

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України

КЗВО «Дніпровська академія музики» ДОР

Відокремлений структурний підрозділ

«Фаховий музичний коледж»

Циклова комісія «Теорія музики»

ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ «ESQUISSES DE CRIMEE»

СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА : СТИЛЬОВА ПАЛІТРА

Кваліфікаційна робота
здобувача освітньо-професійного ступеню
«Фаховий молодший бакалавр»
циклової комісії «Теорія музики»

Чорнобай Юлії Антонівни

Науковий керівник:

доктор філософії

Капітонова Катерина Павлівна

Дніпро – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ПОСТАТЬ С. БОРТКЕВИЧА У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.	6
1.1 Роль фортепіанних циклів у творчості Сергія Борткевича.....	7
1.2 Особливості стилю С. Борткевича	9
РОЗДІЛ 2 ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ «ESQUISSES DE CRIMEE» С. БОРТКЕВИЧА	16
2.1 Особливості жанрових трансформацій в «Les rochers d'Outche-Coche»	17
2.2 Імпресіоністично-віртуозна сфера п'єси «Caprices de la mer»	23
2.3 Полярність образних сфер підциклу «Les Promenades d'Aloupka»	26
ВИСНОВКИ	33
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	37
ДОДАТКИ	41

ВСТУП

Творчість видатного українського композитора і піаніста Сергія Борткевича багатогранна і розмаїта: серед його доробку присутня велика кількість творів для фортепіано, для камерного складу, для симфонічного оркестру та навіть балет із оперою. Особливо цінується його творчість серед піаністів, оскільки композитор створив цілу низку концертних етюдів для фортепіано, а також близько тридцяти різноманітних циклів п'єс. Борткевич більшу частину свого життя прожив за кордоном, а також виступав як піаніст майже по всій Європі, тому його музика й досі виконується, досліджується й цінується за кордоном. Проте як в Україні, так і за кордоном уся увага виконавців і музикознавців приділяється його концертним етюдам, а цикли мініатюр, що за яскравістю й образністю не поступаються їм, залишаються осторонь.

Актуальність роботи полягає у зверненні до маловідомого та малодосліджуваного циклу «Esquisses de Crimée» («Кримські ескізи») (1908), в якому зображуються пейзажі Кримського півострову. Цей твір привертає увагу органічним поєднанням різноманітних стилів ХІХ та початку ХХ ст.: романтизм, імпресіонізм, необароко; а також таких жанрів: програмна п'єса, ноктюрн, гімн, етюд, токата, фуга. У зв'язку з окупацією Криму, цикл «Кримські ескізи» Сергія Борткевича є особливо актуальним у наші дні, тут змальовано найкolorитніші картинки природи й побуту цього краю.

На даний момент все більше й більше зростає інтерес до творчості Сергія Борткевича як серед виконавців, так і музикознавців: його твори часто звучать на концертах в Україні та за кордоном, з'являється багато нових досліджень біографії та творчої спадщини композитора. В тому числі зростає інтерес до митця й за кордоном: з'являються записи виконання творів Сергія Борткевича та музикознавчі праці.

Мета дослідження – виявити стильові особливості фортепіанного циклу «Esquisses de Crimée» Сергія Борткевича.

Завдання:

1. розглянути творчий шлях Сергія Борткевича та виявити роль фортепіанної музики у творчості композитора;
2. виявити стильові тенденції фортепіанних творів Сергія Борткевича;
3. проаналізувати особливості жанрових трансформацій в «Les rochers d'Outche-Coche»;
4. розкрити імпресіоністично-віртуозну сферу п'єси «Caprices de la mer»;
5. охарактеризувати полярність образних сфер підциклу «Les Promenades d'Alourka».

Об'єктом дослідження є фортепіанна спадщина Сергія Борткевича першої половини ХХ ст.

Предмет дослідження – стильові особливості фортепіанних циклів Сергія Борткевича.

Матеріалом дослідження став фортепіанний цикл «Esquisses de Crimée» (1908) з чотирьох частин:

1. «Les rochers d'Outche-Coche» («Скелі Уч-Кошу»);
2. «Caprices de la mer» («Капризи моря»);
3. «Les promenades d'Alourka» («Прогулянки Алупкою») :
 - a) «Idylle orientale» («Східна ідилія»);
 - b) «Chaos» («Хаос»).

Джерельна база складається зі статей, авторефератів, дисертацій, монографій, кваліфікаційних робіт, інтернет-ресурсів. За змістом їх можна поділити на такі групи:

1. розглядають життєвий і творчий шлях С. Борткевича – монографія М. В. Сукача [17]; дисертація та статті Т. А. Якубова [22, 23, 24]; статті Л. Гундер, О. Фабрика-Процької [6], сайт В. Калкман [30];
2. оглядають та аналізують музичний стиль і творчу спадщину композитора статті Д. Боднара [1], Дж. А. Джонсона [28],

- О. Дьячкової [26]; статті та дисертації Є. О. Левкулича [10, 11, 12], О. В. Чередниченко [18, 19, 20], А. І. Калашникової [8]; кваліфікаційні бакалаврські роботи С. Джумурат [7], Ю. Є. Мар'єнко [14], М. Хомченко [21];
3. присвячені загальним темам статті Н. В. Стецюк [5], Е. Бондаренко [2], А. А. Волинець [3, 4], Г. Мамбетової [13], К. Данлап [25], Г. Ніколаї [15]; кваліфікаційна магістерська робота А. С. Ключко [9]; дисертація Л. Свірідовської [16];
4. інтернет-джерело із єдиним повним виконанням П. Гінтова циклу «Кримські ескізи» [29].

Структура роботи складається зі вступу, основної частини (двох розділів, п'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел із 30 позицій, 5 додатків.

РОЗДІЛ 1

ПОСТАТЬ С. БОРТКЕВИЧА У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

Сергій Борткевич (1877–1952) – видатний український композитор, піаніст, педагог, диригент. Його називають останнім романтиком, що продовжував романтичні традиції у ХХ ст., гармонійно поєднуючи їх із сучасними. Оскільки майже все життя С. Борткевич прожив за кордоном, його музика була більш орієнтована на загальноєвропейські тенденції, ніж на національні українські.

Його діяльність характеризується широкою різноплановістю, оскільки він був і блискучим виконавцем на фортепіано, і викладачем, і композитором, і навіть диригентом. Ще за життя ноти композитора видавались у престижних видавництвах Німеччини й Австрії, як піаніст він давав безліч сольних концертів у Празі, Мюнхені, Лейпцизі, Будапешті, виступав як запрошений диригент із найкращими європейськими оркестрами. Борткевич був викладачем у консерваторіях Берліна, Харкова та Відня, а також у 1920 році став засновником консерваторії для греків та емігрантів у Константинополі.

Композиторське обдарування Сергія Борткевича виявилось у найрізноманітніших жанрах, а саме:

- 3 концерти для фортепіано з оркестром, концерт для скрипки з оркестром, концерт для віолончелі з оркестром;
- 2 вокальні цикли;
- близько 30-ти фортепіанних циклів мініатюр у різних жанрах;
- камерна музика (тріо, сонати, сюїти);
- симфонічні твори (симфонічна поема «Отелло», ноктюрн для оркестру «Träume», сюїта «З дитинства»);
- балетна сюїта «Тисяча і одна ніч»;
- опера «Акробати».

Проте, незважаючи на таку різнобарвність його композиторської спадщини, основним вектором його творчості вважається саме фортепіанна музика, оскільки сам С. Борткевич був активним піаністом-виконавцем і часто давав концерти майже по всій Європі не тільки із творами своїх сучасників, а й зі своїми. До фортепіанної музики композитор звертався протягом усіх періодів його життя, написавши понад 30 опусів фортепіанних творів, серед яких є і програмні цикли мініатюр, і дитячі твори, і віртуозні концертні етюди.

1.1 Роль фортепіанних циклів у творчості Сергія Борткевича

Постать Сергія Борткевича відзначається широтою й багатогранністю його діяльності, оскільки він був не лише композитором, а й концертуючим піаністом-виконавцем і викладачем у різних консерваторіях.

