

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра оркестрових струнних інструментів
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**АКТУАЛІЗАЦІЯ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА
В ІСТОРИЧНОМУ ХРОНОТОПІ МИСТЕЦЬКОГО ХАРКОВА**

Магістерська робота

Фесенко Юлії Олегівни

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Романюк Ірина Анатоліївна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів

інших авторів мають

посилання на відповідне джерело.



Фесенко Ю.О.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ С. БОРТКЕВИЧА.....	8
1.1. Життя і творчість С. Борткевича: історіографія наукових досліджень..	8
1.2. Творчий портрет митця: періодизація віх життєтворчості, риси композиторського стилю, жанрові пріоритети.....	10
1.3. Концерт для скрипки з оркестром ор. 22 С. Борткевича в композиторській спадщині митця, сценічне життя твору.....	20
Висновки до Розділу 1.....	25
 РОЗДІЛ 2. КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ор. 22 С. БОРТКЕВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ.....	 27
2.1. Досвід композиційно-драматургічного аналізу.....	27
2.2. Прем'єра Скрипкового концерту у Харкові (<i>KharkivMusicFest</i> , 2024): досвід аналізу виконавської інтерпретації.....	38
Висновки до Розділу 2.....	47
 ВИСНОВКИ.....	 48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52
ДОДАТКИ.....	60

ВСТУП

Актуальність теми. Стратегічно важливим для сучасних науковців та виконавців є дослідження, виконання та пропагування творчості українських і, зокрема, харківських композиторів минулого і сьогодення. Серед творчої спадщини цих митців, зокрема, митців ХХ ст., є велика кількість творів, що мало виконувались як за життя композиторів, так і на сучасній сцені, є й такі, що за час свого існування мали певне сценічне життя здебільшого за кордоном, проте ніколи не виконувались на батьківщині – місці їх створення. Саме таким є Концерт для скрипки з оркестром оп. 22 Сергія Борткевича (1916) – знаковий твір національної культури, що постав першим зразком жанру скрипкового концерту в історії української музики [45, с. 25]. 28 травня 2024 року у прифронтовому Харкові відбулась прем'єра твору в рамках фестивалю *KharkivMusicFest* (соліст – Михайло Захаров, диригент – Віталій Алексеєнок). Дана магістерська робота присвячена прицільному дослідженню найновітнішої виконавської інтерпретації Концерту в контексті його актуалізації в історичному хронотопі мистецького Харкова, що зумовлює актуальність обраної теми.

Об'єкт дослідження – скрипкове мистецтво України ХХ – ХХІ століть; **предмет** – виконавська інтерпретація Концерту для скрипки з оркестром оп. 22 С. Борткевича як приклад його актуалізації в історичному хронотопі мистецького Харкова (соліст – М. Захаров, 2024 р.).

Мета дослідження – охарактеризувати виконавську інтерпретацію Концерту для скрипки з оркестром оп. 22 С. Борткевича як приклад його актуалізації в історичному хронотопі мистецького Харкова.

Поставлена мета дослідження зумовлює постановку наступних **наукових завдань**:

- надати історіографію наукових досліджень, присвячених постаті і творчості С. Борткевича;
- охарактеризувати творчий портрет С. Борткевича;

- виявити особливості періоду життєтворчості С. Борткевича (пов'язаного із перебуванням митця у Харкові), у який був написаний Скрипковий концерт;
- охарактеризувати засади композиторського стилю С. Борткевича;
- здійснити історичний огляд сценічного життя досліджуваного твору, написаного у Харкові в 1916 р., з подальшим визначенням його побутування в репертуарі сучасних виконавців за кордоном та в Україні;
- розглянути виконавську специфіку Концерту;
- здійснити інтерпретаційний аналіз Концерту для скрипки з оркестром Борткевича (соліст – М. Захаров, диригент – В. Алексейонок, Харків, 2024 р.).

Матеріал дослідження складає нотний текст Концерту для скрипки з оркестром ор. 22 С. Борткевича та відеозапис [29] його виконання 2024 року (Михайло Захаров, Віталій Алексейонок, Харків, Україна, концерт “Нездійсненна зустріч: Брамс – Борткевич” у рамках *KharkivMusicFest*) – як складова виконавського досвіду зокрема авторки магістерської роботи у складі фестивального оркестру.

Теоретична база праці складається з наукових досліджень наступних напрямків:

- *музична культура України, в тому числі Харкова, ХХ століття* (О. Кононова [10], Л. Корній та Б. Сюта [12], К. Лебедєва [23]);
- *життєтворчість С. Борткевича* (А. Калениченко та А. Муха [8], Є. Левкулич [17, 18, 19, 20], О. Лебедєва [21], К. Лебедєва [22, 23], С. Соланський [32], І. Успенська [36], О. Чередниченко [38], Т. Якубов [42, 43, 44, 45], D. Alcock [47], H.-D. Bauer [48], N. Franke [50], W. Kalkman [53], R. Nemecek [55], B. Thadani [58], 石岡 千弘 [Chihiro Ishioka] [59]);
- *діаспорознавство* (Г. Карась [9]);
- *теорія стилю і жанру в музиці* (В. Заранський [4, 6], І. Коханик

