

Міністерство культури та інформаційної політики
Міністерство освіти та науки
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано

Бабій Анастасія Юріївна

**«ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ НА ПРИКЛАДІ ЗРАЗКІВ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО ТА
С. БОРТКЕВИЧА»**

Спеціальність 025 - Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник –
професор

Крих Лідія Юріївна

Рецензент –
професор

Макара Марія Степанівна

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
Розділ 1. Модифікація жанру балади в українській фортепіанній музиці.....	5
Розділ 2. Жанрово-стилістичні особливості інтерпретації «Балади» ор. 22 Бориса Лятошинського.....	9
Розділ 3. «Балада» ор. 42 Сергія Борткевича – яскравий взірець неоромантичного твору: виконавський аспект.....	19
Висновки	28
Список використаних джерел	29

ВСТУП

Входження України у європейський культурний простір самостійним суб'єктом забезпечує національну самобутність музично-освітніх явищ, а також акцентує значущість українського фортепіанного мистецтва як світового надбання. Формування піаніста-інтерпретатора на композиціях романтичного стильового напрямку, на його багатих жанрових різновидах є сьогодні суттєвим аспектом. Національний концертно-навчальний простір все більше наповнюється творами як українських митців, так і композиторів української діаспори. Особливий інтерес виконавці проявляють до жанру балади, яка йшла своїм шляхом трансформації понад сім століть. Серед численних фортепіанних зразків цього синтетичного виду у світовій музичній літературі і в українській, чільне місце в учбових та виконавських програмах провідних піаністів посідають “Балада” оп. 22 Бориса Лятошинського та “Балада” оп. 42 Сергія Борткевича, тому визначення їх інтерпретаційних особливостей є **актуальним аспектом наукового розгляду**.

Об'єкт дослідження – українське фортепіанне мистецтво ХХ століття. **Предмет дослідження** – жанр балади в творчості Б. Лятошинського та С. Борткевича.

Мета дослідження – здійснити музично-естетичний та інтерпретаційний аналіз балад зазначених композиторів.

Завдання дослідження: прослідкувати трансформацію традицій національного і західноєвропейського романтизму та вплив сучасних стильових віянь початку ХХ століття на фортепіанну творчість Б. Лятошинського та С. Борткевича; простежити використання фольклорної стилістики та особливостей їх індивідуального композиторського письма в аналізованих жанрових різновидах; розглянути переосмислення романтичних традицій в жанровому прояві інструментальної балади в музиці Б. Лятошинського та С. Борткевича; охарактеризувати основні виконавські проблеми, які повстають перед інтерпретаторами аналізованих п'єс Б. Лятошинського та С. Борткевича.

Методи дослідження: *хронологічний*, що дає змогу осмислити вплив культуротворчих процесів початку ХХ століття на формування музичного мислення визначного українського композитора; *історико-стильовий*, що дозволяє простежити вплив мистецьких віянь початку ХХ століття на композиторське письмо Б. Лятошинського та С. Борткевича; *жанрово-стильовий*, котрий дає можливість виявити жанрові ознаки зазначених творів і розкрити багатопланові жанрові паралелі; *аналітичний*, застосований до музикознавчого аналізу творів, а також для використання їх у практичній роботі; *інтерпретологічний*, який сприяє осмисленню композиторської художньої концепції та виявленню особливостей її виконавської інтерпретації.

Джерельна база стали наукові праці В. Панкратової [26], В. Цуккермана [41], А. Сохора [36], Г. Нудьги [25], С. Скребкова[35], М. Дремлюги[6], Л. Корній[16], В. Клини[10; 11], Г. Карась[8], Н. Кашкадамової[9], У. Молчко[22], Н. Сидір[33], присвячені еволюції баладного жанру. Наукова праця опирається на музикознавчі дослідження творчості *Б. Лятошинського* (І. Белзи[1], Т. Гомон[4], О. Козаренка[12; 13], М. Копиці[14; 15], Н. Пастеляк[28], О. Марценківської[21], Н. Набокова[24], Л. Пархоменко[27], А. Плоткіної[29], О. Рижової[31], В. Самохвалова[32] та інших); *С. Борткевича* (О. Чередніченко[42;43], А. Резнік[30] Є. Левкулича[17;18], М. Сукача[37], А. Калениченка[7], К. Лебедєвої[19], С. Сімакової[34], С. Циганкова[39], Т. Якубова[44]).

Хронологічні рамки дослідження ХХ століття.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше, аналізуючи накопичений музикознавчий матеріал, розкрито інтерпретаційні особливості виконання балад Б. Лятошинського та С. Борткевича.

Теоретичне і практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані в курсі вивчення історії фортепіанного мистецтва.

Структура роботи. Робота складається із вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Всього 32 сторінки.

РОЗДІЛ І МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРУ БАЛАДИ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

Художня творчість, як продукт людської діяльності, багата різноманітними видами, де жанр визначає тип композиції. В. Цуккерман зазначає, що “жанр є вид музичного твору, якому притаманні певні риси змісту, який пов’язаний з певним життєвим призначенням і типом виконання”[41, 60]. Серед такого мистецького розмаїття вирізняється балада. Її коріння сягає в XII століття і перше її окреслення простежується в провансальській літературі. Це були пісні складені до танцю. “Термін походить від грецького ballo – рухатись і має той же корінь, що й латинське слово ballo – танцюю, від якого пішли італійське ballare– танцювати, провансальське ballar, а далі французьке – ballade – балада”[25, 8]. У баладі тісно переплелися лірика, епос, драма. На цій основі їй дано означення, що “балада – це лірико-епічний твір фантастичного, історичного, героїчного, соціально-побутового чи революційного змісту з драматично напруженим сюжетом, у якому наявні елементи надзвичайного”[25, 8].

Пройшовши шлях трансформації з літератури в музику, балада знайшла широке втілення в творчості композиторів-романтиків. Вплив на звукове мистецтво в світовому просторі мали поетичні різновиди Р. Бернса, В. Скотта, Ф. Шіллера, В. Гете, А. Міцкевича, а в українській культурі Т. Шевченка, М. Костомарова, М. Шашкевича, І. Вагилевича спричинили виникнення балади в професійній музиці.

Варто зазначити, що в мистецтві романтизму велика увага була звернена до особи, а також до нації. “Європейський романтизм створив тип героя-борця за національне визволення, а також образ народу як спільноти, що бореться за

свободу”[16, 9], – зазначає Л. Корній. Особливого значення в мистецьких творах набуває звернення до народно-національних джерел. Рисою цієї епохи є розвиток національної культури кожного народу, тому романтики вважали справжнім мистецтвом те, яке опирається на фольклорні засади. “Поряд з народно-образною сферою, – наголошує Л. Корній, – у музичному романтизмі значне місце займає лірико-психологічне начало”[16, 12]. Відтворюючи полярні емоційні стани людських переживань, композитори застосовують у драматургії творів принцип контрасту. До класичної музичної форми митці ставилися досить вільно, створюючи одночастинні, незамкнуті художні форми. Для романтиків характерний варіантно-варіаційний, наскрізний тип розвитку тематичного матеріалу, а також принцип монотематизму. Значної ваги набуває мелодія, яка збагачується напруженими інтонаціями, хроматизмами. Для передачі лірикодраматичної образної сфери невід’ємним компонентом є гармонія. Власне вона поглиблює колористичне та виражальне звучання та збагачується застосуванням народних ладів.