Як піаніст Сергій Борткевич прославився й здобув значних успіхів за кордоном, гастролюючи із концертами майже по всій Європі, а також закінчив навчання у кращих музичних навчальних закладах того часу – у Петербурзькій та Лейпцизькій консерваторіях. Його викладачами були видатні професійні музиканти, як, наприклад, учень Ференца Ліста Альфред Рейзенауер.

Проте крім блискучої концертної виконавської діяльності, С. Борткевич також був і викладачем з фортепіано у консерваторіях Берліна, Харкова та Відня, а у 1920 році став засновником консерваторії для греків та емігрантів у Константинополі.

Зважаючи на різні фактори, такі як історичні події та соціокультурні середовища різних країн, які безумовно впливають на композитора та його творчість, дослідник Т. Якубов виводить таку періодизацію творчості С. Борткевича:

1. Ранній період, 1904–1922 роки (відносно проста музична мова та фактура, незначна жанрова варіативність):
 - 1.1. Перший етап, 1904–1913 роки (повне домінування фортепіанної музики, вплив мистецького середовища Берліна);

- 1.2. Другий етап, 1914–1922 роки (поява інтересу до інших інструментів і жанрів, вплив українського мистецького середовища – Харків та Крим).
2. Середній період, 1922–1942 роки (ускладнення музичної мови, більш активне звернення до крупних форм – поява опери та двох симфоній. Настає після подій Першої світової війни і революції в Російській імперії, після переїзду до Австрії):
- 2.1. Перший етап, 1922–1934 роки (домінування камерної музики та творів для сольного інструменту з оркестром);
- 2.2. Другий етап, 1934–1942 роки (після повернення з Берліну до Відня : найбільший інтерес до оркестрових жанрів).
3. Пізній період, 1943–1952 роки (зниження творчої активності, відмова від масштабних жанрів, автоцитати. Настає після Другої світової війни) [24, 63].

В цілому, основи фортепіанного стилю С. Борткевича сформувалися ще в ранньому періоді творчості.

Найважливіша роль у творчому спадку С. Борткевича належить фортепіанним мініатюрам. 32 опуси із 74 пов'язані з циклами п'єс, 34 – з п'єсами. Фортепіанні п'єси та цикли писалися композитором протягом усього життя. Характерним для його циклів є тяжіння до програмності, об'єднання творів загальною ідеєю або наскрізним сюжетом, використання різноманітних жанрових моделей, а також використання образів, притаманних романтичній музиці та музиці початку ХХ ст. – «impressions» («враження»), «esquisses» («ескізи»), «lamentations» («плачі»), «consolations» («втіхи»).

Його фортепіанні цикли дослідниця О. Чередниченко класифікує за двома принципами:

- за особливостями фортепіанного письма (концертний стиль чи орієнтований на домашнє, камерне музикування);
- за типом обраної композиції (збірки різножанрових і різнохарактерних п'єс, наявність програми).

Проте програмну музику не можна виділити в особливу групу, тому що вона не обмежується засобами вираження [19, 15].

1.2 Особливості стилю С. Борткевича

За природою свого таланту С. Борткевич відноситься до композиторів синтезуючого типу [10, 7]. Він гармонійно поєднує у своїй творчості кращі художні елементи музичної мови західноєвропейської та української культур, створюючи при цьому власний індивідуальний стиль музиканта. Композитор усе життя знаходився під впливом декількох різних за стильовим та національним спрямуванням культур, і саме тому в його творчості можна спостерігати риси романтизму, імпресіонізму, неокласицизму.

Оскільки Сергій Борткевич учився у консерваторіях виключно як піаніст із тогочасним репертуаром, що складався здебільшого із творів композиторів епохи романтизму, його творчість характеризується продовженням романтичних піаністичних традицій Ф. Шопена й Ф. Ліста із поєднанням сучасних тенденцій ХХ ст. та власного індивідуального стилю. Наслідування традицій Ф. Шопена й Ф. Ліста виражається у першу чергу в ставленні до жанру етюд як до блискучого концертного твору, у програмному типі мислення (як у Ф. Ліста), у зверненні до жанру мініатюри й танцювальної основи (як у Ф. Шопена). Традиції Шопена і Ліста також простежуються у тяжінні творчості музиканта до двох полярних сфер – Лістівської блискучо-концертної та Шопенівської інтимно-камерної, призначеної скоріше для домашнього музикування. Також помітною особливістю є й наслідування традицій інших композиторів-романтиків ХІХ ст., а саме Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона. Яскрава образність, характерна портретність, тяжіння до циклізації п'єс – ось риси, які наслідує С. Борткевич у Р. Шумана. Водночас творчості С. Борткевича не характерні полярність образних сфер, яскраво контрастні психологічні стани, як у Р. Шумана [19, 14].

Дослідниця О. Чередниченко зазначає, що в творчості композитора можна прослідкувати тяжіння до двох образних сфер – скерцозності та лірики. Але вона акцентує на галантній танцювальності у скерцозних епізодах, адже композитор «не тяжіє ані до чарівної фантастики Ф. Мендельсона, <...> ані до двійництва образів Р. Шумана, ані до мефістофельських мотивів Ф. Ліста» [20, 17]. А лірична сфера демонструє індивідуальне світовідчуття С. Борткевича, але «їй не притаманні поглиблена споглядальність шубертівського типу, філософічність роздумів і пафос висловлювання Л. Бетховена та Й. Брамса, пристрасність Ф. Шопена та Ф. Ліста. <...> проникнення драматизму ніде не обертається катастрофою, не створює конфлікту вселенського масштабу, а лише збагачує, робить об'ємним заявлений образ» [20, 17–18].

Ф. Шопен	<ul style="list-style-type: none"> ● звернення до жанру мініатюри; ● використання танцювальної основи; ● ставлення до етюдів як до концертного жанру; ● інтимно-камерна образна сфера, глибока ліричність і мелодійність.
Ф. Ліст	<ul style="list-style-type: none"> ● програмний тип мислення; ● тяжіння до концертно-блискучої сфери; ● ставлення до етюдів як до концертного жанру; ● принцип побудови мініатюр.
Р. Шуман	<ul style="list-style-type: none"> ● яскрава образність; ● портретність; ● тяжіння до циклізації мініатюр.

Рисунок 1. Порівняльна таблиця наслідування С. Борткевичем стилів композиторів-романтиків

Серед найосновніших рис композиторського стилю Борткевича музикознавиця Ріа Фельдман (Ria Feldmann) зазначає:

- багату мелодику, часто пісенного типу;
- домінування низхідної інтонації, що додає музиці меланхолійного характеру;
- різноманітність ритміки та гармонічних засобів;
- ясність структур при особливій увазі до виразних фермат усередині побудов [27].

Дослідниця О. Чередниченко також розділяє композиторське обдарування Борткевича на дві сфери:

1. блискучий концертний стиль, що відзначається використанням вражаючого арсеналу технічних прийомів, успадкованих ще від Ференца Ліста;
2. камерне домашнє музикування, де відсутні зовнішні ефекти на користь розкриття іншої сторони композитора – усамітненої поетичної особистості в колі близьких за духом людей [20].

Імпресіоністичність у деяких його творах виражається через прагнення композитора передати свої безпосередні враження від побаченого чи пережитого; через програмні назви, які часто містять у собі пейзажні, портретні, настроєві образи; а також через широке використання різноманітних колористичних засобів. Особливо яскраво імпресіоністична сторона митця виявляється у фортепіанному циклі раннього творчого періоду «Impressions» («Враження»), написаному в 1905 році. Цей цикл складається із семи програмних п'єс, кожна з яких зображує певні образи:

- природи – «Etude d'oiseaux» («Пташиний етюд»), «Tempete» («Гроза»), «Après la pluie» («Після дощу»), «Au Claire de la lune» («Під місячним сяйвом»);
- моменти життя – «Vieux portrait» («Старий портрет»), «Bergers et Bergeres» («Пастушка й пастух»), «Bal masque» («Бал-маскарад»).

Проте незважаючи на імпресіоністичність, С. Борткевич зберігає у своїх творах чіткість побудови форми, широке дихання романтичної мелодії. Композитор синтезує імпресіоністичні риси разом із романтичними.

