань щодо мислення українського митця, і розширенню репертуару сучасних виконавців.

ЛІТЕРАТУРА

- Левкулич, Є. О. (2021). *Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX–початку XXI століття*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Якубов, Т. А. (2021). *Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Feldmann, R. (1971). Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz. *Musik des Ostens*, 6, 170–184.
- Ishioka, C. (2016). Sergei Bortkiewicz's view on music and its reflections in his works, especially in his two piano sonatas. *Bulletin of the Doctoral Programs Tokyo College of Music*, 1(2), 21–39.
- Johnson, J. A. (2016). *Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz*. (DMA diss.). University of Nebraska. Lincoln, Nebraska.
- Kalcisk, H. J. (1954). Bortkiewicz. In *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. (5th edition by E. Blom). (Vols. 1–10). Vol. 1, p. 827. London: Macmillan.

- Kościelak-Nadolska, A. (2016). Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952). Część II – Typologia utworów inspirowanych tańcem. *Notes Muzyczny*, 2 (6), 127–155.
- Niemann, W. (1932). Serge Bortkiewicz. *Zeitschrift für Musik*, 6, 522–523.
- Raillard, T. (1928). Serge Bortkiewicz. *Zeitschrift für Musik*, 11, 639.
- Schwarz, B. (1980). Bortkiewicz. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (6th ed. by S. Sadie). Vol. 3, p. 70. London: Macmillan.

REFERENCES

- Feldmann, R. (1971). Musicological Notes on Sergej Bortkiewicz [Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz]. *Music of the East [Musik des Ostens]*, 6, 170–184 [in German].
- Ishioka, C. (2016). Sergei Bortkiewicz's view on music and its reflections in his works, especially in his two piano sonatas. *Bulletin of the Doctoral Programs Tokyo College of Music*, 1 (2), 21–39 [in English].
- Johnson, J. A. (2016). *Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz*. (DMA diss.). University of Nebraska. Lincoln, Nebraska [in English].
- Kalcisk, H. J. (1954). Bortkiewicz. In *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. (5th edition by E. Blom). (Vols. 1–10). Vol. 1, p. 827. London: Macmillan [in English].
- Koscielak-Nadolska, A. (2016). Life and creativity of Sergei Bortkiewicz (1877–1952). Part II: Typology of works inspired by dance [Życie i twórczość Sergiusza Bortkiewicza (1877–1952). Część II – Typologia utworów inspirowanych tańcem]. *Musical notes [Notes Muzyczny]*, 2 (6), 127–155 [in Polish].
- Levkulych, Ye. O. (2021). *Piano heritage by Serhii Bortkiewicz in the actual space of the performing art of 20th – beginning of 21st centuries*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].
- Niemann, W. (1932). Serge Bortkiewicz. *Music Magazine [Zeitschrift für Musik]*, 6, 522–523 [in German].
- Raillard, T. (1928). Serge Bortkiewicz. *Music Magazine [Zeitschrift für Musik]*, 11, 639 [in German].
- Schwarz, B. (1980). Bortkiewicz. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (6th ed. by S. Sadie). Vol. 3, p. 70. London: Macmillan [in English].

Yakubov, T. A. (2021). *Serhii Bortkiewicz and his violin music: sources, genres and style studies*. (PhD diss.). Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Kyiv [in Ukrainian].

Olha Cherednychenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art History, a teacher,
the Special Piano Department,
e-mail: olviche72@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-8464-1742

S. Bortkiewicz's piano style

Statement of the problem.

The genre-style richness of S. Bortkiewicz's legacy does not except the dominance of piano music in it, which is explained by the composer's piano education, the experience of his public performances and teaching activities. The 21st century became a time of revival of the composer's name in the modern culture, but the specifics of his piano style remain outside the scope of special studies.

***Recent research and publications** shows the great interest in the artist's figure. Scientists focus on the performance of S. Bortkiewicz himself (Levkulych, 2021), highlight his violin compositions (Yakubov, 2021), develop the theme of dance and dance quality in his music (Kościelak-Nadolska, 2016), examine the composer's life and creative legacy (Ishioka, 2016), stylistic influences on his thinking (Johnson, 2016).*

Objectives, methods and novelty of the research.

The purpose of the study is to reveal the features of S. Bortkiewicz's piano style based on observations of leading solo genres (sonatas, preludes, etudes). The scientific novelty of the article is determined by the original thesis about participation in the realization of the artistic idea of a complex of certain pianistic techniques, which are perceived as carriers of emotional content. The presented study is based on the principle of historicism and a comprehensive scientific approach involving various methods of analysis.

Research results.

In S. Bortkiewicz's legacy, the piano sonata is represented by two compositions: op. 9, B major, and op. 60, C sharp minor. The purely piano techniques, the totality of which indicates virtuosity as a means of realizing the art design, have the great

importance in these works (large-scale technique, bright jumps, rapid octave passages on *f*, a wide dynamic palette from *pp* to *fff*). The combined technique, the use of rubato play become the typical features of his piano style.

Preludes op. 13, op. 33, op. 40, and op. 66 are distinguished by the dominance of a single image, embodied by the laconic pianistic means. The image and genre spectrum of prelude cycles is diverse and reflects almost the entire experience of a romantic miniature. The composer finds his own ways to reveal individuality and to manifest the modern thinking, the essence of which is in the use of combinatorial methods in the field of both language means of expression and purely pianistic techniques.

The etude genre can be classified as one of the most popular in S. Bortkiewicz's creativity. Ten Etudes op. 15 and Twelve Etudes-novels op. 29 are a true anthology of the concert etude, which combines the effectiveness of style brilliant and *al fresco* with spiritual imagery, playing allusions, ironic approach to typical formulas, nostalgia for lost ideals.

Conclusion.

S. Bortkiewicz demonstrates his own attitude to the classical-romantic tradition, which reveals an individual author position. Relying on typical pianistic techniques, the composer combines a concert virtuoso style with inspired confessional expression, prefers lyrical and scherzo imagery realized often through widely uses polyrhythmic layering, closely connects each of the playing techniques with a certain artistic idea, due to which the author's own "word" is always felt.

Keywords: S. Bortkiewicz's piano style; cycle compositions; sonata; etude; prelude; miniature; concert virtuoso style.

Стаття надійшла до редакції 9 червня 2023 року