У фортепіанних творах все більше видозмінюється інструментальна фактура. Для неї властивою є “багатоплановість з мінливою кількістю голосів”[9, 65]. Застосування далеких регістрів надає таким композиціям оркестровооб’ємного звучання. Введення додаткових голосів, що утворюються з гармонічної тканини, породжує поліфонізацію викладу. Таку фактуру Н. Кашкадамова окреслює “полімелодичною”[9, 66], для котрої характерною є також тенденція тематизації фортепіанного викладу.

Відтворюючи ілюзорну просторовість, митці шляхом застосування багат шарової фактури створюють ефект звукової “перспективи”, яка була більш властива образотворчому мистецтву. Такий різноступеневий виклад спонукав до використання “фактурної педалі” та “великої” фортепіанної техніки, що сприяло передачі лірико-драматичних настроїв.

Одним із улюблених жанрів епосу в романтичному мистецтві стала балада. В музиці її вперше втілював у вокальному циклі “Лісовий цар” Ф. Шуберт. Творцем фортепіанної балади є Ф. Шопен. Змістова наповненість цього виду, художні образи історичного минулого, покинутої батьківщини та її героїв створили сюжетну лінію чотирьох балад польського митця. В цих композиціях народилася синтетична одночастинна композиція, яка поєднує в собі сонатність, варіаційність, циклічність і рондоподібність. Власне така форма характеризує поемні жанри, до яких належить балада.

Дуже важливим аспектом зазначених творів Ф. Шопена є їх національна самобутність. І. Белза зазначає, що “шопенівські балади пов’язані не з традиціями західноєвропейської романтичної балади, а з старовинними традиціями слов’янської думи”[2, 82], яка представляла героїчно-драматичну розповідь.

Після Ф. Шопена цей музичний різновид епосу знайшов втілення у творчості композиторів-романтиків Ф. Ліста, Й. Брамса, котрі “збагатили жанр зразками високопоетичними, в яких образність – від зворушливої лірики до бурхливо-драматичних пристрастей і трагічних колізій – зцементована епічнооб’єктивною оповідальністю”[10, 159]. У творчій спадщині угорського митця є дві композиції: “Балада №1” і “Балада №2”. Прикметно, що доробок митця прикрашає “Українська балада”, яка написана на теми народних пісень “Ой, не ходи, Грицю” та “Віють вітри, віють буйні”. Для циклу “Чотири балади для фортепіано” ор. 10 Й. Брамса характерне “пісенне трактування інструментальної балади”[38, 71].

Норвезький композитор Є. Гріг в “Баладі g-moll” по-іншому подає цей музичний різновид, який за формою представляє собою ряд варіацій на тему норвезької народної мелодії “Селяни із Норланда”[5, 107]. Власне ця варіаційна форма вирізняє її серед композицій такого типу.

Вперше героїчний епос знайшов жанрове втілення фортепіанної балади в творчості українського композитора-романтика середини XIX століття Тимофія

Безуглого. Ним написано балади “Конашевич-Сагайдачний” та “Українську баладу”, котрі утворюю цикл “Дві балади на теми козацьких похідних пісень”[6, 123; 33, 201].

Харківський митець Константин Ейгес створив п’єсу “Балада”, яка увійшла до “Чотирьох дитячих п’єс” ор. 43.

Варіаційний розвиток став основою для творів “Балада в формі варіацій на українську народну тему” ор. 4 Миколи Вілінського та “Балади” Станіслава Людкевича. “Варіаційний цикл розумівся цими композиторами як найприйнятніший метод вираження ліро-епічної образності, що дає підставу говорити саме про видову нероздільність у розвитку жанрів варіацій, лірики та епосу”[11, 66].

До композиторського доробку Ігоря Белзи належить низка творів баладного характеру: дві балади (без опусів), “Третя балада” ор. 14 та три “Сонати-балади”. Тут композитор трансформує сонатні риси в аналізований музичний різновид.

Польський митець Адам Солтис написав “Баладу” для фортепіано (1926 р.), яка “наділена картинно-живописними рисами та лірико-епічним характером мелодичного матеріалу”[33, 203].

До цього епічного жанру зверталися митці української діаспори, серед яких вирізняється балада “Спомин” Остапа Бобикекивча. “Поєднання ліричного і танцювального тематизму стало тут основою образних метаморфоз”[22, 6]. Автор застосовує варіаційний тип розвитку.

Оригінальної жанровою модифікацією є “Концерт-балада” для фортепіано з симфонічним оркестром Ігоря Шамо. Захоплюючись віртуозною мартелатною технікою, Олександр Красотов створює “Баладу-токату”. Зверталися до досліджуваного виду Валеріан Довженко, Віталій Годзяцький, Федір Надененко. Михайло Степаненко, Богдан Сюта, Валерій Квасневський, Ігор Блиль, Всеволод Сіренко та інші.

Вагомий внесок у трансформацію балади в музичне мистецтво здійснив Борис Лятошинський та Сергій Борткевич, композиції яких ми будемо розглядати нижче.

Отож, жанр балади знайшов багатогранне відображення у її нових синтетичних різновидах, збагачуючи творчість українських митців.

РОЗДІЛ II

ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ “БАЛАДИ”

ор. 22 БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Композиторське надбання Бориса Михайловича Лятошинського (1895–1968) – явище самобутнє і неповторне в національній культурі. Його доробок належить до “феноменів української музики, що потребує визначення своєї ролі і місця в музично-історичному процесі”[12, 50]. Митець є творцем симфонічної, камерно-інструментальної, камерно-вокальної, хорової, фортепіанної музики, численних опрацювань народних пісень, звукового супроводу до театральних вистав та кінофільмів. Творчості Б. Лятошинського властива “героїка, полум’яна патетика, емоційна насиченість образного ряду. Її відрізняє високий професійний рівень, глибока філософська концентрованість змісту”[32, 3].

Фортепіанна музика займає особливе місце у творчості Б. Лятошинського, яку він писав упродовж всього життя. Митець був талановитим піаністом, “прекрасно читав з аркуша і миттєво запам’ятовував”[32, 9]. Одними з перших п’єс були “Мазурка” і “Вальс”, які написав у віці чотирнадцяти років (1909 р.)[32, 5]. У його мистецькому доробку низка творів: “Траурна прелюдія” (1920 р.) “Соната № 1” ор. 13 (1924 р.), “Відображення” ор. 16 (1925 р.), “Соната-балада № 2” ор. 18 (1925 р.), “Балада” ор. 22 (1928 р.), “Сюїта” ор. 38 (1942 р.), “Дві прелюдії” ор. 38

“біс” (1942 р.), “П’ять прелюдій” оп. 44 (1943 р.), “Слов’янський концерт” для фортепіано з оркестром оп. 54 (1953 р.), “Концертний етюд-рондо” (1962 р.).

До історії української музики Б. Лятошинський увійшов як “композитор-новатор, представник модернізму, продовжувач стилів й нової музики, експресіонізму, імпресіонізму та неофольклоризму”[27, 249]. Заглиблючись в джерела фортепіанної творчості, варто зазначити, що вона ґрунтується на естетичних засадах пізнього романтизму, а також значний вплив мала музика О. Скребіна та С. Рахманінова.

