

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано

**ФОРТЕПІАННІ ЕТЮДИ op. 15 С. БОРТКЕВИЧА В АСПЕКТІ
ПЕДАГОГІЧНИХ ЗАВДАНЬ**

Методичні рекомендації
з навчальної дисципліни «Спеціальний інструмент»
для самостійної роботи
здобувачів першого (бакалаврського) рівня освіти
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
спеціалізації «Фортепіано, орган»

Харків – 2023

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432.083.6

Друкується за рішенням Вченої ради Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 9 від 27.04.2023)

Укладач: Чередниченко Ольга Вікторівна, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри спеціального фортепіано

Рецензенти:

Ю. Б. Коваленко Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри телерепортерської
майстерності ХДАК

Н. В. Горецька Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат педагогічних наук, професор,
завідувач кафедри спеціального
фортепіано ХНУМ імені
І. П. Котляревського

Чередниченко О. В. «Фортепіанні етюди ор. 15 С. Борткевича в аспекті педагогічних завдань»: Методичні рекомендації з навчальної дисципліни «Спеціальний інструмент» для самостійної роботи здобувачів першого (бакалаврського) рівня освіти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» спеціалізації «Фортепіано, орган» / Харк. нац. унів. мистецтв; 2023. 24 с.

УДК 78.071.1(477)(092):780.616.432.083.6

© Чередниченко О. В., 2023

© Харківський національний університет
мистецтв імені І. П. Котляревського, 2023

Запропоновані методичні рекомендації спрямовані на розширення досвіду сучасних здобувачів у царині фортепіанного етюд. Незважаючи на те, що багато зразків цього жанру міцно посіли своє місце у навчальному процесі, сучасна ситуація демонструє його затребуваність як у композиторській, так і виконавській практиці. З цих позицій ХХ століття, відзначене оновленням музичної мови, використовує усталені піаністичні прийоми в умовах новітніх технік письма, нового підходу до розуміння часопростору, переосмислення традиційних понять ладотональної музики. Співіснування в музичній культурі минулого століття різновекторних тенденцій дозволяє обрати ті зразки етюдного жанру, які відповідають або можливості виявити свою майстерність, або вирішити певні завдання на шляху вдосконалення професійних навичок. Ще одним поштовхом для написання методичних рекомендацій стало бажання ввести в коло знань здобувачів деякі наукові відомості, які не здобули ще поширення, та більш детально познайомити зі здобутком С. Борткевича в сфері фортепіанної музики.

Жанр етюд займає одне з провідних місць в розвитку професійного піаніста. Невипадково він привертає до себе увагу багатьох дослідників. Крім розгляду певних зразків в творчості того чи іншого композитора [1], вчені прагнуть виявити різницю між так званим інструктивним та художнім етюдами [9]. Осмислюючи тенденції розвитку фортепіанної музики в перші десятиріччя ХІХ століття, В. Георгії (*Walter Georgii*) підкреслює доцільність розподілу понять «вправа» і «етюд», яка склалася у музичній практиці. «Під вправами, – пише музикознавець, – розуміють короткі технічні формули без музичного змісту і без структурної завершеності. На відміну від цього, етюд є музичною п'єсою, яка, незалежно від значущості або слабкості музичного змісту, з точки зору форми повинна задовольняти загальним естетичним вимогам, як будь-який інший твір» [8, с. 248]. Така характеристика вправ, на нашу думку не є досконалою, оскільки змістом будь якої вправи є певне технічне завдання.

Нагадаємо про призначення вправи та етюду, яке пов'язано з розвитком техніки гри виконавця. Показово, що чимало зразків інструктивних етюдів наближаються за змістом до вправ. Тому розробка таких питань має безпосереднє значення для процесу виховання професійного піаніста. Якщо на ранніх етапах навчання більшість із зразків є суто інструктивного характеру, бо необхідно розвивати технічну оснащеність учня, то з кожним роком змінюються не тільки завдання технічного роду, але й додаються суттєві плани удосконалювати емоційно-виразну сторону гри. Невипадково чимало зразків інструктивних етюдів наближаються за змістом до вправ. У зв'язку з цим, на думку німецького музикознавця, «етюд і з точки зору композиційної техніки послідовно проводить обраний одного разу тип руху» [8]. Разом з тим, позиція автора виявляється все ж таки доволі вузькою, якщо обмежувати етюд тільки певними технічними формулами і пов'язаними з ними образними сферами. Позицію автора спростовує композиторська практика XIX століття, коли етюд починає займати власне місце в жанровій палітрі та відігравати значну роль у творчій, педагогічній та виконавській практиках. Це не виключає наявності у культурній спадщині монообразних етюдів на основі одного прийому гри, так само як і різноманітних в образному плані з залученням багатьох технічних засобів. Розвиток етюдного жанру відбивав і розвиток самого інструмента, який удосконалювався протягом наступних десятиліть. Доцільно у такому контексті нагадати, що 30 – 40 роки доби романтизму увійшли в історію фортепіанного мистецтва як часи панування піаністів-віртуозів.

Шлях, який пройшов жанр етюду, підтвердив його життєздатність та спроможність до розвитку не тільки в межах певного композиторського стилю, але й в контексті різних систем музичного мислення. Достатньо нагадати про звернення до етюдного жанру авангардно налаштованих композиторів XX – XXI століть, таких як М. Рославець, Б. Барток, Д. Лігеті, Е. Раутаваара. Метою запропонованих методичних рекомендацій є залучення студентів-піаністів до композиторської спадщини, накопиченої у жанрі етюду, яка досі залишається

поза активної педагогічної практики. Усталена ситуація обмеження репертуару, як правило, блискучими різноманітними зразками Ф. Шопена, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна може бути доповнена музичними творами, які заслуговують увагу з точки зору не тільки образно-емоційного наповнення, але й спроможності удосконалення віртуозної майстерності. Свої індивідуальні риси жанр набув у митців, життєвий шлях котрих припав на останні десятиріччя XIX – першу половину XX століття. Складність формування їх мислення пов'язане з зіткненням, по суті, двох музичних епох: тональної, яка к початку XX століття мала усталений досвід, та новітніх тенденцій, які позиціонували себе як деяку опозицію до класичної традиції. В такі часу «великого зламу» розвивався і фортепіанний стиль Сергія Борткевича, який народився у 1877 році. Нагадаємо, що він був молодшим сучасником О. Скрябіна (1871), С. Рахманінова (1873), А. Шенберга (1874), старшим за М. Метнера (1880), І. Стравінського (1882), А. Веберна (1883). Наведені імена пов'язані з різними тенденціями в музиці XX століття та асоціюються або з продовженням традиції в її оновленому розумінні, або з відкриттям нових принципів музичного мислення.

