

**Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

**Факультет
Кафедра академічного співу**

Дипломна робота на здобуття ступеня «Бакалавр»

**ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА:
ЦИКЛ «STERNFLUG DES HERZENS» OP. 62**

**Спеціальність 025 — Музичне мистецтво
Профілізація — Академічний спів**

Бакалаврська робота

Виконала -
студентка IV курсу
кафедри академічного співу
Шалигіна Валерія Олександрівна

Науковий керівник -
доктор мистецтвознавства,
професор кафедри історії музики
ЛНМА ім. М.В.Лисенка
Єфіменко Аделіна Гелівна

Рецензент -

Львів — 2021

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ 1. Вокальна музика в контексті творчості Сергія Борткевича.....	6
1.1. Життєтворчість С. Борткевича.....	6
1.2. Вокальні жанри в творчому доробку композитора.....	16
Розділ 2. Вокальний цикл Сергія Борткевича «Sternflug des Herzens» op. 62 на слова Грети Кьорбер.....	22
2.1. Цикл «Sternflug des Herzens» в контексті вокальної творчості композитора..	22
2.2. Структура і драматургія циклу «Sternflug des Herzens» op. 62.....	24
2.3. Аналітичні спостереження над романсами циклу.....	27
Висновки.....	33
Список використаних джерел.....	39
Додатки.....	42

ВСТУП

Актуальність дослідження. Ім'я Сергія Борткевича – всесвітньовідомого українського композитора, піаніста та педагога є знаковим у напрямку музичного модернізму української культури. На початку ХХІ-го століття його творча спадщина у світовій культурі привертає увагу музикантів та науковців, що дало поштовх до подальшого дослідження творчої діяльності митця-емігранта в різних країнах світу. Так, твори Борткевича у сьогоденні звучать у розмаїтих залах світу, виконуються віртуозами сучасності, а, отже, потребують і свого наукового осмислення. Постаті митця присвячено багато монографічних досліджень, в яких насамперед висвітлюється біографія та творчість композитора. Так, його творчою спадщиною зацікавились науковці різних країн, серед яких: Польща, Італія, США, Нідерланди, Південно-Африканська Республіка, Японія, Росія. Попри значну кількість публікацій, присвячених Борткевичу, до сьогодні залишається велика кількість недосліджених сторінок його творчості. В українському музикознавстві творча спадщина композитора фрагментарно висвітлена. Відсутнє і цілісне дослідження вокальної творчості митця, що стало би поштовхом до послідовного спостереження і цілісного вивчення всіх аспектів буття композиторського опусу. Актуальність цієї роботи обумовлена дослідженням творчості Борткевича з ракурсу ідейно-образного змісту вокального циклу та його подальшої рецепції.

Мета роботи — дослідження вокального циклу «Sternflug des Herzens» op. 62 крізь призму становлення сучасного виконавства. Системний виконавський аналіз має забезпечити включення твору в постійний репертуар українських вокалістів. **Завдання роботи :**

- 1) розглянути роль та значення творчої спадщини С. Борткевича у розвитку вокального музичного мистецтва України ХХ-го століття;
- 2) дослідити генезу циклу «Sternflug des Herzens» та визначити його значення в творчому доробку композитора;
- 3) висвітлити загальну структуру твору, основні методи розвитку музичної тканини, характерні засоби музичної виразності, використовуючи засоби музикознавчого аналізу. Розкриття внутрішні механізми впливу музичної драматургії на виконавську інтерпретацію як основний категорій співтворення образного світу збірки «Sternflug des Herzens» op. 62.

Об'єктом дослідження є феномен вокальної циклічності в творчості Сергія Борткевича на прикладі вокального циклу «Sternflug des Herzens» op. 62.

Предметом дослідження є специфіка вокального циклу в історико-теоретичному, жанровому, семантико-інтерпретаційному та виконавському аспектах на матеріалі циклу «Sternflug des Herzens» op. 62 С. Борткевича.

Матеріал дослідження — вокальний цикл «Sternflug des Herzens» op. 62 С. Борткевича. Для необхідного музикознавчо-виконавського аналізу, на засадах якого базується бакалаврська робота, використано нотне видання циклу, опубліковане 1946 року віденським видавництвом «Musikverlag Johann Kliment» та присвячене другу композитора — Фріцу Фогелю.

Методологічною базою дослідження стали праці, що характеризують творчість та особистість С. Борткевича. Серед їх авторів Сукач. М., Резник А., Левкулич Є., Якубов Т., Муха. А., Чередніченко О., Казарцева Т., Синиця О., Сімакова С., Тихоненко В., Циганков С., Яловенко О., Тадані Б., Калкман В.), висвітлюють основні принципи вокальної творчості, зокрема жанру романсу (Булат Т., Малишев Ю., Коваленко О.).

Наукова новизна роботи: дослідження циклу романсів «Sternflug des Herzens» ор. 62. у контексті вокальної творчості Сергія Борткевича, що вперше проведено в українському музикознавстві.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основного розділу, висновків і додатків. Основна частина вміщує два розділи: у першому “Вокальна музика в контексті творчості Сергія Борткевича” висвітлено творчий портрет композитора Сергія Борткевича зокрема він торкається огляду вокальної спадщини композитора; Другий розділ “Вокальний цикл Сергія Борткевича «Sternflug des Herzens» ор. 62 на слова Грети Кьорбер” є аналітичною частиною роботи і присвячений дослідженню ідей і образів циклу «Sternflug des Herzens» в контексті вокальної творчості митця. Аналізуються також структура, основні методи розвитку музичної тканини, характерні засоби музичної мови.

Список використаних джерел містить 35 позицій. У додатку подані ілюстрації, нотні приклади та таблиці.

Розділ 1.

Вокальна музика в контексті творчості Сергія Борткевича.

1.1. Життєтворчість С. Борткевича.

Видатний український митець Сергій Борткевич – яскравий представник культурної еміграції – показав прикладом своєї творчості, як композитор попри долю, що припала на період кардинальних соціальних та політичних зрушень, може змінити погляд на творчі пріоритети у мистецтві у часи яскравого розвитку його комерціалізації. Проте часта публікація творів у різноманітних виданнях з метою популяризації власної творчості, створення умов для виконавства і формування виконавської традиції були вагомими чинниками діяльності митця. Існує безліч фактів, що свідчать на користь значної популярності музики Борткевича за життя у першій половині ХХ-го століття. «Є в Берліні дуже талановитий музикант: С. Е. Борткевич, учень Рейзенауера, чудовий піаніст й талановитий композитор» – стверджував російський піаніст В. Сафонов [16, с.275].

Український музикознавець Є. Левкулич, опираючись на дослідників біографії Борткевича, на геополітичний контекст, на особливості музичної мови композитора, створив модель періодизації творчості, умовно поділивши її на три періоди [9]:

- ранній період (1902–1919): переважають жанри фортепіанної музики;
- середній період (1922–1942): знаменується постійним розширенням жанрової палітри та інструментального складу.¹

¹ Є. Левкулич відзначає значні зміни у сфері музичної мови, а також ущільнення фактури, що може бути пов'язано з працею над жанрами симфонічної музики. Варто зауважити і присутність характерних мелодичних рис національної народопісенної творчості. Музична мова колоризується, синтезуючи здобутки митця та його

- пізній період (1945–1952)²: відзначається яскравим інтересом до творів малих форм. Як стверджує дослідник Т. Якубов «за відсутності інших, так званих крупних форм, мініатюра знову виходить на передній план у творчості митця». Також притаманним є використання автоцитат, власного поетичного тексту у вокальних творах [27, с.56].

Біографічні відомості про життєтворчість композитора з'являються почасти у різних дослідницьких працях. Так, чільною серед них є авторська книга українського диригента, яка стала першим біографічним дослідженням життя і творчості С. Борткевича М. Сукача, а також вагомі праці українців музикознавця Є. Левкулича та скрипаля Т. Якубова та російської піаністки А. Резник.

Сергій Борткевич народився в 1877 році у аристократичній сім'ї, тому з раннього дитинства був оточений музикою і мав можливість спілкуватись особисто із знайомитися з творчістю видатних митців того часу – П. Чайковського, А. Рубінштейна, А. Нікіша, М. Римського-Корсакова, А. Лядова та багатьох інших [5]. З дитинства він виявляв велику любов і схильність до музики, тому після перших уроків з матір'ю, композитор був відданий у харківську музичну школу, де спершу грі на фортепіано навчався у піаніста Іллі Слатіна³, а згодом між 1885-1888 роками у Альберта Бенша⁴. Як вказує М. Сукач. «коли Сергієві виповнилося 14 років, на іспити в Музичних класах до Харкова приїхав Антон

попередників, зокрема відчутний вплив творчості Ф.Шопена, Р.Шумана, Й.Брамса, П.Чайковського, С.Рахманінова, О.Скрябіна тощо.

- 2 Розрив між періодами у три роки (між 1942 та 1945 роками) Є. Левкулич пов'язує із Другою світовою війною, адже за цей час немає підтверджень про створення хоч би одного опусу, що є однакою творчої перерви.
- 3 Учень Олександра Дрейшока (Alexander Dreyschock) та Миколи Заремби у Петербурзькій консерваторії, а тако Теодора Куллака (Theodor Kullak) та Ріхарда Вюрста (Richard Wuerst) в Берліні. У 1871 році ним було засноване відділення Імператорського музичного товариства у Харкові, яке згодом (1883р.) стало Харківським музичним училищем, де І. Слатін був першим директором (1883-1921рр.). Також він створив Харківську консерваторію у 1917р. на базі музичного училища.
- 4 Видатний російський піаніст та композитор, учень Луї Брассена (Louis Brassin) по класу фортепіано у Петербурзькій консерваторії мі 1879-1882 роками та Ференца Ліста мі 1882-1883 роком.