- [14, 15], С. Шип [40]);
- *історія та теорія жанру скриpkового концерту* (В. Заранський [4, 5, 6], Л. Скрипник [30], І. Успенська [36], Т. Якубов [44, 45]);
- *аналіз музичних творів* (Н. Горюхіна [3], С. Шип [40], Я. Якуб`як [46]);
- *історія та теорія скриpkового виконавства* (І. Андрієвський [2], С. Кучеренко [16], Л. Скрипник [30], І. Успенська [36], О. Юр`єв [41]);
- *інтерпретологія* (В. Москаленко [24], Ю. Ніколаєвська [25, 26], К. Тимофєєва [35]; колективний навчальний посібник «Когнітивне музикознавства: аналіз та інтерпретація», упор. Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська [39]).

Окрім того, цінними для даної магістерської роботи, враховуючи обрану наукову проблематику, стали напрацювання М. Сукача: буклет концерту в Колонному залі ім. М. В. Лисенка Національної Філармонії України “Сергій Борткевич – останній романтик. До 125-річчя від дня народження” [33] та художньо-документальна мозаїка “Сергій Борткевич: партитура життя” [34].

Методологія дослідження. Поставлена мета зумовила залучення наступних методів:

- *історіографічний* – спрямований на розгляд і вивчення наукових джерел, присвячених постаті і творчості С. Борткевича;
- *історико-культурологічний* – залучений для здійснення огляду історії створення та подальшого сценічного життя Скриpkового концерту С. Борткевича, а також визначення його побутування в репертуарі сучасних виконавців за кордоном та в Україні;
- *біографічний* – націлений на висвітлення віх життєтворчості митця;
- *жанровий* – спрямований на розгляд втілення ознак жанру інструментального концерту у досліджуваному творі;
- *стильовий* – дозволяє охарактеризувати засади композиторського

- стилю С. Борткевича, а також – виконавського стилю М. Захарова;
- *структурно-функціональний* – залучений для здійснення композиційно-драматургічного аналізу Концерту для скрипки з оркестром;
 - *виконавський* – спрямований на розгляд виконавської специфіки досліджуваного твору;
 - *інтерпретаційний* – уможлиблює здійснення аналізу виконавської версії Концерту (скрипка – М. Захаров, диригент – В. Алексейонок, Харків, 2024 р.).

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає у тому, що у даній магістерській роботі вперше в українському музикознавстві розглядається Концерт для скрипки з оркестром С. Борткевича у виконавсько-інтерпретаційному аспекті (на прикладі виконання М. Захарова, Харків, 2024 р.). Окрім того, дана праця є одним з небагатьох спеціальних досліджень в українській музичній науці, присвячених Концерту для скрипки з оркестром оп. 22 митця.

Практичне значення отриманих результатів. Результати даного дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених вивченню творчості С. Борткевича, зокрема, його Скрипкового концерту; у навчальних дисциплінах закладів вищої освіти мистецького спрямування (освітній рівень “бакалавр”, “магістр”) “Аналіз та інтерпретація музики”, “Історія світової музичної культури”, “Історія української музики”, “Історія виконавського мистецтва”, “Онтологія музичної творчості”; безпосередньо у виконавській практиці здобувачів закладів вищої освіти мистецького спрямування у класі з фаху.

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні положення магістерської роботи було оприлюднено авторкою у двох доповідях на:

- VI Міжнародній науково-творчій конференції “Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі” (Харків, 14-15 листопада 2025 року);

– “Магістерських читаннях – 2025” ХНУМ імені І. П. Котляревського (Харків, 29-30 листопада 2025 року).

Структура та об’єм дослідження. Магістерська робота складається зі Вступу, двох основних Розділів із внутрішнім розподілом на підрозділи, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків. Загальний обсяг магістерської роботи становить 67 сторінок, з них основного тексту – 51 сторінка. Список використаних джерел містить 59 позицій.

РОЗДІЛ 1

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ

С. БОРТКЕВИЧА

*“Сергій Борткевич дійсно є композитором,
приналежним до української культури”*

Є. Левкулич [19, с. 40]

1.1. Життя і творчість С. Борткевича: історіографія наукових досліджень

Перед тим, як перейти безпосередньо до дослідження, вважаємо за доцільне охарактеризувати історіографію наукових досліджень, присвячених життєтворчості Сергія Борткевича. На даний момент є відомості про досить велике коло дослідників, що вивчали творчість та життєвий шлях митця. До нього входять як українські, так і іноземні науковці.

