



Марина Бевз

Етюдi оптимізму

з

**Валентином
Борисовим**

*Харків
«Факт»
2017*

УДК 78.071.1(477)

Б 36

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського
(протокол №7 від 01 березня 2017 р.)*

Рецензенти: доктор мистецтвознавства, професор **І.С. Драч**,
заслужений діяч мистецтв України, професор **С.П. Турнеєв**

Видання здійснено за підтримки Благодійного фонду «Харківські Асамблеї»

Бевз М. В.

Б36 Етюди оптимізму з Валентином Борисовим: Монографія / М. В. Бевз. — Харків: Факт, 2017. — 224 с.
ISBN 978-966-637-852-4

Монографія присвячена відомому українському композитору, одному із засновників харківської композиторської школи, заслуженому діячеві мистецтв України, професору Валентину Тихоновичу Борисову (1901—1988).

Творча, музично-громадська діяльність митця презентується «крізь призму» його фортепіанної музики.

Монографія стане в нагоді при викладанні академічних курсів з історії української музики, музичної педагогіки, інструментознавства та оркестровки, в класі спеціального фортепіано. Музично-теоретичний та виконавський аналіз творів Валентина Борисова допоможе молодим музикантам в опануванні сучасної музичної мови. Повернення на концертну естраду яскравих, високохудожніх творів композитора сприятиме збагаченню сучасного концертного репертуару.

УДК 78.071.1(477)

Науково-популярне видання

БЕВЗ Марина Володимирівна

ЕТЮДИ ОПТИМІЗМУ З ВАЛЕНТИНОМ БОРИСОВИМ

Відповідальний за випуск *М.В. Десятникова*

Художнє оформлення *Анна Бевз*

Формат 70×100 1/16. Ум. друк. арк. 18,2. Вид. № 7-42.

Видавництво «Факт»

Україна, 61166, м. Харків, вул. Бакуліна, 11, оф. 4-28.

+38(057)760-47-16, publish_fakt@ukr.net

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3172 від 22.04.2008.

Виготовлено у ФОП В. Є. Гудзинський

Україна, 61072, м. Харків, вул. 23-го Серпня, 27.

+38(057)340-52-26, for_veg@ukr.net

Свідоцтво про держреєстрацію: серія ХК № 269 від 23.11.2010 р.

ISBN 978-966-637-852-4

© М. В. Бевз, 2017

© Видавництво «Факт», оригінал-макет, 2017

*100-річчю
від дня заснування
Харківського національного
університету мистецтв
імені Т. П. Котляревського
присвячується*



Передмова

Дослідження у галузі історії української музики є пріоритетним напрямком сучасного українського музикознавства. Монографія Марини Бевз присвячена висвітленню творчої постаті Валентина Борисова — одного з фундаторів харківської композиторської школи, автора змістовних творів в симфонічному, кантато-ораторіальному, хорових, вокальних, камерних жанрах, блискучого викладача, талановитого організатора та унікальної за силою духу, благородству, людяності особистості.

Власне, головний пафос, мета і, одразу можна сказати, — безумовна цінність запропонованої роботи полягають у прагненні авторки викликати зацікавленість творчістю непересічного митця. Все, про що йдеться у монографії, має на меті переконати у незаперечній цінності творчого доробку Валентина Тихоновича Борисова.

Взагалі, подружжя Валентина Тихоновича Борисова та Галини Олександрівни Тюменевої було для колег та студентів консерваторії прикладом справжнього непідробного служіння музиці. Це були ентузіасти музичного українознавства і патріоти власного міста. Вони уособлювали у своїй діяльності нерозривний зв'язок поколінь. Згадаємо, як Галина Олександрівна всіляко підтримувала в останні роки життя такого дійсно легендарного музиканта і науковця, як Йосип Михайлович Міклашевський, першого ґрунтовного дослідника музичної культури Харкова. Разом з Юрієм Холоповим Галина Олександрівна працювала над збіркою, присвяченою її вчителю Семену Богатирьову. Її зусиллями підносилося значення у музичній історії Харкова постаті Іллі Слатіна. Багато років вона віддала праці над монографією, присвяченою талановитому композитору, який так рано пішов з життя, — Миколі Коляді. Треба було буквально повернути із забуття та відродити і самі постаті, і творчий доробок цих багато у чому унікальних митців. Цьому чимало сприяв Валентин Тихонович Борисов, по-перше, як друг Миколи Коляди, свідок його перших кроків і швидкого твор-

чого зростання, по-друге, як редактор творів Володимира Сокальського. А у своїх фортепіанних поліфонічних творах він виступив як достойний вдячний учень улюбленого вчителя Семена Семеновича Богатирьова.

Крім того, подружжя В. Борисова — Г. Тюменевої, безумовно, цікавилось всім, чим жило покоління їх учнів-шістдесятників, а самі вони виконували важливу об'єднуючу місію, бо скріплювали штучні розриви між двадцятими роками і новою історичною добою, що почалася з хрущовської відлиги.

Нерозривний зв'язок поколінь лежить і в основі монографічного дослідження Марини Володимирівни Бевз — піаністки, першого виконавця циклів фортепіанних мініатюр Борисова, учасника його авторських концертів, активного популяризатора фортепіанної спадщини митця. Фаховою обізнаністю автора обумовлений і «кут розгляду» творчої особистості Маестро — крізь віддзеркалення її в фортепіанних опусах.

Марина Бевз слушно пов'язує долю Борисова з Харковом, як самобутнім культурним середовищем, і відтворює особливості художньої атмосфери міста. Вона з впевненістю доводить, що у часи молодості композитора Харків, як столиця нової України, жив більш інтенсивним і насиченим життям, тут більш цікаво й всебічно обговорювалися актуальні питання про суспільне призначення мистецтва, ніж у «дещо патріархальному» тогочасному Києві. Важливе місце в книзі приділяється висвітленню постаті засновника харківської композиторської школи Семена Семеновича Богатирьова, а також характеристиці непересічної особистості друга Валентина Борисова — композитора Миколи Коляди.

Шлюзи, відкриті у шістдесяті роки минулого століття, новий тиск на завойовану свободу мислення у сімдесяті, вихід у самостійне творче життя нового композиторського покоління, вихованців педагогів богатирьовської школи, — все це створило новий харківський контекст творчості В.Т. Борисова пізнього періоду. Яскравим віддзеркаленням цієї нової атмосфери і разом з тим свідченням сплеску креативної енергії старшого майстра стали докладно ви-

світлені в монографії три його фортепіанні концерти. Всі вони розглядаються як феномени пізнього стилю.

Підсумок всієї своєї творчості митець підвів у «Етюдах оптимізму» для фортепіано з оркестром, які сприймаються зараз як музичне послання нащадкам. Коментуючи вибір назви твору, М.В. Бевз наголошує на високих моральних цінностях, вірність яким композитор зберігав протягом усього життя. Із захопленням і теплотою вона відтворює привабливі риси образу непересічного митця-харків'янина.

Творча постать В. Т. Борисова розглядається не лише у харківському ландшафті, але й у більш широкому контексті. На переконання автора, творчий доробок Валентина Борисова, як і деяких інших представників його покоління, визначив шляхи розвитку професійної музики в Україні ХХ сторіччя.

Монографія Марини Бевз суттєво розширює наші уявлення про весь творчий шлях і про саму непересічну особистість Валентина Тихоновича, а у більш узагальненому контексті — і про харківську композиторську школу, одним з яскравих представників якої він був. Із дистанції часу його місце у харківському музичному контексті вимальовується ще більш вагомо, і у цьому безумовна заслуга Марини Володимирівни як піаністки, педагога і цікавого науковця.

Марина Романівна Черкашина-Губаренко
професор, доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент Академії мистецтв України

Від автора

Є таке поняття — «голос часу». Кожний період в житті суспільства має особливу, тільки йому притаманну вібрацію, яку не завжди відчувають сучасники, але досить чітко визначають нащадки. ХХ століття — в історичному вимірі гранично близькі часи, але скільки різноманітних думок, часом полярних суджень стосовно духовного життя суспільства на теренах сучасної України, вони викликають!

Відомого українського композитора, яскравого представника харківської композиторської школи Валентина Тихоновича Борисова можна з упевненістю назвати сином ХХ століття. Народжений у 1901 році, він розділив зі своїм народом буремні часи революцій, війн, розбудови соціалістичного суспільства, часи поразок та перемог. Його творчий спадок став у певному сенсі «літописом часу» — в ньому знайшли відбиток численні художні тенденції вкрай різнобарвної, суперечливої і водночас плідної епохи. У 1920-ті роки він починає свій шлях в мистецтві як «ангажований» митець, який прагне у творчості до злободенності змісту та простоти втілення, що обумовило пріоритетне положення у ранньому періоді творчості жанрів масової пісні, ансамблевих, хорових творів. Це була сувора школа простоти та стрункости форми, де напрацьовувалися навички створення ємних за змістом і лаконічних за формою композицій. Як мешканець Харкова — на той час столиці України — Валентин Борисов намагався бути в епіцентрі розбудови нової культури. «Музика—масам!» — головне завдання, на вирішення якого повинні були спрямувати зусилля творчі працівники. Зрозуміло, що мова музики більш нейтральна ніж, скажімо, літератури, однак і в цій сфері відбувалися революційні зміни, палали пристрасті, у пилу полеміки стверджувалася нова ідеологія — ідеологія підпорядкування індивідуального колективному, загальному, ідеологія служіння новому «споживачу творчого продукту» — народній масі, яка вже продемонструвала свої величезні

руйнівні можливості і нагально потребувала «настройки позитивом», нівелювання агресії, виховання, гармонізації енергії.

Стадія накопичення митцем духовного, професійного досвіду припала саме на ці безкомпромісні, складні часи. Валентин Борисов належав до тієї частини художньої інтелігенції, яка щиро захоплювалася ідеями свого часу. Саме у руслі створення нової культури формувалася особистість митця, складався неповторний творчий почерк композитора.

Підпорядкування індивідуального — загальному, національному — яскравий прояв комплексу покоління, до якого належав композитор, зумовив стабільний інтерес до монументальних форм симфонії, ораторії, кантати, поеми, визначивши їх провідне положення в жанровій палітрі митця зрілого періоду. У ці роки Валентин Борисов виконував певне соціальне замовлення, створюючи в рамках існуючої фольклорної та академічної традиції значні опуси героїко-епічного змісту: симфонічну поему «Пам'яті В. Чкалова», кантату «Народне свято», симфонічну «Поему про Батьківщину», оркестрову сюїту «Чотири українських народних пісні», Першу симфонію, що принесло композитору визнання майстра симфонічного письма. Унікальність Валентина Борисова криється в тому, що йому вдалося на тлі авангардних руйнацій, коли на потребу сьогодення відміталися чи підлягли переоцінці усі духовні надбання людства, втілити світосприймання людини своєї генерації. Професіоналізм митця, його відповідальне та дбайливе ставлення до традиційних засад мистецтва, до фольклору як першооснови професійної музичної культури заслуговує не тільки на велику повагу, але стає фундаментом для створення актуальної за проблематикою музики, сповненої подієвості, динамізму.

Однак на тлі загальної політизації суспільства, в умовах «подвійної реальності» буття творча еволюція Валентина Борисова сповнювалася протиріччями та кризовою напругою. Особливої гостроти творча криза у Борисова набуває у 1950—1960-ті роки, коли до мінімуму знижується його композиторська активність, відсутність якої певною мірою компенсується педагогічною, на-

уково-дослідною та адміністративною роботою. Активна життєва позиція, позитивне світосприйняття, усвідомлення важливої ролі митця у гармонізації духовного життя суспільства, що їх декларував молодий композитор у 1930-ті роки, знайшли стале втілення у інших сферах діяльності.

У ці кризові для композиторської творчості часи був накопичений потужний потенціал, який у повній мірі реалізувався у творах пізнього періоду. Чутливий до «вібрацій часу», Валентин Борисов починає активні пошуки нових засобів виразності, здатних втілити складний духовний світ «людини ХХ століття». Найбільш яскраві, самобутні опуси композитора, що викликали щире захоплення сучасників — «Дивертисмент» для симфонічного оркестру, «Музика для струнних», концертні композиції для фортепіано, скрипки, альту, збірки фортепіанних мініатюр — з'явилися в пізній період творчості (1970—1980-ті роки). Унікальність музичної мови цих творів криється в тому, що Валентину Борисову вдалося силою свого таланту створити могутній сплав фольклорної традиції зі «звуковим полем» авангардного музичного мистецтва і цією неповторною, власною мовою висловити надактуальні, «вічні» змісти буття. Це унікальне в професійному музичному мистецтві кінця ХХ століття явище є в певному сенсі феноменальним проривом крізь «комплекс генерації» (термін І. Драч).

Саме на цьому етапі Валентин Борисов фактично відкрив для себе стихію фортепіанного мистецтва, створивши велику кількість яскравих композицій в різних жанрах — від мініатюри до концерту.

Особисте знайомство з Майстром, можливість виконувати його фортепіанні твори в авторських концертах, що відбувались в 1980-ті роки, відчувати його прихильність я вважаю величезним дарунком Долі. Художній світ творчості Валентина Борисова — це сама енергія життя, висловлена мовою музичного мистецтва. Спілкування з Валентином Тихоновичем було не тільки «школою професійного зростання», але і «школою людяності», за яку я безмежно вдячна.

Творча, педагогічна, громадська діяльність Валентина Борисова найтіснішим чином пов'язана з Харковом, з Alma mater — нині Харківським національним університетом мистецтв імені І.П. Котляревського. Один з перших учнів засновника Харківської композиторської та музикознавчої шкіл професора С.С. Богатирьова, він разом з Г.О. Тюменєвою, Д.Л. Клебановим, М.Д. Тіцем доклав значних зусиль у розбудові вищої професійної мистецької освіти. У складні для Харкова часи (1944—1948) він був призначений ректором тоді ще Харківської консерваторії і фактично відродив її. Завдяки неабиякому організаторському таланту, величезному творчому потенціалу В.Т. Борисова в складні повоєнні роки консерваторія отримала нове життя, і в майбутньому саме в її концертних залах відбувались прем'єри творів митця. Талановитий викладач, мудра, доброзичлива людина — таким запам'ятали Валентина Тихоновича його учні, серед яких — заслужені діячі мистецтв України, професори В.Я. Подгорний, С.П. Турнеєв, С.А. Мамонов, члени Спілки композиторів України доцент ХНУМ імені І.П. Котляревського В. Дробязгіна, П. Яровинський, В. Кафарова, лауреат міжнародних конкурсів композиторів, організатор та постійний учасник найпрестижніших фестивалів сучасного музичного мистецтва А.С. Щетинський. Крім класу композиції, В.Т. Борисов викладав курси інструментування та читання партитур, його цикли лекцій з історії оркестрових стилів і зараз вражають змістовністю та інформаційною насиченістю. «Школі Борисова» завдячують фактично всі випускники кафедри композиції 1944—1987 років. Професор, заслужений діяч мистецтв України — так Батьківщина вшанувала більш ніж шістдесят років творчої та педагогічної праці В.Т. Борисова. А у Вічності він залишив цілий світ музики, сповненої сили, мудрості, краси, любові до життя і людей.

«Етюди оптимізму» — назва останнього твору Валентина Борисова — симфонічних варіацій для фортепіано та струнного оркестру. «Етюди оптимізму з Валентином Борисовим» — таку назву обрано для цієї роботи, в якій творча особистість композитора презентується «крізь призму» його фортепіанної музики.

Етюд №1



*Харківський національний
університет мистецтв ім. І.П. Котляревського.
Фото 1950-их років*

Творчість Валентина Борисова у музикознавчих дослідженнях та у дзеркалі преси

Валентина Тихоновича Борисова можна з упевненістю назвати сином ХХ століття. Народжений у 1901 році, він розділив зі своїм народом буремні часи революцій, війн, розбудови соціалістичного суспільства, часи поразок та перемог. Його творчий спадок є у певному сенсі «літописом часу» — в ньому знайшли відбиток численні художні тенденції вкрай різнобарвної, суперечливої і водночас плідної епохи. Початок професійної діяльності митця (1920—1930-ті роки) співпав у часовому просторі з етапом кристалізації нових підходів до визначення місця музичного мистецтва, культури взагалі у житті суспільства. Він певною мірою висвітлений у періодичних виданнях того часу. Зауважимо, що провокувала «швидке реагування» преси не тільки суто композиторська, а й публіцистична, громадська діяльність Валентина Борисова, який сміливо використовував періодичні видання як трибуну для висловлювання своєї мистецької позиції.

Творчість композитора 1930—1960-х років у галузях симфонічної та вокально-симфонічної музики не тільки викликала безпосередній відгук слухачів, але стала об'єктом змістовних наукових досліджень П. Калашника [99—126] та Н. Тишко [216—221]. Значні творчі досягнення композитора у пізній період (1970—1980-ті роки) викликали щире захоплення і мистецтвознавців, і широкої слухацької аудиторії, але, крім схвальних відгуків та рецензій, на цей час не існує спеціальних аналітичних розвідок, в яких здійснювалася б спроба зрозуміти феномен творчості Валентина Борисова — яскравий початок та ще більш яскраве завершення творчого шляху, феномен прориву крізь «комплекс генерації», феномен особливої життєствердної енергії його музики.

Залишилася без належної уваги і фортепіанна творчість композитора. Між тим, саме у фортепіанних творах знайшли відбиток найтонші зміни його індивідуального стилю, сміливі експерименти з усталеними жанрами, саме ця сфера творчості стала у пізньому періоді основним засобом спілкування композитора з дійсністю, з сучасниками, з нащадками.

Прагнення до активного діалогу з сучасниками, на нашу думку, є провідною рисою творчих посилів композитора. Ще на початковій стадії розвитку творчої особистості, позиціонування себе як композитора та музичного діяча (1920-ті роки), Валентин Борисов досить чітко сформулював своє прагнення до «тісного зв'язку митця з масовим слухачем, необхідності колективної поглибленої праці разом з активною участю в суспільному житті, в боротьбі та розбудові робітничого класу» [38, с. 19]. Збурені соціальними катаклізмами початку ХХ століття народні маси потребували нівелювання агресії, гармонізації енергії, і таку функцію, на думку Борисова, мало виконати мистецтво. Саме тому молодий митець обирає «музичну пропаганду» — творчість у масових жанрах — як дієвий засіб діалогу з широким загалом суспільства.

Зрозуміло, що дещо декларативний тон висловлювання композитора-початківця був викликаний загальною риторикою гасел та лозунгів того часу, але активна життєва позиція, позитивне світосприйняття, усвідомлення важливої ролі митця у гармонізації духовного життя суспільства, що їх проявляв Валентин Борисов у 1920-ті роки, знайшли не тільки стале втілення в актуальній проблематиці творів різних жанрів, а й в подієвості, динамізмі художнього світу, що його створював композитор протягом усього життя.

Періодичні видання 1920—1930-х років є вельми цікавим джерелом інформації про етап становлення творчої особистості Валентина Борисова. Так, на сторінках газет «Комсомолец України», «Література і мистецтво», «Вісті ВУЦВК», «Харківський пролетарій», журналів «Музика масам», «Музика» — прізвище Валентина Борисова з завидною регулярністю згадується у зв'язку з прем'єрами його творів: схвалюються «цікаві голосознавством і ритмом» масові хорові пісні «Комуна» та «Передкомунівська» [Дод. А, 13], зно-

ву ж таки, стосовно хорових пісень «Комуни» та «Дніпрельстану» робиться цікаве спостереження про те, що В. Борисову вдається «знайти відповідне до тексту музичне оформлення, виявляючи нахил до музичної образотворчості» [Дод. А, 4].

Спроба аналізу творчого доробку молодого композитора в жанрах академічної музики виявилась дуже цікавою: так, симфонічну поему «Кармелюк» — перший значний опус композитора — музичні критики того часу відмітили як «твір цікавий та досить поглиблений, де сплетені дві прекрасні народні теми: «Пісня про Кармелюка» та чумацька пісня. А про перший квартет Валентина Борисова відгукнулись таким чином: «...він звучить досить свіжо, темпераментно й динамічно, в його мелодичних і гармонічних обігах — проблиски українського народного стилю» (орфографія та стилістика оригіналу).

Вже у ранніх творах композитора рецензентів захоплюють обробки Валентином Борисовим народних пісень: «Скористувавши декілька тем української пісні, автор уміло сплів їх в один вінок — квартет з чотирьох частин» [Дод. А, 10]. Схвального відгуку удостоєні також солоспів «Сакви надіньте» (вірші П. Тичини), обробка української народної пісні «Туман яром». Ключовими у цих відгуках стають слова: «ритм», «темпераментно», «динамічно».

Таким чином, вже в перших творах молодого композитора проявились особливості музичної мови Валентина Борисова, що стануть в майбутньому уособленням його творчого стилю: використання народної пісні як глибинного джерела професійної творчості, осягнення ролі ритму як організатора музичної енергії, прагнення композитора до створення зображальних ефектів. Зауважимо, що і симфонічна поема «Кармелюк», і Перший струнний квартет були написані ще під час навчання у Харківському музично-драматичному інституті і є фактично учнівськими роботами композитора, але їх художні чесноти були такими, що викликали неабиякий резонанс у пресі. Так, дописувач Б. Берг на сторінках «Харківського пролетарія» повідомляє про те, з яким захопленням слухала робітнича молодь нові твори Юлія Мейтуса, Федора Богданова, Валентина Борисова. Вдалою була співдружність компо-

зителя з Миколою Колядою в оформленні «Войовничих днів» — музичного спектаклю з використанням масових пісень, зразків «буржуазної культури» тощо. Схвальної рецензії був удостоєний «Радянський пісенник», [Дод. А, 20], «мужня і організована ритмом пісня «Дніпрельстан» [Дод. А, 21]; дитячі пісні [Дод. А, 30], «Марш ХПЗ» [Дод. А, 29].

Навіть простий перелік перших відгуків на творчість Валентина Борисова переконує у тому, що вже на стадії становлення творчого стилю композитора виявився, по-перше, масштаб дарування митця: разом з «масовими жанрами» представлені жанри симфонічної та камерної музики; по-друге, сформувалося виразне прагнення молодого митця до співіснування в творчості актуальної та національної проблематики разом із впевненим відстоюванням високого професійного рівня музичного мистецтва.

Шлях до визнання Валентина Борисова-симфоніста почався з «Кармелюка» (1927), продовжився музичним дійством для хору, читців та симфонічного оркестру «На варті Дніпрельстанів» (1932). Ця «симфонія для трьох великих колективів, що сполучають в собі три найважливіші елементи — слово, пісню і музику» (так визначив жанр твору сам Борисов) фактично був однією з перших спроб створення масштабного хорового твору сучасного героїко-патріотичного змісту в модерній стилістиці в українській професійній музиці ХХ століття. «На варті Дніпрельстанів» може розглядатись і як прообраз української пісенної симфонії. Для дослідників цей твір є особливим ще й тому, що у своїй статті, присвяченій «На варті Дніпрельстанів» [40], Валентин Борисов, пояснюючи свій композиторський задум, фактично формулює свої настанови у творчості.

У 1920—1930-ті роки фортепіанна музика не була у колі творчих інтересів Борисова. Можливо, «романтичний ореол» звукового образу фортепіано ХІХ століття не пов'язувався в уявленні композитора з дієвими засобами впливу на масову аудиторію. Однак трагічна подія особистого життя Валентина Борисова — загибель друга, композитора, піаніста Миколи Коляди — викликала появу поеми для фортепіано з оркестром «Пам'яті товариша» (1936). На жаль, ноти

поєми не збереглись, немає інформації і про безпосередні відгуки на виконання цього твору в періодичних виданнях того часу. І, звичайно, неможливо скласти змістовне судження про «Пам'яті товариша» по невеличких фрагментах, наданих дослідником жанру фортепіанного концерту у творчості українських композиторів В. Тимофєєвим, який відносить поєму до творів, «в музичній мові яких національні форми засвоюються через фольклорні зразки» [214, с. 56]. Однак повернення композитора до музики поєми, використання її тем, елементів фактури у Першому (1971) та Другому (1974) концертах для фортепіано з оркестром — на найвищому рівні своєї композиторської майстерності — свідчить про те, наскільки важливою та по-людськи значущою була для Валентина Борисова ця праця.

Митець не був вільним від критики. Поряд з приязним сприйманням його музики, були й інші враження. Однак підкреслимо, що першим, найсуворішим критиком творчості Валентина Борисова був сам Валентин Борисов. Підтвердженням цієї думки свідчить публіцистика композитора [35—52]. В часи «відлиги» — 1960-ті роки — музикознавці дорікали композитору за ранні твори: так, вказували на «надто пасивне слідування канонам сонатного алєгро, підпорядкування деяких емоційних аспектів задуму схемі» [81, с. 109] в «Траурно-героїчній поємі пам'яті В. Чкалова» (1940); «поверхову ілюстративність вислову і схематичну сонатність структури, в цілому невисоку художність музики, буденність звучання» [81, с. 109] в «Поємі про Батьківщину» (1944). І хоча в періодичних виданнях, починаючи з 1941 року (мистецьких — «Радянська музика», «Радянське мистецтво», «Радянська культура», регіональних — «Соціалістична Харківщина», «Красное знамя») виконання творів Валентина Борисова викликало завжди схвальні відгуки, музикознавці звернули пильну увагу на творчість композитора тільки після появи Першої симфонії (1957), яка була «написана в традиціях національної музичної класики» [81, с. 367]. А Другу симфонію (1963) визначили «зразком задушевно-пристрасної і водночас спокійно-споглядальної лірики» [81, с. 367].

Монографія «Валентин Борисов» із серії «Творчі портрети українських композиторів» [216] харківського музикознавця Н. Тишко

є першим ґрунтовним дослідженням творчості композитора. Вона є цінним внеском в історію української музичної культури ХХ століття насамперед тому, що творчий портрет митця в ній подається на тлі значних суспільних, мистецьких подій у житті України «радянського» періоду. Безпосереднє спілкування авторки з Валентином Борисовим надало текстові невимушеності, органічності, збагатило цікавими фактами особистого та творчого життя композитора. Дослідниці вдалося, на нашу думку, відтворити живий образ, відкрити читачам непересічні людські якості Валентина Борисова, на відміну від дещо плакатного образу митця, який вже склався на той час завдяки у певному сенсі клішованим публікаціям у пресі.

В дослідженні Н. Тишко Валентин Борисов — не взагалі відомий український композитор, а *конкретна* (улюблене слово композитора, певний «індикатор якості» вирішення творчих завдань) жива людина, яка стримано відноситься до успіхів та відкрито говорить про свої недоліки (як він вважає) у творчості, людина щира та чесна.

Розглянувши у хронологічній послідовності творчий доробок композитора, музикознавець більш докладно аналізує саме ті твори, які, на її думку, найяскравіше презентують творчу особистість митця. Серед великої кількості вокальних творів раннього періоду Н. Тишко обирає солоспів «Сакви надіньте» на слова П. Тичини як приклад схильності молодого композитора до актуальної проблематики у творчості, а на рівні музичної мови — до «ускладненої мелодичної декламації, підкресленої дисонантності» [216, с. 9]. «Туман яром» та «Українська гумореска» В. Борисова визначаються у нарисі як «перші вдалі спроби обробки народних пісень без спрощення й примітивізму. В них відчувається рука майстра, для якого народна пісня згодом стане могутнім джерелом натхнення» [216, с. 9]. На підставі аналізу значних студентських творів — симфонічної поеми «Кармелюк» та Першого квартету (*D-dur*) Н. Тишко визначає риси, які «з часом стали характерними для творчості В. Борисова: відданість українській народній пісні в різних її жанрах, потяг до характерних народних ладів, до значних епічних планів у музиці, до втілення мужньо-вольового начала; струнка логічність форми, соковитість оркестрової палітри» [216, с. 11].

При характеристиці соціокультурного контексту творчості композитора раннього періоду дослідниця вдається до прийому розповіді як би «від першої особи», що дуже поживає текст та разом з тим дещо романтизує його.

Певний акцент на симфонічній та вокально-симфонічній творчості Валентина Борисова, який ставить Н. Тишко у своїй монографії, є цілком слушним: на час її створення (1972) композитор вже був визнаним майстром симфонічного письма, автором двох симфоній, значних творів у симфонічних та кантатно-ораторіальних жанрах. Але саме в 1970-ті роки починається найбільш яскравий та разом з тим найбільш недосліджений період творчості митця — час написання значної кількості творів різних жанрів, насамперед, фортепіанних, що «явили світу» нового Валентина Борисова.

Майже 40 статей, нотаток у періодичних виданнях, присвячених творчості композитора, належать харківському музикознавцеві П. Калашнику. Починаючи з 1967 року, творчість митця постійно знаходилась у «полі зору» дослідника. Прем'єри нових творів, авторські концерти, участь Валентина Борисова у музично-громадському житті держави, педагогічна робота — всі сфери творчого життя композитора знаходили відбиток у публіцистичних виступах науковця.

Як теоретика, П. Калашника цікавила музична мова Валентина Борисова. Змістовні статті музикознавця у наукових виданнях висвітлювали: особливості оркестрового письма [104], питання симфонізації українських народних мелодій [105, 111], використання народної ладовості [110, 118], поліфонії [114] у творах композитора. «Червоною ниткою» аналітичних та публіцистичних статей та нотаток П. Калашника є думка про те, що творчість В. Борисова — «співця сучасності» [123] — є «цікавим і значним явищем в українському радянському музичному мистецтві» [123]. На прикладі симфонічних та вокально-симфонічних творів дослідник аргументовано доводив, що «...засвоївши багатогранні особливості народної музики, композитор створив свою, самобутню й оригінальну мову, яка дала йому можливість відобразити художньо і переконливо ідеї та теми сучасності» [121].

Результатом наукового опрацювання музики Валентина Борисова була дисертація П. Калашника «Народно-песенные основы

творчества В.Т. Борисова» (1973) та створена за її матеріалами у 1979 році монографія «Риси стилю творчості Валентина Борисова».

Багатоаспектний аналіз творчості В. Борисова у монументальних жанрах дозволив автору зробити висновки щодо стабільних та мобільних компонентів музичної мови композитора. Так, стосовно мелодики і ладу П. Калашник стверджує та аргументовано доводить, що «мелодика Валентина Борисова — один з найбільш яскравих своєю національною визначеністю компонентів його музичної мови, а складний діалектичний зв'язок різних ладових форм утворює динамічну, гнучку, рухливу музичну структуру» [118, с. 55]. Аналізуючи ладову палітру творів, він робить спостереження щодо двох тенденцій прояву ладових зав'язків у музиці композитора: відцентрової (пов'язаної з прагненням до розширення ладотональних меж) і доцентрової (ствердження тоніки як центру системи) та зауважує, що у композиціях періоду між 1971—1976 роками композитор виходить на якісно новий мовний рівень, вражаючи сучасників «багатством, різноманітністю фантазії, винахідливістю, доречним застосуванням технічних засобів сучасної музики для створення глибоких реалістичних образів» [118, с. 41].

Майстерність оркестровки Валентина Борисова — результат довгого шляху оволодіння засобами виразності симфонічного оркестру, вивчення та осмислення, творчого перетворення досягнень композиторів-класиків — викликала щире захоплення і професіоналів-музикантів, і слухачів. Так, відомий український композитор, музикознавець Т. Кравцов згадував: «Дмитрий Львович Клебанов висказав мені таку (весьма спорную) думку: «Оркестровке нельзя научиться, но я преклоняюсь перед Валентином Тихоновичем, который этому научился»» [141, с. 215].

Валентину Борисову вдалося в своїй творчості поєднати багатства музичної культури свого народу з класичною традицією, всебічно розкрити народномузичні образи засобами сучасного симфонічного оркестру. Тому цілком виваженим висновком монографії П. Калашника стала думка про те, що «...найхарактернішою рисою творчості композитора є глибокий і нерозривний зв'язок з народною творчістю. Вона виростає до значення основного есте-

тичного принципу, який багато в чому визначає особливості всіх компонентів художнього стилю композитора» [118, с. 107].

В пресі 1970—1980-х років творчість Валентина Борисова висвітлюється, так би мовити, за двома напрямками, але загальний тон публікацій можна визначити як шанобливо-захоплений. Велика кількість статей присвячена ювілейним датам у житті композитора. Вони репрезентують творчий доробок Валентина Борисова, наголошуючи на значному внеску композитора у розвиток музичного мистецтва України [Дод. А: 62, 63, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74].

Значна кількість статей аналітичного плану належить знавцеві творчості В. Борисова — П. Калашнику [Дод. А: 83, 86, 90, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 102, 103, 104, 105]. Він продовжує досліджувати творчість композитора, висвітлюючи у періодичних виданнях появу нових творів митця. Щире захоплення дослідника викликає вмиле використання Валентином Борисовим для реалізації творчих задумів величезного арсеналу музичних засобів, характерних для композиторської творчості другої половини ХХ століття. Органічне застосування композитором прийомів додекафонії, алеаторики, сонористики, пуантилізму в «яскравих за тематизмом та блискучих за оркеструванням творах» [119] — «Дивертисменті» для симфонічного оркестру (1972), Першому концерті для фортепіано з оркестром (1974), «Музиці для струнних» (1975), Другому концерті для фортепіано з оркестром (1979), Третій симфонії для струнних (1981) — вражає мистецький загал: адже композитор на той час був досить похилого віку, та, незважаючи на це, створював сучасну «молоду» музику. Так, відгуки на прем'єрне виконання Першого фортепіанного концерту сповнені захопленням «новизною художніх рішень, багатством творчої фантазії, незвичними, але переконливими засобами втілення контрастних образів і емоційних станів» [122, с. 6]. «Дивертисмент» для симфонічного оркестру здивував і слухачів, і фахівців «використанням звукописних засобів, які переконливо засвідчили естетичну зрілість автора, його багатогранний таланти» [123].

Діалог з П. Калашником щодо творчості Валентина Борисова на шпальтах періодичних видань веде і Н. Тишко. На її думку, саме

новаторські композиції 1970—1980-х років привертають особливу увагу громадськості. Вони демонструють, по-перше, притаманне творчій манері митця прагнення до вагомості, змістовності доробку; по-друге — сміливе використання нових прийомів, звукових барв, форм. Адже композитор завжди виявляв інтерес до зародження й розвитку в музиці різних течій та систем — і в юності, і в пору становлення, і в зрілі роки. Так, в рецензії на виконання Третього концерту для фортепіано з оркестром (1982—1983) дослідниця стверджує, що він «уособлює характерні для доробку Валентина Борисова риси: молодече завзяття, життєрадісний оптимізм у поєднанні з ніжною лірикою, глибокими роздумами. Музика Валентина Борисова відбиває великий життєвий досвід, вміння цінити життя з його радощами й печаллями» [219].

«Оптимізм» разом з «новаторством» — ключові слова рецензій П. Калашника та Н. Тишко. Для нас ці твердження є дуже важливими, тому що і на нашу думку, Борисов не був би Борисовим — володарем життєлюбного, розмаїтого таланту, якби не його особистісна чарівність, енергійний і оптимістичний характер, який зберігав свою життєдайну силу навіть у роки руйнівних соціальних катаклізмів ХХ століття.

Наведені вище висловлювання свідчать про те, що своєю творчістю пізнього періоду Валентин Борисов викликав щире захоплення, що межувало зі здивуванням — як людина такого похилого віку створює таку молоду музику! А потім прийшла сумна пора некрологів [Дод. А, 101, 102, 103, 104], відгуків на концерти пам'яті композитора [Дод. А, 125, 126, 128, 129] — і творчість композитора майже зникла з «поля зору» і виконавців, і дослідників. Яскраві, оригінальні твори митця — цей фейерверк фантазії, майстерності, енергії, справжнє диво творчого духу — мали коротке концертне життя, не зважаючи на яскраві прем'єрні виконання та щире захоплення слухачів та рецензентів. Щире бажання повернути на концертну естраду та у виконавсько-педагогічну практику, в сучасне мистецьке життя змістовні та напрочуд талановиті, високохудожні твори Валентина Борисова, нагадати про нього сучасникам вже у ХХІ столітті — фактично інспірувало появу даної монографії.

Етюд №2



*Харківський національний університет
імені В.Н. Каразіна*

«Харківський контекст» музики Валентина Борисова

Життя і творчість Валентина Тихоновича Борисова тісно пов'язані з містом Харковом, зі Слобожанщиною. Що означало для митця рідне місто, місто юності, надій, сподівань, перших звершень, ствердження себе як особистості, як громадянина? Які енергії середовища надали силу та впевненість його таланту, зумовили довгий та плідний шлях у мистецтві, педагогічній та громадській діяльності? Без пошуків відповіді на ці складні, багатозначні питання важко усвідомити самотність будь-якого творця.

Давні римляни вважали, що у кожному місці живе власне божество місцевості — «*Genius loci*». Сучасною мовою це ніби духовна сутність місця, що є єдиною та неповторною. Яке воно, *Genius loci* Харкова? Яке поєднання звуків, барв, форм стало втіленням божества цієї місцевості?

У попередні три з половиною століття духовне, інтелектуальне життя міста було зосереджене біля Покровського монастиря, Університету — першого в Україні — що від свого заснування є центром освіти і теоретичної думки, Технологічного інституту, гімназій, шкіл. Географічне розташування міста — на кордоні держав, кліматичних зон, значних транспортних шляхів — було підґрунтям певного демократизму духовного, економічного буття Харкова. Харків — місто молоде, не столиця (однак він був нею!), але й не провінція. Генетична пам'ять береже найславетніші сторінки столичного життя міста, якому за розмахом та масштабами не було рівних в Україні.

XX століття — найяскравіші та разом з тим найскладніші для Харкова часи, які разом з містом прожив справжній харків'янин Валентин Борисов. Уродженець м. Богодухова Харківської губер-

нії (20.07.1901), після закінчення Богодухівської гімназії та не-тривалої роботи у драматичному колективі райполітосвіти (1919—1921 роки), Валентин Борисов приїздить на навчання у Харків і залишає його тільки на час окупації міста фашистською армією. Бурхлива енергія післяреволюційного Харкова буквально поло-нила юнака: творчий підйом проходив у всіх сферах життя і був насамперед продуктом активності широких верств населення. Нова влада в перші роки існування мала широку підтримку про-буджених революцією мас: розвиток економіки, освіти, науки, культурне будівництво — вражали своїми масштабами та перспек-тивами. Післяреволюційний Харків був індустріальним серцем України — розбудовувалися такі промислові гіганти, як ХТЗ, ХПЗ, ХЕМЗ. Призначення Харкова столицею республіки викликало не-обхідність відповідного архітектурного оформлення. Енергійна, смілива духовна сутність міста втілилась у сучасних авангардних архітектурних рішеннях: символом індустріального Харкова став Держпром, що був втіленням новітньої естетики конструктивізму. Архітектори С. Серафимов, С. Кравець та М. Фельгер створи-ли будівлю, що перевищила за складністю усі раніше побудовані споруди із залізобетону у світі. У конструктивістському стилі був витриманий увесь архітектурний ансамбль центра міста, окрасою якого стала площа Дзержинського (з 1991 року — майдан Свободи), перший за розмірами майдан у Європі. «Музей конструктивізму під відкритим небом» — так визначають Харків 1930-их років до-слідники архітектурного середовища світу.

Формувалась та мужніла українська культура: у Харкові в 1931 році було створене Державне Видавництво, величезними тиражами виходили як періодичні видання, так і кращі зразки світової художньої та навчальної літератури. На території Проф-спілкового саду (нині — парк імені Т. Г. Шевченка) саме у ті часи був встановлений унікальний зразок монументальної скульпту-ри — найбільший та найкрасивіший у світі пам'ятник Тарасу Шев-ченку (скульптор М. Манізер, архітектор Й. Лангбард). Втілені у камені образи з творів Великого Кобзаря мають обличчя видат-

них українських акторів — тодішніх харків'ян Н. Ужвій, А. Бучми, І. Мар'яненко та О. Сердюка.

Насиченим було літературне життя міста. Численні літературні угруповання — «Молодняк», «Авангард», «Нова генерація» — видавали свої журнали або альманахи, на сторінках яких не тільки точилася гостра дискусія про шляхи розвитку літератури, а й вирішувались політичні питання стосовно подальшого розвитку України. У пристрасній полеміці щодо шляхів розбудови нової української літератури та нової України брали участь майбутні метри українського мистецтва: М. Хвильовий, О. Довженко, П. Панч, В. Еллан-Блакитний. За ці часи у Харкові виходили 61 український та 12 російських журналів. Перелічити усіх письменників, науковців, митців, талант яких розкрився і змужнів у Харкові, неможливо. Ніколи ні до, ні після цих років у місті не мешкало стільки яскравих особистостей: крім вищеназваних, це були літератори Ю. Яновський, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тичина, М. Островський, О. Вишня; науковці Д. Багалій, М. Сумцов, Ф. Шміт, А. Йоффе, Д. Іваненко, Л. Ландау, О. Лівшиць; музиканти С. Богатирьов, М. Пільстрем, М. Малько. До Харкова приїздили такі знакові особистості ХХ століття як А. Барбюс, Т. Драйзер, М. Горький, В. Маяковський, С. Есенін, О. Мандельштам, О. Толстой, М. Волошин, М. Зощенко, С. Прокоф'єв.

Унікальним було театральне життя Харкова. З 1923 по 1926 роки у місті працював український драматичний театр ім. І. Франка, а з 1927 року у Харкові діяли вже чотири українських театри: «Веселий пролетар», «Народний», «Театр для дітей», «Березіль» (Леся Курбаса хвилювала «провінційна ізоляція» створеного ним у 1922 році у Києві «Березіля», тому, коли у 1926 році керівництво республіки прийняло рішення про надання «Березілю» статусу центрального українського театру та запросило його у Харків, Лесь Курбас із задоволенням погодився). З цим театром мали тісний зв'язок літератори, які своєю творчістю визначили подальші шляхи розвитку української драматургії: на його сцені побачили світ п'єси М. Куліша, В. Винниченка, О. Корнійчука; яскравими спро-

бами синтезу кінодраматургії та літератури були «Арсенал», «Земля» і «Аероград» О. Довженка. Харків'яни мали змогу спілкування з видатними майстрами театральної сцени Н. Ужвій, А. Бучмою, Д. Мілютенком, М. Крушельницьким, І. Марьяненком. У Харківському драматичному театрі під керівництвом М. Синельникова почався творчий шлях К. Шульженко; відомий композитор І. Дунаєвський, актор М. Бернес пов'язують початок свого творчого життя саме з театрами Харкова.

Становленню естрадного мистецтва у місті (у 1930—1940-х роках) сприяла успішна робота так званих «театрів малих форм». Вистави артистичних кабаре, кафешантанів, театрів мініатюр були побудовані на чергуванні музичних та циркових номерів, коротких скетчів, дуже популярних серед демократичної публіки, тому що зміст їх обумовлювала, так би мовити, «злоба дня». Найвідоміші з них — театри мініатюр П. Сарматова та І. Пельтцера (на сцені якого у 10-річному віці вперше побачила вогні рампи улюблениця багатьох поколінь Т. Пельтцер). Також працювали три російські театри — Червонозаводський, ХОРПС, Пролеткульту; один єврейський та Театр опери та балету, що мав особливу популярність завдяки діяльності Харківського музичного товариства під керівництвом І. Слатіна. Підкреслимо, що харківська опера мала надзвичайний вплив на розвиток українського оперного та балетного мистецтва: саме тут співали М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський, І. Козловський, З. Гайдай, М. Рейзен, видатні гастроляри А. Нежданова, Л. Собінов. Взагалі Харків 1920—1930-х років називали «театральною Меккою» [79, с. 58].

У 1920-ті роки також на Слобожанщині виникло явище світового масштабу — український художній модернізм, український авангард та дизайн. Засновник цього напрямку в українському мистецтві В. Єрмілов створив творче об'єднання «Союз мистецтв» — групу харківських кубофутуристів, що проводила виставки, здійснювала оформлення вистав харківських театрів. У цьому творчому осередку бували Д. Бурлюк, В. Маяковський, Б. Пастернак, В. Хлебніков. Визнаний майстер українського ба-

тального живопису М. Самокиш, імпресіоніст М. Бурачек, живописець і графік І. Падалка теж плідно працювали у Харкові.

У цей же час Харків переживає справжній «музейний бум»: у місті було створено понад 20 музеїв, серед яких — Музей українського мистецтва, Музей Слобідської України, перший у світі Музей походження людини, перший в Україні Театральний музей та ін. Перелік того, що можна назвати «першим» або «уперше» стосовно Харкова, є невичерпним.

Беззаперечною є унікальність досягнень науковців столичного Харкова, особливо у галузі хімії, фізичної хімії та фізики: створення у 1928 році за ініціативою академіка А. Йоффе Українського фізико-технічного інституту (УФТІ) відкрило нову еру розвитку фізики у світі: ідея протонно-нейтронної моделі ядра належить харків'янину, професору Д. Іваненку, перша кріогенна лабораторія також була створена у Харкові, розщеплення ядра літія прискореними протонами здійснили харківські науковці. Розвитку досліджень з ядерної фізики сприяли розробки Л. Ландау, який теж працював у Харкові.

Харків — самодостатній в усі часи свого розвитку, його *Genius loci* пам'ятає і патріархальним селом, і купецьким містом, і збудованою столицею Радянської України, містом індустріального «прориву» та тріумфу, генератором ідей, видатних наукових та творчих досягнень. Вся цінність Харкова в тому, що він — місто майбутнього, місто оновлення, він — сама молодість.

Студентський дух — безумовний атрибут енергетичного середовища Харкова. Харків зараз є найбільшим вузівським центром України, а підґрунття цього статусу було закладене саме в 1920—30-ті роки створенням великої кількості середніх спеціальних та вищих навчальних закладів. Так, Харківська консерваторія (нині — Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) — *Alma Mater* Валентина Борисова — була заснована у 1917 році.

Складна чарівливість інтелігентності у поєднанні з наївним ентузіазмом стала притаманна харків'янам у ХХ столітті. «Наївний

ентузіазм» може бути ключовим словосполученням для розуміння настроїв соціуму того часу.

Жага до знань привела до Харкова Валентина Борисова — уродженця міста Богодухова, одного з районних центрів Харківської губернії. У 1921 році він вступає до ветеринарного інституту, вивчає природничі науки, однак захоплення музикою, мистецтвом дедалі стає сильнішим. Безумовно, інтенсивне мистецьке життя міста «підігривало» творчу енергію майбутнього митця: адже, як бачимо, саме у Харкові — столиці України — створювалася українська культура нової доби.