Рубінштейн, засновник Імператорського Російського музичного товариства в Санкт-Петербурзі. Видатний піаніст «...» Рубінштейн грав тільки свої твори ... хоча Сергієві дуже хотілося б послухати і його інтерпретації композиторів-романтиків. Через рік Рубінштейн помер, але пам'ять про нього та його концерти, особливо про виконання «Баркароли», залишилися для Сергія як найяскравіші музичні враження дитинства» — вказує дослідник М. Сукач [20, с.24]. Того ж року відбулась ще одна знакова подія для Борткевича « ... великим потрясінням для Сергія став приїзд Чайковського до Харкова. У програмі концерту в Харкові прозвучали Четверта симфонія, скрипковий концерт і увертюра «1812 рік», виконана із церковними дзвонами. Це був ювілейний концерт Чайковського до п'ятдесятиріччя композитора, прекрасно організований Слатіним. Успіх був грандіозним ... З того дня Сергій упродовж усього життя відчував вплив великого композитора. Прийде час, і він перекладе німецькою мовою листування Чайковського та фон Мекк, щоб розвінчати міф про невдячність композитора до свого благодійника і друга» [20, с.24-25].

Згодом 1895 році юнак вже хотів присвятити своє життя музиці, проте батько наполягав на юридичній освіті, як стверджує М. Сукач: він вирішив, що його молодший син Сергій вивчатиме право в Петербурзькому університеті, а якщо він захоче вступити до консерваторії, я не заборонятиму. Варто зазначити цитату з книги М. Сукача: «Сергій був сповнений рішучості виконати волю батька, а в тому, що він стане музикантом, анітрохи не сумнівався ... Сергій блискуче склав вступні іспити на юридичний факультет університету і до консерваторії по класу фортепіано» [20, с.32-33]. Так, у 1896-1899 роках він навчався в Петербурзькій консерваторії за класами фортепіано у Карла фон Арка

(Karel van Ark)⁵ та теорії музики у Анатолія Лядова⁶. Коли почались студентські заворушення к Петербургу у 1899 році, Борткевич вирішив покинути навчання та на один рік пішов служити волонтером у полк імені О. Невського, для отримання дозволу на виїзд за кордон [20, с.34].

Влітку 1900 року Борткевич повернувся в Артемівку та незабаром розпочав навчання у Німеччині. Так, з цього часу і впродовж наступних років, до початку Першої світової війни, основний пріоритет творчої діяльності митця знаходився здебільшого у концертно-виконавській сфері. Поступово Борткевич почав поєднувати діяльність піаніста-віртуоза з композиторською, що сприяло поступовому синтезу різних аспектів творчої індивідуальності [8].

З 1900 року Борткевич два роки навчався у Лейпцігській консерваторії, де брав уроки композиції у Саломона Ядассона (Salomon Jadassohn), а після його смерті у Карла Пютті (Carl Hermann Wilhelm Piutti). Також фортепіано вивчав у одного з кращих учнів Ференца Ліста — Альфреда Райзенауера (Alfred Reisenauer)⁷. Так, сам митець зазначав, що як музикант, він багато чим зобов'язаний своєму вчителю Рейзенауеру, який активніше працював над особливостями художньої інтерпретації та виконання твору, аніж над проблемами

-
- 5 Російський піаніт, педагог голандського походження. Навчався у Т. Лешетицького та М. Заремби. Автор багатьох фортепіанних п'єс та посібників педагогічного репертуару, зокрема «Школа фортепіанной техники» (1875).
 - 6 А. Лядов російський композитор, диригент і педагог, професор Петербурзької консерваторії. Він вважається одним з найбільш видатних майстрів мініатюри, а також він відомий як фольклорист. Після закінчення Петербурзької консерваторії працював там викладачем елементарної теорії музики, гармонії інструментування, контрапункту та музичної форми.
 - 7 Видатний гастролуючий піаніст. З 1900 до 1906 викладав у Консерваторії Ляйпціга. Райзенауер надзвичайно підтримував творчі прагнення Борткевича, допомагав із влаштуванням концертів та навіть став першим виконавцем багатьох його творів. Тож складно не помітити вплив викладача, який найбільше відобразився у його репертуарних вподобаннях, наприклад: твори Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Шуберта, П. Чайковського, С. Рахманінова та багатьох інших композиторів-романтиків. Власне формування і утвердження творчої особистості Борткевича проходило більше під впливом культури пізнього романтизму кінця XIX–початку XX століття, тому зважаючи на вищесказані факти, можна частково пояснити неприйняття музикантом новітніх тенденцій сучасного мистецтва [5].

виключно піаністичного характеру. “Райзенауер був генієм піанізму. Він не потребував багато часу для занять ... він мало думав та говорив про проблеми, пов’язані з технікою.” - пише С. Борткевич [35, с. 14].

Варто згадати, що творче становлення Борткевича відбувалось поступово – з піаніста-віртуоза до композитора та педагога [8]. Тому, навчаючись як піаніст — Борткевич постійно концертує як сольно, так і з оркестром, а показовим є його виконання Концерту A-dur для фортепіано з оркестром Ф. Ліста у Мюнхені під батудою Фелікса Вайнгартнера. Також зазначимо, що перед випуском із консерваторії він, як кращий студент-виконавець, отримав "Приз Шумана" [14, с.47]. А після успішного завершення навчання, молодий музикант швидко завоював прихильність публіки та критиків, про що свідчать рецензії на його концерти, а також мемуари самого митця, де він згадує: «Я давав концерти у Відні, Будапешті, Італії, Парижі та Росії» [35, с. 22].

У 1904-1914 роках Борткевич жив у Берліні, де викладав в Консерваторії Кліндворта-Шарвенка (Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka). Цей час знаменується концертними гастролями по всій Європі і початком композиторської діяльності. У 1904 році, почали з’являтися перші твори композитора які одразу ж ним виконувались, а згодом його музичні полотна вже займати провідне місце у репертуарі піаніста. Дослідник Тадані вказує: «Кар’єра віртуоза подобалась мені все менше й менше. Я грав тільки власні композиції й намагався показати, як варто їх „інтерпретувати”» [35, с. 22]. Вже після 1910 року він виконує сольні концерти виключно із власних творів. Євген Левкулич стверджує, що явище композитора віртуоза-виконавця було притаманним для музичної культури початку ХХ-го століття, адже це вказувало на спрямованість творчості для задоволення художніх смаків тогочасної публіки [5]. На той час

налічувалось 16 опусів для фортепіано (з 17 існуючих), серед яких Соната №1 ор.9, та наймасштабніший твір цього періоду – Перший фортепіанний концерт ор.16, прем'єра якого відбулась у 1913 році. Левкуліс вказує, що: «міркуючи як піаніст-виконавець, С. Борткевич прагнув розуміння своєї музики публікою та виконавцями. Тому, маючи у своєму концертному репертуарі переважно твори композиторів-романтиків, він наслідував їхню музичну мову, стильові та технічні прийоми задля втілення власної ідеї в музиці» [8, с.237].

Початок Першої світової війни у 1914 році був непротим для композитора. Повернувшись з відпочинку в Італії Борткевич, одразу отримав ордер на вимушений негайний виїзд з Берліну. Так він повернувся до Харкова, де продовжував виступати з концертами і писати нові твори. Перед російською революцією він втік до свого маєтку в Артемівці. Варто згадати, що сім'я Борткевичів мала невеликий маєток у селі Артемівка біля Харкова, де майбутній митець часто бував у дитинстві. Спогад саме про це місце відображене у його творі «Спогади» («Erinnerungen») [20, с.50]. У березні 1915 року композитор завершив скрипковий і віолончельний концерти, які є першими українськими концертами для цих інструментів. А познайомившись із чеським скрипалем Франтішеком Смітом вперше виконав разом із ним свій скрипковий концерт [20, с.60].

Війна та революція вирішили долю молодого композитора. Вже з березня до листопада 1918 року Харків окуповано німецькою армією. Борткевичу було наказано покинути свій будинок, а згодом його взяли під варту. Наступного року Харків захопили війська білої армії і композитор поїхав до Артемівки, де їхній будинок було розграбовано. Тому композитор змушений поїхати до Севастополя, незабаром емігрував до Константинополя, звідки у 1920 році вдалося втекти до

Стамбула. У цей час створено три п'єси для віолончелі та фортепіано ор.25 [20, с.61-62]. Після 1917 року митець створив багато симфонічної музики, проте друк оркестрової партитури не завжди був вигідним для видавців, тому майже всі твори й досі залишаються в рукописах [5].

У 1922 році Борткевич переїхав до Відня і залишився там до кінця життя з перервами на перебування у Берліні між 1928-1933 роками. Саме у ці роки спостерігається очевидна зміна творчих орієнтирів митця: жанрова, фактурна та інструментальна палітри розширюються, мелодика набуває характерних рис (яких?). У цей період написані опера «Акробати» ор.50 і дві симфонії ор.52 та ор.55. Вплив пережитих подій, переїзд до міжвоєнного Відня, відбулася у стилі.— Все це зумовило «народження нової художньої якості стилі» [16, с.18].

У 1923 році він переїхав до Відня. Його друг Поль де Кон допоміг отримати у 1925 році австрійське громадянство. Близькою 1928 року Борткевич переїхав на пів року до Парижа, але не знайшовши необхідної роботи, повернувся до Берліна. У зв'язку зі зміною політичної ситуації в Німеччині з 1933 року, ім'я музиканта поступово зникло з афіш, виконання творів стало неможливим і тому згодом довелося покинути Берлін назавжди і повернутися до Відня. У 1935 році композитор майже на рік затримався у Бадені. А після завершення перекладу листування Петра Чайковського та Надії фон Мекк німецькою мовою у Ляйпцігу в 1938 році видана книга «Дивна любов Петра Чайковського та Надії фон Мекк» («Die seltsame Liebe Peter Tschaikowskys und der Nadjeschda von Meck»). Цього ж року Борткевич гастролює у Німеччині, Голландії, Італії [20, с.67-88].

Митця не залишає натхнення. У цей час він завершив сонату для скрипки, а навесні 1923 року в Празі вона була виконана Ф. Смітом разом зі скрипковим концертом. У цей час його твори виконує і австрійський піаніст Пауль

Вітгенштейн, для якого був написаний Другий фортепіанний концерт для лівої руки. Також були надруковані Соната для скрипки і фортепіано оп. 26, три вальси оп. 27, Концерт №2 оп. 28 та 12 етюдів оп. 29, «Роман для клавіру» оп. 35 та цикл фортепіанних п'єс для дітей за казками Андерсена оп. 30.