Не можливо не помітити також і вплив неокласицизму на творчість композитора, що виражається у чіткій, майже класичній побудові його творів великої форми, особливо сонат. Музична фактура у творах С. Борткевича майже завжди гармонійна і прозора, стає на протиположності сучасним тенденціям ХХ ст.

Через те, що творчий шлях С. Борткевича кардинально відрізнявся від його попередників і сучасників, композитор не прагнув надати своїм творам національного забарвлення, не використовував ані цитування, ані стилізації під український фольклор, як це робили М. Лисенко та його послідовники. Незважаючи на те, що С. Борткевич у своїх творах практично не використовує мелодії українського фольклору, його фантазія на підсвідомому рівні несла в собі народний мелодизм. Композитор дуже рідко вдається до цитування чи стилізації під український фольклор. Проте подекуди існують випадки, коли автор, згадуючи свою Батьківщину, використовує фольклорні мелодії для передачі атмосфери свого дому. Наприклад, у циклі «З мого дитинства» автор напряду цитує українську народну пісню «Віють вітри» у п'єсі під назвою «Що співала няня». Також можна простежити звернення до українського жанру думки у циклі «Pensees lyriques» («Ліричні думки»). У п'єсі «Степ» із дитячого фортепіанного циклу «Маленький мандрівник» немає цитат із українського пісенного фольклору, проте у цій музиці відчувається питома український колорит і дух. Навіть сучасники Борткевича з європейських країн наголошували на присутності у музичній мові композитора колориту, що властивий музиці південно-західного регіону, тобто сучасній українській території [6, 97].

Оскільки С. Борткевич є наслідником романтичних тенденцій, зокрема, через звернення до фортепіанних мініатюр, композитор звертається до жанру музичного ескізу. Цей жанр умовно належить до цілої плеяди жанрів-мініатюр, таких як листок із альбому, експромт, музичний момент, які виникли в епоху романтизму. Композитори прагнули зафіксувати мить, передати певну атмосферу і думки через музику. У музикознавстві часто згадуються вищезазначені жанри, але мало уваги приділено саме жанру ескізу.

Ескіз (у перекладі з французької *esquisse* – «нарис, замальовка») – це жанр, що виник спочатку в образотворчому мистецтві серед художників, а вже потім проник у музичне мистецтво. Ескізи вважалися не повноцінними творами, а просто швидкими підготовчими нарисами до майбутньої великої

роботи, навчальними творами або чернетками. В ескізах зображувалась основна ідея, задум твору в найхарактерніших, найяскравіших рисах. Проте існують випадки, коли художній ескіз став справжнім загальновідомим шедевром у світі мистецтва, наприклад «Автопортрет» італійського художника Леонардо да Вінчі (1452–1519).

У музичному мистецтві серед композиторів також існують ескізи у вигляді коротких нарисів до майбутніх творів. Це можуть бути окремі теми, мотиви, окремі ідеї або навіть цілі частини, які композитор потім буде перетворювати на витвір мистецтва. Але у зв'язку з романтичним тяжінням до мініатюрних жанрів та прагненням композиторів до винайдення нових, виник жанр ескізу у вигляді повноцінного закінченого твору, який можна виконувати на сцені.

Звичайно, не всі твори в жанрі мініатюри можна назвати ескізом, оскільки цей термін все ж має свою передісторію. Клод Дебюссі (1862–1918), французький композитор-імпресіоніст, називав деякі свої твори ескізами, наприклад, твір «*La mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre*» («Море, три симфонічні ескізи»), оскільки вони містили невеликі, але ефектні музичні теми. Ескіз – це щось невловиме, це атмосфера і колір, що передає музика, тому цей жанр є особливо важливим для імпресіоністів, які прагнули відтворити почуття і враження через свою творчість.

Проте не тільки композитори-імпресіоністи зверталися до цього жанру. Інтерес до нього виник ще в епоху романтизму, і одним із перших композиторів став Шарль Алькан (1813–1888), який написав збірку із 49 п'єс для фортепіано під назвою «*Esquisses*».

До жанру ескізу в музичному мистецтві зверталися наступні композитори:

- 1861 – Шарль Алькан «*Esquisses*» («Ескізи») оп. 63 для фортепіано;
- 1870 – Тереза Карреньо «*Esquisses Italiennes*» («Італійські ескізи») для фортепіано;

- 1883 – Марі Яель «Six esquisses romantiques» («Шість романтичних ескізів») для фортепіано;
- 1899 – Микола Лисенко «Ескіз у дорійському ладі» для фортепіано;
- 1903 – Олександр Спендіаров, сюїта «Кримські ескізи» для оркестру;
- 1905 – Клод Дебюссі «La mer, trois esquisses symphoniques pour orchestre» («Море, три симфонічні ескізи») для симфонічного оркестру;
- 1908 – Сергій Борткевич, цикл «Esquisses de Crimée» («Кримські ескізи») для фортепіано;
- 1920 – Мориц Мошковський «Esquisses techniques» («Технічні ескізи») для фортепіано;
- 1943 – Артур Онеггер «Deux Esquisses» («Два ескізи») для фортепіано;
- 1960 – Андрій Штогаренко «Вірменські ескізи»;
- 1965 – Франк Мартін «Esquisse» («Ескіз») для фортепіано;
- 1973 – Володимир Гомоляка «Закарпатські ескізи» для оркестру;
- 1981 – Жан Лангле «Esquisses gothiques» («Готичні ескізи») для органу;
- 1991 – Йост Мейер «Esquisses» («Ескізи») для фортепіано, струнних та ударних;
- 2001 – Левко Колодуб «Ескіз у молдавському стилі» для кларнета з фортепіано;
- 2006 – Наджі Хакім «Esquisses gregoriennes» («Григоріанські ескізи») для органу;
- 2008 – Артур Агаронян «Esquisses» («Ескізи») для струнного квартету;
- 2015 – Людмила Сухощеєва «Ескіз» для фортепіано;
- 2016 – Олександр Родін цикл «Ескізи» для фортепіано.

Отже, жанр ескізу виник ще у добу романтизму та набув значного поширення і популярності у ХХ та ХХІ століттях, особливо у творчості композиторів-імпресіоністів. Такий інтерес до жанру зумовлений його гнучкістю, миттєвістю й відсутністю жорстких композиційних рамок. Ескіз може постати у вигляді короткого нарису з яскравих музичних тем, що передає

настрій, колір або емоційний стан, так і у вигляді повноцінного музичного твору із чіткою формою та структурою. Універсальність жанру виявляється також і у можливості створення ескізів для різноманітних інструментів та виконавських складів — від сольних інструментальних творів до ансамблів і навіть оркестрових варіантів. Тому жанр ескізу дає композиторові справжню свободу у вираженні власного задуму, а також великий простір для експериментів та творчих пошуків.

РОЗДІЛ 2
ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ
«ESQUISSES DE CRIMEE» С. БОРТКЕВИЧА

Цикл «Esquisses de Crimee» («Кримські ескізи» або «Кримські замальовки», «Кримська сюїта», «Ескізи Криму», «Кримські нариси») містить присвяту «à Madame Julie Kharine» та написаний у 1908 році, у берлінський період творчості Сергія Борткевича, який тривав з 1904 року до 1914 р. З 1900 року композитор навчався у Лейпцизькій консерваторії в учня Ференца Ліста Альфреда Райденуера. У 1904 р., після блискучого завершення навчання, переїхав до Берліну разом із дружиною Єлизаветою. Цей період характеризується інтересом до фортепіанної (опуси 3-17, мініатюри та цикли з програмними назвами) та камерно-вокальної музики (один вокальний цикл у 1904 р.).

У «Кримських ескізах» композитор використовує картинну програмність, змальовуючи кримську природу й архітектуру. Кожна з частин циклу має свою назву й відповідний пейзаж:

1. «Les rochers d'Outche-Coche» («Скелі Уч-Кошу»);
2. «Caprices de la mer» («Капризи моря»);
3. «Les promenades d'Alourka» («Прогулянки Алупкою») :
 - a) «Idylle orientale» («Східна ідилія»);
 - b) «Chaos» («Хаос»).