Виконання Валентином Борисовим своїх перших творів та схвальний відгук на них відомого харківського музиканта М. Пільстрема вирішило подальшу долю: Валентин Борисов вступив до музично-драматичного інституту, до класу композиції вихованця Петербурзької консерваторії, професора С. С. Богатирьова — композитора, вченого, видатного Вчителя. До цієї знакової для становлення та розвитку харківської композиторської та музикознавської, теоретичної шкіл ми ще повернемося на сторінках цієї роботи. А зараз пропонуємо ознайомитись з безцінним документом, що дає змогу побачити яскраві часи початку ХХ століття «очима очевидця»: у 2000 роки серед особистих речей В. Т. Борисова, що залишилися в кімнаті-музеї композитора, створеної ще за життя його вдови Галини Олександрівни Тюменєвої у квартирі, де мешкало славетне подружжя протягом багатьох років, був знайдений рукопис Валентина Борисова, присвячений споминам про свого товариша, «богатирьовця», композитора Ф.Ф. Богданова. Цей документ датований 8 лютим 1988 року — останнім рокам життя композитора. Пожовтілі аркуші паперу «у клітинку» (формату А-4) розкреслені жирними, широкими лініями: Валентин Тихонович вже майже нічого не бачив, писав практично «навпомацки». Безліч правок, уточнень свідчать про те, що митець наполегливо удосконалював текст. Чому для тяжко хворого В.Т. Борисова, фактично за декілька місяців до смерті було настільки важливим згадати Ф. Ф. Богданова? Чому так наполегливо він прагнув якнайповніше

передати особисті враження, емоції, відчуття, пов'язані з особистістю митця та тими подіями, що їм довелося пережити разом? Відповідь криється в останніх рядках рукопису: «...про найголовнішу художню пам'ятку тієї епохи — творчість композиторів Харкова, крім монументальної праці Г. О. Тюменевої про Коляду, ніяких робіт немає. Якщо знайдеться такий сміливець, який не злякається поринути в ці недосліджені хащі, то я впевнений, що творчість та музично-громадська діяльність Федора Федоровича Богданова в період 20—30-х років, як і наступні його твори, знайдуть достойне місце в історії української музичної культури».

Саме цією метою, сподіваючись на зацікавлених та неупереджених дослідників творчості харківських композиторів таких яскравих, славетних в історії Харкова часів, на нашу думку, керувався Валентин Тихонович, згадуючи Ф. Ф. Богданова.

Рукопис надає можливість не тільки побачити «очима Борисова» творче життя в Україні першої половини ХХ століття, але й уявити масштаб особистості самого Валентина Тихоновича: його освіченість, блискуче володіння словом, яскравий полемічний дар та разом з тим добрий гумор та легку людську вдачу.

У цьому безцінному, з точки зору історика, документі центральне місце належить спогадам про 1920—30-ті роки. Палкі дискусії щодо шляхів розвитку українського музичного мистецтва — характерна особливість медіапростору України цих часів. Саме в столичному Харкові, а не в дещо патріархальному Києві, відбувалась справжня боротьба різних мистецьких угруповань за єдине, на їх думку, вірне визначення місця та ролі мистецтва у житті суспільства. Ніколи раніше та ніколи у майбутньому творча діяльність так безпосередньо та, так би мовити, так агресивно позиціонувала себе. Вимоги партійного керівництва держави до «пролетарського змісту» творчості були приводом палкої полеміки щодо напрямків діяльності, «масовізму» та «індивідуалізму» в творчості, проявів революційної та буржуазної, «непманської» ідеології, шляхів використання фольклорних джерел у професійній музиці тощо.

«Музика — масам!» — головне завдання, на вирішення якого повинні були спрямувати зусилля творчі працівники. Зрозуміло, що мова музики більш нейтральна ніж, скажімо, літератури, однак і в цій сфері відбувалися революційні зміни, палали пристрасті, у пилу полеміки стверджувалася нова ідеологія підпорядкування індивідуального колективному, загальному, ідеологія служіння новому «споживачу творчого продукту» — народній масі, що вже продемонструвала свої величезні руйнівні можливості і нагально потребувала «настройки позитивом», нівелювання агресії, виховання, гармонізації енергії.

Підтвердження цього твердження ми знайдемо на сторінках рукопису В. Т. Борисова. Розповідаючи про Ф. Ф. Богданова, Борисов живо та емоційно описує соціально-культурну ситуацію того часу, визначаючи її терміном «музичний фронт». Борисов та Богданов були одностайними в оцінці творчої та музично-громадської, просвітницької роботи керівництва мистецькими організаціями того часу, наголошували на невідповідності цієї роботи нагальним потребам суспільства. Їх погляди щиро поділяли товариші по «композиторському цеху» М. Коляда, К. Богуславський, А. Дашевський. Виступи у пресі цього колективу одностайців, що у 1928 році об'єднались в АРКУ (Асоціацію Революційних Музикантів України), за висловом Борисова, мало ефект «бомби, що розірвалася». До складу новоствореної мистецької організації увійшли молоді композитори — учні професора С.С. Богатирьова. В. Борисов неодноразово вказував на величезний вплив творчої особистості Богатирьова на формування своїх життєвих і творчих принципів [3]. Блискучий професіонал, вимогливий викладач, глибоко принципова та порядна людина — таким згадував свого професора В. Т. Борисов. У класі С. С. Богатирьова студенти не тільки оволодівали секретами композиторської майстерності, знайомилися з великою кількістю нових сучасних творів, а й мали в особі С.С. Богатирьова яскравий приклад гідного служіння обраній справі. Серед перших «богатирів духу та думки» (вислів Т. Кравцова) були, крім В. Борисова та Ф. Богданова, М. Коляда,

В. Барабашов, О. Стеблянко, М. Тіц, Д. Клебанов, Г. Тюменєва, С. Файнтух та ін.

Цікаво, що у споминах про Ф. Ф. Богданова Валентин Тихонович називає жорсткі ідеологічні «війни» щодо устрою мистецької справи в Україні «потасовками» та наголошує, що С. С. Богатирьов «ніякої участі у цих «потасовках» не брав».

«Революційні настрої» в музичному мистецтві того часу вирували не тільки в Харкові. Із захопленням розповідає В. Борисов про творчі контакти з молодими композиторами Москви та Ленінграда, участь у роботі Всеросійської музичної конференції, на якій, зокрема, з доповіддю виступав А. Луначарський, конференції по теорії ладового ритму професора Б. Яворського, тощо. Оживляють розповідь спомини про різні курйозні випадки, що траплялися з Борисовим та Богдановим під час цих відряджень.

Але молоді митці не тільки займались полемікою щодо устрою музичної справи, а й головне, створювали музику, яка дуже подобалась і виконавцям, і слухачам. «...виразна музика вокальних творів Богданова завжди звучала в концертах, по радіо, на літературно-музичних зустрічах тощо» — згадує в рукопису В. Т. Борисов. «Щіра дружба, що пов'язувала Борисова та Богданова довгі роки», ґрунтувалася не стільки на радикальних поглядах, скільки на спільному захопленні «вітчизняною музикою, особливо Мусоргським». Спільне музикування, спільні роки навчання, виступи в чисельних концертах, робота в театрі та на радіо міцно об'єднали музикантів.

Борисов розповідає не тільки про життєвий та творчий шлях Ф. Ф. Богданова, його досягнення та невдачі, а й про події мистецького життя, що їм довелося пережити разом. Цей рукопис, що сьогодні стає відомим широкому загалу, — у певному сенсі є «портретом в портреті». Згадуючи Ф. Ф. Богданова, Борисов згадує себе, ті енергії середовища, що надали міць його таланту, сповнили життєдайною силою його музику. Публікація рукопису дає унікальну можливість отримати додаткову персоніфіковану інформацію про соціокультурну ситуацію в Харкові, відчуті чарівливість особи-

стості самого В. Т. Борисова: його освіченість, блискуче володіння словом, добрий гумор та легку людську вдачу (текст документу російською мовою має орфографію та пунктуацію В. Т. Борисова. Нерозбірливі слова та знаки пунктуації взяті автором монографії в квадратні скобки).

«Федор Федорович Богданов — один из талантливых композиторов, начало творческой и музыкально-общественной деятельности которого относится к первым годам бурного развития и становления молодой советской украинской музыки.

Долгие годы меня и Федора Федоровича связывала искренняя дружба, возникшая на почве нашей общей любви к отечественной музыке (в особенности к Мусоргскому) и весьма радикальных взглядов на состояние, как в то время говорили, «музыкального фронта» на Украине. Встречались мы с Федором довольно часто. Наша дружба крепла по мере возрастания обоюдного интереса к событиям музыкальной жизни Харькова.

Познакомились мы [в] 1922 году в консерватории на вступительном экзамене по фортепиано. Я по своей провинциальной неосведомленности думал — чтобы стать композитором, прежде всего надо получить пианистическое образование. О том [,] как я держал экзамены [,] можно было бы написать юмористический рассказ. Скажу только, что на фортепианный факультет меня не приняли, но поскольку я на экзамене сыграл свое сочинение, то был направлен комиссией на композиторский факультет к проф. Богатыреву. Здесь тоже пришлось держать экзамены по теории музыки и сольфеджио. Богданов же довольно бойко сыграл экзаменационную программу и был принят на первый курс.

Встречались мы с Федором довольно часто. Наша дружба крепла по мере возрастания обоюдного интереса к событиям музыкальной жизни Харькова, тогдашней столицы Украины. Наши разговоры во время свиданий невольно сводились к острой критике творческой и музыкально-общественной работы наших столичных деятелей культуры, а также руководимых ими учреждений (журнал «Радянська музика», Высший музыкальный коми-

тет, издательство Музыкального общества им. Леонтовича и т. д.). В своих взглядах мы были не одиноки, их разделяли многие харьковские композиторы, главным образом молодежь. К концу 1928 года постепенно организовалась довольно большая группа композиторов — членов общества им. Леонтовича, весьма критически относившихся к современной музыкальной жизни. Назревал, выражаясь астрономическим термином, «Большой взрыв».

К этому времени относится и получение Богдановым и мною первого авторского гонорара за свои сочинения. А дело было так. Кому-то из композиторов старшего поколения (С. П. Дремцов, Л. Л. Лисовский, Б. И. Новосадский) каким-то культурно-просветительским учреждением была заказана музыка к либретто детской оперы. К этой работе была привлечена и композиторская молодежь, в том числе Богданов и я. Расчет был произведен по количеству написанных страниц музыки. Сколько пришлось на долю Федора я не помню, а я получил 12 р. 50 к. и в то время твердой золотой валюты это было не так уж и мало. На радостях мы втроем — к нам присоединился еще один молодой композитор Александр Дашевский — наняли частный открытый автомобиль (их стоянка была тогда на площади Розы Люксембург) и с шиком промчались по Сумской в городской парк им. Горького, сытно пообедали, а на следующий день тоже втроем, но уже вместо Дашевского был наш общий друг Федор Моисеевич Соболев, известный в Харькове хормейстер и зав. сектором Госиздата Украины, с новенькими чемоданами, купленными за тот же гонорар, отправились в гости к моей маме в Богодухов. Там Федя познакомился с подружкой моего детства и юношества Ларисой Леонтьевной Громовой и вскоре женился на ней.

Жил он тогда во втором доме от угла площади Руднева и Московского проспекта по правой стороне. Еще до женитьбы Федора я частенько заглядывал к нему, мы музицировали, особенно нам нравилось играть на фортепиано в 4 руки. Не раз мы выступали в качестве фортепианного дуэта у знакомых на вечеринках. Наш репертуар состоял из увертюры к «Эгмонту» Бетховена, увертюры

Литольфа «Робеспьер», «Триумфального марша» Грига, его же сюиты из музыки к «Пер Гюнту». Из русской классики мы с большим увлечением исполняли «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, 1-ю симфонию Калиникова. На дипломном экзамене по композиции мы с Федей исполнили в 4 руки мою симфоническую поэму «Кармелюк».

В эти годы Богданов увлекался вокальной музыкой, много писал романсов. Его особенно привлекала поэзия Василия Блаkitного (Эллана). На его стихи он написал несколько популярных в то время романсов «Юний лад», «Удари молота і серця» и др. Тогда же был написан прекрасный романс на слова Тычины «Як упав він з коня», а позднее — романс «О деле 96-ти» на слова Маяковского. Был написан им и тогда же напечатан хор с ф-но «У поході за врожай».

У харьковских исполнителей того времени был огромный интерес к молодой советской украинской музыке. Профессиональные хоры, струнные квартеты им. Вильома и им. Леонтовича, певцы в концертах филармонии и на радио стремились расширять, обновлять свой репертуар за счет современной украинской музыки. Естественно что свежая, искренняя, выразительная музыка вокальных сочинений Богданова всегда звучала в концертах, по радио, на литературно-музыкальных встречах и т.д. Ни один из концертов не проходил без внимания прессы; были случаи [,] когда на один и тот же концерт появилось одновременно две—три рецензии в разных газетах. Напр., на тематический концерт «Соціалістичне будівництво в пісні» было опубликовано 3 рецензии за подписями Сігурда, Коваля и Ткаченко.

К концу 1928 [года] в музыкальной атмосфере Харькова ясно ощущалась необходимость каких-то перемен, реформ. Переименование Музыкального общества им. Леонтовича во «Всеукраїнське товариство революційних музик» — ВУТОРМ — никаких изменений в музыкальную действительность не внесло. Почти стихийно возникла инициативная группа по созданию новой композиторской организации — Ассоциации революционных композиторов

Украины — АРКУ. В нее вошли композиторы Богуславский, Богданов, Борисов, Коляда и Дашевский.

Когда количество отрицательных фактов в работе музыкальных учреждений и их руководителей достигло, так сказать, «критической массы» — произошел взрыв: в газете «Комсомолец України» от 7-го декабря 1928 года на основании собранных нами материалов была напечатана разгромная статья под заголовком «Де згода в сімействі...» за подписью О. Мак. Это был псевдоним Александра Лейна, будущего режиссера ТРОМа — «театра робітничої молоді». С кем бы нам потом ни пришлось говорить, все в один голос утверждали, что статья призвела впечатление «разорвавшейся бомбы». В этой статье подвергалась резкой и нелицеприятной критике деятельность Высшего Музыкального Комитета Наркомпроса Украины и его председателя, композитора Филиппа Емельяновича Козицкого, занимав(шего) в то время все ключевые руководящие должности в государственных и общественных музыкальных учреждениях. Инспектор музыкального отдела Наркомпроса Украины, председатель Высшего музыкального комитета, главный редактор 2-х журналов — «Музика» и «Музика массам», председатель правления ВУТОРМа, член правления «Українського товариства драматургів і композиторів (УТОДіК), член правлений, консультант и т.д. многих организаций, лектор в Харьковском Муз.- драм. институте, и так далее и тому подобное.

Естественно, что критический огонь статьи «Де згода в сімействі...» был направлен на руководителей учреждений, в которых процветали бездеятельность, волокита, безалаберность, отсутствие свежей инициативы, бездушное отношение к композиторской молодежи, отсутствие массовой музыкальной работы и так далее. Обо всем этом и еще о многом отрицательном в музыкальной жизни того времени с горечью и возмущением писалось в газете «Комсомолец України».

Через 6 дней, 13-го декабря, в той же газете было напечатано наше «Письмо в редакцию», которому предшествовал комментарий редакции — «Лід рушив: композитори стверджують факти,

наведені в статті О. Мака «Де згода в сімействі...». Треба організувати диспут про стан та шляхи нашої музичної роботи».

В письме мы выражали редакции полное удовлетворение и большую благодарность за то, что газета первая, и пока что единственная, подняла вопрос о неблагополучии на музыкальном фронте. В этом же письме мы заверили редакцию, что в случае надобности подтвердим все факты, приведенные в статье, документально. Далее следовали подписи: Бюро инициативной группы АРКУ — Богуславский, Богданов, Борисов, Коляда, Дашевский. Так закончился первый этап нашей борьбы за оздоровление музыкальной атмосферы Харькова.

Возникла новая композиторская организация АРКУ, в состав которой вошла главным образом композиторская молодежь — выпускники класса композиции проф. С.С. Богатырева, сам он никакого участия в этих «потасовках» не принимал. Но не прошло и года, как музыкальная общественность Харькова стала свидетелем новых событий.

В июне 1929 года Богданов и я получили командировку в г. Ленинград на первую Всероссийскую Музыкальную конференцию, где слушали доклад Луначарского и ряд интересных выступлений. К этому времени в ряды Российской Ассоциации Пролетарских Музыкантов (РАПМ) — влилась мощная группа молодых композиторов — участников так наз. «Проколла» (производственного коллектива студентов-композиторов Московской консерватории). Это были Давиденко, Белый, Шехтер, Коваль, Чемберджи, Ряузов, Левина и др. Возглавлял РАПМ музыковед Лебединский. За несколько дней нашего пребывания на конференции мы ознакомили рапмовцев с положением музыкальных дел на Украине. Многие наши болезненные проблемы волновали и москвичей. Это сблизило нас и все они в один голос настаивали, чтобы по приезде в Харьков мы начали работу по организации пролетарских музыкантов Украины. Руководство РАПМа было заинтересовано, чтобы рапмовское движение охватило побольше союзных республик.

Возвратившись в Харьков, мы с Федором рассказали о наших встречах, о поддержке со стороны москвичей. И закипела работа. К октябрю 1929 года сформировался основной костяк будущей организации. После диспута о дальнейшем развитии украинской советской музыки, на который приезжал из Москвы Виктор Белый, ознакомивший участников диспута с платформой РАПМа, в той же газете «Комсомолец України» от 26-го октября 1929 года появилось новое письмо в редакцию следующего содержания: «Шановний товариш редакторе, просимо вмістити у Вашій газеті таке: з огляду на те, що діяльність ВУТОРМу (Всеукраїнське товариство революційних музик) і АРКУ (Асоціація Революційних Композиторів України) розходилась з ідеологічним постановленням, покладеним в основу цих організацій (питання ідеології творчості, масової музичної роботи, музичної критики і т. ін.). Ми — член ревізійної комісії харківської філії ВУТОРМу Белокопитов, член правління харківської філії ВУТОРМу Шатенко і члени бюро АРКУ Богданов, Борисов і Коляда — віднині не вважаємо себе за членів названих організацій і приєднуємося до групи, що в основному поділяє ідеологічну платформу РАПМа. Белокопитов, Шутенко, Богданов, Борисов, Коляда».

Это и был день рождения еще одной общественно-музыкальной организации — Ассоциации пролетарских музыкантов Украины — АПМУ. В это же время в Харькове организовался «Театр робітничої молоді» — сокращенно «Тром». По своему направлению он был близок установкам АПМУ и естественно, что руководство театра пригласило композиторов АПМУ для музыкального оформления спектаклей. Там стали работать Арнаутов, Борисов и Коляда. Дирижером театрального оркестра стал Богданов. Кроме того, Федор работал музыкальным редактором Укррадиокомитета. В составляемых им программах концертов он усиленно пропагандировал творчество композиторов АПМУ, из-за [чего] у него не раз возникали конфликты с руководством радиовещания.

Если не ошибаюсь, то зимой того же года Богданова и меня командировали в Москву на конференцию по теории ладового рит-

ма. Докладчик был сам автор этой теории — профессор Яворский. Мы снова встретили[сь] с рапмовцами — Давиденко, Белым, Ковалем, Шехтером и другими. Они пригласили нас на творческое собрание, которое происходило в одном из полуподвальных этажей Московской консерватории в квартире профессора консерватории, музыковеда Надежды Яковлевны Брюсовой, сестры известного поэта Валерия Брюсова. Она очень сочувствовала рапмовскому движению и поддерживала его.

В Москве с нами произошел забавный случай: московские товарищи устроили нас на ночлег на диванах в кабинете директора консерватории. Глубокой ночью Федя, спавший более чутко, проснулся вдруг от раздавшегося тихого скрежета в двери, ведущей в кабинет из коридора. Он немедленно разбудил меня и испуганным шепотом сообщил: «Валентин, вставайте, к нам лезут воры». Мы на цыпочках подошли к двери и начали прислушиваться: снаружи явно кто-то пытался открыть дверь и все время елозил ключом в замочной скважине. А дверь мы заперли изнутри. «Кто там?» — наконец спросили мы. В ответ раздался спокойный голос — «Откройте, это полотер». Было 6 ч. утра, зимой еще ночь.

АПМУ просуществовала неполных три года. Как известно, после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» все они были ликвидированы и в области музыки возник единый Союз советских композиторов СССР с национальными отделениями.

В 1934 году столица Украины переехала в Киев, возможности композиторских заработков значительно поубавились. Многие композиторы, жившие до этого главным образом творческим трудом, вынуждены были искать постоянный твердый заработок. Богданову предложили место завмузчастью и дирижера в Донецком драматическом театре, который возглавлял тогда известный на Украине режиссер Василько. В середине 30-х годов Федор переехал в Донбасс. Его жизнь с Ларисой Громовой не удалась и в Донецке он женился вторично.

Как-то композитору Нахабину и мне довелось быть в Донецке. Мы побывали в театре на спектакле «Пісня про свічку» Кочерги с музыкой Богданова. Должен сказать, что музыкальное оформление произвело на нас самое отличное впечатление. Музыки было много, вся она была чрезвычайно яркой и выразительной, а хоровые эпизоды мало чем отличались от оперных сцен.

Во время войны Федор был в действующей армии военным дирижером. После демобилизации он возвратился в Харьков.

Наша более чем десятилетняя разобщенность не могла, естественно, не отразиться и на нашей дружбе. Мы оставались добрыми товарищами, но прежнего единодушия в наших мыслях уже не было. Федя стал раздражительным, желчным, нервным. Многие в работе Союза композиторов он критиковал с позиций 20-х годов. Такому его состоянию, как мне кажется, во многом способствовало несколько творческих неудач с изданием партитур его симфонических сочинений. Так, например, я помню, что он очень переживал отказ издательства «Музична Україна», несмотря на рекомендацию нашего Союза, напечатать партитуру его симфонической поэмы «Гомоніла Україна». В то же время его небольшие фортепианные произведения часто печатались в издательствах Киева и Москвы.

В заключение мне хотелось бы сказать вот о чем. Последние годы некоторые молодые музыковеды, педагоги-историки консерватории стали обращать свои «исследовательские взоры» на ряд проблем, связанных с музыкальной жизнью Харько[ва] в двадцатые и начало тридцатых годов. Это работы (некоторые из них диссертации) о фортепианной педагогике, музыкальной критике, о концертной жизни и т. д. Но, к сожалению, о самом главном художественном памятнике той эпохи — о творчестве композиторов Харькова, кроме монументального труда Г. А. Тюменевой о Коляде, никаких работ нет. И вот, если найдется тот смельчак, который не побоится ринуться в эти неисследованные дебри, то я уверен, что творчество и музыкально-общественная деятельность Федора Федоровича Богданова в период 20-х, 30-х гг., равно как и по-

следующие его сочинения, найдут свое достойное место в истории украинской музыкальной культуры».

8.02.88 г.

Як бачимо, Валентин Борисов належав до тієї частини художньої інтелігенції, яка щиро захоплювалася ідеями свого часу. Енергія столичного Харкова проявилася у активній життєвій позиції, позитивному світосприйнятті, усвідомленні важливої ролі митця у гармонізації духовного життя суспільства, що їх декларував композитор. У творчості ці засадничі принципи знайшли сталі втілення в актуальній проблематиці, подієвості, динамізмі художнього світу, що його створив митець, цілеспрямованості життя та творчості. Музика Валентина Борисова — це сама енергія життя, висловлена мовою музичного мистецтва.

Розглянемо докладніше формулювання «активна життєва позиція» та «усвідомлення важливої ролі митця», що є взаємозалежними. Вже під час навчання в музично-драматичному інституті Валентин Борисов з однокурсниками (Д. Клебановим, М. Тіцем, І. Аркіним та ін.) створює виробничий колектив студентів та організує виступи цього колективу перед широкими верствами населення (робітниками, селянами, військовими) з метою популяризації класичного музичного мистецтва. Разом з тим, «вібрації часу», які, на нашу думку, добре відчував композитор, потребували нових, співзвучних цьому часу творів. Межа 1920—1930-х років — час створення великої кількості масових пісень, хорових, ансамблевих творів. У статті «Як я працюю над червоноармійською піснею» молодий композитор зізнався: «Для мене масова пісня стає одним із важливих жанрів пролетарської музики» [50, с. 74]. Це не було перебільшенням — широке визнання Валентин Борисов здобув саме у цьому жанрі: створена у 1929 році «Гвинтівочка» (вірші М. Асєєва) витримала безліч видань, «Пісня кубанських козаків» (вірші О. Сафронова) отримала II премію на Всеукраїнському конкурсі у 1931 році, написаний у 1934 році «Марш ХПЗ» (вірші О. Хазіна) став гімном цього заводу та ін. Композитору вдалося знайти влуч-

ні інтонації, втілити їх в струнку за формою композицію, що стало запорукою успіху його масових пісень.

Вимоги партійного керівництва держави до «пролетарського змісту» творчості спонукали до палких дискусій щодо напрямків діяльності, «масовізму» та «індивідуалізму», проявів буржуазної «непманської» ідеології, шляхів використання фольклорних джерел у професійній музиці тощо. 1920-1930-ті роки — час активної публіцистичної та музично-громадської діяльності Валентина Борисова. В архіві композитора, що зберігається у музично-театральній бібліотеці ім. К. Станіславського (м. Харків), є посвідчення В. Борисова — наукового співробітника Наркомату освіти (1928 рік), музичного керівника та диктора Харківської радіостанції (1929 рік), харківського кореспондента журналу Всеукраїнського Музичного товариства ім. М. Леонтовича (1927 рік), музичного рецензента газети «Комсомолец України» (1928 рік) — яка інтенсивна діяльність!

Валентина Борисова впевнено можна вважати творцем нової музичної естетики. Використовуючи не тільки періодичні видання, а й радіомовлення як трибуну для висловлювання своїх думок, молодий композитор формулює основні цілі та задачі, що постають перед митцем, дає характеристику стану сучасного мистецького життя. У цьому контексті доцільно згадати, що Харків був другим у колишньому Радянському Союзі містом, де почалося радіомовлення. 16 листопада 1924 року саме в Харкові запрацювала перша на Україні радіотелефонна станція. За свідченням Т. Рожка [190], спочатку транслювався концерт харківських артистів, потім в ефір вийшла радіогазета «Пролетар» (для порівняння повідомимо, що радіомовлення в США та Великобританії почалося у січні 1922 року; в Німеччині — у жовтні 1923 року). Біля мікрофону Харківського радіо виступали державні діячі, поети, письменники, музиканти. «Харківська сторінка» історії українського радіо у часовому просторі займає майже 10 років — стільки ж, скільки Харків був центром політичного, господарського, культурно-просвітницького життя України.

На посаді музичного редактора Укррадіо Валентин Борисов готував передачі радіотеатру, в яких лунала як класична музика, так і твори сучасних композиторів. Особливий резонанс отримали дві концертні програми, присвячені творчості М. Коляди. Звучала по радіо і музика самого Борисова. Так, в газеті «Комсомолец України» рецензент Єльге висловлює свої враження про дев'ятий симфонічний концерт в радіотеатрі, зокрема, про виконання симфонічної поеми Валентина Борисова «Кармелюк»: «Музика поеми емоційно насичена, свіжа, гармонічна, теми мають великий динамічний розвиток; також прозвучав дуже гарний романс у народному дусі «Туман ярм» цього ж автора у виконанні Марії Сокіл» [Дод. А, 3].

Зміна столичного статусу Харкова, подальші репресії, війна, зрозуміло, не могли не позначитися на світосприйнятті композитора. Але залишився неушкодженим той міцний стрижень, який був загартований в умовах інтелектуального, духовного, емоційного зростання двадцятирічного митця. Його «геній» має до «міста» свого існування не тільки безпосередньо біографічне відношення. Харків для Валентина Борисова став головним осереддям докладавання творчих та людських сил, мірою всіх звершень. У свою чергу завдяки музиці Валентина Борисова і Харків стає більш зрозумілим, більше висвітлюється та сповнюється життєдайним оптимізмом його аура.

Етюд №3

ПРО МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКИЙ ФРОНТ

Сторч і інші мислителі мистецтва, творчі діячі, особливо, якими хотіли стати на основі соціальної організованості. Ось це було, що прорвало каліткою професійності на фронті-громадському фронті України і робилося воно саме внаслідок особливого часу історично-політичної ситуації. Виробилися нові способи і нові методи організації творчих сил, на виконання яких і створювалися музично-громадські організації. Це були: БУТОРМУ (Бюро творчих організацій музикантів України), АІМУ (Асоціація інструменталистів України), АІМУ (Асоціація інструменталистів України), АІМУ (Асоціація інструменталистів України)...

Важко сказати, діяльність якої не випинає, бо це була Харківська творча група, в основі якої стояла передумова створення АІМУ внаслідок проведених в Харкові музичних конкурсів, організованих БУТОРМУ, що також вийшли в світ з творчих ініціатив творчих колективів інструменталистів України (АІМУ).
Всі ці організації музикантів України по-різному розуміють настановами програмної творчості. Ось і в АІМУ, що мала велику творчу організаційну діяльність боротьби з іншими творчими групами та виступами, які подорожували до Москви, Харкова, Чернівців, в основі АІМУ вийшли про організації і об'єднання в цілому представники музикантів-пролетарських музикантів України (АІМУ).

Важко сказати, діяльність якої не випинає, бо це була Харківська творча група, в основі якої стояла передумова створення АІМУ внаслідок проведених в Харкові музичних конкурсів, організованих БУТОРМУ, що також вийшли в світ з творчих ініціатив творчих колективів інструменталистів України (АІМУ).
Всі ці організації музикантів України по-різному розуміють настановами програмної творчості. Ось і в АІМУ, що мала велику творчу організаційну діяльність боротьби з іншими творчими групами та виступами, які подорожували до Москви, Харкова, Чернівців, в основі АІМУ вийшли про організації і об'єднання в цілому представники музикантів-пролетарських музикантів України (АІМУ).

ДО ВУТОРМУ І АІМУ.

МОЛОДІ ПЕВЦІ І МУЗИКАНТИ

Харківська державна консерваторія очинила в текущий рік традиції своєї історії. Ось велика кількість виконавчих музикантів, з яких за рік випускаються тисячі робіт.
І в цьому році ми бачили концентрат науковий розум, кваліфікаційні роботи професори в студентстві, а на деяких факультетах—виступали досягнення.
Парти в правительстві удеють виключно увагу на розвиток талантів, яких в Харківській консерваторії. Уваго першій колекції студентів класу проф. Михайлова, показавши значні результати, вони так горді, що і всі необхідні ознаки надихаються в Харківській консерваторії. Уваго першій колекції студентів класу проф. Михайлова, показавши значні результати, вони так горді, що і всі необхідні ознаки надихаються в Харківській консерваторії.

УДАРНИКИ СЦЕНИ НА ЛІКВІДАЦІЮ ПРОРІВІВ.

Харківський ТРОМ вийде на місяць до Донбасу. Цією лінійкою мобілізовані артисти Харківського державного театру робитимуть місяць на лінійку роботу щодо ліквідації проривів в Донбасі. Більше, ніж 50 чол. на лінійку ТРОМ виводиться до ЦК ЛКСМУ, та до всіх комсомольських організацій Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.
Повторює: комсомольські організації Донбасу мобілізують свою роботу, як цього вимагає соціалістична творчість.
Востанок: комсомольські організації Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.

ХАРКІВСЬКИЙ ТРОМ ВІЙДЕТЬ НА МІСЯЦЬ ДО ДОНБАСУ.

Цією лінійкою мобілізовані артисти Харківського державного театру робитимуть місяць на лінійку роботу щодо ліквідації проривів в Донбасі. Більше, ніж 50 чол. на лінійку ТРОМ виводиться до ЦК ЛКСМУ, та до всіх комсомольських організацій Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.
Повторює: комсомольські організації Донбасу мобілізують свою роботу, як цього вимагає соціалістична творчість.
Востанок: комсомольські організації Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.

ХАРКІВСЬКИЙ ТРОМ ВІЙДЕТЬ НА МІСЯЦЬ ДО ДОНБАСУ.

Цією лінійкою мобілізовані артисти Харківського державного театру робитимуть місяць на лінійку роботу щодо ліквідації проривів в Донбасі. Більше, ніж 50 чол. на лінійку ТРОМ виводиться до ЦК ЛКСМУ, та до всіх комсомольських організацій Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.
Повторює: комсомольські організації Донбасу мобілізують свою роботу, як цього вимагає соціалістична творчість.
Востанок: комсомольські організації Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.

ХАРКІВСЬКИЙ ТРОМ ВІЙДЕТЬ НА МІСЯЦЬ ДО ДОНБАСУ.

Цією лінійкою мобілізовані артисти Харківського державного театру робитимуть місяць на лінійку роботу щодо ліквідації проривів в Донбасі. Більше, ніж 50 чол. на лінійку ТРОМ виводиться до ЦК ЛКСМУ, та до всіх комсомольських організацій Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.
Повторює: комсомольські організації Донбасу мобілізують свою роботу, як цього вимагає соціалістична творчість.
Востанок: комсомольські організації Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.

ХАРКІВСЬКИЙ ТРОМ ВІЙДЕТЬ НА МІСЯЦЬ ДО ДОНБАСУ.

Цією лінійкою мобілізовані артисти Харківського державного театру робитимуть місяць на лінійку роботу щодо ліквідації проривів в Донбасі. Більше, ніж 50 чол. на лінійку ТРОМ виводиться до ЦК ЛКСМУ, та до всіх комсомольських організацій Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.
Повторює: комсомольські організації Донбасу мобілізують свою роботу, як цього вимагає соціалістична творчість.
Востанок: комсомольські організації Харкова і спеціальної лінійки до об'єднань.

Публіцистика Валентина Борисова як композиторська естетична програма

Можливість ознайомитись із думкою митця з приводу власної творчості, мистецького середовища, побачити соціокультурну ситуацію «очима Валентина Борисова» є надзвичайно важливим чинником розуміння стабільних та мобільних компонентів творчого стилю композитора.

Публіцистична спадщина В. Борисова складається з 40 примірників — це нотатки, рецензії на концерти, листи до редакцій, статті у періодичних виданнях. Вони у повній мірі репрезентують ще одну грань таланту композитора — вміння володіти словом, яскравий полемічний дар, освіченість та безумовні лідерські якості.

Публіцистику композитора можна умовно розподілити на три напрямки: з одного боку — це примірники, які презентують Валентина Борисова-рецензента (з 1928 року він працював кореспондентом газети «Комсомолец України», журналів «Пролетарський музикант», «Музика мас», «Радянська музика»), з іншого — статті, що висвітлюють мистецьку позицію композитора. Третій напрямок — професійні настанови митця, які він формулював для себе у творчості.

Концертне життя столичного Харкова «очима Валентина Борисова» — це враження від виступів камерної співачки М. Шекун-Коломийченко [Дод. Б, 22], спектаклів оперного театру (зокрема, авангардний спектакль «Машиніст Гопкінс» він назвав «політичним злочином», а рецензія мала красномовну назву, що не потребує додаткових пояснень — «Мішанина містики з наркотикою фокстроту») [дод. Б, 24], вистав комсомольського музичного театру [Дод. Б, 16, 28]. Це рецензії на концерти з творів композиторів Грузії О. Тактакішвілі та З. Паліашвілі, що відбулись в рамках їх першого візиту до Харкова за ініціативою Укрфілу [Дод. Б, 5], симфонічні

та камерні концерти за участю провідних виконавців Харкова та гастролерів [Дод. Б, 6, 12, 13, 15, 16], висвітлення творчих змагань в рамках популярних на той час музичних олімпіад [Дод. Б, 33].

Аналіз діяльності музично-громадських організацій 1920-х років — яскрава галузь публіцистики Борисова. Участь у творчих союзах була невід'ємною складовою, якщо не сказати, умовою існування в професії. Сам Валентин Борисов був членом Товариства ім. М. Леонтовича, яке у 1928 році перетворилося на Всеукраїнське товариство революційних музик (ВУТОРМ), потім вийшов з ВУТОРМу та увійшов до Асоціації революційних композиторів України (АРКУ). У 1929 році він став одним із засновників мистецького угруповання — Асоціації пролетарських композиторів України (АПМУ) — «найміцнішої на той час мистецької організації, що залишила по собі значний слід у творчості її учасників» [216, с. 9].

Використовуючи таку форму звернення, як «Лист до редакції», В. Борисов, М. Коляда, Ф. Богданов, К. Богуславський піддають критиці за бездіяльність Вищий Музичний Комітет ВУТОРМу, його інспектора П. Козицького [Дод. Б, 20], інформують громадськість про ідеологічні розбіжності з керівництвом цієї організації [Дод. Б, 30]. Разом з Т. Шутенко, М. Колядою В. Борисов повідомляє про відмову від співробітництва з журналом «Авангард» [Дод. Б, 8], з М. Колядою — про створення АПМУ [Дод. Б, 2]. Із категоричністю молодості В. Борисов у своїх полемічних нотатках щодо шляхів розбудови нової соціалістичної культури критикує «безпринципність, мелкобуржуазний націоналізм» діячів ВУТОРМу [Дод. Б, 9], опікується долею молодих композиторів, які «не мають можливості публікувати свої твори, рідко мають змогу взяти участь в концертах», вказує на необхідність підтримки композиторського молодняка з боку держави [Дод. Б, 1]. Різко виступає Валентин Борисов проти «вульгаризаторства у музиці» «спекуляції індустріальною термінологією» [Дод. Б, 7, 10, 21]. Як музичний критик, надає буквально розгромні рецензії на нові твори П. Козицького, П. Сениці, А. Дашевського, Б. Рискінда (однак схвально відгукується про «Галицькі пісні» Л. Ревуцького, романси М. Коляди) [Дод. Б, 3, 11]. Безумовно, загальний тон риторики того часу вражає

своєю безапеляційністю, непримиренністю, і деякі висловлювання Валентина Борисова «ріжуть вухо» своєю категоричністю, але водночас демонструють безумовний талант публіциста — влучні вислови, наприклад, «вульгарний марксизм марксоїдів в музиці», «ювілейна ідеологія на хвилі 477», «спрощена діалектика і фокстроти з ідеологією» [Дод. Б, 7, 10, 19] — образні, кмітливі — такі, що миттєво запам'ятовуються. Підкреслимо, що Борисов був не тільки свідком глобальних перетворень у житті та свідомості суспільства, а й активним їх учасником, що викликало необхідність чітко і ясно, деколи категорично висловлювати свою позицію щодо необхідності пошуку композиторських настанов, співзвучних часу, а не дисонуючих з ним. Певним підсумком дискусій на шпальтах періодичних видань стала стаття «Музыкальное творчество Украины» [41], в якій композитор представляє та характеризує провідні тенденції в музичному мистецтві, окреслює розташування «музичних сил», їх, висловлюючись сучасною мовою, «формат», однак робить зауваження, що статтю слід розглядати «..як першу спробу сучасної характеристики музичної творчості УРСР» [41, с. 36].

Молодий митець поділяє весь творчий актив на дві основні групи: з одного боку — це композитори, творча праця яких почалася до революції і продовжується на час написання статті, з іншого — нові українські композитори, до яких він відносить і себе, що розпочали творчу діяльність після революції. Суттєвим для Валентина Борисова є і регіональний розподіл — головна частина композиторів, на його думку, групується в Харкові та Києві, менша — в Одесі (західний регіон залишився поза увагою за відомих історичних причин). Перша група композиторів — об'єкт критики митця. Аналізуючи публікації Державного Видавництва України за 1925—1930 роки, композитор робить висновки щодо ідеологічної складової творчості композиторів старшого покоління: «повна відсутність сучасної тематики, естетство та формалізм» [41, с. 36]. Як аргумент, наводить приклади словесної першооснови творів, проникнутих, на його думку, індивідуально-ліричними або еротичними (!) настроями — «Гимны святой Терезы», «Астры», «Когда услышу твой певучий голос», «Вы знаете, как липа шелестит» тощо. В галузі ін-

струментальної музики вказує на дилетантський характер багатьох творів, а також притаманний їм «налет естетствующого снобизма» (фортепіанні твори П. Козицького, М. Вериківського) [41, с. 36]. Зрозуміло, що такі прояви творчості, як, наприклад, «Дитя поранило пальчик», «Он шепнул мне...», «Укройте меня, укройте» П. Козицького викликали обурення молодого композитора в ті часи, коли країна буквально кипіла, зрушення були колосальними: індустріалізація держави — це широкомасштабне будівництво, могутній прорив на новий, вищий рівень розвитку; колективізація — грандіозний, але досить болючий злам від індивідуального до колективного не тільки господарювання, а й світосприймання, і В. Борисов як митець не тільки спостерігав ці зрушення, а і вважав за необхідне брати в них активну участь.

Не залишає він без критики і творчість представників своєї генерації: так, він вважає, що серед молодих композиторів, які отримали професійну музичну освіту вже після революції, зустрічаються прояви культивациі «упадочної символіки містично-похоронних настроїв» (соната та реквієм В. Барабашова сповнені, на думку Валентина Борисова, «надриву та екстатичного стогіну» [41, с. 37]).

Обурює митця бажання деяких композиторів створити сучасну музику шляхом механічного поєднання лозунгів ВКП(б) з музикою «типу учнівських задач з гармонії та контрапункту» [41, с. 37]. Як приклад він наводить «Лозунги ВКП(б)» Л. Лісовського. За влучним визначенням Валентина Борисова — це «приспосованці». У переліку творів цих авторів є все — від фокстроту до симфонії. Революційна тематика взята до уваги, однак, при докладному розгляді, виявляється, що вона є лише приводом для демонстрації різних «модерністських хитрощів», які зовсім не відповідають ідеї та емоційному характеру змісту (як, наприклад, в «Днепрострої» Ю. Мейтуса). Цікаво, що такий же закид щодо творчості самого Валентина Борисова зробив Ф. Козицький. В статті «На шляхах до створення пролетарської пісні», розміщеній в журналі «Музика массам» №6 за 1931 рік, він порівняв пісні Валентина Борисова з «вправами по двоголосному контрапункту, оздобленими в окремих випадках стилевими ознаками селянської пісні».

Неприйнятним для Валентина Борисова є безмірне захоплення окремих композиторів «західною культурою». Більшість вищеназваних авторів об'єдналися у Всеукраїнське товариство Революційних Музикантів (ВУТОРМ), яке, на думку композитора, проявило себе у галузі музичної творчості з реакційного боку. За його визначенням, усі ці композитори «лишають себе здорового ґрунту для творчості, замикаючись у внутрішньому світі і не бачать величезного простору для творчості у зовнішньому — яскравому, сповненому життя» [41, с. 37]. І лише група музикантів, до складу якої входив і сам В. Борисов (АПМУ), на його думку, за своїми творчими устремліннями найбільш відповідає завданням розбудови музичної творчості України.

Ця стаття Валентина Борисова заслуговує на увагу тому, що, по-перше, в ній досить широко висвітлюється увесь спектр тенденцій, настроїв, проблем у музичному мистецтві, що склались в 1920-ті роки, по-друге, характеризується напрямок творчих зусиль самого композитора — до масового слухача, до співучасті в усіх процесах, що відбуваються в суспільстві, по-третє, формулюється необхідність створення нового «інтонаційного словника», співзвучного часу.

Особливо цікавими є ряд статей, в яких Валентин Борисов формулює власні творчі настанови: те, до чого він прагне і те, чого в своїх творах бажає уникнути. Так, необхідною, на думку композитора, умовою успіху масової пісні (провідного жанру у творчості митця 1920—1930-х рр.) є її «простота, мелодійність, конкретність, але без спрощенства і солдатчини» [52, с. 74]. Власною безумовною вдачею він вважає «Гвинтівочку» (вірші М. Асєєва), тому що вона «цільна, конкретна, стисла, мелодійна, насичена радістю і бадьорістю молодості» [52, с. 74]. Звернемо увагу: коло образів сучасності, співзвучних Валентину Борисову — радість, бадьорість молодості. Прагнення до «конкретності» у молодого композитора втілюється в «наданні кожній пісні свого, їй властивого обличчя і унікальні знеособленості в пісні» [52, с. 75]. Явним також є прагнення Валентина Борисова до індивідуалізації музичної мови кожного твору вже на стадії становлення творчої особистості.

Інший твір, що задовольнив композитора — це «Червонофлотська» (вірші М. Штейнберга) — «весела, життєрадісна пісня» [52,

с. 74]. В ній «уникнути спрощенства і солдатчини» Валентину Борисову вдалося за допомогою «використання форми діалогу, що значно оживлює виконання пісні» [52, с. 74]. Молодий композитор критично відносився до власної творчості: так, підсумовуючи свою роботу над червоноармійською піснею, він зазначає, що «йшов я в цій роботі лише в напрямку показу героїки, мужності. А бік побутовий, червоноармійський відпочинок, лірика — цей бік майже незачеплений мною в моїх піснях. І це я вважаю — є серйозний недолік моєї творчої роботи» [52, с. 75]. Як бачимо, раціоналізм мислення Борисова виявляється не тільки в прагненні до «конструктивності», «конкретності», «цільності» в перших творах, а і в умінні чітко сформулювати та втілити свої настанови у творчості. Борисов усвідомлював, до чого прагнув та вважав за необхідне підкреслити, деколи дуже різко, необхідність відчувати потреби сучасників та не тільки задовольняти їх своєю творчістю, а і керувати, направляти їх духовний розвиток.

Можливо, дещо категоричною (у дусі молодого В. Борисова!) буде наша думка про те, що цілком очевидними є паралелі між раннім періодом творчості композитора, в якому робота в масових жанрах була засобом діалогу з сучасниками, та пізнім періодом, коли провідним в творчості став діалогічний жанр концерту для фортепіано з оркестром.

«Художній картині світу 30-х років притаманна тенденція розчинення особистої свідомості у масовій, тому в ній не могла не відчуватися нагальна потреба маси у колосальному та грандіозному» [198, с. 83]. Підсумком роботи у пісенному жанрі стало створення Валентином Борисовим масштабного опусу — вокально-симфонічного твору «На варті Дніпрельстанів». В одноіменній статті [42] композитор виявляє раціоналізм мислення, викладаючи перелік головних завдань, які він перед собою ставив під час роботи над «На варті Дніпрельстанів». В процесі розповіді про створення «масового музичного дійства» Валентин Борисов, по-перше, констатує, що в його творчості того часу «оборонна» тематика посідає майже 75 відсотків та зауважує, що відчуває «потребу в слові, щоб найповніше й найконкретніше виявити свій задум» [42, с. 11].