Серед українських дослідників слід назвати А. Калениченко та А. Муху (автори статті, присвяченої С. Борткевичу, в I томі Української музичної енциклопедії [8]), К. Лебедєву (авторка статей “Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини XX сторіччя” [23] та “Сергій Борткевич. Невідомі сторінки життя та творчості у 20- 30-ті роки XX століття” [22]), О. Лебедєву (“Повернення Борткевича” [21]), С. Соланського (в його доробку, зокрема, – стаття “Рецепція творчості Сергія Борткевича в Україні” [32], в межах якої розглядається історична доля забуття і відродження творчої спадщини композитора в українському культурно-мистецькому середовищі), І. Успенську (постать митця та жанрово-структурний аспект його Концерту для скрипки з оркестром ор. 22 розглядається авторкою в дисертації “Концертні жанри в скрипковій творчості харківських композиторів XX-XXI століть” [36]), О. Чередниченко (дисертація “Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції” [38]), Т. Якубова (в його доробку – стаття “Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики” [45], дисертація “Сергій Борткевич та його

скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти” [44] та ін. праці [42, 43]), Є. Левкулича (дисертація “Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття” [20] та ін. [17, 18, 19]). Також працювали в цій царині С. Циганков, Т. Казарцева, І. Калугіна, О. Шкет, І. Лісова, М. Луців, О. Качмар, Л. Вестель, Л. Бродецька, А. Булкін, М. Герега, В. Кравець, Л. Петухова, Н. Сотник. Крім того, М. Сукачем, диригентом Чернігівського академічного симфонічного оркестру «Філармонія», був створений інформативний буклет до концерту в Національній Філармонії України (“Сергій Борткевич – останній романтик. До 125-річчя від дня народження” [33]), а також написана художньо-біографічна книга “Сергій Борткевич: партитура життя” [34].

Перелік іноземних авторів включає в себе такі імена як Е. Пауль (*E. Paul*) [56], Л. Беляєв (*L. Belaiev*) [49] (Австрія), С. Смілкова (С. Смилькова) [31] (Болгарія), М. Генбурі-Баллан (*M. Henbury-Ballan*) [51], Н. Франке (*N. Franke*) [50], Г. Сміт (*G. Smith*) (Велика Британія), В. Буттіно (*V. Buttino*), А. Сольдано (*A. Soldano*) (Італія) [57], Б. Тадані (*B. Thadani*) [58] (Канада), Г. ван Дален (*H. Dalen*), К. Трапман (*K. Trapman*), О. де Корт (*O. Kort*) (Нідерланди), Р. Фельдман (*R. Feldmann*), Р. Немечек (*R. Nemesek*) [55], К. Келлер (*Ch. Keller*), Г.-Д. Бауер (*H.-D. Bauer*) [48] (Німеччина), Д. Елкок (*D. Alcock*) [47] (Південно-Африканська Республіка), А. Кошчеляк-Надольська (*A. Kościelak-Nadolska*) [54] (Польща), Л. Голеран (*L. Holleran*), Дж. Джонсон (*J. Johnson*) [52] (США), Ч. Ішіока (石岡 千弘 [*Chihiro Ishioka*]) [59] (Японія). Також голландським дослідником Ваутером Калкманом (*W. Kalkman*) [53] створений веб-сайт, присвячений С. Борткевичу.

Тож, підсумовуючи, зазначимо, що, попри наявність в науковців-представників різних країн і культур інтересу до постаті та творчості С. Борткевича – що, безперечно, підкреслює значення спадщини митця не тільки для української, а і для європейської музичної культури в цілому, –

доволі рідко в існуючих наукових дослідженнях Скрипковий концерт ор. 22 постає як самостійний предмет вивчення. Отже, акцентуючи увагу на виконавсько-інтерпретаційному аспекті цього твору, наше дослідження має на меті певною мірою заповнити існуючі прогалини у даній сфері знань.

1.2. Творчий портрет митця: періодизація віх життєтворчості, риси композиторського стилю, жанрові пріоритети

Враховуючи значення досліджуваного Концерту в історії професійної української музичної культури (маємо на увазі перший зразок, створений у даному жанрі), є важливим, на нашу думку, детальніше зупинитись на розгляді віх життя і творчості С. Борткевича з метою увиразнення приналежності митця до національної культурної традиції (зокрема, Харкова).

Сергій Борткевич народився 16 (28) лютого 1877 року у Харкові. Тут з перших років життя мав можливість відвідувати концерти видатних виконавців, що, безперечно, мало великий вплив на розвиток його як музиканта. Музичну освіту надалі здобував у музичному училищі в класі Іллі Слатіна, згодом – брав уроки у відомого харківського піаніста Альберта Бенша. У 1896 році митець вступив до Санкт-Петербурзької Консерваторії у клас Карла ван Арка і водночас – на юридичний факультет Санкт-Петербурзького університету, навчання в якому, втім, майбутній композитор не закінчив. “С. Борткевич, який вчився там [*в Санкт-Петербурзькому університеті – Ю. Ф.*] виключно за вимогою батька, у цей час вже остаточно вирішив будувати музичну кар’єру піаніста-віртуоза, а останні події тільки підкріпили необхідність вже давно назрівавшого бажання продовжити навчання за кордоном” [20, с. 80].

Після закінчення військової служби (що було обов’язковою умовою для виїзду за кордон) у 1900 році митець вирушив на навчання до Європи, де вступив до Лейпцизької консерваторії в клас учня Ф. Ліста Альфреда Райзенауера (*Alfred Reisenauer*) – видатного піаніста-віртуоза. Під час

навчання у консерваторії вів активну концертну діяльність і у 1902 році (незадовго до закінчення навчання) був відзначений як кращий студент-виконавець року “Призом Шумана”.