З 1940 року почалися проблеми, пов'язані з воєнними подіями. Війна була жахливим часом як для творчого розвитку митця, так і для його психологічного стану. У воєнні роки виданий лише один музичний твір – «Lyrica nova» для фортепіано. А у 1944 році під час бомбардування в Берліні було знищено будинок та більшу частину опублікованих творів Борткевича. Зокрема, у Ляйпцігу сталася пожежа у видавництві Ратера, де також зберігалися рукописи композитора [20, с.89].

Середній період творчості⁸ — позначений розширенням жанрової палітри. з створені опера «Акробати» (Akrobaten), балет «Тисяча і одна ніч» оп. 37 (Tausend und eine Nacht), дві симфонії (оп. 52 та оп. 55), «Ноктюрн» оп. 34 (Ein Nachtstück für Orchestra «Nox erat, et coelo fulgebat luna sereno»), «Увертюра до казкової опери» оп. 53 (Overture to a Fairytale Opera), низка оркестрових сюїт: «Австрійська» оп. 51 (Oesterreichische Suite), «Радісна» оп. 57 (Heitere Suite), «Адрія» або Югославська оп. 58 («Adria» Jugoslawische). Також у цей час були створені і деякі вокальні цикли, музика для струнних інструментів (соната для скрипки та фортепіано оп. 26, соната для віолончелі та фортепіано оп. 36, тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі оп. 38 та сюїта для віолончелі соло оп. 41), зокрема транскрипції фортепіанних творів. Експериментальним твором вважається Ліричне інтермецо для скрипки з оркестром «Весна і пробудження Фавна» оп. 44 (Lyrical Intermezzo), партитура якого втрачена.

8 Середній період (1922-1942рр.) за Є. Левкулич.

До фортепіанних творів належать цикли мініатюр: Три вальси оп. 27, 12 етюдів оп. 29 і «З казок Андерсена» оп. 30 (Aus Andersen's Märchen «From Andersen's Fairy Tales»), «Російські пісні та танці» у чотири руки оп. 31 (Russische Weisen und Tanze), Десять прелюдій оп. 33, «Роман» оп. 35 (Ein Roman), Сім прелюдій оп. 40, шість п'єс «У такті на три четверті» оп. 48 (Im 3/4 Takt), Дві п'єси оп. 49, «Маріонетки» оп. 54 (Marionettes) та інші. Зазначимо, що у деяких опусах є і п'єси, що за розмірами наближаються до творів крупної форми – «Балада» оп. 42 (Ballade) та «Елегія» оп. 46 (Elegie). Також у цей період виникають два концерти для фортепіано: №2 (для лівої руки) оп. 28 та одночастинний концерт №3 оп. 32 «Per aspera ad astra», який композитор присвятив Паулю де Кону. Ще були створені «Російська рапсодія» для фортепіано з оркестром оп. 45 (Russian Rhapsody) та Друга фортепіанна соната оп. 60 [27, с.60-62].

Отже, даний період характеризується пріоритетом фортепіанних та камерно-інструментальних творів, а оркестрові опуси починаються з'являтися у період між 1934–1939 роками.

У пізні роки Борткевич продовжував писати, незважаючи на скрутність побутового та фінансового становища. Музиконавець Н. Савицька стверджує, що у пізній період творчості “відбувається відчутне звуження спектру жанрових зацікавлень на користь тих, які виявляються найбільш адекватними втіленню нових світоглядних та художніх установок» [16, с.22]. Саме це зумовило автоцитатність у творах, використання власного тексту для вокальних опусів тощо [27, с.57].

Восени 1945 року Борткевича призначили викладачем у Віденській консерваторії, проте у 1948 році він отримав звістку про звільнення в зв'язку з

проведенням фінансових скорочень у закладі. Але напередодні Віденське музичне товариство видало композитору почесну пенсію. Доктор Ганс Анквік Кліховен заснував у Відні Фонд імені Сергія Борткевича. Також він отримав можливість виступати за кордоном: у Празі і Будапешті. Піаністка А. Резник вказує: « ... композитор взяв участь в конкурсі на створення симфонічного твору, приуроченого до початку Олімпійських ігор в Англії. Він написав Олімпійське Скерцо, за яке отримав премію» [15].

У рік смерті композитора (1952) фонд Борткевича у Відні відзначив 75-річчя композитора концертом, в якому були виконані найкращі твори. Доля Борткевича типова для тогочасної інтелігенції, проте, незважаючи на життя у еміграції, погляди митця залишились українськими, що яскраво відображено у його музиці. Одним із найбільш показових у даному плані є фінал Симфонії №1 ор. 52 «Aus Meinen Heimat» («З моєї Батьківщини»), яку композитор присвятив співвітчизникам.

До творів пізнього періоду⁹ належить низка фортепіанних п'єс: Три мазурки ор. 64 (Drei Mazurkas), Чотири п'єси ор. 65, Шість прелюдій ор. 66, «Пригоди Тома Сойєра» ор. 68 (Tom Sawyer's Abenteuer) та останній фортепіанний цикл композитора «П'ять жіночих ескізів» ор. 70 (Cinq Esquisses de femmes) написаний у 1950 році. Притаманною рисою цього періоду стає переважання полотен вокальних жанрів. Так, за ці роки на світ виходять сім опусів з дванадцяти існуючих. Також у цей час з'являється «Олімпійське скерцо», Чотири п'єси для скрипки з фортепіано ор. 63 [27, с.62].

Сергій Борткевич був видатною особистістю, і як музикант, і як людина. У його фортепіанному стилі присутні риси композиторів-романтиків — Шопена,

9 Пізній період (1945-1952рр.) за Є. Левкулич.

Ліста, Рахманінова, Чайковського, Скрябіна, а також характерні мотиви слов'янського фольклору. Зазначимо, що творчість митця не була залежною від новаторських музичних тенденцій ХХ-го століття, тому його твори вирізняються індивідуальними формотворчими якостями, надзвичайним багатством мелодики і майстерним оперуванням гармонії. Композитор мав яскраво індивідуальний стиль письма. А пізня творчість характеризується глибокою ностальгічною лірикою та тугою за минулим.

Є. Левкулич вказує, що: «притримуючись у своїй творчості традиції епохи романтизму, Борткевич постійно підпадав під жорстку критику з боку сучасників, зокрема, композиторів-авангардистів ... прагнув зберегти творчі ідеали свого мистецтва, витоки якого містилися в межах європейської класико-романтичної традиції. Це протиріччя призвело до того, що, вже ставши відомим композитором, митець постійно зазнавав значних матеріальних труднощів та критики з боку сучасників через невідповідність його музики духу епохи» [5, с. 123, 126]. Особливо яскраво відчутна в його творах своєрідна українська мелодика, поетичність, фольклорні мотиви, що у комплексі нерозривно поєднує композитора з музичною культурою України.

Творчість митця , через п'ятдесят років після його смерті починає привертати увагу дослідників та виконавців з усього світу, відкриваючи невідомі, раніше вилучені з пам'яті рідної Землі, нові обрії таланту Борткевича.

1.2. Вокальні жанри в творчому доробку композитора.

Відомо, що виконавська та композиторська діяльність завжди були взаємодоповнюючими компонентами творчої особистості Сергія Борткевича, тому варто розглядати його спадщину поряд із концертною діяльністю митця [8]. Поділ творчості на умовні періоди є актуальним, адже кожен етап життєтворчості

вирізняє як музичну мову, так і жанрові різновиди музичних полотен композитора. Так, перший період його діяльності – це час становлення стилю та формування особливостей музичної мови.

В умовах тогочасного перемінного політичного становища важко було утримуватись на певній позиції довгий час. Стрімкий підйом концертної індустрії в Європі другої половини XIX–XX століть зумовив значну популяризацію творчості певного кола композиторів. На противагу культурному розвитку геополітична, економічна ситуація ускладнювали поширення творчості. Достатньо згадати, наприклад, закриття державних кордонів, економічну кризу у видавничій справі тощо. У другій половині XX-го століття музика багатьох митців, зокрема, і Борткевича, поринає у забуття через несприятливі економічні умови Європи повоєнних часів. У цей час значна частина рукописів композиторів знищена, а надруковані раніше твори прирівнюються до колекційних видань [5].

Перший період творчості Борткевича знаменується превалюючою фортепіанною музикою, що і висвітлює його як постать композитора-виконавця. З 1914 року жанрові зацікавлення композитора ширяться. Так, тісне спілкування із виконавцями не вперше призводить до появи музичних творів для певних інструментів. Хоча був створений і один вокальний цикл «Sechs Lieder für Gesang und Klavier» op. 2 написаний 1904 року у період співпраці з солісткою Берлінської опери Еммою Дестін (Emmy Destinn) та їй же присвячений [27, с.61]. У даному циклі, зокрема, є тексти написані і самою Еммою Дестін у 1 та 2 номерах, тексти Ерни Хайнеманн (Erna Heinemann) у двох середніх номерах та Генріха Гайне (Heinrich Heine) у 5 номері, а останній — не має зазначеного автора. Так, вищезгаданий цикл містить наступні твори: №1 «Звук молодості» (Jugendtöne); №2 «Було колись» (Es war einmal); №3 «Пісня Менетеля»

(Minnelied); №4 «Щастя» (Glück), №5 «Бажання» (Wunsch) та №6 «Вони сиділи і пили за чайним столиком» (Sie saßen und tranken am Teetisch).

З 1918 року вокальна творчість представлена створеним у Харкові циклом «Поезії Поля Верлена» оп. 23 (Poems by Paul Verlaine) [31, с.38]. Він складається з 7 творів: №1 «Місяць світить над лісом» (Ueberdem Walde leuchtet der Mond); №2 «Зелений» (Grün); №3 «Чорний похмурий сон» (Ein schwarzer düst'rer Traum); №4 «Піаніно пестить маленьку руку» (Das Klavier liebkost von dem Händchen); №5 «Моє серце плаче» (Es weinet mein Herz); №6 «Жінка і кіт» (Die Frau und die Katze); №7 «Небо там на даху» (Der Himmel dort über dem Dach).