Сергія Борткевича називають «останнім романтиком» [4]. Він був учнем блискучого піаніста, відомого в Європі Альфреда Райзенауера, котрий здобув свою майстерність на уроках у великого Ференца Ліста. З цієї точки зору Сергій Борткевич сприймається онуком знаного угорця. Можливо такий родовід пояснює, чому серед численних різножанрових творів, написаних для «короля інструментів», етюд посідає у його творчій спадщині не останнє місце. Ці обставини професійної музичної освіти визначили тісний зв'язок С. Борткевича з романтичною традицією, наслідування її художньо-естетичних установ. Разом з тим, композитор не йшов шляхом стилізації або повторення вже пройденого. Навпаки, незважаючи на численні асоціації, що виникають, завжди відчувається власне «слово» митця. В такому інтегруванні досвіду минулого відбивається позиція нової композиторської генерації XX століття.

Написані С. Борткевичем у 1911 році *Десять етюдів оп. 15*, з посвятою «Пам'яті дорогого вчителя Альфреда Райзенауера», заслуговують введення в педагогічну та концертну практику. Доцільно нагадати сучасним здобувачам, що Альфред Райзенауер (1863–1907) був визнаним в усьому світі німецьким піаністом та музичним педагогом. Невипадково С. Борткевич називав його «піаністичним генієм», «технарем від природи». У своїх «Спогадах» український митець писав, що він «грає» з труднощами, не потребує багатогодинних занять, оскільки все приходить до нього само собою [6, с. 145]. Це пояснює обраний С. Борткевичем для своїх етюдів *style brillant*, який сприймається своєрідним автографом А. Райзенауера.

Етюди оп. 15 здобули освітлення в науковій літературі [5; 7]. Зокрема, німецька музикознавиця Р. Фельдманн (*Ria Feldmann*) вважає цей твір новацією в творчості С. Борткевича. Свою думку вчена пояснює не тільки суто етюдним характером опусу, але й присвятою вчителю. Ось якою постає ця збірка в оцінці Р. Фельдманн: «Той факт, що в Етюдах №№1 і 6 виразно відчутно вплив Ліста, не викликає подиву, оскільки Райзенауер був учнем Ліста. На відміну від них, номери 3 та 9 нагадують Шопена <...>. № 3, однак, завдяки п'ятичетвертному такту отримує особливий <...> колорит. Слід вказати також на № 4 через 7/8 метра та низхідну мелодику *con morbidezza*. З усіх п'єс цього опусу лише № 8 особливо згадується у «Спогадах» <...>. При цьому саме у випадку з цим етюдом сьогодні важко зрозуміти, чому його в той час так високо оцінили» [7, с. 176]. В Етюді № 9, на думку автора, відчувається зв'язок з шопенівською стилістикою «у ніжних шістнадцятих фігурах та неяскравій мелодиці» [там само]. Панорамний огляд твору С. Борткевича, наданий німецькою музикознавицею, пояснює відсутність в ньому конкретних деталей, за допомогою яких розкривався б зміст кожного з етюдів та певний комплекс піаністичних завдань. Отже, розглянемо деякі етюди з *оп. 15* більш детально.

Музичні п'єси, витримані у повільних темпах, віддзеркалюють різні нюанси лірики. Наприклад, *Етюд № 2, es-moll, Andante sostenuto e funebre*,

сприймається траурною ходою, незважаючи на розмір $3/4$. Це досягається залученням тональності *es-moll*, яка асоціюється з трагічними, похмурими почуттями, рокотливими тривожними трелями у низькому регістрі. Звертає на себе увагу пунктирна ритмоформула, що надає загальному руху деякі риси сарабанди. Масштабна кульмінація, використання максимальної гучності – *sff* и *fff*, штрих *marcatissimo* доповнюють відчуття емоційної катастрофи. Протягом Етюду композитор деталізує свої побажання до виконавця з метою визначення широкої амплітуди емоційних станів – від *doloroso* та *espressivo* (ніжно та виразно), до *funebre* та *lugubre* (траурно та похмуро).

Окрім художніх завдань, цей твір потребує вирішення багатьох технічних проблем. Акордова фактура у правій руці в крайніх розділах *Етюду* доповнена мелодією, що вимагає якісної диференціації голосоведіння. Мелодія верхнього голосу повинна розвиватися за вокальними принципами – вільне дихання, штрих *legato*, поступовий розвиток майже без змін динаміки. Акорди середнього шару фактури мають звучати з репетиційною рівністю, що досягається кропіткою роботою як з гармонічною основою, так і з повним контролем процесів звуковидобування. Після якісного опрацювання кожного голосу партія правої руки має бути перевірена з точки зору звукового балансу та розподілу сили взяття звуку – наповнене звучання мелодії підкріплюється тихим та невідворотним *ostinato* акордів. Такий підхід формує у виконавця вміння диференціювати вагу руки в різних голосах при роботі однією рукою. Ці навички знадобляться при виконанні творів від епохи бароко до сучасності [3]. Як бачимо, незважаючи на оновлення С. Борткевичем романтичної традиції з урахуванням новітніх тенденцій в музиці початку ХХ століття, своєрідна «м'язово-тактильна пам'ять» зберігається в генезі жанру етюду. Отже, для досягнення певного результату при роботі над поліфонічною складовою *Етюду № 2* корисно розділити шари фактури у правій руці та використати наступні засоби – співати мелодію та грати акорди; грати акорди лівою рукою, а мелодію – правою; зіграти всю фактуру однією рукою на власному тілі (наприклад, на

іншій руці або на стегні) для того, щоб фізично відчувати різницю у звуковидобуванні.