Перші виконання С. Борткевичем його власних творів відбулись після переїзду композитора до Берліна 1904 року (це були, зокрема, фортепіанні мініатюри, пісні, Концерт для фортепіано з оркестром оп. 1 (виконаний у 1906 році в Берліні та в 1908 році в Харкові, згодом знищений автором)). У цьому ж році митець дав перші у його виконавській кар’єрі концерти – це відбулось у Харкові, – виступивши спочатку сольо, а потім – з симфонічним оркестром під керівництвом свого першого вчителя І. Слатіна. Європейський же дебют відбувся згодом у німецьких містах: Берліні, Лейпцизі та Мюнхені. У період з 1904 по 1914 рр. С. Борткевич мешкав переважно у Берліні, маючи доволі успішні виступи – як сольні, так і у співпраці з іншими музикантами. Є. Левкулич зазначає: “Одночасно у свідомості митця відбувався процес переосмислення своїх творчих пріоритетів. Успіх, який супроводжував виконання ним власних творів, і позитивні відгуки критиків, імовірно, підштовхнули його до побудови кар’єри композитора-виконавця, оскільки вже через рік – 23 листопада 1909 р. – музикант виступив у Берліні в *Bluthnersaal* із сольним клавірабендом, програма якого була складена ним виключно із власних творів. Поза тим у харківській газеті “Утро” від 29 квітня міститься повідомлення про авторський концерт митця, який має відбутись 3 травня у Парижі” [20, с. 101-102]. Виступи С. Борткевича з авторською програмою відбулися, зокрема, у Харкові (1910 р.), а також у Будапешті та Відні.

У 1914 році композитор повертається до Харкова. У цей час концертує у складі камерних ансамблів – зокрема, зі скрипалем Франком Смітом (*Frank Smit*), якому пізніше присвятить Концерт для скрипки з оркестром оп. 22, та іншими харківськими музикантами. З 1917 до 1919 рр. С. Борткевич викладає фортепіано у нововідкритій Харківській консерваторії (нині – ХНУМ ім. І. П. Котляревського). Тимчасово перервати свою педагогічну та

виконавську діяльність митець був змушений через наступ більшовиків у 1919 році: виїхавши до Криму влітку цього року, він вже не зміг повернутися додому. Перший концерт, що позначив собою відновлення виконавської діяльності композитора, відбувся у 1920 році в Константинополі (зараз – Стамбул), куди він прибув у листопаді цього ж року. Зав’язавши певні знайомства в місцевому мистецькому колі, С. Борткевич зміг збільшити кількість власних концертів та розширити коло учнів, втім певна обмеженість культурного життя у Константинополі спонукала митця до повернення до Європи, що і було здійснено ним у 1922 році.

Повернувшись в Європу, С. Борткевич поновлює свою творчу співпрацю з Франком Смітом: у 1922–1923 рр. разом вони виступають з низкою успішних концертів у Німеччині, Австрії та Нідерландах. 17 грудня 1922 р. у Празі у виконанні Ф. Сміта у якості соліста та С. Борткевича як диригента відбулась імовірна прем’єра Концерту для скрипки з оркестром оп. 22 (інші відомості свідчать про можливу прем’єру у Відні місяцем раніше). Твір отримав схвальні відгуки від публіки та критиків. Один з таких коментарів свідчить: “Концерт Борткевича – це твір чистокровного музиканта... Часом він звучить як невелике нагадування про Ріхарда Вагнера, але у всьому іншому він цінний особистістю музиканта. Професор Борткевич, який диригував своїм твором, відзначився разом зі своїм відомим солістом” [20, с. 107]. У подальші роки композитор виступає переважно як камерно-ансамблевий виконавець, а також як диригент у симфонічних концертах. Так, в цей період у творчості митця можна спостерігати зміщення акценту з діяльності його як піаніста-віртуоза на амплу композитора-виконавця.

30 квітня 1927 р. у Віденському *Musikverein* відбувся авторський вечір симфонічної музики С. Борткевича, у якому під орудою автора прозвучали його Скрипковий концерт оп. 22 – солісткою стала скрипалька Кріста Ріхтер (*Christa Richter*), – а також балетна сюїта “1001 ніч” оп. 37, симфонічна поема “Отелло” оп. 19, та прем’єрне виконання Третього фортепіанного концерту оп. 32 “*Per aspera ad astra*” (солістка – Марія Нойшеллер (*Maria*

Neuscheller)). Виконання творів композитора у цьому концерті мало значний успіх у аудиторії. Ще одним майданчиком для виконання С. Борткевичем власних творів (камерно-ансамблевих та фортепіанних) починаючи з 1928 року стало радіо – численні європейські радіостанції транслювали виступи композитора.