Жанр балади знайшов музичне втілення у фортепіанних творах “Сонатібаладі № 2” оп. 18 та “Баладі” оп. 22. “В його доробку є симфонічна балада “Гражина” за одноіменною історичною поемою А. Міцкевича, повільна частина Симфонії № 2, арія-балада Захара Беркута в опері “Золотий обруч”, друга частина Тріо оп. 41 № 2 (яка має авторську ремарку “в характері балади”)[33, 202], – зазначає Наталія Сидір.

Однією з перших композицій, яка презентує згаданий музичний вид у фортепіанному доробку Б. Лятошинського, є “Соната-балада № 2”. Вона була написана в 1925 році. Тут митець талановито поєднує два жанри – сонату і баладу, створюючи синтетичний тип, у якому простежуються спадкові ознаки “від творчого доробку М. Метнера (Соната-балада, Соната-фантазія)”[21, 48].

Художній задум зазначеної композиції втілений Б. Лятошинським у романтичній одночастинній сонатній формі, де наявним є вільне, варіаційне розгортання з ознаками поемності. Драматургію твору автор переводить шляхом зіставленням протилежних образних сфер, а також контрастних епізодів. Власне через подання різних емоційних станів художнього вислову автор виявляє зміст “Сонати-балади”, застосовуючи особливості сповідальної ораторсько-патетичної промови, що зараховується до новаторства митця.

До оригінальних нововведень Б. Лятошинського у зазначеному творі великої форми належить свобідне використання різних музичних метрів. Чергування парних і непарних метричних долей підсилює в композиції імпровізаційно-оповідне начало, що сприяє передачі лірико-епічної сюжетної лінії. Особливо це притаманне побічній партії, яку митець рекомендує виконувати *Recitativo*. Авторська ремарка вказує на декламаційний характер музичного вислову.

Новаторство Б. Лятошинського простежується в “Сонаті-баладі” “у запровадженні контрапунктично-синтетичного методу посиленої взаємодії у вияві як фактурної організації, так і ускладненої ладогармонічної системи”[21, 57].

Яскравими інтерпретаторами цього твору є львівський піаніст Олександр Козаренко, київський артист Олег Безбородько, народна артистка України Оксана Рапіта, український піаніст, який проживає у Франції – Дмитро Чесноков.

Серед композицій аналізованого жанрового прототипу в професійному інструментальному мистецтві вирізняється своєю оригінальністю “Балада” ор. 22. Б. Лятошинського. Належачи до раннього періоду творчості митця, вона яскраво представляє ті п’єси, котрі стосуються новаторських досягнень в українській фортепіанній музиці.

Беручи до опрацювання “Баладу” ор. 22, виконавець повинен глибоко знати і розуміти її музичну форму. Б. Лятошинський талановито перевтілює романтичне підґрунтя цього інструментального жанру. Митець подає його героїчне осмислення, трансформуючи “баладні ознаки романтично-похмурої фантастики в нову естетичну якість – від епічної оповідності до лірико-драматичної піднесеності та мужньої трагедійності”[11, 67]. “Балада” написана в одночастинній сонатній поемній формі з ознаками вільної варіаційності. Олена Марценківська вказує, що застосований Б. Лятошинським “принцип вільного варіювання основного тематизму в даному жанровому зразку надає більш

потужного розвитку, перевтілення та трансформації образним кореляціям, які висвітлені як варіанти, споріднені відбитки однієї художньої думки-ідеї”[21, 49].

Українські дослідники вказують на спорідненість твору з баладами Ф. Шопена та Ф. Ліста. Висвітлюючи проблему традицій та новаторства в зазначеній п’єсі Б. Лятошинського, О. Марценівська наголошує на архітектонічній, інтонаційній, фактурній близькості з “Баладами” № 1, № 2, № 4 Ф. Шопена, “Баладами” № 1, № 2 Ф. Ліста. В огляді фортепіанних балад Н. Сидір також відзначає, що “Балада” ор. 22 (1929) (...) ближча за формотворчими ознаками до базової – шопенівської моделі, де синтезуються риси вільно трактованого сонатного циклу та циклічності. Зокрема в архітектоніці цього твору спостерігаються риси сонатної форми і варіацій (подібно до Балади № 4 Ф. Шопена) та принцип монотематизму. (...) З точки зору інтонаційної природи висловлювання, композитор (Б. Лятошинський. – А. Б.) слідує стилістиці лістівських балад та легенд (експресивно-конфліктна образність, мовнодекламаційна природа тематизму, наділена імпровізаційністю розвитку”[33, 202-203].

“Балада” ор. 22 розпочинається вступом, який має епіко-оповідний характер з елементами фантастичного колориту. Унісонний виклад, наявність хроматизованих ланок, густі звукові барви низьких регістрів споріднюють тему зі зразками думного епосу. Для Б. Лятошинського епос (дума) став актуальною моделлю передачі експресивно-драматичного змістового наповнення. Українська дума дає унікальний зразок поєднання глибоко особистісного типу вислову з глобальністю погляду на світ і речі, що його складають. Заглиблюючись в ладову організацію початкового епізоду “Балади”, матимемо “думний” лад, завуальований розпорошеністю по фактурі. Це a-moll з високими IV і VI щаблями. (“cis”, “fis”). О. Козаренко вказує, що цей давній вид народного мистецтва для Б. Лятошинського

асоціюється більше з “часами Київської Русі”[12, 52]. Перед піаністом постає звукове виконавське завдання надати вступному тематичному матеріалу характерного тембро-фонічного забарвлення. Для створення цільного мистецького образу, що проходить в зоні найнижчих регістрів фортепіано, художньо-творчою інтерпретаційною проблемою є відтворення складної системи мелодико-гармонічних зв’язків. Застосований автором унісонний виклад, динаміка *pp*, однотипний ритмічний малюнок поглиблюють понуро-містичний зміст початку композиції і надають їй ознак баладної оповідальності. Проникаючи в авторську думну виразовість, піаніст має передати глибину ліричного висловлювання, яке ґрунтується на плавному інтонуванні звукової наповненості мелодичної лінії, тонів, інтервалів, асиметричному проходженні та асиметричному оспівуванні інтонацій. Опираючись на джерела народної музики, митець використовує перемінний метр (5/8–4/8), чим досягає у тематичному розгортанні більшої плинності,

імпровізаційності.

“Балада” будується на взаємодії двох тем, які є інтонаційно-об’єднаними. Для досягнення цілісності драматургічного розвитку Б. Лятошинський споріднює головну та побічну теми як два варіанти основної теми-тези вступу. “Такий принцип лейттематичного варіювання наближує жанрову основу інструментальної балади до думного епосу з чітко виявленою градацією вступного зачину та поступовою динамізацією фактурного викладу за рахунок згущення образної трансформації”[21, 49], – зазначає О. Марценківська. Для першої теми “Балади” властивим є епічність вислову, що полягає в інтонаційній опорі на чисту квінту та тритон у мелодичній лінії та підкреслюється авторською ремаркою *tenuto*. Досліджуючи поемність у фортепіанній творчості Б. Лятошинського, Неля Пастеляк наголошує на семантичній знаковості інтервалів чистої квінти та тритону. Вона зазначає, що “чиста квінта, як досконалий консонанс, символізує в творчості

композитора символ стабільності, завершеності (...), тритон трактується як уособлення всезагального поняття фатуму”[28, 70]. Для передачі психологічної характеристики образу митець проводить тему прийомом остинато у таємничо-похмурому нижньому регістрі, що “призводить до відчуття позачасовості у посиленні динамічно емоційної напруги”[21, 50].