Партія лівої руки у крайніх розділах *Етюд* вимагає від піаніста досконалого володіння технікою трелі. С. Борткевич, маючи безумовно великий власний виконавський досвід, пропонує допомогу майбутнім виконавцям, докладно виписуючи аплікатуру, використання якої сприятиме уникненню м'язового затиску у зап'ястку. При відпрацьовуванні партії лівої руки необхідно окремо підібрати вправи та інструктивні етюди, що розвивають вміння грати трель різними групами пальців (зокрема *Етюди № 22* та *№ 48 з ор. 740* К. Черні націлені на удосконалення навичок гри трелі). Найбільше у виконавській практиці використовуються комбінації 2–1 та 3–1 пальці для лівої руки, але для сучасного рівня виконавської майстерності цього не достатньо. Розвиток усього пальцевого апарату відбито у низці вправ та етюдів, створених в різні часи. Доречно нагадати вправи Ш. Ганона, М. Лонг, етюди К. Черні. Виходячи з цього, молоді здобувачі мають можливість виконувати різні вправи на кшталт гри гам, акордів і таке інше. Гру трелі потрібно практикувати в різних темпах та в різних ритмічних варіантах – розпочинаючи дуже повільно, дуолями, потім змінюючи групу на тріоль, квартоль тощо. Таку щоденну працю слід розглядати як своєрідну гігієну піаністичного апарату.

При вивченні центрального розділу твору постає необхідність подолання доволі значних технічних труднощів – акордова фактура в обох руках відтворює мелодію, а середній шар фактури – трель, що виконується обома руками паралельно, на *ff*, *marcatissimo*. Таке викладення музичного матеріалу дещо нагадує *Етюд № 12* («Завірюха»/«*Chasse-neige*») вищої виконавської майстерності Ф. Ліста. Кульмінація, що займає дві сторінки, вимагає від виконавця великої фізичної сили та витримки. Для успішного вирішення технічних завдань рекомендується провчити акордовий шар фактури з використанням ваги руки. На кожний акорд рука ніби падає зверху, цим

досягається звільнення від м'язового затиску та формується відчуття гри з опорою, використанням верхньої, плечової частини піаністичного апарату. Середній шар – трелі – потрібно грати на *f*, але не використовувати для цього вагу руки – пальці активні, швидкі, майже не покидають клавіш. Гра трелі у цьому епізоді має відбуватися за рахунок імпульсу, а не сили. Поступове зниження градусу емоційного напруження приводить до фіналу, який закінчується на *ppp* та *morendo* (завмираючи).

Як бачимо, *Етюд № 2, es-moll*, передбачає удосконалення здобувачем власних технічних можливостей для повноцінного втілення художнього змісту. Окрім наведених порад стосовно відбиття емоційного стану твору, потрібно звернути увагу гравця на ретельне слідування авторській педалізації. В більшості тактів С. Борткевич докладно позначає своє бачення педалі. Композитор підкреслює її використанням трагічну забарвленість чеканності ритму, особливо це стосується середнього розділу твору. Тим важливішим постає завдання підкреслити у крайніх розділах *Етюду* наявність поліфонії емоційних станів, коли на фоні завмерлих в однаковості акордів мелодія верхнього голосу вільно рухається немов би *rubato*.

Доцільно вказати, що жанр етюду у педагогічній практиці може використовуватися з різними цілями. Сказане стосується й наведеного зразка з творчості С. Борткевича. Мається на увазі опрацювання вказаних проблемних з піаністичної точки зору зон у класі, без безпосереднього включення п'єси у найближчу залікову програму, у тому випадку, коли технічний апарат студента потребує поступового розвитку. Це не виключає повернення до цього твору з часом, коли вихованець вже отримає певний досвід у вирішенні аналогічних завдань. Якщо ж технічна складова *Етюду № 2* не стає перепорою для віртуозності молодого піаніста, то твір С. Борткевича може зайняти достойне місце в будь-якій концертній програмі.

Зовсім інші технічні проблеми та художні завдання вирішує *Етюд № 9, fis-moll, Allegro di molto, 3/4*, який сприймається лірико-поетичною

замальовкою. Цей твір потребує від виконавця бісерної пальцевої техніки на великій швидкості, що, поєднуючись з мелодизацією фактури, нагадує етюди Ф. Шопена, зокрема *f-moll op. 25 № 2*. Робота над *Етюдом* повинна розпочинатися з детального відпрацювання технічних труднощів у кожній руці окремо. Якщо партія лівої руки вимагає від виконавця гнучкості, рухливості, штриха *legato*, незважаючи на розтяжку, то технічні завдання для правої руки дещо складніші – невимушене, чітке та рухоме виконання пасажів на чорних клавішах (як і в *Етюдів Ges-dur op. 10 № 5* Ф. Шопена) штрихом блискучого «*jeu perle*» («перлинна гра»). Наявність таких прийомів в музиці композитора ХХ століття свідчить про глибинні зв'язки з традицією, адже стиль «*jeu perle*» склався ще на зламі ХVІІІ–ХІХ століть та асоціюється з іменами М. Клементі, Й. Б. Крамера, Й. Н. Гумеля, Ф. Калькбренера, К. Черні та І. Мошелеса. Гнучке переміщення правої руки допомагає досягти звукової рівності в різноманітних позиціях, але вирівнювати звучання потрібно з урахуванням різної сили пальців. Окремої уваги потребує підкладання першого пальця на чорних клавішах. Для відпрацювання рекомендується провчити гами та арпеджіо від чорних клавіш в усіх видах. Корисним буде використання різних динамічних відтінків – від *p* до *f* та навпаки, поступово збільшуючи темп. Доцільно вчити праву руку з ритмічними та штриховими змінами: використовуючи пунктирний ритм, *legato* і *staccato*. У фрагментах, де у фактурі правої руки з'являються короткі мелодичні мотиви, рекомендується провчити мелодію *legato*, а шістнадцяті – *staccato*, що дозволить зробити легкий акцент на мелодії та додасть грі решти пальців невимушеності, стрімкості та блиску. При цьому потрібно уникати будь-якої надмірної артикуляції – пальці знаходяться в постійному контакті з клавіатурою, зап'ясток гнучкий. Наведені технічні труднощі не мають заступити поетичну лірику *Етюду*. Виховуючи швидкість пальців, необхідно пам'ятати про гнучкість, легкість і деяку піднесеність партії правої руки.

