

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ  
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**кафедра спеціального фортепіано  
кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА В  
СУЧАСНІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ:  
КОНЦЕРТ №3 ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ  
«PER ASPERA AD ASTRA»**

Магістерська робота  
**МУСАЄВОЇ АННИ БАШИРІВНИ**

Науковий керівник:  
**ЯГОДЗИНСЬКА ІРИНА  
ОЛЕКСАНДРІВНА**

кандидат  
мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на джерело:  
А. Б. Мусаєва



ХАРКІВ – 2022

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІ КОНТЕКСТИ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА.....	9
1.1. До питання вивчення і концертного втілення творчого спадку композитора в сучасній практиці .....	9
1.2. Взаємозв'язок виконавського і композиторського мислення у фортепіанній музиці С. Борткевича та її стильові виміри.....	17
Висновки до Розділу 1 .....	23
РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКІ ПІДХОДИ ДО ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ КОМПОЗИТОРА .....	25
2.1. Концертні жанри для фортепіано з оркестром у доробку Сергія Борткевича .....	25
2.2. Третій фортепіанний концерт: композиторський задум та його втілення .....	37
2.3. Порівняльний аналіз виконавських версій Третього фортепіанного концерту .....	46
Висновки до Розділу 2. ....	49
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	55

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Творчість видатного харків'янина – концертного піаніста, композитора і музичного педагога Сергія Едуардовича Борткевича (1877–1952) ще донедавна являла собою одну з маловідомих сторінок української музичної культури ХХ сторіччя. Через низку причин творчість митця, який левову частину життя був пов'язаний з західноєвропейським (австро-німецьким) культурно-музичним простором, опинилася на периферії дослідницького та виконавського інтересу. Фактично із завершенням діяльності «останнього оплоту борткевичезнавста» – німецького Товариства імені композитора у 1970-х, спадщина і сама фігура майстра на тривалий час отримали невтішний статус маргиналії. Це сталося зокрема через зміну стильових парадигм - відторгнення романтичної стилістики, що його маніфестувала авангардна європейська традиція у другій половині ХХ століття; через загальні проблеми з документальним збереженням творчого фонду митця (так, з більш ніж 74 творів не менше 15 вважаються безворотно втраченими), а також через історичну політику радянського періоду, спрямовану радше на уніфікацію, аніж на визнання європейської генези української культури, та забуття, вимарування з колективної пам'яті митців, що вимушені були покинути Батьківщину після революційних подій 1917 року [56, с. 15-16].

Лише починаючи з 1990-х років музика С. Борткевича, що до Другої світової війни була однією з найбільш виконуваних в Західній Європі, поступово повертається до сучасного слухача зусиллями ентузіастів від музики – дослідників і виконавців, зокрема канадського диригента і дослідника Багвана Тадані, який першим звернув увагу англомовної музичної спільноти на фортепіанний доробок митця. В український музичний простір творчість С. Борткевича наново увійшла на початку 2000-х завдяки диригентові Миколі

Сукачу; очільнику чернігівського оркестра «Філармонія» українська музична спільнота зобов'язана прем'єрами фортепіанних концертів композитора (так, у травні 2000 року відбулася прем'єра Першого фортепіанного концерту, що відкрила нову сторінку в історії української борткевичіани; солістом виступив Микола Сук).

Поступова актуалізація творчості композитора забезпечила і відновлення дослідницького інтересу до його постаті. У 2008 році з'являється перше в Україні дослідження фортепіанної музики С. Борткевича авторства харківської піаністки Ольги Чередніченко [59], що постало цілісною спробою узагальнити стильові особливості фортепіанного спадку майстра та повязати їх з його виконавською діяльністю. Протягом 2010-х років борткевичезнавчі студії розширюються, зачіпаючи насамперед джерелознавчий аспект життєтворчості композитора, а 2021 рік означений появою одразу двох ґрунтовних дисертаційних досліджень, присвячених творчості композитора – це роботи киян Євгена Левкулича [56], чия дисертація сфокусована на фортепіанній спадщині С. Борткевича та проблемі її рецепцій в сучасному культурному просторі, а також Темура Якубова [60] щодо скрипкової та камерної музики композитора, яка увінчує багатолітні пошуки і роботу з рукописами скрипкових творів композитора, що збереглися далеко не в такому обсязі, як фортепіанні.

Разом з тим, по мірі оновлення відомостей про життя С. Борткевича, історичне реконструювання контекстів його творчості, у дослідників і виконавців поступово змінюється оптика сприйняття музики майстра. Дедалі потребують перегляду або уточнення можливі інтерпретаційні та дослідницькі підходи до його доробку – насамперед фортепіанного, як найбільш об'ємного за обсягом та визначального для самого композитора, що склався першочергово як концертний виконавець. У зв'язку з цим особливої уваги вартують фортепіанні концерти С. Борткевича, у яких повною мірою кристалізований його індивідуальний фортепіанний/піаністичний стиль. Найбільш репрезентативним у цьому

відношенні є Третій фортепіанний концерт з програмною назвою, що наслідує вислів давньоримського філософа Луція Сенеки «Per aspera ad astra» («Через терни до зірок»). З огляду на складний шлях названого твору до українського музичного простору, що цілком відповідає його програмі, видається доцільним звернутися саме до нього. До того ж саме Третій фортепіанний концерт вважається найяскравішою точкою розвитку фортепіанного стилю композитора.

Враховуючи, що наявні дослідження фортепіанної музики майстра не охоплюють повною мірою саме виконавський аспект його творчості, задля вироблення (формалізації) підходів до художньо достовірного та коректного прочитання музичних ідей, релевантних його стильовій специфіці, пропонуване дослідження сфокусоване саме на виконавському аспекті фортепіанних творів С. Борткевича, що і становить його актуальність.

**Мета дослідження** полягає в розкритті виконавських підходів до фортепіанної музики С. Борткевича на матеріалі Третього фортепіанного концерту.

**Об'єктом дослідження** є фортепіанна спадщина Сергія Борткевича, жанр фортепіанного концерту в творчості композитора.

**Предмет дослідження** – стильові особливості та специфіка інтепретації фортепіанних концертів композитора.

Виходячи з формулювання мети, основні дослідницькі завдання полягають в наступному:

- 1) опрацювавши наукові джерела, присвячені творчості С. Борткевича, узагальнити сучасні дослідницькі підходи до музики композитора та висвітлити історію виконань його творів на сучасному етапі;
- 2) виявити стильові орієнтири творчості С. Борткевича, індивідуальні особливості його фортепіанного письма;

- 3) розкрити взаємозв'язок виконавського та композиторського мислення С. Борткевича та способів його репрезентації у фортепіанних творах композитора;
- 4) розкрити музичний задум Третього фортепіанного концерту та засоби його художнього втілення;
- 5) виявити особливості прочитання композитором жанрової моделі інструментального концерту та її зв'язок з традиціями романтизму;
- 6) здійснити порівняльний аналіз двох виконавських версій Третього фортепіанного концерту.

**Матеріалом дослідження** є фортепіанна спадщина С. Борткевича, насамперед твори у концертних жанрах: Концерти для фортепіано з оркестром №1, 2, № 3; нотний матеріал Концерту №3 для фортепіано з оркестром до мінор та дві його виконавські версії (аудіо- відеозапис): Вікторія Жадько/Павло Гінтов та Микола Сукач/Вячеслав Зубков. Окрім того, важливим джерелознавчим матеріалом для поданого дослідження є книга спогадів композитора («Спогади», «Автобіографія»), епістолярна спадщина, розсереджена по різних наукових джерелах.

**Методологія дослідження.** Специфіка об'єкту і предмету дослідження обумовила звернення до наступного аналітичного інструментарію, методів:

- *біографічного* – для окреслення основних етапів життєтворчості композитора;
- *історико-стильового* – для узагальнення історичного контексту творчості митця, розкриття індивідуального стилю композитора, визначення факторів впливу на нього та специфіки втілення в фортепіанній творчості;
- *жанрового* – для осмислення особливостей прочитання композитором жанрової моделі романтичного фортепіанного концерту;
- *семантичного*, що дав змогу узагальнити музичні ідеї, закладені в творах композитора;

- *компаративного* – для здійснення порівняння виконавських версій Концерту №3;
- *інтерпретологічного*, що дав змогу формалізувати виконавські підходи, відповідні стильовим особливостям та музично-семантичним ідеям фортепіанних творів С. Борткевича.

**Теоретична база дослідження** представлена науковими розвідками, що можуть будуть об'єднані в кілька груп за наступними напрямками з урахуванням проблематики:

- студії з історії українського фортепіанного мистецтва та виконавства, стильових аспектів української, західноєвропейської музики ХХ сторіччя: О. Лігус [24,25], Г. Карась [6], Н. Кашкадамова [9,10], Л. Кияновська [11], О. Кононова [12], Л. Корній [13].
- розвідки, присячені С. Борткевичу, його творчій спадщині, фортепіанній зокрема: О. Антонєць, Ю. Картава [1], Л. Бродецька [2], М. Герєга [3], І. Калугіна [5], О. Качмар [8], О. Черєдничєнко [34-39], Є. Левкулич [16-20], І. Лісова [23], К. Лебєдєва [21, 22], Т. Якубов [44-48], Х. Фламь [52], Б. Тадані [54, 55].
- наукові розвідки загальної теорії стилю в музиці – С. Шип [39], О. Горюхіна [4], І. Коханик [14], а також теорії музичної інтерпретації – В. Москаленко [28], Л. Шаповалова [38], О. Лисєнко [27].

**Наукова новизна отриманих результатів даного дослідження** полягає у тому, що фортепіанні твори С. Борткевича аналізуються в інтерпретологічному ракурсі; запропоновані виконавські підходи до втілення музичного задуму Третього фортепіанного концерту c-moll op.32 «Per aspera ad astra».

**Практична значимість отриманих результатів.** Окремі положення роботи можуть бути використані в таких навчальних курсах, як «Історія української музики», «Історія фортепіанного виконавства» та «Музична інтерпретація», та можуть слугувати підґрунтям для подальшого вивчення творчості С. Борткевича.

**Структура дослідження.** Дослідження складається із Вступу, Основної частини, що містить два Розділи з підрозділами, Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 55 найменувань. Повний обсяг дослідження складає 55 сторінок; основний зміст викладено на 50 сторінках.

## РОЗДІЛ 1. ІСТОРИКО-СТИЛЬОВІ КОНТЕКСТИ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА

### 1.1. До питання вивчення і концертного втілення творчого спадку композитора в сучасній практиці

Розквіт дослідницького і виконавського інтересу, що його переживає творчість Сергія Борткевича протягом останніх років, однак, все ще базується на доволі розрізненому підґрунті. Однією з головних дослідницьких проблем тут можна вважати розпорошеність матеріалу та подекуди його важкодоступність. За життя композитора не було створено єдиного його архіву, а значна частина творів зберігалася в рукописах і не була видана. Враховуючи, що життєтворчість митця була пов'язана з трьома мистецькими осередками: спершу Харків і Петербург, потім Німеччина (Ляйпціг і Берлін) і нарешті Австрія (Відень), а також те, що у композитора не залишилося нащадків, які б могли зберегти його спадщину, джерелознавчий аспект вивчення творчості композитора став пріоритетним. Однак хоча дослідникам вдалося віднайти численні архівні документи, зокрема рукописи творів композитора, усі вони ще потребують осмислення та подальшого ґрунтовного вивчення [16, с. 37].

Є. Левкулич пропонує класифікацію документальних джерел про життєтворчість композитора, розподіляючи їх на чотири різні за обсягом групи.

До першої він відносить розрізнені по окремих архівах особисті епістолярні документи композитора – як-от листування з друзями, партнерами, колегами-музикантами і видавцями, що дає змогу не лише побачити композитора як особистість, але й досягнути його вбудованість в європейський музичний, ширше культурний, контекст першої половини ХХ сторіччя. Сюди ж науковець відносить і спогади та автобіографії С. Борткевича, що донедавна зберігалися в архіві Нідерландського інституту музики.

До другої групи Є. Левкуличем віднесено спогади про композитора інших людей, переважно його колег-сучасників, музичних педагогів та виконавців. Однак таких матеріалів вкрай мало, а спогади чи листування з близькими і родичами невідворотно втрачено – після подій 1917 року та Першої світової відомості про близьких композитора губляться; харківська гілка родини зі смертю матері композитора фактично зникає, про інших родичів, листування з якими вилучається з документів митця після 1922 року, дає підстави міркувати про їх загибель або розрив відносин.

До третьої групи віднесено спогади у пресі – відгуки на концерти самого С. Борткевича, виконання його музики іншими європейськими музикантами як в Україні (Харкові, Києві), так і в Німеччині та Австрії та інших країнах – як фортепіанної, так і симфонічної, камерно-інструментальної. Однак, за зауваженням, Є. Левкулича, такі джерела також до певної міри є проблемними, оскільки на багато з цих дописів ще розповсюджується авторське право, або виникає питання їх документальної збереженості, оскільки далеко не всі вони були цифровізовані на хвилі цифрового розвитку архівних інститутів [16, с. 39].

Найбільш доступним з усіх відкритих джерел у цьому відношенні є Харківський архів, у якому зберігається чимало рецензій, відгуків, анотацій на концерти Сергія Борткевича в Харкові в період з 1904 по 1910 роки, анонс відкриття його власного фортепіанного класу у 1914 році в щойно створеній Консерваторії (нині ХНУМ). Саме ці матеріали склали свого часу левову частку аналітичного підґрунтя дисертаційного дослідження О. Чередніченко та наведені цілком в її дисертації [див. 37]. Інше доступне джерело, про яке згадають усі дослідники, це платформа Dehler, на якій серед більш ніж чотирьох тисяч документів не менше 300 – архівні дописи про концертну діяльність С. Борткевича або відгуки на його твори голандською мовою.

До четвертої групи Є. Левкулич (Т. Якубов також виділяє ці джерела в окрему групу) відносять усі інші документи, як-от, записи про отримання

композитором німецького та австрійського громадянства, чи не єдиний авторський список творів, сформований композитором при подачі заяви до Австрійського товариства композиторів, поодинокі записи, що дали змогу встановити, приміром, факт піврічного перебування митця в Сербії, документи на аренду житла тощо, віднайдені в архівах Товариства Борткевича та Товариства австрійських композиторів [17, с. 181; 18, с. 367].

Більшість з цих розрізнених документів було віднайдено в архівах Товариства Борткевича, що після смерті композитора у 1952 році частково виконувало функцію збереження і поширення його спадщини. Утім, враховуючи, що стильові та ідеологічні вподобання музичної спільноти у цей час значно змінюються, відторгуючи неоромантичні явища, ще на початку 1960-х тодішній голова товариства висловлював значні сумніви щодо можливості подальшої трансляції для наступних генерацій виконавців творчості митця. Фактично із завершенням існування Товариства Борткевича, можливість адекватного збереження та поширення творчості композитора втрачається. Відтак дослідники, які вже у 1990-х роках намагаються віднайти відомості про С. Борткевича зтикаються з тотальним інформаційним вакуумом.

Так сталося у випадку британського поціновувача рідкісних видань Малькольма Хінбьорі-Баллана, який доклав чимало зусиль для зібрання усіх нині відомих видань та рукописів С. Борткевича. Фактично саме в його руках зосереджена найповніша колекція творів митця. У 1992-1993, коли він розпочав свою пошукову діяльність, з подивом осягнув, що навіть в авторитетному довіднику Гроува відсутня інформація про С. Борткевича.

Паралельно з М. Балланом розпочав свої пошуки тоді випускник Бомбейського університету, доктор філософії, нині канадійський вчений Багван Тадані. Він зосередився насамперед на зібранні епістолярної спадщини митця, по унціях збираючи документи, заховані в європейських архівах. Результатом його розвідок стало видання книги спогадів самого С. Борткевича, двох автобіографій

композитора у 1996 році, що після витримали щойнаменше три перевидання. Так само, як і британський колега, Б. Тадані був здивований відсутністю творів С. Борткевича в колекціях європейських виданивств чи університетських каталогах, що, як зазначають дослідники, в цілому є великою проблемою, адже з офіційно 74 творів митця до двадцяти можна вважати втраченими [55, с. 13].

Таким чином, саме ці два джерелознавчі напрямки, які очолили поціновувачі музики М. Баллан та Б. Тадані – збір музичних текстів композитора та його епістолярної спадщини стали підґрунтям для усіх подальших професійних розвідок про творчість композитора, починаючи з 2000-х років.

До певної міри поштовхом для вивчення творчості митця в Україні стало виконання в Києві його Першого фортепіанного концерту оркестром «Філармонія» під орудою Миколи Сукача, з солістом Миколою Суком. Цікаво, що саме на ентузіазмі М. Сукача віднайдені іноземними дослідниками твори пролунали в Україні. За кілька років під його орудою пролунав і Другий фортепіанний концерт, солісткою виступила Надежда Влаєва – американська піаніста болгарського походження. Цікаво, що М. Сукач пізніше, 2018 року, видає художньо-документальну мозаїку, за його власним жанровим визначенням, про життєтворчість майстра, спираючись, переважно, на книгу «Спогадів», видану Б. Тадані. Тим не менш, саме з цього моменту можна вести відлік актуалізації музики С. Борткевича в українському виконавському просторі.

Одночасно з цим, по мірі віднайдення музичних текстів та епістолярної спадщини композитора, з середини 2000-х українське музикознавство переживає зростання інтересу до постаті С. Борткевича. Так, у 2005 році опубліковано статтю Катерини Лебедевої «Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ століття», що в цілому сфокусована на біографії та життєтворчості митця [21], а трохи пізніше того ж року А. Булкін захищає дисертацію на тему фортепіанного дитячого альбому в європейській

музичній традиції, розділ якої присвячений циклу С. Борткевича «З казок Андерсена» оп. 30.

2007 року харків'янка І. Лісова захищає кандидатську дисертацію, присвячену симфонічній творчості композитора «Симфонізм С. Е. Борткевича в його спадкоємності з вітчизняною музичною традицією (на прикладі першої симфонії)» [23], що і донині є єдиним в українському музикознавстві цілісним дослідженням саме симфонічного мислення майстра, хоча містить багато неточностей та припущень щодо фактів біографії С. Борткевича, які на той час ще не були відкриті.

Через рік у 2008, ще одна харківська дослідниця Ольга Чередниченко, захищає ґрунтовну дисертацію «Фортепіанна творчість Сергія Борткевича в світлі класико-романтичної традиції» [37], зосереджуючись на розкритті впливів романтичної стильової парадигми на фортепіанну музику майстра; в цьому дослідженні міститься й огляд фортепіанних концертів С. Борткевича, розглянутих переважно в аспекті стильового аналізу творів. Робота цікава зокрема й тим, що розвінчує окремі міфи про творчість митця; в ній докладно, з опорою на відомі на той момент документальні підтвердження, висвітлюється професійний шлях С. Борткевича-концертного піаніста, розкрито зв'язки його індивідуальної виконавської манери з листівською традицією романтичного піанізму.

В цьому відношенні дослідження Є. Левкулича та Т. Якубова, що є найпізнішими за часом (обидві дисертації захищені 2021 року), видаються найбільш ґрунтовними з огляду на опрацювання джерел. Однак, обидва дослідники зазначають, що все ще є низка проблемних питань щодо сучасної борткевичіани, як-от такі:

більшість дослідників зосереджуються довкола біографії композитора, періодизації його творчості, переповідаючи фактично ті матеріали, що містяться в

«Спогадах» та автобіографії композитора ( з огляду на цей факт у пропонованому дослідженні не йтиметься про біографію композитора);

хоча фортепіанна спадщина зі зрозумілих причин є найбільш вивчаємою (порівняно з вокальною, симфонічною чи камерно-інструментальними творами, більшість з яких залишилися в рукописах та не були видані за життя композитора, як, приміром, його оркестрові партитури), утім, більшість досліджень зосереджені скоріше на виявленні стилістики, наслідуваної композитором від класико-романтичної традиції, аніж на розкритті індивідуальних рис, оригінальності та новаційних підходів у його фортепіанній музиці;

фактично невивченими залишаються інші аспекти життєтворчості композитора, а саме його викладацька діяльність, зокрема методика навчання фортепіанної гри, його концертна діяльність (питання репертуару, індивідуальних преференцій як виконавця, що безумовно, вплинули на композиторське письмо С. Борткевича), хоча протягом останніх років з'являється низка досліджень, сфокусованих саме на викладацькій методиці композитора;

малодосліджуваними є творчі контакти композитора, власне той приватний та загальний контекст, в якому розрортається в еміграції у ляйпцизько-берлінський та пізній австрійський період його життєдіяльність;

нарешті, власне інтерпретологічні та інтерпретаційні аспекти вивчення творчості композитора все ще залишалися поза увагою дослідників (першим таким дослідженням скрипкової музики С. Борткевича, що пропонує певні виконавські підходи до її втілення, є вже згадувана дисертація Т. Якубова «Скрипкова творчість С. Борткевича: джерелознавчий та жанровостильовий аспекти» та окремі статті, що висвітлюють її зміст, див. 46-48).

При тому, що фортепіанна спадщина композитора видається найбільш вивченою, чи принаймі найбільш цікавою для дослідників, більшість з них зосереджувалися на дитячій музиці майстра, тобто на фортепіанних творах для

дітей, або ж на загальній її стильовій характеристиці. Так, дослідниця А. Качмар звертаючись до циклів «З мого дитинства», «Маленький мандрівник», «З казок Андерсена», здійснює аналіз названих циклів скоріше в дидактичному аспекті, виявляючи методичний «каркас» дитячої музики С. Борткевича. Цікавим видається також дослідження фортепіанних циклів композитора К. Лебедєвої [21, 22], у якому розкрито вплив лисенківської традиції на музику композитора для дітей.

Серед інших досліджень також вирізняються статті О. Чередніченко, в яких дослідниця розкриває стилістичні прояви традиції домашнього музикування (Hausmusik) у фортепіанній творчості С. Борткевича, не лише у дитячому репертуарі, але й інших, цілком віртуозних творах, зокрема циклах фортепіанних мініатюр (Шість прелюдій op.13, Чотири пєси для фортепіано op.65 з пізнього періоду творчості). Аналогічно чинить і А. Резнік, у статтях якої особливо необхідно відзначити виконавський підхід до аналізу музичних текстів <sup>1</sup>.

В цілому, саме статті О. Чередніченко наразі є найбільш повними аналітичними розвідками стильових та стилістичних особливостей фортепіанної спадщини композитора, як малих форм - циклів мініатюр, пєс, етюдів, так і крупних форм – сонат, віртуозних творів тощо. Приміром, дослідниця аналізує цикли прелюдій митця у контексті традицій романтичної доби та актуальних тенденцій музичного мистецтва початку минулого століття. Ця обґрунтована думка про постійний діалог композитора з музикою ХІХ століття, його свідоме наслідування жаново-стильових моделей листівської та шопєнівської традиції розкривається і на матеріалі Десяти фортепіанних етюдів op. 15, присвячених Альфреду Рейзенауєру та циклу «Плачі і розради» [див. 36-39]. Також О. Чередніченко, як і А. Резнік у статтях пропонують й загальний огляд і

---

<sup>1</sup> Див. Резнік А. Жанр фортепіанної сонати в творчєствє С. Э. Борткевича // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта: Сборник научных трудов. Вып. 18. М осква : ООО «Белый ветер», 2014. С. 97–106.

концертних жанрів в творчості С. Борткевича, що представлені трьома фортепіанними концертами та твором з назвою «Руська рапсодія». Стислий огляд Третього концерту також міститься в роботі Л. Бродецької, утім дослідниця зосереджується на історії його виконань [2].

Таким чином, навіть з урахуванням численності дослідницьких розвідок творчості С. Борткевича, концертна фортепіанна спадщина композитора (а це і питання їх виконуваності, і можливих підходів до її прочитання) залишається відкритим для подальшого прицільного вивчення саме в інтерпретаційному аспекті, на чому, власне, і сфокусоване пропоноване дослідження.

Історію звукового буття творів майстра за його життя детально розкрито в дослідженнях Є. Левкулича, Т. Якубова та К. Лебедевої. Не переповідаючи їх досліджень, зазнач, що усі вони особливо відзначають діяльність піаністки Любові Колесси, львівянки за походження, у справі поширення фортепіанної музики С. Борткевича за його життя.

Щодо прочитань фортепіанної музики С. Борткевича сучасними виконавцями, то згадування вартує насамперед англієць Стівен Кумс, який на початку 1990-х записує Перший фортепіанний концерт ор.16, Першу сонату і баладу (диск студійного запису 1996 року вийшов у 2008). Тобто Кумс чи не одним з перших європейських музикантів, паралельно з Б. Тадані, наново відкриває світові фортепіанного Борткевича.

В середині нульових концерти С. Борткевича виконують в Україні Микола Сук та Ольга Шадріна спільно з Миколою Сукачем та його оркестром Філармонія. Пізніше Другий концерт разом з ним виконує американська піаністка болгарського походження Надя (Надежда) Влаєва. Вона також зверталася і до Другої фортепіанної сонати, створивши художньо переконливу та технічно досконалу версію цього складного твору. В ній особливо вирізняється яскрава музичність та вражаючі піаністичні дані. Її виконання вирізняються вмінням швидко перемикатися між різними емоційними регістрами творів,

вибудовувати композиційне ціле наскрзно, не втрачаючи деталей, нарешті у балансі.

Нарешті, окремої згадки потребує фінський піаніст Юні Сомеро, який у 2014 році створює антологію фортепіанної музики Борткевича, виконавши усі фортепіанні опуси митця. Зрозуміло, що якість цього виконання не завжди рівна, однак на даний момент дає найповніше слухацьке уявлення про музичні тексти Борткевича.

## **1.2. Взаємозв'язок виконавського і композиторського мислення у фортепіанній музиці С. Борткевича та її стильові виміри**

Про те, що у своїй фортепіанній творчості С. Борткевич наслідує традиції романтичного піанізму, наголошувалося неодноразово [див. 1; 16; 20; 23; 46; 55]. Однак при цьому композитора вирізняє індивідуалізована манера письма, як у ранніх творах, що тяжіють до ліричної класико-романтичної лексики, так і в пізніх опусах, що просякнуті драматичними образами, навіяними бурхливими подіями та внутрішньою напругою, яка вирізняє європейське мистецтво між двома світовими війнами.

Про впізнаваність цієї індивідуалізованої лексики і ширше манери наголошували ще сучасники композитора. Для більш детального та обґрунтованого розуміння в чому саме полягають риси романтичного піанізму в творчості митця, та яким чином в цьому наслідуванні, «діалозі» з минулим проявляється його індивідуальність, необхідно розуміти контекст його творчого становлення.

С. Борткевич професійно склався насамперед як блискучий концертуючий піаніст-віртуоз. Протягом обох періодів його творчого професійного зростання: *харківсько-петербурзького* (до 1900 року), що пов'язаний з накопиченням музично-слухацького та першого виконавського, професійного досвіду

музиканта, та *ляйпцизько-берлінській* (до 1914 року), коли С. Борткевич на злеті професійного успіху, своєї піаністичної кар'єри обирає за ціль переорієнтування саме на композиторську діяльність, як концертний виконавець він має справу переважно з класико-романтичним репертуаром. Це відповідним чином вплинуло на його індивідуальний музичний смак та внутрішній інтонаційний словник.

С. Борткевич безсумнівно є прямим продовжувачем піаністичної традиції Карла Черні та Ференца Ліста, оскільки К. ван Арк, що був професором С. Борткевича у Петербурзі, свого часу вчився в Т. Лешетицького – одного з найвідоміших учнів К. Черні. Лешетицький же був вчителем і А. Бенша, у якого Борткевич вчився в Харкові, так і А. Райзенаура – професійного наставника музиканта по Ляпцізькій консерваторії. До речі саме А. Райзенаура С. Борткевич найбільш викоремлює в своїх фактично дитячих спогадах про концертне життя Харкова, на той час – кінець ХІХ-початок ХХ століття – значущого культурного та інтелектуального центру тодішньої південної частини імперії. Так, у книзі «Спогадів» він згадує А. Райзенаура в одному ряду з Антоном Рубінштейном як блискучого віртуоза та музиканта, наводчи свої враження від його сольного виступу: «Складно назвати усіх знаних віртуозів, що приїздили з концертами до Харкова. Із-поміж тих, кого я слухав із задоволенням, був Адольф Райзенауер» [54, с. 22].

Тож враховуючи, що С. Борткевич виховувався саме на фортепіанній традиції К. Черні-Ф. Ліста, не дивно, що він успадковує цю традицію і у в композиторській манері. Йдеться як про окремі віртуозні прийоми та засоби побудови фортепіанної фактури («формульність» побудови акордової фактури чи застосування дрібної техніки, довгих пасажів, техніки арпеджіо тощо), так і осмислене використання художніх можливостей віртуозності як явища, що походить саме з концертної традиції фортепіанного виконавства ХІХ століття.

Інша лінія стилістичного впливу, що склалася за роки навчання, пов'язана з творчістю Фредеріка Шопена, оскільки музика польського майстра складала левову частку репертуару обох вчителів С. Борткевича – і Бенша, і Райзенауера, відтак і самого Борткевича на певному етапі його піаністичної кар'єри. Водночас, як зазначає О. Чередниченко, посилаючись на німецького дослідника Й. Гюрліха, шопенівській доробок мав велике значення для німецької фортепіанної культури початку ХХ століття загалом, стаючи інтегральною частиною інтонаційного тезаурусу австро-німецької фортепіанної літератури у цей час, що додатково впливає на лексику С. Борткевича [37, с. 76]. Звідси ж, на думку дослідниці, в фортепіанній творчості С. Борткевича виникає органічне сполучення музично-лексичних та суто піаністичних засобів втілення музичних ідей.

І знову ж таки ця органіка, на думку О. Чередниченко, обумовлена професійною освітою музиканта, тим, що заняття композицією він розпочинає в момент найбільшого розквіту своєї виконавської кар'єри. Прагнучи якомога краще презентувати своє виконавське мистецтво, С. Борткевич починає складати власні фортепіанні опуси, намагаючись поступово розширити (чи навпаки обмежити) свій репертуар виконанням власних творів [37, с. 54]. Приміром, 1910 року на сольному концерті в Харкові він виконує програму вже виключно зі своїх фортепіанних опусів, а за кілька років створює свій перший симфонічний опус<sup>2</sup>.

Протягом перших років композиторської діяльності (з 1904 по 1914 рік), у німецький період, С. Борткевич складає численні фортепіанні тексти, серед яких найбільш знані – Соната ор.9 та Перший концерт сі-мінор ор. 16, обидва ці твори вирізняються блискучою віртуозністю. В цьому сенсі ранні фортепіанні твори музиканта укладають цікаву сторінку фортепіанного виконавства початку ХХ

---

<sup>2</sup> Водночас, тут спрацювала й інша інтенція, адже, як зазначає сам С. Борткевич у «Спогадах»: «Кар'єра віртуоза подобалась мені все менше. Я грав тільки власні композиції й намагався показати, як варто їх “інтерпретувати”» [46, с. 138].

століття, доповнюючи та відтіняючи композиторську творчість таких блискучих концертантів-віртуозів, як Йозеф Гофман чи Ян Падеревський. Подібно до названих митців, на початку свого композиторського шляху Борткевич також не оминав можливості продемонструвати свою виконавську майстерність, феноменальну техніку. Звідси в багатьох його фортепіанних пєсах, створених у період 1908-1913 років прочитуються «формули віртуозності», що походять як від творчості Ф. Ліста, так і місять певні стилістичні кліше виконавства межі століть, спрямовані переважно на враження аудиторії технічними можливостями соліста.

Разом з тим важливою стилістичною ознакою творчості митця є камерно-ліричні образи, пов'язані з мистецтвом приватного, камерного музикування, що дає змогу прокреслити зв'язок його фортепіанної музики з мистецтвом Бідермайєра [34, с.87]. Інтимна ліричність, притаманна фортепіанним мініатюрам композитора (численним «танцям», дитячим пєсам), скоріше за все походить з реальної традиції домашніх концертів у вузькому колі друзів і родичів, що їх практикував С. Борткевич в свій перший європейський період до Першої світової війни і які, скоріше за все, слугували «тайним укриттям» чи засобом відпочинку для концертного виконавця.

Таким чином, стилістично фортепіанна творчість майстра визначена двома інтенціями – бравурно-віртуозної концертності та камерно-ліричної образності в дусі домашнього музикування. При цьому наскрізною, визначальною для фортепіанної творчості митця виявляється *програмність*, що з одного боку наслідуює суто романтичну традицію, з іншого – за рівнем семантичного навантаження контекстуалізована, скоріше, в художньому мисленні європейського модернізму, з його тяжінням до символізму, філософських узагальнень та універсалізму. Цю різницю в розумінні програмності, що стає засобом побудови метанаративу, унаочнено в Третьому фортепіанному концерті, про що йтиметься нижче.

Разом з тим синтезуюче мислення С. Борткевича, як митця саме ХХ століття, проявляється в тому, як він не копією, а органічно засвоює, творчо переосмислює лексичні особливості окремих стилістичних шарів класико-романтичної традиції.

Так, важливим для розуміння стильових вимірів творчості С. Борткевича є і зв'язок з шуманівською традицією. Вона проявлена, зокрема в тяжінні до циклічності (створенні саме циклів фортепіанних пес), яскравій характеристичності, майже портретності музичних образів фортепіанних мініатюр. В багатьох фортепіанних опусах С. Борткевича раннього періоду панує ігрова логіка побудови матеріаду, з постійною взаємодією лірики та скерцозності, з перемиканням між цими двома образними регістрами. Однак притаманна шуманівському мисленню поляризації образів залишає митця байдужим [20, с. 87-90].

Ще одна стилістична лінія, що впадає в ареол алюзій, як художнього методу С. Борткевича – шубертівсько-мендельсонівська, так само пов'язана з традицією камерного музикування. Вона проявлена зокрема в жанровій палітрі фортепіанного спадку митця – різноманітних танцях, сюїтах, поодиноких песах, що вирізняються простотою викладу та відносно скромними обсягами музичної композиції.

К. Лебедєва та О. Чередніченко схильні вбачати в фортепіанній музиці С. Борткевича відсилку до віденського класицизму, що проявлена в тяжінні до квадратних побудов, загальній «архітектонічності» форми, тональному мисленні та опорі на функціональну гармонію [21; 37, с. 57]. Однак, з огляду на те, що історико-стильові межі «традиційного» для С. Борткевича не завершуються віденською класикою та сягають барочної епохи, доцільніше говорити про риси неокласицизму в його фортепіанному стилі, аніж про наслідування віденського класицизму як такого. На підтвердження такої думки можна звернутися до таких особливостей композиційної побудови текстів, як відсутність точних метро-

ритмічних означень (в сонатах) та застосування контрастно-складених форм (у тьому числі в концертах, в Баладі та Етюдах). Разом з тим, фортепіанний спадок С. Борткевича рясніє циклами старовинних танців, в «обгортці» яких втілено радше пізньо-романтичні музичні образи, аніж барокові.

Про неокласичний вимір музичного мислення С. Борткевича свідчить також виключна прозорість фактури та архітектонічна виваженість композиції його фортепіанних сонат, функціональна визначеності кожного елементу музичного цілого, що створює ефект врівноваженості, гармонічності та довершеності композицій цих творів.

Згадана синтетичність мислення композитора прочитується і в тому, я органічно він вплітає в романтичне тло своєї музики сучасні йому різноманітні стильові та стилістичні ідеї. До прикладу, в окремих етюдах ор.15 ясно відчутні колористичні елементи та засоби побудови фактури, «підхоплені» в імпресіонізмі, чи-то спроби втілити безпосередні враження від оточуючого світу в своєрідні симультанні замальовки.

Разом з тим, важливу складову інтонаційного словника С. Борткевича становить східно-словянська традиція, символічним уособленням якої стає звукова ідея «дзвонивості» (у фортепіанних концертах, зокрема Третьому, вона також присутня, що сближує ці твори з фортепіанними концертами С. Рахманінова). Дослідниками неодноразово наголошувалась як мелодійність та наспівність фортепіанної музики митця, що перегукується з рахманіновським мелодіями, так і фундація на українському національному мелосі. Утім, національні підгрунття виявляється і на рівні тяжіння до лірико-епічної драматургії творів концертних жанрів, і застосування (утім не цитивання, а радше алюзійність) фольклорних джерел.

Таким чином, не зважаючи на певну відірваність життєтворчості С. Борткевича від культурних процесів в Україні першої половини ХХ століття, його фортепіанна творчість тим не менш є органічною частиною національного

музичного мистецтва. Про певні збіги в мисленні С. Борткевича як фортепіанного педагога з практикою М. Лисенка свідчить у тому числі дитяча музика композитора, про що докладно йдеться в дослідженні М. Гереги та О. Качмар [див. 3; 8].

Підсумовуючи, зазначимо, що індивідуальний композиторський та виконавський (ширше творчий) стиль Сергія Борткевича сформувався на засадах музичного романтизму. Полінаціональна його природа, або ж скоріше – європейська його генеза, проявлена в тому, що композитор не обмежується межами якоїсь певної стильової традиції, національної школи. Разом з тим, незважаючи на «відірваність» від шляхів, яким розвивається українське романтичне музичне мистецтво першої третини ХХ століття, творчість С. Борткевича органічно вбудована в загально-європейські стильові процеси. Залишаючись поза межами якоїсь конкретної художньо-стильової течії музичного мистецтва модерну, С. Борткевич тим не менш, синтезує найвирізнніші художні ідеї своїх сучасників, створюючи при цьому свій особливий синтезуючий стиль. Власне, саме така «наднаціональність» забезпечила йому місце в історії європейської музичної культури.

## **Висновки до Розділу 1**

Розмірковуючи про історико-стильові контексти та особливості індивідуальної творчої манери С. Борткевича, для вироблення релевантних виконавських підходів до його фортепіанної музики, важливо розуміти, що Борткевич насамперед склався як концертний піаніст-віртуоз, а творчий стиль майстра обумовлений органічною взаємодією, взаємозв'язком його виконавської практики та композиторського мислення.

За своєю фортеїанною школою він в цілому наслідує традицію романтичного піанізму Карла Черні і Ференца Ліста, успадковану через своїх вчителів Бенша і Райзенауера.

Інша стильова гілка його фортепіанної творчості – шопенівська, постає у звязку зі значущістю творчості польського генія для репертуару концертних виконавців першої половини ХХ століття та австро-німецької музичної культури загалом.

Як на рівні суто піаністичних прийомів, засобів побудови фортепіанної фактури, так і на рівні лексики цей романтичний словник стає основою інтонаційного тезаурусу С. Борткевича. До якого митець, тим не менш, влітає й інші мотиви – від фольклорних, пов'язаних з українською музичною традицією та індивідуальним слуховим досвідом митця, так і імпресіоністичні, та подекуди експресіоністичні, тобто суголосні тому стильовому контексту, в якому опинується композитор в перші декади ХХ століття.

Разом із суто виконавськими прийомами, С. Борткевич засвоює і композиційно-драматургічні особливості музичних текстів класико-романтичної доби. Так, подібно до Ліста, для нього важливим є принцип поємності, до якого він тяжіє в фортепіанних концертах зокрема. Разом з тим, салонність, як характерна ознака багатьох його творів, та лістівсько-шопенівське розуміння віртуозності – як виразової категорії, обумовлює не лише концертно-віртуозний, але й камерно-ліричний нахил його фортепіанних творів.

С. Борткевич працює з усім цим інтонаційно-лексичним багажем романтичної доби, *є принцип алюзійності*, що говорить про нього все ж як про митця ХХ століття. Власне, саме характер цієї алюзійності, тяжіння до діалогічної взаємодії з музикою минулого, надає фортепіанному стилю С. Борткевича ознак інтертекстуальності.

## РОЗДІЛ 2. ВИКОНАВСЬКІ ПІДХОДИ ДО ФОРТЕПІАННИХ КОНЦЕРТІВ КОМПОЗИТОРА

### 2.1. Концертні жанри для фортепіано з оркестром у доробку Сергія Борткевича

Концертні жанри в фортепіанному доробку С. Борткевича представлені трьома фортепіанними концертами та Руською расподію, що складені митцем в період між 1910-м та 1930-ми роками. Звернення до жанру фортепіанного концерту на відміну від сонати, яку Борткевич тривалий час оминає, обумовлено знову ж таки його піаністичною діяльністю та спробами якомога краще представити музичний інструмент в мистецтві соліста, що змагається з оркестром. Нажаль, Концерт ор.1 спіткала невтішна доля – композитор знищив його, почасти відтворивши згодом музичний матеріал у Другому фортепіанному концерті ор.28. Невідомо, чому композитор так вчинив, адже в архівах харківської преси можна знайти відомості, що він виконував його публічно. Тим не менш Борткевич все ж не зберігає ор.1 в своєму авторському каталозі (чи не єдиному, складеному самим композитором) [36, с. 140-142].

1913 року в Ляйпцизі виходить друком Фортепіанний концерт ор. 16, В-dur, і надалі ідея про роботу з концертним жанром вже не полишає композитора<sup>3</sup>. Цей свій твір Борткевич оцінює вище, оскільки наважується показати його Артуру Нікішу. Завдяки цьому цей твір згадується у багатьох виданнях, хоча в жодному з них не розглядається детально.

---

<sup>3</sup> Після Фортепіанного концерту ор 16. один за одним з'являються Концерт для віолончелі з оркестром ор. 20 (1922), Концерт для скрипки з оркестром ор. 22 (1923) і Другий концерт для фортепіано з оркестром ор. 28 (1923), створений на замовлення Пауля Вітгенштайна. Нарешті, у 1927 році Борткевич складає Третій фортепіанний концерт, після чого перемикається на жанри камерно-інструментальної музики (сонати, тріо, камерні ансамблі).

Про особливу популярність Першого фортепіанного концерту оп. 16, що отримав підтримку А. Нікіша, згадує Крістоф Фламм, зазначаючи: «Концерт вражає ошатністю оркестрових голосів в першій частині, проте кілька відвертих пасажів в дузі Чайковського розчаровують, як і банальний віртуозний жест соліста у фіналі; сентиментально-патетична середня частина скидається на Гершвіна» [52, с. 455].

Інші критики закидали Борткевичу сліпе наслідування стилістики С. Рахманінова в цьому концерті, найчастіше йшлося про брак індивідуального та оригінального в його музичній мові. Висвітлюючи історію виконань фортепіанних творів композитора, Є. Левкулич згадує також про статтю Р. Фельдманна, де аналізується фінал концерту. Критик відзначає схожість драматургічного рельєфу в двох останніх частинах концертів, зокрема цілеспрямованість розвитку від спокою до масштабного кульмінаційного звучання [16, с. 86].

Як не дивно, такі критичні зауваження сучасників не могли стримати слухацький успіх, що концерт мав до середини 1930-х років. До прикладу, іспанський піаніст-віртуоз Терран на одному з виступів через бурні овації був вимушений виконувати твір повторно. Більше того, до іспанця інші виконавці, як-от С. Шуберт та І. Фідлер виконували його в Астрії, Німеччині, Чехії (Прага) та Відні. Ймовірніше за все, розмірковує К. Лебедева, на той момент в Борткевича був ареол оригінального та успішного композитора-піаніста [22, с. 280].

**Перший фортепіанний концерт оп. 16, В – dur**, Борткевич складає у 1912 році. За композиційною будовою він орієнтується на тричастинність з контрастним зіставленням частин. Зрозуміло, що в момент роботи над твором він зтикається з певними труднощами, адже над ним тяжіє стала традиція романтичного фортепіанного концерту, представлена музикою Р. Шумана, Ф. Шопена, та ближче хронологічно – концертами П. Чайковського або С. Рахманінова, отже створити оригінальний текст доволі проблематично. В

концертах цих композиторів вже набули втілення усі можливі технічні і виразові можливості роялю, склався сталий звуковий образ інструменту, типи фактури, характер взаємодії з оркестром тощо. «Працювати» з такою жановою моделлю видається складним з огляду на незначний простір для композиторської ініціативи. Однак С. Борткевич, скоріше за все, опиняється в ситуації, коли набутий виконавський досвід потребує більш масштабного вираження, ніж сфера камерно-приватного музикування, тож вже не може обмузувати себе цими жанрами.

Тим не менш музиканту вдається продемонструвати тут свою індивідуальність. Він зберігає чітку відмежованість і контрастність трьох частин, однак скріплює цикл тематичними арками; широко висвітлює ідею багатоепізодної зміни настроїв, виявляючи ознаки *поемного мислення*. Найбільш показова в цьому сенсі невелика за масштабами, але надзвичайно містка по образному наповненню II частина Концерту, *Andante sostenuto*. Оркестрова тема, що відкриває її, поєднує хорал з експресію ліричного висловлювання. У контексті повільної частини вона набуває глоріозного звучання у міді, але не в результаті розвитку, а наче під впливом попереднього матеріалу, що породжує відчуття монтажної зміни кадрів.

Друга тема II частини, доручена солістові, доповнюючи першу, розкриває іншу грань лірики, наповнену світлим, піднесеним почуттям. Тема написана в динаміці *pp*, за характером *dolce cantando*, з пульсуючий акомпанементом оркестрової партії, а також виразно прослідковується переважання мелодизму, плинності. Услід напружено-драматичному епізоду *quasi recitativo*, що супроводжується тривожним тремоло, пронизаному декламаційними репліками, стрімким нагнітанням енергії, вона також перетворюється, забарвлюючись в урочисті тони (*Maestoso*), не позбавлені екстатичного відтінку. В результаті складна подвійна тричастинна форма набуває не лише розмах, але і динамізм цілеспрямованого процесу поза традиційними прийомами симфонічного

розвитку. У такому тлумаченні образно-тематичного матеріалу як двигуна драматургії можна почути відлуння шумановської традиції, що підтверджує тяжіння композитора до ігрової логіки.

Алюзійно С. Борткевич прочитує також пісенно-танцювальний матеріал фіналу. Особливості тематизму, наявність двох тем в рефрені (головній партії) рондо-сонати, друга з яких близька до першої, але не є цитатою, відсилає до Першого фортепіанного концерту П. Чайковського. Як зазначає А. Резнік, ці дві теми головної партії цієї рондо-сонати з епізодом замислені композитором у вигляді розсередженого циклу варіацій. Така ж різноманітна лірика представлена темами побічної партії і центрального епізоду. Перша з них відрізняється широким розспівом ліричних пісень. Основна тема епізоду (*Andante doloroso*) перемикає в область романтичної лірики. Експресія хроматичних низхідних мотивів, що супроводжуються хвилеподібними фігураційними пасажами, наповненість фортепіанної фактури, агогічна свобода, поступове посилення динаміки надають темі пристрасне звучання (*più appassionato*)<sup>4</sup>.

Не менш оригінально однак вирішена і I частина, де сонатність та концертність підпорядковані принципу поємності. Вона заявляє про себе в різнохарактерності і багатоскладності тематизму, драматургічній ролі кожного з утворень, внутрішньої завершеності розділів, переважанні експозиційності над розвитком, частій зміні темпів, наявності повільного вступу, стимулюючого музичну подієвість, яка відіграє важливу роль в драматургії не лише I частини, але і усього концертного циклу.

Важливими у визначенні своєрідності Концерту є те, як С. Борткевич трактує роль соліста, співвідношення партій, віртуозності як одного з атрибутів жанру, які завжди знаходяться в тісній взаємозалежності. В цьому сенсі лірична експресія твору свідчить про орієнтацію композитора на досвід романтичної

---

<sup>4</sup> Резнік А. Творческий путь и фортепианное наследие С. А. Борткевича : дист. на соиск. ...канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2017. С. 112 – 114.

традиції. В той же час, він не прагне до встановлення панування соліста, скоріше налаштовуюче паритетну взаємодію партій, оминаючи традицію поперемінного дублювання-розвитку одного і того ж матеріалу. Принцип «ланцюгової реакції», коли нова образно-емоційна якість теми досягається під впливом передавання іншого матеріалу, забезпечує єдину лінію розвитку [37, с. 92-95].

Дослідники, які зверталися до фортепіанних концертів композитора, зазначають, що Сергій Борткевич не тяжіє до симфонічних методів, оперуючи насамперед контрастом, і як засобом створення драматичних колізій, що просувають процес, і в якості одного з дієвих прийомів драматургічного розвитку [див. 2;16; 27].

В силу цього, не втрачаючи віртуозності, Перший концерт не перевантажений технічними складнощами, попри те що в нотному тексті майоріють елементи масивної октавно-акордової техніки, ускладненої акцентами, синкопами, поліритмією. Наявність арпеджіо та прийомів поперемінного удару рук, розподілу груп дрібної тривалості між руками, ігри подвійними нотами також доволі часті. Вже не кажучи про багато трелей, тремоло, різноманітної кантилені, в тому числі і уплетених до багатосарової фактури; *tempo rubato* (в його романтичному розумінні), значних динамічних градацій. Звернімо увагу, єдине що відсутнє серед таких «формул» романтичного піанізму, так це дрібна пасажна техніка.

Тож можна говорити про *виборчий підхід у використанні того або іншого прийому*, який узгоджений з драматургічним цілим та кожним його елементом, певним драматургічним етапом, вирізняючи фігуру соліста як ключову, водночас, підпорядковуючи застосування цих прийомів піаністичної техніки виключно музичній образності.

Саме такими засобами С. Борткевич досягає змістовності висловлювання навіть в умовах стислого висловлювання. Таким чином, доходить висновку

К. Лебедева, С. Борткевич створює оригінальну художню концепцію жанру, безпосередньо не пов'язану ні з одним з відомих попередніх зразків [21, с. 38].

**Другий концерт ор. 28**, створений в 1923 році, особливо вирізняється в фортепіанному доробку С. Борткевича. Він складений *для лівої руки*, що потенційно обмежує коло його виконавців зважаючи на складність фактури і особливих вимог до повноцінного звучанн інструменту. Музика твору позбавлена будь-яких фольклорних алюзій, і пронизана діалогом з емоційно-поетичними відкриттями романтичної епохи, що дає змогу дослідникам характеризувати звукові образи твору як наслідуючт традиції пізнього романтизму [51, с. 78].

Загалом, Другий концерт – це твір унікальної історії. Композитор склав його для австрійського піаніста Пауля Віттгенштайна, який втратив праву руку у Першій світовій війні. Згодом для знаного ліворукого піаніста писали Моріс Равель і Сергій Прокоф'єв, але саме С. Борткевич був першим, що склав для нього концертний твір.

З огляду на те, для кого твір був створений, цей фортепіанний концерт не легко виконувати навіть блискучим віртуозам. Адже Віттгеншайн був легендою свого часу, для нього як виконавця не існувало технічних меж. Звучання концерту вкрай насичене фактурою та справляє таке враження, що у партії фортепіано використано щонайменше дві руки з потужними звуковими властивостями. Показове в цьому відношенні вкионання концерту у 2017 році молодою американською піаністкою Надеждою Влаєвою з Академічним симфонічним оркестром «Філармонія» під орудою Миколи Сукача (концерт був у Чернігові). На слух її виконання сприймалося як виконання двома руками, настільки насиченим було звучання фактури, але така вправність радше виключний випадок.

В Другому концерті також проявлене тяжіння С. Борткевича до поємності. Орієнтованість на поємність дає йому змогу поєднувати ясність структури з

дрібністю композиційних розділів і різноплановості образного ладу. Зміна темпу свідчить про наявність трьох частин, традиційних для такого роду жанрів, при відсутності їх чіткої відокремленості.

Разом з тим, вторгнення матеріалу драматичного вступу і початку головної партії між ліричним *Andante* і *Finale* виявляє тенденцію до зливої одночастинності. Автор не обмежує себе у виборі піаністичних прийомів, яким активізує весь комплекс технічно-виразних засобів, тим самим, не роблячи будь-яких знижок на можливості виконавського апарату. Тут присутня різноманітна палітра фігураційного руху, октави та прихована поліфонія, породжує характерну фактуру «рельєф - фон», діалогічні перекликання, наповненість тембровереєстрового простору, що забезпечує об'ємне звучання інструменту, різноманітність штрихів, які сприяють розкриттю образно-емоційного змісту. Про високий рівень віртуозності свідчить і швидкий темп у крайніх частинах циклу, що передбачає досконалий піанізм виконавця.

Скоріше за все, саме такий захмарний рівень віртуозності обумовив невітшну виконавську долю концерту. Цікаво, що хоча хронологічно він скадений раніше равелівського, і в 1930-ті роки П. Вітгенштайн, за спогадами сучасників, його часто виконував (сам С. Борткевич навіть згадує, що піаніст під час гастролей двічі виконував концертв Києві, окрім, зрозуміло, Москви та Санкт-Петербургу) однак, концерт С. Борткевича в жодному з каталогів ліворучних концертів не згадується. На думку Б. Тадані, найвірогідніша причина того полягає в тому, що аж до 1942 року, коли вийшла переписано від руки літографічна версія партитури, Другий фортепіанний концерт не був опублікований.

Б. Тадані пише наступне: «Мені пощастило роздобути копію цього концерту в версії для двох фортепіано у Майка Спрінг з Гіперман Рекордз, і виконавши його, я вирішив, що музика надто гарно, щоб залишити її для виконання тільки для піаніста, який володіє лише однією рукою. У своїй

початковій формі вона дуже складна для піаніста, який не володіє чудовою технікою для лівої руки. Я розробив цю дворучну версію для фортепіано соло, маючи в моєму розпорядженні копію, для того щоб включити другу фортепіанну (оркестрову) партію» [54, с. 180].

В результаті одночастинний оригінальний твір перетворюється завдяки зусиллям музиканта на чотиричастинний, в якому фактично неможливо виявити автентичний композиторський текст. На хвилі відродження інтересу до музики С. Борткевича, Другий концерт набуває популярності у сучасних піаністів, але найчастіше його все ж виконують у цій таданівській «дворучній» версії, щоб досягти потужного звучання і більшої суто піаністичної ефектності. За рідкими виключенням, як вже згадана Надєжда Влаєва, виконавці звертаються і до автентичного, рукописуного тексту.

**Третій фортепіанний концерт ор.32, с-moll, С. Борткевич** складає у 1927 році, позначаючи його як до певної міри вершину своєї фортепіанної творчості. Про таку оцінку власного опусу свідчить згадка про Концерт в листуванні з Гуго ван Даленом. Композитор рекомендує виконавцю виконувати Перший концерт, оскільки він якраз національний, але після нього обов'язково Третій як найбільш масштабний та концептуальний. Борткевич пише: «Щодо концертів, раджу спочатку виконувати перший і лише після цього – третій <...> що з органом і великим оркестром, а Перший – ефектний і легший для виконання, в національному дусі» [цит. за 19, с. 112].

Про Третій фортепіанний концерт докладніше йтиметься далі, утім важливо, що цей твір підсумовує індивідуальну жанрово-стильову модель, яка формується у творчості С. Борткевича і може бути охарактеризована через такі ознаки.

По-перше, в роботі з жанром концерту композитор свідомо обмежується прототипом, що складається в романтичній традиції XIX століття у творах Ф. Шумана, Ф. Шопена і Ф. Ліста та «долучає» до нього ліричну модель

фортепіанного концерту, що склалася у доробку С. Рахманінов, почасти М. Скрябіна, М. Метнера і особливо П. Чайковського.

Свого боку, орієнтованість на словянську традицію з притаманним їй мелодизмом та робота з національним мелосом визначає і особливості драматургічних рішень концертів. Так, ключову роль в композиційно-драматургічному цілому С. Борткевич віддає побочним (ліричним) партіям, а не головним. Це проявлено як в пропорціях музичного матеріала, що використовує тематизм побічних тем для побудови музичного цілого (до прикладу, в усіх трьох концертах композитор відмовляється від розвитку теми головної партії, обмежуючись власне її експонуванням). Сфера лірики, ліризму – у різних модусах, від витонченої меланхолійності до максимальної екстатичності – стає цариною провідних музичних образів концертів і відповідно впливає на композицію. Ліричний тематизм обов'язково з'являється у вигляді ремінісценцій або в інших частинах циклу, як у Першому концерті, або ж в розділах одночастинних композицій, що в них прочитуються обриси три та/бо чотиричастинності<sup>5</sup>.

По-друге, наслідуючи Ф. Ліста, С. Борткевич тяжіє до «розрихлення» сонатності в концертному циклі та створення «гібридних», змішаних форм, поєднуючи сонату з тричастинною формою, варіаційними принципами розвитку матеріала, рондальністю, нарешті, до створення наскрізних одночастинних композицій, в яких вгадується структура класичного симфонічного циклу. Провідним при цьому стає *принцип поємності*. Найбільш наочно це втілено в одночастинних Другому і Третьому фортепіанному концертах, оскільки композиційна будова творів поєднує риси поеми та класичної трагедії.

По-третє, продовжуючи лінію лістівського піанізму, поєднану з рахманіновською, композитор часто вибудовує фортепіанну фактуру на основі

---

<sup>5</sup> Цю особливість відзначає як О. Чередниченко [див. 36, 39].

крупної піаністичної техніки, з акордовим викладом тематичного матеріалу, великою кількістю арпеджованих епізодів.

Власне, сфокусованість на фігурі соліста, що обумовлює рясне застосування крупної техніки, провокує й інші композиційно-драматургічні особливості. Це і кількість, як і розмір сольних каденцій в кожному з творів, і той факт, що соліст експонує на рівні з оркестром усі провідні теми твору, беручи участь у подальшому драматургічному розвитку звукового матеріалу.

Названі стильові особливості фортепіанних концертів висувають і певні вимоги до виконавців. По-перше, ці твори є взірцями трансцендентної піаністичної складності, вони неймовірно віртуозні, цілком можна. Другий момент, це звуковий образ фортепіано, що створює С. Борткевич, наслідуючи як шопенівську, так і лістівську традиції. Звідси особливості побудови фактури: багат шарової, часом акомпануючої, на тлі якої все ж потребує максимального легато і наспівності мелодична лінія. Так, у Другому концерті є епізоди, де широкі октавні акорди потребують вкрай каниленного виконання, для утримання визначеного музичним образом романтичного колориту.

Інше проблемне питання, на яке також звертають увагу дослідники – романтична метро-ритмічна організація музичного тексту, що потребує кропіткої роботи та вийняткового почуття музичного часу. Агогічні особливості фортепіанних концертів виявляються зокрема у великих епізодах з дрібними тривалостями акомпануючої мелодії фактури; у такому випадку вкрай важливо підпорядкувати фігурації більш крупній пульсації, тактусу, у межах якого вони утворюють єдиний хвилеподібний рух [34, с. 141].

Нарешті, з огляду на тяжіння митця до поємності і наскрізних композицій, до подолання дискретності, що позначено в «розрихленні» традиційного концертного циклу, особливого значення набуває здатність виконавця вибудувувати довгі драматургічні хвилі та звязки між окремими епізодами. Для того, щоб втримати слухацьку увагу (надто в Другому концерті), тут необхідно

за принципом подібності вибудовувати смислові арки між подібними тематично й образно розділами, вибудовуючи динамічні ланцюги за принципом нарощування. Важливо розуміти, що у випадку С. Борткевича, приміром, позначення динамічних відтінків частіше є характеристичною ознакою (екстатика, драматична кульмінація), аніж власне зазначенням гучності звучання.

При цьому важливо виокремлювати, індивідуалізовувати кожен розділ музичної композиції, реагуючи на зміну фактурного складу, тональності, ритмічного малюнку, «перемикаючись» між образами, дещо по-театральному унаочнюючи їх та сам контраст для слухача. Власне, соліст – головна фігура в фортепіанних концертах С. Борткевича, він той ліричний герой, він якого ведеться мовлення, артист. Таке смислове навантаження фігури соліста передбачає, що саме він є ведучим у виконанні, тож і темпова ініціатива частіше залишається за солістом, а не дирижером (аналізовані в роботі виконання презентують саме такий тип взаємодії «соліст-оркестр»).

*Щодо виконавської долі фортепіанних концертів С. Борткевича, велику історичну роль у ній відіграв його друг, нідерландський піаніст Гуго ван Дален (1888 – 1967). Він включає фортепіанні твори митця до свого концертного репертуару ще на межі 1910-х, фактично ставши у наступні роки першим виконавцем усього фортепіанного доробку майстра. Згідно архівних документів, які наводять у своїх кандидатських дисертаціях Є. Левкулич та О. Чередниченко, ван Дален виконував цикл етюдів ор.15, ор.29, цикли прелюдій (ор.33 і ор.40), цикл «Плачі і розради», не враховуючи численних окермих фортепіанних пєс. У 1930-роки ван Дален виконує усі фортепіанні концерти композитора та навіть перекладає оркестрові твори С. Борткевича, як-от балетну сюїту за мотивами Тисяча і однієї ночі для фортепіано, виконуючи її в сольних концертах.*

Центральне місце в репертуарі ван Далена займали Перший ор.16 і Третій ор.32 фортепіанні концерти. Вже доведено, що кожен з них протягом 1930-х років піаніст виконував не менше семи разів, при цьому його не зупиняли навіть

організаційні труднощі, обумовлені тим, що до партитури великого симфонічного оркестру у Третьому концерті С. Борткевич додає орган (безумовно, для підсилення грандіозності свого задуму). Історія виконань саме останнього також заслуговує згадки.

Отже, у лютому 1925 року С. Борткевич розпочинає роботи над твором, на виконання якого вже має кілька претендентів, готових викупити копії вже в наступному сезоні, серед них австрієць М. Розенталь і голандець ван Даллен, якому Борткевич надавав перевагу, про що повідомляє піаніста в листуванні. Однак через певні складності організаційного плану, ван Даллем грає Концерт лише через у квітні 1926 року в Гаазі<sup>6</sup>. Того вечора, зазначає Є. Левкулич, Г. ван Дален разом із С. Борткевичем на два роялі заграли Перший і Третій концерти, також ван Дален виконав Десять прелюдій ор. 33. Щодо відгуків, дослідник посилається на інкогніто рецензента, який написав наступне: «<...> новий твір композитора виявився найслабшим у програмі <...> у Концерті є чудові гармонії, а також протяжна й складна російська музична мова, вагнеріанські конструкції та лістівські каденції» [цит. за 16, с.128].

Віденська прем'єра твору, що відбулася в квітні 1927 року, також отримала стримані відгуки преси. Компліменти переважно стосувалися манери гри відомої піаністки Марії Нойшеллер, позначеної як енергійна, інтелектуальна (осмислена) та напорчуд напориста, у той час як сама музика була атестована як еклетична, хоча й з приємними слов'янськими мотивами, утім дещо вторинна по відношенню до фортепіанної творчості Ф. Листа [16, с. 130].

М. Нойшеллер повторно виконувала Третій концерт у Відні в 1929 році, пізніше Ліза Фукс виконувала твір в Празі того ж року. За 2 роки М. Порцкі

---

<sup>6</sup> Є. Левкулич також наводить іншу версію про виконання концерту ван Даленов Гарлемі взимку 1926 року та невідомим піаністом в Берліні. Однак документальних підтверджень тому, зазначає дослідник, не знаходимо у періодичних виданнях того часу, тому прем'єрою варто вважати виконня в Гаазі.

виконав його в симфонічному концерті у Берліні. Але найвідданішим виконавцем концерту до 1933 року, коли творчість «росіянина» Борткевича підпадає під заборону виконання за походженням, залишався Г. ван Даллем. Завдяки його активній виконавській діяльності твір зберігається у музичному просторі Європи до середини 1930-років.

## **2.2. Третій фортепіанний концерт: композиторський задум та його втілення**

Створений 1927 року, Третій фортепіанний концерт «Per aspera ad astra» є наймасштабнішим з фортепіанних творів С. Борткевича. Промовиста програмна назва твору відсилає до крилатого вислову, що його приписують Луцію Сенеці: «Крізь терни до зірок». Вона ж вчергове прокреслює звязки композитора з мистецтвом романтизму, адже рух до світла, як неосяжного і недосяжного ідеалу є одним з наріжних каменів міфопоетики романтиків. Власне, цей міфопоетичний образ був успадкований символістами на початку ХХ століття, і у випадку С. Борткевича набуває особливого «символістського» забарвлення, оскільки надає твору, що взаємодіє з музичним мистецтвом минулого та архетипами європейської культури, рівня філософського узагальнення, провокуючи, своєї черги, символізацію музичної мови.

Водночас, дуже ймовірно, що у програмній назві прихований і автобіографічний мотив. У рік створення Концерту С. Борткевичу виповнюється 50 років. За плечима чимала частина життя, повна поневірянь і складностей еміграції; композиторські амбіції та жага до визнання, що супроводжують СС. Борткевича в усі ці роки також складають внутрішні мотиви, що не могли не вплинути на музичний задум. Нарешті, головний ліричний герой усіх фортепіанних концертів композитора – скоріше за все він сам; тож можна

припустити, що обидва ці аспекти – біографічний та культурно-універсальний, обумовили музичний задум композитора та характер його звукового втілення.

Програма твору реалізується на кількох рівнях – від композиційно-дарамтургічного до інтонаційного. Відштовхуючись від програмної назви, С. Борткевич вільно вибудовує композицію концерту. Тенденція до тематичного об'єднання циклу, характерна багатьох його творів, у Третьому концерті відчувається особливо виразно. Як і у попередньому концерті, цілісна одночастинна композиція може бути трактована як тричастковий цикл з переходами *attacca* від частини до частини.

Композиція вибудовується наступним чином:

Перша частина (квазі експозиція) – Вступ *c-moll* – Головна партія *c-moll* – Сполучна партія *es-moll* (на матеріалі головної) – Побічна партія *es-moll* – умовно заключна, без кадансу;

Друга частина (квазі розробка та реприза) – Каденція – Перший епізод (нова тема А) – Другий епізод (нова тема В) і поява «теми зірок» С (на основі теми А) – Реприза (скорочена: тема вступу + побічна та заключна) – Третій епізод (теми А і В);

Фінал (кода) – *Lento Maestoso Solenne* (варіації на «тему зірок», *C-dur*) – *Moderato* середній епізод (нова тема + тема В) – *Meno Mosso* реприза («тема зірок», *As-dur*, і нарешті *C-dur*).

Щодо тематизму твору, то властива мисленню С. Борткевичу рефлексивність, презентована на якісно новому рівні, який можна назвати символістським. Оскільки діалогічність, алюзійність, репрезентована через зв'язок із тематичними прототипами музичної традиції (що до речі не обмежуються виключно ХІХ сторіччям) набуває в Концерті нових масштабів.

Композиторський задум апелює до однієї з вічних тем в мистецтві. Тому не дивно, що для втілення філософського за характером задуму, який виростає з

романтичної міфопоетики, С. Борткевичу знадобилося «вступити в діалог» одразу з кількома музичними традиціями.

Перша серед них, ясна річ, бетховенська. Відсилка до творчості і конкретних творів Бетховена прочитується у двох планах: як загальна драматургічна концепція «від темряви до світла», через подолання перепон, що втілена у бетховенський П'ятій симфонії, приміром, і тут же означена аналогічним тональним рухом від до мінора до Да мажору. Вирішення «фіналу» концерту у вигляді варіацій, гімнічна піднесеність самої теми та характер роботи з нею, що надають грандіозності музичному висловлюванню, відсилають до фіналу Дев'ятої симфонії. Нарешті, і з фортепіанними творами тут є чіткий зв'язок, зокрема з 32 варіаціями до-мінор: це і співпадіння тонального руху, і тематична подібність. Як і в варіаційному циклі Бетховена, за тематичну основу С. Борткевич бере один з найвідоміших, архетипічних музичних символів – тему хреста (про це ще скажемо нижче).

У способі розгортання музичної форми С. Борткевич, як вже зазначалося, тяжіє до поємності, репрезентованої Ф. Лістом як в симфонічних поемах, так і фортепіанних текстах. Це стосується і форми, і тісних зв'язків між темами Концерту. Так, драматургічним прототипом твору можна вважати симфонічну поему «Прелюди» Ф. Ліста. Словесні програми, напрямок образно-сміслового руху «до світла» з виходом в трансценденте також подібні в обох творах. Більше того, тематизм Концерту (основні його теми) є своєрідними «узагальненнями» листівських фортепіанних тем, що свої черги пов'язані з мотивами-архетипами у європейській музиці.

Концерт вирізняє справжній ораторський пафос сольної партії. Він втілюється через масштабну фортепіанну фактуру, у великій кількості октавно-акордових монологів, що перегукуються з кращими сторінками фортепіанної творчості Ліста і наслідують презентовану в його доробку роль соліста-віртуоза саме як світоча, оратора, Артиста.

Ще один алюзійний пласт, явно декларований С. Борткевичем – музика і ширше мистецтво початку ХХ сторіччя, зокрема творчість О. Скребіна. Образ зірки був особливо актуальним у мистецтві межі ХІХ-ХХ століть – в поезії, візуальному мистецтві. В музиці того періоду найяскравіше втілення цього образу-символу належить О. Скребіну у Четвертій фортепіанній сонаті Фа дієз фажор, що розгортається як наратив про далеку мерехлиливу зірку, то згасаючи, згасає, то спалахуючу блиском екстатичного вогню. Разом з тим, за рівнем грандіозності і насиченості музичної матеріаї у фіналі, Концерт наближається до скребінської «Поєми екстазу». Своєї черги, як відомо «Поєма екстаза», як і «Прелюди» наслідують одну й ту саму драматургічну ідею, що йде від Бетховена – подолання, боротьба та вихід на рівень трансцендентного. Останнім «знаком» скребінського є музична мова Концерту, ускладнена гармонія та особливо терпка, з елементами хроматики, мелодика.

Щодо символізації мислення та, відповідно музичної лєскики, то С. Борткевич «втягує» в інтонаційне поле твору як інтонаційне зерно одну з ключових тем-архетипів для музичного мистецтва Нового часу – це тема хреста.

Саме на ній заснована тема вступу (Grave), що разом з тим нагадує звучання фуґи до дієз мінор з I тому Добре темперованого клавіру Й. С. Баха:

Рис.1. С. Борткевич. Третій фортепіанний концерт (версія для двох фортепіано), тт.1-10.

У такому викладі мотиву тема вступу нагадує, наприклад, головну тему Симфонії Цезаря Франка та один із варіантів «Прелюдів» Ліста (символ життєвих складностей). Окрім того, тут вгадується абрис теми-речитативу з 32 варіацій до мінор Бетховена, що побудована (з гармонічної точки зору), як риторична фігура *catabasis*. О. Чередніченко та А. Резнік також вбачають тут відгомін демаонічних образів-мотивів Ф. Ліста («Чардаш смерті», Соната сі мінор – переважно через застосування високкого четвертого ступеня) або ж К. Сен-Санса. Це один твір фортепіанної класики, тема якого побудована саме на цьому варіанта мотива хреста – Перший фортепіанний концерт Й. Брамса [37, с. 54].

Усі тематичні сполуки та монотематичні звязки концерту виходять саме з цієї теми, що є інтонаційним зерном твору. Вже у вихідному чотиритакті містяться кілька елементів, які грають найважливішу роль темотворенні твору. Тема-символ хреста, що звучить у низькому регістрі у фаготів та віолончелів, незмінно повертається до III ступеня *c-moll*. Її перший елемент побудований на мотиві «запитання» (зменшена кварта в пунктирному ритмі), що набуває

наполегливості в триольному повторенні. Потім композитор здійснює спробу розвинути висхідний рух через мажорний сектаккорд, але, діставшись VI ступеня, мелодія поникає, захоплюючи тритон між IV підвищеною і I ступенями, і знову упирається в III ступінь.

Динамічна хвиля, окреслена темою, поширюється крізь увесь вступ. Мелодія в оркестровій партії прямує вгору, але, досягнувши кульмінації, знову приходить до затвердження мотиву в басу. Тема вступу неодноразово нагадує себе протягом твору. У другій фазі фортепіанної каденції, що йде за експозицією сонатної форми, вона викладена вже у B-dur.

Рис 2. С. Борткевич. Третій фортепіанний концерт, тема вступу («хреста») у каденції.

На ній побудований перехід до «теми зірок». Нарешті, у перетвореному вигляді вона з'являється на початку репризи сонатної форми Lento. Вихідний ритмічний імпульс зберігається, проте зменшена кварта замінюється зменшеною терцією. Цікаво, що головна тема є основою й заключною також (при цьому вона

набуває гармонічної нестійкості). Це дозволяє виключити головну тему з репризи, де її репрезентує остання. У побічну партію зі вступної теми проникає висхідний рух за звуками секстакорду, що забезпечує швидкий мелодійний зліт.

Щодо обічної партії, то тут можна розчутити алюзію на тему четвертої частини Дев'ятої симфонії, хоча у гармонійному плані С. Борткевич дає простіший варіант перерваний зворот.

Остання тема, подібна до вступу, виникає на завершенні сольної каденції. Перший її елемент пов'язаний із обігранням тритону, який виділявся у лапідарних контурах теми вступу. Другий елемент є спадаючими секундними «злітаннями», що, як вже зазначалося, відсилають до головної теми Першого фортепіанного концерту Брамса. Перехідна, сполучна функція теми підкреслюється методом її розвитку. Двотакт, заснований на еліптичному звороті, розвивається у секвенції з секундним кроком, що налічує аж шість ланок.

На початку розробки, С. Борткевич перемикає увагу на каденцію соліста, яка стає переломним моментом в драматургії, направляючи весь розвиток у поемне русло. Так з'являється новий ліричний епізод *Andante*. Його мелодія вільно ллється зі змінною метрикою, хроматичними ходами, спадаючої пунктирною ритмоформулою поєднує риси пісенності, в якій соліст виконує одноголосний наспів в октаву. У композиції цілого дане *Andante* можна трактувати або як епізод в розробці, або в якості повільної частини циклу. Своєрідність і складність подальшого музичного процесу містяться в тому, що каденція соліста виступає носієм нової інтонаційно-образної інформації. Поєднуючи вільний самостійний виразний тематизм, вона тим самим визначає вигляд нового фазису розробки.

Перша тема каденції відзначена прямою відсилкою до творчості О. Скрибіна. Черета ямбічних мотивів відтворює блискучий образ «Поєми екстазу». Друга тема в стильовому відношенні більш нейтральна, але містить імпульс схвильованості.

У заключному розділі Концерту С. Борткевич не обійшов увагою і досвід П. Чайковського та С. Рахманінова, який визначив образну побудову, способи розвитку тематичного матеріалу, вибір стилістичної палітри в великомасштабному розділі C-dur. Основне навантаження тут несе тема, викладена спочатку у партії оркестру, а потім вже з'являється у потужному звучанні соліста і оркестра разом. Варіантно-варіаційна повторність в її розвитку сприяє утвердженню лицарської відваги, величальних інтонацій, дзвонів, що досягаються ефектними тремоло і розгойдуються акордовими «кроками».

Ця тема є обрамленням центрального розділу Концерту. Після епізоду у ній суттєво змінюються і характер, і фактура (масштабні акорди соліста). В аналогічному вигляді вона постає, готуючи другий великий розділ концерту. Ще один важливий виток її розвитку пов'язаний із переходом до репризи сонатної форми. Тема, яка набуває тут рішучого, дієвого характеру, скандується всім оркестром. Східний тритон перетворюється спочатку у чисту кварту, потім на зменшену терцію. Тим не менш, незважаючи на всі зміни, принцип розвитку музичного матеріалу залишається незмінним: тема зазнає секвенційного розвитку, рухаючись за тональностями великотерцевого співвідношення (E-dur, C-dur, A $\flat$ -dur). Концерт закінчується великим розділом на основі нового матеріалу *Lento Maestoso Solenne*. Діатонічна восьмитактова тема варіацій починає свій розвиток у спокійному, врівноваженому настрої у C-dur на р.

У мелодії можна умовно позначити три основні елементи: квартіві поклики мідних інструментів, низхідний рух від V ступеня до I і марковану інтонацію V VI III. Помітний підкреслено російський образ цієї суто діатонічної теми, що акцентує VI ступінь у мажорі. Другому чотиритакту відводиться провідна роль розгортанні апофеозу. Після перших двох проведенень теми третій елемент «перехоплює ініціативу», набуваючи маркованого, активного характеру. Друга пропозиція теми енергійно просувається по тональностям, що віддаляються один

від одного на велику терцію (As-dur, E-dur, C-dur), утворюючи барвисті зіставлення.

Остаточне перемикання в новий «зоряний» простір позначається включенням органу. Варіаційний розвиток зачіпає лише акомпанемент і реєстрування, не змінюючи саму тему. Об'єктивна урочистість першого розділу тричастинної форми відтінюється лірикою середнього розділу (Moderato). Мелодія, доручена солісту, контрастує із чітко організованою темою попередньої частини імпровізаційної свободи викладу. Її кульмінація на *ffff* у супроводі *tutti* стає останнім важливим щаблем на шляху до завершального апофеозу *Maestoso Solenne*.



Рис.3. С. Борткевич. Третій фортепіанний концерт, кода («дзвони»)

Для грандіозності звучання композитор імітує звучання дзвонів у самий різний спосіб: проведення теми у вигляді потужних акцентованих акордів у соліста, обтяжені удари міді, дзвінки розсипи у верхньому регістрі біля фортепіано, що наслідують маленькі дзвіночки. Імовірний прототип цієї музики це звону ж таки вища грандіозність» дзвону в кульмінації «Поєми екстазу» Скрябіна. Тональний рух веде до затвердження променистого C-dur.

Підсумовуючи, зазначимо, що алюзійність твору, обмовлена з одного боку, «полістилістичним» мисленням композитора, з іншого – програмою, музичним задумом дає підстави вважати Концерт «фіналізуючим» текстом для тривалої музичної традиції. С. Борткевич при цьому діє саме як композитор ХХ століття – співставляє, поєднує різні стильові явища, виходячи або з ідеї їх змістовної суголосності, або ж подібності звучань, діалогічно переосмислюючи увесь попередній досвід, оперуючи не стільки завершеним/оригінальним тематизмом, скільки музичними мотивами-символами, що надають твору специфічно інтертекстуального виміру.

### **2.3. Порівняльний аналіз виконавських версій Третього фортепіанного концерту**

Щодо виконавських версій Концерту, які обрані для аналізу, зазначимо, що вирішальним фактором створення кожної з виконавських версій є індивідуальна стильова установка піаністів та їхнє розуміння музичного задуму.

Обидва виконавця фактично є представниками російської фортепіанної школи. Вячеслав Зубков – учень київської легенди Бориса Архімовича, що був одним з кращих випускників Якова Флієра, а Павло Гінтов – також киянин, що до 17 років навчався в класі Ірини Барінової в київській десятирічці, потім продовжив навчання в мовкоській консерваторії в класі Льва Наумова (учень Г. Нейгауза), а переїхавши до США – у Ніни Світланової, яка належить до тієї ж школи.

Спільним для обох, незважаючи на різницю у віці, є феноменальна піаністична техніка (здається інколи, що за межами можливого) та визнаність у професійній спільноті. В. Зубков вже давно виконавець світового масштабу, а П. Гінтов так само має численні нагороди на найпрестижніших музичних конкурсах світу. Приналежність до однієї фортепіанної традиції визначає і

обізнаність виконавців зі словянською фортепіанною музикою і тими підходами до прочитання музичної класики, що склалися в російській школі у ХХ столітті.

Водночас є і відмінності, що прочитуються в індивідуальних смаках виконавців. В. Зубков переважно тяжіє до шопенівської фортепіанної традиції, включаючи дуже часто твори композитора до свого репертуару. Його індивідуальна манера вирізняється ліричністю, увагою до деталей та виключно граціозним, м'яким туше. П. Гінтову за темпераментом більше пасує шуманівсько-лістівська традиція, з позиціонування соліста-віртуоза як оратора, Артиста, декламатора. Разом з тим, хоча піаніст виконує дуже багато фантазійних творів романтичної доби, в його репертуарі чимало фортепіанних текстів ХХ століття, що презентують інший, експресивний або ж шумовий образ фортепіано.

Ці індивідуальні особливості, на мій погляд, обумовлюють концептуальні розбіжності в тому, як музичне ціле, музичний задум твору прочитують названі виконавці.

Ключова ідея, що прочитується у версії В. Зубкова – образ становлення, плинності, але й спрямованості: до фіналу, до трансцендентного «сяйва зірок». При цьому основний модус його виконання може бути позначений як ліричний. Натомість П. Гінтов акцентує на драматизмі «боротьби», і в його випадку дуже відчуття орієнтованість на ударний, дзвоновий звуковий образ фортепіано. Своєї черги в тому, як він вибудовує звукову/тембральну матерію фортепіанної фактури, відчувається лістівський пафос і звісно ж, драматика, а не лірика.

Названі особливості відчутні на кількох рівнях. На композиційно-драматургічному, тобто в тому, як виконавець вибудовує цілісність, дуже важливими є темпові розбіжності. У випадку В. Зубкова твір лунає на майже 4 хвилини менше. Піаніст «веде» за собою оркестр під орудою Миколи Сукача, на кожному з розділів форми робляючи невеликий, але відчутній темповий зсув. Він також тяжіє до наскрізності побудови свого висловлювання, не маркуючи

розділи Концерту, хоча і деталізовані, рельєфно представлені на рівні зміни характеру інтонування, а нарощуючи швидкість за рахунок продуманих кульмінаційних хвилин, яких він робить чотири. Додатково на ідею «політності», «становлення» спрацьовує легкість артикуляції та сонористичні ефекти, яких піаніст досягає завдяки оригінальній педалізації (щоправда, як не порушує традиції романтичного фортепіано). Таким чином у В. Зубкова ясно артикульована ідея поємності, як провідна для розвитку матеріалу.

До прикладу, перед вступом головної теми в епізоді *Andante*, він не бере до уваги зазначену композитором умовну «кому», яка змінює все раптово та несподівано, а також надає цьому епізодові маленьку «ізіюмінку». В самому кінці заключного розділу, на останньому акорді соліст не стримується та прибирає руки з роялю, тримаючи звучання тільки педаллю. Попри такі невеликі нюанси, твір у виконанні Вячеслав Зубкова разом із симфонічним оркестром під керівництвом Миколи Сукача звучить вражаюче, помпезно та велично. Однак при цьому В. Зубков також цей твір не тільки, як соліст, але як і композитор (він також відомий імпровізатор та складає чимало аранжувань і транскрипцій фортепіанної класики).

Щодо П. Гінтова, то його композиційна модель протилежна. Видається, що піаніст розглядає музичний текст «крупним планом», унаочнюючи для слухача розділі форми та інтонаційно-образні зв'язки між ними. Його манера видається більш важкою, а композиційні шви марковані з певною лапідарністю. Окрім того, на відміну від В. Зубкова, піаніст тяжіє до сповільнення темпів (хоча у С. Борткевича, за традицією, не має метро-ритмічних ремарок), що створює враження сфокусованості саме на драматичному аспекті «боротьби», а не подолання тієї самої долі, про яку мислить С. Борткевич слідом за Бетховеном та Лістом.

## Висновки до Розділу 2.

Незважаючи на усталений стильовий контекст, у якому розпочинає свою композиторську кар'єру С. Борткевич, за неминучого діалогу з романтичною традицією, композитор тим не менш створює свій оригінальний стиль та індивідуалізовану жанрову модель фортепіанного концерту. З певною мірою умовності можна говорити про полістилічність у художній манері С. Борткевича, адже алюзійність, властива мисленню митця, в фортепіанних концертах проявлена одразу на різних рівнях.

На рівні поетичному (або ж міфопоетичному) – в оперуванні музичними образами, вкоріненими саме в романтичному мистецтві.

На рівні композиційно-драматургічному – в наслідуванні композиційних принципів Ф. Листа, зокрема в тяжінні до наскрізних композицій та поємності.

На лексичному – в «формульності» фортепіанної фактури, що відтворює звуковий образ романтичного фортепіано; в ладо-тональному мисленні, з тяжінням до гармонічних сполук властивих пізньому романтизму; в «переплавленні» мовленнєвих елементів різних традицій – західно-європейської, фольклорної (української), східної-європейської (що походить від російської фортепіанної школи).

Алюзійність виявляється художнім фундаментом і Третього фортепіанного концерту. Однак вибір композиційно-драматургічного рішення обумовлений не сліпим зверненням до однієї з жанрово-стильових моделей, що склалися в ХІХ столітті, а заявленою в програмній назві художньою ідеєю. програма (задум), що апелює до вічних тем в мистецтві, зумовлює й засоби її художнього втілення; для масштабності і універсальності висловлювання С. Борткевич потребує певної «метамови», саме тому працює на рівні інтонаційних, ладотональних, фактурних алюзій (доволі відвертих однак алюзій, а не цитат), прокреслюючи глибинні

сміслові зв'язки між різними епохами, стильовими традиціями та індивідуальними композиторськими світами.

Ключем до інтерпретації Третього концерту, таким чином, має стати усвідомлення енциклопедичного музичного контексту, з яким діалогізує композитора та осягнення алюзійності його мислення. Утім, як свідчить порівельних аналіз виконавських версій, реалізація музичного задуму, музичної ідеї твору також залежить від стильового бекграунда та індивідуальної семантичної ідеї кожного з них. Для П. Гінтова важливішим виявляється образ драматичного подолання, трагічності, для В. Зубкова – тяжіння, плинності та екстатичності.

## ВИСНОВКИ

Фортепіанна творчість Сергія Борткевича є важливою частиною українського музичного мистецтва ХХ століття. Незважаючи на певну розірваність контекстів та те, що діяльність композитора-піаніста не була напряму пов'язана з українським музичним простором, творчість митця є ще одним свідченням про європейську генезу, тісні зв'язки українського музичного мистецтва з європейським, зокрема романтизмом, та безумовно заслуговує відродження, звукової актуалізації в сучасному музичному просторі, яке ми сьогодні спостерігаємо.

Синтетичність мислення митця, його діалогічна взаємодія у фортепіанній творчості як з лексиною, так і міфопоетикою європейської класико-романтичної традиції, дають підстави міркувати про нього саме як про митця ХХ століття. Щодо специфіку фортепіанного стилю Борткевича, то його визначає тісний зв'язок виконавської практики та композиторської творчості.

Оскільки С. Борткевич насамперед склався як концертний піаніст-віртуоз, вихований на школі К. Черні і Ф. Ліста, на рівні суто піаністичних прийомів, засобів побудови фортепіанної фактури, так і на рівні лексики цей романтичний словник стає основою його інтонаційного тезаурусу. До якого митець, тим не менш, влітає й інші мотиви – від суто слов'янських, пов'язаних з українським мелосом та індивідуальним слуховим досвідом митця, так і імпресіоністичні, та подекуди експресіоністичні.

Разом із виконавськими прийомами, Борткевич засвоює і композиційно-драматургічні особливості музичних текстів класико-романтичної доби. Так, подібно до Ліста, для нього важливим є принцип поємності, до якого він тяжіє в фортепіанних концертах зокрема. Разом з тим, салонність, як характерна ознака багатьох його творів, та лістівсько-шопенівське розуміння віртуозності – як

виразової категорії, обумовлює концертно-віртуозний нахил його фортепіанних творів, вийняткову роль соліста-оратора.

Однак основний принцип, за яким С. Борткевич працює з усім цим інтонаційно-лексичним багажем романтичної доби, є *принцип алюзійності*. Тобто він не копіює засвоєний ним інтонаційний словник класико-романтичної доби, а діалогізує з музикою минулого, переплавляючи одразу кілька традицій: шубертівсько-мендельсонівську традицію домашнього музикування, скерцозність, ігрову логіку та тяжіння до циклізації, притаманні Шуману, піаністичні принципи побудови музичної фактури та поемність, що походять від музики Ф. Листа та мелодизм, що підхоплений у Шопена. Яскраво виражене тональне мислення та тяжіння до квадратних структур також свідчать про класико-романтичні стильові орієнтири митця або ж неокласичні їй нахили.

Нарешті, важливою для художнього мислення С. Борткевича є ідея програмності, що пов'язує його як з поетикою романтичної доби, так і художніми принципами сучасників.

В Третьому фортепіанному концерті алюзійність як творчий метод виходить на новий, символічний рівень. Музичний задум твору можна вербалізувати як ідею становлення, подолання перепон. За своєю суттю вона є надідеєю, оскільки за змістом і тематично пов'язана з величезним корпусом європейської музичної класики: від бетховенської п'ятої симфонії чи до-мінорних варіацій до скрябінської четвертої фортепіанної сонати, у якій майорить далека зірка – романтичний ідеал неосяжного і вічно прекрасного. Разом з тим фактично цитування бахівської теми хреста, як і включення до партитури органу надає твору нового символістського виміру, прокреслюючи зв'язки з художньою течією символізму. Ще одним додатковим смисловим шаром в концерті постає образ дзвонів, що підіймає музичну ідею на рівень філософського узагальнення. Власне, універсалізм вічної теми, до якої звертається С. Борткевич у Третьому

фортеіанному концерті забезпечує йому вихід на рівень символізації музичного мислення та, відповідно, мовлення.

Ідея становлення обумовлює і композиційно-драматургічні особливості Третього концерту, який вирізняє *поемність*. Одночастинний твір, у якому відчувається чотиричастинність, до певної міри наслідує листівську модель симфонічних поем. Так само, як і поеми Ліста, концерт тяжіє до монотематичності. Листівські алюзії водночас проявлені на рівні акордово-октавної фактури, що надає масштабності фігурі соліста.

Названі художні особливості твору вимагають від виконавців як блискучою піанітичною технікою, так і вправності у роботі з музичним часом, вміння вибудовувати смислові арки в межах недискретної плинності звукового матеріалу, перемикатися між емоційними регістрами, про які сигналізуються фактурні, тональні, метро-ритмічні зміни організації тексту.

Щодо особливостей прочитання концерту сучасними виконавцями, то важливою передумовою втілення задуму є індивідуальні стильові характеристики кожного з них. Обидва виконання вирізняє енциклопедичний контекст і усвідомлення виконавцями алюзійності як основи творчого методу С. Борткевича.

Разом з тим, у виконанні Павла Гінтова більш яскраво прокрелюється зв'язок зі звуковим образом фортепіано ХХ століття, з переважанням ударності та подекуди дзвоновості; у його прочитанні скоріше йдеться про «деконструкцію» музичного тексту, він унаочнює розділі музичної форми, тяжіючи до дискретності, до сповільнення темпів особливо в епізодах з маркато, акцентуючи на драматичній складовій образу. Третій концерт у його виконанні набуває експерсіоністичного звучання, зокрема завдяки особливому маркуванню різких ритмів та «відкритого» звучання.

Підхід, що застосовує Вячеслав Зубков скоріше повертає слухача до ідеї романтичної та імпресіоністичної стильових інтенцій творчості Борткевича. У

його прочитанні, що видається більш драматургічно цілісним, легше прочитується принцип поємності, як драматургічної основи концерту та ліричність, що проявляється у м'якому туше та особливих виконавських знахідках – як-то тримати звучання в коді виключно педаллю, знявши руки з клавіатури. Ідея плинності і цілеспрямованості руху виражена також в темпових рішеннях виконавця, що тяжіє до прискорення.

В цілому, усвідомлення смислових та стильових зв'язків Третього концерту з класико-романтичною традицією та водночас алюзійності як провідного художнього методу для побудови музичного образу забезпечує сучасним виконавцям необхідну оптику для розуміння оригінальності та своєрідності мислення С. Борткевича та створення художньо переконливих виконавських версій його фортепіанної музики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антоненць О. А., Картава Ю. О. Романтичний етюд у фортепіанному доробку С. Борткевича // Ювілейна палітра 2017: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей та матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (7-8 грудня 2017 року). Суми : ФОП Цьома С. П., 2018. С. 43–48.
2. Бродецька Л. «Жанр фортепіанного концерту у творчості Сергія Борткевича (на прикладі Третього фортепіанного концерту “Per aspera ad astra”» // Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 27 лютого — 02 березня 2018 року) : тези. Львів : Т. Тетюк, 2018. С. 19–20.
3. Герега М. М. Піаністичний доробок С. Борткевича в концертновиконавському та дидактичному аспектах // Вектори розвитку загального та спеціалізованого фортепіано у форматі вищої музичної освіти України : збірник статей / гол. ред. І. Пилатюк. Львів, 2019. С. 73–83. 227
4. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы. Изд. 2-е, дополненное. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.
5. Калугіна І. Ю. Вокальна музика С. Борткевича в аспекті перетворення романтичних традицій (на прикладі циклу «Sternflug des Herzens») : дипломна робота ... магістра музичного мистецтва. Спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 78 с.
6. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
7. Карнацевич В. Слатин Илья Ильич // Сто знаменитых харьковчан. Харьков: Фолио, 2005. 510 с.
8. Качмар О., Барило С. Формування виконавських навичок на прикладі фортепіанних п'єс забутих українських композиторів першої третини ХХ століття // Обрії : наук.-пед. журнал. Івано-Франківськ, 2013. № 2 (37). С. 14–17.

9. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.
10. Кашкадамова Н. Б. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України : іст. нариси / Львів : КІНПАТРІ ЛТД, 2017. 611 с.
11. Кияновська Л.О. Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв І-ІІ рівня акредитації. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002, 160 с.
12. Кононова О. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ століття. Харків: Основа, 2004. 176 с.
13. Корній Л. П. Історія Української Музики: підручник в 3 ч. Ч. 1 / Л. П. Корній. – Київ-Харків-Нью-Йорк : Коць, 1996. 314 с.
14. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть: зб. наук.статей. Вип. ІХ. – Мелітополь : Видавництво «Сана». 2002. С. 70–82.
15. Культурологічний словник / за ред. В. І. Рожка, О. В. Антонюка. К. : НМАУ, 2011. 464 с.
16. Левкулич Є.О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дисертація на здоб. наук.ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.011 / НМАУ імені П. І. Чайковського, 2021. 367 с.
17. Левкулич Є. О. Діалектика пам'яті та забуття в культурі: історична доля спадщини Сергія Борткевича // Київське музикознавство. Київ, 2017. Вип. 56. С. 118–127. 54.
18. Левкулич Є. О. Концертна діяльність Сергія Борткевича початку ХХ століття: історіографічний аспект // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 4. С. 365–369.

19. Левкулич Є. О. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича // Київське музикознавство. Київ, 2016. Вип. 54. С. 32–42.
20. Левкулич Є. О. Творчий портрет С. Борткевича-піаніста // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2016. Вип. 38–39. С. 229–240.
21. Лебедєва К. А. Творчість Сергія Борткевича в контексті історикокультурної епохи першої половини ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 43, кн. 2 : Українська та світова музична культура: сучасний погляд : зб. ст. / ред.- упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2005. С. 35–41.
22. Лебедєва К. А. Сергій Борткевич. Невідомі сторінки життя та творчості у 20–30-ті роки ХХ століття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 67, Музична культура України 20–30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 277–285.
23. Лисовая И. А. Симфонизм С. Э. Борткевича в его преемственности с отечественной музыкальной традицией (на примере Первой симфонии) : дипломная работа / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2007. 169 с.
24. Лігус О. М. У світі музики і казки // Музика : наук.-популярний журнал. Київ : Національне газетно-журнальне вид-во, 2005. № 5. С. 20–21.
25. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ — початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ : Ліра-К, 2017. 224 с.
26. Луців М. А. Естетичні, музично-педагогічні принципи у фортепіанній творчості «забутого романтика» Сергія Борткевича // Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : матеріали VII Всеукр. наук.-практ. конф. (Луганськ, 27 — 29 берез. 2013 р.). Луганськ : Вид-во ЛДАКМ, 2013. С. 275–279.

27. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1990. 18 с.
28. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. К., 1994. 157 с.
29. Парамонов А. Борткевичи // Откуда родом : интернет-ресурс Департамента генеалогии Харьковского частного музея городской усадьбы [ред. А. Парамонов]. URL: <http://www.otkudarodom.ua/ru/bortkevichi> (дата обращения 21.11.2020).
30. Стецюк Н. В. Особливості творчого стилю С. Борткевича на прикл. фортепіанних мініатюр // Регіональна наук.-практ. Конференція «Загальне та спеціалізоване ф-но: концертно-викон.: тези. Львів, 2019. С. 52–55.
31. Сукач М. В. Сергій Борткевич — останній романтик. До 125-річчя від дня народження : буклет концерту в Колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної Філармонії України (28 лютого 2002 р.). Київ : Мрія, 2002. 8 с. 134. Сукач М. В. Сергій Борткевич: партитура життя : худож.-док. мозаїка. Чернігів : Десна Поліграф, 2018. 135 с.
32. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. [Електронний ресурс] URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskayapamyat.html> (дата звернення: 08.04.2022)
33. Циганков С. Сергій Борткевич. Реанімація таланту // День. Київ. 2001. 15 червня. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/sergiy-bortkevichreanimaciya-talantu> (дата звернення: 26.04.2022).
34. Чередниченко О. В. Генезис виртуозного фортепіанного стиля Сергея Борткевича // Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи : матеріали IV Всеукр. наук.-практич. конф., 21–23 березня, 2007 р. Луганськ, 2007. С. 471–475.

35. Чередниченко О. В. Историография творческой деятельности Сергея Борткевича: проблемы и перспективы // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2007. Вип. 20. С. 313–325.
36. Чередниченко О. В. Концертные жанры для фортепиано с оркестром в творчестве Сергея Борткевича // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XV / ред.-упоряд. К. В. Підпорінова. Харків : Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2019. С. 138–157.
37. Чередниченко О. В. Фортепианное творчество Сергея Борткевича в свете классико-романтической традиции : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Харьковский гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2008. 297 с.
38. Шаповалова Л. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Харків, 2007. С. 218-228.
39. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
40. Шкет О. Сергій Борткевич та французька культура. Деякі аспекти дослідження // З музично-педагогічного досвіду : збірн. статей / Харківське музичне училище ім. Б. М. Лятошинського; Заг. ред. А. С. Зареченської. Харків : Сага, 2008. Вип. 1 С. 165–171.
41. Экономия Борткевича // Южный край. Харьков. 1898. 31 марта (17 апреля), № 5917. С. 3.
42. Якубов Т. А. К вопросу датировки писем Сергея Борткевича // Res Humanitariae Vol. 27. Вильнюс : Издательство Клайпедского университета, 2020. С. 273–294.

43. Якубов Т. А. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 43. С. 65–80.
44. Якубов Т. А. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд // Українське музикознавство : наук.-метод. збірник. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. Вип. 45. С. 49–70
45. Якубов Т. А. Фортепіанний концерт ор. 1 сі мінор Сергія Борткевича – втрачений твір митця // Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5–6 березня 2020 року: тези. Львів: Видавець ФОП Король І. В., 2020. 160 с.
46. Якубов Т. Скрипкова творчість Сергія Борткевича: джерелознавчий та жанрово-стильовий аспекти : дисертація на зд....ст. канд.мистецтво-ва. Київ : 2021, 256 с.
47. Bortkiewicz S. Erinnerungen. Musik des Ostens. 1971. Bd. 6. S. 136–169.
48. Engel H. Das Instrumentalkonzert : Eine musikgeschichtliche Darstellung. Bd. 2. Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1974. 481 S.
49. Feldmann R. Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz. Musik des Ostens, (6), 1971. SS. 170–184.
50. Flamm Ch. Bortkevič. Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik / begr. von F. Blume. 2., neubearb. Ausg. / hrsg. von L. Finscher. Kassel [etc.], 2000. Sp. 452–455.
51. Mühlbach M. Russische Musikgeschichte im Überblick : Ein Handbuch. 1. Aufl. Berlin : Verlag Ernst Kuhn, 1994. 617 S.
52. Thadani B. Sergei Bortkiewicz. The Man and Music. In: S. Bortkiewicz, ed., Concerto No. 2, op. 28. Winnipeg, 2007. pp. 3–7.
53. Thadani B. Sergei Bortkiewicz, Recollections, letters, and documents, translated from the German and annotated. Winnipeg: Cantext publications, 2001. 90 p.