Образно-поетичне розгортання сюжетної канви, котре відповідає романтичній спрямованості цілісної концепції вступного розділу “Балади”, підсилює темпова ремарка *Lento misterioso* (повільно, неквапливо, таємничо), на яку піаніст обов’язково повинен звернути увагу.

Звуковий образ першої теми проходить трансформацію в її п’яти варіаціяхваріантах (I – 14-22 т.; II – 30-45 т.; III – 60-68 т.; IV – 68-78 т.; V – 91-107 т.) шляхом регістрових видозмін та тембрального наповнення. “Тому темброрегістр виступає тут ще більшою мірою об’єднавчим фактором для даної групи образів, а в створенні їх смислових відмінностей на перший план виступає фактурна та динамічна варіаційність”[11, 70] – наголошує Віктор Клин. Так у першій варіації мелодичний розвиток здійснюється введенням акордового викладу, який звучить на тлі остинатного пласту, що творять пасажі тридцять другими вартостями, чим досягається подвійна остинатність. Це надає оповідній лейттемі загостреної напруженості. Друга варіація (*Meno mosso ma non troppo lento*) насичена автором

октавним викладом тематизму, котрий доповнюється поодинокими альтерованими співзвуччями. Ця октавно-акордова фактура видозмінює романтичний баладний образ на нездоланно-монументальний, який згодом розчиняється в поодиноких звуках. У третій (*Allegro*) та четвертій варіаціях панівною є однотипна фактура, що пульсує єдиним ритмічним малюнком. Автор застосовує її для передачі фантастичного образного світу бурхливих сил природи. П’ята варіація – повернення до початкового тематизму оповідного характеру, за допомогою якого

автор цементує композицію. Введення спорідненого зосереджено-оповідного інтонаційного матеріалу в кінці твору обрамлює його і вказує на баладні жанрові особливості. Ця аркова побудова вимагає від виконавця трактування епілогу більш виважено у темповому відношенні.

У динамічному розгортанні “Балади” значну роль відіграє фактурний музичний виклад та ритмічна організація. Композитор застосовує фактурний прийом ламаних акордів, звучання стрімкої пасажної фігурації та запровадження поліритмічного сполучення у моментах особливої кульмінаційної напруги. Б. Лятошинським користується цими романтичними засобами для динамічного розвитку та образної трансформації основного лейттематичного джерела.

Митець часто застосовує швидкобіжучі послідовності, котрі піаніст має виконати із застосуванням хвилеподібної динаміки крещендо та дімінуендо. Це вказує на романтичні стильові риси, на які композитор опирається для передачі емоційної насиченості сюжетний подій.

Друга тема творить ліричну образну сферу. Автор вводить її в “Баладі” чотири рази. У початковому проведенні вона з’являється між першою і другою варіаціями першої теми (23-29 т.). Її появі передуює віртуозно-імпровізаційний фрагмент, який приводить до *Allegro impetuoso* (стрімкий, імпульсивний). Мелодію теми Б. Лятошинський проводить у верхньому регістрі, що надає їй більш вираженої поетичності. Швидкобіжучі послідовності квінтолями створюють характер примхливості у супроводу, на який накладаються у поліритмічному співвідношенні тріольні тематичні проведення. Піаніст повинен володіти технікою поліритмії, щоб передати імпровізаційну особливість баладного жанру. Ремарка автора *accelerando poco a poco* вияскравлює пристрасний характер теми і підводить музичний матеріал до першої кульмінаційної точки твору. Місце емоційного підйому композитор передає віртуозним викладом. Акцентовані ламані акордові фігурації підсилюються октавною низхідною секундовою скорботною інтонацією,

яка “образно трансформується у стрімкий висхідний тон – півтоновий рух до акордових закличних комбінацій”[21, 53].

Друге і третє проведення характеризується поглибленням ліричного вислову. Ніжно-поетичний тематичний матеріал Б. Лятошинський подає як у верхньому, так і нижньому регістрах, тому піаніст повинен виокремити головну мелодичну лінію і одночасно чути її інтегровано, тобто у взаємодії із супроводом. Віртуозний акомпанемент, якому властива інтонаційна дисонантність, розриває мелодичні проведення, надаючи музичному матеріалу бурхливо-емоційного характеру. Четверта поява цієї теми – кульмінація форми, де музика підноситься до висот лірико-трагедійного пафосу. Підсилюючи загальну емоційну експресивність “Балади”, митець застосовує багатоплановий виклад, що споріднює композицію з творами О. Скрябіна. Автор вводить трилінійну фактуру, ускладнену поліритмічними проведеннями. Це контрапунктичний засіб у середньому розділі “Балади”, у якому нашаровуються тріольні послідовності восьмими вартостями на шістнадцяткові фігурації квартоль та сектоль. Відтворюючи ускладнений поліфонічний виклад, що експонується різноплановими дрібними ритмічними малюнками, інтерпретатор повинен передати найсильніші прояви авторського експресивного вислову.

До виконавських проблем “Балади” належить оригінальна метроритмічна виражальність. Б. Лятошинський застосовує змінний розмір, який служить митцеві для відображення художньої суті образу. Піаніст повинен розуміти його як засіб, що відтворює не тільки баладну імпровізаційність, але й його емоційнодраматичну насиченість.

Одним із важливих принципів передачі драматургії твору є темброфонізм, котрий Б. Лятошинський застосовує для того, щоб “розгорнути панораму диференційованих (по відношенню до епосу та лірики) характерів у їх протиборстві та взаємопроникненні”[11, 71]. Виконавець повинен продумати

художньо-творчу концепцію, котра опирається на звукові характеристики образних сфер.

Для відтворення експресивної психологізації системи образів “Балади” інтерпретатор повинен заглибитися в незвичну за своєю дисонантністю та гостротою функціональних зв’язків музичну мову Б. Лятошинського, яка “класифікується як атональна чи близька до атонального мислення, викликана до життя модернізмом (...) та експресіонізмом”[11, 71]. Власне ці якості вказують, що таких аналогів до Б. Лятошинського в історії української музики не було.

Інтерпретуючи “Баладу”, виконавцю варто проаналізувати ладовий принцип інтонаційних взаємозв’язків, які яскраво простежуються у мелодичному супроводі до основного тематизму п’єси. Заглибившись у хроматичний звукоряд, що є основою акомпануючого елемента, “виявляємо, – як зазначає О. Марценківська, – симетричне проведення двох хроматичних комбінацій (ля – сі-бемоль – до-бемоль – до-бекар – ре-бемоль; фа – фа-дієз – соль – соль-дієз – ля), що обрамляються ладово-структурним модусом у співвідношенні “в. 2, м. 2, м. 2” (ре-бемоль – мі-бемоль – мі-бекар – фа)”[21, 55]. Тому виконавець повинен володіти теоретичними знаннями застосованої Б. Лятошинським модальної (в основі лежить певний звукоряд) ладової конструкції.