За основу композитор взяв вірш О. Панова «Ми стоїмо на варті Дніпрельстанів», розвинув його, доповнив, зробив фактично літ-монтаж. Широке завдання, що його собі поставив композитор: «як найширше й найглибше подати ідею оборони країни, але подати її не сухо і схематично, а з великим почуттям і захопленням. Я був щирий до кінця і керувався не готовими схемами й «ура-революційними» штампами, а безпосереднім щирим почуттям» [42, с. 12], — потребувало особливої форми, що її й створив Валентин Борисов. Митець чітко усвідомлював, що вирішення цього завдання викликало певну тематичну строкатість. Але він вважав, що «не міг обмежитися двома чи трьома темами та їхньою розробкою, щоб у кінці твору знов підтвердити ту чи іншу тему. Коротко кажучи, форма сонатного алегро не могла мене задовольнити. Строкатості тем вимагав сам вірш Панова» [42, с. 13]. Як бачимо, на переконання Валентина Борисова, форму твору визначає зміст, і саме втілення цього змісту викликало до життя саме таку форму — музичного дійства! Це була перша спроба «оволодіти досягненнями пролетарської творчої методи в галузі масової пісні й загалом дрібних форм у великій формі» [42, с. 13]. І як тут не згадати дорікання композитору за дефекти форми, строкатість музичного матеріалу в творі 1940-х років — симфонічній поемі «Пам'яті В. Чкалова», втілення змісту якого теж, можливо, не вкладалося в жорсткі рамки сонатного алегро! Однак Валентин Борисов в своїй статті наголошує, що «увесь час я не забував про те, щоб за наявності багатьох тем зберегти єдність всього твору в цілому, не загубити провідної думки й уникнути шматковості. Кожна деталь мусила бути підпорядкована основній ідеї твору» [42, с. 14]. Система лейттем («громадянської війни», «Червоного флоту», «будівництва»), за задумом композитора, сприяла подоланню певної строкатості тематичного матеріалу. Митець підкреслював, що «розраховуючи свій твір на три найважливіші й найвпливовіші елементи, а саме: музику, пісню і слово — я весь час вперто працював над тим, щоб максимально використати ці елементи, сполучити їх, динамізувати, знайти такі технічні засоби, щоб досягти ними щонайбільшого впливу, щонайбільшого вияву основної ідеї твору. Головну увагу я звертав на яскравість і лаконічність тем,

на ритмо-динамічну сторону твору та на його ширість і безпосередність емоційного впливу» [42, с. 16]. Стосовно музичної мови твору, Валентин Борисов наголошував, що «шукаючи нових засобів вислову, я не йшов до ускладнення й винаходу якихось нових сполук, нових звучань, зовнішніх ефектів. В оркестровці я прямував до повної виправданості звучань, до щонайбільшої економії в прийомах і в той же час до глибини і повноти оркестровки, позбавленої вишуканих і дешевих ефектів зовнішнього блиску» [42, с. 20] Як бачимо, в цій статті композитор сформулював як головні чесноти музичного висловлювання «лаконічність», «ритмічність», «конструктивність», «відповідність звукового втілення змістові», «ширість і безпосередність емоційного впливу».

У статті «Про обробку народної пісні» [48] Валентин Борисов досить чітко висловлює своє ставлення до джерельних першооснов професійного музичного мистецтва: «..в народній пісні найяскравіші народні образи, що розкривають соціальну обстановку епохи, боротьбу і страждання, радості і надії. Тому і робота над народною піснею має в собі елементи відтворення в своєму творчому уявленні первинного образу пісні, відтворення думок і почуттів — їх розвиток і повне розгортання, які дані в пісні самим народом. Крім того, робота над народною піснею дозволяє композиторові, так би мовити, знайти самого себе; базуючись на народних образах і інтонаційній структурі пісенного фольклору, виробити свою власну музичну мову, органічно зв'язану з музичною мовою народу» [48, с. 26]. На думку композитора, «народна пісня, проспівана або зіграна без слів, повинна мати якості справжнього художнього твору, тільки тоді вона буде вдячним матеріалом для обробки» [48, с. 26]. Окресливши три основні прийоми у роботі над народною піснею — «гармонізація», «обробка», «розробка і використання» — Валентин Борисов досить докладно зупиняється на характеристиці кожного з прийомів, застерігаючи при тому, що цей розподіл є досить умовним. Так, для прийому гармонізації народної пісні властиві незмінні в усіх куплетах мелодія та її супровід. Такий прийом, на думку митця, домінував у роботі композиторів минулого, є зразки цього прийому і в творчості сучасних композиторів (Л. Ревуцького,

Ю. Мейтуса та ін.). Але чи є «прийом гармонізації, прийом, який цілком підкорює композитора тільки даній мелодії, тим активним творчим прийомом, який, крім завдання доброї гармонізації, вів би композитора до розкриття образу пісні, її творчого відбитку у свідомості композитора? Гадаю, що ні», — стверджує Валентин Борисов [48, с. 27]. На його думку, активність творчої фантазії, вдумливе ставлення композиторів до змісту пісні приводить їх до прийому обробки. Зовнішні ознаки цього прийому досить прості: мелодія незмінна, супровід кожного куплету різний.

Два шляхи обробки, визначені Валентином Борисовим, мають суттєві відмінності: на думку композитора, кажучи сучасною мовою, це формальний (урізноманітнення супроводу заради різноманітності) та неформальний (урізноманітнення у відповідності зі змістом) підходи до обробки. «Яскравим представником прийому обробки, який довів його до рівня великої майстерності, був М. Коляда», — вважає Валентин Борисов [48, с. 28]. Аргументовано віддаючи перевагу саме обробці пісні як найбільш художньому, органічному та дбайливому по відношенню до першоджерела, тим не менш, підкреслює, що «прийом розробки народної пісні відкриває перед композитором широкі горизонти щодо глибокого проникнення у зміст і інтонаційний світ народного фольклору, бо користуючись цим прийомом, композитор іде по шляху створення свого творчого «credo», по шляху засвоєння народно-музичної мови і перетворення її в своїй творчій індивідуальності» [48, с. 28].

Уся подальша творча діяльність Валентина Тихоновича стала підтвердженням цього судження, сформульованого композитором ще на початку професійного шляху.

Публіцистика 1920—1930-х років найбільш яскраво презентує особистість Валентина Борисова. Наступні його роботи в цьому жанрі — це стаття про композитора-етнографа О. Стеблянка [39], розповідь про свого учня, композитора І. Ковача [47], нотатки про Міжнародний конкурс композиторів у Познані [40] — малочисельні та відбивають, скоріше, об'єкт висловлювання, а не суб'єкт дописувача, що було б значно цікавішим для дослідників. Однак велика стаття «Гартування таланту» [37] — останній значний виступ у пре-

сі, присвячений висвітленню важливих для Валентина Борисова проблем удосконалення процесу підготовки майбутнього композитора — знов продемонструвала раціоналізм мислення, знання питання, неабиякий літературний дар митця. Значний досвід роботи Борисова викладачем курсів композиції, інструментування, багатолітня праця на посаді завідувача кафедри композиції Харківського державного інституту мистецтв дали підстави для визначення «проблемних зон» навчального процесу та шляхів виходу з них. Так, слабким місцем він вважав довузівську підготовку, особливою вадю — практичну відсутність занять з композиції в музичних школах. Пропонував конкретне рішення — вивчити досвід Дев'ятої та Третьої музичних шкіл м. Харкова з організації класів композиції та розповсюдити його в інших регіонах держави. Наступна проблема, що бентежила Валентина Тихоновича — виконання творів студентів-композиторів. Він вважав, що «професійне зростання молодого автора гальмується через неможливість почути у справжньому виконанні власний твір. І якщо це твори невеликої форми, то можна по-товариськи домовитися зі студентами виконавських кафедр. А коли це струнний квартет, камерна чи симфонічна композиція, хор, опера — як бути тоді?» [37]. На думку Майстра, повинна бути вузівська програма, згідно з якою студентські творчі та навчальні колективи мали б виконувати і кращі твори своїх товаришів-композиторів. Із гіркотою констатував Валентин Борисов і певний занепад концертного життя Харкова, цілком слушно зауважуючи, що виховання молодого композитора-професіонала пов'язане не лише з його навчанням в інституті, а й значною мірою залежить від загального рівня музичної культури міста. «Гіпертрофоване поширення естрадної музики, часто поганої, низького гатунку, аж ніяк не сприяє розвитку музично-естетичних смаків широких мас», — стверджував він. Однак оптимізм Валентина Борисова виявився у сподіванні на те, що його думка щодо «покращення підготовки композиторів буде почута, а класична і сучасна музика, разом з хорошою естрадною, стануть невід'ємною частиною естетичних потреб широких верств населення» [37].

Етюд №4



Фортепіанні твори у горизонті творчих пошуків Валентина Борисова

«**И**ли пишете ярко, свіжо, сучасно, или бросьте сочинять совсем!» — з таким гаслом звертався до учнів С. С. Богатирьов. Цей вислів став творчим кредо Валентина Борисова.

Творити яскраво та сучасно на межі 1920—1930-х років Валентин Борисов намагався, насамперед, у пісенному жанрі. Композитору вдавалося знайти влучні інтонації, втілити їх в стрункі за формою композиції, що стало запорукою успіху вокальних творів молодого митця.

Багаторазово в оцінюванні соціокультурної ситуації 1930-х років висловлювалася думка про «подвійну реальність», що склалася після революції як «дивний симбіоз ілюзій, утопій соціалізму, його крилатих ідей — і безпосереднього знищення іншодумців, переслідування, нетерпимості, агресії. Перед культурою, перед митцем, перед звичайною людиною простягався безплідний моральний простір, в якому не було права та можливості вибору. Неадекватна реальність та заборона вибору обумовлювали відношення людини з його внутрішнім та зовнішнім світом» [247, с. 155]. Однак видатний філософ М. Бердяєв сформулював альтернативу ХХ століття у галузі художньої творчості як можливість «...або продовжувати створювати естетичні світи у старих формах, або активно втручатися в соціальну реальність та перебудовувати її за законами естетики [24, с. 438]. Талант, бажання жити і творити, колосальна енергія та оптимізм світосприймання, а головне, щира віра в позитив зрушень, захоплення масштабами перебудов, що здійснювалися у нього на очах, були головними чинниками і стимулами до творчості Валентина Борисова у 1930-ті роки. У концертах виконуються не тільки вокальні та хорові твори композитора, а і кuartет №1

та симфонічна поема «Кармелюк». Рецензенти — Б. Новосадський, Ельге відмічають «оволодіння камерним стилем», «значну техніку та гармонічну сочність, динаміку, бадьорий настрій», «вміле сплетіння в один вінок декількох тем української пісні» в квартеті [Дод. А, 3, 8], «емоційну насиченість, яскраву драматургію, вміле використання старовинної народної пісні «За Сибіром сонце сходить» у поемі «Кармелюк» [Дод. А, 3, 7]. Нагадуємо, що і квартет №1, і «Кармелюк» були написані Валентином Борисовим ще під час навчання, однак художні якості їх були такими, що Українське радіо здійснило фондовий запис цих творів: квартету №1 у виконанні струнного квартету під керівництвом видатного скрипаля А. Ліщинського, симфонічної поеми «Кармелюк» — оркестром під керівництвом Н. Рахліна. Цей факт є свідченням не тільки великої обдарованості митця, а й гострого дефіциту нової музики. Музична культура потребувала нових лідерів, саме такою постаттю у 1930-ті роки став Валентин Борисов.

Вже на початковому етапі формування власного стилю композитор визначив український фольклор як основне джерело свого натхнення. Саме фольклорна складова індивідуальної композиторської мови стала однією з фундаментальних засад композиторського стилю Валентина Борисова, що яскраво відчувається на всіх стадіях становлення творчої особистості митця.

Домінування вербального компонента у свідомості композитора обумовило пріоритет у творчому доробку раннього Борисова жанрів, пов'язаних зі словом. У подальшому композитор із більшою вимогливістю починає ставитися до включення словесного тексту у свої опуси. При цьому програмність у різних модифікаціях залишається невід'ємним атрибутом камерно-інструментальних, зокрема, фортепіанних творів.

Перший твір Валентина Борисова для фортепіано з'явився у 1936 році. Це поема для фортепіано з оркестром «Пам'яті товариша», присвячена М. Коляді. Микола Коляда належав, разом з В. Борисовим, Г. Тюменевою, Д. Клебановим, М. Тіцем до когорти «перших богатырьовців», фундаторів харківської компози-

торської школи. «Це був талант яскравий і щедрий, істинно національний. За своє коротке життя Коляда написав чимало творів в різних жанрах. Це соната для скрипки і фортепіано, фортепіанний квінтет, фортепіанне тріо, симфонічна поема, музика до театральних вистав і кінофільмів, пісні, романси, хори. На жаль, небагато зберіглося з цієї дорогоцінної спадщини. Але й те, що лишилося, свідчить про небуденну особистість Коляди», — стверджує в своїй монографії, присвяченій життю та творчості М. Коляди, Г. Тюменєва [221, с. 6].

Валентина Борисова пов'язували з Миколою Колядою не тільки роки навчання в класі композиції С. С. Богатирьова, а й щира особиста приязнь.

В. Борисов захоплювався композиторським даром Коляди, його людськими якостями, поважав за незалежність характеру, гострий, глибокий розум, непідкупну чесність, порядність, творчу гідність. «Розвиток думки Коляди був досить своєрідним, він позначався надзвичайним динамізмом мислення, багатством порівнянь. Цей динамізм пантеличив, збивав з ніг, підкорював» [221, с. 98]. В. Борисов та М. Коляда були дуже схожі — обидва талановиті, активні, небайдужі до бурхливого суспільного життя. Їх поєднувала спільна творча робота над музичним оформленням спектаклів Харківського ТРОМу (1929—1932 рр.), громадська — з організації Асоціації пролетарських музикантів України, спільні пошуки нових виражальних засобів для втілення актуальних сучасних тем, плідна робота у масових жанрах пісні, вокального ансамблю, хору.

«Нам дуже потрібно, щоб композитори тісніше зв'язалися з масовим слухачем. Треба ближче знати одне одного, знати вимоги молоді до музики. Потрібні якісно нові, свіжі форми зв'язку» (з листа М. Коляди В. Борисову від 11 липня 1933 року). На початку 1930-их років М. Коляда і В. Борисов працюють над створенням симфонічної музики, здатної відбити велич звершень сучасників: у 1932 році з'являються «На варті Дніпрельстанів» для хору, симфонічного оркестру і читців В. Борисова та симфонічна поема

«Штурм партизанами Тракторного» М. Коляди. Музичне дійство «На варті Дніпрельстанів» (так визначив жанр свого твору В. Борисов) було відзначене, разом з «Героїчною увертюрою» В. Косенка III премією на Всеукраїнському конкурсі, симфонічна поема М. Коляди здобула першу премію. Ці твори, на думку музичних критиків того часу, зокрема, Б. Асаф'єва, започаткували новий, яскравий етап розвитку музичної культури «радянської доби» — створення масштабних симфонічних творів з актуальною тематикою, «радянського симфонізму».

Поєднувала В. Борисова та М. Коляду і любов до народної пісні, ставлення до неї як до основи композиторської творчості, розвинене у студентські роки С. Богатирьовим. Обробкам народних пісень М. Коляди належить особливе місце в історії та еволюції цього жанру. Г. Тюменєва стверджує: «Спираючись багато в чому на «Галицькі пісні» Л. Ревуцького, Коляда створив свій оригінальний метод обробки народних пісень. Він не обмежився лише виявленням краси народної мелодики. Щодо цього його обробки далеко переросли призначення жанру й можуть бути прирівняні до вокально-інструментальних симфонізованих форм» [221, с. 150]. Духовна спорідненість двох митців виявилася й у використанні народних пісень в жанрах професійного музичного мистецтва: так, пісня «Вчора була суботонька» (цикл «Наймитська» М. Коляди (1934)) стала однією з тем прелюдії та подвійної фуґи на теми російської та української народних пісень В. Борисова (1954); народні пісні є основою тематизму симфонічної поеми «Кармелюк» (1927); музична тканина Сонати для скрипки та фортепіано М. Коляди (1928—1929) пронизана мелодикою українських народних дум та сопілкових награвань; в основу тричастинної п'єси для фортепіано в чотири руки «Благослови, мати» М. Колядою покладено тему однойменної народної пісні тощо.

Г. Тюменєва наводить відомості про те, що «останнім великим інструментальним твором Коляди стала лірична поема (так називав її сам автор) для скрипки і фортепіано «Пам'яті товариша», написана під враженням передчасної смерті молодого талановитого

скрипаля В. Руденка» [221, с. 128]. Отже, стає цілком зрозумілим, чому Валентин Борисов скористався саме цим жанром для створення образу сучасного «героя нашого часу» — талановитої, сміливої людини, творця, активного громадського діяча, спортсмена, друга. Вибір сольного інструменту обумовлений тим, що М. Коляда у творчості надавав перевагу саме фортепіано — інструменту, який «найбільше відповідав його потягу до оркестрового мислення» [221, с. 38].

На жаль, пошуки нотного тексту поеми в архівних фондах Спілки композиторів України, Харківської музично-театральної бібліотеки ім. К. Станіславського, де зберігається особистий архів Валентина Борисова, не дали результатів, і ми не маємо змоги докладно розглянути перший твір композитора в концертному жанрі, однак наведемо деякі відомості про нього, що містяться у наукових розробках В. Тимофєєва [214] та Н. Тишко [216].

В основу поеми композитор поклав улюблену М. Колядою українську народну пісню «Затопила, закурила сирими дровами». За свідченням В. Тимофєєва, первісний задум передбачав розвиток лише однієї теми, однак, прислухавшись до порад піаніста А. Луфера, Валентин Борисов ввів новий матеріал побічної та заключної партій і перебудував все за формулою сонатного *allegro*. Зауважимо, що у 1930-ті роки творча діяльність А. Луфера (1905—1948) — вихованця Київської консерваторії, учня Г. Беклемішева, була широко відома не тільки в Україні, а й за її межами. Лауреат Всеукраїнського конкурсу піаністів (1930), II міжнародного конкурсу ім. Ф. Шопена (1932), він активно концертував. До своїх концертних програм А. Луфер, поряд з творами І. Баха, улюблених ним композиторів-романтиків, включав твори українських композиторів Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, В. Косенка. Зрозуміло, що думка талановитого піаніста мала для Валентина Борисова неабияке значення. До речі, в творчих біографіях цих двох митців є багато спільного: як і В. Борисов, А. Луфер займався педагогічною діяльністю, викладав у Київській консерваторії, з 1935 року — на посаді професора, завідувача фортепіанної кафедри. Як і В. Бори-

сов у Харкові, А. Луфер у 1944-1948 рр. у Києві виконував обов'язки ректора консерваторії. Творчі досягнення А. Луфера були удостоєні Почесного звання Заслуженого діяча мистецтв України у 1945 році, В. Борисов отримав це звання у 1976 році.

Одже, редактором фортепіанної партії був обізнаний піаніст А. Луфер. Тоді чому не відбулось виконання твору? За відсутності нотного тексту ми не станемо на сторінках цієї книги наводити судження з його приводу знаних українських музикознавців В. Тимофєєва [214] та Н. Тишко [216]. Скажемо лише, що наведені у роботі В. Тимофєєва нотні приклади дозволяють, по-перше, провести певні паралелі між Першим (1974), Другим (1979) концертами для фортепіано з оркестром та поемою «Пам'яті товариша» (1936); упізнати в нотному тексті поеми Борисова саме ті зразки українських народних пісень, які талановито обробляв свого часу М. Коляда, улюблені прийоми його фактурної розробки (октави із заповненням); по-друге, в черговий раз переконатися, наскільки «кут зору» дослідника впливає на самосвідомість творця та на формування суспільної думки.

Чому не відбулося виконання поеми А. Луфером, чому композитор не залишив цей твір для історії, — можна тільки здогадуватись, однак, з публіцистичних виступів Валентина Борисова очевидно, що він уважно ставився до критики та був сам найсуворішим критиком своєї творчості.

Єдиним фортепіанним твором зрілого періоду (1940—1960) стала Прелюдія та подвійна fuga для фортепіано на теми української та російської народних пісень *h-moll* (1954). Її першим виконавцем був композитор і піаніст М. Сильванський. Докладно цей крупномасштабний твір, як і поліфонічний цикл «Три прелюдії та подвійні fugи пам'яті С. Богатирьова» (1971), цикли мініатюр «Шість характерних п'єс» (1981) та «Дитячий зошит» (1983), що за часом написання належать до пізнього (1970—1980-ті роки) періоду творчості митця, будуть розглянуті далі.

Тим часом Валентин Борисов продовжує працювати у жанрах, пов'язаних зі словом, однак зі значно меншою активністю, ніж

раніше: у 1950-ті роки була створена кантата на чотири частини для хору і симфонічного оркестру «Народне свято» (вірші П. Голубничого), декілька обробок народних пісень для хору без супроводу («Пісня дагестанських воїнів», «Ревуть, стогнуть гори хвилі», «В колгоспі я працюю») та для голосу з фортепіано («Ех, Балканти роден наш», «Прекрасний мій ліс»). Певним підсумком, узагальненням роботи композитора у жанрах симфонічної музики стала вирішена в традиційному ключі, у руслі найкращих досягнень російського та українського класичного симфонізму Перша симфонія (1957). У цьому творі знайшла продовження героїко-епічна лінія в творчості митця, започаткована симфонічною поемою «Кармелюк». Ще один значний твір — Другу симфонію (1963) композитор присвятив дружині, музикознавцеві Г. Тюменевій. Ця симфонія, «на барвистій мелодичній мові якої лежить відбиток могутнього впливу української народної пісенної стихії» [216, с. 34], стала, разом з тим, втіленням інтенсивних пошуків митцем нових засобів виразності. Ще більш яскраво композитор вирішує завдання актуалізації музичної мови в симфонічній оді «Пам'яті полеглих» (1967), де вперше використовуються елементи додекафонії.

Таким чином, на зрілому етапі творчості Валентина Борисова провідні позиції зберігають жанри симфонічної музики, проте менш цікавими для митця стають жанри, пов'язані зі словом. Разом з тим, опуси 1940—1960-х років свідчать про певну кризовість творчості цього періоду, який співпав із загальною інтонаційною кризою в українській музиці епохи «відлиги». У Харкові саме в цей час на авансцену виходить нове покоління композиторів — М. Кармінський, В. Губаренко, В. Бібік — які, кожен по-своєму, активно оновлюють музичну мову, пропонують оригінальні художні концепції. Сміливі пошуки молодих колег, безумовно, спонукали Валентина Борисова до власних пошуків нових виражальних засобів, визначення нових стильових та жанрових пріоритетів. Варто підкреслити, що Борисов як творча особистість, напевне відчував, що гучні гасла, які так приваблювали його в молоді роки, поступо-

во застарівають, і усвідомлення цього могло стати «ідеологічним» підґрунтям кризового періоду.

Процес визначення композитором подальшого творчого шляху, на якому можливо було б зберегти сформовані естетичні настанови, високий моральний імператив, та, разом з тим, актуальність висловлювання, призив до виникнення «феномену пізнього стилю Валентина Борисова». Нові якості музики митця виявилися у Першому концерті для фортепіано з оркестром (1974).

Від першої спроби написання В. Борисовим масштабного твору для фортепіано з оркестром — поеми «Пам'яті товариша» (1936) — до створення Першого концерту минуло майже 40 років. Митець пройшов довгий, складний шлях духовного та професійного зростання, щоб спромогтися втілити значну художню концепцію, створити дієвий драматичний конфлікт контрастних станів та образів, сформувані органічну художню єдність, підпорядковану музично-драматичному задуму.

Своєрідним «предикатом» до Першого концерту для фортепіано з оркестром став поліфонічний цикл «Три прелюдії та подвійні фуги пам'яті С. С. Богатирьова» (1971). Створюючи меморіальну за змістом, академічну за стилем композицію, композитор повертається до першоджерел власної творчості, до фундаменту, закладеному Вчителем; здійснює у певному сенсі перевірку новообраного шляху. На тлі захоплення авангардними пошуками у поліфонічних жанрах В. Бібка, Р. Щедріна та інших, він сміливо позиціонує себе як продовжувача магістральної академічної традиції музичного мистецтва.

У 1970—1980-ті роки Валентин Борисов захопився стихією концертного жанру, що стала провідною у пізньому періоді творчості композитора. Успіх Першого фортепіанного концерту надихнув митця на створення нової яскравої композиції для соліста з оркестром — «Романтичної повісті» для альтя з оркестром (1978). Написаний невдовзі Другий концерт для фортепіано з оркестром (1979) відкрив нові горизонти творчості композитора. Створений як реалізація давнього задуму — вшанування значним фортепіанним

Концерт

для фортепіано з оркестром

(1974)

В. Борисов

Редакція партії фортепіано
Г. Гельфгата

Концерт

для фортепіано с оркестром

(1974)

В. Борисов

Редакція партії фортепіано
Г. Гельфгата

I

Lento assai

pp molto legato

una corda

p

Lento assai

(canto)

II

colla parte

p espressivo

8

8

8

твором пам'яті друга, композитора М. Коляди, — він став яскравим втіленням особистості самого Борисова, тієї творчої сили, якої він набув на довгому шляху до сформованих ще в молоді роки еталонів у житті та творчості, уособленням яких на той час для нього був М. Коляда.

Крім роботи над великою концертною формою, Валентин Борисов також звертається в цей час і до жанру мініатюри. Два цикли п'єс — «Шість характерних п'єс для фортепіано» (1981) та «Дитячий зошит» (1983) — цілий світ яскравих образів, спостережень, міркувань, сповнений гумором, осяяний світлом великої любові до людей і до життя. На початку 1980-х років композитор значну увагу приділив створенню музики для юних виконавців та слухачів. Для них адресований, крім вищеназваних циклів фортепіанних мініатюр, «Юнацький» концерт для скрипки з оркестром (1980), що також відзначився яскравим тематизмом, «грамотно розрахованою» віртуозністю, життєрадісним тонутом музики.

У Третьому концерті для фортепіано з оркестром (1982—1983) виявилася нова якість творчості композитора — романтичність, що до цього часу цнотливо ховалась за героїку, епос, жанровість, інтелектуалізм. Відкрита емоційність, неприхована ніжність впевнено проривається в цьому творі крізь декор віртуозності, стихію танцювальності, міць інтелекту. «Етюди оптимізму» — назва останнього твору митця для фортепіано з оркестром. (1987). Цю назву можна вважати формулою життя та творчості Валентина Борисова.

Етюд №5



*С.С. Богатирьов (1890–1960)
Засновник Харківської композиторської школи.
Вчитель В.Т. Борисова*

Жанрова палітра фортепіанної музики Валентина Борисова

ПОЛІФОНІЧНІ ТВОРИ

Поліфонічні жанри у творчості В. Борисова представлені написаною у 1954 році прелюдією і подвійною фугою на теми української та російської народних пісень *h-moll* та опублікованою у 1979 році збіркою «Три прелюдії і фуги». Обидва зразки мали свої присвяти. Перший твір композитор написав до 300-річчя воз'єднання України з Росією, другий присвятив пам'яті свого вчителя Семена Семеновича Богатирьова.

Par occasion. Прелюдію та подвійну фугу на теми української та російської народних пісень *h-moll* з повним правом можна віднести до «літопису епохи». Цей величезний пласт професійної музики зараз є практично вилученим із музичного обігу виключно за зовнішніми ознаками: присвятами політичним лідерам, будівникам соціалістичного майбутнього, окремим історичним подіям тощо.

Однак, на нашу думку, тільки художні якості повинні визначати долю твору, а неупередженість дослідників має бути гарантом об'єктивності, тим більше, що в умовах тоталітарної держави, в якій жив В. Борисов, присвята могла бути єдиним шляхом до виконання твору, знайомства з ним широкого загалу музикантів, слухачів. Це у повній мірі треба враховувати, звертаючись до твору, який має підзаголовок «300-річчю воз'єднання України з Росією присвячується».

На час створення цього «диптиху» — саме так називав поліфонічний цикл композитор, — в українській музиці існувало небагато зразків поліфонічної думки: ранні фуги Я. Степового, Л. Ревуцького, поліфонічні твори М. Колеси, Н. Ніжанківського, Л. Колодуба.

Звісно, яскравішим прикладом цього жанру на теренах колишнього СРСР був цикл Д. Шостаковича «24 прелюдії та фуги для фортепіано» (1950—1951 рр.). В українській музиці цей твір, безумовно, був могутнім поштовхом до створення подібних композицій — згадаємо, наприклад, цикл «34 прелюдії та фуги для фортепіано» харків'янина В. Бібіка. Прелюдія та подвійна fuga на українську та російську теми В. Борисова, створена через декілька років після прем'єри циклу Д. Шостаковича, стала своєрідною реплікою у діалозі з видатним композитором ХХ століття. Напружено-драматична прелюдія, розгорнута, складна інтонаційно та суто піаністично fuga (з роздільним експонуванням тем), насичена стретами, могутніми гармонічними вертикалями, що поєднують тематичні проведення з протискладеннями та голосами супроводу, яскравим динамічним розвитком, потребують від виконавця неабиякої наснаги та майстерності. На перший погляд — за програмою у вигляді присвяти, за фактурою, масштабами, динамікою — це ода, декларативно-піднесена, радісна: згадаємо крилатий вислів Д. Шостаковича після опублікування Постанови ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели» — «Наше дело — ликовать!» .

Однак у процесі роботи над «диптихом» В. Борисова виявляються інші змістовні обертони. Парадоксальним для святкового твору є вибір тональності — *h-moll*. Досить згадати коло образів меси *h-moll* І. Баха, сонати *h-moll* Ф. Ліста, VI симфонії П. Чайковського, щоб зрозуміти, що святковий твір навряд чи буде мати забарвлення тональності скорботи. Зауважимо, що відомі обробки української народної пісні «Учора була суботонька» — української теми фуги, зроблені за різні часи М. Лисенком та П. Яровинським, написані у *a-moll*. Парадоксальною є також інтонаційна будова циклу: тема прелюдії — це протискладення української теми фуги у дзеркальному відображенні, другий голос — це власне тема «Учора була суботонька», викладена у протилежному русі. Спочатку обернення, потім тема — що це? Можливо, у такий спосіб композитор натякає на зворотній бік події, яку він оспівує у цьому творі.

Відсутність сильної долі у мотивному ядрі української теми, з одного боку, слугує поштовхом до подальшого розвитку, з іншого — створює відчуття безперервності розгортання мелодії. Вже у другому реченні композитор застосовує вертикально-рухливий подвійний контрапункт октави як дійовий засіб активізації музичного розвитку. Квінтовий мелодичний хід, що є «фундаментом» теми, набуває значення лейтінтонації в розвиваючих розділах.

За допомогою секвенціювання, вертикальних перестановок голосів, інтенсивного тонального (*a, c, es, f, g, a*), динамічного (*p-ff*) та фактурного (створення підголосків, що набувають у процесі розгортання музичної тканини характеру лейтмотивів) розвитку відбувається динамізація, ущільнення фактури, створюються не тільки горизонтальні, а і вертикальні гармонічні побудування. Середній розділ прелюдії (*Tempo I*) — кульмінація твору. Тема, викладена в октавному подвоєнні, при підтримці могутніх акордів супроводження, на тлі органних пунктів басового голосу, у гучній динаміці (*fff*), вражає величчю та міццю. Мелодія «схована» в акордовій фактурі, отож завдання виконавця — підняти її на поверхню, виразно проінтонувати в мелодичному та дублюючому голосах. Під час розмов з автором дослідження щодо виконання твору, Валентин Борисов підкреслював необхідність диференціації декламаційного та наспівного початків у інтонуванні теми, особливо це стосується протискладення. У нотному тексті цей «розподіл» позначений відповідними штрихами. Експозиційний тональний план розвитку дещо модифікований за рахунок підключення побічних домінантових комплексів. Як влучно відмічав Б. Асаф'єв, «чим віддаленіші тональності одна від одної і чим гостріше та випукліше тонально-колористичний контраст, тим інтенсивніше сприйняття тональної відмінності при тотожному матеріалі, як стимулу до руху, і, отже, як оформлюючого фактору» [8, с. 40]. Симфонізації звучання сприяє залучення усіх регістрів роялю та уповільнення руху (*Poco meno mosso*).

Речитатив-зв'язка (тт. 29—31) призводить до репризного розділу прелюдії (*Tempo I*). Щільність фактури розробки зберігається, од-

нак динамічний контраст (*pp*) звучання провідних тематичних побудов створює ефект «віддалення», згасання звучностей. Відстань між голосами сприяє розрідженості звучання.

Перша тема чотирьохголосної подвійної фуги — українська народна пісня «Вчора була суботонька», в оригінальному вигляді звучить як продовження образного строю прелюдії. Інтонаційна єдність «цементує» форму. Українська тема фуги підлягає варіантній розробці вже при експонуванні — друге речення модифікується за рахунок оспівування опорних звуків мелодії. Протискладення, як майже завжди у Валентина Борисова, набуває характеру лейтмотиву. На його низхідних ходах восьмих побудована перша інтермедія (тт. 8—9). Тональний план експозиції традиційний — T-D-T-D. Друге протискладення (тт. 10—13) динамізоване шляхом інтенсивного секвенціювання. При проведенні теми у третьому голосі скобками показаний найбільш вдалий (з точки зору якісного інтонування) розподіл голосів між руками. Розробка скорочена — проведення теми в басовому голосі продовжується інтенсивним інтермедійним розвитком низхідних мотивів другого протискладення та призводить до стрети (тт. 29—36), яка вінчає перший етап розвитку фуги.

Загальна філософічність, розміркованість звучання першої теми швидко, завдяки каденціоподібній зв'язці (т. 57) змінюється грайливістю експонування другої теми — російської народної пісні «У ворот, ворот батюшкиных». Синкопована, примхлива ритміка, швидкий рух теми створюють безпосередній, невимушений образ пісні-танцю. Однак, в гамообразному русі шістнадцятих відчувається пульсація восьмих, що сприяє точності метро-ритму. Музичний матеріал організується стабільністю пульсації, яка зберігається до кінця розділу. Підголосок, що імітує звучання народного оркестру, підсилює танцювальний образ теми та набуває у подальшому розвитку значення лейттеми. Поступова динамізація розвитку здійснюється за рахунок залучення втор голосів, таким чином зростає насиченість загального звучання. Стрічковий рух голосів підкреслює народнопісенне походження теми, а засоби

розвитку — подрібнення мотивів, секвенціювання, інтонаційне перетворення, вертикальні перестановки голосів, вичленування дієвіших інтонацій, динамізація фактури за рахунок «оркестрових» гармонічних педалей, стретних проведень, трансформація музичних образів у процесі розвитку — дають підстави стверджувати про вміле використання композитором прийомів і засобів розвитку професійного музичного мистецтва.

Експозиційний розділ другої теми менший, ніж перший, а за інтенсивністю розробки — більш напружений та динамічний. Дещо «вільне» поводження Валентина Борисова з формою фуги теж підкреслює її симфонізацію — літавровий гуркіт домінантового органного пункту в зв'язуючій побудові (тт. 89—94) підтримує інтенсивний висхідний рух мотиву — ритмоформули другої теми фуги, та призводить до кульмінаційної, третьої частини фуги, де в поєднанні, мажорному окрасі, піднесено звучать обидві теми — українська та російська. Рояль трактований композитором як оркестр: літаври басового голосу, блиск міді у верхньому регістрі, інтенсивна вібрація струнних у голосах супроводу, нестримний, піднесений рух октав, величезне «звукове поле» охоплює весь діапазон роялю. Засоби розвитку музичного матеріалу традиційні для поліфонічної музики — це вертикально-рухливі контрапункти, секвенціювання, багаторазове затвердження, оспівування опорних тонів ладу, нетрадиційною є оркестральність звукового втілення. Спалахуючі, як блискавки, у стрімкому русі, кварто-квінтові «команди-заклики» мотиву першої теми на тлі домінантового органного пункту призводять до тріумфального проведення української теми у коді (*Maestoso*). Залучення усіх регістрів роялю, міцна підтримка бурдонних басів сприяють величі звучання теми.

Автором дослідження під керівництвом В. Борисова здійснена виконавська редакція твору, результатом цієї праці є фондовий запис на Харківському обласному радіо (1982).

Прелюдія та подвійна fuga на теми української та російської народних пісень — крупномасштабний твір, якій нагадує за звучанням епічну симфонічну оду та потребує від виконавця неаби-

якої наснаги та майстерності: напружено-драматична прелюдія, розгорнута, складна інтонаційно та суто піаністично fuga з роздільним експонуванням тем, насичена стретами, могутніми гармонічними вертикалями, що поєднують тематичні проведення з протискладеннями та голосами супроводу, яскравим та динамічним розвитком вимагають не тільки ясного уявлення про будову, тональний план, засоби розвитку музичного матеріалу, а і вправного володіння суто піаністичними прийомами: диференційованого інтонування, позиційної техніки, якісного штриха, вмілого використання педалі як провідного звукоутворюючого фактора тощо. Яскравий мелодизм, що спирається на народно-пісенні традиції, поєднаний у цьому творі з вмілим використанням прийомів і засобів виразності професійного музичного мистецтва.

Таким чином, розглядаючи поліфонічний цикл В. Борисова — прелюдію та подвійну фугу на українську та російську народні теми *h-moll* на композиційному рівні, бачимо логічну, струнку конструкцію, в якій досить чітко поставлені акценти, що створюють багатозначність змісту, текст та підтекст унікального за своїми художніми якостями твору, який викликає інтерес не тільки як документ історії, але і як неординарний, яскравий зразок української поліфонії ХХ століття.

Im memoriam. Свої «Три прелюдії та фуги» В. Борисов присвятив Семену Семеновичу Богатирьову (1890—1960) — видатному музиканту-теоретику, педагогу, який починав свою викладацьку та наукову кар'єру у Харкові (1917—1941), щоб згодом продовжити її в якості професора Московської консерваторії (1943—1960). Для Валентина Борисова ім'я С. Богатирьова мало особливе значення. Своім професійним становленням композитор, як і багато харківських музикантів, композиторів, теоретиків, завдячував саме С. Богатирьову, який спрямував його у велике музичне життя.

Коли в 1922 році 32-річний випускник Петербурзької консерваторії повертається до рідного Харкова і приступає до роботи в Харківській консерваторії, він зустрічається з молодими, обдарованими музикантами, які прагнуть за допомогою музики змінити світ.

Серед них був і Валентин Борисов. «Прекрасно первое поколение богатыревых! — згадає знаний харківський вчений, композитор Тарас Кравцов. — Это не просто богатыревы — это богатыри! Богатыри духа, мысли и труда» [141, с. 208].

То були пам'ятні роки революційних перетворень суспільного життя. «Зокрема, 1920-ті роки в музичному житті Харкова відмічені активним пошуком нових доріг, на яких народжувалися не лише явні помилки, але і плідні художні відкриття. Музи в цей час не мовчали, а продовжували ткати безперервну нитку зв'язку минулих часів з сьогоденням і майбутнім. Важко переоцінити значення діяльності Семена Семеновича Богатирьова і його учнів в цей вельми складний період соціально-політичних установок, що постійно змінювалися, і сумнівних (частенько вульгарних і примітивних) естетичних орієнтирів» [141, с. 208].

У Петербурзькій консерваторії Богатирьов навчався у Йосифа Івановича (Язепса) Вітоля, який в Росії вивчав гармонію, контрапункт і фугу у Юлія Івановича Іогансена. А той, у свою чергу, навчаючись у лейпцігській консерваторії, був учнем Фелікса Мендельсона-Бартольді (теорія композиції). Зрозуміло, що на фоні буремних ідеологічних баталій 1920—1930-х рр. С. Богатирьов відчував потяг до академічних традицій. Він все глибше занурювався в вивчення музики композиторів-поліфоністів. Мабуть, перші думки з приводу певних поліфонічних закономірностей визрівали у нього на уроках та в дискусіях із талановитими харківськими учнями.

«Пытливый романтик и мастер оркестрового письма Валентин Борисов» [141, с. 209] навчався у С. Богатирьова не тільки композиції, але й теоретичним дисциплінам. С. Богатирьов був для В. Борисова, як і багатьох харківських музикантів, непохитним авторитетом в області музичного мистецтва. У 1950-ті роки С. Богатирьова неодноразово запрошували до Харкова як голову Державної екзаменаційної комісії. Принциповість, чесність, широка ерудиція була зразком для харківської композиторської молоді.

У Харкові добре знали наукові праці професора С. Богатирьова, які за своїм значенням справедливо порівнюються музикознавця-

ми із дослідженням С. Танєєва «Подвижной контрапункт строгого письма». Продовжуючи традиції С. Танєєва, С. Богатирьов вперше розробив теорію зворотного контрапункту і подвійного канону. У масштабній праці «Обратимый контрапункт» він досліджував інверсію і обернення контрапункту, а також частково його ракоходний варіант — раніше майже не досліджені; за другу наукову працю — «Двойной канон» — С. Богатирьову на засіданні Художньої ради Московської консерваторії надали звання доктора наук (квітень 1947 року). Зрозуміло, що саме поліфонічні твори мали стати тим «музичним дарунком», яким могла бути увічнена світла пам'ять цього видатного вченого.

Валентин Борисов добре засвоїв школу поліфонічного письма, яку пройшов у С. Богатирьова. Про це, зокрема, свідчить безліч поліфонічних епізодів у його великих масштабних композиціях, наприклад, два фугато в «Етюдах оптимізму». Тому не дивно, що на смерть Вчителя на той час вже відомий український композитор, автор багатьох монументальних творів для хору, оркестру відгукнувся збіркою поліфонічних п'єс для фортепіано. До неї увійшли три зразки контрастно-зіставленої форми, що склалися із поєднаних *attacca* прелюдій та подвійних фуг, написаних на теми (перша тема кожної фуги) С. Богатирьова. Вони не відрізнялися особливою різноманітністю поліфонічної техніки і здавалися подібними за композицією одна до одної, але були не схожими за стилістикою. Загалом за музичною мовою всі три малі цикли дуже різняться. Можна припустити, що композиторський задум був пов'язаний із бажанням створити певні зразки виконання домашньої роботи, які вдячний учень посмертно підніс своєму вчителю.

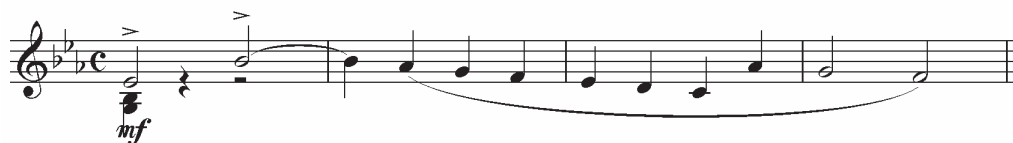
Перший цикл *Es-dur* з фугою, написаною хоч і не у бароковому стилі, але з помітними прикметами бахівської лексики, відкривається невеликою (11 т. + 11 т.) прелюдією, яка могла б слугувати вступом до всієї поліфонічної збірки. Рояль імітує урочисті дзвони, які спочатку звучать все гучніше і гучніше з відлунням у басах, а потім, раптово, наче здалеку, дуже тихо (*una corda*) на органному пункті з тонічної квінти повторюється та ж сама гармонія з дзво-

ном верхніх обертонів ($T - D_7 - VII_3^4 \rightarrow III_4^6 - D_3^4 \rightarrow (c) - DDVII_2 \rightarrow (c) - D_7 \rightarrow II_6 - VI \text{ мін} \rightarrow (f) - DDVII_5^6 - D_7$). Для слухачів 1960-х років, які зачитувалися прозою Е. Хемінгуея, такий початок був вельми символічним, нагадуючи назву культового у ті часи роману «По кому б'ють дзони».

Разом з останнім акордом прелюдії в альту вступає тема фуги. Спокійна і наспівна, вона виступає як вільна ремінісценція бахівської *dis-moll'*ної фуги (перший том «Добре темперованого клавіру»). Як і тема фуги І. С. Баха, тема фуги В. Борисова починається в середньому регістрі з неспішного висхідного квінтового кроку з подальшим його низхідним поступовим заповненням. Далі кантиленність теми підтримується висхідним секстовим «окликом», який надав початковому вислову романсного присмаку.

Інтонаційно тема дуже схожа на згадану вище фугу І. С. Баха. По-перше, *es* і *dis* — енгармонічно рівні звуки, тобто обидві фуги починаються в одній звуковій площині з однакових звуків. Дещо схожий мелодичний малюнок тем — висхідний стрибок і подальше низхідне заповнення. Далі, ритм на початку теми С. Богатирьова тотожній ритму фуги І. С. Баха, тільки записаний він більшими тривалостями. І нарешті, мелодичні вершини, які звертають на себе увагу завдяки тому, що дістаються висхідними стрибками, теж однакові (*b = ais, as = gis*). Але маються і суттєві відмінності: фуга І. С. Баха написана у мінорі, а тема С. Богатирьова — мажорна, мелодичний малюнок теми І. С. Баха більш складний, хвилеподібний, а у С. Богатирьова все дуже лаконічно: стрибок — заповнення, стрибок — заповнення. Різна динаміка: бахівську фугу зазвичай починають на *p*, а у Борисова фуга починається на *mf*. Збільшені тривалості — половинні і чверті — перетворюють простий наспів на урочистий гімн. Підтвердження цієї думки ми знаходимо в авторському позначенні темпу: *Andante maestoso*.

Andante maestoso



Тема однорідна, незамкнена, закінчується половинним кадансом, що природно розв'язується в тонічну гармонію, з якої починається відповідь і перше утримане протискладення. Нестійке закінчення теми, незважаючи на ритмічну зупинку, слугує принципу поліфонічної безперервності при вступі відповіді.