Середній період творчості характеризується найбільшим різноманіттям жанрової та інструментальної палітри. Так, у цей час було створено декілька вокальних циклів, серед яких «Пісні Гафіза» оп. 43 (Hafis Lieder) написаний у 1932 році на слова Ганса Бетге (Hans Bethge). Ці 7 творів мають наступні назви: №1 «Могила Хафеза» (Das Grab des Hafis); №2 «Небесні арки» (Die Himmelsbogen); №3 «Молодь пізніх днів» або «Молодь в кіці дня» (Die Jugend der späten Tage); №4 «Відомий давно» (Längst gekannt); №5 «Молодість у старості» або «Молодь в літньому віці» (Jugend im Alter); №6 «Незаймана і горда» (Unberührt und stolz); №7 «Питна пісня» (Trinklied). Цикл «Російська поезія» оп. 47 (Russische Gedichte), написаний у 1932 році на німецькомовний текст самого композитора і складається з шести творів: №1 «Молитва» (Gebet); №2 «Вітрило» (Das Segel); №3 «Домашній образ» (Heimatsbild); №4 «Нірвана» (Nirvana); №5 «"Ти" і "Вона"» («Du» und «Sie»); №6 «О, не вір мені, друже» (Oh glaub, mir nicht, mein Freund).

Цикл «У парку» оп. 56 (Im Park) має суперечності у визначені періоду написання. Так, дослідник Т. Якубов вказує на відповідність циклу до середнього періоду та орієнтовний час написання близько кінця 1930-х років, проте М. Сукач зазначає, що роком створення даного циклу є 1946, який уже є початком пізнього періоду творчості Борткевича. [27; 20, с.128] Вокальний цикл містить 6 творів, написаних на слова Курта Бомера (Curt Bohmer): №1 «Парк-каплиця» (Parkkapelle); №2 «У парку» (Im Park); №3 «Паркові альтанки» (Parklaube); №4 «Нічна тінь» (Nachtschatten); №5 «Падіння зірок у парку» (Sternfall im Park); №6 «Виноградна альтанка» (Weinlaube).

Пізній період творчості характеризується створенням фортепіанних циклів, а також п'єс. А однією з основних рис цього мистецького етапу життя Борткевича є активізація вокальних жанрів. Так, за цей час створено найбільшу кількість опусів для голосу — сім. Серед них можна відзначити цикл «Sternflug des Herzens» («Зоряний політ серця») оп. 62 написаний на текст Грети Кьорбер у 1944 році, а також цикл «Чотири пісні» оп. 67 на слова Йозефа Бабла (Josef Vubl), який містить наступні твори: №1 «Сповідь» (Bekentnis); №2 «Під липою» (Unter einer Linde); №3 «Рання весна» (Vorfrühling); №4 «Ерос» (Eros).

Яскравим є цикл створений 1948 року «Три пісні на тексти Артура Шопенгауера» оп. 69 (Drei Lieder nach Gedichten von Arthur Schopenhauer), який складається лише із трьох творів: №1 «Сонет» (Sonett); №2 «До Сікстинської Мадонни» (Auf die Sixtinische Madonna); №3 «Ранок у горах Гарц» (Morgen im Harz).

Зокрема останні опуси композитора також містять вокальні полотна, серед яких: «Три мелодрами» оп. 71, «Шість пісень» оп. 72, «Три пісні» оп. 73 та цикл «Три пісні» оп. 74 на слова Едмунда Шваба. Вищезазначений цикл «Три

мелодрами» (Drei Melodramen), написаний 1950 року, містить тексти різних авторів, а саме Димитрія Мерешковського (Dimitri Mereschkowsky) у першому творі, Івана Тургенєва (Ivan Turgeniew) у другому та Грети Кьорбер (Grete Korber) у третьому. Цикл відкриває перша мелодрама «Сакьямум» (Sakjamum), другою є «Якими гарними, якими квітучими були ті троянди» (Wie schön, wie blühend waren jene Rosen), а завершує його мелодрама «Бродяги» (Die Landstreicher).

Цикл «Шість пісень» (Sechs Lieder) оп. 72 написаний у 1951 році на слова різних поетів. Серед них є і текст самого композитора (у першому творі), зокрема Борткевич використовує текст Марі Бінорт-Шмерлінг (Marie Bienorth-Schmerling) у другому, а решта текстів належить Греті Кьорбер. Дані полотна розміщені натупним чином: №1 «Визволення» (Befreiung); №2 «Я зателефонувала тобі» (Ich habe dich gerufen); №3 «Руїни» (Ruinen); №4 «Троянди та кипариси» (Rosen und Zypressen); №5 «Образ мрії в горах» (Traumbild in den Bergen); №6 «У купі квітів» (Im Blütenflor). Передостаннім вокальним циклом композитора є 73 опус «Три пісні» (Drei Lieder) написаний того ж року, що і попередній. Твори розташовані у циклі так: перші два полотна написані на слова Вальтера Зоракхала (Walter Zorahal), де першим є «Завжди ти» (Immer du), а другим — «Чудо-сад султана» (Des Sultans Wundergarten). Підсумовує цикл твір «Попередження» (Warnung) на слова Олександра Ауквіча (Alexandra Aukwicz).

Завершує вокальну творчість Борткевич у 1952 році останнім циклом «Три пісні» оп. 74 (Drei Lieder) на слова Едмунда Шваба (Edmund Schwab). Так, першою піснею є «Спокута» (Erlösung), середня — «Прекрасний ранок» (Schöner Morgen), а заключною «У саду рококо» (Im Rokokogarten). А також спадок митця

налічує і твори без опусів «Seven Songs for Voice & Orchestra», «Vocal Zwei Lieder», «Kriegsbild», «Lysette» та «Meiner Mutter».

Саме в останні роки творчості митець пише сам поетичні тексти для своїх творів, зокрема, часто зустрічаються тексти і поетеси Грети Кьорбер. Також безліч віршів були перекладені самим композитором на німецьку мову.

Найпопулярнішими ж виконавцями вокальних творів митця були Ганс Духан (Hans Duhan), Дагмар Шмедес (Dagmar Schmedes), Антон Дермота (Anton Dermota) та інші, а акомпаніатором був сам автор [15].

Розділ 2.

Вокальний цикл Сергія Борткевича «Sternflug des Herzens» op. 62 на слова Грети Кьорбер.

2.1. Цикл «Sternflug des Herzens» в контексті вокальної творчості композитора.

Жанрово-стильовий і образно-тематичний рівні взаємодії літератури і музики в українській культурі як материкової, так і діаспорної України, проявляються на утворенні міжвидових зв'язків між епосом (прозою), лірикою (поезією), драмою – як основних видів літератури, що втілюються в різноманітних музичних жанрах – опери, оперети, кантати, ораторії, солоспівів (романсів, пісень), хорових композицій, вокальних чи хорових циклів, музично-драматичних вистав, літературно-музичних композицій, синтезованих концертних форм тощо.

Історія жанру романсу має глибоке коріння, що сягає XV століття, коли термін «романс» не був жанровим визначенням, а відносився до різносюжетної поетичної композиції. Саму ж назву романси отримали від слова «romance», що означає твір на «романській» мові [1, с.50]. Еволюція жанру проходить від поетичної «епохи» до свого музично-поетичного втілення, отримуючи звуковий супровід і витворюючи унікальний пласт синкретизму слова та музики¹⁰.

Торкаючись досить кількісно обмеженої вокальної спадщини Сергія Борткевича серед тогочасних українських композиторів, варто зазначити цінність

¹⁰Розвиток романсу як камерно-вокального жанру розпочався з другої половини XVIII століття у творчості композиторів берлінської школи, а у XIX столітті він стає провідним жанром вокальної мініатюри, що співзвучно, в першу чергу, з естетичним постулатом Романтизму. Витворюючи на національному ґрунті найдивовижніші полотна у даному жанрі, митці часто виявляють глибинні процеси буття не лише особистісного спрямування, але й висвітлюють болючі теми своєї нації. В XX столітті романс набуває нових рис в творчості композиторів світової та української музичних культур. У цей час популярним стає авторське написання композитором і тексту до твору [4].

його доробку у даній царині. Музична мова творчості митця позначна унікальним романтичним синтезом, де схрещуються європейська та національна культури. Проте Борткевич практично не використовує народні мелодії в своїх творах, а спирається виключно на власну фантазію, що творилась в лоні фольклорного мелодизму і підкреслювала присутність в музичній мові композитора колорит [25, с.259].

Так, три культурні пласти (український, російський та європейський) у творчості композитора синтезуються і гармонійно створюють індивідуальний стиль Борткевича. Окрім ж романтичної традиції, у його творчості присутні й ознаки впливу тенденцій і напрямків музичної мови ХХ століття, що виявились у характерних рисах для імпресіонізму, неокласицизму, а також неоромантизму. Відповідно всі вищезгадані аспекти творчості Борткевича яскраво проявились і у вокальній творчості. Так її жанрово-тематичні сфери позначені лірико-епічною, лірико-психологічною, лірико-філософською тематикою, що чітко висвітлена у досконалому відчутті двох діалогічнооб'єднаних явищ — музики та слова.

Зауважимо, що вся вокальна творчість композитора висвітлена саме у жанрі романсу. Серед 11 існуючих опусів тему картин природи яскраво зображено у циклі «У парку» ор. 56, тему туги та самотності у циклах «Російська поезія» ор. 47, «Три мелодрами» ор. 71, «Шість пісень» ор. 72, лірико-психологічна тематика є у останньому циклі Борткевича «Три пісні» ор. 74. А будучи створеним у пізній період творчості композитора, цикл «Sternflug des Herzens» стає одним із найбільш показових, адже саме цей час знаменується зрілістю музичного почерку Сергія Борткевича.

Вагомим та цікавим фактом стає і твердження піаністки О. Синиці про записи вокальних творів Сергія Борткевича для національного українського

телеканалу «Культура», що відбулись у 2017 році. Так, це підтверджує значимість полотен митця у обрії музичної культури української діаспори [18, с.174].

2.2. Структура і драматургія циклу «*Sternflug des Herzens*» оп. 62.