Якщо сполучити у послідовний звукоряд усі звуки із центральним тоном сібемоль, то отримаємо симетричне чергування двох модусних ланок, які складаються з інтервально тотожних комбінацій “зб. 2+м. 2” (сі-бемоль – до-дієз – ре; фа – соль-дієз – ля). Модусні структури поєднані центральною трихордовою поспівкою в обсязі малої терції (ре – мі-бемоль – фа). Інтонація із вираженою збільшеною секундою та прилученою до неї малою секундою, що зустрічається у фрігійському звороті, трактується ще з часів епохи бароко “як образ смерті”[28, 35]. Знання і розуміння цього допоможе виконавцю правильно інтерпретувати цей музичний матеріал, заглиблюючись в похмурі інтонації, котрі передають трагічний

настрій з романтичними ознаками оповідальності. Проникнення в складну ладову організацію авторського хроматизованого звукоряду надихне виконавця на відтворення таємничого колориту звучання.

Для передачі експресивно-драматичного образу Б. Лятошинський використовує складні гармонічні структури кварто-квінтові, квінтово-секундові та терцієво-секундові комплекси як у вертикальному, так і у горизонтальному музичному викладі. Виконавець повинен розуміти ці композиторські засоби реєстрового збагачення фортепіанної фактури, які допоможуть знайти можливості глибокого темброво-барвистого змалювання художнього змісту п'єси.

Епічна глибина “Балади” ор. 22 надихала чимало піаністів увести її до свого концертного репертуару. Музика п'єси відтворює трагічну епоху початку ХХ століття. Одним з її талановитих інтерпретаторів є кандидат мистецтвознавства, лауреат міжнародних конкурсів, доцент Національної музичної академії імені П. Чайковського Андрій Кутасевич. У його виконанні твір прозвучав на камерному концерті, який відбувся у Парижі 10 травня 2013 року. Наталія Набукова пише, що “фортепіанна балада (ор. 22 Б. Лятошинського. – А. Б.) (...) захопила слухачів своїм драматизмом, який виражав бурхливі історичні події початку ХХ століття. Виконавець (А. Кутасевич. – А. Б.) інтерпретував баладу як драматичну поему, наголошуючи на гострих колізіях музичного дійства”[24, 331]. В інтернет-мережі можна ознайомитися з цією баладою у виконанні піаніста Юрія Малиновського, для якого властивим є глибоке проникнення в інтонаційну сферу твору.

Отож, “Балада” ор. 22 Б. Лятошинського розвинула романтичний тип сонатної вільної поемної форми з рисами варіаційного розвитку. У ній автор застосував думні ознаки варіювання тематичного матеріалу, що наближує її до романтичних та пізньоромантичних інструментальних творів з епічними ознаками. Композиції притаманні новаторські особливості музичної мови та фактурного викладу, котрі полягають у застосуванні розширення дванадцятиступеневої

тональності, новітньої ладогармонічної системи, асиметричної модальної системи, мінливого метроритмічного співвідношення, секундових та тритонових інтонацій, складного поліфонічного інструментального викладу. Основним інтерпретаційним завданням для піаніста є розуміння відтворення музики Б. Лятошинського в площині співтворчості, у співвідношенні композитор-виконавець.

РОЗДІЛ III “БАЛАДА” op. 42 СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА – ЯСКРАВІЙ ВЗІРЕЦЬ НЕОРОМАНТИЧНОГО ТВОРУ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

Державотворчі та націотворчі процеси кінця ХХ – початку ХХІ століть сприяли поверненню до української музичної культури чимало маловідомих сучасникам імен митців, які через складні суспільно-політичних події змушені були жити і працювати в чужоетнічному середовищі. Саме до таких постатей

належить композитор українського походження, піаніст, педагог Сергій Борткевич (1877–1952). Здійснивши вартісний внесок у розбудову європейської культури, митець разом з плеядою представників нашої музичної еліти, “що силою обставин були відірвані від батьківщини, поставлені у дуже непрості соціально-культурні і суспільні умови”[8, 10], сприяли утвердженню українського мистецтва у світовому просторі. Його зараховують до визначних композиторів другої міжвоєнної хвилі. Це підтверджує дослідниця Ганна Карась, наводячи їх перелік: “В. Балтарович, М. Бойченко, С. Борткевич, М. Букиник, М. Гайворонський, А. Гнатишин, О.Дутко, Г. Дяченко, Ф. Євсевський, В. Ємець, О.Кізима, М. Колесса, О. Кошиць, Г. Лапшинський, З Лисько, В. Малішевський, П. Маценко, І. Мельник, Т. Микиша, Н. Нижанківський, О. Омельський, П. Печеніга-Углицький, Р. Придаткейвч, А. Рудницький, М. Роццахівський, Р. Сімович, О. Стратичук, С. Туркевич, М. Федорів, П. Щуровська-Россіневич, Ф. Якименко”[8, 513].

Здобувши ґрунтовну професійну освіту в Санкт-Петербурзькій Імператорській Консерваторії, а згодом в Лейпцігській консерваторії, С. Борткевич повертається до Харкова, де займається педагогічною і виконавською діяльністю. Але розруха в державі виштовхнула його до чужого краю. У 1919 році він з дружиною Єлизаветою Гераклітовою від’їжджають до Константинополя (Туреччина). У 1922 році сім’я Борткевичів потрапляє до Відня (Австрія). Тут митець прожив до останніх своїх днів. Він багато років викладав у Віденській консерваторії, займався концертною діяльністю та композицією. У 1947 році засновано “Товариство Борткевича”, яке, на жаль, швидко припинило свою діяльність.

Митець був високопрофесійним піаністом. “Активну концертно-виконавську діяльність С. Борткевич розпочав через кілька років після закінчення Лейпцизької консерваторії”[18, 90], – зазначає Є. Левкулич. Інтерпретуючи твори

світових композиторів, він представляє на сцені і свої власні п'єси, змінюючи власне творче обличчя “піаніста-віртуоза та інтерпретатора чужих творів до композитора-інтерпретатора та виконавця власної музики”[17, 232]. Перші згадки про його виступи знайшли відгуки на сторінках харківських газет “Южный край”, “Утро”. У 1908 році С. Борткевич блискуче виконує свій “Концерт для фортепіано з оркестром” h-moll тв. 1 в Харкові, а згодом (у 1910 році) частина концертної програми складалася з власних композицій. Рецензія з часопису “Южный край” вияскравлює виконавські риси С. Борткевича: “У нього гарний тон, відмінна техніка. Його гра вільна й різноманітна. В ній є й віртуозний блиск, й вишуканість, й задушевна співучість”[43, 245]. Він також гастролює містами країн Європи: Німеччини, Австрії, Італії, Франції, Угорщини, а також Росії. Репертуар митця складався з творів Л. ван Бетовена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шуберта, П. Чайковського, С. Рахманінова та інших композиторів романтичної епохи. Будучи на еміграції, С. Борткевич виступає на радіостанціях Відня, Берліна, Риги, Мюнхена.

Заглиблюючись у піаністичний репертуар харківського артиста та його тяжіння до згаданих вище музичних традицій, Є. Левкулич зазначає, що “фортепіанний стиль його творів базується на продовженні кращих виконавських традицій епохи романтизму, які гармонійно поєднували в собі віртуозний блиск та стихійну емоційність із лірично-інтимною проникливістю виконання твору”[17, 238].

Фортепіанні твори увійшли до репертуару численних світових виконавців. До інтерпретаторів композицій С. Борткевича належать піаністи: Герман Гоппе, Марія Нойшеллер, Мадлен Кокореску, Етель Бонавія, Моріс Розенталь, Пауль Вітгенштейн, Гуго ван Дален, Поль де Конне.