1934 року С. Борткевич переїжджає до Відня, і вже існуючі налагоджені творчі зв'язки композитора з місцевими музикантами сприяли його поверненню до виконання камерно-ансамблевої музики та виступів у ролі симфонічного диригента. Після одного з його концертів у газеті “*Badener Zeitung*” був опублікований відгук, що свідчив: “...ми мали задоволення бачити композитора, віртуоза і диригента зі світовим ім'ям у якості запрошеного диригента на нашій естраді. Публіка із захопленням слухала і так щедро аплодувала симпатичному диригенту, що йому довелось виконати твір знову” [20, с. 115-116]. Найбільш визначною подією 1930-х років у творчому житті С. Борткевича називають дослідники виконання в ефірі Віденського радіо його опери “Акробати” ор. 50, яке відбулось 3 лютого 1937 р. під орудою композитора. Через складнощі у веденні перемовин з керівництвом різних театрів ця – скорочена – версія стала єдиним виконанням опери за життя її автора. Втім, твір отримав значне визнання – і в Австрії, і за її межами. Протягом декількох наступних років митець мав періодичні виступи в ефірах австрійського і німецького радіо – переважно у ролі акомпаніатора з вокалістами. У 1938-1939 рр. композитор відвідує Нідерланди (для виступу в прямому ефірі голландського Радіо AVRO) та Югославію (де також має виступи на радіо – у Загребі та Белграді – і крім того – декілька “живих” концертів).

По свідченням дослідників, під час Другої світової війни концертна діяльність С. Борткевича не переривається, проте в листі від 3 червня 1946 року митець пише: “Нацисти відібрали у мене концерти, концертні тури, радіопередачі. А коли поразка маячила все ближче, моя музика була заборонена” [20, с. 119]. Хоч обстановка з концертами залишалась складною

і після закінчення війни, композитор все ж продовжував виступати для публіки та грати на радіо. Зокрема, 4 лютого 1947 р. у Відні відбувся концерт, присвячений 70-річному ювілею митця. Окрім того, цей рік відзначився створенням у Відні Товариства Борткевича, метою якого стало поширення та розповсюдження творчої спадщини композитора. З моменту заснування Товариства концерти за участі С. Борткевича стали регулярними. Перший концерт провели у Відні 15 грудня 1947 р., в його програмі, серед інших творів митця, була друга частина Концерту для скрипки з оркестром оп. 22 – солістом став Антон Фітц (*Anton Fietz*).

Товариство Борткевича, можна сказати, досягло своєї мети, оскільки за час його діяльності популярність творів композитора серед публіки Відня безперечно зросла. “Грандіозний, блискуче сприйнятий публікою та пресою” [20, с. 124] концерт-святкування 75-річчя С. Борткевича провело Товариство у 1952 році в Великому залі *Musikverein*. Композитор мав наміри виступати і надалі, незважаючи на власний стан здоров’я, що поступово погіршувався. Втім, здійсненню планів завадила його раптова смерть – С. Борткевич помер 25 жовтня 1952 року у Віденському центральному шпиталі і був похований на Віденському центральному цвинтарі (див. Додаток А – фото 2, зроблене авторкою магістерської роботи у Відні навесні 2025).

Тож, як видно з наданих біографічних відомостей, за життя С. Борткевича сам композитор як концертуючий музикант та його композиторська творчість мали доволі широкий попит у глядача. Подальше ж “забуття”, у яке на певний час поринула постать митця і його творчий спадок, пояснюється дослідниками досить природним процесом “нейтралізації культури”, що його визначив німецький філософ, соціолог та культуролог Теодор Адорно (*Theodor Adorno*) [17, с. 119]. Під цим поняттям мається на увазі постійна зміна та еволюція окремих елементів культури, заміна одних еталонів іншими. У нашому контексті це означає поступове “підсвічування” одних імен та поринання у “тінь” інших. Так, випадок українця С. Борткевича не є першим в історії музичної культури – світові відома історія забуття і

віднайдення спадщини Й. С. Баха, а також А. Вівальді та інших забутих колись, проте відомих нині композиторів.

Ще за життя С. Борткевича, попри згаданий вище безсумнівний факт затребуваності творчості митця, ще більший її популяризації все ж не сприяла, по-перше, романтична стильова орієнтація композитора в період пошуків як митцями, так і слухачем нового – авангардного – звучання. Як зазначає Є. Левкулич, “...склалося так, що більша частина творчого шляху Сергія Борткевича припала на період значних соціальних та політичних зрушень, зміну творчих пріоритетів у мистецтві та його комерціалізацію” [17, с. 123]. Крім того, перепонами на шляху поширення музики композитора стали політичні та економічні фактори: закриття державних кордонів під час Другої світової війни, економічна криза, що “змушувала видавців брати до друку тільки найвигідніші твори, або музику більш “модних” на той час композиторів” [17, с. 124] та, врешті, етнічна політика нацистської Німеччини, через яку стало неможливим як концертне виконання творів митця-українця, так і їх друк у видавництвах.

Після смерті С. Борткевича ситуація з поширенням його творів ускладнилась ще й тим, що дуже мало залишилось у вільному доступі їх друкованих видань – ті з них, що були опубліковані до Другої світової війни, були вже розпродані, а їх перевидання було значною мірою унеможливлене складною економічною ситуацією у повоєнній Європі, – велика ж кількість оригінальних манускриптів була знищена. Крім того, у 1973 році припинило своє існування віденське Товариство Борткевича, що сприяло остаточному відходу творчості композитора в “тінь”. Припинення сценічного життя творів митця, як наслідок – відсутність аудіо- та відеозаписів їхнього виконання, пояснює низький рівень інтересу до постаті С. Борткевича і серед музикознавців (аж до кінця XX століття, коли його творчість почала поступово відроджуватись).