Процес звуковидобування у лівій руці потрібно супроводжувати відчуттям ваги руки, коли кожна нота грається наповнено, утворюючи враження перетікання звуку. Для контролю за свободою кисті рекомендується гра окремо лівою рукою, при цьому права рука коригує лівий зап'ясток, м'яко підтримуючи його. Використанням наступної вправи поступово вироблятиметься швидкість та легкість руху лівої руки у широкому розташуванні: багаторазовий (від 4 до 8 разів) повтор двох послідовних нот з відчуттям наповненості, з подальшим переходом до наступної пари. Ця вправа розвине рухливість пальців, які служать точкою опори при повороті кисті.

Вирішення всіх технічних проблем в партіях обох рук дозволить відтворити яскраву ліричну картину, в якій на фоні ноктюрного акомпанементу лівої руки начебто парять у вишині схвильовані та блискучі «фіюритури» в партії правої руки. Задіяння крайніх регістрів на *p*, прозорість фактури створюють відчуття повітря, а хроматичні ходи – гру світлотіні, що зближує обраний С. Борткевичем комплекс виразних засобів з імпресіоністським звукописом (наприклад, з *Арабескою № 1* К. Дебюссі). Педалізація, яку докладно виписує автор, також створює атмосферу на межі романтизму та імпресіонізму. Композитор значну увагу приділяє деталізації своїх вподобань та залишає велику кількість ремарок стосовно змін темпу та характеру виконання, котрі сприятимуть вирішенню творчих завдань. На прикладі цього твору доцільно обговорювати зі здобувачем питання агогічної свободи, стилістичного балансу звуковидобування, наявності різнобарвної палітри звучання, що може стати сходинкою у професійному навчанні – наведені проблеми можуть вирішуватися як на прикладі даного твору, так і сприяти постановці більш складних завдань у творах крупних форм епохи романтизму.

Проблеми та завдання у партії лівої руки в *Етюдi № 9* аналогічні тим викликам, які вирішує виконавець в *Етюдi № 1, F-dur, Allegro comodo e con anima, 9/8*, що відкриває *op. 15*. Твір побудований на всіляких комбінаціях

фігуративно-арпеджованого руху з виділенням мелодичної лінії у правій руці. Виразний рельєф (*dolce, cantabile*) в оточенні ажурної фактури втілює натхненний музичний образ, що навіює світлі мрії. Домінуюча динаміка етюдів – *p*, яке лише у передрепризній кульмінації переходить до нетривалого *f*. Звернемо увагу на необхідність прослуховування гармонії, яка рясніє відхиленнями у віддалені тональності. Вимога як тривалої витриманої педалі, так і її непомітної зміни при збереженні прозорості звучання, використання лівої педалі в репризі сприяють тому, що поява м'якого стакатного штриха (під лігою) в кадансовій зоні посилює відчуття поступово зникаючого видіння. Особливу красу цій музиці надає поліритмія, що представлена у різноманітних формах. Вона визначає контур ноктюрнового акомпанементу, про відпрацювання якого вже йшлося при розборі *Етюдів № 9*. Партія правої руки відзначена стабільністю; композитор чітко мислить тріольними шістнадцятими, проте поєднання партій обох рук із різним розподілом метричної одиниці не тільки індивідуалізує усталений технічний прийом, але і виявляє володіння музичним часом, що постає явищем, яке вільно змінює свою конфігурацію, підкоряючись природному руху музичного образу.

Робота над мелодією у правій руці нагадує її відпрацювання в *Етюдів As-dur op. 25 № 1* Ф. Шопена лише з тією різницею, що у польського митця мелодія довірена п'ятому пальцю, а у С. Борткевича – першому. Здавалося б, що ця відмінність несуттєва, але ж нагадаємо той факт, що п'ятий палець від природи слабкий, тоді як перший – приймає на себе повну вагу руки і без достатнього слухового та м'язового контролю звуковидобування може створити проблеми як у якості звука, так і у фізичній складовій виконання. Порівнюючи два етюди зазначимо їхні спільні риси: вокальна природа мелодії, необхідність максимально зв'язного виконання, незважаючи на гру одним й тим же пальцем та значні переміщення руки. Потреба досягти ніжного та проникливого звучання вимагає легкого дотику, ювелірної точності контакту з клавіатурою та вишуканої педалізації. Пересування першого пальця по звуках

мелодії потрібно відпрацьовувати з відчуттям свободи у зап'ястку, перевіряючи гнучкість кисті. Рух по секундах буде сприйматися більш доступним завданням ніж інтонування великих інтервалів, які періодично зустрічаються. Гра більш широких інтервалів може супроводжуватися фіксацією та затиском у кисті, що неминуче приведе до різкого акцентованого звучання. Зважаючи на вокальну природу мелодії, доцільно рекомендувати її проспівати. Цей спосіб, по-перше, допоможе виконавцю охопити фразу довгим диханням та вокально філірувати її, а по-друге – дозволить знайти орієнтовні точки опори, які мінімізують рух по широким інтервалам, що дасть змогу уникнути затиску піаністичного апарату та досягти фізичної зручності виконання. Інтонування мелодії потрібно супроводжувати точним дотриманням динаміки та авторських вказівок – *dolce, cantabile* (ніжно, співуче). Досягнув необхідної виразності у мелодії, варто звернути увагу на рівність та якість виконання шістнадцятих.