Однією з відомих виконавців творів С. Борткевича була українська піаністка Любка Колесса. Перші згадки про презентацію нею творів митця з'являються в

музично-критичній публікації “Музикознавча замітка про Сергія Борткевича” австрійської музикознавиці Ріа Фельдман[46, 170–188]. У 1922 році європейський часопис “Neue Zeitschrift für Musik” писав, що “Фортепіанний концерт in B живого композитора Борткевича (...) був настільки яскраво та переконливо виконаний молодю Любкою Колесою, що мав великий успіх. Вдячний композитор присвятив українській майстрині цикл із трьох вальсів ор. 27, що також свідчить про успішне виконання піаністкою твору митця”[Цитування за Є. Левкуличем [18, 96; 45, 559].

Варто відзначити, що артистка блискуче відіграла Концерт для фортепіано з оркестром ор. 16, про що писав кьольнський часопис: “Концерт Борткевича грала вона (Л. Колесса. – А. Б.) з такою віртуозністю і розмахом у виразі, що ввела цілу аудиторію в подив і захоплення”[20, 84]. Зворушений її інтерпретацією, сам композитор написав подячні слова в альбомі піаністки у 1924 році[20, 84].

Фортепіанна спадщина С. Борткевича є численною. Заглиблюючись в його доробок, С. Сімакова наголошує: “Віддавши данину великим циклічним формам (соната, концерт), він головну увагу приділяє фортепіанній п’єсі. Серед жанрів переважають прелюдія, етюд, танцювальна п’єса; палітра останньої, де вальс, мазурка, полонез є суміжними з менуетом та гавотом, служить підтвердженням великого ареалу успадкованого музично-історичного досвіду. Разом з тим, є ноктюрн, капричіо, мелодія, романс, пісня без слів, елегія, епіталама, балада, скарга, розрада, експромт, роздуми, лірична п’єса, тобто практично весь набір найбільш поширених жанрів романтичної епохи”[34, 70].

До фортепіанного надбання композитора належать: твори великої форми (“Концерт № 1” для фортепіано з оркестром ор. 16 (1912 р.), “Концерт № 2” для фортепіано з оркестром ор. 28 (1924р.), “Концерт № 3” для фортепіано з оркестром ор. 32 (1926 р.), “Російська рапсодія” для фортепіано з оркестром ор. 45 (1935 р.), “Соната” для фортепіано ор. 9 (1907 р.) і “Соната” для фортепіано ор. 60 (1941 р.);

велика кількість композицій малої форми (“Шість прелюдій” ор. 13 (1910 р.), “Десять етюдів” ор. 15, “Дванадцять етюдів” ор. 29 (1924 р.), “Чотири п’єси” для фортепіано ор. 3, “Три п’єси” для фортепіано ор. 6, “Чотири п’єси” для фортепіано ор. 10 та інші); чимало циклічної дитячої музики (“Маленький мандрівник” ор. 21 (1922 р.), “Музичні картинки за казками Андерсена” ор. 30. (1925 р.), “Дитинство” ор. 39 (1930 р.) та інші).

Перше знайомство з музикою С. Борткевича на рідній землі відбулося 15 травня 2001 року на концерті в Колонному залі імені Миколи Лисенка Національної філармонії України. На цій імпрезі було проінтерпретовано лауреатом міжнародних конкурсів В’ячеславом Зубковим Перший концерт для фортепіано з оркестром, а Першу симфонію виконано під керівництвом диригента Миколи Сукача та оркестру Чернігівського симфонічного оркестру “Філармонія”. Зазначений артпроект відбувся за сприяння заслуженого артиста України, піаніста Миколи Сука. З цього часу музика С. Борткевича міцно увійшла в культурно-освітній простір України.

Сьогодні творча спадщина митця повертається на Батьківщину. Його музика звучала під час мистецьких акцій, зокрема “Міжнародного музичного проекту “Борткевич в Україні” (25 грудня 2020 року), що проводився у соціальній мережі Facebook.

Одним з найпопулярніших інструментальних творів С. Борткевича є “Балада” (cis-moll) ор. 42. Відображення епосу у фортепіанній творчості митця української діаспори характерне глибоким спадкоємним зв’язком з традиціями світової академічної музики, а саме романтичного стилю. Власне до цього музичного виду належить “Балада”, яка була створена композитором у 1931 році на еміграції і присвячена Селесті Чоп-Гроєвельт[37, 126]. Композицію зараховують до творів великої форми С. Борткевича. А. Резнік пише, що “в цьому творі (“Балада” ор. 42. – А. Б.) вільно поєднуються ознаки різних класичних форм

(сонатність, варіаційність, рондоподібність, тричастинність), як в однойменних творах Шопена”(переклад. – А. Б.) [30, 92]. У ній відчутно спорідненість з такими ж музичними прототипами Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга. О. Чередниченко наголошує на особливостях музичної форми, вказуючи на тяжіння твору до “рондальної композиції, побудованої за принципом перемикання різних планів дійств”(переклад. – А. Б.)[43, 126]. “Сюжетну” лінію творить героїко-драматична образна сфера, яка асоціюється з трагічними суспільно-політичними подіями батьківщини, котру автор змушений був покинути.

У “Баладі” С. Борткевича простежується органічне поєднання традиційних музичних форм, розуміння взаємодії яких дасть можливість піаністу проникливо вибудувати свою виконавську концепцію. Злиття різних принципів формоутворення започаткувало новий різновид – синтетичну одночастинність, що характеризує “поемний” жанр романтичної музики – баладу.

Драматична дієвість “Балади” ор. 42 спонукала композитора звернутися до сонатної форми. Головна партія, яка відкриває, твір проходить в основній тональності *cis-moll*. Тематичний матеріал вражає емоційною схвильованістю. Це досягається митцем шляхом ведення мелодичного розвитку, що опирається на мотивному нанизуванні. Октавний виклад поглиблює епічні риси. Тріольний супровід, що “клекаче” звуками низьких октав, поглиблює зростаючий динамізм музичного розвитку. Автор виписує густу педалізацію на цілий такт, чим вияскравлює бурхливий характер композиції. З 21 такту фортепіанний виклад змінюється. У розмірі 9/8 швидкобіжучі пасажі супроводу передають стихійність енергії руху, огортають мелодичні поспівки. Така фактурна варіаційність впливає з романтичних загальностильових засад. Імпульс безупинного руху тематичних проведень С. Борткевич доповнює ускладненими подвійними звуками підголосків. Піаніст повинен володіти майстерністю диференціації фактури та вияскравленням тематичних поспівок. О. Чередниченко характеризує вище окреслений тематичний

матеріал як рефрен рондоподібної форми, мелодичній основі котрого властива пісенність “з її повторюваністю двотактових структур, тридольністю, інтонацією, що погойдується, “жіночим” закінченням, обігруванням мелодичного і натурального VI ступеня ладу, яке є праобразом колискової”(переклад. – А. Б.)[43, 127]. Тому перед виконавцем постає завдання вибору жанрового трактування аналізованого музичного епізоду.

Розгортання мелодії з лаконічного зерна, поступеневий розвиток, широта і плавність фраз сприяють накопиченню емоційної напруги. Емотивні хвилювання, що спалахнули, переходять у пульсуючі акордові послідовності, які підводять до початкового тематизму. Напружений тонус п'єси ґрунтується на усталеній загальній поліритмічній пульсації (накладання дуольності на тріольність). Тематична єдність, збереження ритмофактурних одиниць руху та первісної образної характерності, монолітність загального потоку розгортання змісту та віртуозно-технічних виражальних засобів, стабілізують форми “Балади”.