Одним із головних чинників у жанрі романсу окрім музичної мови — постає текст. Вокалістка О. Яловенко вкаує, що власне “інтегративні процеси найбільш відчутно спостерігаються при зверненні композиторів діаспори до творчості іншомовних поетів світової класики та сучасних зарубіжних поетів ... і якщо звернення до української поезії стало одним із визначних показників національної самоідентифікації багатьох композиторів-емігрантів, то залучення в творчу орбіту текстів іншомовних поетів є, радше, свідченням рівня засвоєння і опанування «чужої» традиції” [28, с.273].

Зауважимо, що усі цикли композитора написані на німецькомовні тексти, проте є перекладеними на англійську та французьку мови, що підтверджує не лише ерудицію композитора (факт його власного перекладу текстів відсутній, проте ймовірний), але й можливість виконання творів на вибраній мові — це спонукає до твердження про важливість поширення якісних вокальних опусів.

Так, практика використання іншомовних текстів є досить поширеним явищем у світовій вокальній музиці. Звернемо увагу, що окрім декількох творів з авторськими німецькомовними текстами, опуси Сергія Борткевича написані на вірші європейських поетів, серед яких є імена Е. Хайнеманн, Г. Гайне, П. Верлена, Г. Бетге, К. Бомера, Й. Бабла, Е. Шваба, А. Шопенгауера, Д. Мерешковського, І. Тургенєва, М. Бінорт-Шмерлінг, В. Зоракхала, О. Ауквіча, Е. Шваба та Г. Кьорбер, яка є автором поезії для циклу «*Sternflug des Herzens*» оп. 62.

Австрійська поетеса та письменниця Грета Кьорбер-Горвіц (Grete Körber-Horwitz) усе життя жила і працювала у Відні (1895-1950 рр.). Основною її діяльністю було письменництво та видавництво, проте також вона викладала фортепіано. Жанрова палітра літературної творчості Кьорбер була зосереджена здебільшого на віршах, афоризмах та новелах¹¹ [29].

Так, Сергій Борткевич, перебуваючи у Відні, очевидно міг бути знайомий із поетесою, адже остання також паралельно була і піаністкою, що дає поштовх до думок про їхню очну співпрацю та співдружність.

Складні політичні умови Другої світової війни зумовили певний настроєвий нахил творчості композитора. Саме у 1944 році, що був означений написанням вокального циклу «Sternflug des Herzens» оп. 62., відбувались повітряні війни над Віднем, теракти проти австрійців та поразки останніх, постійні наступи загарбників, через що постраждало не лише місто, але й його населення. Важкі психологічні умови перебування у воєнному осердку не могли не торкнутись творчості Борткевича.

Цикл «Зоряний політ серця» («Sternflug des Herzens») оп. 62 складається із семи пісень на текст Грети Кьорбер. Так, пісні розміщені у наступому порядку: №1 Allein — «Поодинці»; №2 Einsame Wanderung — «Самотній похід»; №3 In die Ferne gesungen — «Співаний вдалині»; №4 Der Stein — «Камінь»; №5 Vision — «Бачення»; №6 Wiedersehen — «До побачення»; №7 Zu zweit — «Як пара»;

¹¹Її лірична творчість показує віддаленість від сучасних подій. У своїх віршах Кьорбер поєднує одобрену самотність з тугою про справжню близькість з людьми, втечу у потойбічний світ разом із радістю існування у близькості з природою, а також висвітлює повсякденність буття. Безліч її віршів є глибоко емоційні, вони, немов, стають жіночою сповіддю і є написані елегантною, дзвінкою мовою [34]. Найбільш відомими є збірки, написані у 30-х роках ХХ століття: «Часове і вічне» (1936), «Шлях і блукання» (1938). Зазначимо, що деякі із творів поетеси були покладені композиторами на музику, серед яких знаменуються імена Сергія Борткевича, Карла Лафіта (Carl Lafite), Ріхарда Мо (Richard Maux), Арміна Кауфманна (Armin Kaufmann), Фріди Керн (Frida Kern), Казіміра фон Пасторі (Casimir von Pászthory), Гумберта Геєра (Humbert Geyer), Йоганна Хайнца (Johann Heinz), Йозефа Данінгера (Josef Daninger) та інших тогочасних композиторів [32].

Звернімо увагу, що назви творів висвітлюють теми самотності, туги, розчарування. Так, лірико-психологічна чи то лірико-філософська тематичні сфери у даному циклі, що є відобраенням тогочасних подій і їхнього впливу на особистість Борткевича-композитора.

Перші три романси пронизує тема самотності. Так, у першому творі «Allein» зображена картина самотності у воєнний час, що виявляється у словах: «Я поодинці чую бурхливі бурі над пустелями і бачу тут лише уздовж стежки колючі кущі, жодного найменшого будиночка, який вітає мене привітно вдалині, жодної плями блакитного неба, що манить мене на обрії, наче світ перетворився на величезні руїни, перетворився на сіру сіру смутну безбарвну широку землю. Я стомлений блукаю сам у далекі краї».

Другий романс «Einsame Wanderung» висвітлює ту ж тему туги і самотності, блукання і розчарування, що відображена у початкових словах: «бути самотнім у цьому світі, не знаходити шляху до інших». Третій твір «In die Ferne gesungen» позначений настроями суму та прощання у розлуці коханих, де один з них помер. Він має слова: «бідне ти серце, що тріпоче і сильно б'ється і завжди в цьому неспокійному болі, але моя любов переповнює, а він більше не прийде».

Четвертий романс «Der Stein», що стає центральним твором цілого циклу є характерним для лірико-психологічної та лірико-містичної сфер з його філософським виявом у тексті твору. Так, мова йде про важкий камінь людських психологічних бар'єрів, який люди несуть крізь життя. У тексті Бог дає вказівку як позбавитись від цієї ноші. Так, переступивши його людина позбаляється самотності і туги: «тоді я наступив і ніколи не був більш самотнім. Я зараз переглядаю життя, нарешті, і благословляю цей святий камінь». Саме звільнення від туги спонукає до більш проствітлених настроїв у другій половині циклу (5, 6

та 7 твори). Характерною для останніх романсів є риса споглядальності у лірико-містичній сфері.

П'ятий твір «Vision» зображає бачення картин природи умироствореною людиною, в очікуванні зустрічі з коханим: «і час раптом зупиниться на місці і змусить мене тремтіти глибоко від щастя». Шостий романс «Wiedersehen» є підсиленням продовженням очікуванням зустрічі з померлим коханим після осяяння Божим світлом: «коли останній пульс мого життя зникне, то лише ти опинишся тоді в моїх обіймах: все моє, моє все, де відбудуться тисячократні чудеса? О, мій коханий, ти зрозумієш це?».

Останній романс «Zu zweit» висвітлює радість зустрічі двох закоханих на небесах, що зображено у словах: «нічого не існує, що загрожує порожнечою. Щит охороняє нас від усіх наших скорбот і вільне від усіх тюрем світу кричить до Всесвіту серце: Ми тепер двоє, двоє!».

Отже, даний цикл має поступову настроєву зміну. Починаючись у лірико-психологічній сфері тужливих настроїв він приводить крізь лірико-психологічний тип серединного романсу до лірико-епічної, більш позитивної настроєвості. Так, умовно цикл можна поділити на дві рівні частини: перші три романси висвітлені у тужливому, сумному та розчарованому настроях, а останні три, які контрастують з першими — є просвітлені, радісні та осяяні. А саме четвертий, серединний, романс «Der Stein» стає вирішальним центром зрушення емоційно-настроєвої сфери, тобто драматургійним переломом.

2.3. Аналітичні спостереження над романсами циклу.

Створений Сергієм Борткевичем вокальний цикл з семи романсів «Sternflug des Herzens» оп. 62 — є яскравим прикладом пізнього періоду творчості

композитора. Так, для музичної мови творів характерним є кантиленне інтонування мелодії, піаністична сміливість, драматургічна рухливість вибудована розвитком контрастів гармонії, ритму, фактури. Творчі ідеали Борткевича містилися в межах європейської класико-романтичної традиції та були під впливом європейсько-російсько-української музичної культур [15; 7].

Перший романс «Allein» написаний у тональності *es-moll* позначений репризною двочастинною формою, або куплетною (A-B-A1). Так, частина A (1-18тт.) позначена рівномірною пульсацією голосу з супроводом, тихою динамікою *pp*, що поступово збільшується приходячи до *ff*, яке супроводжує всю частину B (19-28тт.), де септакордова фактура у фортепіано додає емоційної напруги. Поступові остинатні спади вокальної партії з виражено наголошеним та звукововідокремленим кожним складом слова створюють речитативно-наспівний тип виконання. Повертаючись, A1 (29-37тт.) знову вводить настроєвість туги, де динаміка у дзеркальному відображенні до частини A — стищується від *p* до *pp*. Діапазон твору коливається в межах півтори октави (від *сі-бемоля* малої до *мі бекару* другої). Також Т. Якубов зауважив, що початок другої частини фортепіанної сонати №1 *op.9* взятий за основу даного романсу [27].

Другий романс «Einsame Wanderung», написаний у тональності *f-moll*, має двочастинну репризну форму (A-B-A1; куплетна). Початком твору є двотактовий вступ. Так, частини A (3-10тт.) та A1 (27-34тт.; 35-39 кода) виступають рефреном, а B (11-26тт.) є куплетом за музичною складовою, проте текст не повторюється, що створює враження наскрізності. Середня частина відтворена у паралельному мажорі (*As-dur*), проте також присутня і субдомінантова сфера основної тональності твору — *b-moll* (13т.). Низхідні мелодії вокальної мелодії у частинах A та A1 підкреслюються фортепіанною партією правої руки у терції, що є

характерним для народопісенної традиції українців. Партія вокалу також має низхідні стрибки на інтервал малої септими (9т., 32т.) та тритон (18т.). Діапазон твору має також півтораи октави (від сі-бекара малої до фа другої). Для фортепіанної партії характерним є арпеджіювання акордових послідовностей у лівій руці та інтервально-акордове звучання, зрідка дисонуюче, у правій. Рівномірний ритмічний рисунок ансамблю створює враження підтримки та пульсації обох в розмірі 4/4.