Весь *Етюд* повинен звучати ніби «на одному диханні», з іншого боку – це дихання має переривчастий характер та підпорядковано фразуванню. Оволодіння навичками довготривалого розгортання матеріалу допоможе здобувачу у майбутньому при роботі над творами, що потребують технічної вправності та витримки як базового мінімуму для прояву творчого натхнення.

Розуміння С. Борткевичем майже безмежних можливостей жанру демонструє *Етюд № 7, Cis-dur, Vivacissimo e brioso*, С. Яскрава скерцозна п'єса малює картину середньовічного свята. Незграбні танцювальні *па* «не в такт» додають гумору та народного колориту цій карнавальній ході (дводольний розмір твору, єдиний в *ор. 15*, підтверджує це спостереження). Рівна пульсація восьмих в лівій руці утворює подібність звучанню вуличного оркестру, а синкоповані акордові стрибки у правій, доповнені *sf* на сильній долі, довершують враження театральності. Музична мова твору викликає асоціації з *Етюдом ор. 25, № 4, a-moll* Ф. Шопена – та ж сама пульсація восьмих в лівій та акордові стрибки на слабку долю в правій. Безумовно, повноцінне втілення художнього задуму, реалізація завдань, які поставлені композитором перед

виконавцем, передбачають володіння розвиненими навичками гри великої техніки та гарні фізичні дані, інакше гра акордів у швидкому темпі зі зміною позицій може як привести до суттєвих проблем у безпосередньому процесі виконання, так і мати наслідки для здоров'я піаністичного апарату.

Роботу над твором доцільно розпочинати з якісного відпрацювання технічних проблем у кожній руці окремо. Зауважимо, що фактурний виклад партії лівої руки тісно пов'язаний з музичним образом. Тому бажано стрибки виконувати штрихом *quasi pizzicato*, домагаючись досягти легкого, короткого, яскраво характеристичного звучання. Для знаходження правильної артикуляції та потрібного фізичного відчуття варто провчити цей фрагмент на *f* та *p*, фіксуючи увагу на стані пальців, кисті, зап'ястка, передпліччя. Повністю гнучкі та вільні кисть і передпліччя доповнюються деякою фіксацією у зап'ястку та пальцях. Рекомендована фіксація позиції потрібна для досягнення пружності відскоку після взяття кожного звуку, що нагадує відскік м'яча. При цьому необхідно стежити за рівномірною силою пальців та абсолютною точністю взяття та зняття кожного звуку. Результатом стане пружне, ритмічне, стилізоване під танець звучання лівої руки. Доцільно звернути увагу на авторські ремарки стосовно аплікатури – досить великі інтервали (секста, септима), С. Борткевич рекомендує грати 1 – 2 та 1 – 3 пальцями. Це не тільки підтверджує спостереження про необхідність прекрасної фізичної оснащеності виконавця, але й змушує зробити висновок про те, що більш яскраво та концертно цей твір прозвучить у виконавців-чоловіків, оскільки розтяжка між пальцями з часів романтизму є болючим питанням «професійної гігієни» (нагадаємо лише приклад краху піаністичної кар'єри Р. Шумана після дослідів щодо збільшення розтяжки між пальцями). Також на користь такої гендерної рекомендації слугує розгляд динамічної картини етюд. Майже весь твір витримано в динаміці *f* та *ff* і доповнено акцентованими *sf* та *sff*.

На перший погляд, весь *Етюд* побудовано на повторенні однотипних технічних фігур. Разом з тим, розмаїття ритмічних та виразних деталей, різність

штрихів (так само, як і їхнє спільне використання) надають виконавцю багатий матеріал для піаністичного удосконалення. Наприклад, акорди в партії правої руки потрібно виконувати як штрихом *staccato* у першому такті (та йому подібних), так і штрихом акцентованого *portamento* у другому (та подібних йому), доповнюючи це грою *legato* середніх підголосків. Зауважимо, що знання деяких закономірностей зможуть полегшати ці найскладніші технічні завдання – рух вниз композитор виписує штрихом *staccato*, рух вгору – *portamento*. Такий розподіл штрихів свідчить про те, що Борткевич-піаніст добре розумівся на зміні процесів напруження та розслаблення, без використання яких неможливе якісне виконання твору. Отже, здобувач при русі вниз буде виконувати акорди прийомом пальцевого *staccato*, а при русі вгору – прийомом кистьового *portamento*. Відпрацюванню цього навика потрібно приділити багато часу. Здавалося б, використання С. Борткевичем *tremolo* в кульмінаційних зонах ще більше «підніме градус» технічної складності *Етюд*, але правильне розуміння техніки гри, навпаки, дозволить виконавцю в ці моменти відчувати переключення на інший прийом, та, як наслідок, – дещо перепочити. Подолання піаністичних проблем не повинно затьмарювати художню складову твору, пов'язану зі створенням характеристичного скерцозного образу. Тому при об'єднанні усіх пророблених технічних труднощів та посиленню увагу на художньому змісті *Етюд* необхідно не втрачати контролю за якістю гри. Створення картини легкого та яскравого свята буде вимагати від здобувача зовсім нелегкої праці, але ж результат того вартий – у випадку блискучого концертного виконання піаніст відчуж повноцінне професійне задоволення.