Початковий тематичний матеріал з 61 такту змінюється на однотипний фортепіанний виклад, якому властива тріольна організація музичного розвитку. Незважаючи на це, інтерпретатор має звернути увагу на авторську ремарку *calmandosi* (переклад з італійської мови – заспокоєння. – А. Б.), яке скеровує виконавця у більш ліричну сферу вислову. О. Чередниченко звертає увагу на альтеровану нестійкість епізоду, котра простежується у підголосках та супроводі. Ця хиткість огортає і ніби зачаровує звуковими лініями тематичні інтонації, а хроматичні ковзання надають йому “пряності”(переклад. – А. Б.)[43, 128]. Авторські виконавські зауваги *dolce, diminuendo* налаштовують піаніста на більш глибокий вираз почуттів.

На зміну лірико-драматичній головній партії приходить В-dur розділ (Темпо I.), який можна трактувати як побічну партію. Панівний штрих *staccato* в тріольному русі додає їй ознак скерцозності. З одноголосного викладу гротескний

супровід переростає в октавний, надаючи цьому епізоду віртуозного начала. О. Чередниченко зазначає, що тут відчутні впливи музики російських композиторів М. Мусоргського. С. Рахманінова. “На тлі нехитрого народнопісенного мотиву, що нагадує російську протяжну пісню¹, але завуальованого ритмічною остинатністю, з’являється у збільшені одноголосний спадний рух звуками фрігійського мінору. Його наполегливе поперемінне проведення в партіях обох рук, октавна-акордовий виклад, секвентні зрушення, що призводять до збільшення регістрового простору, несуть потужний заряд вільнодумних народних сцен Мусоргського”(переклад. – А. Б.)[43, 128]. Інтонаційні ходи на м. 3 асоціюються з дзвоновими мотивами, котрі були характерні для С. Рахманінова. Власне на цих мотивах автор буде кульмінаційну зону епізоду. Перехід на остинатний акомпанемент, котрий супроводжує низхідні мелодичні ходи в низькому регістрі, повертає настрій твору в драматичне русло, що нагадує шопенівські традиції.

З 111-го такту наступає розробковий розділ “Балади” *cis-moll*. Тематичний матеріал, що ґрунтується на початкових інтонаціях, підсилюється фактурним тріольним викладом. Власне він додає музиці епізоду динамічно-наступального характеру. Мелодичні повтори-нагнітання в партіях обох рук підвищують емоційний тонус композиції. З 133-го такту тематичні проведення переходять в середній регістр. Поліритмічні співвідношення сприяють драматичному розгортанню поетичних образів. Супровід, котрий насичений автором подвійними нотами, октавами відіграє допоміжну роль у створенні романтичної піднесеності. Ускладнення фактурного викладу мелодичної лінії, яку С. Борткевич відзначає ремаркою *marcatissimo*, підсилюється звучним супроводом. Цей кульмінаційний поліритмічний вир вливається в хроматизовані октавні пасажі, що рухаються в

¹ “Інтонаційними прообразами можна назвати “Ой, да ты, калинушка, Ты река ли моя, реченька, Лучинушка”[43, 128] – за О. Чередниченко.

протилежних напрямках. Тактова фермата обриває поетично-драматичну чуттєву піднесеність.

З 168-го такту автор розпочинає репризу, яка побудована на побічній темі скерцозного характеру. Основна тональність *cis-moll*, гострий басовий звук на *sf*, підкреслений динамікою *ff*, обриває попередню чуттєву схвильованість. *Subito p*,

гостре *staccato*, ремарка *stretto* переводять твір в контрастну образну сферу. Експресивна імпульсивність поглиблюється композитором шляхом уведення віртуозного октавно-акордового викладу. На тлі тріольних послідовностей супроводу проходять короткі двозвучні мотиви, роз'єднані емотивною паузою. Таке загострення виразності концентрує в заключному розділі п'єси вольову енергійність та напористість. Пульсація репетиційних співзвучь в партіях обох рук приводить до точки найвищого емоційного напруження. Швидкобіжучі, віртуозні пасажі, підфарбовані педалізацією, пролітають у низхідному русі, обриваючись на тонічному звуці *sf*, динамікою *ff* увиразнюють кульмінаційну зону. Оркестрове тремоло в партії лівої руки починає свій динамічний розвиток з *p* і виростає до *fff*. На його тлі у з'являється лаконічний початковий мотив. Автор проводить цей тематизм у низьких октавах. Шляхом застосування митцем насиченого регістрового забарвлення інтонаційний комплекс набуває суворого настрою. Для випуклої музичної інтерпретації піаніст повинен виконати авторські ремарки *molto sostenuto*, *marcato*, *molto crescendo*, щоб утвердити героїкодраматичний характер п'єси. На мить С. Борткевич знімає емоційну напругу висхідним пасажем, що, затихаючи на тлі терпких звукових комплексів, розчиняється в тонічному звуці. Застосовуючи густу, довготривалу педаль на три такти, автор підкреслює мрійливо-ностальгійні переживання. Цей момент чуттєвої експресії різко обривається секундовими співзвуччями в партіях обох рук. Кінцеві репліки в тріольному групуванні вливаються в тонічні акорди. Темп *Vivo*, гостра артикуляція

доводять кульмінаційну екстатичність до утвердження тоніки, що асоціюється з життєствердною силою людської енергії.

Аналізуючи “Баладу” ор. 42, приходимо до висновків, що композиція насичена високо поетичними образами, в яких простежується багатогранна чуттєва палітра: від лірики до експресивної драматичності. Автор вияскравлює свій художньо-виконавський задум виразовими “театральними” засобами, а саме агогічними ремарками, контрастним динамічним планом, частим застосування фермат, характерною штриховою палітрою. С. Борткевич, сформований як митець на романтичних засадах, глибоко розуміє своєрідні можливості фортепіано, тому в “Баладі” домінує наспівний тип трактування клавійного інструменту. Музичний виклад має яскраві ознаки трипланової романтичної фактури, якою композитор передає характерну настроєвість, а також надає звучанню інструмента ознак просторовості, об’ємності та оркестровості. Він сміливо поширює матеріал на всі регістри, конструює музичний матеріал таким чином, що він захоплює якомога більше октав. Нормою стає широке розміщення гармоній, пов’язане з максимальним розтягом кисті піаніста. Невід’ємним виконавським засобом є педалізація, яка продовжує звук і затримує його, коли палець відпустив клавішу. Для “Балади” С. Борткевича властива фактурна педаль. Важливим інтерпретаційним аспектом є розуміння розвитку інтонаційного тематизму, у котрому відображено логіку драматичної оповідності, котра властива жанру балади. Представлення художніх образів за допомогою “багаточисленних алюзій, що збагачують твір новими смисловими обертонами”[43, 129], вияскравлює романтичну стильову спадкоємність традицій, але переосмислену крізь історичну часову віддаль.