Цикл являє собою своєрідний експеримент композитора, в якому він поєднує між собою романтизм з рисами імпресіонізму («Капризи моря», в яких особливості фактури безпосередньо пов'язані із музичною мовою імпресіонізму), і навіть необароко (остання частина «Хаос» має риси токати та містить фугато у середньому розділі). Водночас композитор інтерпретує різні жанри й стилі крізь призму власного світогляду й музичної мови.

Дослідниця Олена Дячкова у своїй статті зазначає відсутність етнографічного колориту у творчості Сергія Борткевича. Звертає увагу наявність алюзії на назву популярного твору вірменського композитора Олександра Спендіарова. Також сюжет та загальна ідея «*Esquisses de Crimée*» Сергія Борткевича близькі до творів Адама Міцкевича «*Sonety krymskie*» («Кримські сонети») [26, 49].

Цикл Сергія Борткевича в цілому повторює теми основної семантичної групи збірки сонетів Адама Міцкевича: гори, море, східні пейзажі. Як і у віршах Міцкевича, у музиці Борткевича переплітаються етнічні та культурні інтонаційні звороти, характерні для музики Ліста, Шопена [26, 51–52]. Загалом можна говорити про інтермедійне листування «Кримських сонетів» Адама Міцкевича та «Кримських ескізів» Сергія Борткевича саме через наявність багатонаціонального та полікультурного комплексу сюжетів і мотивів.

2.1 Особливості жанрових трансформацій в «*Les rochers d'Outche-Coche*»

Поєднання різних жанрів і стилів можна простежити уже в першій п'єсі циклу під назвою «*Les rochers d'Outche-Coche*» («Скелі Уч-Кошу»). У п'єсі композитор майстерно змальовує неповторну красу природи Кримського півострову. «Уч-Кош» із кримськотатарської перекладається як «три кошари», тобто ущелина трьох гір, хоча завдяки своїм розмірам та природному багатству ущелину можна назвати цілим каньйоном. Це дійсно живописне місце, і не дивно, що С. Борткевич надихнувся ним на написання своєї музики. Тут можна побачити густі соснові ліси, стрімкі скелі, гірську річку Балу з водоспадами, каскадами й басейнами. З трьох сторін ущелину Уч-Кош оточують гори Авунда, Демір-Капу та Кемаль-Егерек.

Ці три гори можна співвіднести з трьома темами, які фігурують у п'єсі «Скелі Уч-Кошу». Також символічним є вибір композитором форми для свого твору – складна тричастинна з динамізованою репрізою синтезуючого типу (див. Додаток А¹).

Перша частина розпочинається з теми, викладеної у фактурі триголосного хоралу, в тональності *as-moll*. Завдяки рівномірному ритму, плавній мелодичній лінії у низькому регістрі, цей хорал має суворий, серйозний характер, його звучання нагадує неприступні кам'яні скелі. Особливістю гармонії в цій темі є використання натуральної домінанти, що є дуже характерним для українського фольклору.



Рисунок 2. С. Борткевич «Esquisses de Crimee», «Les rochers d'Outche-Coche». I частина, тема хоралу

Друге проведення хоралу незмінне за характером, проте у вищому регістрі, його діапазон і об'єм звучання збільшується, розширюється за рахунок більш повнозвучних акордів. Далі хорал розростається все більше й більше, зростає динаміка й діапазон звучання, і настає кульмінація першої частини – хвилеподібні коливання мелодії з подальшим затуханням. Третій раз хоральна тема проводиться уже в основній тональності *b-moll*, із тихими форшлагами у верхньому регістрі, що нагадують краплі води. Несподівано тема обривається, розпочинається друга контрастна частина.

Друга частина контрастна першій як за фактурою (акордова фактура змінюється на гомофонно-гармонічну), так і за характером, тематизмом, широкою мелодичною лінією, тональністю *Des-dur*. Вона складається з двох контрастних тем, які, тим не менш, постійно перетікають одна в одну, видозмінюючи свій характер.

Перша тема своєю фактурою, характером, мелодією широкого дихання в середньому регістрі нагадує деякі ноктюрни Ференца Ліста.

Рисунок 3. С. Борткевич «Esquisses de Crimée», «Les rochers d'Outche-Coche». II частина, тема ноктюрну

Початкова інтонація цієї теми – стрибок на сексту із затакту – є типовою для творів епохи романтизму. Мелодія рельєфна, широка, має авторську ремарку «*molto espressivo cantando*» («дуже виразно, співуче»), наприкінці має напружену кульмінацію, що являє собою стрибок на тритон із пунктирним ритмом. Особливістю фактури є акомпанемент, що проводиться у тому самому регістрі, що й мелодія, а це характерно ноктюрнам Ліста. Для гармонії характерні збільшені акорди, хроматичний рух.

Друга тема в цьому розділі контрастна першій – вона коротша за обсягом, а за характером більш декламаційна, мужня, проводиться у низькому регістрі. Відбувається неочікувана енгармонічна модуляція в A-dur, після чого тема постійно буде переходити з однієї тональності в іншу. Тему можна умовно поділити на питання і відповідь – питання має хвилеподібний рух, ритм восьмими тривалостями, відповідь спускається по інтервалах униз, має ритм четвертними і виконується штрихом *portamento*.



Рисунок 4. С. Борткевич «Esquisses de Crimée», «Les rochers d'Outche-Coche». II частина, декламаційна тема

Ці дві теми проводяться два рази, кожного разу змінюючись і набуваючи рис характеру одне одного. У другий раз тема ноктюрну набуває характеристик декламаційної теми, а саме : звучить у нижньому регістрі, має експресивний, а не пісенний характер. Натомість декламаційна тема проводиться у вищому регістрі, а наприкінці розділу над нею навіть з'являється авторська позначка *dolce*. Таким чином, дві контрастні теми наче зливаються воєдино в один нескінченний потік.

Звучить невеликий перехід до наступної частини і кульмінації всього твору. Перехід віртуозний, побудований по хроматичних пасажах, починається з двох голосів, які потім переходять в октавне дублювання, тихої динаміки у низькому регістрі і швидко розростається. Своїм мотивом він нагадує каміння, що котиться з гори.

Третя частина – це динамізована реприза синтезуючого типу, це кульмінація усього твору. У ній проводяться всі три попередні теми (хоральна з першої частини, та тема ноктюрну і декламаційна з другої частини), проте із сильними змінами, пов'язаними в першу чергу з жанровою основою, з чого випливає й інакша фактура, характер, динаміка та інші засоби виразності. Ця частина – своєрідний гімн патріотизму, любові до природи рідної країни. Тому

усі попередні теми героїзуються, набуваючи ознак і характеристик гімну (див. Додаток Б¹).

Якщо тема з першої частини твору за своєю основою була суворим хоралом, що символізує неприступність гір, то в репризі вона перетворюється на урочистий, грандіозний гімн.

Grandioso

Рисунок 5. С. Борткевич «Esquisses de Crimée», «Les rochers d'Outche-Coche». III частина, трансформована тема хоралу

Це досягається композитором завдяки авторській позначці *Grandioso*, динаміці *ff*, розлогій акордовій фактурі, де на фоні мелодії акорди постійно піднімаються вгору. Тема з другої частини, яка була лістівським ноктюрном, зі співучою мелодією широкого дихання, також набуває рис гімну. Її фактурний виклад є таким самим, як у першій, хоральної теми. Від співучості й ніжності, що були відчутні у другій частині, не залишається й сліду, оскільки С. Борткевич тут також використовує авторську позначку *Maestoso*, динаміку *ff* та щільну акордову фактуру, де акорди постійно рухаються вгору. Якщо у другій частині ця тема проходила в октавному дублюванні з акомпанементом у вигляді розкладених акордів, то у репризі мелодія звучить повнозвучними акордами, а акомпанемент складається з постійного висхідного руху акордів. Така фактура дає монументальний, грандіозний,

гімнічний ефект звучання. Також змін зазнає тональність теми : у другій частині тональність була Des-dur, а в репризі – D-dur.

Рисунок 6. С. Борткевич «Esquisses de Crimée», «Les rochers d'Outche-Coche». III частина, трансформована тема ноктюрну

Ще одна тема другої частини, яка мала декламаційний, мужній характер, також зазнає кардинальних змін і перетворюється на гімн. Проте її фактурний виклад відрізняється від попередніх тем: замість постійного висхідного руху акордів тут присутній хвилеподібний рух арпеджіо шістнадцятими тривалостями у високому регістрі, що створюють звукозображальний ефект водоспаду. На фоні них у нижньому регістрі з октавним дублюванням і звучить декламаційна тема, яка також стає гімном красі природи.

Рисунок 7. С. Борткевич «Esquisses de Crimée», «Les rochers d'Outche-Coche». III частина, трансформована декламаційна тема

Цю жанрову трансформацію усіх тем твору на гімн можна порівняти з твором Ліста «Cantique d'amour» («Гімн кохання») з циклу «Harmonies Poétiques et Religieuses» («Поетичні і релігійні гармонії»). У творі Ліста так само спочатку проводиться тема у хоральній фактурі, яка в кінці перетворюється на масштабний, величний гімн, із щільною акордовою фактурою та динамікою *ff*.

Завершує твір невелика **кода** з позначкою автора *sempre pomposo*. В коді продовжують звучати величні акорди, проте поступово вони затихають, наче віддаляючись, нагадуючи церковні дзвони. Після затихання звучить хоральна тема з першої частини у незмінному вигляді, таким чином створюючи обрамлення твору. Проте, на відміну від першої частини, на цей раз тема не обривається, а завершується життєствердними мажорними акордами в тональності *Des-dur*.

2.2 Імпресіоністично-віртуозна сфера п'єси «Caprices de la mer»

Друга п'єса циклу під назвою «**Caprices de la mer**» («**Капризи моря**», «**Примхи моря**», або «**Морський каприс**») розкриває імпресіоністично-віртуозну сферу. Тут за допомогою звукозображальних засобів музичної виразності змальовується яскрава картинка бурхливого, грайливого моря. П'єса вирізняється витонченістю мелодизму, арабескової фактури та свіжим колоритом гармонічних співставлень. П'єса написана у складній двочастинній формі (див. Додаток А²).

Вступ (*Quasi introduzione*) одразу експонує першу тему твору, на якій побудовано перший розділ (1-14 т.). Їй властива ямбічна направленість, декламаційність, одразу звертає на себе увагу відсутність протяжної кантиленності, що властива попередній частині циклу. Вона побудована у вигляді низхідних коротких фраз, що створюють звукозображальний ефект маленьких морських хвиль.



Рисунок 8. С. Борткевич «Esquisses de Crimée», «Caprices de la mer», вступ

Образна трансформація першої теми відбувається у **першому** розділі *Allegro assai* (15-31 т.). Тема повністю дублює звучання у вступі, але звучить більш схвильовано, емоційно, відбувається її активний розвиток. Цьому сприяє додавання композитором віртуозних хвилеподібних пасажів на тлі мелодії, з використанням незвичної поліритмії. Якщо у вступі мелодія закінчувалася зупинкою на акордах, то в першому розділі колористичні пасажі створюють відчуття безперервного руху.

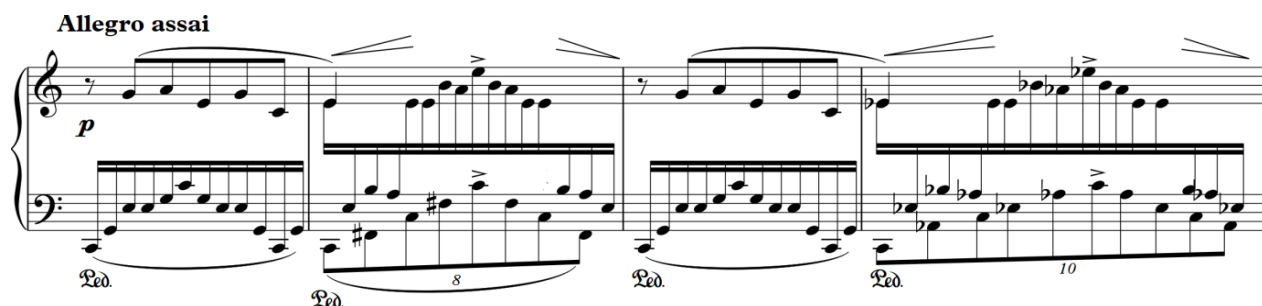


Рисунок 9. С. Борткевич «Esquisses de Crimée», «Caprices de la mer», перша тема

В другий раз тема проводиться в октавному дублюванні на *mf*, що сприяє зростанню об'єму звучання. Невеликий перехід (32-38 т.) готує нас до появи другої теми. Він побудований у вигляді коротких фраз із низхідних акордових пасажів. Відрізняється й спрямованість мелодії – ямб змінюється на хорей із підкресленою першою долею.

Друга тема (39–82 т.) відрізняється від бурхливої першої грайливістю, що підкреслено авторською ремаркою *scherzando*. В даній темі важливе значення має правильне інтонування і фразування. Тема складається з двох елементів – питання і активна відповідь. Перший елемент – це короткі низхідні

мотиви на *p* зі штрихом *staccato*. Другий елемент – рішучий висхідний мотив з активним *crescendo*. Їх розвиток призводить до яскравої кульмінації у вигляді низхідних каскадних пасажів.



Рисунок 10. С. Борткевич «Esquisses de Crimée», «Caprices de la mer», друга тема

Подальший розвиток розділу заснований на другому елементі теми, але він стає більш різким, декламаційним, з авторською позначкою *sf* на тлі блискучих і віртуозних пасажів шістнадцятими у лівій руці. Проведення другого елемента кожного разу перериваються віртуозними хвилеподібними пасажами з позначкою *veloce, vivace, brillante*.

У другому розділі (83–144 т.) проведення першої теми відбувається аналогічно першому розділу. Зміни відбуваються у переході до другої теми – замість легкості, яка повинна налаштувати нас на грайливість другої теми, з'являється рішучість, напруженість, активні модуляції у далекі від C-dur тональності (As-dur, es-moll, a-moll, g-moll, c-moll). В кульмінації проводиться другий елемент другої теми у низькому регістрі, що переростає у бурхливі хвилеподібні пасажі. Різким контрастом з'являється друга тема в тональності As-dur та з тихою динамікою, приводячи до світлого завершення твору у високому регістрі в основній тональності C-dur.

Риси імпресіонізму в творі проявляються через прагнення композитора передати невловимі відчуття і враження, зафіксувати мінливість морської природи. Це виражено в основному у багат шаровій фактурі з арпеджованими пасажами, які зображають морські хвилі. Від романтизму тут не така складна гармонія, як у творах імпресіоністів, вона не насичена нерозв'язаними

нонакордами та іншими складними співзвуччями. Тобто основним зв'язком із імпресіоністичним стилем у цьому творі виступає багат шарова фактура.

2.3 Полярність образних сфер підциклу «Les Promenades d'Alouпка»

Наступна частина циклу являє собою підцикл із назвою «Les Promenades d'Alouпка» («Прогулянки Алупкою»), що складається із двох частин:

- «Idylle orientale» («Східна ідилія», «Орієнтальна ідилія»);
- «Chaos» («Хаос»).

Третя частина «Східна ідилія» належить до романтичного стильового спрямування, має складну двочастинну форму (див. Додаток А³). Можливо, у творі С. Борткевича відбилися враження від алупкінської мечеті та татарським життям, що вирувало навколо неї і яке композитор міг спостерігати під час своїх прогулянок містом [7, 20].

Перший розділ п'єси (*Allegretto*) розпочинається з остинатних квінт у партії акомпанементу, на тлі яких проходить мелодія в тональності e-moll. Мелодія – речитативного, настороженого характеру, з пунктирним ритмом, виконується штрихом *staccato* і складається переважно з широких інтервалів, що створюють відчуття широкого простору. Гіпнотичний остинатний акомпанемент, що відлунює звучанням турецьких барабанів, та насторожена мелодія підкреслює східний колорит і змальовує нам картинку неприступної фортеці або замку.



Рисунок 11. С. Борткевич «Esquisses de Crimee», «Idylle orientale», перша тема

Друга тема цієї п'єси є досить контрастною завдяки авторським позначкам *piu tranquillo* та *dolce espressivo*, відбувається модуляція в субдомінантову тональність a-moll. На фоні розкладених акордів звучить співуча мелодія, для якої характерні альтерації (тритони, збільшені секунди, акорди альтерованої субдомінанти), які передають колорит східної місцевості. Це спокійна музика, мелодія якої нагадує арабеску [7, 21], наспівна та відчутно прикрашена орнаментикою, що неспішно розгортається на фоні повільного погойдування арпеджованого акомпанементу.



Рисунок 12. С. Борткевич «Esquisses de Crimee», «Idylle orientale», друга тема

Друга тема є спорідненою з першою, незважаючи на контраст характерів. Це проявляється в опорі акомпанементу на тонічну квінту, тільки в першій темі це відбувається у вигляді остинатного звучання гармонічного інтервалу, а в другій – у вигляді розкладеного тонічного тризвуку без терцієвого тону. В обох випадках це створює ладову нестійкість, а при проведенні другої теми призводить до співставлення однойменних тональностей a-moll і A-dur. Такі гармонічні барви надають особливої колористичності цій п'єсі.

Мелодія другої теми нагадує народну пісню зі східними мотивами, але у цій пісні прослідковуються як кримськотатарські, так і українські риси народної пісенності. До кримськотатарських відносяться: збільшені секунди, лади народної музики (фригійський), натуральний мінор, ладове багатство, свобода і широта мелодичного розгортання, мелізматичні фігури. Для української пісенності – багатоваріантність, мелодія широкого дихання, розспівність, опора на діатонічні інтервали (терції, сексти, квінти).

Багатоваріантність виражається через подальший розвиток другої теми. Мелодія, насичена мелізматичними фігурами, спочатку проходить у середньому регістрі на тлі розкладених акордів без терцового тону у партії акомпанементу, потім звучить на октаву вище, а розкладені акорди перетворюються на широкий хвилеподібний орнамент, що нагадує перебори на струнному інструменті. Авторська позначка *dolente* («печально») супроводжує подальший розвиток теми. Він полягає у проведенні мелодії у ще вищому регістрі, що створює ефект просвітлення, із подальшим поступовим спуском вниз.

Різко мелодія переривається й повертається остинатний акомпанемент, заснований на квінтах. Звучить перша тема в основній тональності *e-moll* без зміни характеру. Другий розділ п'єси є скороченим і більш лаконічним – замість трьох проведень теми звучать лише два, причому під час другого проведення відбувається модуляція в тональність натуральної домінанти *h-moll*. У цій же тональності починає звучати й друга, пісенна, тема твору, яка має авторські позначки *tranquillamente* та *dolcissimo*. Друга тема не змінює свого змісту й характеру. Як і перша, вона звучить у скороченому вигляді, без змін регістру й акомпанементу, й одразу переходить у завершення твору – коду.

Кода має авторські позначки *senza sentire* та *poco espressivo*, складається з матеріалу обох тем. Спочатку перекличкою звучать фрагменти з другої, пісенної, теми, поступово спускаючись униз по регістрах, а потім фрагмент із першої теми, який спускається ще нижче. На тлі звуку *h* звучать напружені альтеровані обернення септакордів, які приводять до мажорної тоніки *E-dur*.

Найнеочікуваним завершенням як підциклу «Les Promenades d'Alouпка» («Прогулянки Алупкою»), так і усього циклу «Esquisses de Crimée» («Кримські ескізи») стала п'єса під назвою «**Chaos**» («**Хаос**»). Неочікуваним тут є вибір композитором програмної назви та форми твору. Усі три попередні частини циклу містили в своїх програмних назвах картини природи й побуту Кримського півострову, а остання частина наче перекреслює все, що було до,

і встановлює на їх місці хаос. Автор змальовує картину бурхливого моря, шторму, що несе задекларований у назві твору. У деяких джерелах цей вибір назви пояснюють подіями Громадянської війни в 1917-1923 р., під впливом яких С. Борткевич начебто й надихнувся на написання останнього твору. Проте й тут є протиріччя, оскільки цикл було опубліковано в 1908 р., тобто за 9 років до того, як ця війна взагалі почалася.

Можливо, назва твору пов'язана із визначною пам'яткою Алупки – Воронцовським парком, де знаходяться Великий і Малий Хаос – величні каскади із кам'яних брил, які утворилися після виверження вулкану приблизно 150 млн років тому. Зображенням картини природи Кримського півострову можна пояснити взаємозв'язок фіналу циклу з попередніми п'єсами, у яких також змальовуються кримські пейзажі через програмні назви.

Цікавою також виявилася й форма твору – складна тричастинна з фугато в середньому розділі (див. Додаток А⁴). Причому перший і останній розділ нагадує своїм рухливим темпом і характером барочну токату, а тема фугато в середньому розділі нагадує теми фуг композиторів епохи бароко. Це звернення до одних із ключових жанрів музики епохи бароко можна пояснити загальним інтересом композиторів ХХ ст. до цієї епохи й виникненням необароко, проте до чого ж тут хаос?

На перший погляд може здатися, що ХХ ст. і бароко – це несумісні речі, проте у них є дещо спільне – і це хаос. В епоху бароко ще не було ustalених правил і норм, яких мали дотримуватися композитори у своїй творчості, а в ХХ ст. правила руйнувалися.

Дослідник А. Волинець у своїй роботі «Хаос як естетичний та художній формотворчий принцип у музиці ХХ-ХХІ ст.» пише, що «лише “впустивши в себе” хаос, можна “прийняти в себе” буття в усій його повноті та досягти цілісного сприйняття себе і свободи у творчості. Завдяки протесту проти застарілих норм, стверджується власне Я і, як наслідок, досягається композитором життєва індивідуальна самореалізація» [3, 317]. І справді, в циклі «Кримські ескізи» раннього періоду творчості С. Борткевича ми можемо

спостерігати, як він експериментує з різними стилями й формами у своїх творах, і в кінці, після мирних картин природи й побуту, композитор, віднаходячи власне «Я», пускає в себе хаос, який одночасно і знищує, і породжує все.

Неможливо не помітити також і те, що увесь цикл «Кримські ескізи» пронизаний водною стихією: у першій частині композитор занурює нас до ущелини Уч-Кош, крізь яку протікає ріка; друга частина повністю підпорядкована морській стихії; а третя відноситься до цієї стихії опосередковано, оскільки сама тематика Кримського півострову обертається навколо моря та гір. Щодо останньої частини, типовим у міфології є порівняння стихії хаосу із водною стихією, оскільки вода є водночас позбавленою будь-яких якостей і одночасно життєдайною і могутньою природною силою.

Четверта частина «Хаос» написана у тричастинній формі з фугато в середній частині та кодою. Вона складається з контрастних частин – ритмічної, швидкої першої частини, що нагадує жанрову модель токати, та більш стриманого фугато, і повернення до першої швидкої частини. Вони здаються водночас імпровізаційними, але мають глибинне відчуття порядку, і характеризуються складними масштабними пасажами та рапсодичними розділами над витриманими акордами. З цього можемо зробити висновок, що четверта частина циклу має в собі риси необароко завдяки зверненню до таких жанрів як токата та фуга.

Перший розділ – неквадратний період із двох речень повторної будови. Початок твору несподівано наче вривається у звуковий простір бурхливими хвилеподібними пасажами, що безперервно відтворюють стрімкий рух. Ефект несподіванки створюється завдяки відсутності будь-якого вступу, динаміці *ff*, драматичній тональності *c-moll*, авторській позначці *Allegro molto tempestoso* («швидко і дуже бурхливо»). Музичний матеріал першого розділу нагадує жанрову модель токати через віртуозність, підкреслено чіткий ритм, приховану поліфонію.



Рисунок 13 С. Бортович «Esquisses de Crimée», «Chaos», перший розділ

Другий розділ – це триголосне фугато, авторська позначка *«l'istesso tempo della Fuga e sempre marcato»* («в темпі фуґи та постійно підкреслюючи») – починається одразу з викладу теми в басу у тональності с-moll.

Фугато – менш строга форма, ніж фуґа. Зокрема, у фугато відсутня яскраво виражена поліфонічна реприза, кількість голосів може бути непостійною, тема може проводитися не у всіх голосах тощо. Характерні особливості фугато – точний виклад теми, імітаційні вступи голосів та поступове ущільнення поліфонічної фактури. Як правило, є експозиція; за нею може слідувати розвиваючий розділ, але завершального розділу, на відміну від фуґи, немає. Прийом фугато найчастіше зустрічається у середній частині або у розділі розробки, що майже стало традицією.

Тема за своєю структурою нагадує теми барокових фуґ, зокрема бахівських, як зазначає С. Джумурат [7, 21]. Їй притаманна ямбічна спрямованість, починається наче із затакту, акцентуючи відносно слабку долю. Після акценту мелодія теми спускається по гамі вниз і рухається широкими інтервалами. Для теми характерні патетичність, декламаційність, чіткість, строгість, що підкреслюється артикуляцією та штрихом *marcatissimo*.

Тема вирізняється образною рельєфністю та самостійністю, із неї витікає увесь подальший музичний розвиток. Тему можна назвати контрастною, оскільки умовно її можна поділити на три елементи – акцентований стрибок на сексту, гамоподібний низхідний рух і секвенційні мотиви, що умовно нагадують фігуру хреста.



Рисунок 14. С. Борткевич «Esquisses de Crimee», «Chaos», фугато

Далі вступає альт у попередній тональності, після нього – сопрано у тональності натуральної домінанти. Протискладення не утримані, але ритмічно доповнюють тему за рахунок або синкоп, або гамоподібних рухів.

Підхід до розвиваючого розділу фугато починається із проведення теми у нижньому голосі в тональності субдомінанти, що свідчить про початок вільного розділу, та в октавному дублюванні. По мірі вступу усіх голосів зростає звучність, що веде до кульмінаційного пункту п'єси.

За рахунок постійного розширення діапазону звучання музики створюється відчуття нестримної, руйнівної стихії, що зносить усе на своєму шляху. Далі розвиток відбувається за принципом золоті секвенції, приводячи до яскравої кульмінації фугато та проведення теми в тональності *c-moll* у нижньому голосі в октавному дублюванні. Після теми звучать зменшені акорди та акорд домінанти на динаміці *fff*, після чого розпочинається реприза.

Реприза абсолютно точно повторює матеріал першого розділу зі стрімкими хвилеподібними пасажами та прихованою поліфонією. Після репризи звучить кода з авторською позначкою *Pomposo* («велично, урочисто»), в якій звучить стрета з двох проведень теми фугато в тональності *c-moll* в октавному дублюванні. Твір завершується важкими грандіозними тонічними акордами.

На стильові риси необароко вказує насамперед звернення до поліфонічного циклу токато-фуга, який трактується через романтичне світобачення композитора. З романтичної точки зору можна відмітити розлогу етюдopodobну фактуру та широкий діапазон звучання, відкриту романтичну експресію та емоційність.

ВИСНОВКИ

Оскільки С. Борткевич був не тільки композитором, а й блискучим концертним піаністом, який гастролював майже усією Європою, можемо зробити висновок, що основним вектором його творчості є саме фортепіанна музика. Для цього інструменту він писав протягом усіх періодів свого життєвого шляху. У фортепіанному творчому спадку Борткевича можна прослідкувати найбільший інтерес композитора до таких жанрів як фортепіанний цикл та етюд.

Індивідуальний композиторський стиль Борткевича проявляється у мелодійності творів, чіткій структурі форми, трактуванні різних стилів крізь пізньоромантичний світогляд. У своїй творчості композитор успадковує досягнення визначних європейських композиторів доби романтизму: Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана та інших, поєднуючи ці традиції із особливостями української культури та сучасними засобами.

Фортепіанний цикл «Кримські ескізи» Сергія Борткевича відображає романтичний світогляд композитора, що проявляється через поєднання західної та східної музичних традицій, де східний вплив походить від атмосфери Криму, з його гірським та морським середовищем. Борткевич використовує характерні для романтичної епохи програмність та емоційну виразність. Важливими рисами його фортепіанної музики є яскрава образність, мелодійність, різноманітність фортепіанної фактури. У кожній п'єсі циклу по-різному відображаються заявлені у програмних назвах пейзажі Криму. Ця різноманітність виявляється у поєднанні пізньоромантичного стилю з рисами інших стилів (необароко, імпресіонізм) і використанні різних жанрів для кожної з частин циклу.

У першій п'єсі «Скелі Уч-Кошу» з циклу «Кримські ескізи» гірський пейзаж зображується у романтичному стильовому спрямуванні, а також через три різнохарактерні й різножанрові теми – хоральна, кантиленна та

декламаційна. У першій частині твору перед нами постає суворий хорал, що завдяки рівномірному ритму, плавній мелодичній лінії у низькому регістрі та натуральному мінорному ладу створює образ неприступних скель. У другій частині – ноктюрн лістівського типу, з рельєфною мелодією широкого дихання на тлі тріольного акомпанементу, та декламаційна тема, якій характерні поліритмія, низький регістр, енгармонічні модуляції у далекі тональності. Третя частина, динамізована реприза синтезуючого типу, – це своєрідний гімн красі природи, тут усі попередні теми, які відрізнялися між собою за жанровою основою, підпорядковуються глобальним змінам, пов'язаним із жанром гімну – кардинально змінюється фактура всіх тем, динаміка, авторські позначки, звучання стає грандіозним, урочистим, піднесеним.

Друга п'єса циклу, «Капризи моря» (або «Морський каприс»), розкриває імпресіоністично-віртуозну сферу циклу. Для зображення бурхливості й мінливості морської стихії С. Борткевич використовує в основному багатопланову фактуру з арпеджованими пасажами, які підкреслюють витончену мелодію й свіжий колорит гармонічних співставлень. Море зображено у двох контрастних сферах:

- лірично-розспівній, із рельєфною мелодією на тлі хвилеподібного акомпанементу;
- скерцозно-схвильованій, в якій основну звукозображальну роль виконує фактура і гармонія.

Імпресіоністичний стиль композитор трактує через своє романтичне світобачення, де ледь відчутні алюзії на М. Равеля й К. Дебюссі перемишуються з його власною композиторською індивідуальністю. Насамперед риси імпресіонізму у цій п'єсі проявляються через прагнення Борткевича передати невловимі відчуття і враження, зафіксувати мінливість морської стихії.

Третя частина «Східна ідилія» й четверта «Хаос» об'єднані у підцикл під назвою «Прогулянки Алушкою». Полярність образних сфер цих двох п'єс

підкреслюють навіть їхні програмні назви, які створюють антиномію «ідилія – хаос» – два протилежні явища, які, проте, не можуть існувати один без одного.

«Східна ідилія» відноситься до романтичного стилю, проте у іншому світлі, ніж «Скелі Уч-Кошу». Тут співіснують два контрастні образи:

- насторожений образ неприступного замку чи фортеці, що підкреслюється гіпнотичним остинатним акомпанементом, який відлунює звучанням турецьких барабанів, та настороженою мелодією, що тільки підкреслює східний колорит;
- образ народної пісні зі східними мотивами, для якої характерні ладова нестійкість і мінливість альтерацій, проте композитор не використовує цитування, а лише стилізацію.

Два образи є спорідненими, через опору в акомпанементі на тонічну квінту, що створює ладову нестійкість, мажоро-мінорні співставлення та особливі колористичні барви у гармонії, що тільки підкреслює східну атмосферу цієї п'єси.

Після такої ідилії, остання частина «Хаос» стає неочікуваним і грандіозним завершенням і підсумком усього циклу та має у собі стильові риси необароко, завдяки зверненню до таких жанрів як токато та фугато. П'єса написана у тричастинній формі:

- крайні частини є ритмічними і швидкими, нагадують жанрову модель токато через віртуозність, підкреслено чіткий ритм, приховану поліфонію;
- середня – більш стримане триголосне фугато, тема якого за своєю структурою нагадує теми барокових фуг, зокрема бахівських, вирізняється образною рельєфністю; за рахунок постійного розширення діапазону звучання музики у розвиваючому розділі фугато створюється відчуття нестримної, руйнівної стихії, що зносить усе на своєму шляху.

На стильові риси необароко вказує насамперед звернення до поліфонічного циклу токато-фуга, який трактується через романтичне світобачення композитора. З романтичної точки зору можна відмітити розлогу

етюдopodobну фактуру та широкий діапазон звучання, відкрити романтичну експресію та емоційність. Можна зазначити, що такий вибір жанрів і стильового спрямування обумовлений загальним підйомом інтересу серед композиторів ХХ ст. до минулих епох та виникненням окремого вектору необароко у мистецтві.

На основі проведеного дослідження можна зробити висновок, що цикл «Кримські ескізи» вирізняється різнобарвною стильовою палітрою, в якій можна виділити риси імпресіонізму, необароко, неокласицизму через пізньоромантичний світогляд композитора:

- риси імпресіонізму відчуються у другій п'єсі «Капризи моря» через образну споглядальність, прагнення композитора передати швидкоплинні враження від морської стихії, а також через хвилеподібну багат шарову фактуру, яка навіть візуально нагадує морські хвилі;
- риси необароко можна прослідкувати у четвертій п'єсі циклу «Хаос» через звернення до жанру токати та фугато, а також через образність теми фугато у середньому розділі твору на кшталт теми бахівських фуг;
- риси неокласицизму проявляються опосередковано у кожній з частин циклу через чіткість форм;
- романтизм пронизує весь цикл через програмність у кожній п'єсі, жанр фортепіанного ескізу, засоби фактури та гармонії, рельєфну мелодійність та навіть через алюзію на лістівський ноктюрн у першій частині циклу.

Таким чином, усі вищезазначені стилі трактуються композитором по-своєму і переплітаються з його власним пізньоромантичним стилем. Пускаючи у себе хаос бароко та експериментуючи з різними жанрами й стилями, Сергій Борткевич у своєму творі намагається переосмислити і віднайти власне творче «Я».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боднар Д. «Кримські ескізи» Сергія Борткевича крізь призму семантики орієнталізму. *Fine Art and Culture Studies*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2023. Вип. 3. С. 18–25.
2. Бондаренко Е. Фортепианная токката в творчестве украинских композиторов XX столетия. *Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти : збірник наукових статей*. Харків, 2012. Вип. 37. С. 442–450.
3. Волинець А. А. Хаос як естетичний та художній формотворчий принцип у музиці ХХ–ХХІ ст. *Гілея : науковий вісник*. К., 2015. Вип. 97. С. 317–322.
4. Волинець А. А. Художня інтерпретація міфологеми хаосу в мистецтві ХХ-ХХІ ст. : дис. ... канд. філ. наук 09.00.08. К. : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2016. 227 с.
5. Втілення художнього образу у фортепіанній мініатюрі / укл. Н. В. Стецюк. К. : Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти, 2021. 22 с.
6. Гундер Л., Фабрика-Процька О. Творчий портрет Сергія Борткевича як приклад збереження рис ідентичності української музичної культури на чужині. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 74. Том 1. С. 92–98.
7. Джумурат С. Огляд творчості Сергія Борткевича на прикладі фортепіанного циклу «Кримські ескізи» ор. 8 : квал. роб. ... бакалавр / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. 32 с.

8. Калашникова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. 225 с.
9. Ключко А. С. Фортепіанний етюд у творчості українських композиторів : історія та виконавство : квал. роб. ... магістр / Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 2021. 63 с.
10. Левкулич Є. О. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*. 2016. Вип. 54. С. 32–42.
11. Левкулич Є. О. Творчий портрет С. Борткевича-піаніста. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка*. 2016. Вип. 38-39. С. 229–240.
12. Левкулич Є. О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2021. 367 с.
13. Мамбетова Г. Кримськотатарська музика. *Музична україністика : сучасний вимір*. К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 227–252.
14. Мар'єнко Ю. Є. Проблеми інтерпретації циклу фортепіанних мініатюр у творчості С. Борткевича (на прикладі фортепіанного циклу «Пісні без слів» ор. 65) : квал. роб. ... бакалавр / Дніпровська академія музики. Дніпро, 2023. 33 с.
15. Ніколаї Г. Українська фортепіанна музика як феномен культури ХХ століття. *Ars inter Culturas*. Суми : Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, 2010. Вип. 1. С. 121–132.
16. Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд.

- мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський національний університет культури і мистецтв. К., 2007. 25 с.
- 17.Сукач М. В. Сергій Борткевич : партитура життя. Чернігів : Десна Поліграф, 2018. 135 с.
- 18.Чередниченко О. В. Фортепианная пьеса в творчестве С. Борткевича. *Київське музикознавство* : зб. ст. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 27. С. 222–230.
- 19.Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв. Харків, 2008. 28 с.
- 20.Чередниченко О. В. Фортепіанний стиль С. Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків : Видавництво ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 2023. Вип. 32. С. 7–21.
- 21.Хомченко М. В. Жанрово-стильові новації у фортепіанній творчості С. Борткевича на прикладі «Lamentations et consolations» op. 17. : квал. роб. ... бакалавр / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. 34 с.
- 22.Якубов Т. Повернення Сергія Борткевича. *Музика : науково-популярний журнал*. К., 2017. № 1. С. 12–13.
- 23.Якубов Т. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість : джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти : дис. ... доктор філософії : спец. 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2021. 430 с.
- 24.Якубов Т. А. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича : історіографічний та новий погляд. *Українське музикознавство : науково-методичний збірник*. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. Вип. 45. С. 49–70.

25. Dunlap C. An Historic Overview of the Toccata as a Form and Compositional Technique. Lexington, Virginia : Coastal Carolina University, 2005. P. 118–124.
26. Dyachkova O. Images of the National Musical Traditions in Sergei Bortkiewicz`s works. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*. Leipzig, 2022. Heft 24. P. 45–72.
27. Feldman R. Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Bortkiewicz. *Musik des Ostens* 6, 1971. P. 170–188.
28. Jeremiah A. Johnson. Echoes of the Past : Stylistic and Compositional Influences in the Music of Sergei Bortkiewicz. Lincoln : University of Nebraska, 2016. 115 p.
29. Sergei Bortkiewicz : Esquisses de Crimee, op. 8 (performed by Pavel Gintov). URL : <https://youtu.be/ughbTI8cOlo?si=QPahTXku8VVI7BYp> (дата звернення : 18.09.2023).
30. Sergei Bortkiewicz : his life and music. URL : <https://sergeibortkiewicz.com/> (дата звернення : 18.09.2023).

ДОДАТКИ
ДОДАТОК А

Схеми форм п'єс із циклу «Esquisses de Crimee»

Додаток А¹. С. Борткевич. «Esquisses de Crimee», «Les rochers d'Outche-Coche». Схеми форми

І частина				ІІ частина					ІІІ частина			
А	А ¹	перехід	А ²	В	С	В ¹	С ¹	перехід	А ³	В ²	С ²	Кода С ³ +А
as-moll	as-moll		b-moll	Des-dur	A-dur, Es-dur	C-dur	As-dur, H-dur		d-moll	D-dur	B-dur, f-moll, Des-dur	A-dur, Des-dur
1–4	5–10	11–20	21–25	25–33	34–40	40–48	49–60	61–67	68–75	75–83	84–91	92–110

Додаток А². С. Борткевич. «*Esquisses de Crimee*», «*Caprices de la mer*». Схема форми

Вступ	І частина				ІІ частина			
а	А	Перехід (а)	В	b	А ¹	Перехід (а)	Перехід (b)	В ¹
1–14	15–31	32–38	39–55	56–82	83–99	100–110	111–119	120–144

Додаток А³. С. Борткевич. «*Esquisses de Crimee*», «*Idylle orientale*». Схема форми

I частина		II частина		Кода
A	B	A ¹	B ¹	a+b
1–20	21–60	61–75	76–84	85–106
e-moll	a-moll	e-moll	h-moll	e-moll–E-dur

Додаток А⁴. С. Борткевич. «*Esquisses de Crimee*», «*Chaos*». Схема форми

І частина	ІІ частина	ІІІ частина	Кода
А	фугато	А	stretta
1–21	22–74	75–95	96–102

ДОДАТОК Б

Додаток Б¹. С. Борткевич. «Esquisses de Crimee», «Les rochers d'Outche-Coche». Жанрові трансформації трьох тем.

Хорал

Andante
pp

Декламація

p
express.

Ноктюрн

molto espressivo cantando
p

Grandioso

ff

ГІМН

Maestoso
ff m. d.

ff