Романс №3 «In die Ferne gesungen» позначений двочастинною репрізною формою (А-В-А1; куплетна), як і попередній, проте у даному творі вступ має чотири такти. Тридольність метру 6/8 додає танцювальності характеру твору, написаного у тональності В-dur. Характерним для частини А (4-12тт.) та А1 (23-31тт.) є рівномірна акордова пульсація фортепіанної партії на сильну та напівсильну долі (1 та 4), що створює враження гармонічної підтримки низхідним лініям вокальної. Музична тканина середньої частини В (13-23тт.) має характерний поділ на два варіанти співтворення мелодії та акомпанементу: у першому (13-14тт. та 17-18тт.) фортепіанна партія відокремлена від вокальної і відіграє роль лише гармонічної підтримки цілого; у другому (15-16тт., 19-23тт.) партія правої руки дублює вокальну, підтримуючи тим її звучання. Весь твір проходить у межах тихої динаміки від *p* до *pp*. Завершує твір чотиритактова кода у основій тональності, що базується на принципі мелодичної побудови вступу.

Четвертий романс «Der Stein» (cis-moll) має наскрізну форму, що зображена у наступній послідовності: А-В-кода. Так, частина А (1-24тт.) складається з двох речень (3-12тт., 13-20тт.) та повторення варіантно видозміненого вступу (21-24тт.). Тиха динаміка в межах *p* першого речення досить різко переходить до кульмінаційної точки другого (13-15тт.), після якої знову спадає, змінюючи і

метричну величину з розміру 4/4 на 2/4. Дисонуючі тритони у вокальній та фортепіанній партіях створюють емоційну напругу. Частина В (25-38тт.) складається з трьох періодів і у першому такті позначена тонічним септакордом тональності *ais-moll*, у якій й проходить. Також цікавим явищем стає поліметрія: вокальна партія має дводольний розмір 4/4, а натомість акомпонує — тридольний 12/8, що створює враження рухливості, пересмикувань звучання. Останній період проходить у голосній динаміці *f* та з початком Коди (39т.) знаменує появу кульмінаційної точки твору, що з *ff* низхідною мелодією вокальної партії передається у низхідні акордові послідовності фортепіанної і повільно стихає, завершуючи твір на *p*. Напружена емоційна сфера, дисонуючі співзвуччя та акорди, декламаційно-речитативні наголошення словесних складів вокальної партії, ускладнення фортепіанної фактури, поліметрія музичної тканини, динамічні напруження — висвітлюють полотно як драматургічно переломний твір циклу.

П'ятий твір циклу «*Vision*» має одночастинну наскрізну форму (А, що вміщує *a-a1-a2*). Починається музичне полотно витриманим ритмічнопульсуючим у лівій руці вступом (3т.) у *G-dur*, який стає визначальним початком кожного наступного варіанту періоду. Так, *a* (1-11тт.) проходить у тихій динаміці *pp*, збільшуючись до *p* у *a1*(12-18тт.), яке гармонічними змінами та дисонансними співзвуччями провидить до тональності *Es-dur* у *a2*(19-25тт.). Заключні такти романсу проходять у тихій динаміці *pp*, завершуючи твір на тонічному септакорді основної тональності твору. Вокальна партія позначна плавними лініями, часто хроматизованими звуками, що створюють барвистість гармонії.

Передостанній романс «*Wiedersehen*» (*gis-moll* — *H-dur*) позначений наскрізною формою (А-А1-А2) та має метод безперервного розгортання музичної

мови. Твір не має вступу, що виявляє його унікальність серед романсів циклу «Sternflug des Herzens» оп. 62. Для частини А (1-19тт.) характерною є часта зміна тональних планів у межах динаміки *p*, що поступово збільшується до *f*. Вокальна партія обмежена діапазоном півтори октави (від до першої до фа другої). Секундові співвідношення притаманні фортепіанній партії, проте також присутні і секстові ряди, що характерні для народпісенної традиції України. Так, А1(20-31тт.) повторює попередню частину, змінюючи лише словесне наповнення. Контрастний речення-кульмінація (32-38тт.) на динаміці *f* у А1, що у тексті зображене словами «все моє, моє все, де відбудуться тисячократні чудеса?» є переходом до заключної неповної частини А2 (39-45тт.). Остання частина повторює лише три такти вокальної парії з видозміненим акомпанементом фортепіанної у гучній динаміці (*ff*), спадаючи у кодї (43-45тт.) до *ppp* та вивершуючись у паралельній тональності H-dur.

Заключний романс циклу «Sternflug des Herzens» оп. 62 «Zu zweit» (D-dur) — позначений простою двочастинною репрізною, або заспівно-приспівною формою (А-В-А1) у дводольному розмірі 4/4. Твір починається з вступу (2т.) у динаміці *f*, де визначається метричні ускладнення подальшого: вокальна партія виконується у зазначеному розмірі дводольним діленням, а фортепіанна — тріолями, що створює враження вальсової танцювальності. Після вступу слідує коротка частинка А (3-6тт.), яка плавно переходить у В (7-17тт.). Зазначимо, що весь твір позначений гучною динамікою від *f* до *fff* з невеликими переходами на початку частини В у динаміку *p* (7-9тт.), де також змінюється і акордова фактура лівої руки на арпеджійовану, згодом знову повертаючись до акордової (10т.). Дана частина (В) позначена септакордовими еліптичними зворотами у фортепіанній партії, що розв'язуються під кінець частини у тональності Fis-dur. Вокальна

партія поступово збільшує динаміку від *p* до *f*, обмежуючись у діапазоні інтервалу нони (від мі першої октави до фа другої). Частина A1 (18-22тт.) точно повторює чотири такти початку (вступ та 2т. A), продовжуючи однотоковий перехід до коди у гучній динаміці *f*. Так, кода даного романсу є вивершальним аспектом цілого циклу, тому, характерно для фінальних частин, вона проводиться у динаміці від *ff* до *fff* віртуозним завершенням акомпанементу.

Отже, кожен із романсів циклу позначений багатою емоційною палітрою, камерністю виконання, що висвітлює і динамічний аспект і складність обох партій інструментів. Так, можна зауважити, що дані твори межують між жанром романсу та притаманою німецькомовної пісні (*lied*), що є більш характерним визначенням для даних полотен. Технічне виконання більш притаманне у творах для останнього жанру, зокрема автор вказує також на титульному листі назву «*Sieben lieder*», що спонукає до певної характеристики музичних полотен. Акомпануючі пласти фортепіано, позначені дещо віртуозною складністю, незважаючи на яку, повинні звучати легко, підтримуючи вокальну мелодію. Для творів питома є і барвисто-колористичні гармонічні ефекти, що створюють драматургічну концепцію цілого.

ВИСНОВКИ

В результаті дослідження вокальної творчості Сергія Борткевича ми прийшли до наступних висновків. Визначний український митець є яскравим представником культурної еміграції. Будучи вихованим у аристократичній сім'ї, Борткевич з дитинства був оточений музикою. Професійне навчання у харківській музичній школі під проводом викладання І. Слатіна та А. Бенша, паралельно здійснена юридична освіта, пізніше освіта в Петербурзькій консерваторії у класах К. фон Арка та А. Лядова – підготували шлях музиканта, який відіграв вагомий роль у розвитку вокального музичного мистецтва України ХХ-го століття. Новий етап творчості Борткевича з 1900 року після виїзду за кордон збагатив його музичні враження і дозволив продовжити освіту у Ляйпцігу у С. Ядассона, К. Пютті та А. Райзенауера (учень Ф. Ліста). У цей період сформувалися жанрово-стильові пріоритети Борткевича як композитора-романтизму.

Творча діяльність Борткевича умовно поділена в роботі на три періоди (за Є. Левкулич): ранній (1902–1919) де переважають жанри фортепіанної музики; середній (1922–1942), що знаменується постійним розширенням жанрової палітри та інструментального складу, та пізній період (1945–1952), який відзначається яскравим інтересом до творів малих форм.

Зауважимо, що творче становлення Борткевича відбувалось поступово – з піаніста-віртуоза до композитора та педагога. Він часто гастролював Європою та викладав в Консерваторії Кліндворта-Шарвенка у Берліні, Віденській консерваторії. У 1900 роки почали з'являтися перші твори композитора, зокрема цей час позначений політично вимушеними переїздами. З 1922 року він осідає у Відні, де і залишається до кінця життя з перервами на перебування у Берліні.

У 1930-1940-х роках воєнна ситуація в Німеччині зумовила складність пропагування мистецтва композитора. Також зазначимо, що у 1944 році під час бомбардування в Берліні було знищено будинок та більшу частину опублікованих творів Борткевича, а у Ляйпцігу сталася пожежа у видавництві Ратера, де також зберігалися рукописи композитора.

Але попри всі складнощі творчість Борткевича знайшла індивідуальний шлях розвитку і засоби її реалізації. Стиль вокальних творів Борткевича вирізняється індивідуальними формотворчими якостями, надзвичайним багатством мелодики і майстерним оперуванням гармонії. Пізня творчість збагатилася мотивами глибокої ностальгії і лірики, тугою за минулим в Україні. Його мистецтво аж через п'ятдесят років після смерті починає привертати увагу дослідників та виконавців з усього світу, відкриваючи невідомі, раніше вилучені з пам'яті рідної Землі, нові обрії таланту.

У другому підрозділі першого розділу *«Вокальні жанри в творчому доробку композитора»* проаналізовано спадщину Борткевича з акцентом на вокальних жанрах. Так, перший період творчості знаменується створенням лише одного вокального циклу *«Sechs Lieder für Gesang und Klavier»* op. 2 (1904). Перед початком середнього періоду творчості створений також цикл *«Поезії Поля Верлена»* op. 23 у 1918 році в Харкові. Надалі творчість представлена вокальними циклами, серед яких *«Пісні Гафіза»* op. 43 (1932), *«Російська поезія»* op. 47 (1932), *«У парку»* op. 56. Пізній період характеризується активізацією творення вокальних жанрів. Так, за цей час створено найбільшу кількість опусів для голосу — сім циклів. Серед них можна відзначити цикл *«Зоряний політ серця»* op. 62, *«Чотири пісні»* op. 67, *«Три пісні на тексти Артура Шопенгауера»* op. 69 (1948), *«Три мелодрами»* op. 71, *«Шість пісень»* op. 72, *«Три пісні»* op. 73

та цикл «Три пісні» оп. 74, яким Борткевич завершує вокальну творчість у 1952 році.