ВИСНОВКИ

Проведений аналіз дає підстави стверджувати, що “Балада” ор. 22 Б. Лятошинського та “Балада” ор. 42 С. Борткевича є яскравою трансформацією жанрового виду творів композиторів романтичної епохи. Для передачі лірикодраматичних образних сфер митці застосовують незамкнуті художні форми. У Б. Лятошинського це тип сонатної вільної поемної форми з рисами варіаційного розвитку, а в С. Борткевича – синтетична форма, в якій поєдналися сонатність, варіаційність, рондоподібність та тричастинність. Баладам обох композиторів властива опора на фольклор. У темі-тезисі твору Б. Лятошинського простежуються ознаки думного епосу, який сприяє передачі оповідальності, що споріднює інструментальний різновид з літературними баладами. Народнопісенна наспівність проявляється в мелодизмі тематизму “Балади” С. Борткевича.

Осмислення інтерпретаційних особливостей балад Б. Лятошинського і С. Борткевича ґрунтується на заглибленні в лірико-психологічну тематичнообразну основу композицій. Вона представлена синтетично-контрапунктичною фактурою. До засадничих інтерпретаційних аспектів належать усвідомлення виконавцем ладогармонічної системи, агогічних, ритмічних, артикуляційних, фонічних,

темброфонічних, фактурно-тембральних засобів, які відповідають оркестровому трактуванню фортепіано.

В аналізованих творах автори застосовують різнопланову фортепіанну техніку задля відтворення грандіозних звучань та загострено-емоційних романтичних настроїв. А саме, октавно-акордовий виклад, швидкі, широкоохоплюючі далекі регістри, пасажі. Це спонукає до використання фактурної педалізації. Виконуючи зазначені композиції, піаніст повинен використовувати так звану “велику” техніку, яка пов’язана із застосуванням цілісного виконавського апарату. Аналізовані п’єси є добрим дидактичним матеріалом для виховання у піаністів власної інтерпретаційної концепції, яка б базувалася на взаємодії композиторської та особистої виконавської сюжетнообразної моделі, що дозволить збільшити силу мистецького впливу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белза І. Лятошинський Б. Н. К. : Мистецтво, 1947. 61 с.
2. Белза І. Фридерик Шопен. Москва : Музыка, 1991. 141 с.
3. Борис Лятошинский. Воспоминания, письма, материалы : кн. II. / сост. Л. Грисенко, Н. Матусевич. К. : Музична Україна, 1985. 216 с.
4. Гомон Т. В. Творчість Бориса Лятошинського 10-х років ХХ століття в аспекті формування українського модерністського мистецтва. *Культура і сучасність : альманах*. К. : Міленіум, 2010. С. 178–184.
5. Гриндэ Н. История норвежской музыки. Ленинград : Музыка, 1971. 191 с.
6. Дремлюга М. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). К., 1958. 169 с.
7. Калениченко А., Муха А. Борткевич Сергій Едуардович. *Українська музична енциклопедія* / ред. кол: Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська та інші. К. : Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 252.

8. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.ʹ
9. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва. ХІХ сторіччя : Підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
10. Клин В. О музыке. К. : Музична Україна, 1985. 351 с.
11. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. К.: Наукова думка, 1980. 314 с.
12. Козаренко О. Творчість Бориса Лятошинського в контексті становлення національного музичного стилю. *Науково-теоретична конференція, присвячена 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського. Матеріали* / редактор Р. Стельмашук. Львів, 1995. С. 50–55.
13. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.
14. Копиця М. Д. Б. Лятошинський. *Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина : у 2 т. – Т. 1 : Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр. Листи (1914–1956)* / упоряд., вступ. ст. М. Копиці. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. С. 5–26.
15. Копиця М. Борис Лятошинський у духовній атмосфері Львова (На підставі епістолярної спадщини композитора). *Записки НТШ імені Шевченка. Том ССLVIII. Праці Музикознавчої комісії.* Львів, 2009. С. 207–213.
16. Корній Л. Історія української музики : Підручник. Київ ; Нью-Йорк : Вид-тво М. П. Коць, 2001. Частина третя. ХІХ ст. 480 с.
17. Левкулич Є. Творчий портрет Сергія Борткевича-піаніста. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. № 38–39 : Музикознавчий універсум.* Львів, 2016. С. 229–240.

18. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини ХХ . *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ : [б.в.], 2018. № 4 (41). С. 88–103.
19. Лебедєва К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ сторіччя. *Українська та світова музична культура*:
Науковий вісник НМАУ. К., 2005. Вип. 43. С. 42–52.
20. Любка Колесса, українська піаністка: Статті та матеріали / ред.-упор. : Н. Кашкадамова, В. Бобицька. Львів : Літопис, 2011. 460 с.
21. Марценківська О. Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства). *Київське музикознавство* : зб. наук. пр. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ: [б. в.], 2018. Вип. № 57. 280 с.
22. Молчко У. Жанрова палітра фортепіанної музики Остапа Бобикевича. *Остап Бобикевич. Фортепіанні твори* / ред. упор., вступна стаття У. Молчко. Дрогобич :
Посвіт, 2009. 3–11.
23. Музичний світ Бориса Лятошинського : зб. матеріалів / ред. упор. М. Копиця. Київ : Цертрмузінформ, 1995. 151 с.
24. Набокова Н. Борис Лятошинський в проектах культурно-інформаційного центру посольства України у Франції. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016.
Вип. 114. С. 328–342.
25. Нудьга Г. Українська балада. Київ : Дніпро, 1970. 258 с.
26. Панкратова В. Баллада : Музыкальные формы и жанры. Москва : Госиздат, 1960. 40 с.

27. Пархоменко Л. Лятошинський Борис Миколайович. *Українська музична енциклопедія* / ред. кол: Г. Скрипник, А. Калениченко, І. Сікорська та інші. К. : Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2011. Т. 3. С. 248–255.
28. Пастеляк Н. Трансформація поємності у фортепіанній творчості Б. Лятошинського. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль ; Київ, 2004. С. 30–37.
29. Плоткіна А. Сильові особливості циклу “Відображення” Б. Лятошинського. *Культура України* : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. Харків, 2010. Вип. 32. С. 273–280.
30. Резник А. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний-Новгород, 2017. 241 с.
31. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03, 2006. URL : <http://www.lib.uaru.net/diss/cont/337713.htm> (дата звернення : 9. 04. 2021).
32. Самохвалов В. Борис Лятошинський. К. : Музична Україна, 1974. 52 с.
33. Сидір Н. Еволюція жанру фортепіанної балади в українській музиці. *Музикознавчий універсум*. 2019. Випуск 45. С. 198–210.
34. Сімакова С. Фортепіанна творчість Сергія Борткевича. *Наука, технології, інновації: тенденції розвитку в Україні та світі: матеріали міжнародної студентської наукової конференції, 17 квітня, 2020 рік*. Харків, 2020. Т. 8. С. 67–
- 71.
35. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва, 1973. 214 с.
36. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 102 с.

37. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 136 с.
38. Царева Е. Иоганес Брамс : Монографія. М. : Музыка, 1986. 383 с.
39. Циганков С. Сергій Борткевич. Повернення в Україну. *День*. 2001. 15 травня. С. 4.
40. Циганков С. Сергій Борткевич. Реанімація таланту. *День*. 2001. 15 липня. С. 4.
41. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
42. Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класикоромантичної традиції : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 18 с.
43. Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класикоромантичної традиції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2008. 260 с.
44. Якубов Т. А. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2017. № 43. С. 65–80.
45. Ziegler E. M. Musikbriefe. Aus Frankfurt A. M. *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz, 1922. No. 89. P. 559.
46. Feldman R. Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Bortkiewicz. *Musik des Ostens*, Vienna, 1971. No. 6. P. 170–188.