Розмову про *Етюд № 8, Des-dur, Lamentoso con gran espressione, 12/8*, варто розпочати з романтичної історії, яку С. Борткевичу розповів його друг Хуго ван Дален (*Hugo van Dalen*). Нагадаємо, що нідерландський піаніст, який вдосконалював свою майстерність в класі Ф. Бузоні, не тільки деякий час викладав разом з С. Борткевичем у Консерваторії Кліндворт-Шарвенка

(*Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka*), але й був виконавцем багатьох творів українського митця. Він здійснив прем'єру *Першого фортепіанного концерту* С. Борткевича, саме йому композитор присвятив свої *Дванадцять етюдів op. 29*. За словами Хуго ван Далена, після одного з концертів українського піаніста, до нього підійшла жінка, щоб дізнатися ім'я композитора. Цьому, здавалося б, випадковому знайомству наслідували зустрічі, що щасливо увінчалися весіллям. «З того часу, – пише у “Спогадах” С. Борткевич, – я назвав п'єсу *Des-dur “Етюдом заручення”*, охрестивши себе “сватом”» [6, с. 157].

Звернемо увагу на те, що *Етюд № 8* є найбільшим твором в *op. 15*. Масштабна блискуча концертна п'єса – а саме так ми маємо називати твір, що має таку «романтичну легенду» та за сукупністю творчих та технічних завдань виходить далеко за межі жанру етюд – стане прикрасою будь-якого концертного репертуару. Музична мова твору приваблює емоційною наповненістю, натхненністю та щедрістю ліричного висловлювання. Відчуття нескінченного розгортання з характерним накатом емоційних хвиль, хроматичні ходи, тональні «блукання» надають вислову особливої чарівності, високого поетичного настрою, що нагадує схвильоване любовне визнання. Зіставлення *Етюду* з найкращими прикладами любовної вокальної лірики (Р. Шуман «*Посвята*») та вишуканими зразками інструментальних романсів («*Втіха*» № 3 – «*Мрії кохання*» – Ф. Ліста) дозволяють усвідомити не тільки тісний зв'язок творчості С. Борткевича з традицією, але й глибоке її переосмислення з позиції існуючої історичної дистанції.

Виконавцю твору потрібно мати бездоганний смак та почуття стилю, щоб «пройти по лезу» і не вдатися до сентименталізму та салонності. Агогічна свобода мелодії вимагає від здобувача філігранного володіння навичками інтонування, вмілого вибудовування довгих фраз за допомогою штриха *legato*. С. Борткевич постійно змінює фактурне оформлення мелодії – вона виписана одноголосно або в октавному викладенні в правій руці; ніби прихована в

акордах лівої руки; в акордах на кульмінації знову в правій; поступово затихаюча в кінці твору. Розгортання мелодії з короткого інтонаційного зерна, повторність мелодичних структур, переважання поступового руху, широта і плавність дихання, ніби сповільнене просування до вершини сприяють накопиченню емоційної напруги, яка проривається лише в кульмінації. Доцільно порекомендувати проспівувати мелодію голосом у супроводі зіграного акомпанементу, відпрацюванню якого теж потрібно приділити велику увагу. Композитор в ньому сумує усі перелічені раніше технічні труднощі, про роботу над якими мова йшла вище: гамоподібні пасажі, акорди, ноктюрновий акомпанемент, трель. Такий об'єм завдань не повинен відволікти здобувача від натхненності «імпровізованого освідчення» та обтяжити виконання *Етюд № 8*.

Узагальнюючи аналітичні спостереження, підкреслимо, що С. Борткевич не звертається в *ор. 15* до усіх відомих піаністичних прийомів, розроблених його попередниками в етюдній літературі:

- не вдається до використання різноманітних видів гамоподібного руху, в тому числі і в обох руках, хоча окремі пасажі такого роду як виразний елемент зустрічаються;
- не висуває гру подвійними нотами як основний принцип, а включає в музичну тканину для створення «вібруючого» ефекту або посилення кульмінаційних зон;
- не обирає для втілення звукового образу гру октавами при широкому задіянні октавно-акордової техніки, довгими арпеджіо, що охоплюють, наприклад, у Ф. Шопена, чи не весь діапазон, при величезній кількості обертів по звуках розкладених акордів;
- не характерні йому і стрибки на широкі інтервали як основна ідея чи синхронізований однотипний рух обох рук.

Якщо проводити паралелі з Ф. Лістом і Ф. Шопеном, то обраний українським композитором арсенал засобів обмежений конкретним художнім

завданням та специфікою образного плану, а не вимогами жанру, та відбиває індивідуальне бачення можливостей етюду. Наведемо деякі приклади.

З листівського 4-го класу технічних труднощів [2] С. Борткевич широко задіє короткі арпеджіо (не більше ніж півтори октави), ламані арпеджіо в комбінації з гамоподібним ходом; з 1-го та 2-го – три- та чотиризвучні акорди, їх же в комбінації з репетиціями, трелями; подвійні трелі зі змінною кількістю голосів, але уникає октавних та акордових побудов; з 3-го класу – різноінтервальні висхідні та низхідні послідовності в межах терції за відсутності традиційного руху паралельними терціями, секстами, октавами. Перелічені особливості технологічного апарату композитора мало узгоджуються з монументальним, фрескоподібним піанізмом Ф. Ліста. Що стосується етюдів Ф. Шопена, то в кожному з них, як правило, розробляється один піаністичний прийом, що визначає їхню фактурну гомогенність. Примітним в *Десяти етюдах оп. 15* С. Борткевича представляється і той факт, що при активності і в багатьох випадках самостійності партії лівої руки вона ніде не висувається в якості провідного піаністичного начала. Сукупність виявлених якостей підтверджує творчий підхід композитора до жанру етюду, пошук нового рішення при опорі на типові фактурно-ритмічні формули, що надає виникаючим асоціаціям опосередкованого характеру.