Другий розділ «Вокальний цикл Сергія Борткевича *«Sternflug des Herzens»* оп. 62 на слова Грети Кьорбер» містить три підрозділи. Так, перший підрозділ «Цикл *«Sternflug des Herzens»* в контексті вокальної творчості композитора» висвітлює цінність доробку Борткевича у царині вокальної музики. Три культурні пласти (український, російський та європейський) у творчості композитора синтезуються і гармонійно створюють індивідуальні риси стилю композитора. Окрім романтичної традиції яскраво представлені ознаки впливу тенденцій і напрямків музичної мови ХХ століття, що виявились у характерних інтонаційних проявах імпресіонізму, неокласицизму, а також неоромантизму.

Жанрові інтереси вокальних опусів Борткевича позначені лірико-епічною, лірико-психологічною, лірико-філософською сферами, що розвиваються у діалогічному альянсі музики та слова. Жанровим пріоритетом вокальної творчості Борткевича виявився романс (пісня). Серед 11 опусів на теми природи одним з яскравих виявився цикл «У парку», тему туги та самотності розвивають цикли «Російська поезія», «Три мелодрами», «Шість пісень». Лірико-психологічна лінія є основоположною в останньому циклі Борткевича «Три пісні». А створений у пізній період творчості композитора цикл *«Sternflug des Herzens»* - найбільш показовий для розуміння вокального стилю композитора.

Результати аналізу «Структури і драматургії циклу *«Sternflug des Herzens»* оп. 62» у другому підрозділі другого розділу виявили основні текстологічні аспекти, що сприяли творенню емоційно-образної сфери вокального мислення Борткевича. Крім того ми зауважили, що усі цикли композитора написані на німецькомовні тексти, проте кожен з них має переклад англійською та

французькою мовами. І це не випадково. Практика використання іншомовних текстів була досить поширеним явищем у світовій вокальній музиці. Окрім декількох творів з авторськими німецькомовними текстами, опуси Сергія Борткевича написані на вірші європейських поетів, серед яких є імена Е. Хайнеманн, Г. Гайне, П. Верлена, Г. Бетге, К. Бомера, Й. Бабла, Е. Шваба, А. Шопенгауера, Д. Мерешковського, І. Тургенєва, М. Бінорт-Шмерлінг, В. Зорахала, О. Ауквіча, Е. Шваба та Г. Кьорбер, яка є автором поезії для циклу «Sternflug des Herzens» оп. 62. Ймовірно, можна вважати, що австрійська поетеса та Сергій Борткевич живучи у Відні могли бути знайомими, зокрема співпрацювати.

Складні політичні умови Другої світової війни відбилися у настроях творів композитора. Вокальний цикл «Sternflug des Herzens» («Зоряний політ серця»), створений у 1944 році, складається із семи пісень, у назвах яких вже лаконічно окреслені теми самотності, туги, розчарування, а характерні лірико-психологічна, лірико-філософська тематичні сфери відображають тогочасні події, котрі вплинули на особистість Борткевича-композитора. Перші три романси пронизує тема самотності та туги за померлим коханим у важкі воєнні часи, а четвертий лірико-містичний романс «Der Stein» стає центральним твором цілого циклу і ділить його на дві настроєві сфери: негатив (1-3) — звільнення (4) — позитив (5-7). Саме звільнення від туги спонукає до більш просвітлених настроїв у другій половині циклу. Характерними для останніх романсів стали настрої споглядальності і лірико-містичної сфери. Так, дані твори зображають приємне очікуванні зустрічі з коханим та саме радість зустрічі двох закоханих на небесах (останній романс).

В останньому підрозділі другого розділу «Аналітичні спостереження над романсами циклу» аналіз загальної структури творів виявив методи розвитку музичної тканини Борткевича. Для музичної мови творів циклу «Sternflug des Herzens» ми підкреслили кантиленне інтонування мелодії, піаністичну розкутість, драматургічну рухливість, сміливі контрасти гармонії, ритму, фактури. Так, для перших трьох романсів притаманною є використання репризної двочастинної форми (куплетної). Усі твори мають короткий вступ акомпанементу. У фортепіанній партії присутнє використання септакордів, терцієві подвоєння, арпеджіювання акордових послідовностей, чіткість ритмічної пульсації. Партії вокалу притаманні низхідні мелодичні лінії, стрибки на дисонуючі інтервали, речитативно-наспівний тип виконання. Важливу роль відіграє різноманіття динамічних відтінків, що підтримує драматургічну концепцію як кожного твору окремо, так і цілого циклу.

Четвертий романс «Der Stein» демонструє наскрізну форму, що суттєво впливає на формотворчі принципи наступних творів. Дисонуючі інтервали, декламаційно-речитативні наголошення словесних складів вокальної партії, ускладнення фортепіанної фактури, поліметрія музичної тканини, динамічні коливання — все це свідчить на користь драматургічно переломного моменту цілого твору.

Отже, контрастність динаміки стає чільним рушієм драматургії. Останній просвітлений та радісний романс викладений у граничних межах від *f* до *fff*. Вокальна партія позначена плавними лініям, хроматизованими звуками, що підкреслюють барвистість гармонії. Для фортепіанної партії характерними є зміна акордової фактури на арпеджіювану, метричні ускладнення, еліптичні звороти, використання секундових, секстових співвідношень, останні з яких

притаманні для народнопісенної традиції України. Шостий романс не має вступу, що виявляє його унікальність серед творів даного циклу.

Отже, кожен із романсів циклу позначений багатою емоційною палітрою, камерністю викладу, динамічними «діалогами» партій вокалу і інструменту. Діапазон творів обмежений в півтори октави. Ми зауважили, що ці твори доцільно означити як межові: між жанром романсу і німецькомовної пісні (lied), що вимагає уваги до інтерпретації згідно з авторськими вказівками із врахуванням технічного аспекту.

Так, вокальна творчість С. Борткевича є яскравим прикладом продовження започаткованої в австро-німеччині традиції вокальної циклічності. Саме у його творчості її феномен проявляється використанням поетичного тексту, як основи сюжетної лінії, що підпорядковується превалюючою музичного виразу над словесним, логічною сполучуваністю частин у послідовності розгортання події у вибраному тексті, мелодекламаційністю (sprechstimme) вокальної партії і наскрізним розвитком головного образу в його різних психологічних станах, що було характерно для пізньокласичного — романтичного періодів австро-німецьких вокальних циклів. Усе це яскраво висвітлено і у вокальному циклі «Sternflug des Herzens» оп. 62, який стає виявом зрілого почерку митця та виявляє основні принципи утворення даного жанру крізь призму особистісного прояву творчості Борткевича. Зокрема «Sternflug des Herzens» стає одним із найбільш репрезентативних вокальних циклів композиторів української діаспори ХХ-го століття, а його своєрідні виконавські традиції стають свідченням надзвичайної вартості та особливості музичних полотен і потреби у їхньому житті на музично-культурній арені не лише України, але й світу.

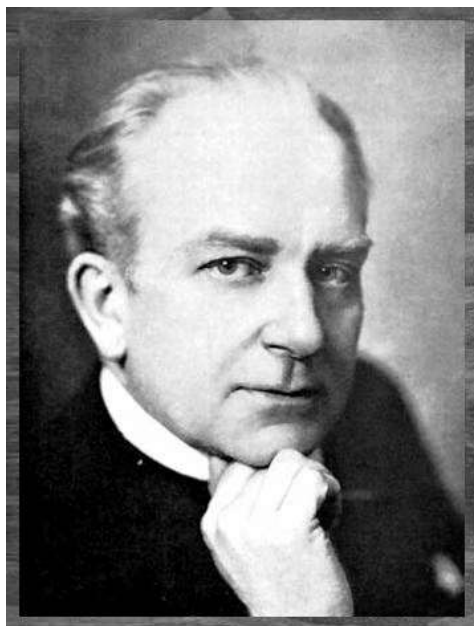
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва, 1995. 256 с.
2. Булат Т. Український романс. Київ: Наукова думка, 1979. 316 с.
3. Казарцева Т. Музыкально-педагогические традиции и принципы фортепианного образования в творчестве «забытого романтика» Сергея Борткевича. Мир науки, культуры, образования. Вып 45 (№ 2). Горно-Алтайск, 2014. С. 153-155.
4. Коваленко О. Еволюція романсу як жанру камерно-вокальної музики: кваліфікаційна робота (проект); наук. керівник доц. В. Т. Гурба ; Міністерство освіти і науки України. Херсон : ХДУ, 2020. 39 с.
5. Левкулич Є. Діалектика пам'яті та забуття в культурі: історична доля спадщини Сергія Борткевича. Київське музикознавство. Світова та вітчизняна музична культура: стилі, школи, персоналії. Вип. 56. Київ, 2017. С. 118-127.
6. Левкулич Є. Концертна діяльність Сергія Борткевича початку ХХ століття: історіографічний аспект. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. № 4. Київ, 2018. С. 365-369.
7. Левкулич Є. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. Київське музикознавство. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології. Вип. 54. Київ, 2016. С. 33-42.
8. Левкулич Є. Творчий портрет С. Борткевича-піаніста. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка "Музикознавчий універсум". № 38-39. Львів, 2016. С. 229-240.
9. Левкулич Є. Трактовка фортепианних сонат Сергея Борткевича в контексте жизни и творчества композитора : дипломная работа... магістра музикального искусства : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2015. С. 28-36
10. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини ХХ століття. Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Культурологія. №4 (41). Київ, 2018. С. 88-103.
11. Малишев Ю. Солоспіви: нариси та нотатки про українську вокальну лірику. Київ: Музична Україна, 1968. 219 с.
12. Муха А. Композитори України та української діаспори: Довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 350 с.