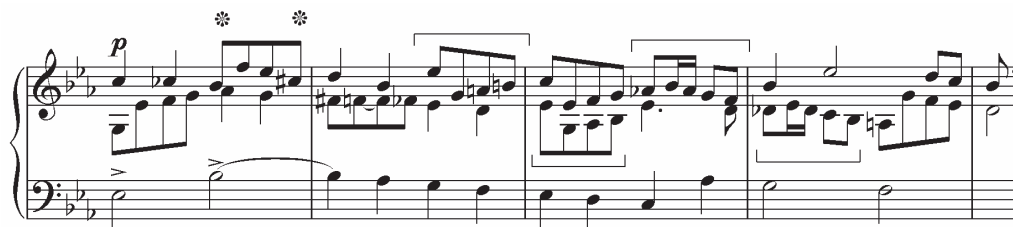
Тема діатонічна. Її розвиток базується на низхідному гамоподібному русі, що переривається секстовим стрибком. Ця простота не тільки не шкодить пісенності теми, але стає запорукою тих перетворень, що будуть діятися з темою протягом всього дійства під назвою «Фуга». Відповідь в сопрано тональна: як це часто буває в аналогічних темах на тонічну квінту відповідає тонічна кварта. Утримане протискладення більш рухливе, мелодична лінія в нього хвиляста з стрибками вгору-вниз, з поступовим рухом, що наче прагне подолати перешкоди в своєму потягу до вершини. Але воно не тільки контрастує темі, а й виявляє в ній прихований потенціал. Це стосується в першу чергу тональностей: проста діатонічна мажорна мелодія протягом чотирьох тактів чотири рази змінює тональність (*Es — B — g — B*). Причому *g-moll* приділяється півтора такту. Це стає першим кроком до «омініорювання» мажорної п'єси.



Третє проведення теми з'являється у тенорі (*Es-dur*). Внаслідок різниці між початком теми і відповіді в утриманому протискладенні змінюється одна нота («*c*» на «*b*» — щоб уникнути дисонансу з темою) і, частково, ритмічний малюнок першого такту (щоб підтримати постійний рух восьмими, що почався з першої інтермедії і не припиняється до самої репризи). А в альті з'являється друге утримане протискладення. В подальшому воно звучатиме ще раз — при четвертому проведенні теми и теж не повністю: хроматична інтонація другого такту розспівується, а початкова інтонація третього такту звучить терцією вище (щоб уникнути паралельних унісонів з альтом). Друге протискладення інтонаційно пов'язане з першим.

Починаючи з третьої долі другого такту на основі компліментарної ритміки два протискладення утворюють просту двоголосу імітацію.

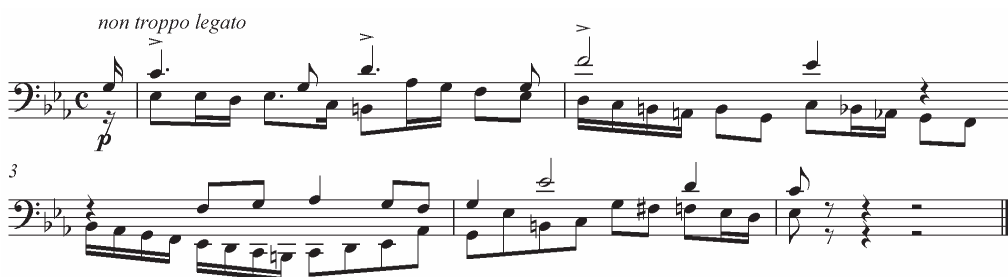
А тема вдруге змінює своє гармонічне вбрання: вона починається зі звуку *es*, але на *c-moll*'ній гармонії. І закінчується вона не в головній тональності, а модулює в *B-dur*.



При четвертому проведенні теми в басу виникає нова гармонічна несподіванка: тепер домінантова відповідь починається з *Es-dur*'ного D_7 , а закінчується в *f-moll*.

Завершується перша експозиція єдиною відносно великою чотириголосною інтермедією довжиною в п'ять тактів, яка модулює в паралельну тональність (*c-moll*) — тональність другої теми.

Друга експозиція за своїм місцезнаходженням цілком відповідає середньому розділу. Її складають три проведення теми (в тенорі, в басу і в альту) і три невеликі інтермедії (1т, 3т, 2т). Будується експозиція за звичайними канонами (тема — відповідь — тема) за виключенням того, що починається вона двоголосно:



Друга тема вносить неабиякий контраст в спокійну течію першої експозиції. Починається вона в тенорі в малій октаві одночасно з утриманим протискладенням у басу, на *p*. Розгортається неспішно, але «колючий» пунктирний ритм, що підкреслює стрибки, які стають все вище і вище, а також протискладення, що наче підбу-

напористості. Тому перед відповіддю вставлена невелика модулююча інтермедія. Друге проведення теми звучить в басу, але не дуже низько — все в тій же малій октаві. Фактично квартою нижче першого проведення. А утримане протискладення переміщується в альт. Друге протискладення, що з'являється у тенорі, не утримується. Але воно додає енергетики своїми стрибками. Змінюється динаміка (*mf*), захоплюється більший діапазон (особливо вгорі), щільніше стає фактура (три голоси замість двох). І ось уже після *crescendo* в наступній інтермедії звучать всі чотири голоси на *f*. Тема з утриманим протискладенням (альт — сопрано) вгорі (1 — 2 октави) поставлені щільно. Їх голоси сплітаються, перехрещуються. Вони стають єдиним тематичним комплексом. Здається, що вони заповнили весь простір. І це ми відчуваємо, коли в репрізі друга тема з'являється у супроводі першої. І хоча події другої експозиції відбилися на звучанні головної теми, змінився і образ теми «агресора» — вона стала спокійніша і більш наспівна.

Після трьох проведень теми відповідно у *c-moll*, *g-moll* і знову у *c-moll* і двотактової інтермедії починається заключний розділ fugи — репріза. Вона поділяється на дві самостійні фази: спочатку спільна репріза, де тема С. Богатирьова і тема В. Борисова поєднуються у складному контрапункті октави, а потім — заключний ланцюг стрет на головну тему.

Контрапунктичне поєднання тем має свої особливості: кожна тема звучить у своїй головній тональності, тобто перша тема у *Es-dur*, а друга — у *c-moll*. Але політональність тут не виникає — *Es-dur*'на тема починає звучати мінорно. *C-moll* майже панує протягом усієї спільної репрізи.

Poco sostenuto

Теми проводяться двічі: перший раз двоголосно, другий — з вертикальною перестановкою у подвійному контрапункті октави і з додаванням двох контрапунктів (не утриманих). Ці протискладення, побудовані на гамоподібному русі шістнадцятими, наче відгомін другої експозиції, знов додають сили другій темі. Тим більше, що тепер вона панує у сопрано. Але *Es-dur* остаточно перемагає і затверджується досконалим кадансом наприкінці невеликої інтермедії, що відділяє спільну репризу від заключних стрет.

Останні дев'ять тактів — триумф головної теми. Це — ланцюжок стрет. Тема вступає почергово в кожному голосі як в експозиції. Спочатку в альті і сопрано з відстанню в два такти поєднуються тема і домінантова відповідь. Потім на відповідь накладається тема в оберненні, що проходить в басу. Одночасно з цим в альту, як згадка про минуле, звучить мотив з першого утриманого протискладення (3-й такт). І вже з темою в оберненні поєднується скорочений варіант головної теми, що звучить у тенорі і приводить до заключного кадансу.

Отже, простеживши за розвитком теми в надрах фуги, треба сказати, що особливих катаклізмів з темою не відбувається. Тільки один раз головна тема прозвучала в оберненні, а заключне проведення скорочено. Але, якщо мати на увазі те, що «у будь-якій фузі весь музичний матеріал коментує тему» (вислів К. Южак), то перша експозиція репрезентує досить активний подієвий план: з темою тут відбувалося багато «пригод», головним чином під впливом гармонічного оточення, що призвело врешті-решт до зміни ладового нахилу. І тільки в заключних тактах тема затвердилася в своєму первісному вигляді.

Проаналізуємо шість інтермедій фуги. Перша двоголоса інтермедія з'являється після відповіді. Її звичайна функція — зворотна модуляція перед вступом теми в третьому голосі. Ця інтермедія теж модулює, але не в *Es-dur*, а в *c-moll*, з якого і починається третє проведення теми. Будується вона на тематичному матеріалі першого протискладення, тобто перший такт інтермедії майже точно повторює третій такт відповіді з протискладенням.

Друга інтермедія, центральна, найбільша — 5 тактів. Вона складається з двох ланок хроматичної секвенції ($f - c - B - c$) і для своєї побудови використовує заключну інтонацію (починаючи з стрибка на зменшену септиму) другого протискладення, яка і стає головним тематичним матеріалом секвенції.

Третя інтермедія (між першим проведенням другої теми і відповіддю) — це однотокова кодета, що дозволяє реальній відповіді вступити з квартового ходу ($V - I$ ст.), не змінюючи його. Четверта інтермедія виконує звичну для неї функцію — повертає гармонічний рух в *c-moll*. Не запозичений тематизм спирається на вільне мелодичне розгортання останнього мотиву утриманого протискладення другої експозиції. П'ята інтермедія, що завершує експозицію другої теми, спочатку схожа на четверту, але потім її музичний розвиток йде своїм шляхом до автентичного половинного кадансу в *c-moll*, що передує репризи. Остання шоста інтермедія повертає розвиток в головну тональність, фактично підводить до тональної репризи. На початку вона також використовує тематизм першого такту четвертої інтермедії, а потім з'являються мотиви з першої експозиції (заклучна інтонація другого утриманого протискладення із зменшеною квінтою, заміненою на збільшену секунду). До цього часу в репризи панував тематичний матеріал другої експозиції.

Таким чином, проаналізована fuga узагальнює типові ознаки нормативних зразків подвійних фуг, а саме:

— написана на дві теми, які мають спільне інтонаційне коріння, але контрастують між собою;

— теми мають окремі експозиції, які побудовані за класичними канонами;

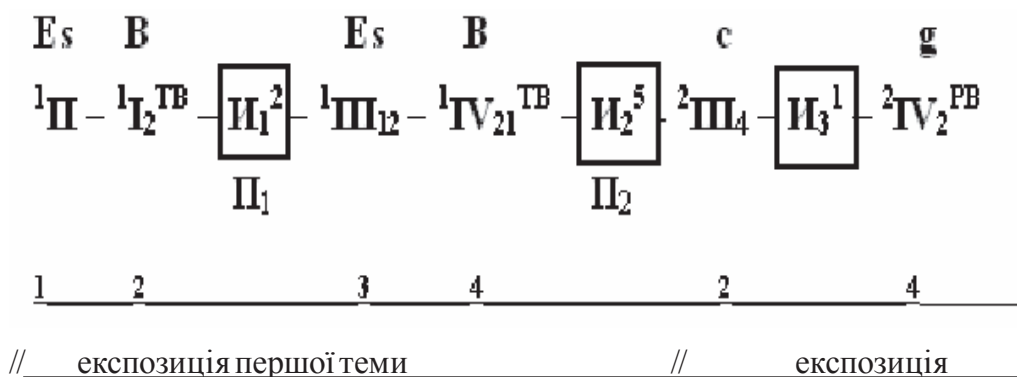
— поліфонічні засоби розвитку музичного матеріалу, що використовує композитор, доволі економні: подвійний контрапункт октави та одне проведення теми в оберненні;

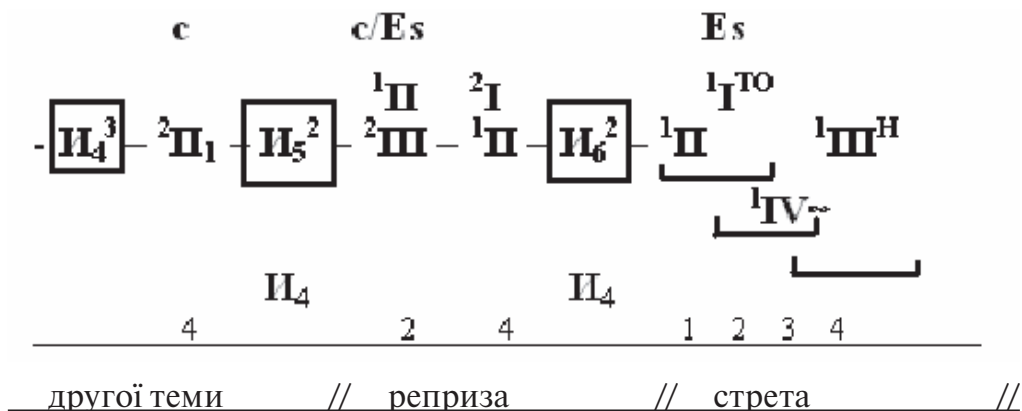
— композитора мало цікавить можливість розвитку тематичного матеріалу в інтермедіях. Більша їх частина будується за принципом вільного мелодико-гармонічного розгортання.

Дещо нетрадиційним виглядає тональний план. Якщо використання паралельної мінорної тональності в експозиції другої теми не є чимось рідкісним, то «перегармонізація» головної теми в рамках експозиції не типова для нормативних зразків. Крім того, привертає увагу панування паралельної тональності протягом всієї першої фази репризи і затвердження головної тональності тільки в останніх тактах фуги.

Композиційно проаналізована чотириголосна фуга належить до того типу подвійних фуг, в яких друга експозиція займає місце середньої розвиваючої частини. Будова фуги має риси тричастинної форми з синтетичною репризою і кодою.

Все вищесказане підтверджується графічною схемою фуги. Ця схема складена за методикою професора Санкт-Петербурзької консерваторії К. Южак. На основі ідей О. Должанського вона пропонує структуру фуги викладати у цифровій схемі: «Цифровая запись музыкальных структур изначально выступает как своего рода межсемиотический перевод» [247, с. 16]. На цифровій схемі проведення теми позначаються великими римськими цифрами, а утримані протискладення — малими арабськими праворуч від позначення теми. Числове значення і римських, і арабських цифр зумовлено нумерацією голосів (від верхнього до нижнього). ТВ (РВ) — тональна (реальна) відповідь, «И», обведена рамкою, — інтермедія, індекс знизу — її порядковий номер, а індекс зверху — кількість тактів. Літери під інтермедією позначають її тематичні зв'язки. Лінія нижче — кількість голосів, що реально звучать.





Другий малий цикл — Прелюдія і fuga *e moll* — з погляду на композицію мало чим відрізняється від попереднього. Але тут інші «дійові особи» і тому інший сюжет. Прелюдія невелика за розмірами (28 тактів), на перший погляд безконфліктна.

За схемою: A — B — C — B¹ — A¹

За тональним планом: e — D — D, A, G, — G — e

В першому розділі (8 тактів) чотиритактова тема викладена в формі простої двоголосної імітації в нижню нону. В інтонаційному відношенні вона провіщає появу богатырьовської теми (головної теми fugи).

Імітація написана в трьохдольному розмірі. Але, якщо вслухатися в голос, де звучить *risposta*, часом відчувається дводольний метр, часом поліметрія, або перемінний метр. З огляду на мотивну будову цей голос можна поділити таким чином: 2+2+2+3. Метрика верхнього (в другому реченні — нижнього) голосу менш чітко виявляється, і це привносить невпевненість в тему.

Мелодична лінія двоголосся дуже хроматизована. Вона також може бути сприйнята як у певному сенсі «репліка» І.С. Баху, нагадуючи мелодико-інтонаційний профіль теми з його двоголосної *e-moll* ної fugи. Але помірний темп, індивідуалізована ритміка суттєво змінюють семантику музичного образу. Низхідний стрибок на септиму в *propositi*, наче луна, багаторазово відбивається в респості. Еліптичні звороти руйнують відчуття тональності. І тільки недосконалий каданс в четвертому такті виявляє справжню тоніку.

Спокійний темп (*Andante assai*), тиха динаміка (*p*) і постійний низхідний рух стрибків, секвенцій створюють враження меланхолічного настрою, невизначеності, безнадії.

Andante assai

Імітація повторюється з вертикальною перестановкою в подвійному контрапункті октави ($Iv = -14$; $v_1 = 0$, $v_2 = -14$).

Proposta стає не тільки матеріалом для наслідування *rispost'ою*, а й тематичним зерном, з якого виростає і прелюдія, і fuga.

Наступний розділ прелюдії (В) вносить елемент просвітлення. Тематизм його пов'язаний з початковою допоміжною хроматичною інтонацією першого періоду. Цей мотив одночасно викладається в прямому русі (вгору) і в обернені (вниз), подвоєний в терцію (тт. 9—11). Верхні голоси секвентно спускаються вниз, а нижні піднімаються їм назустріч. На відміну від першого періоду середній тонально більш визначений. Тут впевнено відчувається *D-dur*, затверджується тридольний метр.

Центральний розділ прелюдії утворюють три ланки секвенції, що спускаються по секундах униз. Тут відчувається танцювальність, легке кружляння. Контрапункт двох верхніх голосів — наче діалог на тлі басового акомпанементу. В репризі повторюється розділ В з вертикальною перестановкою в подвійному контрапункті октави ($Iv = -28$; $v_1 = -14$, $v_2 = -14$). Тональність змінюється оригінальним способом: відсутність «*cis*» без змін висоти звуків «перфарбовує» весь розділ в *G-dur*.

На закінчення повертається музика першого періоду, але в дуже зміненому вигляді. По-перше, після *p*, що панувало до цього часу, без ремарки *crescendo* звучить *f*. *Proposta* скорочується до однієї чверті. З головної теми вилучається перший мотив і, подвоєний в октаву, починає жити самостійно: спочатку як ланка низхідної секвенції він повторюється тричі, потім від нього залишається тільки стрибок на септіму в синкопованому ритмі, який теж стає ланкою секвенції. Роз'яснюється метрична невизначеність першої теми: в тридольному метрі заключна секвенція утворює геміолу. Динаміка підсилюється, і друге речення вступає уже на *ff*. Голоси міняються місцями (подвійний контрапункт октави), синкопи в басу звучать все наполегливіше. Нарешті заключний тонічний тризвук все примиряє. Затихаюче закінчення прелюдії готує тему фуґи, яка так само, як і фуґа в першому циклі, починається після прелюдії без перерви (*attacca*).

За структурними ознаками фуґа e-moll В. Борисова — також чотириголосна подвійна фуґа з окремими експозиціями, спільною репризою і стретою на завершення. Але вона базується на стилістично іншому тематичному матеріалі і, природно, не може повторити шлях розвитку попередньої фуґи. Складається враження, що композитор демонструє можливості композиційної моделі під назвою «*подвійна фуґа з окремими експозиціями*» в різних стилістичних умовах. Напевне Вчитель, якому і був присвячений цикл з трьох прелюдій і фуґ, пропонував своїм учням створювати поліфонічні твори на стилістично різний тематичний матеріал.

Фуґа починається темою, що викладена у альті. Вона наче виросла з характерного низхідного стрибка на септіму початкової теми прелюдії, з хроматичних інтонацій і, головне, зберігає тридольність та невпинність руху вниз:

Із теми видалено все, що маскувало почуття, і тепер прихована туга вирвалася назовні. З'явилися невеликі ритмічні зупинки (чвертка з крапкою), наче сумніви, що турбують душу. Темпове позначення (*Andante cantabile*), тиха динаміка, авторська ремарка *tranquillo* — все налаштовує виконавця на створення ліричного образу, зосередженого на роздумах. Незначна зміна динаміки, що позначається автором при кожному проведенні теми крім стрети, справляє враження незавершеності думки, завислого у повітрі запитання.

Оскільки в цій темі важко змінити жодний звук без порушення вихідних параметрів вислову, композитор подає у сопрано реальну відповідь. Контрапункт до неї — перше утримане протискладення — народжується з хроматичних інтонацій теми. Він більш рухливий, мелодичний малюнок наче противага підтримує тему. Атріоль, що з'являється після гострого пунктирного ритму і октавного стрибка — мов хвиля відчаю, що на мить заповонила розум. Ця ритмічна фігура звучить тричі в експозиції як контрапункт до першої теми і потім вже ніде не з'являється. Фактура в експозиції, як завжди, поступово розростається завдяки почерговому вступу голосів, що проводять тему (за сопрано — тенор, потім бас), в той час, як ті, що вже виклали її, продовжують свій «біг», утворюючи все нові контрапункти.

Друге протискладення, що з'являється разом з проведенням теми у тенорі, теж утримане. Воно ґрунтується на таких же хроматичних інтонаціях, як і перше. При четвертому проведенні теми той самий хроматичний хід з'являється і у третьому протискладенні:

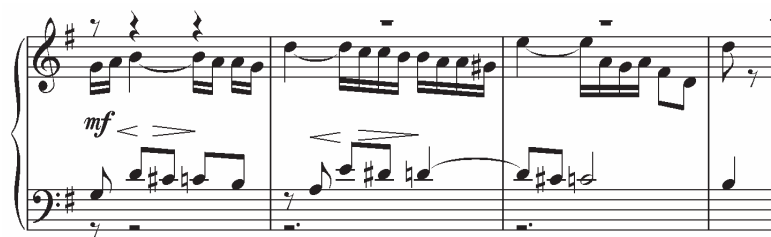
2-е утр. протискл.
1-е утр. протискл.
3-е неутр. протискл.

тема в тональності D

Ця інтонація не тільки співзвучна з настроєм теми, але й підсилює її емоційне напруження. Вона провіщає появу нової «дійової особи» — другої теми. Закінчується експозиція після чотиритактової інтермедії в паралельній тональності *G-dur*.

Друга експозиція фуґи вносить деяке просвітлення, але не завдяки темі, що викладена у мажорних тональностях. Хроматичний рух майже позбавляє тему належності до певного ладу. І тут на допомогу приходять утримане протискладення, що наче тінь повсюди слідує за темою. В ньому нема хроматизмів (крім єдиного, що пов'язане з відхиленням у *a-moll*). І хоча будується воно також на низхідному русі, в якому хроматизми замінені повтором звуків, поступове оволодіння все новими і новими вершинами, висхідні стрибки на квінту, а потім і на сексту переборюють низхідні тяжіння і дають можливість пісенності вирватися назовні (третій такт протискладення).

Друга експозиція, як і в попередній фузі, починається двоголосно з темою у тенорі і протискладенням в альті:



Тема будується як висхідна секвенція і, продовжуючи хроматичний рух першої експозиції, не контрастує першій темі: вона сама народилася з її «інтонації запитання», а потім наполегливо повторює його (друга ланка секвенції). Та контрапунктуючий голос (утримане протискладення) зовсім змінює її вигляд: вона світлішає і теплішає.

Тричі проходить тема (*G — D — G*), і кожний раз все більше і більше в ній виявляються родинні риси. У наступному проведенні, коли «тема-запитання» звучить у сопрано (*D-dur*), в альті в новому контрапункті знову з'являється хроматичний мотив як застереження. І гармонічна вертикаль, що не викликала ніяких сумні-

вів при попередньому звучанні, знову наповнилася еліптичними зворотами і тональною невизначеністю. Але утримане протискладення (в тенорі) своїми переконливими діатонічними інтонаціями заспокоює хвилювання.

Проведення теми в басу (*G-dur*) збільшує кількість голосів поліфонічної фактури до чотирьох. Тепер «ліричну пісню» (утримане протискладення), що звучить у альті, майже не чути, в той час як «тема-запитання» звучить все гучніше і наполегливіше. Їй вторять низхідні хроматичні інтонації тенору. Несподівані, нерозв'язані співзвуччя приводять до *G-dur*'ного кадансу ($D_2 - T_6$). І *G-dur* панує ще майже три такти в наступній інтермедії. Тільки на останніх звуках другої експозиції затверджується головна тональність.

Реприза починається разом з заключним акордом попереднього розділу. Тепер обидві теми поєднуються в складному контрапункті. Вони дуже схожі, сплітаються з однакових інтонацій. І ці хроматичні інтонації, наче луна, відгукуються (повторюються) в кожній темі:



Обидві теми звучать у своїх головних тональностях (перша — в *e-moll*, друга — у паралельному *G-dur*). З такою особливістю репризи ми вже зустрічалися при аналізі попередньої фуги. Але в репризі *e-moll*'ної фуги панує *c-moll*, в даному випадку друга мажорна тема цілком підкорилася першій мінорній темі.

Новим в порівнянні з попередньою фугою є те, що друге проведення тем в репризі звучить у доміантовій тональності, тобто як відповідь (з вертикальною перестановкою в $Iv = -14$: $v_1 = -3$, $v_2 = -11$). Одночасно з відповіддю з'являються два нових контрапункта.

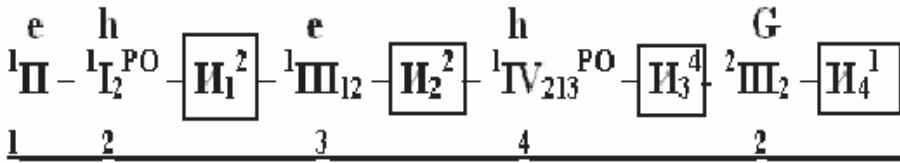
Невелика двотактова інтермедія модулює в *e-moll* і підводить до стрети головної теми. Тема вступає з відстанню в такт почергово

в кожному голосі. Чотириголосна стрета фіксує нашу увагу на найголовнішому, що є в цій темі: це — низхідний скачок на септиму (його можна б назвати «інтонацією туги») і «інтонація запитання». Єдине головне починає множитися і заповнює фактуру. «Запитання», як луна, повторюється кожним голосом, щоб завершальна *E-dur*'на тоніка дещо штучно розв'язала всі проблеми.

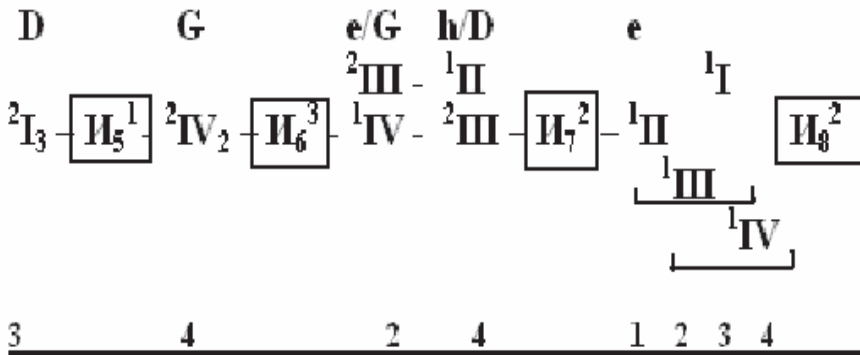
У другій фузі порівняно з першою збільшена кількість інтермедій: їх вісім, і вони всі різні. Інтонаційні зв'язки з матеріалом теми або протискладеннями виражені не явно. Хіба що помітна насиченість хроматизмами. Навіть характерний для протискладень першої експозиції рух по низхідній хроматичній гамі зустрічається всього один раз у п'ятій інтермедії (друга експозиція) після появи цієї інтонації в новому контрапункті до другої теми. В цілому в інтермедіях відбувається вільне мелодичне розгортання головного тематизму в дусі вагнеровської «безкінечної мелодії». Крім того, інтермедії стають осередком гармонічної визначеності, незважаючи на те, що еліптичних послідовностей теж не бракує. Але весь гармонічний рух в інтермедіях підпорядковується більшою мірою функціональним законам розвитку на відміну від проведенень теми, де гармонія слугує поліфонії для висвітлення різних аспектів центральної тематичної тези. Ще одна особливість інтермедій: невеликі, одно- двотактові побудови, що виконують роль модулюючої зв'язки між проведеннями теми (перша, друга, четверта, п'ята інтермедії), більше підпорядковані попередньому розвитку. Їх тематизм, використовуючи інтонаційний матеріал, що безпосередньо перед тим звучав в темі або протискладенні, повторює окремі мелодичні вершини, ритмо-формули, невеликі субмотиви. Гармонічна вертикаль продовжує функціональний рух попередніх тактів. Інтермедії, що розташовуються на межових ділянках форми (третья і шоста) — більш масштабні (3—4 такти) і більш самостійні. По фактурі вони більше нагадують мелодизоване гармонічне чотириголосся, ніж поліфонічний склад. В заключній інтермедії (три такти після закінчення стрети), наче спогад про тему, повторюється її заключний зворот.

Таким чином, друга fuga меморіального циклу В. Борисова має ті ж самі особливості форми і розвитку матеріалу, як і попередня. Трохи більші розміри першої fugи пояснюються довгою на такт темою. Якщо порівняти їх схеми, в них майже не буде відмінностей. Напевне, автор намагався продемонструвати, як користуючись одним планом, однією формою можна передати різні думки і різні почуття.

СХЕМА ФУГИ



// _____ експозиція першої теми _____ // _____ експозиція _____



_____ другої теми _____ // реприза _____ // стрета _____ //

Прелюдія та fuga *A-dur* багато в чому відрізняється від попередніх, разом з тим є і спільні риси. За образним змістом це — типове для фіналів сонатно-симфонічних циклів класико-романтичної доби зображення народного свята. Декорації змінюються: темп — *Moderato energico*, динаміка — переважно *f*, розмір — $\frac{2}{4}$. Все виглядає просто, лаконічно, без вишуканих дрібниць, як народний лубок.

Прелюдія малює гомінливий ярмарок, де панує суцільна метушня. Як в калейдоскопі, музичні образи змінюють один одного, розгортаючи строкатий перебіг звукових картин. Тому недивно, що форма прелюдії далека від класичної. Безумовно, це — репризна форма, але є в ній дещо і від концентричної.

Конструктивна багатозначність в прелюдії проявляється через відсутність певних кадансів, застосування натурально-ладової, діатонічної гармонії з використанням діатонічних секвенцій, побічних септакордів і висвітленням перемінних ладових функцій. Композицію формує тематизм, гармонія майже не бере в цьому участі.

Протягом всієї прелюдії панує сонячний *A-dur*, немає відхилень, за виключенням відхилення у паралельну тональність. Але інколи, враховуючи натурально-ладову гармонію і велику кількість побічних акордів, можна стверджувати про використання композитором паралельно-перемінного ладу (це стосується насамперед середнього розділу).

Починається прелюдія з гомінкої (*f*), викладеної паралельними секстакордами на тонічному органному пункті (1-4 тт.) теми, яка асоціюється з панорамним планом вируючого натовпу. Вона насичується зазивними криками. За традицією, що склалася зокрема в оперних партитурах російських композиторів, тут використовуються акорди мажоро-мінору (тризвуки VII низького і VI низького ступенів). У другому реченні паралельні секстакорди міняються місцями з басом, але раптово (*subito p i crescendo* до *mf*), ніби погляд вихвачує з натовпу нову картинку, з'являється кокетливий синкопований образ.

Це тематичне утворення складається з трьох ланок низхідної діатонічної секвенції ($II_2 - VI_5^6 - III_4^6$ по *A-dur*). Четверта ланка змінюється і підводить до середнього розділу, що починається в паралельній тональності (на *p*). Середина (17-24 тт.) будується за зразком першого періоду: у другій її половині основний тематичний матеріал переміщується в бас, а замість басового голосу вгорі знову з'являється синкопована тема.

Поступове *crescendo* підводить до репризи, в якій повторюється тільки перше речення. Але в його другій половині змінюється розмір ($\frac{2}{4}$ на $\frac{3}{4}$), і пропорційність форми відновлюється. Гомінка тема звучить тепер на *mf*, а вигуки зазивали — все тихіше і тихіше. Ярмарок залишається позаду, гомін вщухає, і тільки луна звуків наздоганяє перехожого мандрівника...

Фуга, як і в попередніх циклах, починається без перерви (*attacca*). Це також подвійна fuga з окремими експозиціями, але на три голоси.

Із темою вступає альт. Вона звучить на *f* в темпі *Moderato risoluto*. Рішуча, вольова (*poco marcato*), з синкопою в другому такті тема сплетена з мотивів початкового матеріалу прелюдії:

Дводольний метр замінено на тридольний, що додало темі танцювальності. Але це — скоріше танок чоловіків...

Відповідь у сопрано реальна. Протискладення, що починається разом із відповіддю, контрастує темі і ритмічно (тривалості стають більш дрібними, рухливими), і за мелодичною лінією. Тема базується на поступовому, майже прямолінійному русі. А контрапункт до неї — весь хвилястий, в'ється мов мереживо. Це — ніби жіночий танок, з легкими широкими стрибками, з примхливими зупинками, що перериваються бігом шістнадцяток.

Перше протискладення виявляє в темі приховані резерви. В одноголосному викладенні вона виступає як діатонічна тема в *A-dur*'і з одним допоміжним хроматизмом. При появі контрапункту в гар-

монізації теми відкриваються нові можливості: по-перше, відповідь починається в *A-dur*, а потім модулює в *E-dur* (без змін мелодичної лінії), по-друге — з'являється відхилення в *S*. Поява другого протискладення додає декілька нових нюансів до гармонічного змісту теми (VI, II ст.). І в подальшому, до репризи, все залишається без змін, тому що в цій фузі всі протискладення утримані, і ніяких гармонічних несподіванок не передбачається. Другий контрапункт майже весь базується на стрибках з невеликими «перебіжками» шістнадцятими.

Крім обов'язкових трьох проведень теми перша експозиція фуги має ще два додаткових. Обидва рази тема викладається в головній тональності, спочатку в альті, а потім у сопрано. І обидва рази вона звучить у своєму регістрі, тобто так, як вона звучала при викладенні перший раз. Враховуючи той факт, що всі протискладення тут утримані, композитор змушений використовувати вертикально-рухомий контрапункт (потрійний контрапункт октави). Можна уявити, що після зауваження, зробленого Вчителем, талановитий учень показав, що використання вертикального-рухомого контрапункту у триголоссі для нього — не проблема!

Друга тема фуги теж підносить деякі несподіванки. По-перше, ця тема має пісенний характер, хвилястий мелодичним малюнком з висхідними стрибками на кварту, малу сексту. Починається мелодія тихо (*на p*) з високого довгого звуку, а потім «скочується» вниз, наслідуючи протяжній народній пісні. Це — так звана «вершина-джерело», з якої і народжується мелодія. Крім того, кожне проведення закінчується невеликою (1т.) кодетою, що з одного боку підводить до наступного викладення теми, а з іншого — слугує кадансовим закінченням пісенної теми. Тільки в репризі, коли дві теми звучать одночасно, кодета змінюється, перетворюючись на інтермедію.

Свій тематичний матеріал друга пісенна тема третьої фуги «запозичила» з першого протискладення, хоча деякі інтонації «взяла» і від першої теми (синкоповані заліговані звуки, допоміжні звуки у секвенції):

Цікавим є тональне оформлення другої теми. Якщо її прослухати окремо від протискладення (а вона так само, як і в попередніх фугах перший раз вступає уже разом з контрапунктом), тональність її не визиває сумніву: це — *h-moll* з подальшою модуляцією до *fis-moll*, тобто модулююча тема в тональність домінанти. Ця ж тональність підтверджується і самою будовою теми. В народних піснях часто вершиною-джерелом стає саме доміантовий звук. Версію такого трактування тональності на початку теми підтверджує і початок відповіді (в *cis-moll*), що теж починається з субдомінантової тональності. І в цьому разі тональність засвідчують два утримані протискладення:

У другій експозиції тема викладається тричі, і кожний раз її супроводжують утримані протискладення: перший раз — одне, а потім — два. Інтонаційний матеріал їх тісно пов'язаний з самою темою і не вносить будь-якого контрасту, тільки підсилює її пісенний характер.

Після невеликої інтермедії (2тт.) і *poco crescendo* на *f* починається реприза. Вона, як і в попередніх фугах, синтетична. Теми тут поєд-

нуються в одночасності, і як завжди при поєднанні в них щось змінюється. На цей раз все залежить від розташування голосів. При першому спільному проведенні в сопрано звучить пісенна тема, а танцювальна супроводжує її в альті подібно до мелодизованого басу. Вся музика насичується пісенністю. При другому викладенні двох мелодій в сопрано опиняється головна тема та ще й зі своїм супроводом. На цей раз танцювальність теми перемагає.

Контрапункт тем викладається двічі — перший раз у головній тональності, а другий, як відповідь, — у побічній. На відміну від попередніх фуг, тут, одночасно з викладенням тем у побічній тональності, повертається перше утримане протискладення з першої експозиції. І, крім того, немає заключної стрети. Можна припустити, що композитор відмовився від традиційної фінальної стрети не з технічних причин. Головна тема добре укладається в триголосну стрету з відстанню в один такт навіть з оберненою темою в одному голосі. Скоріше всього жанрові особливості тематики продиктували особливості самої композиції. Це, по-перше, додаткові проведення в першій експозиції, причому тема в *A-dur* і тільки раз звучить октавою нижче в басу. Тричі вона повторюється на одній висоті. А утримані протискладення, ніби кружляючи навколо неї, кожний раз утворюють нове звукове забарвлення. Це нагадує варіації на *soprano-ostinato* (так звані «глінкінські варіації»), які прийшли в професійну музику з народної пісні. По-друге, три інтермедії першої експозиції будуються на однаковому тематичному матеріалі, інтонаційно близькому першому утриманому протискладенню, і це теж ознака варіаційності.

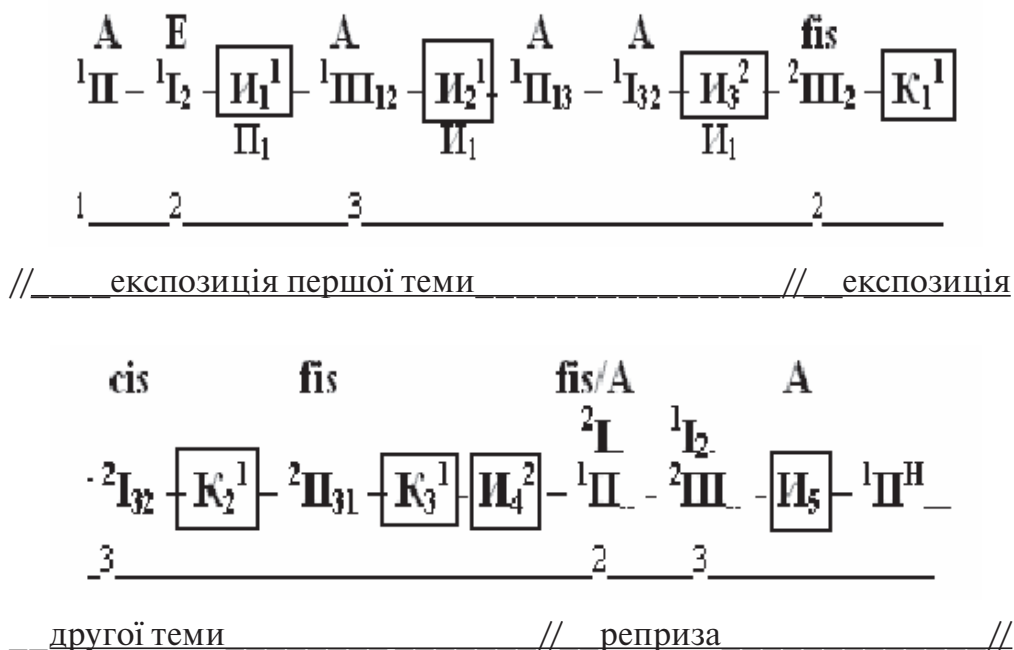
На закінчення, після двотактової інтермедії, що наче по інерції продовжує секвентний рух, звучить майже без супроводу перша фраза головної теми.

Таким чином, остання fuga опусу за своєю композиційною структурою значно відрізняється від попередніх:

- в експозиції вводяться додаткові проведення в головній тональності;
- в репризі — відсутня стрета;

- всі протискладення утримані, навіть в репризі, де в попередніх фугах композитор використовував неутримані контрапункти;
- в кожній експозиції майже всі інтермедії будуються на одному тематичному матеріалі, повторюючи його з вертикальними перестановками і незначним варіюванням: якби це була не подвійна фуга, то її можна було б назвати монотематичною.

СХЕМА ФУГИ



Аналіз п'єс збірки дозволяє дійти до таких узагальнень стосовно поліфонічного письма В. Борисова та його «поліфонічних уподобань»:

1. Всі три фуги мають по дві теми і відповідно по дві окремі експозиції;
2. Композиційна структура у всіх фуг тричастинна, функцію середнього розвиваючого розділу виконує друга експозиція, написана в паралельній тональності;
3. Голоси з темою вступають приблизно в однаковому порядку — спочатку середні, а потім крайні. Додаткові проведен-

- ня в експозиції є тільки у *A-dur*'ній фузі. Тема з відповіддю постійно чергуються;
- 4 Друга експозиція завжди починається двоголосно і має три викладення теми з утриманим протискладенням незалежно від кількості голосів;
 - 5 Всі фуги мають одне або більше утриманих протискладень, і тому композитор постійно користується вертикально-рухомих контрапунктом (подвійним або потрійним контрапунктом октави);
 - 6 Композитор майже не використовує можливість перетворювати теми. Тільки в одній фузі (*Es-dur*) зустрічається тема в оберненні;
 - 7 Інтермедії невеликі і використовуються скоріше як зв'язки між викладеннями теми, або для завершення розділу;
 - 8 Кожна частина завжди починається з викладення теми;
 - 9 Реприза завжди синтетична — з проведенням двох тем одночасно. Кожна тема звучить в своїй головній тональності. Завдяки використанню паралельних тональностей політональності не виникає, переважає частіше мінорна тональність, і в цьому випадку одна із тем «перекрашується» на протилежний ладовий нахил;
 - 10 В репрізі теми проводяться двічі або в головних тональностях, або за принципом «тема — відповідь». Перший раз без супроводжуючих контрапунктів, а другий — в повнозвучній фактурі.
 - 11 Закінчується fuga зазвичай стретою або ланцюгом стрет (крім *A-dur*'ної).

Характеризуючи цикл у цілому, треба зауважити, що він на перший погляд є збіркою різнохарактерних поліфонічних п'єс. Але, разом з тим, помітні зв'язки між всіма малими циклами. По-перше, тональний план: *Es-dur*, *e-moll*, *A-dur*. *Es-dur* і *e-moll* — однотерцієві далекі тональності. Ця зміна підкреслює кардинальну зміну настрою: від пафосу публічності до глибоко суб'єктивної меланхолії.

В свою чергу, *e-moll*'на фуга закінчується *E-dur*'ним акордом, що не тільки вносить прояснення, а також в якості домінанти готує вступ заключної частини. З іншого боку, якщо розглядати цей опус як твір, що трактує вічні проблеми людського буття, то ми побачимо, що прелюдія першого циклу своїми дзвонами скликає всіх на урочисте дійство, а фуга — це і є реальне дійство з пафосом, уславленням, боротьбою. Другий малий цикл — це мрії, меланхолія, сум, як це завжди буває з другими частинами циклу (пригадаємо повільні частини сонатно-симфонічного циклу, або сарабанду з старовинної танцювальної сюїти).

А третій цикл — фінал. В. Борисов створює веселу картину народного свята.

Разом з цим в поліфонічному циклі композитора відкривається історична перспектива розвитку музичного мислення, яку, безперечно, розкривав своїм учням С. Богатирьов. Це — складний шлях, на якому дороговказом виступали бахівські алузії (перша фуга), лінеарність вагнерівського типу (друга фуга) і, нарешті, «поліфонія» святково-масових дійств в дусі російських класиків пєтербурзької школи, досвід яких було адаптовано у специфічній історичній ситуації 1920-х років.

Етюд №6

Народная песня («По під терном стежечка»)

Allegro moderato

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melody of eighth notes with slurs and accents. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *f* and *mp*.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody from the first system. The lower staff continues the accompaniment. The time signature changes to 2/4 in the final measure of the system.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a more active melody with sixteenth notes and slurs. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *f* and *p*.

The fourth system of musical notation consists of two staves. The upper staff continues the melody. The lower staff continues the accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present.

The fifth system of musical notation consists of two staves. The upper staff begins with a *ritenuto* marking and ends with a *a tempo* marking. The lower staff continues the accompaniment. Dynamic markings include *p*.

«Дитячий зошит»

«В кожному ребенке скрита чудная глyбина, каждый ребенок и Свет — может это и есть примета Музыки?» [127, с. 17]. Ці слова належать відомому українському композитору Марку Кармінському. Музикантам ХХ століття цілком зрозумілою є поетизація дитячого світу, тому що ми добре знайомі з музичною естетикою епохи романтизму. Гіпертрофована увага до душевного стану індивідуума — суб'єкта творчості композиторів-романтиків — кардинально відрізнялася від об'єктивної спрямованості музичної естетики епохи барокко. Дитяча музика — та, що відбиває світ, фантазії, мрії дитини, пробуджує її уяву, а разом з тим, сприяє розвитку мистецьких здібностей та формуванню вмінь та навичок у грі на музичному інструменті — справжнє відкриття епохи романтизму. Найяскравіші зразки дитячої музики як особливого різновиду «музики для початківців» — це загальновідомі збірки «Альбом для юнацтва» та «Дитячі сцени» Р. Шумана, «Дитячий альбом» П. Чайковського, «Дитяча музика» С. Прокоф'єва. Особливе місце у світі дитячої музики ХХ століття займає «Мікрокосмос» Б. Бартока — «цілісна система музичних, педагогічних принципів, надзвичайний по своєму значенню досвід створення нової сучасної концепції музичного виховання» [153, с. 2].

«Дитячий зошит» Валентин Борисов створив у 1982 році. Цей твір у повній мірі репрезентує характерний для стилю композитора особливо глибинний зв'язок з народною музикою. Свідомством цього твердження слугує не тільки багатий фольклорний матеріал, що його використовує митець в творах різних жанрів, а й оригінальна музична мова. Яскравий мелодизм, що спирається на пісенні традиції українського народу, поєднується зі змі-

лим використанням прийомів та засобів виразності сучасного професійного музичного мистецтва, що робить твори Валентина Борисова надзвичайно привабливими для виконавця. Крім того, зв'язок творчості композитора з народною музикою набуває особливої значущості в наш час — час відродження української національної, зокрема, музичної культури.

Кращі зразки дитячої музики минулого були написані музичною мовою свого часу, тому значення сучасних творів, що спираються на близькі та зрозумілі інтонаційні та жанрові сфери національного репертуару, ніяк не менше, ніж значення музичної класики. Загальновідомо, що існує національне сприймання світу звуків (співу птахів, голосів тварин тощо), існують особливості мелодики пісень рідного краю, що людина починає сприймати «з молоком матері». Ця наповненість музичними уявленнями, звуковими враженнями сприяє розвитку навичок диференційованого інтонування, вірного та органічного фразування у процесі навчання музичному мистецтву. Тому твори, побудовані на національній мелодиці є вкрай необхідними. З цієї точки зору «Дитячий зошит» В. Борисова є цінним внеском в фортепіанну музичну культуру взагалі і сучасний педагогічний репертуар зокрема. Докладний розгляд цього твору дозволяє зробити висновок про аналітичну спрямованість мислення композитора, заглиблення в основи музичної мови, піаністичної техніки. Опора на первинні жанри пісні, танку, маршу, взаємодія між специфікою навчання грі на музичному інструменті та формуванням музичного мислення — головне завдання, на рішення якого спрямовані зусилля Валентина Борисова. Саме тісний зв'язок художнього та інструктивного у творах, що покликані вводити в дорослий світ музики — запорука довгого життя цих творів. Узагальненість проблематики (відсутність програмних назв, притаманних творам цього жанру в епоху романтизму), конструктивна трактовка форми, лапідарність музичного висловлювання, глибинний зв'язок з народною музикою, верховенство ритму — головної рушійної та організуючої сили, чистота та точність інтонації, аскетичність

фактури — дозволяють з упевненістю заявити про неокласичну концепцію циклу п'єс митця.

Композиційна «осьова» лінія «Дитячого зошиту» В. Борисова — побудова фундаменту професійної музичної освіти, що сприятиме вихованню активно інтонуючого слуху, відчуттю ритму як дієвого засобу виразності, диференційованого інтонування поліфонічної музичної тканини, формоструктурних особливостей. Загальний позитив світосприймання, оптимістична концепція — атрибут «дитячої музики» ХХ століття, на відміну від дещо рефлексуючої образності циклів п'єс композиторів-романтиків, є характерною складовою циклів п'єс і композиторів — сучасників Валентина Борисова, представників харківської композиторської школи В. Птушкіна та І. Ковача. Узагальненість, об'єктивність, точність педагогічних завдань, методична доцільність — чесноти «Мікрокосмосу» Б. Бартока. І якщо поступовість, систематичність ускладнення завдань, «Мікрокосмос» як шлях до «космосу» дорослої музики — це головний композиційний принцип цього твору, який, на нашу думку, поділяє В. Борисов у композиції «Дитячого зошиту», то композиційні засади інших «Альбомів», що пропонуються до розгляду, потребують окремого аналізу.

Тема духовності в «Дитячому альбомі» П. Чайковського має важливе змістовно-композиційне навантаження: № 1 — «Ранкова молитва», № 24 — «У храмі». Утворюючи арку всієї композиції, ці номери асоціюються з образом початку і завершення життя. Цикл набуває визначеної часової і просторової перспективи — день з життя людини, проведений в дитинстві. «Ранок» та «Вечір» — ці п'єси теж створюють образно-композиційну арку у «Дитячому зошиті» С. Прокоф'єва, але не стільки змістовну, скільки колористичну. У «Дитячому альбомі» Р. Шумана п'єси подібної тематики буквально «розкидані» у просторі циклу, відбиваючи, мабуть, хаотичність думок та почуттів романтичного героя.

Ще одне композиційне поняття — ступінь складності. Вивчення музичної мови, фактури альбомів п'єс для дітей та юнацтва Р. Шумана, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, В. Борисова, М. Кар-

мінського, І. Ковача, В. Птушкіна та «Мікрокосмосу» Б. Бартока дозволяє зробити наступні висновки: магістральна ідея «від простого до складного» (головний принцип «Мікрокосмосу» Б. Бартока) є провідною на рівні мовної, ритмофактурної організації збірок п'єс В. Борисова, В. Птушкіна. Певна «однаковість», рівність творчих та педагогічних завдань, властива альбомам п'єс для дітей І. Ковача, М. Кармінського, П. Чайковського (хоча окремі п'єси — наприклад, «Італійська пісенька» — становлять неабияку складність), С. Прокоф'єва. Амплітуда складності «Альбома для юнацтва» Р. Шумана дуже широка — від дуже легких до дуже складних п'єс; сміливо порушуючи канони педагогічного репертуару, Р. Шуман створює новий фортепіанний стиль, в якому немає різниці між «музикою для дорослих» та «музикою для дітей».

Програмність — ще один атрибут музичного мистецтва ХІХ століття — властива творчому стилю сучасника В. Борисова, М. Кармінського. «Цікавинкою» є те, що програмність, обумовлена назвою, підкріплюється у М. Кармінського визначенням жанру. Наприклад, в альбомі «Музика для дітей» первинні жанри представлені: «Похід лялькок» (марш), «Останній день» (сумна полька), «Степом, степом» (ліричний наспів). Музичні форми — «Ляльки танцюють» (скерцино), «Улюблена казка» (рондо), «Біля зарослого озера» (прелюдія). А опора на жанр як носій образності — це вже атрибут мислення художника ХХ століття (до речі, у «Дитячому альбомі» іншого сучасника Валентина Борисова, також представника харківської композиторської школи І. Ковача різноманітно представлений лише один з «китів» професійної музики — танок).

Шлях від суґубо «дитячої» до узагальнюючої проблематики в творчості для дітей та юнацтва — перспективний шлях розвитку «педагогічної» музичної літератури у часовому просторі — з ХІХ у ХХ—ХХІ століття, а в вимірі становлення та розвитку жанру — мабуть, виток спіралі — від епохи барокко до неокласицизму ХХ століття. Згадаємо: «Нотний зошит А. М. Бах» складають п'єси, що мають переважно жанрову (танцювальну) основу — полонези, менуети тощо. У «Маленьких прелюдях» жанрове коло значно

ширше — токато, імпровізація, яскраві зразки багатоголосної музичної форми. Усі вони мають загальну назву — «Прелюдія», але різноманітне жанрове наповнення і фактурне втілення музичної думки композитора.

Докладне вивчення циклу п'єс В. Борисова «Дитячий зошит» дозволяє сформулювати провідні, на наш погляд, художні, композиційні, методичні принципи композитора, «магістральні» лінії циклу, спрямовані на вирішення художніх та педагогічних завдань.

Музика — мистецтво часове, тому одним з фундаментальних засад її є ритм. Ритм — носій образу, ритм — організатор часу, ритм — пульс музичного життя. Підкреслимо, що артикулярно-ритмічні виконавські засоби втілення музичної образності, що грали провідну роль серед засобів виразності композиторів XVII—XVIII століття, є одними з важливіших атрибутів музичної мови композиторів XX століття, на відміну від педально-динамічної драматургії композиторів-романтиків.

Ритм — провідний принцип організації часу, носій образності в «Дитячому зошиті» Валентина Борисова. Композитор трактує ритм як дієвіший засіб виразності. Стала пульсація долей, що потребує активного інтонування, виконує вольову функцію.

Перша п'єса — «Тік-так» — назва-символ; ритм через жест — «Краков'як», ритм-дія — «Піонерський марш», ритм-носій образу — «Музичний момент», поєднання ліричної та ритмічної сфер образності — «Вальс» .

Таким чином, більша частина п'єс циклу спрямована саме на зрозуміння поняття часу — дії — енергії через ритм в музичному мистецтві. На початку ритмічної лінії — елементарний приклад безакцентної ритміки — «Тік-так», потім акцентної — «Музичний момент», потім синкопованої — «Краков'як», потім — тактова змінність, метричне та мотивно-метричне варіювання — «Ліричний наспів». Як бачимо, шлях «від простого до більш складного» — має втілення на метроритмічному рівні. Буквальна трактовка назви — теж атрибут мислення композитора XX століття. Момент —

як щось швидкоплинне, момент, як фактор часу — так трактує цей жанр Валентин Борисов. «Музичний момент» — п'єса скерцозного характеру. В остинатній пунктирній ритмічній фігурі теми закладений елемент маршевості, разом з тим, інтонаційно «об'єктивна» мелодика сприяє створенню узагальненого образу, головним атрибутом якого є ритм. Композитор майстерно користується короткочасною зміною штриха (тт. 11—16, 39—45), що виконує змістовну функцію протиставлення скерцозної та пісенної інтонацій.

Ритм як носій танцювальної образності представлений піснею-танком «По-під терном стежечка», «Краков'яком», «Вальсом».

Ритм, ускладнений синкопами, — фундамент «Краков'яка». В основі п'єси — польська народна пісня. Широко відомою є обробка цієї пісні для голосу з фортепіано Валентина Борисова. Форма твору — куплетно-варіаційна зі вступом і кодою. Оригінальність обробки підкреслюється різноманітністю нюансування, фактурних побудов, примхливостю ритміки, що спирається на характерну синкоповану фігуру.

Ритмічна та мелодична лінії перетинаються у «Вальсі» — яскравій п'єсі, що продовжує танцювальну лінію циклу, але як би переводить рух в ліричну сферу: «чиста» вальсовість порушується фактурними перестановками, імпровізаційними вставками, що створює багатоплановий образ. Три-п'ятичастинна будова підкреслює ліричну спрямованість «Вальсу».

Жанр маршу представлений в циклі В. Борисова «Піонерським маршем». Назва п'єси апелює до безпосередніх побутових асоціацій, що наповнювали життя сучасного композитору підростаючого покоління. Разом з тим, мелодика, фактура п'єси втілює усі атрибути маршу як жанру: характерний тембр труби, типовий для маршевої музики, відтворюється шляхом особливої побудови та розташування мелодичної лінії, в основі якої лежить інтонація кварта; остинатний характер супроводу, повторність опорних звуків мелодій, її ритмічна пружність сприяють створенню яскравого образу, що добре запам'ятовується. «Пленерні» асоціації виникають у цій п'єсі не тільки завдяки тембровим особливостям, але

й динамічному плану, за допомогою якого реалізується ефект наближення через підсилення звучності.

Кардинальною наскрізною лінією циклу є поліфонічна. Різноманітні функції поліфонії виконують роль універсального організуючого початку, що узгоджує між собою інші елементи музичної мови, формує гармонічну вертикаль. Організуюча роль належить поліфонії і во взаємозв'язках з засобами метроритмічної техніки композитора. «Наочність» структури в поліфонічних творах (особливо побудованих за принципами імітаційної поліфонії, як наприклад, «По-під терном стежечка») сприяє розвитку аналітичного мислення юного музиканта. Яскравими творами у поліфонічному жанрі є три з восьми п'єс циклу: «По-під терном стежечка», «Не співайте, півні», «Ліричний наспів». Фортепіанна поліфонія В. Борисова в значній мірі сприяє відродженню мануальної манери виконання клавірної музики, викликаючи безпосередні асоціації з інструктивними (маленькі прелюдії, інвенції) циклами І.С. Баха.

«По-під терном стежечка», «Не співайте, півні» — це обробки народних пісень. Вивчення прийомів обробки (а цей жанр має багатовікову історію — згадаємо, наприклад, твори І. Прача, О. Дюбюка, О. Вілуана та ін.) показує, що разом з переважно «цитатними» розвиваються обробки досить оригінальні за музичною мовою та викладом. До такого типу можна віднести вищеназвані п'єси Валентина Борисова. Вони демонструють різні види поліфонії: імітаційної — «По-під терном стежечка», підголоскової — «Не співайте, півні», «Ліричний наспів». Ідея інтонування від спільного, ансамблевого до індивідуалізованого, авторського — простежується і в структурі циклу: «Не співайте, півні» — № 2; «По-під терном стежечка» — № 4; «Ліричний наспів» — № 5. В. Борисов органічно втілює образний зміст, емоційний настрій, характерні особливості ладо-інтонаційної природи народних пісень. Поєднання мелодійного руху невеликих побудов та ліній «широкого дихання» є також особливістю народної пісенності, що її засвоїв композитор.

Формоструктурну лінію циклу відрізняє лаконізм, сконцентрованість музичного висловлювання, суворий відбір композиційних

елементів. Прості музичні форми — (двочастинні, тричастинні) — чітко структуровані та зрозумілі. Варіювання основних мотивних елементів — провідний принцип розвитку, що спрямований на максимальне виявлення інтонаційних можливостей тем-образів. Узагальнення виразного змісту інтонацій надає їм значення конструктивного символу.

«Дитячий зошит» В. Борисова є цінним внеском у світ фортепіанної музики для дітей та юнацтва. Тісний зв'язок художніх та інструктивних завдань, опора на первинні жанри, конструктивна трактовка форми, точність та ясність музичного висловлювання, глибинний зв'язок з народною музикою, верховенство ритму як головної рушійної сили часу — безперечні чесноти цього твору. В українській педагогічній літературі це — чи не єдиний зразок концептуального осягнення шляху дитини у світ музики.

Этюд №7

6 характерных пьес

1. Импровизация

TEMPO QUIETO, RUBATO

Валентин Борисов

8^{va}-----1

8^{va}-----1

mf

pp

PED.

* PED.

* PED.

SIMILE

*

3

PED.

* PED.

* PED.

* PED.

SIMILE

5

7

9

Зі скарбниці пам'яті

Рукописний варіант збірки «Шість характерних п'єс» В. Борисова з присвятою автору цієї книги як першому виконавцеві твору на радіо та телебаченні, датований 1979 роком. Цикл був створений у Будинку творчості Спілки композиторів України у Ворзелі. Збірка неодноразово друкувалась автором цього дослідження для музичних навчальних закладів та розповсюджена фактично по всій Україні. Збірку складають різнохарактерні мініатюри, деякі з них мають програмну назву узагальнюючого характеру. Відкриває цикл «Імпровізація». Споглядальний настрій, створений у ній, закріплюється у «Сумному спогаді», але елегійне забарвлення цієї п'єси надає споглядальному стану більш індивідуалізованого характеру. Яскравий драматургічний контраст створює «Дивний танок», його енергійну, швидкісну лінію продовжує «*Perpetuum mobile*». Різкою зупинкою поступального руху є «Біля братської могили». Роль жанрового фіналу, що урівноважує всі колізії попереднього розвитку, виконує «Скерцо». Темповий профіль циклу (*allegretto — adagio — scherzando — allegro — andante — vivo*) виявляє певну енергію просування у часі: дві повільні п'єси — дві швидкі — повільна — швидка. Чим ближче до кінця циклу, тим більш глибоким стає темповий контраст. Його можна розглядати і як втілення двох модусів життєдіяльності: рефлексійного («Сумний спогад», «Біля братської могили») та дієвого («Дивний танок», «Скерцо», «*Perpetuum mobile*»). У свою чергу, рефлексія В. Борисова — це спогади, а «скарбничка пам'яті» — найдорожче, що є у людини похилого віку. Тональний план привносить у конструкцію свій неповторний колорит: так, необхідно з'ясувати, як проявляється романтична, «любовна» енергія *Des-dur* в «Імпровізації», чому В. Борисов обрав зону тональності скорботи *d-moll* у «Сумному

спогаді» та продовжив перебування в ній у «Дивному танку», адже з'являючись як відчуття, тональність виявляє себе у цих п'єсах в процесі розвитку; констатація тонального забарвлення здійснюється ближче до кінця твору. Нарешті, завдяки яким драматургічним та гармонічним колізіям стверджується *C-dur* у «*Perpetuum mobile*» та чому чітке визначення тональної приналежності музики відбувається тільки наприкінці циклу у п'єсах «Біля братської могили» (*B-moll*) та «Скерцо» (*B-dur*).

Канонізований нотним записом порядок розташування порушувався самим автором: за життя композитора у концертах п'єси виконувались у вільній послідовності, але Валентин Борисов вважав найбільш вдалою наступну: «Імпровізація», «Сумний спогад», «Дивний танок», «Скерцо». На перший погляд наскрізної драматургії, системи лейттем, тематичних арок у збірці не спостерігається, п'єси, що її складають — це ніби аркуші з альбому, в якому фіксуються враження, психологічні стани, роздуми, які поєднуються особистістю автора. Лаконічний обсяг, перевага експозиційного типу викладу у п'єсах циклу дозволяють розглядати їх і як серію замальовок, певних «творчих етюдів». Однак більш уважне слухування, аналіз інтонаційної будови, тональної драматургії виявляє певні константні стани, що мають інтонаційну єдність і можуть розглядатись як конструкції, що виконують лейтобразне та лейттематичне навантаження.

Поєднання чотирьох з шести п'єс у цикл, закріплене концертною практикою, записами на українському телебаченні та радіо, надає динаміки організації часового простору у межах циклу та наявно спрямовує вектор драматургічного розвитку від індивідуального («Імпровізація», «Сумний спогад») до загального («Дивний танок», «Скерцо»). Створені у похилому (78 років) віці, п'єси вражають життєвою енергією, художньою сміливістю, гумором.

Графічне зображення темпового профілю виявляє багатомірність трактовок циклу: повний варіант демонструє сюїтну конструкцію, в якій контраст виявляється на рівні зіставлення ха-

рактерності швидкого — повільного руху, концертний варіант має енергетику *quasi* сонатної форми.

«Імпровізація» посідає особливе місце у циклі. Вона створює відчуття відкритої форми, що не має кінця, немов імпульс до подальшого розвитку. П'єса є яскравим зразком адаптації елементів професійних композиторських технік ХХ ст. на українському ґрунті. Вступний та заключний розділ «Імпровізації» побудовані на розкладених та зібраних у кластер 5—6-звучних послідовностях. За рахунок синкопи *fis* між нею та сильною долею *ais* формується простір романсової сексти, що продовжує звучати в обертонових відлуннях кластерів. Диференційоване використання чорної та білої клавіатури рояля (дієзне забарвлення «запиту» (*ais—fis*) — висхідного секстового мотиву — отримує бемольний «відгук» (*ges-as*), який ніби розмивається кластерами на білих клавішах), створює відчуття світлотіні, гри бліків, яке підсилюється завдяки змінному мажоро-мінору у висхідних конструкціях тризвуків. Динамічний профіль (висхідний рух — *mf*, низхідний — *pp*), використання практично всіх регістрів рояля — підкреслює тіньову гамму розділу та створює відчуття безмежного, мінливого, чарівного простору, в якому проступають риси свого, рідного: в низхідній кварти *as-es* В. Борисов «вгадує» народний бурдон квінти *as-des*, що стає основою впізнавання в пейзажі власного, національного.

Авторська вказівка *Allegretto leggero* — це не тільки визначення швидкості розгортання музики у часі (*Allegretto*), а й обумовлення характеру інтонування (*leggero*), внутрішнього відчуття музики. Чарівна місцевість Ворзеля, милування якою викликає відчуття легкості, звільнення від усього буденного, псевдозначущого, проступає зі сторінок цієї п'єси.

Оживлення абстракції починається в розділі *Poco animato*. Реальність породжує рефлексію спогадів у душі митця. Тональність (*Des*) устанавлюється лише в середньому розділі (форма твору — тричастинна з контрастною серединою), який презентує мелодичні конструкції у діапазоні квінти, що за своєю інтонаційною будовою нагадують українські інструментальні награвання. Мо-

тив награвання, породжений услухуванням, подається у нюансі *pp*, як би для себе, а не для слухача. «Мозаїка» мотивів середнього розділу, щедро прикрашених мелізмами, складається в лінію безперервного розгортання, що створюється за допомогою змінного метру. Оригінальні прийоми фортепіанного письма підкреслюють образну палітру твору: імпресіоністична трактовка тембральних фарб рояля, гармонічні «плями», що повторюються, як фіксація об'єктивного, дещо статичного стану, колоритне використання педалі тощо. Так, від синкопованих *fis* та *as* (тт. 1—2, 15—16), формується педальний обертоновий шлейф по усіх регістрах рояля.

Тільки у середньому розділі виявляється п'ятидольний метр, крайні розділи мають, завдяки синкопам, приховану дводольність внутрішньої ритмічної організації, що, в свою чергу, створює певну метричну «напругу», яка слугує стимулом подальшого розвитку.

Зазначимо, що виконавськими засобами можна виявити: або абсолютність конструкції тричастинної форми з буквальною репризою, або, при докладному розгляді наступної п'єси («Сумний спогад»), побудувати іншу стратегію виконання, що ґрунтується на інтонаційній спільності обох п'єс. Отже: звертає на себе увагу графічна єдність мелодики «Сумного спогаду» та середньої частини «Імпровізації» — висхідні квартові або терцеві ходи коротких мотивних конструкцій врівноважуються низхідним заповненням; динамічний та темповий профілі майже однакові — в обох п'єсах панує тиша (провідний динамічний нюанс — *pp*) та повільний рух. Таким чином, виконання другої п'єси циклу *attacca* буде цілком зрозумілим: зовнішній стимул (природа Ворзеля) викликає сумні спогади, і першим проявом емоційного включення стає тридольність ритмічної пульсації. Гармонічну основу мелодики «Сумного спогаду» складає великий нонакорд, в якому тритон *B-E* викликає майже фізичне ураження, відчуття душевного жалю. Наполегливе варіантне повторення низхідних мотивів, в яких превалюють інтонації зітхання, стогону — секундові ланцюжки м. 2 та б. 2, альтовий регістр викладу підкреслюють стабільність стану смут-

ку. Тональність скорботи *d-moll* поступово народжується з інтонацій, гармонічних фарб (перший натяк на тональність виявляється у четвертому такті). Створення тришарової фактури, що втілює три тембрових плани — профундового басу *D*, акордів заповнення та мелодичного голосу — дозволяє розгорнути мелодику п'єси з точки циркуляції в горизонтальну лінію. Підголосок у верхньому регістрі (оздоблений трелями низхідний рух від терцевого звуку ладу) надає звучанню п'єси не тільки оптичної, а скоріше, часової багатомірності — як відбиття того, що здавна бринить у душі, і саме виконавець, який добре володіє майстерністю інтонаційного звукопису, має відчуття гармонійної та регістрової фарби, здатен втілити всю тендітність, сповідальність образного строю «Сумного спогаду».

Стан споглядання, услухування, згадування порушує «Дивний танок». Включення майже без змін в якості самотійної п'єси циклу, надання назви каденції з Першого концерту для фортепіано з оркестром є, безумовно, свідченням щонайменше самодостатності музичного матеріалу каденції, яка буде докладно розглядатися у розділі, присвяченому Першому фортепіанному концерту композитора. В просторі циклу п'єса виконує функцію «повернення до реалій життя». Це твір токатного типу з ознаками рондальності. Валентин Борисов трактує жанр токати у дусі традицій композиторів ХІХ століття, у витриманій техніці *martellato*. Інтонаційна єдність музики попередніх п'єс та «Дивного танка» очевидна: тема у діапазоні сексти розташована на чорних клавішах, «бряцкання» терцій супроводу — на білих, замість чергування розкладених та зібраних у кластер 5—6-звучних послідовностей — мартелатна фігурація у тому самому обсязі. Кластерність зі звукової фарби перетворена у дієвий фактор руху; механістичність, інтонаційна жорсткість, характерна ритмічна напруга пунктирного мотиву, організованого стабільною пульсацією дводольного метру, створюють дещо гротескний образ життя людини в соціумі. Суб'єкт твору зі стану милування, спостереження, впізнавання, згадування переходить у стан дії, стає «гвинтиком» великої машини, соціальною

істотою. Із природного, комфортного середовища він переміщується та функціонує в штучно створеному, умовному, затісному. Безпосередньо до цієї п'єси можуть виникати асоціації з провідною ідеєю соціалістичної моралі 1930-х років — часів молодості Валентина Борисова — щодо підпорядкування власного суспільному, громадському, відчуття себе гвинтиком великої машини, що рухається у «світле майбутнє».

Однак композитор продовжує перебувати у зоні «*D-dur-d-moll*», мотивні конструкції в обсязі зменшеної кватири з характерним пунктирним «підстрибуванням» створюють скоріше гротесковий, ніж дієвий, оптимістичний образ просування вперед. Танок дійсно дивний — мартелатно «заводиться» у двочетвертному ритмі та кульгає або підстрибує пунктирами теми, знову заводиться — знову кульгає. Контраст між тематичними та розробковими розділами пов'язаний з втіленням жанрових відтінків токатності — елементи скерцозної танцювальності змінюються «чистою токатністю», побудованою на репетиційній техніці за принципом народного музикування. Багаторазове повторення пружної ритмічної теми, своєрідна, насичена хроматизмами мелодика, що розгортається у стабільному механістичному русі, створюють яскравий, багатозначний образ.

Слід зазначити, що інтонаційно-ритмічне зерно п'єси (тт. 1—4) викликало у слухачів і певні асоціації з п'єсою «Балет невылупившихся птенцов» з циклу М. Мусоргського «Картинки с выставки». Валентин Борисов утримувався від коментарів з цього приводу, підкреслюючи, що кожен виконавець обов'язково почує щось своє у музичній мові твору і наповнить його завдяки своїй енергії новим, можливо, іншим змістом. Дві п'єси, як ми вже згадували, були, за порадою композитора, вилучені з концертного варіанту виконання, але самі по собі вони становлять неабиякий інтерес.

«*Perpetuum mobile*» (етюд). Фактура п'єси побудована на остинатній фігурації дрібних тривалостей, що, звісно, викликає асоціації з механістичним рухом. Таким чином В. Борисов продовжує швидкісну зону циклу, але наповнює енергією функціонування

іншим змістом: якщо «Дивний танок» можна трактувати як концентроване втілення безособовості життя суспільної системи, то в «*Perpetuum mobile*» ця безособовість стає більш органічною — суто механістичною. Завзятий автомобіліст, Валентин Борисов, з притаманним йому гумором, створив образ вічного руху у реальній дійсності. Музична тканина п'єси складається з синхронного розвитку двох фактурних прошарків. Фігурації нижнього — в обсязі нони, дисонантність якої нівелюється квінтовым заповненням. У повній відповідності з нижнім прошарком рухається ритмічно узгоджений верхній, але його інтонаційна будова відмінна — остинатна фігура шістнадцятих складається з терцевих та секундових інтонацій, і ось цей інтонаційний мікст — поєднання квінт, терцій, секунд «під дахом» квартолей стабільно рухається у часі. Але реальна дійсність у вигляді порушення остинатності руху та інтонаційної стабільності (тт. 23—25) призводить до зупинки у модифікованому *C-dur* (зупинка явно не кінцева — тональність забарвлена мінорною секстою, тому створюється відчуття, що «далі буде»).

Друга частина (твір побудований у простій двочастинній формі) — спроба знову запустити двигун, але на іншому, більш енергійному рівні — замість шістнадцятих, у фігурації з'являються дрібніші тривалості, інтонаційна будова ускладнюється, з'являються ходи на септими замість квінт, теситура викладу збільшується, звукове напруження зростає, стабільність супроводу перетворюється у синкоповане «гальмування» акордів, побудованих за квартовим принципом. Саме завдяки цим додатковим зусиллям, майстерно та з гумором втіленим композитором музичними засобами, рух призводить до цілі — зупинки у *C-dur*'і. Подорож, хоча і з великими складнощами, закінчилася вдало, але засвідчила, що «вічного двигуна» не існує, і прекрасна мрія знову розбилася об реалії життя.

«Біля братської могили» в стильовому відношенні — досить еkleктична п'єса. Яскрава емоційність, відвертість, пафос вислову, обумовлені жанровою спрямованістю твору, підкреслені романтичним втіленням: лістівською фактурою, гіпертрофованою

динамікою. Ознаки траурної ходи — повільний статичний рух з пунктирним ускладненням, підкреслена важкість сильних долів чотиридольного метру, динамічний профіль твору, що спрямований на втілення ефекту наближення через звучність, низхідні мелодичні конструкції «у дусі сонати *b-moll* Ф. Шопена» є досить типовими. Як типовим є використання фанфари як символу обов'язку, що надає «громадянськості» звучанню п'єси. Увесь твір справляє враження суцільної риторики з використанням традиційної для жанру епітафії «системи знаків». Тональність *b-moll*, схожість мелодичних конструкцій надають п'єсі характеру «репліки у діалозі з Ф. Шопеном», але без шопенівського натхнення та величі. Для Валентина Борисова така майже кітчева, банальна відвертість вислову зовсім не властива, і поясненням цього несподіваного виплеску емоцій може бути лише те, що це не ностальгія за минулим («Сумний спогад»), а безпосереднє емоційне включення, звідси — напруга музичного висловлювання. Якщо припустити, що промова митця біля братської могили, ключовою ідеєю якої є виконання обов'язку (фанфара), забарвлена переживанням наближення власного уходу, зрозумілим стає небажання композитора включати цей твір у концертні програми. П'єса у чистому вигляді репрезентує пізній стиль, в якому митцю вже байдуже, наскільки він є самобутнім, цікавим, оригінальним. Він створює, а не естетизує. Банальна реальність смерті не викликає у нього відчуття величі, тільки трагічну риторику. П'єса сповнена символами: органний пункт на домінанті *b-moll* настирливо тяжіє як важкість надгробної плити, фанфара пронизує всю музичну тканину як невблаганний імператив служіння, підпорядкування власного суспільному, загальному. Чотиритактний мотив траурного маршу підлягає інтенсивному секвентному розвитку, у процесі невблаганного «наближення ходи» захоплює майже усе звукове поле рояля. Розшарування фактури п'єси на три самостійні прошарки: органний бас, мотив ходи, заклична фанфара у верхньому регістрі, — надає звучанню п'єси певної оркестральності; крім динамічного, композитор створює й інтонаційне напруження, хроматизуючи

кожен секвентний шаг мотиву. Кульмінація твору — грандіозна, яскрава, мажорна (!), яка, очевидно, повинна викликати у слухачів гордість за подвиг предків, несподівано розчиняється у ліричній мелодії в дусі масових радянських пісень 1970-х років, що розгортається, як соло голосу на тлі фігураційного супроводу. Її підкреслена традиційність, узагальненість, легке упізнавання разом з «задушевною», романсовою формою викладу — як відкрита мова автора щодо банальності смерті, яку нічим не можна виправдати.

«Скерцо» — завершальна п'єса циклу. Композитор знов наводить ремарку *leggiere* для визначення характеру інтонування. У творі панує ігрова стихія — це народне гуляння з танками, піснями у супроводі оркестру народних інструментів. Валентин Борисов майстерно користується тембровим багатством рояля для імітації звучання волинки, струнних, дерев'яних духових інструментів. Національна приналежність мелодики п'єси, майстерно розробленої у композиторській техніці ХХ ст., визначається діа-тонікою, кварто-квінтовими інтонаціями в мелодії, квінтовим остинато басу. Однак не тільки характер інтонування поєднує першу й останню п'єси циклу: споглядальний, у дусі народних награвань мотив середньої частини «Імпровізації» набуває енергії життя у «Скерцо». Епізоди у техніці *martellato* (форма твору — трип'ятичастинна з ознаками рондальності) безпосередньо адресують до «Дивного танка», механістичності руху в «*Perpetuum mobile*». Все життєдіяльне, активне зібране у «Скерцо», і тільки настро-ям легкого смутку та пафосного емоційного вислову немає місця в цій п'єсі, що виконує роль оптимістичного висновку. Життя — це гра, — стверджує композитор і з майстерністю це доводить. У світлому *B-dur* розгортається справжнє дійство: мотив рефрену, «вдягнений» у кварто-квінтове вбрання, несподівано розсипається фе-ричним блиском пасажів, що, як на хвилі, вносять його у верхній регістр, звідки він, «підстрибуючи» попарно злігованими низхідними квартами, котиться униз. Розділ (епізод) *martellato* побудований на поступовому розростанні звучностей шляхом розши-

рення вібрації за допомогою поступеневого додавання усіх звуків у діапазоні квінтового кластера. Активізація ритмічної пульсації виявляє формообразуючу роль ритму. Наступна поява рефрену — у незмінному вигляді, як розпорядника свята, приводить до яскравого епізоду *piu mosso*. Сонячний *G-dur* панує у цьому розділі: на тлі бурдонних квінт супроводу звучить п'ятиступеневе награвання, що імітує звучання річка. Розвиток цього розділу може викликати певні асоціації з «Русской» з музики І. Стравінського до балету «Петрушка» — зухвала мелодія з притопами, поворотами, вихровим кружінням захоплює життєствердною енергією. Несподіване повернення теми рефрену, блискавична модуляція та ствердження *B-dur* сприймається як оптимістичний висновок: життєва мудрість народу, енергія рідної землі, що надає йому сили, безсмертні.

Звісно, трактування змісту музики — завдання досить невдячне, тому що вона завжди буде значно багатша за будь-яке, навіть дуже переконливе дослідження, але досвід автора по виконанню цього циклу під керівництвом композитора дозволяє зробити декілька узагальнюючих зауважень: «Шість характерних п'єс», створених Валентином Борисовим у похилому віці, містять у собі увесь спектр емоційних станів, спостережень, міркувань, осяяних світлом мудрості та великої любові до життя. Музична мова композитора, пронизана токами рідної землі, має в своєму арсеналі усі надбання професійного мистецтва кінця ХХ століття, органічні в укоріненості на національному ґрунті.

Етюд №8

В. Борисов

КОНЦЕРТ

для фортепіано • для фортепиано
з оркестром с оркестром

Клавір

Клавир

*Мій Маринь Качанко
Таласкрової пейзажескоє мист
Ф-п. мистецтво - автор.
Г. XII, 81.*

Перший фортепіанний концерт: у пошуках нових концепцій

Загальновідомо, що розвиток жанру концерту тісно пов'язаний з ростом виконавської майстерності. Значні творчі досягнення вихованців української, зокрема, харківської виконавської школи викликали до життя ряд цікавих творів у концертному жанрі українських композиторів.

Існує певна невизначеність в розумінні суті жанру, яка пов'язана зі змістовною різницею італійського та латинського трактування слова «concerto», яке визначається як «суголося» та разом з тим «змагання». Найбільш суттєвою ознакою жанру є підкреслена масштабність, віртуозність, викликана самою ідеєю публічного змагання учасників дійства — оркестру та соліста (колективу та індивідуальності, загального та особистого тощо). Розмаїття індивідуальних проявів трактовки концерту можна умовно поділити на дві категорії. До першої належать твори, в яких превалує симфонічний початок, а тому більш очевидним є діалогічний зміст жанру. До другої категорії можна віднести такі опуси, в яких на першому плані демонстрація можливостей сольного інструменту — акустичних, технічних тощо. Як влучно зауважила О. Антонова, «диалогічність концертного жанра, вызывающая прямые ассоциации с жизненными коммуникативными ситуациями, заражающе воздействует на слушателя, вовлекая его в происходящее на сцене, превращая его тем самым из «воспринимающего» в «соучастника» [6, с. 71]. Дозволимо собі припустити, що саме діалогічність як атрибут концертного жанру найбільш приваблювала в ньому Валентина Борисова в пізньому періоді творчості, адже прагнення до діалогу, безпосереднього відгуку на творчий посыл — найхарактерніша риса творчої особистості митця. А можливо Валентина

Борисова — майстра симфонічного письма, який тяжів до монументальності, привабила масштабність концертної форми, ораторський пафос жанру.

Звичні академічні уявлення про суть концерту як змагання, боротьбу соліста й оркестру перебувають в істотному розумодженні з композиторською практикою останньої третини ХХ століття, і наочно ілюструють це твердження концерти Валентина Борисова.

Перший концерт для фортепіано з оркестром був створений у 1974 році. Редакцію партії фортепіано зробив Г. Гельфгат. Харків'янам добре знайоме ім'я цього музиканта. Яскравий піаніст, соліст камерного ансамблю, талановитий викладач, Г.Гельфгат був ще й редактором та інтерпретатором багатьох творів харківських композиторів. Так, крім Першого концерту Валентина Борисова, він редагував та деякий час виконував його прелюдію та подвійну фугу на теми української та російської народних пісень.

У безпосередніх відгуках у пресі на виконання концерту є певні розбіжності щодо часу створення: так, Н.Тишко вказує 1975 рік [дод. А, 92]. Але у доповіді на пленумі Співки композиторів України, який відбувся у квітні 1974 року, Голова Правління А. Штогаренко наголошує на подальшому розвитку жанру інструментального концерту і наводить як приклад концерти для фортепіано В. Борисова, А. Кос-Анатольського, А. Штогаренка.

«Як художник свого часу, В. Борисов не міг не використати для реалізації творчих задумів величезний арсенал музичних засобів, характерних для композиторської творчості другої половини ХХ століття. Деякі прийоми додекафонії, алеаторики, сонористики, пуантилізму та ін. зустрічаємо в таких яскравих за тематизмом і блискучих за оркеструванням творах як «Дивертисмент» для симфонічного оркестру, «Музика для струнних», Перший концерт для фортепіано з оркестром», — вважає В. Золочевський [Дод. А, 93]. Він стверджує, що «фортепіанний концерт вразив слухачів новизною художніх рішень, багатством творчої фантазії, незвичними, але переконливими засобами втілення контрастних образів і емоційних станів» [Дод. А, 93]. Виконання концерту у Харкові, Києві,

Дніпропетровську, Єревані мало великий резонанс. З оркестрами Харківської, Дніпропетровської, Єреванської філармоній виступав Г. Гельфгат, зі студентським оркестром Харківського інституту мистецтв — Р. Харпатіна. На думку Голови Харківського відділення Спілки композиторів України П. Гайдамаки «концерт Валентина Борисова втілює новаторські пошуки композитора. Контрасти яскравих емоційних пластів концерту відбили філософський задум яскравого, колоритного твору. Дуже вдало введений голос як своєрідний інструмент-тембр, що привносить в твір світлі, незвичайні фарби» [Дод. А, 111]. Високо оцінила твір і критика. П. Калашник і Н. Тишко у своїх безпосередніх відгуках на прем'єрні виконання концерту пишуть про філософський задум, оригінальну будову твору, контрасти емоційних планів, властиві композиції Першого концерту для фортепіано з оркестром.

Однак сам композитор був невдоволений результатами своєї праці, процес роботи над твором продовжувався, і у 1978 році у видавництві «Музична Україна» Перший концерт для фортепіано з оркестром побачив світ у другій редакції — як одночастинний. Початкова структура концерту як двочастинної композиції дає підстави для ствердження про бажання митця структурно розділити дві образні сфери: вічне та буденне, сучасне, актуальне. Трансформація задуму викликала трансформацію форми, що стала складносоставною. Вона може бути визначена як розгорнута тричастинна, модифікована сонатна або контрастно-зіставна з ознаками сюїтності. Її схема:

A — B — C(c d c e c) — D — A — E — B — C.

або:

A — A1 — A2 — B — (в с в а3 в1) — D — A — E — A1 — B2.

В свою чергу кожний розділ складається з досить розгорнутих підрозділів. Майже усі розділи мають експозиційний, а не розробковий характер, отже, діють декілька варіантів структури. Оригінальна концепція концерту втілюється завдяки органічному поєднанню лірики, епосу та жанровості при загальній оптимістичній

спрямованості розвитку. Сюжетна лінія концерту веде слухачів від спогадів, роздумів про велич та трагізм буття до участі, захопленні самою енергією буття. Багатопланове композиційне рішення викликає різноманітність прочитання, можливість варіантної розстановки змістовних акцентів (так, наприклад, якщо підкреслити різкі співставлення, «напливи» станів-спогадів, виявляться ознаки принципу кіномонтажу, який був притаманний творчому методу М. Коляди, а в творчості Валентина Борисова цей метод був взятий за основу при створенні музичного дійства «На варті Дніпрельстанів»).

Одночастинні концерти — надбання романтизму. Тісно пов'язані за змістом, колом образів та почуттів, структурою, драматургією з симфонічною поемою, вони, тим не менш, мають специфічні ознаки твору для сольного інструменту з оркестром, а значить — прояви внутрішнього конфлікту, що на рівні форми виявляється у поєднанні поємності з сонатністю. Жанровий мікст Першого концерту для фортепіано з оркестром Валентина Борисова ускладнений ще й використанням голосу в музичній тканині (зміщенням акценту з соліста на «допоміжного» соліста вже на початку твору), що надає йому також ознак подвійного концерту.

Відмова Валентина Борисова від двочастинності на користь одночастинної композиції концерту викликана, скоріш за все, прагненням якнайвипукліше донести концептуальну ідею твору — ідею життєвого шляху, в якому тісно сплетені згадки про минуле, сьогодення та віра у світле майбутнє. Програма у концерті відсутня, хоча меморіальна спрямованість очевидна. У В. Борисова, як раніше у С. Рахманінова, драматургічною основою є відтворення безперервного процесу емоційного розвитку. Не протиставлення, а динаміка та експресія діалогу стають провідним засобом розкриття конфлікту; принцип наскрізного розвитку музичного матеріалу обумовлює прийом продовження музичної думки учасниками діалогу. За характером тематизм концерту можна визначити як інтелектуальний мелодизм, в якому специфічні ознаки арії *lamento*, думного епосу, народних танцювальних награвань сплав-

лені в органічний тематичний мікст засобами виразності музичного мистецтва ХХ століття.

Темповий профіль концерту: *lento assai* — *allegro moderato* — *andante* — *lento assai* — *allegro moderato* — теж має свою специфіку. Так, «одиницею руху» *lento assai* (цифри 1—4) обрані восьмі (12/8—9/8—12/8), швидких розділів — чверті; в свою чергу, змінність метру (3/4—4/4) в швидких частинах надає невимушеності, імпровізаційності музичному висловлюванню. Форму концерту визначають не тільки темпові кордони, але і тематичні, мотивні побудови, що несуть як змістовне, так і структурне навантаження. Мова концерту небагатослівна. Стислість, ущільненість думок і змісту — найпоказовіша риса стилю Валентина Борисова — яскраво виявляється у цьому творі.

Фактура є плоттю композиторської думки, тому аналіз фактурних елементів концерту має важливе значення. Особливості діалогічної взаємоорієнтації сольного інструменту, голосу та оркестру у Першому концерті для фортепіано з оркестром в цілому визначаються тим, що вони діють в одному напрямку, а рівноправність учасників діалогу криється у рівномірному розподілі тематизму, об'ємі реплік. Так, *tutti* оркестру займають 77 тактів, соло фортепіано — 135 тактів, спільні звучання — 243 такти. Як бачимо, якщо в порівнянні сольних виступів фортепіано (фортепіано з голосом) та оркестру перемагає фортепіано, то ця перевага нівелюється великим, провідним об'ємом спільного звучання. В експозиційному розділі фортепіано виконує функцію протискладення вокалу, створення реквіємоподібного стану; перебираючи на себе провідну роль у викладі тематизму, продовжує, а не заперечує сказане голосом. Але введення вокалізу персоніфікує зміст, надає великої індивідуалізації скорботним настроям, викликає відгук у слухачів на рівні підсвідомості. Лінійне викладення тематизму у фортепіанній партії (паралельний рух голосів), перегуки регістрів, поліфонічних ліній створюють своєрідний тембровий діалог: композитор трактує фортепіано як одну з фарб загального інструментального звучання.

I-й розділ (до цифри 5) — взагалі є вельми оригінальним за творчим задумом: на тлі остинатної фігурації фортепіано, що побудована на дванадцяти неповторюваних звуках, розгортається вокальна речитація. Могутній темперамент композитора буквально переплавляє сучасний мовний арсенал у власний, вистражданий. Своєрідність звукового колориту фортепіано підкреслена графічністю малюнку партії. Вокаліз, дуже складний інтонаційно, звучить екстатично завдяки наявності низхідних хроматичних ходів, несподіваних розв'язань. Майстерність Валентина Борисова-поліфоніста виявилась у використанні горизонтальних перестановок елементів теми, ракоходних обернень, створення протискладень вокальній темі. Цей розділ є фактично діалогом голосу і фортепіано, оркестр виконує функцію створення відчуття тональності — наявністю органних пунктів окреслює зону *B-dur*. Тематичний матеріал соло голосу і фортепіано у музичному просторі концерту набуває значення лейтобразів. Схожої думки щодо характеру першого розділу концерту дотримується музикознавець В. Золочевський: «драматургічним центром першого розділу є партія меццо-сопрано, характер звучання і образний зміст якої виражають ідею «Ніхто не забутий, ніщо не забуде». На голос переноситься центр ваги, а фортепіано перетворюється в один з оркестрових інструментів, що супроводжує вокаліз. Загалом перший розділ виконує функцію прологу, позначеного зосередженістю музичної думки і виповненого вагомих змістом» [Дод. А, 93].

У цифрі 2 енергетика експресії передається від голосу до інструменту — це пристрасна відповідь фортепіано, що викликає певні асоціації з «плачевими» мотивними конструкціями *cis-moll'*ної прелюдії С.Рахманінова. Педаллю підкреслюються опорні звуки *h-fis*, ладотональний розвиток спирається на співзвуки *c—dis—fis—h* (за звучанням — улюблений автором великий септакорд зі зменшеним тризвуком) та *c—f—as—h* — оригінальний акорд, дещо споріднений забарвленням з першим. Саме на них базується мелодика. Усі засоби оркестру та фортепіано спрямовані на підсилення емоційно-психологічної виразності. В інтермедії (цифра 3)

композитор акумулює у фортепіанній партії всі образні сфери — скорботи, відстороненості, емоційного включення — таким чином фортепіано з учасника діалогу на певний час стає солістом, в партії якого концентрується увесь тематичний матеріал. Фортепіанна інтермедія може розглядатися як друга сольна експозиція концерту, що має сміливе драматургічне рішення: остинатна тріольність порушується, яскравий імпровізаційний розвиток з використанням поліфонічних прийомів, залученням практично усіх регістрів рояля, різноманітних фактурних формул — акордових послідовностей, октав із заповненням, пасажів подвійними нотами, розгорнутих гармонічних фігурацій — органічно приводить до контрастного музичного матеріалу *allegro moderato*.

У цьому розділі на зміну напруженій ламентациї голосу та емоційній риториці рояля приходять скерцозний, жанровий настрій. І саме тут з'являються улюблені пісенні звороти, танцювальні ритми, фактурні формули М. Коляди.

Форму швидкої частини можна визначити як рондоподібну з ознаками тричастинності. Тема її — енергійна, з пульсуючою ритмікою, скоріше скерцозна, ніж танцювальна, хоча кварта та терція в основі мотивів, синкопований ритм, змінний метр «видають» її українське походження. Вона яскрава, грайлива, двоелементна. Другий елемент теми — унісонний рух шістнадцяток у двох голосах, розташованих на значній відстані — інтонаційно споріднений з унісонним рухом восьмих вступу у фортепіанному протискладенні ламентациї голосу. Вражає майстерність поводження Борисова з фортепіанною фактурою: він сміливо використовує весь арсенал засобів сучасного піаністичного мистецтва, віддаючи при тому перевагу щільним акордовим звучанням, прийомам ударного піанізму, техніці *martellato*. Як ремінісценцію, використовує улюблену фактурну формулу М. Коляди — октави із заповненням (перший епізод). У другому епізоді контрастний, пафосний, дещо суперечливий діалог соліста з оркестром побудований на стретному проведенні двох елементів рефрену, різких динамічних переключеннях; увесь тематичний матеріал немов затягується у тугий

вузол, розв'язання якого шляхом природного уповільнення руху (збільшення тривалостей) приводить до теми рефрену, але в більш стриманому русі. Третій епізод експонує нову, широкого дихання тему, що урочисто, піднесено звучить в оркестрі при підтримці арфоподібних пасажів рояля. Яскравий, суто романтичний за викладом епізод — епічна кульмінація твору. Монтажне співставлення апофеозної звучності (*ff*) теми-гімну з ламентним мотивом вступу у виконанні дуету голосу з фортепіано, повертає до образної сфери *lento assai*. За обсягом (17 тактів) цей розділ дорівнює аналогічному в експозиції концерту. І як на початку концерту діалог призводить до монологу — другої сольної експозиції, так в «зоні репризи» — до каденції, яка, за канонами жанру, починається вільно організованими фігураціями соліста, що виконують функцію «настройки сприйняття».

Каденція Першого концерту для фортепіано з оркестром Валентина Борисова акумулює у собі усі драматургічні лінії твору. Обсяг її достатньо великий — десь п'ята частина усього простору концерту. Починаючись як мартелатна токата, мотивні ланки якої мають енергетику скерцозного мотиву, а інтерваліка (провідний інтервал — терція) насичена елементами хроматики та діатоніки, вона завершується матеріалом сольної інтермедії — другої експозиції концерту. Двофазність розвитку досить традиційна для каденції. «Цікавинкою» її є модифікація скерцозних образів: зміна метру (3/4 — 2/4) призводить до перетворення танцювальності на механістичність, перенасичений хроматизмами мотив (6 тактів) завдяки пунктирному ритмові набуває гротескових рис. Фактура цього розділу аскетична: ясні «барабанні» терції супроводжують характерний мотив в обсязі квати, що «шкутильгає» з верхнього регістру, зупиняючись на синкопах, набуваючи сили в розробкових епізодах кластерного *martellato*, але настирливо просувається далі. Сам композитор вважав мартелатну частину каденції самостійним, точніше, самодостатнім твором — нагадуємо, що у збірку «Шість характерних п'єс для фортепіано» він увійшов під назвою «Дивний танок». Що ж у ньому дивного? На нашу думку, дивним

є саме відвертий гротеск, що взагалі не є притаманним Валентину Борисову. Можливо, в такий спосіб композитор співставляє соціальну та індивідуальну, духовну складові життя, наголошуючи на пріоритеті останньої. Другий розділ каденції — ствердження ламентного мотиву в партії фортепіано — «розфарбований» романтичними кольорами: за підтримки гармонічної фігурації басу пісня набуває сили (динамічне зростання) та об'єму (щільна фактура заповнення у середньому голосі); перетворення низхідної будови мотивів на висхідну, поступове охоплення майже усіх регістрів роля створюють екстатичну кульмінацію, на самому піці якої впевнено вступає оркестр зі скерцозним мотивом рефрену швидкої частини.

Кода концерту — це фактично рефрен з розширенням яскравими, суто концертними репліками фортепіано — оптимістична крапка в *C-dur*. Форма концерту в її класичному варіанті несе у собі ідею — «крізь тернії до зірок», вона оптимістична за своєю спрямованістю, в ній превалюють загальні цінності над індивідуальними проблемами. То чому така збалансована форма музичного висловлювання так довго чекала свого часу у творчості Валентина Борисова?

Творчий почерк композитора — це раціоналізм мислення, інтелектуалізм, тяжіння до філософських узагальнень разом з оптимізмом і життєлюбством, оспівуванням буття як вищого блага. У Першому концерті для фортепіано з оркестром він продемонстрував, як і в багатьох симфонічних творах, майстерність створення змістовно-конструктивної єдності цілого завдяки прагматично-конструктивному мисленню, драматургічну обізнаність (наскрізна драматургія, тематичні арки цементують складносоставну одночастинну композицію), володіння поліфонією, знання тембральної характерності та вміле оперування фортепіанною фактурою. Мова Валентина Борисова — симбіоз національного та інтернаціонального. Елементи, що походять від народної музичної мови, наповнюють усю тканину концерту. У певних випадках (тема швидкої частини) — вони більш наявні, в інших — завуальовані. Екс-

пресіонізм виявляється в інтонаційному напруженні мелодики, сонористика — в сміливому змішуванні тембрових фарб, широко використана техніка додекафонії (12-ступенева остинатна конструкція фортепіанного протискладення партії сопрано) не відмінняє (завдяки органним басовим «педалям» оркестру) тональної укоріненості. Перший концерт — це вдалий синтез нових засобів та форм музичного мислення на національними та традиційними...? Яскравий, змістовний твір, що вразив сучасників глибиною та, разом з тим, актуальністю вислову. «Людині, крім таланту, треба виявити велику творчу сміливість і волю, щоб залишити звичний, вторований шлях задля нових пошуків», — з цією думкою В. Золочевського стосовно творчої особистості Валентина Борисова неможливо не погодитись [Дод. А, 93].

Етюд №9

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД «ХАРКІВСЬКІ АСАМБЛЕЇ»

27
ЛИСТОПАДА

18.00

ВЕЛИКА ЗАЛА

КОНЦЕРТ-СПОГАД



ВИКОНАВЦІ:

ЄВГЕН АМСТІВОВСЬКИЙ
МАРИНА БЕВЗ
ОЛЬГА ГОГАЙЗЕЛЬ
ОЛЬГА МАЛКА
ЄВГЕНІЯ ПРИСЯЖНА

СТРУННИЙ КВАРТЕТ У СКЛАДІ:
АНАСТАСІЯ ЗДОРОВИЦЯ
НАДІЯ ЗДОРОВИЦЯ
НАДІЯ САФІНА
ТАТУЛІ АБУЛАДЗЕ

КВІНТЕТ ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ
ІНСТРУМЕНТІВ У СКЛАДІ:
КСЕНІЯ КОНОВАЛ
ОЛЕКСІЙ НІКОЛАЄНКО
ГУРГЕН БАРСЕГЯН
РУСЛАН ШИРОКОВ
ДМИТРО МИТЧЕНКО

КАМЕРНИЙ ОРКЕСТР ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
ХУДОЖНІЙ КЕРІВНИК ТА ДИРИГЕНТ –
ПРОФЕСОР ЛЕОНІД ХОЛОДЕНКО

МУЗИЧНІ ПРИСВЯТИ НА ЧЕШТЬ ВЧИТЕЛЯ
ВІД СЕРГІЯ ТУРНЄВА ТА
ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО

АВТОР ТА ВЕДУЧА ПРОГРАМИ
МАРИНА БЕВЗ



**ВАЛЕНТИН
БОРИСОВ**

/1901 - 1988/

Другий концерт для фортепіано з оркестром: нова спроба реалізації давнього задуму

Другий концерт для фортепіано з оркестром був створений у 1979 році. На відміну від Першого та Третього фортепіанних концертів, Другий концерт не був виданий, але в «Творчій біографії-характеристиці композитора В. Борисова», наданій Головою Правління Харківської організації Спілки композиторів України П. Гайдамакою, містяться відомості про вдале прем'єрне виконання концерту симфонічним оркестром Харківської обласної філармонії (диригент — Заслужений діяч мистецтв України А. Калабухін, соліст — лауреат Республіканського конкурсу піаністів С. Полусмяк).

Аналіз Другого фортепіанного концерту здійснюється за рукописом клавіру, який зберігається в архівних фондах Харківської музично-театральної бібліотеки ім. К.Станіславського. Г. О. Тюменєва стверджує, що «поема для фортепіано з оркестром «Пам'яті товариша», написана Валентином Борисовим 1935 року, згодом була перероблена у Другий фортепіанний концерт» [223, с. 159].

Другий концерт для фортепіано з оркестром В. Борисова за своєю будовою є втіленням класичної структури жанру концерту у музичному мистецтві ХХ століття: швидка, у формі сонатного *allegro* (зі вступом та кодою) перша частина змінюється ліричною, споглядальною другою, у третій частині буває енергія народно-го свята. Саме така будова характерна для концертів Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, котрі «вирізняються серед величезного числа жанрових різновидів стабільністю організації цілого і можуть розглядатися як тип моделі жанру та код певної інформації»

[5, с. 1]. Вступ (цифра 1) — подієво насичений. Короткий мотив-теза (двотакт) декларується *tutti* оркестру, який виступає як певний моноліт. Унісонний виклад в гучній динаміці, повільний темп (*moderato*) надають темі вступу характеру імперативного висловлювання. Одразу ж звертає на себе увагу парадоксальність поєднання декларативного типу викладу з ладовою мінливістю в окрасі теми: вона, фактично, не має стійкої опори: починаючись зі ствердного *e*, вона тяжіє до *cis*, а потім до *Fis* (в просторі двох тактів!). Всупереч декларації оркестру, соліст відповідає стрімким, лавинообразним пасажем, що народжується, як литавровий рокіт, у самих надрах низької фортепіанної звучності — у субконтроктаві та базується на звуках *c—f—gis*. Започаткована оркестром тенденція до ствердження *Fis-dur* одразу порушується: могутній, з зусиллям, прорив соліста крізь монолітне звучання оркестру сприймається як стихійний бунт, спрямований на прорив псевдостійкої монолітної конструкції теми. Оркестр знов повторює імперативну тезу, хід на кварту при повторному декларуванні теми підкреслює командний імпульс виголосу, і знову соліст заперечує ствердження *G-dur* — його «палка відповідь» побудована на звуках *cis-f-b* (за записом — квартова конструкція, фонічно — мінорний секстакорд). Вектор тембрового розвитку спрямований від гучних басових регістрів до яскравих верхніх, звучання створює грандіозний звуковий простір. Вільне поводження з темпом (на протязі двадцяти одного такту вступу він змінюється шість разів, і зміни відбуваються саме в партії соліста; йому ніби затісно у встановлених рамках, і він намагається «вирватися за межі дозволеного»), нестабільність метричної пульсації — $5/4$ — $4/4$ — підкреслюють імпровізаційний та подієво-насичений характер розділу.

Вступ можна визначити як «зону випробування партнерів на міцність» — соліст ніби не знає, як сформулювати своє неприйняття імперативу та вибухає бурхливими, темпераментними, але беззмістовними репліками. Яскраво позначений конфлікт між загальним та індивідуальним, що знаходяться у стані конфронтації,

не вирішує і третя, спільна фаза розвитку музичного матеріалу вступу (тональний розвиток якої відбувається від «зони *Des*» до «зони *e*»), в надрах якої, в партії оркестру, зароджується тема головної партії сонатного *allegro* (тт. 17—21).

Експонування теми головної партії (*allegro, ma non troppo*) довірено солістові. Це стримана, ствердна, акордового складу та оригінальної ритмічної будови мелодія, інтонаційним ядром якої є двотакт. Характерні ознаки: несиметричний метр — 5/4, синкопована ритмічна організація, повтори з варіантним оновленням, збагаченням підголосками виявляють її генетичну спорідненість з українським танцювальним мелосом. А поєднання в інтонаційній структурі теми хроматики та діатоніки визначають приналежність музичної мови концерту до звукового простору ХХ ст. Вислів соліста супроводжується соло віолончелі. Віолончельний тембр слугує певним інтонаційним маркером, що позначає з різним дублюванням найбільш значимі звуки теми, в гармонічному комплексі визначає своєрідну мелодичну лінію. Композитор вміло користується природними особливостями звуковидобування фортепіано та віолончелі: об'єктивна, органічна в своїй природності танцювальна «чоловіча» тема живиться завдяки підголоску, набуває об'єму та глибини. До віолончелі приєднуються у подальшому показі теми інструменти струнної та дерев'яної груп оркестру. Оркестрова палітра першої частини Другого концерту — яскравий приклад знання В. Борисовим природи оркестрового звучання, вміння користуватися нею для максимально органічного втілення творчого задуму. Так, у вступі він використовує повний склад оркестру в *tutti*, головна та побічна партії природно звучать в оркестровці струнної та дерев'яної груп інструментів оркестру.

Несиметричність метричної організації головної партії (5/4) створює відчуття свободи, якій відповідають і засоби розвитку: вже друге речення теми варіантно оновлюється, збагачується розробковими побудуваннями. Відповідь оркестру (тема викладена у повному обсязі) супроводжується цілеспрямованими висхід-

ними фігураціями рояля, які знаходяться, на відміну від вступу, у ладовій згоді з оркестром. Таким чином вже на початковій стадії розвитку музичних образів концерту намічений провідний конфлікт між вступом та головною партією; у стихійно-конфліктному просторі вступу визначена «точка опори» — приналежність до свого народу — живе, що проросло з хаосу — і це визначення нівелювало внутрішній протест соліста, гармонізувало відносини «оркестр — соліст» та, у цілому, забезпечило переключення уваги на проблеми активного буття.

Невелика зв'язка (три такти) за рахунок природного уповільнення (збільшення тривалостей) у поєднанні зі зміною темпу (експресія *allegro* змінюється врівноваженістю *andante*) органічно сублімує енергію руху головної партії у стан ліричних роздумів побічної (*Andante con moto, dolce*). Її експонування композитор доручив струнній групі оркестру. Це журлива, плавного руху мелодія. У відповіді фортепіано (цифра 5) тема підлягає варіантній розробці, збагачується підголосками, і знову соло — у цьому разі флейти — супроводжує виклад теми побічної партії у соліста. Структурно побічна партія складається з трьох речень, експозиційний характер має тільки проведення теми в оркестрі, варіантний повтор в партії соліста завершується спільним розробковим епізодом (третє речення), в якому з'являється як важливий змістовний компонент улюблена фактура М. Коляди — октави із заповненням при підтримці арпеджийованого супроводу. *Pizzicato* струнних на органному пункті *B* надають тонального забарвлення звучанню. При відсутності наявних ознак тональності, тональний план розвитку експозиції все ж можна визначити: якщо головна партія викладена в зоні *E*, то побічна — в зонах *g— h — B — Fis*.

На місці заключної партії знаходиться соло піаніста (дев'ятнадцять тактів); визначення цього висловлювання як каденції обумовлена чіткою вказівкою автора: *Tranquillo, cantabile, quasi improvizato*. Соліст залишається на самоті, і в його партії народжується широкого дихання тема, інтонаційно споріднена з те-

мою побічної партії, але більш розлога, експресивна. Поліфонічний виклад зі стретним вступом голосів додає напруги звучанню; укрупнення метричної пульсації — 6/4 — сприяє вільному руху розгортання мелодії. Безпосередні асоціації з українським думним епосом викликає використання бурдонних басів, широких арпеджійованих акордів підтримки та фігураційних вставок, що імітують звучання бандури. Каденція має дві фази розвитку, що розділені короткою реплікою струнної групи оркестру — миттєвою появою мотиву головної партії. У другій частині каденції епічна тема надається в дзеркальному оберненні, підлягає інтенсивній секвентній та динамічній розробці, протискладення в протилежному русі як би розтягує музичну тканину, створюючи справжнє оркестрове звучання засобами фортепіано. Як бачимо, експозиційний розділ концерту є досить незвичним: кожен з підрозділів має власну темпову характеристику (*Moderato* — вступ, *Allegro, ma non troppo* — головна партія, *Andante con moto, dolce* — побічна, *Tranquillo, cantabile, quasi improvizato* — каденція, заключний розділ); ладову забарвленість — відповідно — *e(D G H) — G(h) — B(h) — Fis — H(h)*. Експозиційний розділ класичної форми сонатного *allegro* наповнюється енергетикою вільного народного музикування, забарвленої романтичною експресією та інтелектуальним відстороненням.

Речитатив-зв'язка призводить до розділу *Sostenuto*, який можна визначити як розробку-епізод. У невеликому за обсягом розділі (двадцять вісім тактів — майже дорівнює площі вступу) міститься незвична для розробки «музична інформація»: в хоральному викладі в партії оркестру (в тембровому забарвленні дерев'яних духових інструментів) звучить нова тема, в якій інтонаційно поєднані мотиви головної та побічної партій, а в контрапункті фортепіанної партії (всього одна фраза!) присутні інтонації декларативного мотиву вступу, що в поєднанні створює оригінальну мікстову тематичну структуру. Фактично відбувається первинний синтез тематичного матеріалу першої частини концерту. За драматургічним

наповненням це ніби внутрішній монолог — розмірковування, відокремлювання «зерен від плевел» у попередньому розвитку музичних образів концерту. Імпровізаційність розвитку надалі зберігається, більш того, підсилюється речитативними сольними висловами віолончелі, фаготу, каденціоподібними репліками флейт, кларнетів, скрипок. Відбувається певне розшарування фактури; з колективної звучності оркестру проступають характерні риси «тембрових облич» окремих інструментів.

Тональна невизначеність (починаючись у впевненому *H-dur*, мікстова тема «блукає» в *Des-dur, f-moll*) підкреслює проміжне положення розділу. Тема головної партії в репризі (цифра 8), починаючись як точний повтор експозиційного проведення (в партії соліста, в основній тональності теми — *e-moll*, однаковому регістровому забарвленні, фактурному втіленні) набуває інтенсивного драматургічного розвитку: вона стає більш лаконічною (вісім замість вісімнадцяти тактів), сольною (підголосок віолончелі відсутній), самодостатньою. Відповідь оркестру (мідні духові) супроводжується тонально погодженим фігураційним оздобленням фортепіано.

Несподівано на межі головної та побічної партій виникає фрагмент, побудований на мотивних конструкціях третього речення побічної партії («фактурні комплекси М. Коляди») та унісонного мотиву вступу. Валентин Борисов поруч із гомофонно-гармонічним викладом використовує поліфонічний, він ніби розшаровує музичну тканину концерту, контрапунктично поєднує не тільки теми, а й образні сфери, трансформує їх. Мотив-імператив виступає як «дволикий Янус»: завдяки проведенню у дзеркальному оберненні, зміні регістру та артикуляційного прийому (*pizzicato* струнних у верхньому регістрі) набуває в партії оркестру характер натяку, а не ствердження; у партії соліста, позбавлений пунктирів, хроматизації, наповнюється енергією ліричного висловлювання. Каденціоподібне розширення (10 тактів) — ремінісценція «стихійних протестів» соліста у вступному розділі, але на новому рівні —

як емоційне включення в подієвість народного життя. Звернемо увагу: головна партія має танцювальне походження («гопакоподібна тема»), побічна — народнопісенне коріння, музичний матеріал вступу отримав в процесі розвитку докорінної трансформації, сповнився життєдайною енергетикою народних витоків. Колізія конфронтації, заявлена у вступі, переборюється здоровою енергетикою буття народу, який «все здолає».

Побічна партія в репризі скорочена, інтонування теми в *tutti* оркестру доручене кларнетові, а не скрипкам; фігураційний супровід фортепіано має звучати, за ремаркою автора, тільки при виконанні концерту на двох фортепіано. У другому реченні теми інтенсивного секвентного та ладового (*Ges-As-Des-h-E-C*) розвитку набуває «фактурний комплекс М.Коляди»; яскраве динамічне зростання на тлі тремоло літаврів призводить до «вибуху» сольного висловлювання фортепіано, що визначається автором як каденція. Протягом першої частини це вже третій сольний виступ імпровізаційного характеру, до речі, не самий розгорнутий (10 тактів). В гуркоті стрімких пасажів, що мають початок у субконтроктаві та спрямовують свій рух до сяючих вершин звучностей у верхньому регістрі рояля, як етапи сходження, розміщені фрагменти теми головної партії. Віртуозність партії соліста має власну специфіку — піаністична фактура в першій частині концерту дещо карколомна, незручна. Вона на «матеріальному рівні» є втіленням ідеї переборення, і тим яскравіше, на піку розвитку у повному обсязі, як апофеоз краси та величі життя, звучить тема головної партії у викладі *tutti* оркестру та солісту.

Друга частина концерту — пейзажна замальовка. Ліричний герой концерту ніби розчиняється у чарівному світі природи. Підказкою для розуміння образного строю частини є авторська ремарка *tranquillo*, що разом з темповою вказівкою *lento* обумовлює рух та характер розвитку музичної думки. Перша фраза соліста (тт. 1—4) виконує функцію настройки сприйняття музики. Уявіть собі: на тлі мірного руху басів (в діапазоні від субконтроктави до

другої октави, інтервал шагу — квінта), в таємничій звучності *pp* колишеться викладена в крайньому верхньому регістрі триольна фігурація. Величезна відстань між голосами створює відчуття безмежного простору у стані спокою, і в цій тиші в партії оркестру народжується наспівна, досить проста за інтонаційною будовою мелодія. Вона одразу з'являється у поліфонічному викладі (середній голос веде втору), що підкреслює колективний характер співу. Лаконічна за обсягом (7 тактів), вона з'являється у тиші і так само розчиняється в ній. В *tutti* оркестру (тт. 12—17) естафету співу перехоплюють кларнети, гобої, флейти. Фіоритури цих інструментів розцвічують звучання оркестру казковими фарбами. В трактовці оркестру Валентин Борисов наслідує шанованого ним М. Римського-Корсакова, в якого колористичне варіювання було основою як музики, так і оркестровки. Інтонування того ж самого мотиву в різному тембровому забарвленні є суто оркестровим засобом розвитку, і Валентин Борисов володів ним досконало. Захоплення «музичним живописом» М. Римського-Корсакова, досконале вивчення, осмислення його творчого методу, викликане прагненням відтворити засобами оркестру характерну звукову атмосферу чарівної української природи — і музика другої частини концерту є яскравим підтвердженням досягнення композитором цієї мети. Характерною рисою оркестрової драматургії В. Борисова у цій частині є безкінечна різноманітність темброво-фактурних перетворень музичного матеріалу. Партії окремих інструментів (переважно дерев'яних духових) демонструють прийоми віртуозного характеру, властиві саме цим інструментам, і фортепіано в цьому ансамблі теж виступає як інструмент оркестру.

Початкова фраза соліста у процесі розвитку набуває рефренового характеру у вільній музичній формі (з ознаками рондо). Імпровізаційний характер музикування втілюється засобами варіантного оновлення: так, при повторній появі теми рефрену в партії соліста в оркестрі проходить лише короткий мотив віддаленої пісні, замість неї з'являється інша, більш організована, маршова. Онов-

лює композитор і виклад самої теми рефрену: тріольність восьмих змінюється тріольністю шістнадцятих, вібрація секундних тонів, що складають її інтонаційну будову, таким чином підсилюється. В другому епізоді (цифра 3) в фортепіанній партії колажно поєднуються мотивні (пісня-марш) та розробкові (фігураційні) побудовання, а в третьому (цифра 5) — фортепіано змагається з флейтами та гобоями у вмінні наслідувати співу птахів, з арфою — у звуковому втіленні поривів вітру, мерехтіння струменів води. Несподіваною ремінісценцією «героїчного минулого» першої частини концерту (в нюансі *p*) в партії фортепіано звучить епічна тема з першої каденції соліста, позбавлена, завдяки зміні динаміки, декларативних ознак. Короткий яскравий вибух рефрену розчиняється в мерехтінні *D-dur — fis-moll* кадансових побудовань. Як «останнє слово» другої частини звучить та поступово згасає улюблений акорд В. Борисова — збільшений септакорд *d-fis-a-cis*.

За канонами жанру третя частина концерту повинна бути яскравою, життєствердною, як правило, танцювальною або скерцозною, найуживаніша форма у класичних зразках — рондо. В третій частині Другого концерту для фортепіано з оркестром В. Борисова оживає світ музики 1920-х років. Скерцозну характерну тему, викладену в «фаготовому» регістрі, першим промовляє соліст. За інтонаційною будовою, ритмічною організацією (синкопований пунктирний ритм, дисонантність, легкий флер джазовості) вона нагадує теми раннього Д. Шостаковича. *Capriccioso* — ключове слово в розумінні образного світу цієї частини. Сміливий дух експериментаторства, пустошів, театральної буфонади, а головне — молодості — живе на сторінках третьої частини концерту. Оркестр (дерев'яна група) підтримує друге речення теми дзвінками фігураціями супроводу. У повторі теми (цифра 1) партнери «обмінюються ролями» — тема звучить в партії оркестру, а соліст не тільки перебирає на себе функцію колористичного оздоблення викладу, але й намагається «передражнити» тему, відгукуючись «дієзною» відповіддю на «бемольний» запит оркестру. Експонування

теми відрізняється особливою винахідливістю: унісонний виклад в партії соліста графічно виявляє усі особливості інтонаційної будови, відповідь оркестру додає інтриги розширенням — пролонгацією звучання з несподіваним ствердженням улюбленого збільшеного септакорду (*as-c-e-g*) В. Борисова (інтонаційна мінливість, нестійкість теми утрудняє визначення її ладової приналежності, однак «центр тяжіння», на нашу думку, знаходиться у зоні *C-dur*). Гнучкий темповий профіль (тема постійно швидко змінюється), варіантне оновлення і яскрава імпровізаційна розробка при таманні третьому проведенню теми. В. Борисов з легкістю «жонглює» піаністичними фактурними формулами, використовуючи переважно техніку подвійних нот. Саме такий виклад, судячи з нотних прикладів та словесного опису, наведеного в монографіях В.Тимофєєва [214] та Н.Тишко [216], був характерний для фортепіанної партії симфонічної поеми для фортепіано з оркестром «Пам'яті товариша». Супровід оркестру розлогими арпеджіюваними акордами надає кунштштюкам соліста романтичної забарвленості. Друга тема (тричастинної форми з епізодом та кодою) з'являється на «піку експерименту». Широка, розспівана мелодія, викладена в «сопрановому» регістрі оркестру, живиться триольним фігураційним супроводом соліста. Консонантна, невимушена, органічна в своєму розгортанні — вона звучить, як голос рідної землі — ясний та чистий, як живильне джерело.

Епізод (цифра 4) — *tutti* оркестру. Від попереднього розвитку в сольному вислові оркестру залишається тільки тріольність, яка вийшла з фону і набула самостійної мелодичної значущості. Романтична забарвленість очевидна (замість компактної фігурації подвійних нот — розлогі гармонічні послідовності, які екстатично здійснюються висхідними хвилями). Але в кульмінаційній точці впевнено з'являється в партії соліста буфонадна перша тема. Викладення цієї теми набуває ознак діалогічності, обмін репліками між солістом та оркестром динамізує розвиток, виклад з гомофонно-гармонічного перетворюється на поліфонічний — розмова

партнерів стає стретною. Починається справжня боротьба за лідерство, в якій попередню перемогу отримує оркестр — ремінісценцією чарівного світу Другої частини концерту звучать колоритні фіоритури флейт та кларнетів. Звучність гармонізується, рух уповільнюється, сольний виступ соліста підготований. *Quasi toccata* — так пропонує грати міні-каденцію В. Борисов. Тут скрізь — Микола Коляда: в улюблених пісенних зворотах, фактурних комплексах. Ствердження образу «героя 1920-х років» відбувається на піку розвитку форми — в каденції, та оспівується, вшановується у грандіозній коді.

Присутність образу Миколи Коляди в музичному просторі Першого концерту для фортепіано з оркестром, створення меморіального Другого концерту — мають непересічне значення для розуміння творчої особистості самого В. Борисова. М. Коляда був одним з тих перших співучнів композитора, товаришів по класу С. Богатирьова, хто яскраво та сміливо виявив власну індивідуальність в житті та творчості. Здається, для Валентина Борисова він був і залишився назавжди певним еталоном, мірилом таланту, впевненості, сміливості. Від часу створення симфонічної поеми для фортепіано з оркестром «Пам'яті товариша» минуло сорок п'ять років, митець пройшов значний, плідний творчий та життєвий шлях, став знаним композитором, педагогом, музичним діячем, а щире захоплення М. Колядою, як у молоді роки, бриніло в його серці. І для нього, мабуть, не було важливим, наскільки впізнаною буде в музичних образах, фактурі концерту особистість М. Коляди — адже його творчість була мало відома в 1970-ті роки. Для нього було важливим, повертаючись майже через півстоліття до емоцій, захоплень спільної з М. Колядою молодості, зрозуміти, яким він став сам, чи досягнув він омріяних висот у творчості, чи «дотягнувся» до власного еталону. Як з бунтарської стихії першої частини, замилювання красою природи другої, буфонади і близнярства третьої проступає «дух часу», так в інтонаційному строї, фактурі концерту для нас, завдяки проведеному дослідженню, стає

видимою «очима В. Борисова» фігура М. Коляди — блискучого піаніста, талановитого композитора, яскравої, непересічної особистості. Другий концерт — на нашу думку — це певне звільнення від «комплексу М. Коляди», тому що (і це є важливим) саме в площині меморіальної спрямованості Другого концерту яскраво проступає особистість самого Валентина Борисова, та творча сила, якою він захоплювався в особі М. Коляди, і яку в повній мірі мав сам.

Етюд №10

МІНІСТЕРСТВО  ЗВ'ЯЗКУ УРСР

ТЕЛЕГРАМА *Анкет*

1) Цифра, вказана біля першого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому прийнята телеграма; 2) Цифра, вказана біля другого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма; 3) Цифра, вказана біля третього знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма; 4) Цифра, вказана біля четвертого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма; 5) Цифра, вказана біля п'ятого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма; 6) Цифра, вказана біля шостого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма; 7) Цифра, вказана біля сьомого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма; 8) Цифра, вказана біля восьмого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма; 9) Цифра, вказана біля дев'ятого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма; 10) Цифра, вказана біля десятого знака, означає номер телеграмного відділення, в якому надіслана телеграма.

ПРИЙМАЄ 18/11/36	ПЕРЕДАЧА ГО _ Г _ Х	ХАРЬКОВ З СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ БОРИСОВУ=
Банк № 46	№ зв'язку	
Приймає:	Передає:	
МОСКВА 176 58 18 1615=		
Службові помітки		

ДОРОГОЙ ВАЛЕНТИН ТИХОНОВИЧ СЕКРЕТАРИАТ ПРАВЛЕНИЯ
 СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ ССРС СЕРДЕЧНО ПОЗДРАВЛЯЕТ ВАС
 СЛАВНЫМ ЮБИЛЕЕМ ТЧК МЫ ВЫСОКО ЦЕНИМ ВАШИ БОЛЬШЕ
 ЗАСЛУГИ В РАЗВИТИИ УКРАИНСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ТЧК ЖЕЛАЕМ ВАМ ДОБРОГО ЗДОРОВЬЯ СЧАСТЬЯ БЛАГОПОЛУЧИЯ
 НОВЫХ ТВОРЧЕСКИХ ДОСТИЖЕНИЙ ХРЕННИКОВ КАБАЛЕВСКИЙ
 КОСАЧЕВА ПАХМУТОВА ПОПОВ СВИРИДОВ СВЕТЛАНОВ ТЕРЕНТЬЕВ
 ФДЯРКОВСКИЙ ХАЧАТУРЯН ХОЛМИНОВ БОРИС ЧАЙКОВСКИЙ ЩЕДРИН
 ЗШПАЙ АЛЕКСАНДР ЧАЙКОВСКИЙ ПАНЧЕНКО

1936 г. г. 100, Тираж 635,0х100.

Неоромантичні тенденції у Третньому фортепіанному концерті

В особистій справі В.Борисова, що зберігається в архіві Харківського відділення Спілки композиторів України, серед специфічних документів канцелярського призначення типу «листка з обліку кадрів», різноманітних анкет, посвідчень, характеристик, довідок знаходився аркуш паперу, на якому рукою В. Борисова було написано: «Концерт № 3 для фортепіано с оркестром написан в 1983 году, в 3-х частях. Названия частей — Импровизация, Вариации, Рондо. Во второй части варьируется в различных аспектах основная тема, состоящая из 12 неповторяющихся нот хроматической гаммы, ее в начале части излагает тромбон соло. Третья часть характеризуется ладовыми красками, моторностью, жизнерадостными образами; в средней части из трех проведений темы — два в форме канона, в начале струнных и труб, второй раз — валторны и фортепиано. В одной из кульминаций финала в качестве подголоска к главной теме использован украинский инструментальный наигрыш. Редакция партии фортепиано — ее первого исполнителя С. Полусмяка».

Третій концерт для фортепіано з оркестром Валентина Борисова побачив світ у видавництві «Музична Україна» у 1990 році, вже після кончини композитора. Редактором партії фортепіано визначений Сергій Полусмяк— піаніст, викладач, лауреат Республіканського конкурсу піаністів ім. М. Лисенка. Сергій Полусмяк був першим виконавцем та редактором фортепіанної партії не тільки Третього, а й Другого концертів В. Борисова для фортепіано з оркестром.

Диригував першим виконанням Третього концерту Заслужений діяч мистецтв України, професор А. Калабухін. В інтерв'ю

автору цієї книги він зізнався: «Третій концерт Борисова мене вразив новою, радикально новою якістю музики. Композитор в цьому творі представ у зовсім іншому обліку: до цього і зміст, і музичне втілення його творів було досить «традиційно професійним». І ось я бачу зовсім іншого Валентина Борисова — органічно сучасного, сміливого, яскравого, молодого. Все в мене викликало захоплення: і мелодика, і гармонічна мова, і оркестровка. Це досконалий твір, що продемонстрував світу іншого Валентина Борисова, яким я захоплювався і захоплююсь та дивуюсь його могутньому перетворенню досі» [98, с. 2].

У журналі «Музика», № 4 за 1984 рік з'явилась рецензія Н. Тишко на перше виконання концерту. На думку Н. Тишко «своєрідність нового концерту В. Борисова полягає в рівноцінності оркестрової та сольної партій щодо їх змістовності, емоційної та технічної насиченості. Численні віртуозні інструментальні соло поєднуються тут із багатоплановим трактуванням фортепіанної партії, де наявні й пісенні, і різноманітні танцювальні епізоди, і ліричні, філософськи заглиблені монологи» [Дод. А, 112]. Високо оцінюючи виконання концерту, музикознавець стверджує, що «справжніми художниками виявили себе музиканти, котрі інтерпретували цей твір — і солісти оркестру, і молодий піаніст С. Полусмяк, якому композитори Харкова охоче доручають перше виконання багатьох нових, складних за змістом і технічною насиченістю опусів» [Дод. А, 112]. І, насамкінець, не можна не погодитись з висновком рецензента, який вбачає в «оригінальному задумі автора відбиття великого життєвого досвіду, вміння цінити життя з його радощами та печаллями» [Дод. А, 112].

Дещо дивує назва рецензії — «Вечір ветеранів» (в концерті, про який йшла мова в рецензії Н.Тишко, крім Третього концерту, виконувався ще «Дивертисмент» В. Борисова та Восьма симфонія Д. Клебанова — М.Б.). Хоча, можливо, вона належить не автору рецензії, а редактору журналу. Дійсно, в 1980-ті роки і В. Борисов, і Д. Клебанов були людьми похилого віку, «ветеранами» музичного мистецтва, але назва рецензії, на нашу думку, певним чином

налаштовувала скоріше на ретроспективний показ, вшанування минулих досягнень, ніж на визначення нових творів В. Борисова та Д. Клебанова як яскравої сторінки музичного мистецтва сьогодні.

В Першому концерті для фортепіано з оркестром Валентин Борисов вирішив складне завдання втілення «вічності в сучасності», опанував специфіку жанру одночастинного концерту та створив власну концепцію концертного музикування; Другий, більш традиційний за тематизмом, спрямований на розробку тричастинної концертної структури, в екзистенціальному сенсі можна визначити як «акт подолання «комплексу М.Коляди»» в творчій свідомості митця. Навіщо композитор створює Третій концерт, які проблеми засвоєння жанру лишилися невирішеними?

Перша частина концерту — «Імпровізація». За визначенням, в імпровізації створення музики відбувається під час виконання, це необмежений ніякими канонами і рамками політ творчої фантазії, вищий прояв свободи в музикуванні. Чи може бути ідея обретіння внутрішньої свободи концепцією концертного твору?

У повній тиші (*una corda, p*) розгортається тріольна фігурація рояля. Тріольність — як ледь помітне тепління життя в темі, що за сутністю знаходиться в фазі «кокона, з якого, можливо, колись з'явиться метелик». І з нього дійсно народжується краса: яскраві фіюритури флейти ніби випурхують з фонові звучності соліста, нотна графіка флейтової партії — втілення вишуканості та тендітності одночасно. Парадоксальний початок — оркестр має енергетику соліста, а соліст ніби зосереджений на собі, знаходиться в стані медитації. Кларнет підхоплює репліку флейти, до нього приєднується і рояль, що трактується як тембр оркестру. Тема інструментального складу, що її інтонують флейти та гобої, з'являється у високому регістрі, підживлена більш повнозвучними (*mf*) та енергійними (*poco piu animato*) фігураціями рояля. Її можна було б назвати «тема-мрія», якби не яскрава гучна звучність. Це, скоріше, «тема-радість», вона сміливо здійснюється вище і вище, розсипаючи навколо бризки пасажів та фіюритур. Дует дерев'яних

духових та рояля змінюється дуєтом арфи та рояля; енергія коливання, вібрації струн змінює енергію кристалевих звучностей. Завершує умовний перший розділ «Імпровізації» підсумкове побудування, що поєднує всіх «учасників розмови». В розділі *piu mosso* композитор пропонує в сольній репліці солістові звучати *quasi celesta*, флейті надає можливість на тлі *pizzicato* фаготів сольню зіграти чарівну, вокального походження тему, рояль знову ж соло підхоплює її та завдяки акордовому викладу її звучанню в партії соліста додається певна епічність. До урочистого звучання приєднується весь оркестр. В першій кульмінації Валентин Борисов контрапунктично поєднує тему-«кокон» та тему-пісню; в перший раз на протязі частини не персоніфікує звучання кожного інструменту, а тембрально зливає їх задля досягнення спільності звучання.

Наступний розділ (*piu mosso, scherzando*) може розглядатися як контрастна середина, але дуже невелика за обсягом — всього одинадцять тактів. Ігрова, танцювальна стихія панує у ньому: зухвала репліка оркестру підхоплюється солістом, в його партії з'являється коротка танцювальна тема, що за ритмічною будовою, агогікою, пластикою має в першооснові гопак. В кульмінації сольного танцю «крупним планом», мідними духовими інструментами проводиться вокальна тема флейти, яка завдяки новому забарвленню набуває ознак гімну, рояль супроводжує її звучання розлогими арпеджіюваними послідовностями при міцній підтримці акордових басів.

Розділ *Poco sostenuto* виконує в музичній формі «Імпровізації» функцію сольної репризи. Все життя зосереджується в партії рояля: фактурна динамізація початкового образу «теми-кокону» — використання квартолей замість тріолей у мелодичному русі теми, ствердні акордові закінчення мотивів надають визначеності її звучанню, тема стає самодостатньою. Несподівана ремінісценція — автоцитата з «Імпровізації» — першої п'єси циклу «Шість характерних п'єс для фортепіано» — створює певну змістовну арку між однойменними творами, підкреслює відкритість форми, ствердженням *Des-dur* визначає загальний позитив музичного розвитку першої частини концерту.

Друга частина концерту має назву «Варіації». Тема — десяти-такт, є уособленням чоловічого початку: тиха, зосереджена, дещо сувора, дванадцятиступенева, але з явним мінорним окрасом кадансу, вона повільно знизходить від *c* першої октави до *c* великої — має діапазон двох октав! Композитор доручає презентацію теми тромбонам та фаготам. Характерний тембр цих інструментів додає ще більшої «похилої» низхідному руху теми. Похилий вік, «похила» тема — чи не проявляється в ній певна самоіронія композитора, що створює в цій темі автопортрет? Соліст реагує яскравими «дзвонами» октав, відлуння яких не розповсюджується навкруги, а повернене в середину, як би «на себе». «Тема-загадка», «тема-сфінкс», вона не має розвитку, а тільки констатує сама себе. Таким чином, «похилий» шлях теми в партії оркестру призвів до загадки в партії соліста — так можна визначити характер експонування теми варіацій.

Характерність теми яскраво виявлена вже при початковому проведенні (дванадцятитонові інтонаційна будова, використання оригінальних тембрів музичних інструментів, незвичність динаміки). Музична думка Валентина Борисова вільна від штампів, і найбільш вдалою формою для втілення вільного польоту музичної думки є форма вільних варіацій.

У першій варіації тема підлягає контрапунктичним випробуванням: поєднані обидві сфери образності — загальна («дзвони») та індивідуальна («хода»). Дванадцятитонові серія в збільшенні розвивається в басовому та верхньому голосах, визначаючи кордони звучання «дзвонів», що заповнюють простір середніх голосів чотириголосної фактури. Партії оркестру та соліста максимально злиті, вони спільно розв'язують надскладне поліфонічне завдання; обмін «варіантами вирішення» в шостій цифрі виявляє більшу спроможність фортепіано: в його партії поліфонічна фактура набуває гомофонно-гармонічної визначеності, збирається в міцні акордово-октавні комплекси — «загальне» отримує певну перевагу над індивідуальним. Звернемо увагу: виразником індивідуального початку в другій частині концерту є оркестр, а загального — соліст.

Кожна варіація має своє «жанрове обличчя»: так, в другій варіації (цифра 7) панує стихія скерцо. Це справжня феєрія оркестрових барв: скрипки, гобої, кларнети, флейти, каледоскопічно змінюючи одне одного, інтонують «жанровий» варіант дванадцятитонової теми. Зміна швидкості (*allegro*), штриха (*pizzicato*) підкреслює яскравий драматургічний контраст. Винахідливість В. Борисова не знає меж — він виділяє певні «чисті тембри» інструментів оркестру, потім поєднує, змішує їх, і варіантів цих поєднань в музичному просторі варіації безліч; рояль в загальній масі звучання трактується композитором як інструмент — мегатембр, що може підсилити або зімітувати звучність будь-якого оркестрового інструменту. Композитор сміливо використовує в фортепіанній партії елементи октавної, акордової технік, техніки подвійних нот.

Невелике соло оркестру (*Poco sostenuto*) з включенням мотивних конструкцій першої поліфонічної варіації зупиняє нестримний рух скерцо. Формально це *tutti* (участь всього складу оркестру), за характером змістовного наповнення — *solì*, репліка в діалозі.

Allegro scherzando, leggiero — так визначає характер наступної варіації композитор. Таке саме поєднання швидкості, жанровості та специфічних вимог до інтонування — було в «Дивному танку» знову ж з циклу «Шість характерних п'єс для фортепіано». У варіації тема випробовується танцювальністю: про це свідчать характерні інтонації повороту, притопу, підскоку в будові теми. Але танець цей незвичний — 5/4. Композитор підкреслює акцентами першу та третю долі мотивів, що надає їм гротескового змісту. Танок знову дивний, і інтонує його фортепіано соло. Незвична і трактовка оркестру в цій варіації — композитор використовує темброву характеристичність для диференційованої «підтримки» танка: мідь підкреслює жанрову першооснову, «дотанцює» за солістом, дерев'яні духові намагаються прискорити рух, створюючи остинатне фігураційне протискладення з дванадцяти неповторних звуків. Множинність, багатоваріантність комбінації дванадцятиступеневої гами особливо яскраво виявляється в цій варіації: обернення, переінтонування танцювального мотиву, зміна його інтер-

вального складу (наприклад, «суб'єктивні» секунди змінюються «об'єктивними» терціями та октавами, внаслідок чого варіюється зміст), темброва розробка, членіння на фрагменти та комбінаторне моделювання теми тощо. Це, фактично, перший прояв концертної сольності фортепіано: тільки в його партії зосереджений тематичний розвиток, оркестр лише «підігриває» його. В кульмінації варіаційного розвитку, в партії соліста в збільшенні контрапунктично поєднуються «хода» та «дзвони», створюючи грандіозне звукове поле фортепіанної звучності. Таким чином виникає певна змістовна арка між першою і останньою варіацією частини, замикається форма. Невелика кода яскраво демонструє підсумок пройденого шляху — «ходу» *a piacere* (за власною волею!) закінчує фортепіано. *C-dur* осягає обраний шлях, що віддаляється, нисходить у таємничі надра басів.

Третя частина концерту — «Рондо». Безкінечне коло життя обертається, несе радощі та печалі, і дуже важливим є вчасно зрозуміти його сенс, його закони, його вищу мудрість, щоб у повній мірі відчувати себе живим. «Рондо» Третього концерту — це, скоріше, загальний оптимістичний характер музичного висловлювання, ніж музична форма, хоча в ній є декілька тем, які умовно можна визначити як рефрен.

Відкривається частина повільним вступом оркестру. Гобої тихо (*mp*) «наспівують» чарівну мелодію вальсу. Прикрашена мелізмами, вона повільно розгортається на тлі прозорого супроводу дерев'яних та мідних духових інструментів (у «міді» — синкопа, у «дерева» — сильна доля). Але цей вальс несправжній — трьохдольність змінюється чотирьохдольністю, вальс перетворюється на пісенне награвання та затихає вдалині (мелодія згортається в акорд, розвиток зупиняється). Різким контрастом (*Allegro moderato*, *f*) звучить зухвала танцювальна тема, інтонування якої композитор доручає солістові. Широкого діапазону, ствердна, чітко організована (2/4), вона сміливо «злітає» на октаву уверх, закріплюється на вершині, оспівує її, потім обирає точкою опори сексту, кружляє біля неї — стрімко, енергійно, та несподівано «перечіплюється» за

домінантовий септакорд *B-dur*. Зупиняється, одразу «відштовхується», однак, від *h* та разом з гліссандо оркестру «злітає» ще вище. Оркестр точно повторює тему, соліст динамізує її повтор чітко ритмованим ударним супроводом.

Партитура концерту є певним звуковим простором з чітко визначеним локальним колоритом. Досвід митця з вивчення особливостей оркестрового письма композиторів — знавців оркестру минулих часів — дався взнаки в оркестровій палітрі Валентина Борисова. Для композитора характерними особливостями, що визначають оркестровий стиль, є «сума конкретних, відчутних, зримих прийомів інструментовки» [141, с. 215].

Митець використовує темброві, інтонаційні, теситурні особливості звучання кожного інструменту задля створення яскраво характерних образів. Він не перенасичує звучність оркестру в Третьому концерті (як, зокрема, і в усіх творах для фортепіано з оркестром), економно користується «гучномовністю» мідних інструментів, віддає перевагу дерев'яній та струнній групам, використовує арфу при створенні особливого казково-романтичного або національного колориту звучання. Мідь в інтонуванні теми-рефрену «Рондо» сприймається як певна прямолінійність, «широкий мазок» звучності. Оркестр та соліст змагаються у винахідливості: оркестр рокоче литаврами — соліст розсипається трелями та гліссандо, оркестр вибухає «інвективними» конструкціями (ну як же в житті без цього!), соліст відповідає йому гронами подвійних нот. Стихія віртуозності як втілення життєвої енергії «править бал» в третій частині концерту. Тема рефрену з'являється п'ять разів у практично незмінному вигляді, однак композитор персоніфікує також інші тематичні побудовання, фактурні конструкції, надаючи їм характеру лейтобразів. Так, тромбони інтонують лаконічний мотив, що презентує чоловічий початок в танці, флейти у загальному звучанні є уособленням жіночої чарівності, та, разом з тим, певної задирикуватості, насмішки. Остінатне *pizzicato* скрипок просвітлює, розріджує звучність (ніяких розгорнутих ліричних тем, тільки краса, тембр, рух).

Острівцем чарівної лірики (*largetto, rubato*), що створює відчуття безмежного простору у стані спокою, є автоцитата з «Шести характерних п'єс для фортепіано» у партії соліста: композитор повністю викладає першу частину п'єси, але змінює подальший розвиток. Грона кластерів розсипаються розлогими арпеджійованими послідовностями, на тлі яких у дерев'яних духових інструментів з'являється виразна мелодія, інструментальне «походження» якої нівелюється пісенними зворотами, що її сповнюють. Екстатичний характер теми підкреслюється поліфонічними прийомами розробки: стретним проведенням у групах струнних та дерев'яних духових інструментів, створенням підголосків, імпровізаційних розширень. У ліричній зоні знаходиться і наступний епізод — *Adagio*, в якому, в цьому разі в партії соліста, знову з'являється вальс зі вступу.

Повернення до стихії танцю відбувається дуже повільно: наступний розділ (*Piu mosso*) — справжній «дует суголосся» фортепіано та оркестру, в якому розвивається, набуває сили, розкривається спільна думка — інструментально-пісенна тема. Композитор, нам здається, відчуває величезну радість від можливостей управляти не тільки таким складним інструментом, як оркестр, а й не менш багатим за своїми можливостями інструментом — роялем. Він вже знає про фортепіанну звучність все, він усі засоби виразності, технічні, акустичні можливості інструменту зміг поставити на службу своєму задуму, і рояль в кульмінації «Рондо» звучить як справжній оркестр.

Tempo primo — тема рефрену, а з нею і стихія танцю повертаються. Увесь заключний розділ можна визначити наступною формулою: «швидше, гучніше, веселіше, завзятіше». Нестримна енергія руху втілюється композитором в знайомих вже мотивних побудованнях, незмінній інструментовці, але в ще яскравішій динаміці та при постійному прискоренні руху.

Наявність розгорнутого контрастного імпровізаційно-ліричного розділу в середині «Рондо», динамізований репризний розділ надають ознак тричастинності його будові. Валентин Борисов,

використавши потужний арсенал романтичної техніки, парадоксальним чином уникає необхідності її демонструвати у каденціях. Загалом Третій фортепіанний концерт не має жодного сольного фортепіанного епізоду, який був би визначений автором як «каденція», або міг би виконувати її функції. Навпаки, вся музична тканина твору насичена віртуозністю, спрямованою не на декор сутнісних тематичних елементів, а на втілення самого образного змісту в його оригінальному, індивідуально авторському перетворенні.

Етюд №11



*«Етюд оптимізму». Виконавці – камерний оркестр ХНУМ
ім. І.П. Котляревського під керівництвом Заслуженого діяча
мистецтв України, професора С.Г. Кочаряна. Солоїстка – М.В. Бевз*

Погляд у майбутнє

Останній твір В. Борисова для фортепіано та струнного оркестру має символічну назву — «Етюди оптимізму». Він був створений композитором у 1986 році. Так склалося, що симфонічні варіації для фортепіано з оркестром (саме так визначив жанрову приналежність твору митець) стали його «лебединою піснею». За життя композитора «Етюди оптимізму» прозвучали в концертах Харківського відділення Спілки композиторів України (Харків, 1986) та на Пленумі Спілки композиторів України (Київ, 1987). Після кончини маестро твір був виконаний у 2009 році на Міжнародному фестивалі класичної музики «Харківські асамблеї» автором монографії та камерним оркестром Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського під орудою заслуженого діяча мистецтв України, професора С. Кочаряна — видатного виконавця, диригента та викладача, друга В. Борисова, якому композитор присвятив Третю симфонію та низку камерно-інструментальних творів.

Рукописний примірник партитури «Етюдів оптимізму» був знайдений автором монографії в архіві В. Борисова та Г. Тюменєвої, що зберігається в фондах Харківської музично-театральної бібліотеки ім. К. Станіславського.

Назва твору збігається з назвою широко відомої книги видатного лікаря-фізіолога Іллі Мечнікова «Етюди оптимізму». Ще за життя І. Мечнікова вона видавалась тричі — у 1907, 1908, 1913 роках; на теренах колишнього СРСР перевидання цієї книги здійснювалося двічі — 1948 та 1988 року, і все одно вона стала бібліографічною рідкістю. Зміст книги І. Мечнікова криється в наступному: щасливе існування людини здатна забезпечити наука. Саме вона може змінити фатальний характер усвідомлення нею невідворотності смер-

ті, забезпечити людству нормальний (за ствердженням фізіолога — 120—150 років) цикл життя. При досягненні цієї мети для людини на першому плані буде не очікування страждань та небуття, а пошуки знання та пошуки щастя, що криється в насолоді всілякою красою. І. Мечніков наголошує на незнанні людством основного закону духовного розвитку, за яким зміст та ціль життя пізнаються не в ранній молодості, а в значно старшому віці. В «Етюдах оптимізму» І. Мечніков намагається висвітлити цей закон, акцентуючи увагу на поступовості розвитку духовних здібностей людини та досить пізньому розвитку «інстинкту життя», який без пояснень дає відчуття сенсу та цілі буття. Книга І. Мечнікова — це книга про цінності життя, про можливість за допомогою наукових знань змінити природу людини, яка, на думку автора, «...здатна на великі вчинки, ось чому слід бажати, щоб вона змінила людську природу шляхом перетворення її дисгармоній в гармонії. Одна тільки воля людини може досягти цього ідеалу» [153, с. 293]. «Етюди оптимізму» І. Мечнікова — це заклик людства до пошуку рушійної сили буття, яка, на думку вченого, криється в науково обґрунтованому оптимізмі.

Зрозуміло, що використання Валентином Борисовим назви відомої книги для визначення «програми» свого твору не є випадковим. Ідеї І. Мечнікова були близькі світосприйманню самого композитора, а, можливо, в певному сенсі сформували їх (пік захоплення книгою знаного фізіолога співпав з молодими роками В. Борисова і адресував її І. Мечніков якраз в першу чергу молоді). Наукове обґрунтування оптимізму, віра в могутність людського розуму, позитивізм як філософія життя — всі ці думки І. Мечнікова, сформульовані в книзі, були співзвучні Валентину Борисову. Загальний «тон» звучання музики композитора протягом усього творчого шляху можна визначити як «принципово оптимістичний»; найтрагічніші сторінки його творчості відбивають не тільки важкі життєві колізії (симфонічні поеми «Жалібно-героїчна поема пам'яті В. Чкалова», «Пам'яті товариша», «Пам'яті полеглих», «Поема про Батьківщину»), а й оспівують велич людських звершень,

могутність духу та розуму. Філософські ідеї титанів епохи Відродження — визначення людини як основи та мірила всесвіту, віра в її безмежні можливості — розвинуті та науково обґрунтовані в книзі І. Мечнікова, наповнюють музику Борисова.

Оптимізм Валентина Борисова живиться людяністю — провідною рисою обліку композитора. Для нього надзвичайно важливим було жити «по совісті» — це був його моральний імператив. С. Г. Кочарян, під орудою якого вперше прозвучали такі твори композитора, як «Музика для струнних», Третя симфонія, який був редактором альтової партії «Романтичної повісті» для альту з оркестром згадує: «Валентин Тихонович був надзвичайною людиною: мудрою, доброзичливою, чуйною. В його музиці є особлива людяність, яку відчували слухачі в будь-якому кутку світу. Після виконання Третьої симфонії В. Борисова на Міжнародному фестивалі музики на Мальті (1989) зал аплодував стоячи. Така була сила його музики, його життєствердного таланту. Для мене особисто він був уособленням всіх найкращих людських якостей. Його світлого розуму, доброзичливої енергії, мудрості дуже бракує в сучасному житті» [139, с. 1].

Добре оволодівши професійною музичною мовою під час навчання в класі композиції С.С. Богатирьова, Валентин Борисов поставив її на «службу новим ідеям». Звідси в його творчості органічно поєднуються «академічна обізнаність» та сучасне світосприймання. Прагнення до простоти вищого порядку, чітке осягнення «картини світу» та відтворення свого бачення її в музиці, опора на традицію — фундаментальні засади позитиву як особливої якості музики Валентина Борисова, як загально естетичного принципу творчості митця.

За авторським жанровим визначенням останній твір композитора є низкою етюдів. Нагадаємо, що «етюд» — від французького «*etude*» — буквально — «учення, вивчення». За часи існування професійного музичного мистецтва цей жанр пройшов яскравий шлях розвитку від невеликої інструктивної п'єси, спрямованої на розвиток окремих технічних навичок у грі на музичному інстру-

менті до художньо значущого твору, що за драматургією, формою наближається до жанрів поеми, фантазії, балади. Концертності як органічної якості жанр етюд набув у творчості композиторів-романтиків, насамперед, Ф. Шопена та Ф. Ліста, однак зберіг первинну «заданість» — подолання певних технічних труднощів задля досягнення художньої мети. «Подолання», «переборення», «оволодіння» — саме ці атрибути генетичної пам'яті жанру в поєднанні з набутою в процесі розвитку концертністю обумовили звернення до нього Валентина Борисова для втілення концептуальних засад оптимістичного світогляду.

Учення, тобто теоретичне, наукове визначення оптимізму («Оптимізм» — від «*optimus*» — «найкращий») — це одне; вивчення, тобто оволодіння оптимізмом — дещо інше. «Етюди оптимізму» — це певні вправи в оптимізмі, тренінг оптимізму або філософія життя, викладена мовою музики?

Відповідь на це питання підказує композиційна структура твору — варіації. За визначенням, «варіації є серією повторень, що відрізняються як від музичної думки, покладеної в їх основу, так і одне від одного» [232, с. 5]. Відсутність суворої регламентації — характерна особливість варіаційної форми. Кількість частин, драматургічний, тональний плани розвитку — залежать виключно від творчої волі композитора. «Етюди оптимізму» — це тема та вісім варіацій на неї, в яких розкривається внутрішній настрій композитора, його трактовка поняття «оптимізм». Вибір композитором саме варіаційної форми для втілення ідеї безкінечності, глибокого оптимізму буття викликаний тим, що за своєю сутністю вона є відкритою, потенційно безкінечною, як саме життя.

За «канонами жанру» варіації починаються викладенням теми, яка повинна бути «концентрованою за інтонаціями, закінченою за формою, такою, що добре запам'ятовується» [232, с. 14]. Тема «Етюдів оптимізму» В. Борисова незвичайна: вона ніби народжується в присутності слухачів, але як би на самоті і у повній тиші, початком музичного буття обраний звук «с». Цей відправний пункт містить у собі безліч варіантів наступного розвитку і «пошуки

власного шляху» засобами музики фактично втілює перший елемент теми: секундовий висхідний «вихід з поверненням» перших скрипок з «точки спокою» підхоплюється низхідною секундовою реплікою других; низхідною ж, але більш розгорнутою мотивною конструкцією (ланцюжок секунд з висхідним розв'язанням) долучаються до створення теми альти, їх думку підхоплюють віолончелі. Стретний вступ альтів та віолончелей підкреслює поліфонічність теми. Чистота подовженого першого звуку «с» в партії скрипок загущується долученням до звучання послідовно подовжених «b» та «g», і з сутінок цього низхідного мороку виривається висхідний хід на мінорну сексту: емоційне включення відбулося, композитор підкреслив це яскравим динамічним сплеском від «p» до «f»; вступ контрабасів визначив тональну приналежність теми, що в кристалічному вигляді з'являється у партії соліста — *g-moll*. В невеликій (п'ять тактів), гомофонно-гармонічного складу сольній репліці фортепіано секундові інтонації невизначеності, пошуків шляху стають основою теми-хоралу, низхідний рух якої має проміжні «зупинки» від *g-moll* в *c-moll* та *f-moll*. Загальну концепцію теми можна охарактеризувати як «шлях від народження до смерті» з чіткою констатацією невідворотності кінця. Авторське визначення швидкості розгортання теми — *largo* — підкреслює її філософічність.

Як бачимо, тема варіацій є особливою: вона не відповідає стандартам теми, що склалися за всю історію існування варіаційної форми. Максимально індивідуалізована, розгорнута (загальний обсяг — двадцять тактів), тонально розімкнена, складносоставна. Починаючись в зоні «с», вона набуває енергії *g-moll*, забарвлюється *c-moll*, завершується в *f-moll*. В структурі теми криються щонайменше два стимули подальшого розвитку: гармонійна мінливість, відсутність ладової визначеності та співіснування поліфонічного та гомофонно-гармонічного складів у викладі теми. Почерговий вступ окремих груп інструментів з мотивними доповненнями теми персоналізує кожен тембр у загальному звучанні оркестру; провідна роль сольного інструменту визначається дорученням саме фор-

тепіано проінтонувати підсумкову конструкцію — тему-кристал. Етапи зародження, становлення, кристалізації теми композитор робить наявними і в наступних варіаціях піддає розвитку як окремі компоненти, так і тему в цілому.

Блискавична (два акорди) модуляція поєднує тему з першою варіацією, яка починається у впевненому *C-dur*. Тема «розпорошується» між групами інструментів оркестру: її фрагменти з'являються в партіях альтів, скрипок, бурдонні баси виконують віолончелі та контрабаси. Поліфонічний склад, загальний характер, обсяг теми зберігаються. Оновлення темі додає фортепіано: на зміну суворій хоральності акордової вертикалі другого елемента теми приходять гармонічна розмитість кластерів. Нова пунктирна ритмоформула (такти 33—34) в фортепіанній партії викликає «сплеск емоцій» струнних: низхідний хроматизований рух альтів «електризується» пафосними шістнадцятками скрипок, загальна звучність знов набуває мінорного окрасу — спочатку *f-moll*, потім *e-moll*.

У другій варіації (чотирнадцять тактів) повільне розгортання теми у партії скрипок динамізується мірною пульсацією чвертей у альтів та віолончелей — «відлік часу почався». Фортепіано теж бере участь у загальному звучанні: починаючись у верхньому регістрі, низхідні тріольні гармонічні фігурації в партії соліста дещо розріджують сутінковий характер *e-moll'*ного проведення теми, надають їй колористичного забарвлення і одночасно наповнюються її енергією. В третій варіації (*poco piu animato*) провідна роль надається солістові: саме в його партії перший елемент теми набуває визначеності, волі та увінчується яскравою мажорною кульмінацією. Дзвони могутніх акордів *F-dur*, *D-dur*, *C-dur*, *A-dur* охоплюють всі регістри рояля, підтримуються висхідним рухом віолончелей та контрабасів, дублюються альтами та скрипками. Кульмінація має «загально радісний» характер — це як би втілення неусвідомленого, практично на біологічному рівні, відчуття щастя, що характерне молодості і втрачається у старшому віці. Ця варіація подієво насичена: фактично на вершині кульмінації Валентин Борисов «виключає» оркестрове звучання, угамовує схвильова-

ність (*poco ritenuto, lento*), і соліст промовляє монолог речитативного складу, який можна визначити і як «слова автора». Сяючий *A-dur* змінюється прозорим, тихим *Des-dur*, на його тлі у «віолончельному регістрі» рояля звучить щира, сповідального характеру тема, інтонаційно споріднена темі варіацій, але більш сповнена вокально-мовними оборотами, наспівна. Спочатку невпевнена (секундовий мотив кружляє, тричі повертаючись до опорного звуку «с», ніби набираючись сил), вона повільно розгортається в низхідному русі, підхоплюється соло віолончелі, і цей «діалог згоди» підсумовується появою в партії фортепіано у повному викладі другого елемента теми варіацій — хоралу. Перше коло розвитку пройдене.

Четверта варіація звучить яскравим контрастом: тема варіацій починає випробовуватись дією. Докладне вивчення «Етюдів оптимізму» з метою концертного виконання виявило певну невідповідність між бурхливим розвитком теми в четвертій варіації різноманітними, в першу чергу моторними засобами, імпровізаційністю викладу, різкою зміною динаміки («*f*» після «*p*») і збереженням швидкості розгортання музичної думки — *lento*. Тим більше, що при наближенні до проведення в кульмінації другого елемента теми — хоралу — композитор пропонує уповільнити рух (*poco ritenuto*) та обумовлює повернення до початкового темпу (*lento*) вказівкою *a tempo*. На нашу думку, за характером розвитку теми в четвертій варіації, швидкість руху повинна бути більшою — «*allegretto*» або «*allegro*», а відсутність відповідної авторської вказівки є суто технічною помилкою.

Отже, розвиток теми в четвертій варіації відбувається наступним чином: в фортепіанній партії на тлі остинатної синкопованої фігурації шістнадцятками з'являється ствердна, низхідного руху тема, що за інтонаційною будовою є варіантом першого елемента теми варіацій. Стисла (чотиритакт), хроматизована, вона за допомогою секвенціювання поступово завойовує звуковий простір. Яскраві, категоричні закінчення підсилюють її дещо агресивний характер; оркестр працює «інтонаційним маркером», підкреслю-

ючи найбільш яскраві звороти. І знову в кульмінації звучить, але на цей раз в партії оркестру, хоральний елемент теми, протискладенням якого є висхідний унісонний мотив у партії соліста, що важко долаючи уступи-синкопи, вибирається з басового регістру, та, досягнувши вершини, розсипається тріольними гармонічними фігураціями, що, як і в першій варіації, виконують прикрашальну функцію, слугують певним втіленням поняття «флер життя», або «рожеві окуляри». Використання *fis-moll* — «тональності жалю» — додає експресії музичному розвитку. Якщо прийняти до уваги нашу думку щодо темпової характеристики четвертої варіації, темповий профіль «Етюдів оптимізму» — *lento* — *allegretto* — *lento* — *andante* — *allegro* — *lento* — *moderato* — *lento* — виявляє ознаки рондо в будові твору. А рондо (буквально — «круг») — конструкція, що, як і варіації, відкрита і може бути безкінечною, а народно-жанрові витоки генетично обумовлюють «потенційний оптимізм» як варіаційної форми, так і форми рондо.

Попередній аналіз «Етюдів оптимізму» виявляє досить вільне поводження Валентина Борисова з варіаційною формою. Крім специфічного характеру структури та будови теми, звернемо увагу на особливості конструкції самих варіацій — обсяг кожної варіації залежить від ступеня індивідуалізації музичного висловлювання, введення речитативних та розвиваючих побудов: так, якщо обсяг першої варіації відповідав обсягу теми — двадцять тактів, то простір другої стиснутий до чотирнадцяти, а третя та четверта, навпаки, розширені відповідно до тридцяти дев'яти та тридцяти одного тактів. П'ята варіація розгорнута на п'ятдесят два такти, шоста містить сорок три, сьома, як і друга — чотирнадцять, восьма — п'ятдесят сім.

Якщо розглянути «форму другого плану» — рондо, то другий елемент теми — хорал — набуває ознак рефрену. Асоціативний ряд, що одразу вибудовується: хорал — церковна музика — звернення до Бога. Нам невідомо, наскільки релігійні питання хвилювали митця (ця тема не присутня в його творчості), тим більше що жив він в атеїстично спрямованому суспільстві, але віра в існуван-

ня «вічної енергії добра», сформованої творчими зусиллями позитивно налаштованих людей, безумовно, присутня в його музиці і є підґрунтям оптимізму композитора.

П'ята варіація (*andante sostenuto*) відкривається соло оркестру, в якому в партії скрипок на тлі остинатного руху чвертей — включеного знову «відліку часу» — з'являється нова яскрава розгорнута тема (*g-moll*). Починаючись з вершини-витоку, вона енергійно знизходить по ступенях улюбленого Валентином Борисовим збільшеного септакорду та так само наполегливо повертається до початкової точки, оспівує її, прикрашає, відступає та знов підкорює. Внутрішньо зосереджена, напружена, вона динамізується у другому реченні (*e-moll*) синкопованими низхідними унісонами віолончелей та контрабасів — інтонаційними блоками першого елементу теми варіацій. Соліст підхоплює думку оркестру — у третьому реченні (*e-moll*) проведення теми у фортепіано супроводжується контрапунктом скрипок. Стретний розвиток загущує емоційну напругу звучання, та несподівано, без будь-якого перехідного побудування, енергія активної дії, боротьби, якою була сповнена варіація, розчиняється в надзвичайної краси акордових побудуваннях, сповнених внутрішнього спокою та гармонії. Солісту (ліричному герою) ніби відкривається інше буття, йому вдається в запалі життєвої боротьби почути голос вічності. Як він його розуміє?

Композитор застосовує метод монтажного співставлення різнохарактерних образів і тим самим максимально загострює питання. «Ідейно-естетичні засади цього методу криються в прагненні прорватися крізь канони художньої творчості, що вже склалися, до неоредактованої правди життя та, обминаючи «недійсну дійсність» мистецтва, наново досягнути та філософськи узагальнити реальність» [199, с. 403]. Згадаємо, що методом монтажу Валентин Борисов скористався ще на початку своєї творчої діяльності — при створенні музично-театралізованого дійства для хору, читців і симфонічного оркестру «На варті Дніпрельстанів» (1932), музичному оформленні спектаклів-агіток Харківського ТРОМу у 1930-ті роки.

Зміст шостої варіації (*allegro scherzando*) можна сформулювати наступним чином: «якщо не можна відвернути смерть, над нею можна, щонайменше, посміятися». Стихія скерцо наповнює музичний простір варіації. Тема належить солістові, оркестр «підбадьорює» його зухвалими репліками. Примхлива, розкута мелодія підстрибує, кружляє, на мить зупиняється, але, «заряджена» оркестром, знов починає свій «дивний танок». Супроводжує мелодію остинатний піщікатний супровід, що додає гротескового забарвлення темі. Підсилюють гротесковість теми і інвективні конструкції, якими обмінюються соліст та оркестр, що виступають як єдине ціле. Серед всієї цієї метушні, «імітації життєдіяльності», в партії контрабасів несподівано «вмикається відлік часу», а в альтів з'являється перший елемент теми, що підхоплюється другими, потім першими скрипками, таким чином весь склад оркестру долучається до інтонування цієї теми всупереч руху за інерцією соліста.

Образ людини-маріонетки, «істоти соціальної» в творчості Валентина Борисова розглядався нами у контексті циклу «Шість характерних п'єс для фортепіано» та Першого концерту для фортепіано з оркестром. В «Етюдах оптимізму» цей образ, завдяки попередньому розвитку, набуває трагедійного змісту, стає втіленням абсолютної марності «гонитви за миттєвими радощами буття», що відволікають від справжнього розуміння його сенсу.

У сьомій варіації стан зосередженості (*lento*) наповнюється могутнім звучанням соліста. Вали октавних послідовностей підтримують спочатку в оберненні, а потім в оригінальному викладі другий елемент теми варіацій — кристалічну тему-хорал. Оркестр повним складом підтримує звучання теми. Згадується не зовсім «музична» аналогія з висловлюванням І. Шварца з відомої казки «Звичайне чудо»: «і в трагічному кінці є своя велич». Грандіозна кульмінація теми-хоралу сприймається саме як оспівування величчї останнього часу, величчї закінчення земного буття, а поступове розчинення звучності в світлому *E-dur'i* символізує продовження його на іншому рівні.

Восьма, заключна варіація — фугато. Поліфонія в творчості Валентина Борисова, як правило, слугує високим ідеям; поліфонічні прийоми використовуються композитором для втілення піднесених образів та почуттів (згадаємо цикл прелюдій та подвійних фуг пам'яті С. Богатирьова, Перший концерт для фортепіано з оркестром тощо). Тема фугато — концентроване поєднання обох елементів теми варіацій. Усі можливості, що були надані на початку розвитку, склалися в життєвий шлях. «*Moderato, risoluto, marcato*» — так пропонує рухатися цим шляхом митець. Рішуче, ствердно, активно. Тему експонують віолончелі, підхоплюють альти, останніми проводять тему фугато скрипки. За характером — це інтонаційний згусток, що увібрав в себе всю напругу попереднього розвитку. Утримане протискладення своєю плавністю нівелює, гармонізує звучання теми. Канонічним є тільки експозиційне проведення теми в п'яти голосах оркестру. Друге проведення варіантно оновлюється шляхом розширення, створення нових підголосків, включення тембру фортепіано. Але в проведенні теми соліст участі не бере: його завдання — просвітлювати звучність, вгамовувати пристрасті струнних (рояль імітує розлогими послідовностями пищікатне звучання скрипок у верхньому регістрі), і йому це вдається на певний час. Однак у другій фазі розвитку теми «час утискається»: стретно розробляється лише мотивний імпульс теми — двотакт, напруга зростає, композитор підсилює її блискавичним збільшенням швидкості, миттєво зупиняє рух, і на тлі поступово згасаючого улюбленого акорду В. Борисова — збільшеного септакорду *c-e-g-h* вступає «відлік часу» в партії соліста, що поступово уповільнюється та зупиняється, розчинившись в несказанній красі звучностях оркестру. Тихий *F-dur* осяює все навколо та довго-довго бринить у згасаючих вібраціях оркестру.

Визначення жанрової приналежності «Етюдів оптимізму» Валентина Борисова є завданням неабиякої складності. Поєднання в назві жанру етюд з категорією оптимізму зумовлює мистецько-світоглядну концепцію твору. Наявність соліста та оркестру дозволяє розглядати його як одночастинний концерт, виділення із

загального звучання соло віолончелі надає ознак подвійного концерту, але без каденції — необхідного атрибуту концертного жанру. Вільна варіаційна форма «Етюдів» має форму другого плану — рондо, і, насамкінець, наявність розгорнутого фугато наприкінці твору виявляє ще одну можливу форму другого плану — прелюдії та фуги.

Створення «Етюдів оптимізму» потребувало від митця максимального напруження — в цей час він був вже практично сліпий та дуже хворий. Але це була його відповідь апокаліптичним настроям, що буквально заповнили музику, культуру взагалі. «Етюди оптимізму» — це така само пристрасна декларація, як і публіцистичні виступи молодого композитора в 1930-ті роки, але на іншому рівні. За життя митець досягнув вартість і слова, і музики, і саме мовою музики звернувся до сучасників та нащадків.

Основа оптимізму за Валентином Борисовим — це досягнення змісту та краси буття як основи душевної рівноваги, це життя по совісті. «Етюди оптимізму» — втілення саме «харківського контексту» творчості митця, енергії міста, вектор розвитку якого сміливо спрямований у майбутнє.

ДОДАТКИ

Додаток А

Творчість Валентина Борисова у музикознавчих дослідженнях та у дзеркалі преси

Бібліографія

1927 р.

1. Аркадиев О. Пусть песня радостью звенит. Состязание композиторов продолжается // Пролетарий. — // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди бібліотеки імені К. Станіславського.
2. Арсенко С. Творчість АПМУ // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — Х., архівні фонди б-ки ім. К. Станіславського.
3. Ельге. Концерт сучасних українських композиторів // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом. — [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди б-ки ім. К. Станіславського.
4. Коваль. Соціалістичне будівництво в пісні: В. Борисов, М. Коляда, Т. Шутенко // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом. — [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди б-ки ім. К. Станіславського.
5. Літературно-музичний твір «Пограничники» В. Борисова // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом. — [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. . — Х., архівні фонди б-ки ім. К. Станіславського.
6. Музичне оформлення «Войовничих днів» // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом. — [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди бібліотеки імені К. Станіславського.
7. Новосадський Б. Дороботи композиторської майстерні при ВУТОРМі //Музика. — 1927. — №2 — С. 38.

8. Новосадський Б. Концерт из произведений молодых композиторов // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом. — [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди б-ки ім. К. Станіславського.
9. Папа — Афананопуло С. VII концерт сучасної музики // Вісті ВУЦВК. — 1927. — 29 трав.
10. Сигурд. Український композиторський молодняк // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом. — [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди б-ки ім. К. Станіславського.
11. С.Д. «Концерт общества имени Н. Леонтовича» // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом. — [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди бібліотеки ім. К. Станіславського.
12. Серед композиторів України. Композиторська майстерня Харківської філії ВУТОРМу // Музика. — 1927. — №5—6. — С. 80.
13. Ткаченко Ю. Соціалістичне будівництво в хорівій пісні // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом. — [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — Х., архівні фонди б-ки ім. К. Станіславського.
14. Ткаченко Ю. Концерт з творів молодих композиторів класу С. Богатирьова. // Вісті ВУЦВК. — 1927. — 9 черв.

1928 р.

15. Берг Б. Вечер украинской культуры // Харьковский пролетарий. — 1928. — 23 окт.
16. Богданів Ф. Харківська композиторська майстерня ВУТОРМу // Музика масам. — 1928. — №7. — С. 29—30.

1929 р.

17. Лісовський Л. В. Борисов. На вулиці: [анонс видання] // Музика масам. — 1929. — №2.

1930 р.

18. Президія Ц.П. ВУТОРМу. Лист до редакції «Музика масам» [з приводу статті В. Борисова «Музыкальное творчество Украины»]. — Музика масам. — 1930. — №1—2. — С. 47—48.

1931 р.

19. Елементи церковщини у радянському музичному мистецтві // Музика мас. — 1931. — №5. — С. 4—17.
20. Янчук Ю. На шляхах до масової пролетарської пісні // Музика мас.— 1931. — №1. — С. 41—43.

1933 р.

21. Музичний фронт до XVI роковин Жовтня // Музика мас. — 1933. — №4—5. — С.3.
22. Про радіоконцерти харківських композиторів // Радянська музика. — 1933. — №6. — С. 34.
23. Твір «На варті Дніпрельстанів» Валентина Борисова // Радянська музика. — 1933. — №2—3. — С. 25.

1934 р.

24. Богатирьов С. З музичного фронту // Радянська музика. — 1934. — №4. — С. 20—25.
25. Довженко В. Харківський Облрадіокомітет на новому етапі // Радянська музика. — 1934. — №10. — С. 12.
26. Носов Л. Червоноармійська музична самодіяльність // Радянська музика. — 1934. — №2—3. — С. 40—43.
27. Хроніка [про творчість В. Борисова // Радянська музика. — 1934. — №11—12. — С. 87.

1936 р.

28. Хесін А. В Харківском оргкомитете Союза Советских композиторов // Советская музыка. — 1936. — №6—7. — С. 77—78.
29. Хроніка [про пісню—марш В.Борисова] // Радянська музика. — 1936. — №2. — С.12.
30. Шляхова Р. Нові дитячі пісні у видавництві «Мистецтво» // Радянська музика. — 1936. — №1. — С. 19—33.

1937 р.

31. Добров А., Лазарев Т. Оздоровить музыкальный фронт // Харьковский рабочий. — 1937. — 15 окт.

32. Кріль А. Цікавий початок [про поживавлення музичної фольклористики] // Радянська музика. — 1937. — №6—7. — С. 37.

1941 р.

33. Гейліг М. «Траурно-героїчна поема» В.Т. Борисова // Радянська музика. — 1941. — №2. — С. 26—30.

1945 р.

34. На пленумі композиторів України // Радянське мистецтво. — 1945. — 17 трав.

1946 р.

35. Ген Г. Творчий успіх: Звіт композиторів Харкова в Києві // Газетні вирізки В. Борисова: 1920-ті — 1950-ті роки. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменєвої, п.143. — Х., архівні фонди бібліотеки ім. К. Станіславського.

1949 р.

35. У харківських композиторів // Радянське мистецтво. — 1949. — 28 верес.
36. У спілці радянських композиторів України // Радянське мистецтво. — 1949. — 23 лист.

1950 р.

37. Гайдамака П. На верном пути // Советская музыка. — 1950. — №8. — С. 77—78.

1952 р.

38. Козицкий Ф. Выводы еще не сделаны: новые произведения харьковских композиторов // Сов. искусство. — 1952. — 5 июля.

1955 р.

39. Корєв Ю. Більше творчої сміливості // Рад. культура. — 1955. — 19 жовт.
40. Творческий отчет харьковских композиторов // Сов. культура. — 1955. — 18 июня.

1957 р.

41. Герасименко Н. Отчитываются композиторы Харькова // Кр. знамя. — 1957. — 24 нояб.

42. Котволін І. Творчий звіт // Рад. Культура. — 1957. — 24 лист.
43. Співають харків'яни // Рад. Культура. — 1957. — 24 лист.

1959 р.

44. Музыкальные новинки: Симфония В. Борисова // Советская музыка. — 1959. — №8. — С. 42—45.
45. Нахабин В. Современность — это главное // Кр. знамя. — 1959. — 19 мая.

1965 р.

46. Золочевський В. Талант не старіє // Мистецтво. — 1965. — №4. — С.10.
47. Ляшенко І. Голосом наших днів: заметки о современной украинской симфонической музыке // Правда Украины. — 1965. — 10 июля.
48. Михайлов М. Слухаючи харків'ян // Культура і життя. — 1965. — 4 черв.

1966 р.

49. Штейнпресс Б.С., Ямпольский И.М. Энциклопедический музыкальный словарь. — Изд. 2-е. — М., 1966. — С. 61.

1967 р.

50. Гусарова О., Фрумiна І. Присвячено ювілеєві // Соц. Харківщина. — 1967. — 10 лют.
51. Калашник П. Про гармонію українського композитора В.Т. Борисова // Матеріали науково-теоретичної конференції «Великий Жовтень і становлення української радянської музичної культури». — К. — Львів, 1967. — С. 91—92.
52. Краснопольська Т. Симфонічна музика харківських композиторів: Нарис // Українське музикознавство. — Вип.2. — К., 1967. — С. 33—43.

1968 р.

53. Калашник П. Від пісень до симфоній: Валентин Борисов // Культура і життя. — 1968. — 18 січ.
54. Спiлка композиторів України: Довідник. — К., 1968. — С.17.

1969 р.

55. Иванов П. Концерт из произведений харьковских композиторов // Кр. знамя. — 1969. — 19 янв.

56. Калашник П. О некоторых особенностях гармонии в произведениях В.Т. Борисова // Вопросы искусствоведения. — Вып. 1., — X., 1969. — С. 192—203.
57. Калашник П. У серці про Леніна спів // Культура і життя. — 1969. — 24 серп.
58. Пилипенко С. Зустріч з земляком — композитором // Маяк. — 1969. — 28 черв.

1970 р.

59. Встреча композиторов и журналистов // Кр. знамя. — 1970. — 28 нояб.
60. Гусарова О., Тишко Н. Головний підсумок // Соц. Харківщина. — 1970. — 24 трав.
61. Калашник П. З вічного джерела: [В.Борисов] // Культура і життя. — 1970. — 5 берез.
62. Калашник П. Вождю посвящается // Кр. Знамя. — 1970. — 5 мая.

1971 р.

63. Борисов В.Т. Биографическая справка // Бернанд Г.Б., Ямпольский И.М. Кто писал о музыке: Библиогр. словарь: В 4-х т. — Т.1. — М., 1971. — С.112.
64. Галкін В. В. Т. Борисову — 70 // Культура і життя. — 1971. — 9 груд.
65. Калашник П. Композитор і педагог // Музика. — 1971. — №4. — С. 28.
66. Калашник П. О дагестанской сюите В.Борисова // Кр. Знамя. — 1971. — 26 трав.
67. Калашник П. Славная дата [К 70-летию В.Борисова] // Кр. Знамя. — 1971. — 14 окт.
68. Ложніков О. Ювілей композитора // Соц. Харківщина. — 1971. — 8 груд.
69. Тышко Н. Валентин Борисов // Муз. жизнь. — 1971. — №19. — С. 22.
70. Тишко Н. Про народ і для народу [В.Т. Борисов] // Соц. Харківщина. — 1971. — 30 лист.

1972 р.

71. Галкін В. Життя, як пісня // ??? — 1972. — 1 січ. . — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.143. — X., архівні фонди б-ки ім. К. Станіславського.
72. Гулеско И. В.Т. Борисову — 70 // Сов. Музыка. — 1972. — №3. — С.156.

73. Калашник П. Про народну ладовість у творах В.Т.Борисова // Українське музикознавство. — Вип. 7. — К., 1972. — С. 79—86.
74. Калашник П. Про питання симфонізації українських народних мелодій // Нар. творчість та етнографія. — 1972. — №4. — С. 75—81.
75. Калашник П. Національний колорит в оркестровці В.Т.Борисова // Музика. — 1972. — №5. — С. 4—5.
76. Тишко Н. Валентин Борисов. — К.: Музична Україна, 1972. — 43 с.
77. Таленко В. После юбилея: портрет композитора В.Борисова// Кр. знамя. — 1972. — 9 февр.

1973 р.

78. Борисов Валентин Тихонович // Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. — Т.1. — М., 1973. — Стлб. 537.
79. Гордійчук М. З свіжістю молодості // Культура і життя. — 1973. — 15 берез.
80. Калашник П. Народно-песенные основы творчества В.Т. Борисова: Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. искусствоведения // Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Т. Рыльского. — К., 1973. — 22 с.
81. Програма огляду нових творів композиторів Харкова: В.Т. Борисов. [Біогр. довідка]. — Х., 1973. — С. 18—19.
82. Савиных Р. Выразительность и мастерство // Кр. знамя. — 1973. — 16 янв.

1974 р.

83. Загайкевич М. Широкі обрії // Культура і життя. — 1974.—10 лют.
84. Олександренко С. Музичний звіт // Веч. Київ. — 1974. — 29 січ.

1975 р.

85. Аусфессер Н. Апофеоз сучасності // Прапор юності. — 1975. — 9 груд.
86. Калашник П. Камерна? Ні, бойова! // Культура і життя. — 1975. — 27 лип.
87. Майбурова Л. Велична тема — сучасність // Культура і життя. — 1975. — 14 груд.

1976 р.

88. Залюбовський Г. Звітують харків'яни // Культура і життя. — 1976. — 27 січ.

89. Калашник П. Рясний творчий ужинок // Веч. Харків. — 1976. — 21 лип.
90. Очеретовська Н. На огляді — творчість композиторів // Соц. Харківщина. — 1976. — 20 січ.
91. Очеретовська Н. Музика для дорослих і дітей // Соц. Харківщина. — 1976. — 27 січ.
92. Тишко Н. Виконано вперше // Культура і життя. — 1976. — 19 серп.

1977 р.

93. Калашник П. Співець сучасності // Культура і життя. — 1977. — 18 берез.
94. Калашник П. Поліфонія в творчості В.Борисова // Музика. — 1977. — №4. — С.8.
95. Калашник П. Багатство фантазії: «Дивертисмент 2 В. Борисова // Культура і життя. — 1978. — 5 лют.

1978 р.

96. Борисов Валентин Тихонович // Советские композиторы и музыковеды: Спр. В 3-х т. — М., 1978. — Т.1. — С. 94—95.
97. Золочевський В. Нові образи // Музика. — 1978. — №6. — С. 9—10.
98. Тишко Н. Нові грані таланту // Соц. Харківщина. — 1978. — 1 берез.
99. Тишко Н. На висхідній? На здобуття Державної премії ім. Т.Г. Шевченка // Рад. Україна. — 1978. — 1 берез.

1979 р.

100. Калашник П. Воз'єднанню присвячений // Музика. — 1979. — №6. — С. 31.
101. Калашник П. Риси стилю творчості В. Борисова. — К., «Музична Україна», 1979. — 112 с.

1980 р.

102. Калашник П. Першопрочитання // Культура і життя. — 1980. — 3 квіт.
103. Калашник П. Звучат произведения наших земляков // Кр. знамя. — 1980. — 25 фебр.
104. Очеретовська Н. Адресовано сучаснику // Культура і життя. — 1980. — 29 трав.

1981 р.

105. Галкін В. З когорти фундаторів // Веч. Харків. — 1981. — 29 лип.
106. Калашник П. Корифей харківської школи // Музика. — 1981. — №4. — С.20—21.
107. Калашник П. Маестро // Культура і життя. — 1981. — 18 верес.
108. Калашник П. У творчому співавторстві // Веч. Харків. — 1981. — 7 трав.
109. Калашник П. Будівничий: В.Т.Борисову — 80 // Культура і життя. — 1981. — 19 лип.
110. Тиц М. Новий твір для юнацтва // Веч. Харків. — 1981. — 25 берез.
111. Тышко Н. Неутомимая, активная деятельность // Сов. музыка. — 1981. — №11. — С. 18—20.

1982 р.

112. Дневник искусств. Засл. деятель искусств УССР Валентин Борисов // Кр. знамя. — 1982. — 11 берез.
113. Калашник П. Творчий вечір В.Борисова // Музика. — 1982. — №1. — С.13.
114. Калашник П. До серця слухачів // Культура і життя. — 1982. — 17 січ.
115. Калашник П. Всі барви музики // Соц. Харківщина. — 1982. — 31 січ.

1984 р.

116. Гордійчук М. Дивертисмент В.Борисова // Гордійчук М. Музика і час. — К., 1984. — С. 299—301.
117. Тишко Н. Вечір ветеранів // Музика. — 1984. — №4. — С. 29.

1985 р.

118. Борисов Валентин Тихонович // УСЭ. — 2-е изд. — К., 1985. — Т. 12. — С. 595.

1986 р.

119. Галкін В. Життя, віддане музиці // Лен. Шлях. — 1986. — 30 лип.
120. Галкін В. Вірність темі // Соц. Харківщина. — 1986. — 3 серп.
121. Калашник П. Співець героїчної доби // Музика. — 1986. — №6. — С. 5—6.
122. Калашник П. Зачинатель // Культура і життя. — 1986. — 20 лип.

123. Калашник П. И классика и новаторство // Кр. Знамя. — 1986. — 7 сент.
124. Калашник П. Композитори і їх інтерпретатори // Культура і життя. — 1986. — 15 черв.

1987 р.

125. Калашник П. На юбилейном вечере // Сов. музыка. — 1987. — №6. — С.132.
126. Тышко Н. Почерк Борисова // Культура і життя.—1987.— 22 лют.

1988 р.

127. В.Т.Борисов [Некролог] // Кр. Знамя. — 1988. — 28 сент.
128. В.Т.Борисов [Некролог] // Культура і життя. — 1988. — 2 жовт.
129. В.Т.Борисов [Некролог] // Сов. музыка. —1988. — №12. — С. 127.
130. Калашник П. Пам'яті композитора // Веч.Харків — 1989. — 29 вер.
131. Шана композиторам // Веч. Харків. — 1989. — 14 жовт.
132. Калашник П. С уважением и любовью // Кр. знамя. — 1989. — 17 окт.
133. Півень Ю. Свято музики // Лен. зміна. — 1989. — 2 лист.

1991 р.

134. Калашник П. Щедрый талант // Кр. Знамя. — 1991. — 20 июня.
135. Калашник П. Этюды оптимизма // Время. — 1991. — 29 нояб.

1992 р.

136. Бевз М.В. Сочинения В.Т. Борисова в классе общего и специализированного фортепиано. — К., Республіканський методичний кабінет по учбовим закладам мистецтва та культури, 1992. — 23 с.
137. Калашник П. Валентин Тихонович Борисов // Музична Харківщина. — Х., 1992. — С. 88—90.

1994 р.

138. Бевз М.В. Фортепіанна творчість В.Борисова для дітей та юнацтва. // Українська фортепіанна музика та виконавство. — Львів, 1994. — С. 66—67.

1997 р.

139. Бортник Є. Сторінки історії Харківського Державного інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського: Історико-бібліографічний довідник: (1917—1997). — Х., ХДІМ імені І.П. Котляревського, 1997.

140. Трипілець М. Слово про композитора // Маяк. — 1997.—19 лип.

2002 р.

141. Черкашина-Губаренко М. Осенний марафон Киев-мюзик-феста // Музыка и театр на перекрестке времен. — Т.2. — К., 2002. — С. 109—112.

2006 р.

142. Бевз М.В., В.Т. Борисов. Прелюдія та подвійна fuga на теми української та російської народних пісень. Проблеми інтерпретації // С. Рахманінов: на зламі століть. — Х., 2006. — С. 196—201.

2008 р.

143. Бевз М.В. Творча постать В.Борисова у соціокультурному контексті України 30-х років ХХ століття // Аспекти історичного музикознавства . Вип. 22. — Х., 2008. — С. 168—175.

144. Бевз М.В. «Дитячий зошит» В.Борисова у просторі фортепіанної музики для дітей та юнацтва. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. — Вип. 21. — Х., 2008. — С. 176—182.

ДОДАТОК Б

Публіцистична діяльність Валентина Борисова

1927 р.

1. Борисів В. За композиторський молодняк // *Культура і побут.* — 1927. — 23 липня.

1928 р.

2. Борисів В., Богданів Ф., Коляда М., Дашевський О. Наша відповідь // *Музика масам.* — 1928. — №7. — С. 7.
3. Борисів В. Нові солоспіви // *Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.*— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — Х., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
4. Борисів В., Богданів Ф., Коляда М., Дашевський О. Лід рушив // *Комсомолец України.* — 1928. — 13 грудня.
5. Борисів В. Композитори Грузії на Україні // *Комсомолец України.* — 1928. — // *Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.*— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
6. Борисів В. Концерт квінтету // *Комсомолец України.* — 1928. — // *Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.*— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
7. Борисів В. Професор рятує соціальну функцію // *Комсомолец України.* — 1928. — // *Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.*— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — Х., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К.Станіславського.
8. Борисів В., Коляда М., Шутенко Т., Богданів Ф. Лист до редакції // *Комсомолец України.* — 1928. — ??? // *Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.*— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — Х., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
9. В.Б. На музичному фронті (Враження): [ВУТОРМ і музична культура] // *Комсомолец України.* — 1928. — // *Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.*— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — Х., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

10. Борисів В. Спрощена «діалектика і фокстроти з «ідеологією»// Комсомолець України. — 1928. — // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — X., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
11. Борисів В. Новини фортеп'янової літератури // Комсомолець України. — 1928. — // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — X., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
12. Борисів В. Симфонічний концерт УкрФілу // Комсомолець України. — 1928. — // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — X., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
13. Борисів В. Жовтень в музиці // Комсомолець України. — 1928. — 11 листопада.
14. Борисів В. Пісні Бальмонта // Комсомолець України. — 1928. — // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — X., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
15. Борисів В. Симфонічний концерт // Комсомолець України. — 1928. — // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п.133. — X., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
16. Борисів В. Нова українська опера «Самійло Кішка№ Б. Яновського // Комсомолець України. — 1928. — // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — X., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
17. Борисів В. Як тов. Козицький спростовує статтю Мака // Газетні вирізки В. Борисова: Альбом.— [1920-ті роки]. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменевої, п. 133. — X., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

1929 р.

18. Борисов В. Музыкальное творчество Украины // Пролетарский музыкант. — 1929. — №6. — С. 35—38.
19. Борисів В. Проти шерсті: Ювілейна ідеологія на хвилі 477: Фейлетон // Комсомолець України. — 1929. — 23 березня.

20. Борисів В., Богданів Ф., Коляда М. Лист до редакції // Комсомолец України. — 1929. — 26 жовтня.

1930 р.

21. Борисов В. Пролетарський фронт в українській музиці // Мистецька трибуна. — 1930. — №8—9. — С.12—14.
22. Борисов В. Замечательный концерт // Газетні вирізки В.Борисова: Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменєвої, п.143. — Х., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
23. Борисов В. Заметки о музыкальной прессе УССР // Пролетарский музыкант. — 1930. — №3. — С. 18—22.

1931 р.

24. Борисов В. Мішанина містики з наркотикою фокстроту // Комсомолец України. — 1931. — 15 лютого.
25. Борисов В. Як робкори оцінюють «Машиніста Гопкінса» // Харківський пролетарій. — 1931. — 18 лютого.

1933 р.

26. Борисов В. «На варті Дніпрельстанів» // Рад. музика. — 1933. — №2—3. — С. 11—21.
27. Борисов В. Як я працюю над червоноармійською піснею // Рад. Музика. — 1933. — №6. — С. 74—75.

1934 р.

28. Борисов В. «Винова дама» // Комсомолец України. — 1934. — 26 квітня.

1935 р.

29. Борисов В. За музыкальную литературу для детей // Комсомолец Украины. — 1935. — 16—17 апреля.
30. Борисов В. Бездушна тяганина: Лист до редакції // Газетні вирізки В.Борисова: Архів В.Т. Борисова та Г.О.Тюменєвої, п.143. — Х., архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К.Станіславського.

1937 р.

31. Поширений пленум Орг. Комітету Співки радянських композиторів [доповідь В.Борисова] Рад. Музика. — 1937. — №5. — С. 36—37.

32. Борисов.В. Про обробку народної пісні // Рад. Музика. — 1937. — №6—7. — С. 25—33.

1947 р.

33. Борисов В., Тиц М. Талантливая молодежь: Харьковская консерватория на украинском смотре // Кр. Знамя. — 1947. — №103.

1949 р.

34. Борисов В. Музыка балета «Данко» // Сов. искусство. — 1949. — №29.

1966 р.

35. Борисов В. Международный конкурс композиторов в Познани // Муз. жизнь. — 1966. — №20. — С. 18.

1967 р.

36. Борисов В. Збирач народної пісні (композитор-етнограф О.І. Стебляк) // Культура і життя. — 1967. — 22 червня.

1969 р.

37. Борисов В. Почерк Ігоря Ковача // Культура і життя. — 1969. — 3 серпня.

1971 р.

38. Борисов В. Лист до редакції // Культура і життя. — 1971. — 16 грудня.

1977 р.

39. Борисов В. Гартування таланту // Культура і життя. — 1977. — 16 січня.

1981 р.

40. Борисов В. Фахівець між ВНЗ і практикою // Культура і життя. — 1981. — 3 вересня.

Додаток В

Список фортепіанних творів В. Борисова у хронологічному порядку

1. Симфонічна поема для фортепіано з оркестром «Пам'яті товариша» (1936) — рукопис, місце знаходження невідомо.
2. Прелюдія та подвійна fuga на теми української та російської народних пісень (1954) // Поліфонічні п'єси українських композиторів. — К.: «Музична Україна». — 1973. — С. 37—48.
3. Безкінечні двоголосні канони для двох фортепіано «Братец Яков» та «Ой, нумо, нумо, зеленого шуму» . — рукопис. — 7 с. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменєвої, п. 109.4.1. — Х.: архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
4. Три прелюдії та подвійні fugи пам'яті С.С.Богатирьова (1971) // Поліфонічні п'єси українських композиторів. — К.: «Музична Україна». — 1973. — С. 23—47.
5. «Пам'яті павших» для двох фортепіано.(?) — рукопис. — 12с. — Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменєвої, п. 121.13. — Х.: архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.
6. Концерт для фортепіано з оркестром №1 (1974). Клавір. — К.: «Музична Україна». — 1978 р. — 40 с.
7. «Море» // Українська радянська фортепіанна музика. — Т. 1, ч. 1. — К.: «Музична Україна». — 1974. — С. 7—11.
8. Концерт для фортепіано з оркестром №2 (1979) — рукопис. — Архів В.Т.Борисова та Г.О.Тюменєвої, п.116. — Х.: архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К.Станіславського. — 68 с.
9. «6 характерних п'єс для фортепіано» (1981) — Х.: Інститут музикознавання. — 1996. — 14 с.
10. «Дитячий зошит» для фортепіано (1983) — Х.: Інститут музикознавання. — 1996. — 22 с.
11. Концерт для фортепіано з оркестром №3 (1983). Клавір. — К.: «Музична Україна». — 1990. — 75 с.
12. «Етюди оптимізму» для фортепіано та струнного оркестру. (1986) — рукопис. — 68 с. — Х.: Архів В.Т. Борисова та Г.О. Тюменєвої, п. 122. — Х.: — архівні фонди музично-театральної б-ки ім. К. Станіславського.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абраменко Л. М. Наукова концепція розділу «Харківська сценографія» виставки «Сторінки художнього життя Харкова» / Л. М. Абраменко // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво. Чис. 7 : зб. наук.-попул. ст. / Харк. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна ; [голов. ред. Ю. І. Палкін]. — Харків, 2008. — С. 66—72.
2. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. — К. : Муз. Україна, 1974. — 166 с.
3. Алексеев А. Д. Концерт и камерные жанры инструментальной музыки / А. Алексеев // История русской советской музыки / [редкол.: ... Д. Б. Кабалевский (отв. ред.) и др.]. — М., 1956. — Т. 1. — С. 267—297.
4. Альшванг А. П.И. Чайковский / А. Альшванг. — Изд. 3-е. — М. : Музыка, 1970. — 816 с.
5. Антонова Е. Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 — муз. искусство / Антонова Елена Григорьевна. — К., 1989. — 20 с.
6. Антонова Е. Г. Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта / Е. Г. Антонова // Теория и история музыкального исполнительства : сб. науч. тр. / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; [отв. ред. Л. С. Неболюбова]. — К., 1989. — С. 132—143.
7. Анциферов П. Непостижимый город / П. Анциферов. — СПб. : Лениздат, 1991. — 333 с.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
9. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке : поясн. и прил. к программам симф. и камерных концертов / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1981. — 216 с.
10. Бевз М. В. «Детский альбом» П. И. Чайковского и фортепианные циклы для детей и юношества харьковских композиторов / М. В. Бевз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб.

- наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2004. — Вип. 14. — С. 326—334. — Бібліогр.: 7 назв.
11. Бевз М. В «Дитячий зошит» В. Борисова у просторі фортепіанної музики для дітей та юнацтва / Марина Бевз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — Вип. 21. — С. 176—182. — Бібліогр.: 5 назв.
 12. Бевз М. В. До питання про побутування жанру фортепіанної мініатюри у творчості харківських композиторів (на прикладі циклу «24 колядки для фортепиано» І. Польського / Бевз М. В. // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2002. — Вип. 8. — С. 172—177. — Бібліогр.: 2 назв.
 13. Бевз М. В. Жанр коцерту як складова частина сучасного педагогічного репертуару (на прикладі творів українських композиторів II половини ХХ століття) // Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2006. — Вип. 17. — С. 29—36. — Бібліогр.: 7 назв.
 14. Бевз М. В. Концерти для фортепіано з оркестром І. Берковича у контексті розвитку жанру в українській музиці другої половини ХХ століття / Бевз М. В. // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв. — Луганськ, 2004. — Вип. 2. — С. 15—20.
 15. Бевз М. В. Про деякі аспекти формування музиканта-виконавця у курсі загального та спеціального фортепіано на прикладі творів сучасного педагогічного репертуару / Марина Бевз // Золоті сторінки музичної історії України: Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття : зб. ст. та матеріалів / [упоряд. та заг. ред. Ніни Казимірової]. — Кіровоград, 1999. — С. 102—104.
 16. Бевз М. В. Романтичні тенденції у фортепіанній музиці українських композиторів другої половини ХХ століття / Бевз М. В. // Проблеми професійної педагогічної діяльності : зб. наук. пр. / М-во мистец. та культури України [та ін. ; за заг. ред. Г. Є. Гребенюка]. — К., 2002 — С. 142—145.
 17. Бевз М. В. Сонати українських композиторів другої половини ХХ століття як складова частина сучасного педагогічного реперту-

- ару / Бевз М. В. // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук. пр. / Луган. держ. ін-т культури і мистец. [та ін. / за заг. ред. Філіппова В. Л.]. — Луганськ, 2006. — Вип. 5. — С. 5—15.
18. Бевз М. В. Т. В. Борисов. Прелюдия та подвійна fuga на теми української та російської народних пісень. Проблеми інтерпретації / М. Бевз // С. Рахманінов: на зламі століть : [зб. ст. / відп. ред. Трубнікова Л. М.]. — Харків, 2006. — Вип. 3. — С. 196—201.
19. Бевз М. В. Творча постать В.Борисова у соціокультурному контексті України 30-х років ХХ століття / Марина Бевз // Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — Вип. 22. — С. 168—175. — Бібліогр.: 11 назв.
20. Бевз М. В. Фортепіанна творчість В. Борисова для дітей та юнацтва / Марина Бевз // Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою Західної Європи : матеріали 111 конф. / Асоціація піаністів-педагогів України. — Львів, 1994. — С. 66—67.
21. Бевз М. В. Фортепіанна творчість для дітей та юнацтва М. В. Кармінського як складова частина сучасного педагогічного репертуару / М. Бевз // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво. Чис. 5 / Харк. наук.-метод. центр охорони культур. спадщини [та ін. ; голов. ред. О. М. Зінухов]. — Харків, 2005 — С. 100—105.
22. Бевз М. В. Фортепіанні твори І. Ковача. Нотатки викладача / М. Бевз // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії у практиці освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — Вип. 19. — С. 40—48. — Бібліогр.: 2 назв.
23. Берг Б. Вечер украинской культуры / Б. Берг // Харьковский пролетарий. — 1928. — 23 окт.
24. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. — М. : Правда, 1989. — 608 с. — (Из истории отечественной философской мысли).
25. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму / Олена Берегова // Українське музикознавство : (наук.-метод. зб.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського; [ред. кол. ... Котляревський І. А. (упоряд.) та ін.]. — К., 2001. — Вип. 30. — С. 150—156.

26. Берлин В. Д. Мне б только растревожить старину... / В. Д. Берлин. — Харьков : Ранок : Веста, 2004. — 208 с.
27. Берлин В. Д. Приглашение к тайне / В. Д. Берлин. — Харьков : Око, 1995. — 125 с.
28. Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. Бобровский. — М. : Музыка, 1978. — 334 с.
29. Богатирьев С. З творчого фронту / С. Богатирьев // Радянська музика. — 1934. — № 4. — С. 20—35.
30. Богатырев С. С. Исследования, статьи, воспоминания / С. С. Богатырев ; [ред.-сост. Г. А. Тюменева и Ю. Н. Холопов]. — М. : Сов. композитор, 1972. — 299 с.
31. Богатырев С. С. Обратимый контрапункт / С. С. Богатырев. — М. : Музгиз, 1960. — 183 с.
32. Богатырев С. С. Двойной канон / С. С. Богатырев. — М.-Л. : Музгиз, 1947. — 128 с.
33. Богданів Ф. Харківська композиторська майстерня ВУТОРМу / Ф. Богданів // Музика масам. — 1928. — № 7. — С. 29—30.
34. Бондаренко М. Каденция солиста в фокусе взаимодействия композиторского и исполнительского творчества (на материале западноевропейского фортепианного концерта XIX века) : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Бондаренко Мария Васильевна. — Харків, 2008. — 209 с. — Библиогр.: с.193—209.
35. Борисов В. Наша відповідь : [на ст. «Мій заклик до композиторів», підписану «Незломний» (Музика масам, № 6)] / Борисов В., Богданів Ф., Коляда М., Дашевський О. // Музика масам. — 1928. — № 7. — С. 7.
36. Борисов В. Т. «Винова дама» : [в комсом. муз. театрі] / В. Борисов // Комсомолец України. — 1934. — 26 квіт.
37. Борисов В. Т. Гартування таланту : [про виконання творів молодих композиторів] / В. Борисов // Культура і життя. — 1977. — 16 січ.
38. Борисов В. Т. Заметки о музыкальной прессе УССР / В. Борисов // Пролетарський музикант. — 1930. — № 3. — С. 18—22.
39. Борисов В. Т. Збирач народної пісні : [композитор-етнограф О. І. Стебенко] / В. Борисов // Культура і життя. — 1967. — 22 черв.
40. Борисов В. Т. Международный конкурс композиторов в Познани / В. Борисов // Муз. жизнь. — 1966. — № 20. — С. 18.
41. Борисов В. Т. Музыкальное творчество Украины / В. Борисов // Пролетарский музикант. — 1929. — № 6 — С. 36—37.

42. Борисов В. Т. На варті Дніпрельстанів / В. Борисов // Радянська музика. — 1933. — № 2/3. — С. 11—21.
43. Борисов В. Т. О преподавании инструментовки и анализа партитур в консерваториях / В. Борисов ; Харьк. гос. консерватория. — Харьков, [1959 ?]. — [11 с.]. — Рукопись.
44. Борисов В. Т. Оркестровка А. П. Бородина : учеб. пособие при прохождении курса анализа партитур в консерваториях / В. Борисов ; Харьк. гос. консерватория, Каф. теории музыки и композиции. — Харьков, 1958. — [44 с.]. — Рукопись.
45. Борисов В. Т. Оркестровка Глинки (материалы исследования) : учеб. пособие при прохождении курса анализа партитур в консерваториях / В. Борисов ; Харьк. гос. консерватория, Каф. теории музыки и композиции. — Харьков, 1958. — [65 с.]. — Рукопись.
46. Борисов В. Т. Подлинный музыкант / В. Т. Борисов // Исследования, статьи, воспоминания / С. С. Богатырев. — М., 1972. — С. 253—258
47. Борисов В. Т. Почерк Игоря Ковача / В. Борисов // Культура і життя. — 1969. — 3 серп.
48. Борисов В. Т. Про обробку народної пісні / В. Т. Борисов // Радянська музика. — 1937. — № 2/3. — С. 25—32.
49. Борисов В. Т. Пролетарський фронт в українській музиці / В. Борисов // Мистец. трибуна. — 1930. — № 8/9. — С. 12—14.
50. Борисов В. Т. Талантливая молодежь : [харьк. консерватория на укр. смотре] / Борисов В. Т., Тиц М. Д. // Красное знамя. — 1947. — № 103.
51. Борисов В. Т. Хрестоматія по інструментоведенню : науч. работа : [в 7 т.] / В. Т. Борисов, К. Л. Дорошенко ; Харьк. гос. консерватория. — Харьков, 1951—1954. — 7 т. — Рукопись.
52. Борисов В. Т. Як я працюю над червоноармійською піснею / В. Борисов // Радянська музика. — 1932. — № 6. — С. 74—75.
53. Борисов Валентин Тихонович // Митці України : енцикл. довідник / за ред. А. В. Кудрицького. — К., 1992. — С. 83.
54. Борисов Валентин Тихонович // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1973. — Т. 1. — Стб. 537.
55. Борисов Валентин Тихонович // Советские композиторы и музыковеды : справочник / сост. Г. Бернандт и А. Должанский. — М., 1978. — Т. 1. — С. 94—95.
56. Борисов Валентин Тихонович // Українська радянська енциклопедія / [редкол.: ... Бажан М. П. (голов. ред.) та ін.]. — Вид. 2-ге. — К., 1977. — Т. 1. — С. 533.

57. Борисов Валентин Тихонович // Советские композиторы : крат. биогр. справочник / сост. Г. Бернандт и А. Должанский. — М., 1957. — С. 86—87.
58. Борисов Валентин Тихонович // Спілка композиторів України : довідник / уклад. А. Муха та Н. Сидоренко. — К., 1968. — С. 19—20.
59. Борисов Валентин Тихонович // Энциклопедический музыкальный словарь / Штейнпресс Б. С., Ямпольский И. М.. — Изд. 2-е. — М., 1966. — С. 61.
60. Борисов Валентин Тихонович : [біогр. довідка] // Програма огляду нових творів композиторів Харківка. — Харків, 1973. — С. 18—19.
61. Браудо И. Артикуляция : (О произношении мелодии) / И. Браудо ; под ред. Х. С. Кушнарева. — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1961. — 199 с.
62. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : очерки / Игорь Бэлза. — М. : Музыка, 1985. — 256 с.
63. В Харьковском Оргкомитете ССК // Советская музыка. — 1936. — № 6. — С. 77.
64. В. Т. Борисов : [некролог] // Красное знамя. — 1988. — 28 сент.
65. В. Т. Борисов : [некролог] // Культура і життя. — 1988. — 2 жовт.
66. В. Т. Борисов : [некролог] // Советская музыка. — 1988. — № 12. — С. 127.
67. Вахранев Ю. Камерное фортепианное творчество украинских композиторов / Ю. Вахранев // Музыкальная культура Украинской ССР : сб. ст. / [сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко]. — М., 1979. — С. 368—379.
68. Власов В. Стили в искусстве : словарь / В. Власов. — СПб. : Лита, 1998. — 212 с.
69. Воронель А. Alma mater / А. Воронель // Двадцать два. — 2007. — № 106.
70. Воспоминания о Марке Карминском / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков : Каравелла, 2000. — 132 с.
71. Вульфийус П. Статьи, воспоминания, публицистика / П. А. Вульфийус ; [сост., ред. и примеч. В. Лапина и И. Федосеева]. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1980. — 272 с.
72. Гайдамака П. На верном пути : (После смотра творчества композиторов Харькова) / П. Гайдамака // Советская музыка. — 1950. — № 8. — С. 77—78.
73. Гаккель Л. «Микрокосмос» Белы Бартока / Л. Гаккель // Вопросы фортепианной педагогики : сб. ст. / под общ. ред. В. Натансона. — М., 1976. — Вып. 4. — С. 147—171.

74. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л. ; М. : Сов. композитор, 1976.
75. Галкін В. З когорти фундаторів : [до 80-річчя В. Т. Борисова] / В. Галкін // Веч. Харків. — 1981. — 29 лип.
76. Гейвандова К. Марк Кармінський / К. Гейвандова. — К. : Муз. Україна, 1981. — 44 с. — (Творчі портрети українських композиторів).
77. Гейліг М. «Траурно — героїчна поема» В. Т. Борисова / М. Гейліг // Радянська музика. — 1941. — № 2. — С. 26—30.
78. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла / Нина Герасимова-Персидская // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського / [упоряд. В. Г. Москаленко]. — К., 2006. — Вип. 60. — С. 3—8. — Бібліогр.: 8 назв.
79. Голоха В. Л. Театральная жизнь Харькова во второй половине XIX — начала XX веков / В. Л. Голохов // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво. Чис. 2 : зб. наук.-попул. ст. / Харк. худож. музей та ін ; [голов. ред. Л. Г. Морозко]. — Х., 2004. — С. 48—66.
80. Гордійчук М. «Дивертисмент» В. Борисова / М. Гордійчук // Музика і час : розвідки й статті / М. Гордійчук. — К., 1984. — С. 299—30.
81. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика / М. Гордійчук. — К. : Муз. Україна, 1969. — 428 с.
82. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. — К. : Муз. Україна, 1973. — 312 с.
83. Гулеско И. На юбилейных вечерах : [В.Т.Борисову — 70] / И. Гулеско // Советская музыка. — 1972. — № 3. — С. 156.
84. Добров А. Оздоровить музыкальный фронт / Добров А., Лазарев Т. // Харьковский рабочий. — 1937. — 15 окт.
85. Довженко В. Харківський Облрадіокомітет на новому етапі. Над чим працюють композитори Харкова / В. Довженко // Радянська музика. — 1934. — № 10.
86. Драч І. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія / Ірина Драч. — Суми. : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. — 228 с.
87. Духопельников О. Харьков многонациональный / О. О. Духопельников. — Х. : Крим—Арт, 2004. — 254 с.
88. Елементи церковщини в радянському музичному мистецтві // Музика масам. — 1931. — № 5. — С. 4—17.

89. Житомирський Д. Избранные статьи / Д. Житомирський; [вступ. ст. Ю. В. Келдыша]. — М. : Сов. композитор, 1981. — 391 с.
90. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. — М. : Знание, 1997. — 415 с. — Библиогр.: с. 498—507.
91. Зинькевич Е. *Mundus Musical*. Тексты и контексты : избр. ст. / Елена Зинькевич. — К. : ТОВ «Задруга», 2007. — 616 с.
92. Золочевський В. Ладогармоничні засади української радянської музики : (Деякі питання народності) / В. Золочевський. — 2-ге, доп. вид. — К. : Муз. Україна, 1976. — 224 с.
93. Золочевський В. Нові образи : [концерт для фортепіано з оркестром В. Т. Борисова] / В. Золочевський // Музика. — 1978. — № 6. — С. 9—10.
94. Золочевський В. Талант не старіє / В. Золочевський // Мистецтво. — 1965. — № 4. — С. 10.
95. История музыки народов СССР : [сб. ст.]. Т. 2 . 1932—1941. / [отв. ред. Ю. В. Келдыш]. — М., 1970. — 532 с.
96. Історія міста Харкова ХХ століття / [О. Н. Ярмиш та ін]. — Харків : Фоліо, 2004. — 686 с.
97. Кабалевский Д. Прекрасное пробуждает доброе / Д. Кабалевский. — М. : Сов. композитор, 1971. — 334 с.
98. Калабухін А. В. Спогади про В. Борисова : [бес. с проф. ХДУМ] / А. В. Калабухін. — Харків, 2009. — 2 с. — Рукопис.
99. Калашник М. П., И. Польский «24 колядки». Образные и композиционно-драматургические особенности цикла : метод. рекомендации / М. П. Калашник. — К., 1992. — 17 с. — Библиогр.: 12 назв.
100. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М. П. Калашник. — Харьков : Форт, 1994. — 188 с.
101. Калашник П. П. [Творчий вечір В. Борисова з нагоди його 80-річчя та 60-річчя творчої діяльності] / П. Калашник // Музика. — 1982. — № 1. — С. 13.
102. Калашник П. П. Валентин Борисов : [к 70-летию со дня рожд.] / П. Калашник // Музика. — 1971. — № 4. — С. 28.
103. Калашник П. П. Валентин Тихонович Борисов / П. П. Калашник // Музична Харківщина : зб. наук. пр. / Харк. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського ; упоряд. Калашник П. П., Очеретовська Н. Л. — Харків, 1992. — С. 77—86.

104. Калашник П. П. Від пісень до симфоній : [В. Борисов] / П. Калашник // Культура і життя. — 1968. — 18 січ.
105. Калашник П. П. З вічного джерела : [В. Борисов] / П. Калашник // Культура і життя. — 1970. — 5 берез.
106. Калашник П. П. Зачинатель : [В. Т. Борисову — 85] / П. Калашник // Культура і життя. — 1986. — 20 лип.
107. Калашник П. П. И классика, и новаторство : [первое исполн. новых произведений В. Борисова в зале ХИИ] / П. Калашник // Красное знамя. — 1986. — 7 сент.
108. Калашник П. П. Композитор і педагог / П. Калашник // Музика. — 1971. — № 4. — С. 28.
109. Калашник П. П. На юбилейных вечерах ... В. Т. Борисова / П. Калашник // Советская музыка. — 1987. — № 6. — С. 132.
110. Калашник П. П. Народно-песенные основы творчества В. Т. Борисова : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 — муз. искусство / Калашник Павел Павлович. — К., 1973. — 23 с.
111. Калашник П. П. Національний колорит в оркестровці В. Т. Борисова / П. Калашник // Музика. — 1972. — № 5. — С. 4—5.
112. Калашник П. П. О дагестанской сюите В. Борисова / П. Калашник // Красное знамя. — 1971. — 26 трав.
113. Калашник П. П. О некоторых особенностях гармонии в произведениях В. Т. Борисова / П. П. Калашник // Вопросы искусствознания : (науч. и метод. работы ХИИ) / [редкол.: ... Корниенко В. С. (отв. ред.) та ін.]. — Харків, 1969. — Вып. 1. — С. 192—203.
114. Калашник П. П. Поліфонія в творчості В. Борисова / П. Калашник // Музика. — 1977. — № 4. — С. 8.
115. Калашник П. П. Про гармонію українського композитора В. Т. Борисова // Науково-теоретична конференція професорського складу муз. вузів УРСР 17—20 листопада 1967. — К. ; Львів, 1967. — С. 91—92.
116. Калашник П. П. Про народну ладовість у творах В. Т. Борисова / П. Калашник // Українське музикознавство / [ред. кол. ... І. Ф. Ляшенко (голов. ред.) та ін.]. — К., 1972. — Вип. 7. — С. 79—86.
117. Калашник П. П. Про питання симфонізації українських народних мелодій / П. Калашник // Нар. творчість та етнографія. — 1972. — № 4. — С. 75—81.
118. Калашник П. П. Риси стилю творчості В. Борисова / П. Калашник. — К. : Муз. Україна, 1979. — 112 с.

119. Калашник П. П. Рясний творчий ужинок : [В. Т. Борисов] / П. Калашник // Веч. Харків. — 1976. — 21 лип.
120. Калашник П. П. С уважением и любовью : [открытие в Харькове мемориальной доски памяти В. Т. Борисова] / П. Калашник // Красное знамя. — 1989. — 17 окт.
121. Калашник П. П. Славная дата : [к 70-летию В. Борисова] / П. Калашник // Красное знамя. — 1971. — 14 окт.
122. Калашник П. П. Співець героїчної доби : [В. Т. Борисов] / П. Калашник // Музика. — 1986. — № 6. — С. 5—6.
123. Калашник П. П. Співець сучасності : [В. Т. Борисов] / П. Калашник // Культура і життя. — 1977. — № 4. — С. 8.
124. Калашник П. П. У Харківському інституті ... : [творч. вечір В. Борисова з нагоди його 80-річчя та 60-річчя творч. діяльності] / П. Калашник // Музика. — 1982. — № 1. — С. 13.
125. Калашник П. П. Щедрий талант : [90 лет со дня рожд. В. Т. Борисова] / П. Калашник // Красное знамя. — 1991. — 20 июн.
126. Калашник П. П. Этюды оптимизма : [вечер памяти В. Т. Борисова] / П. Калашник // Время. — 1991. — 29 нояб.
127. Карминский М. Драматургия жизни Роберта Шумана / М. Карминский // Р. Шуман і мистецька молодь : зб. матеріалів / [ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург]. — Харків, 1995. — С. 7—18.
128. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Любов Кияновська. — Львів : Сполом, 1998. — 208 с.
129. Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 — муз. мистецтво / Клименко Валерія Борисівна. — К., 1999. — 16 с.
130. Клин В. Л. Жанровые разновидности эпоса украинской фортепианной музыки / В. Клин // Музыкальный современник : сб. ст. / [редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.)] — М., 1987. — Вып. 6. — С. 342—264.
131. Клин В. Л. О музыке / В. Клин. — К. : Муз. Україна, 1985. — 352 с.
132. Клин В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917—1977) / В. Л. Клин. — К. : Наук. думка, — 1980. — 315 с. — Бібліогр.: с. 307—310.
133. Коган Г. М. О фортепианной фактуре . К вопросу о пианистичности изложения / Г. Коган. — М. : Сов. композитор, 1961. — 195 с.

134. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста / Г. М. Коган. — Изд. испр. и доп. — М. : Музыка, 1969. — 342 с.
135. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. — Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 2000. — 286 с.
136. Коломієць Т. Культура Харькова на зламі століть / Коломієць Т., Ярмиш О. — Харків : НУВС, 2003. — 255 с.
137. Корто А. О фортепианном искусстве : ст., материалы, документы / Альфред Корто ; сост., перевод, ред. текста, вступ. ст. и коммент. К. Х. Аджемова. — М. : Музыка, 1965. — 364 с.
138. Коханик І. «Стильова гра» у проєкціях сучасної композиторської творчості та музичного виконавства / І. Коханик // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. — К., 2005. — Вип. 47, кн. 11. — С. 137—146.
139. Кочарян С. Спогади про В. Борисова : [бес. с проф. ХДУМ] / С. Кочарян. — Харків, 2009. — 2 с. — Рукопис.
140. Копиця М. Епістологія в лабіринтах музичної історії / Маріанна Копиця. — К. : Віпол, 2008. — 525 с.
141. Кравцов С. Богатырев и первые «богатыревцы»: музыкально-исторический очерк / Т. С. Кравцов // С. Рахманінов: на зламі століть / [відп. ред.-уклад. Трубнікова Л. М.]. — Харків, 2008. — Вип. 5 : Загальне й особливе в культурі. — С. 207—222. — Бібліогр.: 26 назв.
142. Краснопольська В. Симфонічна музика харківських композиторів / Т. Краснопольська // Українське музикознавство / [ред. кол.: ... З. О. Дашак (голов. ред.) та ін.]. — К., 1967. — Вип. 2. — С. 33—43.
143. Кроль А. Цікавий початок : [про пошвавлення муз. фольклористики у Харкові] / А. Кроль // Радянська музика. — 1937. — № 6/7. — С. 88—89.
144. Куколь Г. Шлях до сонця / Г. Куколь // Українські композитори — лауреати комсомольських премій : ст. молодих музикознавців / [упоряд. Я. Є. Драбина]. — К., 1982. — С. 85—90.
145. Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво. Чис. 2 / Харк. худож. музей [та ін. ; голов. ред. Л. Г. Морозко]. — Х. : Курсор, 2004. — 193 с.
146. Культурологія : учебник / под ред. Ю. Солоницына, М. Когана. — М. : Высш. образование, 2007. — 566 с.
147. Культурологія ХХ века : энциклопедия. [В 2 т.] / [гл. ред., сост. и авт. проекта С. Я. Левит]. — СПб. : Университет. книга, 1998. — 2 т.

148. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. — М. : Музыка, 1988. — 239 с., нот.
149. Літературна Харківщина : довідник / за заг. ред. М. Ф. Гетьманця. — Харків : Майдан, 2007. — 366 с.
150. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Лобанова. — М. : Сов. композитор, 1990. — 224 с.
151. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие / Л. Мазель. — 2-е изд, доп., перераб. — М. : Музыка, 1979. — 536 с.
152. Майзель Н. Симфония В. Борисова / Н. Майзель // Советская музыка. — 1959. — № 8. — С. 42—43.
153. Малиновская А. В. Педагогическая концепция Бартока и ее значение для современной музыкальной педагогики (на основе «Микрокосмоса») : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 — муз. искусство / Малиновская Августа Викторовна. — М., 1975. — 25 с.
154. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства : науч. обоснование и пробл. педагогики / Е. Н. Маркова. — К. : Муз. Україна, 1990. — 183 с.
155. Медушевский В. Интонационная форма музыки : исследование / В. Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 262 с.
156. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. Медушевский // Музыкальный современник : сб. ст. / [редкол.: В. В. Задерацкий (ред.), В. И. Зак, С. С. Зив (сост.)]. — М., 1984. — Вып. 5. — С. 5—17.
157. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке / В. Медушевский // Эстетические очерки : избранное / [сост.: И. А. Константинов, С. Х. Раппопорт]. — М. : 1980. — С. 125—155.
158. Мечников И. Этюды оптимизма / И. Мечников. — М. : Наука, 1988. — 327с.
159. Меркулов А. Фортепианные сюитные циклы Шумана (вопросы целостности композиции и интерпретации) / А. Меркулов. — М. : Музыка, 1991. — 96 с. — (Библиотека музыканта-педагога).
160. Милич Б. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва / Б. Милич. — К. : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. л-ри УРСР, 1961. — 104 с.
161. Мифы эпохи и художественное сознание: искусство 30-х / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Н. А. Ястребова. — М. : ГИИ, 2000. — 176 с.

162. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке : ст. и фрагменты / М. Михайлов. — Л. : Музыка, 1990. — 286 с.
163. Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М. : Сов. энцикл., 1990. — 672 с.
164. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. — М. : Музыка, 1982. — 319 с., нот. — Библиогр.: с. 304—306.
165. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 384 с. — Библиогр.: с. 376—381.
166. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособие / Е. В. Назайкинский. — М. : ВЛАДОС, 2003. — 248 с. — (Учебное пособие для вузов).
167. Николаев А. Еще раз о симеотике и множественности исполнительского образа / А. Николаев // Музыкальное исполнительство / [ред. кол.: ... Г. Я. Эдельман (сост. и общ. ред.)]. — М., 1973. — Вып. 8. — С. 3—19.
168. Николаева Л. Образно-стилевое воздействие фольклора на жанр сонаты в украинской фортепианной музыке : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 — муз. искусство / Николаева Лидия Михайловна. — К., 1983. — 25 с.
169. Новосадський Б. До роботи композиторської майстерності при Т-ві / Б. Новосадський // Музика. — 1927. — № 2. — С. 38.
170. Носов Л. Червоноармійська музична самодіяльність частин Української військової округи до XVI роковини Жовтня / Л. Носов // Радянська музика. — 1934. — № 2/3. — С. 40—43.
171. О награждении композитора Борисова В. Т. Почетной Грамотой Президиума Верховного Совета Украинской ССР : [указ Президиума Верховного Совета УССР от 11 июля 1976 г.] // Красное знамя. — 1976. — 12 июн.
172. Ольховський А. Нарис історії української музики / Андрій Ольховський. — К. : Муз. Україна, 2003. — 510 с.
173. Орлов Г. А. Советский фортепианный концерт / Г. А. Орлов. — Л. : Гос. муз. изд-во, 1954. — 212 с.
174. Ортега-і-Гассет Х. Вибрані твори : пер. з ісп. / Хосе Ортега-і-Гассет. — К. : Основи, 1994. — 420 с.
175. Очеретовская Н. Содержание и форма в музыке / Н. Очеретовская. — К. : Муз. Україна, 1984. — 152 с.

176. Пастеляк Н. Поемність в українській фортепіанній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 — муз. мистецтво / Пастеляк Неля Василівна. — Львів, 2009. — 16 с.
177. Півень Ю. Свято музики : [про відкриття меморіальної дошки композитору В. Т. Борисову] / Ю. Півень // Ленінська зміна. — 1989. — 17 окт.
178. Пленум композиторів України // Радянське мистецтво. — 1945. — 17 трав.
179. Почепцов К. Семиотика / Георгий Почепцов. — М. : Рефл-бук : Ваклер, 2002. — 432 с.
180. Поширений пленум Орг. Комітету Спілки радянських композиторів України : [доповідь В. Т. Борисова] // Радянська музика. — 1937. — № 5 — С. 36—37.
181. Президія ЦП ВУТОРМУ. Лист до редакції «Музика масам» : [з приводу ст. В. Борисова «Музыкальное творчество Украины» (Пролетарский музыкант, № 6)] // Музыка масам. — 1930. — № 1/2. — С. 47—48.
182. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель / В. И. Приходько. — Харьков : Фолио, 1997. — 208 с.
183. Pro Domo Mea : нариси / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського ; [ред. кол.: Т. Б. Веркіна та ін.]. — Харків : ХДУМ, 2007. — 336 с.
184. Про обробку народної пісні // Радянська музика. — 1937. — № 6/7. — С. 25—33.
185. Про радіокоцерти харківських композиторів // Радянська музика. — 1933. — № 6.
186. Проблемы музыкальной науки : сб. ст. Вып. 3 / [ред. кол.: М. Е. Тараканов и др.]. — М. : Сов. композитор, 1975. — 480 с.
187. Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Западно-европейская классика XVIII—XIX веков : учебник для музыковед. фак. вузов / Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1965. — 616 с.
188. Протопопов В. Очерки из истории инструментальных форм XVI — начала XIX века : учеб. пособие для студ. муз. вузов / Вл. Протопопов. — М. : Музыка, 1979. — 328 с.
189. Раабен Л. Н. Еще раз о классицизме / Л. Раабен // История и современность : сб. ст. / ред.-сост. А. И. Климовицкий [и др.]. — Л., 1981. — С. 196—214.

190. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт / Л. Н. Раабен. — Л. : Музыка, 1967. — 308 с.
191. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи : монографія / Майя Ржевська. — К. : Автограф, 2005. — 351 с. — Бібліогр.: с. 336—349.
192. Рожко Т. Харків — колыска українського радіомовлення і телебачення / Т. Рожко. — Харків : Оригінал, 2004. — 63 с.
193. Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи / О. Г. Рощенко-Авер'янова // Pro Domo Mea : нариси / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2007. — С. 148—170.
194. Сабинина М. Шостакович—симфонист. Драматургія, естетика, стиль / М. Сабинина. — М. : Музыка, 1976. — 480 с.
195. Савицька Н. Хронос композиторської творчості : монографія / Наталія Савицька. — Львів : Сполом, 2008. — 320 с.
196. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. — М. ; Л. : Музыка, 1964. — 188 с. — Библиогр.: с. 184—186.
197. Садовникова Е. К проблеме определения категориальной сущности понятия «авторский стиль» / Елена Садовникова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2008. — Вип. 21. — С. 127—137. — Бібліогр.: 21 назв.
198. Салдан С. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 — муз. мистецтво / Салдан Світлана Олександрівна. — К., 2006. — 17 с.
199. Серед композиторів України. Композиторська майстерня Харк. Філії Т-ва // Музыка. — 1927. — № 5/6. — С. 80.
200. Синявский А. Основы советской цивилизации / Андрей Синявский. — М. : Аграф, 2002. — 461 с.
201. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 448 с., нот.
202. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке : худож. возможности, структура, функции / М. С. Скребкова-Филатова. — М. : Музыка, 1985. — 288 с.

203. Словарь по этике / под ред. И. Кона. — 3-е изд. — М. : Политиздат, 1975. — 392 с.
204. Служение Отечеству и долгу : оч. о жизни и деят. ректоров харьк. вузов (1805—2004 годы) / под общ. ред. В. И. Астахова, Е. В. Астахова. — Харьков : НУА : Золотые страницы, 2004. — 744 с.
205. Смирнова М. В. «Детские сцены» Р. Шумана (опыт сравнительного анализа) / М. В. Смирнова // Роберт Шуман и перекрестье путей музыки и литературы : сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург. — Харьков, 1997. — С. 63—77.
206. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : исследование / А. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 231 с.
207. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика / И. Соллертинский. — М. : Музыка, 1962. — 48 с.
208. Соловцов О. Концерт / А. Соловцов. — Изд. 2-е, перераб. — М. : Гос. муз. изд-во, 1959. — 44 с. — (Музыкальные формы и жанры).
209. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. ст. [Ч.] 1 / А. Сохор ; [сост. Ю. Капустин]. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1980. — 296 с.
210. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. — М. : Музыка, 1968. — 104 с. — (Вопросы эстетики).
211. Способин И. В. Музыкальная форма : учеб. для муз. вузов / И. В. Способин. — 5-е изд. — М. : Музыка, 1972. — 400 с.
212. Стародубцева Л. Метафизика города: наброски к интеллектуальному портрету Харькова / Л. Стародубцева // Культурна спадщина Слобожанщини. Культура і мистецтво. Чис. 5 / Харк. наук.-метод. центр охорони культур. спадщини [та ін. ; голов. ред. О. М. Зінухов]. — Харків, 2005 — С. 40—43.
213. Сыров В. Типологические аспекты композиторского стиля / В. Сыров // Стилевые искания в музыке 70—80-х годов XX века / сост. и науч. ред. Г. Шевляков. — Ростов н/Д, 1994. — С. 53—70.
214. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт / В. Тимофеев. — К. : Муз. Україна, 1972. — 160 с.
215. Титар О. Культура Слобожанщини: проблеми національно-культурної ідентичності / О. Титар. — Харків : Райдер, 2006. — 240 с.
216. Тишко Н. Валентин Борисов / Н. Тишко. — К. : Муз. Україна, 1972. — 44 с. — (Творчі портрети українських композиторів).

217. Тишко Н. Ігор Ковач / Н. Тишко. — К. : Муз. Україна, 1980. — 52 с. — (Творчі портрети українських композиторів).
218. Тишко Н. Марк Вениаминович Карминский / Н. Тишко // О тех, кто пишет музыку для детей : очерки об укр. композиторах. — К., 1987. — Вып. 1. — С. 92—116. .
219. Тишко Н. Почерк Борисова / Н. Тишко // Культура і життя. — 1987. — 22 лют.
220. Трипілець М. Слово про композитора : [В. Т. Борисов] / М. Трипілець // Маяк. — 1997. — 19 лип.
221. Тышко Н. Неутомимая, активная деятельность : [В. Т. Борисов] / Н. Тышко // Советская музыка. — 1981. — № 11. — С. 18—20.
222. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура : учеб. пособие / Ю. Тюлин. — М. : Музыка, 1976. — 167 с.
223. Тюменева Г.О. Микола Коляда : життя і творчість / Г. О. Тюменева. — Харків : Глас, 2002. — 176 с.
224. У спілці радянських композиторів України : [18—20 листопада — відкрите пленарне засідання правління СКУ] // Радянське мистецтво. — 1949. — 23 с.
225. У Харківських композиторів // Радянське мистецтво. — 1949. — 28 верес.
226. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. — М. : Музыка, 1965. — 516 с.
227. Харьков в зеркале мировой литературы / [авт.-сост. К. А. Беляев, А. П. Краснящих]. — Х. : Фолио, 2007. — 399 с.
228. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм / Ю. Холопов // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров : сб. статей / [сост. Л. Г. Раппопорт]. — М., 1971. — С. 65—94.
229. Холопова В. К теории стиля в музыке: нерешенное, решаемое, неразрешимое / Валентина Холопова // Муз. академия. — 1995. — № 3. — С. 165—167.
230. Холопова В. Фактура : очерк / В. Холопова. — М. : Музыка, 1979. — 88 с. — (Вопросы истории, теории, методики).
231. Хроніка : [про конкурс на кращу пісню про ХПЗ] // Радянська музика. — 1936. — № 2.
232. Хроніка : [про увічнення пам'яті С. М. Кирова] // Радянська музика. — 1934. — № 11/12. — С. 87.

233. Царева Е. Жанр музикальний / Е. М. Царева // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 383—388.
234. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма : учеб. для муз. вузов / В. А. Цуккерман. — М. : Музыка, 1987. — 239 с.
235. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. — М. : Музыка, 1964. — 159 с.
236. Цуккерман В. Новые инструментальные концерты / В. Цуккерман // Советская музыка на подъеме : сб. ст. / [ред. кол.: Е. А. Грошева и др.]. — М. ; Л., 1950. — С. 253—277.
237. Чередниченко Т. В. Жанр музикальний / Т. В. Чередниченко // Музыкальный энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — М., 1991. — С. 192.
238. Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времен. Т. 1. / М. Р. Черкашина-Губаренко. — К. ; [Суми : Наука], 2002. — 184 с.
239. Черкашина-Губаренко М. Р. Музыка і театр на перехресті епох = Музыка и театр на перекрестке времен. Т. 2. / М. Р. Черкашина-Губаренко — К. ; [Суми : Наука], 2002. — 207 с.
240. Черкашина-Губаренко М. Р. Двадцять чотири тисячі три дні композитора Марка Кармінського // Воспоминания о Марке Карминском / Черкашина М. — Х. : 2000. — С. 28—30.
241. Черкашина М. Дмитро Клебанов / М. Черкашина // Українське музикознавство : зб. наук. пр. — К., 1968. — Вип. 3. — С. 126—131.
242. Черкашина М. Поетика музикальних жанрів і соціально-історический процес / М. Черкашина // Музыкальное мышление: проблемы анализа и моделирования: Сб. науч. тр. КГК им. П. Чайковского.—К., 1988. — С. 17—24.
243. Шана композиторам : [про відкриття меморіальної дошки В. Т. Борису на вул. Культури] // Веч. Харків. — 1989. — 14 жовт.
244. Швець-Савицька Н. Пізній композиторський стиль в аспекті явища вікової гетерохронії / Наталія Швець-Савицька // Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / [ред.-упоряд. Ю. Іванченко]. — К., 2006. — Вип. 6/7. — С. 166—172. — Бібліогр.: 15 назв.
245. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник / Сергій Шип — К. : Заповіт, 1998. — 368 с.

246. Шляхова Р. Нові дитячі пісні у видавництві «Мистецтво» : (критич. огляд) / Р. Шляхова // Радянська музика. — 1936. — № 1. — С. 19—33.
247. Южак К. Полифония и контрапункт: вопросы методологии, истории, теории. т. 2 / К. Южак — СПб. : Сударыня, 2006. — 391 с.
248. Юхт В. Харьков, как форма духовной жизни / В. Юхт // Двадцать два. — 2007. — № 106. — С. 139—153.
249. Якимович А. К. Культура XX века / А. К. Якимович // Культурология. XX век : / [гл. ред., сост. и авт. проекта А. Я. Левит]. — СПб., 1998. — Т. 1. — С. 339—346.
250. Янчук Ю. На шляхах до масової пролетарської пісні / Юр. Янчук // Музика масам. — 1931. — № 1 — С. 41—43.
251. Ястребова Н. А. Культурное творчество 30-х. Психологические конфликты / Н. А. Ястребова // Мифы эпохи и художественное сознание: искусство 30-х / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Н. А. Ястребова. — М., 2000. — С. 153—174.
252. Ястребова Н. А. Советское искусство и его эстетическая энергетика / Н. А. Ястребова // Мифы эпохи и художественное сознание: искусство 30-х / Гос. ин-т искусствознания; отв. ред. Н. А. Ястребова. — М., 2000. — С. 7—35.

ЗМІСТ

Передмова	4
Від автора	7
Етюд № 1. Творчість Валентина Борисова у музикознавчих дослідженнях та у дзеркалі преси.....	11
Етюд № 2. «Харківський контекст» музики Валентина Борисова	23
Етюд № 3. Публіцистика Валентина Борисова як композиторська естетична програма.....	45
Етюд № 4. Фортепіанні твори у горизонті творчих пошуків Валентина Борисова.....	57
Етюд № 5. Жанрова палітра фортепіанної музики Валентина Борисова.....	69
Поліфонічні твори	71
Етюд № 6. «Дитячий зошит»	103
Етюд № 7. Зі скарбниці пам'яті	113
Етюд № 8. Перший фортепіанний концерт: у пошуках нових концепцій.....	125
Етюд № 9. Другий концерт для фортепіано з оркестром: нова спроба реалізації давнього задуму.....	137
Етюд № 10. Неоромантичні тенденції у Третьому фортепіанному концерті	151
Етюд № 11. Погляд у майбутнє	163
ДОДАТКИ	
Додаток А. Творчість Валентина Борисова у музикознавчих дослідженнях та у дзеркалі преси.....	177
Додаток Б. Публіцистична діяльність Валентина Борисова	188
Додаток В. Список фортепіанних творів В. Борисова у хронологічному порядку	192
Список використаних джерел	193