Є ще одна риса в *Етюдах оп. 15* С. Борткевича, яка свідчить про індивідуальне заломлення автором усталеної традиції при зверненні до типових піаністичних формул, – це широке і різноманітне використання поліритмії. Її також, за рідкісними винятками, можна віднести до наскрізної лінії твору. Найпростішим прийомом є синкопа, що зміщує, наприклад, акцент на слабку частку партії правої руки при підкресленні сильної в басу (*№ 10*); що виникає або всередині такту в мелодичному рельєфі при рівномірній метричній пульсації нижнього голосу (*№ 7*), або в результаті зсуву фрази стосовно тактової межі, в якому її закінчення-видих збігається з виставленим композитором акцентом і сильною часткою такту (*№ 6*). Більш складна

поліритмія обумовлена співвідношенням бінарних та тернарних структур або аметричним розподілом часток такту через мелодичні голоси всередині фігураційної фактури (№№ 1, 3, 4). Це є показником того, що С. Борткевич ускладнює обраний піаністичний прийом завдяки метроритмічному компоненту.

Для здобувачів, які прагнуть досягти піаністичної майстерності, одним із завдань з часом постає виконання крупномасштабної цілісної композиції, а не тільки її окремих номерів. У такому сенсі *Десять етюдів оп. 15* С. Борткевича надають широкі можливості для демонстрації як вміння відбити різноманітний образний світ автора, передати калейдоскоп настроїв, так і свого спілкування з інструментом, технічної свободи, володіння розмаїттям навичок звуковидобування. *Десять етюдів оп. 15* є циклом, об'єднаним не тільки на основі жанрових ознак, але й завдяки образним, фактурним, ритмічним зв'язкам, що виникають між окремими його номерами. Виходячи з цього, деталізуємо деякі особливості циклу.

Отже, композитор трактує етюд як характеристичну п'єсу або поетичну замальовку з використанням різноманітної палітри технічних прийомів. Враховуючи названі критерії та подібність піаністичної техніки, етюди можна об'єднати в декілька груп, незважаючи на те, що для деяких з них спільним знаменником стає лірична сфера. Наприклад, *першу групу складають лірико-поетичні замальовки*. Вони представлені етюдами № 1, *F-dur*, № 3, *B-dur*, № 9, *fis-moll*. Спільним для них є прозорість фактурного малюнка, ноктюрновий тип супроводу, переважання *p*, лише у кульмінаційних сплесках розцвіченого короткочасним *f*, фігураційний рух, швидкий темп, що не виключає індивідуалізації піаністичних прийомів і вигляду кожного. *Друга група відрізняється пануванням траурно-драматичної образності*. Цьому сприяють насиченість мелодико-гармонічних та фактурно-ритмічних засобів. До другої групи можна віднести етюди № 2, *es-moll*, та № 6, *gis-moll*. Вони характеризуються повільним темпом, пунктирним ритмом, акордовою

фактурою та репетиційною пульсацією. Наявними є масштабні кульмінаційні зони з використанням максимальної гучності – *sff* та *fff*, штриха *marcatissimo*. Звертає на себе увагу деталізованість авторських вказівок щодо широкої амплітуди емоційних градацій. **Третя група відзначена піднесеною образністю любовного визнання** і контрастує згущеній за колоритом ліриці. Етюди № 4, *A-dur*, і № 8, *Des-dur*, утворюють своєрідну діалогічну пару. Етюд № 4 викликає безпосередні асоціації з серенадою, що тихо награвляється менестрелями. С. Борткевич досягає майже візуалізації образу: поступове сходження до *f*, оточеного «нічною» звучністю *ppp* і *pp*, створює ефект наближення та віддалення ансамблів. Навпаки, Етюд № 8 сповнений палким, пристрасним виливом почуттів. Як бачимо, на відміну від зразків інших груп ці два етюди не схожі один на одного, що підтверджується піаністичною складовою. Етюд *A-dur* можна віднести до моностилістичних, оскільки тільки в останніх тактах з'являються витримані акорди, що підкреслюють альтераційні відблиски плагального доповнення. Етюд *Des-dur* вирізняється різноманітністю фактурних і технічних прийомів, зміною метра, тональності, всеосяжністю регістрів, масштабністю форми, хвильовою драматургією. Незважаючи на яскравий контраст п'єс другої та третьої груп, вони виявляють схожість у характері висловлювання: відкрито емоційного, часом дещо афектованого, конкретизованого за допомогою жанрових засобів.

Четверта група втілює скерцозну сферу, яка відбивається у блискучих вогниках колочної стилістики Етюдів № 5, *As-dur*, і незграбної танцювальності Етюдів № 7, *Cis-dur*. Звернемо увагу на схожість темпових позначень, відповідно *Vivace* і *Vivacissimo e brioso*.

Останній Етюд № 10, *e-moll*, займає особливе місце в *op. 15*, виявляючи фінальну функцію. Підтвердженням слугують: яскравість великої техніки, загальний настрій музики – *Presto furioso*, переважання гучної динаміки, численні *sf*, акценти, синкопи, поєднання нонлегатного та зв'язного звуковедення. Цей комплекс репрезентує у всій красі концертний стиль, немов

змальовуючи у звуках портрет блискучого віртуоза, іменитого Альфреда Райзенауера. Водночас, несамовитий характер відсилає до мефістофельських мотивів Ф. Ліста, сприймаючись знаком поклоніння перед геніальним музикантом, який відкрив неосяжні горизонти піаністичної культури.

С. Борткевич зберігає одну з головних ознак будь-якої циклічної композиції – контраст. Разом з тим, в *Десяти етюдах оп. 15* діє принцип парності: образної і темпової, порушеної лише наприкінці у зв'язку з фінальної роллю останнього етюду. Контраст посилюється завдяки не тільки тональності (мажор – мінор, бемольна – дієзна), а й метра. С. Борткевич віддає перевагу тридольності (3/4, 6/8, 9/8, 12/8) та змінності (5/4, 7/8); лише один етюд – № 7, *Cis-dur*, відзначений дводольністю (C), що продиктовано образним строем п'єси та її місцезнаходженням у циклі (точки золотого перетину). При цьому композитора турбує єдина лінія драматургічного розвитку, спрямована до фінальної вершини. Це підтверджується поступовим розширенням образного діапазону, ускладненням піаністичних прийомів та їх комбінуванням у межах одного етюду, збільшенням масштабів, посиленням темпових протиставлень, динамічних градацій, широким використанням великої техніки.