- 13.Проців Л. Історія української музичної педагогіки: віденські зустрічі. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2019. № 4. С. 59-65. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/maed_2019_4_11 (дата звернення: 18.03. 2020)
- 14.Резник А. Выдающийся современник Рахманинова, Скрябина, Метнера, крупнейший представитель русского зарубежья (творческая биография С. Э. Борткевича). Актуальные проблемы высшего музыкального образования : сб. научн. статей. No 1 Вып. 35. Н. Новгород, 2015. С. 46–49.
- 15.Резник А. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича. Автореф. Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2017. 25 с.
- 16.Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Нац. муз. акад. України ім П. І. Чайковського. Київ, 2010. С. 18.
- 17.Сафонов В. Странствующий маэстро. Переписка В. И. Сафонова 1905–1917 годов. Москва: Белый берег, 2012. 788 с., с. 275.
- 18.Синиця О. Культурне значення відродження музичної спадщини Сергія Борткевича. Культурно-мистецькі обрії України в контексті інтеграції до європейського співтовариства : матеріали всеукр. наук.-практ. конф. Чернігів: Чернігівська філія НАКККіМ, 2018. Ч.І. С. 171-174
- 19.Сімакова С. Фортепіанна творчість Сергія Борткевича. Наука, технології, інновації: тенденції розвитку в Україні та світі: матеріали міжнар. студ. наук. конф. Молодіжна наукова ліга. Т. 8 Харків, 2020. С. 67-71.
- 20.Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 136 с.
- 21.Тихоненко В. Повернення культурної спадщини української діаспори (за документами ЦДАЗУ). Архіви України. 2018. № 5-6. - С. 109-116.
- 22.Циганков С. Сергій Борткевич. Повернення в Україну. День. №83. К., 2001.
- 23.Циганков С. Сергій Борткевич. Реанімація таланту. День. №105. Київ, 2001.
- 24.Чередниченко О. Концертні жанри для фортепіано з оркестром у творчості Сергія Борткевича. Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип.15. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. С. 138-157
- 25.Чередниченко О. Фортепианное творчество Сергея Борткевича в свете классико-романтической традиции: дисс. канд. искусствоведения: спец. 17.00.03. Харьков, 2008. 297 с.
- 26.Якубов Т. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене і віднайдене. Українське музикознавство. 2017. Вип.43. с. 65 – 77.
- 27.Якубов Т. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд. Українське музикознавство. Вип. 45. Київ, 2019. С. 49-70.

28. Яловенко О. Іншомовна поезія у вокальній музиці композиторів української діаспоки як специфічний інтегративний принцип міжкультурної комунікації. Синергія в культурному просторі сучасності: зб. Матеріалів Міжн. наук.-практич. конф. Київ : КНУКіМ, 2018. С. 273-276.
29. Blumesberger S., Doppelhofer M., Mauthe G. Handbuch österreichischer Autorinnen und Autoren jüdischer Herkunft. 18. bis 20. Jahrhundert. München : Saur, 2002. P. 702
30. Bortkiewicz S. «Sternflug des Herzens». Wien: Musikverlag Johann Kliment. 1946. 23 p.
31. Bortkiewicz S. Autobiography. Recollections, letters and documents, translated from the German and annotated by B. Thadani. 3 rd ed. Winnipeg, Canada : Cantext publications, 2007. P. 38.
32. Hilscher E. Th., Kornberger M. Horowitz (geb. Körber), Grete. Oesterreichisches Musiklexikon online. URL : https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Horowitz_Grete.xml (дата звернення: 30.3.2021)
33. Kalkman W. Sergej Bortkiewicz – De teruggevonden pianowerken. Piano Bulletin. Magazin, 2015. No.3. p. 21–35.
34. Körber-Horwitz Grete. Österreichisches Biographisches Lexikon und biographische Dokumentation 1815-1950. Wien, 1966. Bd. 4. S. 46. URL : http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/KoerberHorwitz_Grete_1895_1950.xml (дата звернення: 28.3.2021)
35. Thadani B. Sergei Bortkiewicz, Recollections, letters and documents, translated from the German and annotated. Cantext publications, 2001. 90 p.

ДОДАТКИ



Додаток №1. Сергій Борткевич.



Додаток №2. Обкладинка нотного видання циклу “Sternflug des Herzens” С. Борткевича.

Sostenuto e mesto *pp*

Al - lein!
A - lein!
That (s)oul(s)!

pp *p*

Додаток №3. Вступ першого романсу “Allein”.

№1 ALLEIN		
A	B	A1
1-18тт.	19-28тт.	29-37тт.
<i>pp</i> — <i>p</i> — <i>pp</i> — <i>cresc.</i> — <i>f</i>	<i>ff</i> — <i>f</i> — <i>dim</i> — <i>p</i>	<i>pp</i> — <i>mf</i> — <i>pp</i>
es-moll		

Додаток №4. Таблиця аналізу форми твору.

ми твору.

Andante

Ein - sam in der Welt ge - stellt,
Die - ses Jam - mer - ta - ge,
Das - es über die mensch - le steht.

I - so - wie ich die Welt ge - stellt,
Das - es über die mensch - le steht.
Das - es über die mensch - le steht,
Das - es über die mensch - le steht.
Das - es über die mensch - le steht,
Das - es über die mensch - le steht.
Das - es über die mensch - le steht,
Das - es über die mensch - le steht.

Додаток №5. Частина А другого романсу “Einsame Wanderung”.

№3 IN DIE FERNE GESUNGEN		
A	B	A
4-12тт.	13-23тт.	23-31тт.
<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p — pp</i>
B-dur		

Додаток №9. Таблица аналізу форми твору.

Più mosso

Ich fall - te ihn ver-zu-gend an,
 Des-pai-ring-ly I clas-ped it.
 Àtermain vous-ârixi et àu-te - ver.

„O Gott, an-schwer ist die - ser
 *Oh Lord, too hea - vy is this
 „Hé - las! Le poids est d'ou-trap

Додаток №10. Кульмінація другого речення частини А четвертого романсу “Der Stein”.

Molto tranquillo

Da wuß - te ich, daß hin - ter
 du I die Kunst, be - hind this
 Et je sou-pri que la loi -

pp n.c.

Додаток №11. Початок частини В четвертого романсу “Der Stein”.

The image shows a musical score for the fourth movement of Liszt's 'Die Lorelei' cycle, titled 'Der Stein'. It consists of four systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics: 'und seg - ne die - sen / and bleis - this ho - ly / Be - nit - soil tu, gra -'. The tempo is marked 'rit.' and 'Andante', and the dynamics are 'ff'. The second system continues the vocal line with lyrics: 'Stein, und seg - ne die - sen Stein / stone, and bleis - this ho - ly stone. / nit, be - nit soil tu, gra - nit!'. Dynamics include 'f', 'mf', and 'cresc.'. The third system shows the piano accompaniment with dynamics 'mf' and 'p'. The fourth system concludes with dynamics 'rit.', 'dim.', and 'p'.

Додаток №12. Кода четвертого романсу “Der Stein”.

№4 DER STEIN		
A	B	K
1-24тт.	25-38тт.	39-49тт.
<i>mf</i> — <i>p</i> — <i>pp</i> < <i>ff</i> > <i>p</i> < <i>f</i>	<i>pp</i> < <i>f</i>	<i>Ff</i> — <i>mf</i> — <i>p</i> — <i>cresc</i> — <i>f</i> — <i>dim</i> — <i>p</i>
Cis-moll	ais-moll	Cis-dur

Додаток №13. Таблица аналізу форми твору.

Andante sostenuto

opus: Sergei Borikowicz, Op. 62

Gesang

Klavier

obliquamente

p *pp* *pp*

Gott sei uns Ya-ges-ze-ich an dei-er la-ter-heit Ich-er, hin-see ge-
 And I shall see the day when I can lean on your so dear strong shoul-der, my eyes are
 Et au jour je veis i-er bei-er ge-ge-der-heit Ich-er, hin-see ge-

Додаток №14. Початок п'ятого романсу “Vision”.

№5 VISION				
A				
Вступ +	a	-	a1	- a2
Зт.	1-11тт.	12-18тт.	19-25тт.	
	<i>pp</i> — <i>mf</i>	<i>p</i>	<i>pp</i> — <i>ppp</i>	
G-dur				

Додаток №15. Таблиця аналізу форми твору.

Moderato

Gesang

Klavier

p *pp*

O mein Ge-lieb-ter, wirst du an-er-ken-nen, wenn ich nach
 Oh my be-lo-ved, will you un-der-stand it, if I try
 O Lieb-ster, ist die-ses-alle was-ge-der-heit, was-ge-der-heit

die-ses nach-er-ken-nen Ich-er an dei-er Sei-ter schweigend ge-her
 all those dark-lost years so vas-ter I al-ter-ly shall go at your
 la suite d'un-que et-er-ter, à la-ter-ter, au-ter-ter, au-ter-ter

Додаток №16. Початок шостого романсу “Widersehen” (унікальність – відсутність вступу).



До
дат
ок
№
17.
Ча
ст
ин
а
A2

№6 WIEDERSEHEN			
A	A1	Контрастне речення-кульмінація	A2 + кода
1-19тт.	20-31тт.	32-38тт.	39-42тт. 43-45тт.
<i>P — cresc — f</i>	<i>f — cresc.</i>	<i>F — cresc — ff</i>	<i>mf — p — pp — ppp</i>
Gis-moll — H-dur			

та кода шостого романсу “Widersehen”.

Додаток №18. Таблиця аналізу форми твору.



Додаток №19. Початок сьомого романсу “Zu zweit”.

The image shows a musical score for the beginning of the seventh romance "Zu zweit". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef and starts with the lyrics "zweit! two! deux!". The tempo is marked "a tempo". The piano accompaniment is in the bass clef and starts with a forte dynamic marking "ff" and the tempo "a tempo". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ff" and "red. ten.".

Додаток №20. Фінальна кода сьомого романсу “Zu zweit”.

№7 ZU ZWEIT		
Вступ + А	В	А1
2т. 3-6тт.	7-17тт.	18-22тт.
<i>f</i> >	<i>p</i> — <i>cresc</i> — <i>f</i>	<i>ff</i> > <i>f</i> < <i>ff</i> - <i>fff</i>
D-dur	Fis-dur	D-dur

Додаток №21. Таблиця аналізу форми твору.