Наразі ситуація зазнала суттєвих змін. “В наш час зацікавленість спадщиною й творчою постаттю яскравого композитора, який народився в

Україні і саме тут отримав музичну освіту, а також здійснив свої перші творчі кроки як музикант-виконавець, безупинно зростає й набуває визнання,” – вказує Є. Левкулич [17, с. 126]. Про це свідчить і велика кількість досліджень, присвячених С. Борткевичу та його творчості (і ця кількість продовжує зростати), і наявність записів усіх його відомих на даний момент творів, і живе сценічне їх виконання – як в Україні, так і за кордоном. Тож, продовжуючи актуалізувати творчий спадок С. Борткевича, ми допомагаємо йому посісти “своє належне місце у музичному всесвіті людства й в культурі України зокрема” [17, с. 126].

Маючи на меті виявлення особливостей періоду життєтворчості митця, в який був написаний Концерт для скрипки з оркестром оп. 22, у зв’язку з хронотопом мистецького Харкова, вважаємо необхідним звернутись до створених науковцями варіантів періодизації творчості композитора.

Дослідниця О. Чередниченко у своїй дисертації “Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції” [38, с. 7], враховуючи специфіку біографії митця, пропонує періодизацію творчості С. Борткевича, що спирається на хронологічно-топографічний принцип.

В ній авторка виокремлює наступні періоди життєтворчості композитора:

- 1904-1914 рр. – берлінський,
- 1914-1920 рр. – харківсько-кримський,
- 1922-1952 рр. – віденський [38, с. 7].

В той же час дослідниця зазначає про можливість більш розлогого диференціювання віх життєтворчості, а саме: “якщо ж брати до уваги відомості про роботу під час другого перебування в Берліні над низкою творів, то в цьому випадку доцільно відмежувати п’ять періодів: перший берлінський (1904-1914), харківсько-кримський (1914-1920), перший віденський (1922-1928), другий берлінський (1929-1934) і другий віденський (1935-1952)” [38, с. 7].

Дещо відрізняється періодизація, запропонована Т. Якубовим у дисертації “Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і

жанрово-стильовий аспекти” [44, с. 124-125]. Дослідник виокремлює три основні періоди творчості С. Борткевича з внутрішнім їх розподілом на декілька етапів:

1. 1904–1922 рр. – Ранній період, до якого автор відносить Перший берлінський (1904–1913) і Харківсько-кримський (1914–1922) етапи;
2. 1922–1942 рр. – Середній період, який включає в себе Перший австрійський (1922–1929), Другий берлінський (1929–1933) та Другий австрійський (1934–1942) етапи;
3. 1943–1952 рр. – Пізній період [44, с. 4].

Тож, спираючись на віднайдені нами вищевказані періодизації сучасних українських дослідників, можна констатувати, що Скрипковий концерт (1916) був написаний С. Борткевичем у ранній (харківсько-кримський) період його творчості. Водночас, варто звернути увагу, що до композиторської сфери діяльності митець долучився набагато пізніше, ніж до виконавської (як піаніст), і на момент створення Скрипкового концерту С. Борткевичу було 39 років. Дослідниця Н. Савицька зазначає, що “подолавши рубікон 30-ліття, митець вступає у фазу «акме», що у перекладі з грецької означає розквіт, вершина професійного та особистісного становлення” [28, с. 14]. Таким чином, можна казати про наявність в зазначений період рис творчої зрілості, принаймні, якщо не у Борткевича-композитора, то у Борткевича-музиканта. Підтвердження тому знаходимо у Т. Якубова, який Скрипковий концерт ор. 22 митця іменує “повноцінним твором зрілого майстра” [45, с. 30].

Отже, на нашу думку, доцільно буде перелічити риси, притаманні зрілому творчому віку (за Н. Савицькою), які, можливо, мали місце під час створення композитором його Скрипкового концерту. Дослідниця виокремлює наступні якості:

- “відповідальне ставлення до власної буттєвої місії;
- зважене усвідомлення реалій оточуючого світу та проблем обраного фаху;

- незалежність мистецької позиції, яка перетворюється у декларацію власного кредо;
- розвинутість аналітичної та рефлексивної сфер свідомості;
- реалістична оцінка власних професійних звершень, критичності та самокритичності;
- концентрація духовних сил у їх вищому зосередженні” [28, с. 14].

Нагадаємо, що до написання Концерту для скрипки саме в цей період С. Борткевича спонукала плідна співпраця зі скрипалями Франком Смітом (дуєт у цьому складі мав кілька успішних виступів під час “харківсько-кримського” періоду життєтворчості митця) та Олександром Могилевським. Саме Ф. Сміту, за словами самого композитора, був присвячений твір: “Мій скрипковий концерт я присвятив своєму другові Сміту” [45, с. 30], і саме за участі Ф. Сміта у якості соліста відбулась його прем'єра (1922 р.).