Важливу роль у динамізації циклу відіграють гармонічні засоби. Слід зазначити, що С. Борткевич чуйно реагує на зсуви, що відбуваються в ладотональній царині, характерні для перших десятиліть минулого століття. Залишаючись вірним принципам тонального мислення, композитор трактує можливості гармонічної мови, виходячи з драматургічного чинника; інакше кажучи, чим експресивніший тон висловлювання, імпульсивніший музичний образ і тематичний процес у цілому, тим більш складний тонально-гармонічний план твору аж до виходу далеко за межі первісної тоніки. Порівняємо для прикладу тональний рух у перших та останніх етюдах. Наприклад, в *Етюді № 1* основна тональність *F-dur* протягом початкових тактів утримується у вигляді своєрідного органного пункту (басова опора гармонічної фігурації); надалі палітра внутрішньотональних відхилень і зіставлень розширюється: *d-Des-B-*

As-C-a-G-es-Des-(C)-F. В *Етюдi № 2, es-moll*, весь перший розділ простої тричастинної форми будується на стійкій гармонічній послідовності, яка не виходить за межі традиційної формули *T-S-D*. Це не виключає хроматичного руху голосів, напружених затримань, участі неакордових звуків, що виникають через численні трелі. На відміну від цього, в *Етюдi № 6* тоніка *gis-moll* вперше з'являється у восьмому такті, відсунута дисонуючими співзвуччями драматичного вступу; в *Етюдi № 10, e-moll*, автор використовує аналогічний прийом, стискаючи масштаби вступу та здійснюючи стрімкий відхід в інші тональні сфери відразу після 8-тактового викладу початкової теми-імпульсу: *gis-h-Cis-H-C-e-a-(B)-Es-Des* і таке інше. Зміна зон стійкості та нестійкості всередині циклічної композиції слугує додатковим засобом контрасту. Він сприяє цілеспрямованому поступу до фіналу, підтверджуючи лінію розвитку циклу за принципом *crescendo*.

Таким чином, виявлені властивості *op. 15* свідчать на користь того, що С. Борткевич не повторює досвід своїх великих попередників у жанрі етюд, а лише розширює відкриті ними можливості, продовжуючи традицію етюдів Ф. Шопена та Ф. Ліста. Якщо розширити зв'язки з романтичною традицією, то у творі українського майстра відчувається наслідування принципам Р. Шумана. Це проявляється у засобах створення циклічної композиції в контрастному співставленні скерцо та лірики, у внутрішніх зв'язках між окремими номерами, наявності яскравого фіналу тощо. Органічне поєднання в *Десяти етюдах op. 15* традиції та індивідуального підходу, різноманітний художній зміст можуть сприяти розширенню кругозору здобувачів та розвитку різних граней їхньої особистості. Завершеність кожної з п'єс циклу, їхня цілісність дає можливість для широкого вибору, виходячи з конкретних педагогічних завдань.

Десять етюдів op. 15 є справжньою антологією концертного стилю, що поєднує ефектність *style brilliant* з одухотвореною образністю, грою в алюзії, ностальгією за втраченими ідеалами, іронічним ставленням до типізованих формул і найвищим пієтетом перед геніями піанізму. Жанр етюд у творчості

С. Борткевича можна віднести до найбільш затребуваних, не випадково він входить до складу багатьох збірок п'єс. Широкий спектр технічних труднощів і виразних завдань, що висувуються композитором, може задовольнити вимогам найвибагливішого прихильника віртуозних творів, дозволяючи не тільки блиснути досягненнями піанізму, але й реалізувати можливості художньої уяви. Усі ці якості пояснюють актуалізацію етюдів С. Борткевича у сучасній виконавській практиці.

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Гульцова, Д.П. (2018). *Поетика фортепіанного етюду у європейській музиці XIX–XX століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
2. Кашкадамова, Н. (2006) *Історія фортеп'янного мистецтва. XIX сторіччя*. Тернопіль : АСТОН.
3. Кашкадамова, Н. (2009) *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах*. Київ : Освіта України.
4. Сотник, Н. (2002) Останній романтик. *Хрещатик*, 8 березня.
5. Чередниченко, О.В. (2008) *Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків.
6. Bortkiewicz, S. (1971). Erinnerungen. *Musik des Ostens*, 6, 136–169.
7. Feldmann, R. (1971). Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz. *Musik des Ostens*, 6, 170–184.
8. Georgii, W. (1956). *Klaviermusik*. Zürich : Atlantis-Verlag AG.
9. Ivanova, I., Chernyavska, M., & Pupina, O. (2020). Didactic Potential of Instructive Etude and its Explication in the Process of Professional Development of a Pianist. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 257–266. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i3.2742>

10. Sergei Bortkiewicz. 10 Etudes op. 15. [Audio + Score]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=r8g40g4d2tA>

РЕКОМЕНДОВАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Вахраньов, Ю. (1970) *Фортепіанні етюди В. Косенка*. Київ : Музична Україна.
2. Волик, О.О. (2021) *Поетика етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації*. (Дис. ... доктор філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.
3. Григоренко, С.В. (2013) *Типологічні аспекти жанру фортепіанного етюд (першої половини ХХ століття)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
4. Кучма, Н.А. (2021) *Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ–ХХ століть*. (Дис. ... доктор філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів.
5. Чернявська, М. (2020) Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 297–308.
6. Шукайло, В. (2004) *Педалізація у професійній підготовці піаніста*. Харків : Факт.
7. Яворський, Д.Ю. (2016) *Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ.