

УДК: 78.083.5:780.66.432"19"
DOI: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233120

СИДІР НАТАЛІЯ
ORCID iD: 0000-0002-2490-9097
аспірантка кафедри історії музики
Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка
(Київ, Україна)
natalie.sydir@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ БАЛАДИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

(НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ С. БОРТКЕВИЧА, І. ФРІДМАНА, Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО)

Здійснено порівняльний аналіз балад для фортепіано трьох митців, чії твори постали у першій третині ХХ століття. Виявлено традиції, на які опираються композитори у процесі фортепіанної творчості. Визначено чинники ностальгії у вимушеній еміграції у творчості С. Борткевича, звідси — звертання до ідіом виразовості С. Рахманінова, М. Мусоргського, О. Скрибіна. З'ясовано, що у творчості І. Фрідмана проявляються риси тематичного розвитку та розгортання драматургії Ф. Ліста, а у творчості Б. Лятошинського — доробки М. Метнера, від якого в подальшому було запозичено синтетичну модель сонати-балади. Встановлено особистий внесок кожного з композиторів стосовно трактування жанру фортепіанної балади. Доведено, що з позицій форми у С. Борткевича домінує рондо-соната з рисами варіаційності, у І. Фрідмана — сонатна форма з дзеркальною репрізою та фугою в епізоді, а в Б. Лятошинського — сонатна форма поемного типу з рисами циклічності. Риси епічності та лірики, градації та засоби досягнення експресії, свобода і масштаб розширення меж мажоро-мінору в кожного з композиторів також відмінні з огляду на тяжіння до романтично-сецесійного (С. Борткевич), сецесійно-модерністичного (І. Фрідман), модерністично-експресіоністичного (Б. Лятошинський) стилю висловлювання. Диференційовано засоби, якими оперують композитори: С. Борткевич послуговується алюзіями та псевдоцитатами, інтонаційними зворотами і методами розробки музичної тканини, які зумовлюють паралелі з творами С. Рахманінова, О. Скрибіна та М. Мусоргського; І. Фрідман відтворює імпровізаційність, ефектну віртуозність та специфіку драматургії, притаманну лістівській традиції; Б. Лятошинський акцентує базові ознаки жанру, спираючись на особливості формотворення балади шопенівсько-лістівського типу, поєднуючи їх з специфікою жанрового синтезу та характерних ознак індивідуального композиторського стилю М. Метнера.

Ключові слова: жанр фортепіанної балади, традиції і джерела творчості, риси творчої індивідуальності, форми та засоби виразовості, алюзії, псевдоцитатування, жанровий синтез.

Постановка проблеми... Жанр балади у фортепіанній творчості займає особливе місце завдяки своїй міжвидовій природі: походючи з фольклорних джерел, він адаптувався в літературному, а невдовзі — в музичному мистецтві романтизму і продовжив успішно функціонувати в доробку митців ХХ століття. За наявності низки спільних жанрових ознак, кожне з творчих рішень є

унікальним і несе в собі відбиток творчої індивідуальності автора, віддзеркалює його мистецький досвід, середовище формування, взірці та пріоритети. Для розгляду обрано приклади творчості композиторів першої третини ХХ століття, кожен з яких був концертуючим піаністом і педагогом, творив для власних репертуарних потреб і тяжів до епічності в жанровій системі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Фортепіанна творчість кожного з митців досліджена в різній мірі та в різних ракурсах. Огляд деяких баладних жанрів з метою компаративного співставлення здійснено в дослідженнях, присвячених доробку окремих митців. Зокрема, О. Марценківською (2018) проаналізовано вияв традицій та новаторства романтичного музичного мистецтва Б. Лятошинського в означеному жанрі. Специфіка жанрового різновиду сонати-балади розглядалась О. Безбородьком (2018). Ознаки творчої самобутності стилю вивчав М. Самохвалов (1970). Незмінним залишається й зацікавлення творчістю С. Борткевича. Провідними працями, присвяченими його творчості є дисертації О. Чередниченко (2008) і А. Резник (2017), де здійснено пошук взаємозумовленості доробку і життєвих подій митця. Значно менш докладно досліджена творча спадщина І. Фрідмана. Незначною мірою його творчість «заторкується» в дисертації Т. Федчун (2012). В контексті довідникового видання його творчість розглядали С. Дибовський (2003), Г. Шонберг (1985), А. Аванс (2009). Разом з тим, потребують більш ретельного вивчення особливості жанру фортепіанної балади у творчості означених композиторів.

Мета дослідження — здійснити компаративний аналіз жанрових особливостей фортепіанної балади у творчості С. Борткевича, І. Фрідмана та Б. Лятошинського. Відповідно до поставленої мети визначено наступні завдання:

- 1) проаналізувати ознаки національних традицій і новаторства С. Борткевича, І. Фрідмана та Б. Лятошинського у жанрі фортепіанної балади;
- 2) з'ясувати індивідуальні риси С. Борткевича, І. Фрідмана та Б. Лятошинського, що зумовили вибір драматургії, принципів формотворення і

виразових засобів у жанрі фортепіанної балади;

3) визначити внесок кожного з означених композиторів у трактування жанру фортепіанної балади.

Виклад основного матеріалу дослідження... Творчість епічного спрямування в доробку С. Борткевича займає особливе місце. Митцеві притаманне тяжіння до програмності, сюжетності і оповідності не лише у циклах мініатюр «З мого дитинства» («Aus meiner Kindheit») *op.* 14 (1911), «Маленький мандрівник» («The Little Wanderer») *op.* 21 (1922), «Із казок Андерсена» («Aus Andersen's Märchen») «Дитинство» («Kindheit») за повістю Л. Толстого *op.* 39 (1930), а й навіть у великих жанрах: Концерті для фортепіано з оркестром №3 *op.* 33 «Через терни до зірок» чи Російській рапсодії для фортепіано з оркестром *op.* 45, Романі для клавіру («Ein Roman für Klavier») *op.* 35, Баладі *op.* 42 та Елегії *op.* 46.

З нещодавніх досліджень прижиттєвих видань та рукописних документів митця стало відомо, що в його доробку є також ранній твір для фортепіано без опусного номеру «Aus vergangenen Zeiten (Kleine Ballade)» («З минулих часів. Маленька балада»), опублікований у 1907 році у виданні «Die Musik-Mappe» (том I, зошит 32, видавництво Vobach & Co., Ляйпциг, Німеччина), який знаходиться в Австрійській національній бібліотеці (Відень). «Про існування “Маленької балади” раніше було відомо лише зі згадки у щомісячному “Музично-літературному віснику” за липень (№7) 1907 року. Однак, нотний текст раніше вважався втраченим і був віднайдений нами в каталогах Австрійської національної бібліотеки. У серпні 2017 року ми отримали скан-копію зазначеного твору... Помилково він трактувався Е. Паулем як той самий твір, що і «Молитва» *op.* 47 № 1 (2002), з нотного тексту можна переконатися, що це два самостійні твори» (Якубов, 2017, сс. 65-66). Щодо стилістики та самобутності музичної мови автора серед музикознавців побутують вкрай суперечливі думки: її ідентифікують і як епігонську, вторинну і як еклектичну, і як оригінальну. Однак, при її класифікації вкрай важливо враховувати джерела творчості митця та конкретні соціальні обставини, в яких поставали його твори,

репертуарність його композицій на батьківщині та поза її межами, їх наявність у програмах провідних піаністів — сучасників митця, пізнаваність власного творчого почерку. Зумовлюючи стильову приналежність композитора слід відзначити, що його українське походження, початок формування особистості та фахової освіти пов'язані з Харковом. Подальше творче становлення і мистецька реалізація відбувалися у Петербурзі та низці країн (здебільшого у Німеччині та Австрії). Тому національні риси творчого мислення органічно синтезувалися з російськими та загальноєвропейськими ознаками. Цю ж позицію висловлює й Є. Левкулич у дослідженні національно-стильової ідентифікації творчості С. Борткевича: «За природою свого таланту С. Борткевич відноситься до композиторів синтезуючого типу. Він гармонійно поєднує у своїй творчості кращі художні елементи музичної мови західно-європейської, російської та української культур, створюючи при цьому власний індивідуальний стиль музиканта» (2017, с. 38).

Сучасні дослідники доробку С. Борткевича нерідко розглядають Баладу *op.* 42 та Елегію *op.* 46 як парний цикл. Ці два твори були написані й опубліковані окремо в 1931 і 1932 роках. Проте, вони викликають паралелі з парами у циклі «Жалі і розради» («*Lamentations et consolations*») *op.* 17 і як контрастні п'єси в одноіменних мажорі й мінорі. В останньому випадку — це *cis-moll* і *C-dur* та риси інтонаційної спорідненості. Балада для фортепіано *cis-moll op.* 42 постала в роки еміграції, а, отже, наявність ознак ностальгії у ній сприймається цілком зумовлено. Музична мова твору містить численні алюзії і псевдоцитати, які дають посилення слухачеві на мелодичні звороти з пізнаваних творів С. Рахманінова, О. Скребіна, М. Мусоргського. Проте, вони органічно вписані в контекст власного, яскраво окресленого індивідуального стилю. Своєрідною є форма твору. Характеризуючи композицію, дослідниця його фортепіанного доробку Г. Резнік вказує: «Балада примикає до творів великої форми. У творі вільно поєднуються ознаки різних класичних форм (сонатна, варіаційна, рондоподібна, тричастинна), так само як, зокрема, в однойменних творах Ф. Шопена» (2017, с. 16). У ній автором графічно вказані

межі експозиційно-розвиткового й репризного розділів та підсумовуюча кода. Структура і тональний план дозволяють відзначити риси вільнотрактованої рондо-сонати з варіантним рефреном. Основу твору складають дві теми. Перша (*Allegro moderato, cis-moll, 3/4*, безпосередньо з її експонування починається твір) поєднує риси віршованої декламаційності та епіки. Це зумовлюють низька (баритонова) теситура, речитативність репетиційних повторів на *portamento*, варіантна повторність двотактових ритмічних формул, альтерація (розщеплення) VI ступеня в низхідному напрямку в поєднанні з мелодичним видом у фігураціях супроводу. Піднесена емоційність інтерпретатора досягається активним тріольно-вісімковим рухом акомпанементу в матовій динамічній палітрі (*mf-f*) і акцентуванням слабих (третьох) вісімок в тріольних формулах другої і третьої долей. Наступна побудова у динамізованій тричастинній формі (*A-dur, p, 9/8*) містить алюзію на ліричну мелодику рахманіновського типу з широким секвенційно-варіантним розгортанням. Після бурхливого кульмінаційного сплеску, вона повертає до викладу головної партії в основній тональності. Проте, її виклад видозмінено: він після трьох варіантних «крещендуючих» проведень у більш насиченій фактурі раптово «згасає» у репетиційних зворотах на *pp*. Після невеликої зв'язки починається розробковий розділ (*un poco animato*). Матеріал головної партії проводиться в низці далеких тональностей як модулююча секвенція. Далі (*Tempo I*) слідує драматичний бурхливий епізод, побудований на новій темі токатного характеру, яка викладається у вигляді фугато. Варіантне проведення головної партії (у *F-dur, pp-p*) повертає мрійливу оповідність і творить своєрідне обрамлення, поступово згасаючи у високих регістрах. Структурно відокремлена наступна побудова імпресіоністичного плану апелює до ліричних сторінок скрябінських мініатюр своєю фактурою взаємодоповнення з розосередженими прихованими мелодичними голосами. Ефектну віртуозну коду викладено в основній тональності. Вона ділиться на дві побудови, які контрастні за фактурою і типом ритмічної організації. Перша містить алюзії до двох заключних п'єс з циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського дзвоновими

звуконаслідуваннями та висхідними хроматичними октавними пасажами. Другий (*stretto*) нагадує фактурні прийоми програмних лістівських етюдів. В його кульмінації завуальовано інтонації головної партії як прихований поліфонічний голос. П'ять заключних тактів своїми динамічно-регістровими контрастами знову повертають до алюзій фортепіанної творчості М. Мусоргського.

Характеризуючи ознаки оповідного начала в Баладі *op. 42* С. Борткевича О. Чередниченко зауважує, що «Балада постає лірико-драматичним оповіданням з елементами узагальненої програмності, відзначається щирістю ліричного відчуття, виразними деталями: уповільненням всього руху, ферматами, *subito* динамікою» (2008, с. 14).

Отже, композиції Балади *op. 42* С. Борткевича притаманні типові ознаки жанру: сповідально-оповідний лірико-драматичний зміст, наскрізна сюжетна драматургія з узагальненим типом програмності, яскрава образність і відкрита емоційність, свобода трактування форми, підпорядкована задуму.

Ігнац Фрідман був провідним європейським піаністом з перших десятиліть ХХ століття, якого співвідносили за статусом з такими майстрами виконавства як Йосиф Гофман, Сергій Рахманінов, Йозеф Левін, Володимир Горовиць та Леопольд Годовський. Свою концертну діяльність він розгорнув у країнах Європи, Австралії і Новій Зеландії аж до 1943 року (понад 2800 концертів на всіх континентах). Ігнац Фрідман прославився і як редактор, готуючи для видавництва «Universal-Edition» («Universal and Hansen») та «Breitkopf und Hartel» твори Й. С. Баха, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона і Ф. Шопена. Значними є його здобутки як педагога, продовжувача традиції Теодора Лешетицького, чиїм асистентом він працював низку років.

Значно менше Ігнац Фрідман знаний як композитор. Однак, в його фортепіанному доробку є ряд цікавих творів, які він записав у співпраці з різними фірмами, поряд з композиціями Ф. Шопена, Ф. Ліста, Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Е. Гріга (Evans, 2009). Разом з численними циклічними творами, в яких наявні п'єси епічного складу («Monologue» з циклу

op. 8 «4 Miniatures», «Prolog» з «4 Klavierstücke» op. 27), у доробку митця представлено блискучі, технічно віртуозні п'єси концертного типу, які надавали змогу продемонструвати технічну та тембро-колеристичну майстерність піаніста-інтерпретатора, а саме: «Marquis et Marquise», «Aquarelle», «Elle Dance» op. 10-5, яка особливо часто фігурувала у власних концертних програмах, «Tabatière à musique» op. 33/3, «Stimmungen» op. 79, Ballade op. 66.

Балада для фортепіано op. 66 написана Ігнацом Фрідманом у 1917 році і має посвяту Фредеріку Ламонду («An Herrn Frédéric Lamond»), видатному шотландському піаністу-віртуозу і композитору, учневі Ф. Ліста, сучасникові композитора. Вона вирізняється драматизмом і експресією викладу, зумовленими граничним розширенням і хроматизацією тональності, складним модуляційним планом, багат шаровою віртуозною фактурою взаємодоповнення, збагаченою численними поліфонічними голосами. Форма твору доволі нетипова: вільна сонатна з поліфонічним епізодом, дзеркальною репризою і рисами циклічності. Поряд з декламаційністю, схвильованою мовною інтонацією (частою зміною метрів, геміолою, варіантною остинатністю ритмічних формул), жанрову природу твору виявляють картинність і наскрізна драматургія, а також монотематизм.

Перший розділ Балади для фортепіано op. 66 Ігнаца Фрідмана (*Allegro deciso*) пронизують варіантні видозміни основної теми (головної партії) з вуалюванням тональностей та різновиди пунктирів. Він тричастинний, з серединою розробкового типу, розвиненим модуляційним планом і динамізованою репризою. Після кульмінаційного злету слідує коротка зв'язка до наступного контрастного розділу (*poco meno mosso, leggiero, semplice, pp*). Його тематизм — пісенного типу, а побудова теми (побічної партії) близька до куплетної з приспівом. Однак, її розгортання доповнене геміолами, поліметричними і поліритмічними поєднаннями. Перше речення проводиться двічі, де вдруге — октавою вище з інтервальними дублюваннями, друге — розгортається за рахунок внутрішнього розвитку через варіантні секвенції, які приводять до *E-dur*.

Наступний розділ розробкового характеру Балади для фортепіано *op.* 66 Ігнаца Фрідмана опирається на матеріал другої теми, яка проводиться в басу, поступово розпадаючись на мотиви-сегменти. Центральне місце в формі займає триголосна fuga на хроматизовану тему з нанизаних секундових послівок (*tempo tranquillo, serioso, p*). У процесі експонування і подальшого розвитку кожен з голосів зміцнюється інтервальним рядом, раптово розчинившись одразу після короткочасної кульмінації в зв'язці, де відновлюються інтонації початкової теми. Замість її репризи відбувається бурхливий віртуозний розвиток у стилі Ф. Ліста. У кульмінації (*A-dur*) проводиться побічна партія у гімнічно-переможному характері (*pomposo, marcato, ff*), до якої невдовзі приєднуються підголоски на матеріалі головної партії і теми fugи, створюючи своєрідний потрійний вертикальний контрапункт. За ним слідує розділ із заключним типом викладу на елементах побічної партії та величний переможний виклад головної.

Послідовну зацікавленість баладними ознаками жанру виявляв Б. Лятошинський. В його доробку є Симфонічна балада «Гражина» за одноіменною історичною поемою А. Міцкевича, повільна частина Симфонії №2, Арія-балада Захара Беркута в опері «Золотий обруч», друга частина Тріо *op.* 41 №2, яка має авторську ремарку «В характері балади». У фортепіанній музиці баладність представлено творами «Соната-балада», *op.* 18 (1925), «Балада» *op.* 22 (1929).

У спостереженні над рисами формотворення О. Марценківська приходиться до висновку: «Переосмислюючи романтичні традиції художнього формотворення в жанрі інструментальної балади, Борис Миколайович Лятошинський створює Баладу *op.* 22 в одночастинній сонатній поемній формі з ознаками вільної варіаційності» (2018, с. 49). Однак, на нашу думку, друга з названих композицій ближча за формотворчими ознаками до базових — шопенівської та лістівської моделей, де синтезуються риси вільно трактованої сонатності та циклічності. Зокрема, в архітектоніці цього твору спостерігаються риси сонатної форми і варіаційний спосіб розвитку тематичного матеріалу

(подібно до Балади №4 Ф. Шопена) та принцип монотематизму, який інтонаційно об'єднує тему вступу, головну та побічну партії. З позицій інтонаційної природи висловлювання, композитор слідує стилістиці лістівських балад та легенд (експресивно-конфліктна образність, мовно-декламаційна природа тематизму, наділена імпровізаційністю розвитку, що підкреслено нерегулярною перемінністю метрики: 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 6/8).

Тематизм Балади *op. 22* Б. Лятошинського має оповідний, лірико-епічний характер (зокрема, у викладі побічної партії автор навіть послуговується ремаркою *Recitativo*), що трансформується до патетичного монологу. Епічне начало підкреслене також обрамленням основної форми подібним матеріалом вступу і коди (*lento misterioso, pp, 5/8, 4/8*), який має декламаційну природу, а унісонний виклад рівними тривалостями, які організовані всупереч основним метричним долям, сприяє створенню містично-таємничого образу. Наступний розділ форми (*accelerando poco a poco*) побудовано на протиставленні бурхливо вируючого акомпанементу і рівномірних вісімкових акордових комплексів різної структури (кварто-секундових і терцево-квартових). Він підводить до видозміненого викладу теми вступу паралельними акордами різної структури. Чергова побудова (*Meno mosso, pp, 5/4*) послідовно витримана в мовних інтонаціях, які (на кшталт «Хроматичної фантазії і фуги») чергуються з пасажами акомпанементу. Розділ *Allegro* набуває характеру зловіщо-інфернального скерцо. Кода (*Maestoso*) проводиться велично і потужно, з акордовими дублюваннями мелодії і бурхливим розгортанням пасажів акомпанементу, чим зрівноважується форма. Таким чином, твориться монотематична сонатно-поємна композиція з ознаками циклічності.

Висновки.

1. Традиції, на які опираються композитори (С. Борткевич, І. Фрідман, Б. Лятошинський), великою мірою зумовлені музичною атмосферою і оточенням в роки становлення власного стилю. Проте, у трьох митців ці джерела ідентичні: творчість Ф. Шопена і Ф. Ліста. Поряд з цим, привнесені і взяті за взірць для наслідування виразові засоби (алюзії, стилізації), зумовлені

відмінними умовами формування творчого задуму відрізняються.

2. У творчості С. Борткевича простежуються чинники ностальгії у вимушеній еміграції, звідси — звертання до ідіом виразовості С. Рахманінова, М. Мусоргського, О. Скрябіна. Якщо у творчості І. Фрідмана проявляються риси тематичного розвитку та розгортання драматургії Ф. Ліста з огляду на адресата посвяти, то у творчості Б. Лятошинського — доробки М. Метнера, від якого в подальшому було запозичено синтетичну модель сонати-балади.

3. З'ясувавши особистий внесок кожного з композиторів стосовно трактування жанру фортепіанної балади, виявлено, що з позицій форми у С. Борткевича домінує рондо-соната з рисами варіаційності, у І. Фрідмана — сонатна форма з дзеркальною репризою та фугою в епізоді, а в Б. Лятошинського — сонатна форма поемного типу з рисами циклічності. Риси епічності та лірики, градації та засоби досягнення експресії, свобода і масштаб розширення меж мажоро-мінору в кожного з композиторів також відмінні з огляду на тяжіння до романтично-сецесійного (С. Борткевич), сецесійно-модерністичного (І. Фрідман), модерністично-експресіоністичного (Б. Лятошинський) стилю висловлювання.

Перспективи подальших розвідок у цьому напрямі будуть скеровані на поглиблене вивчення та аналіз жанру фортепіанної балади в творчих доробках митців другої половини ХХ століття.

Список використаної літератури і джерел

1. Безбородько, О. А., 2018. Взаємодія композиторських і виконавських засобів виразності в Другій сонаті-баладі Бориса Лятошинського. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 122, сс.110–124.
2. Левкулич, Є. О., 2016. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича. *Київське музикознавство*, 54, сс.32–42.
3. Марценківська, О. В., 2018. Жанр балади в музиці Б. Лятошинського (до проблеми традицій та новаторства). *Київське музикознавство*, 57, сс.45–59.
4. Резник, А. Л., 2017. *Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича*. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки.
5. Самохвалов, В., 1970. *Черты музыкального мышления Б. Лятошинского*. Київ: Музична Україна.
6. Федчун, Т. О., 2012. *Фортепіанне мистецтво Західної України ХІХ–першої половини ХХ століття в контексті полікультурних процесів*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка.

7. Чередниченко, О. В., 2008. *Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
8. Якубов, Т. А., 2017. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене. *Українське музикознавство*, 43, сс.65–80.
9. Dybowski, S., 2003. *Slownik pianistów polskich*. Warszawa: PWN.
10. Schonberg, H. C., 1985. Pianists of the past work their magic in reissues. *The New York Times*. December 22, 2, p.25b.
11. Evans, A., 2009. *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*. Bloomington: Indiana University Press.
12. Paul, E., 2002. *Sergei Bortkiewicz, Leben und Werk*. Masterarbeit. Universität Mozarteum Salzburg Musikpädagogisches Institut in Innsbruck.

References

1. Bezborodko, O. A., 2018. Vzaiemodiia kompozytorskykh i vykonavskykh zasobiv vyraznosti v Druhii sonati-baladi Borysa Liatoshynskoho [Interaction of compositional and performing means of expression in the Second sonata-ballad by Boris Lyatoshynsky]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 122, pp.110–124.
2. Levkulych, E. A., 2016. Pytannia natsionalno-stylovoi identyfikatsii tvorchosti Serhiia Bortkevycha [Questions of national-stylistic identification of Serhiy Bortkevych's works]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 54, pp.32–42.
3. Martsenkivska, O. V., 2018. Zhanr balady v muzytsi B. Liatoshynskoho (do problemy tradytsii ta novatorstva) [The genre of ballad in the music of B. Lyatoshynsky (to the problem of traditions and innovation)]. *Kyivske muzykoznavstvo*, 57, pp.45–59.
4. Reznik, A. L., 2017. *The creative path and the piano legacy of S. E. Bortkevich*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.
5. Samokhvalov, V., 1970. *Cherty muzykal'nogo myshleniya B. Lyatoshinskogo* [Features of Musical Thinking B. Lyatoshinsky]. Kiiv: Muzichna Ukraina.
6. Fedchun, T. O., 2012. *Piano art of Western Ukraine of the 19th–first half of the 20th centuries in the context of multicultural processes*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko.
7. Cherednychenko, O. V., 2008. Piano works by S. Bortkevych in the light of the classical-romantic tradition. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. I. P. Kotlyarevsky Kharkiv State University of Arts.
8. Yakubov, T. A., 2017. Dolia manuskryptiv Serhiia Bortkevycha: vtrachene ta vidnaidene [The fate of the manuscripts of Sergei Bortkevich: lost and found], *Ukrainske muzykoznavstvo*, 43, pp.65–80.
9. Dybowski, S., 2003. *Slownik pianistów polskich*. Warszawa: PWN.
10. Schonberg, H. C., 1985. Pianists of the past work their magic in reissues. *The New York Times*. December 22, 2, p.25b.
11. Evans, A., 2009. *Ignaz Friedman: Romantic Master Pianist*. Bloomington: Indiana University Press.
12. Paul, E., 2002. *Sergei Bortkiewicz, Leben und Werk*. Masterarbeit. Universität Mozarteum Salzburg Musikpädagogisches Institut in Innsbruck.

NATALIYA SYDIR

ORCID iD: 0000-0002-2490-9097

Postgraduate Student at the Department of Music History
at the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

(Kyiv, Ukraine)

natalie.sydir@gmail.com

**PECULIARITIES OF THE PIANO BALLAD GENRE
AT THE BEGINNING OF THE 20th CENTURY****(based on works by S. Bortkevych, I Friedman, B. Lyatoshynsky)**

A comparative analysis of ballads for piano by three artists, whose works were created at the beginning of the 20th century, has been carried out. It has been revealed that the traditions the composers relied on during the period of the formation of their own style were influenced by the musical atmosphere and the environment (they are united by some common creative principles of F. Chopin and F. Liszt). The comparative analysis has revealed that the means of expression (allusions, stylizations) introduced and taken as a model to follow, differ due to the different conditions for the formation of a creative idea. For S. Bortkevych, these are the factors of nostalgia in forced emigration, hence he appealed to the idioms of expression of S. Rachmaninoff, M. Mussorgsky, and O. Scriabin. For I. Friedman these are the features of thematic development and development of F. Liszt's drama in view of the addressee of the dedication. For B. Lyatoshynsky these are works of M. Mettner, who the composer later borrowed a synthetic model of the sonata-ballad from. It has been highlighted that in terms of form, S. Bortkevych has a rondo-sonata with features of variation, I. Friedman has a sonata form with a mirror reprise and a fugue in the episode, and B. Lyatoshynsky has a sonata form of the poem type with features of cyclicity. In the article it has been claimed that the features of epicness and lyrics, gradations and means of achieving expression, freedom and scale of expansion of the major-minor in each of the composers are also different. There is an attraction to different styles of expression: romantic-secession (S. Bortkevych), secession-modern (I. Friedman), modern-expressionistic (B. Lyatoshynsky). The means used by composers have been differentiated: S. Bortkevych used allusions and pseudo-citations, intonation inversions and methods of musical structure development, which show resemblance with the works of S. Rachmaninoff, O. Scriabin and M. Mussorgsky. I. Friedman reproduced improvisation, spectacular virtuosity and the peculiarity of F. List drama tradition. B. Lyatoshynsky emphasized the basic features of the genre, based on the peculiarities of the formation of Chopin-Liszt ballad style, combining them with the peculiarities of genre synthesis and the characteristic features of M. Mettner's individual compositional style. The extent of each of the composers' contributions to the interpretation of the piano ballad genre has been clarified.

Keywords: *genre of piano ballad, traditions and sources of creativity, features of creative individuality, form and means of expression, allusions, pseudo-citation, genre synthesis.*

Стаття надійшла до редакції 13.01.2021