Для досягнення всіх вагомих аспектів творчості С. Борткевича загалом та досліджуваного Концерту зокрема важливим, окрім визначення історично-біографічних обставин періоду написання твору, є усвідомлення стильових особливостей, притаманних творчості композитора, які, звісно, проєціюються і на Скрипковий концерт. Тож, композиторський стиль С. Борткевича заснований на класико-романтичних традиціях. Як зазначає О. Чередниченко [38, с. 5], ряд джерел вказує на спорідненість стилю композитора з окремими національними школами (німецькою та російською), а також зацікавлення митця фольклорними витоками. Втім, згідно з Є. Левкуличем, “Борткевич практично не використовує народні мелодії в своїх творах, спираючись виключно на свою власну фантазію, яка на підсвідомому рівні несла в собі фольклорний мелодизм. Проте, існують випадки, коли використання автором народних мелодій надихається спогадами, які пов'язані з домом або Батьківщиною. Навіть зарубіжні музиканти того часу підкреслювали присутність в музичній мові композитора колориту, властивого музиці південно-західного регіону

Російської імперії, тобто території сучасної України” [19, с. 37]. Інші дослідники так само зазначають, що первинно “значну роль у формуванні творчих орієнтирів С. Борткевича відіграли традиції домашнього музикування в його родині” [44, с. 3].

В той же час, існує думка про присутність у композиторському стилі митця рис імпресіонізму, неокласицизму та неоромантизму [19, с. 39]. Зокрема, вплив неокласицизму виявився в чіткій структурі будови творів (особливо у формі та фактурі крупної форми (циклічних творів)). “У власних творах С. Борткевич досягає значного балансу в формі та фактурі, створюючи відчуття симетричності та повної завершеності кожної композиції” [19, с. 40]. Ці риси притаманні, зокрема, Концерту для скрипки з оркестром ор. 22.

Щодо персоналій, творчість яких вплинула на формування композиторського стилю С. Борткевича, вкажемо на Ф. Ліста, Ф. Шопена, П. Чайковського, також “у вигляді окремих паралелей називаються імена А. Рубінштейна, Брамса, Шумана, Лядова, навіть Прокоф’єва і Гершвіна” [38, с. 5]. Так само науковцями зазначається про вплив творчості Р. Вагнера, Е. Гріга, А. Нікіша тощо [44, с. 3].

Підсумовуючи вищесказане, процитуємо Є. Левкулича: “... можна сказати, що С. Борткевич дійсно є композитором, приналежним до української культури, творчість якого збагачена впливами сучасної йому європейської культури” [19, с. 40].

Звертаючись до питання жанрових пріоритетів С. Борткевича, зазначимо, що композиторська спадщина митця включає твори доволі широкого жанрового спектру: від фортепіанних мініатюр до масштабних симфонічних та театральних творів (мається на увазі його опера “Акробати”). Втім, варто пам’ятати, що, будучи концертуючим піаністом, С. Борткевич писав твори переважно для власного виконання на сцені. Саме тому більшу частину його доробку складають камерні твори для фортепіано або для ансамблів за участі фортепіано. В той же час, композитор не уникав і виходу за рамки камерності: ним написані 2 симфонії, симфонічна поема, інші оркестрові

твори різних жанрів, концерти та твори інших жанрів для солюючих інструментів з оркестром (серед концертів – 4 фортепіанних (перший з них – нenumерований), віолончельний та скрипковий), а також згадана вище опера. Унікальність Концерту ор. 22 (маємо на увазі єдиний зразок, створений С. Борткевичем у даному жанрі для скрипки) тільки підсилює його значущість для культурно-мистецького середовища.

1.3. Концерт для скрипки з оркестром ор. 22 С. Борткевича в композиторській спадщині митця, сценічне життя твору

Прем'єра Скрипкового концерту відбулась у 1922 році. Втім, точна дата та місце першого виконання досі є предметом обговорення серед науковців. Так, голландський дослідник Ваутер Калкман (*Wouter Kalkman*) на створеному ним сайті, присвяченому постаті С. Борткевича [53], зазначає, що прем'єра твору відбулась у Празі 15 грудня 1922 року. Втім, як вказує Т. Якубов [45, с. 33], відповідно до листа С. Борткевича до Г. ван Далена від 7 серпня 1922 року, у листопаді цього ж року у Відні було заплановане виконання всіх концертів композитора, написаних на той час, в тому числі і скрипкового. Проте, не маючи підтверджень у вигляді анонсів та рецензій, дослідники наразі не в змозі довести правомірність гіпотези щодо імовірної віденської прем'єри Концерту.

В той же час, Т. Якубовим було з'ясовано, завдяки рецензії невідомого автора від 19 грудня 1922 року, що Концерт ор. 22 був виконаний Ф. Смітом (диригент – С. Борткевич) 17 грудня 1922 року у Празі. Показовим вважає дослідник той факт, що “в рецензії жодного слова не сказано про прем'єру” [45, с. 33]. Це може непрямо свідчити про те, що твір вперше було виконано місяцем раніше у Відні, як і планувалося.

Надалі скрипковий Концерт виконувався переважно Ф. Смітом – в Берліні (1923), Гаазі (1923), Ріо-де-Жанейро (1927), Сан-Паулу (1928). Крім того, скрипаль мав виступити з Концертом 1926 року в Афінах, втім, підтверджень тому, що ця подія дійсно відбулася, науковцями не віднайдено.

Також виконавцями твору протягом першої половини та середини ХХ століття стали такі скрипалі як Кріста Ріхтер, яка виконала Концерт 1927 року у Відні, Ібойка Дярфаш (*Ibolyka Gyarfás*) – угорська скрипалька, у виконанні якої твір прозвучав у 1923 році в Берліні, Лауренц Корб (*Laurenz Korb*) – концерт за його участю відбувся 1932 року в Клагенфурті. У виконанні Ільзи Німак (*Ilza Niemack*) твір вперше був представлений американським слухачам (1934, Еймс, штат Айова). Існують відомості про неодноразове виконання Концерту ор. 22 австрійським скрипалем Яро Шмідом (*Jaro Schmied*), а саме: 1937 року в Бадені-під-Віднем, 1943 року у Відні (двічі, у найвідоміших концертних залах міста) і там же у 1950 році. Крім зазначених музикантів, твір виконували також З. Машек (1944) та Антон Фітц (тільки другу частину Концерту – у 1947 році) – обидва концерти мали місце у Відні.

Таким чином, ми бачимо, що географія виконання Концерту ор. 22 виходить за межі європейських країн – завдяки концертній діяльності І. Німак та Ф. Сміта – скрипаля, якому цей твір був присвячений.

У другій половині ХХ століття зацікавленість творчістю С. Борткевича і його Скрипковим концертом зокрема дещо зменшується. Т. Якубов пояснює це “не в останню чергу” тим, що Концерт для скрипки з оркестром ор. 22 був виданий лише у вигляді клавiру, “тоді як партитуру необхідно було щоразу орендувати у видавництва” [44, с. 151]. Також певному сценічному “забуттю” твору сприяло обмеження щодо авторських прав, яке діє і дотепер у великій кількості країн.

Примітно, що з моменту написання С. Борткевичем скрипкового Концерту твір не виконувався в Україні аж до 2002 року, коли в Чернігові під орудою М. Сукача відбулась його українська прем’єра (соліст – А. Баженов). В Харкові ж – місці і місті створення Концерту – твір не був виконаний жодного разу до травня 2024 року.

28 травня 2024 р., майже через сто років після світової прем’єри, Концерт для скрипки з оркестром ор. 22 вперше прозвучав на батьківщині – у Харкові.

Твір став частиною програми концерту “Нездійснена зустріч: Брамс – Борткевич”, що був проведений у рамках фестивалю *KharkivMusicFest*.

Щорічний фестиваль був заснований у 2018 році і 2024 року проводився вже всьоме. Протягом існування *KharkivMusicFest*, його запрошеними артистами ставали провідні музиканти з різних куточків світу. Втім, до складу фестивального оркестру, у виконанні якого прозвучала харківська прем'єра Концерту С. Борткевича, увійшли виключно українські виконавці (артисти оркестрів Національної філармонії України, Харківського національного академічного театру опери та балету, Харківської обласної філармонії, а також студенти та викладачі Харківського Національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). З огляду на безпекову ситуацію у місті, концерт 28 травня, як і всі культурні події Харкова, починаючи з 2022 року, мав місце в укритті, а саме – в підвальному приміщенні ХНАТОБу ім. М. В. Лисенка, обладнаного під концертний майданчик.

Солістом, у виконанні якого прозвучав Концерт ор. 22 С. Борткевича цього вечора, став Михайло Захаров; диригував обома творами (як зрозуміло з вказаної вище назви концерту – другою частиною програми постав твір Й. Брамса, а саме – Симфонія №2) артистичний директор фестивалю – Віталій Алексеєнок.

Михайло Захаров – скрипаль, лауреат міжнародних конкурсів, який народився у Харкові. Тут же розпочав свій музичний шлях, закінчивши Харківську середню спеціалізовану музичну школу-інтернат. Продовжив навчання у Москві (2004), згодом – у 2005 році – переїхав до м. Грац (Австрія), вступивши до Університету музики і театрального мистецтва у клас професора Бориса Кушніра. Як соліст М. Захаров мав виступи з оркестрами Харківської та Одеської філармоній, “Київською камератою”, Київським камерним оркестром, *Camerata Helvetica St. Gallen* (Швейцарія), *Dubrovnik Symphony Orchestra* (Хорватія) та *Orkiestra Kameralna Capella Bydgostensis* (Польща).

Саме М. Захарову належить ідея виконати харківську прем'єру Скрипкового концерту ор. 22. Вперше з творчістю С. Борткевича скрипаль познайомився, граючи його “Австрійську сюїту” у складі віденського оркестру, згодом став відкривати для себе і інші твори композитора (про це детальніше див.: [27]).

М. Захаров вбачає деякі паралелі між долями С. Борткевича та власною: “Ми обидва з Харкова, наше життя і наші кар'єри пов'язані з Віднем. Борткевич виїхав до Відня, бо був проти комуністичного режиму. Свого часу у 2004-му я навчався у Москві, і відчув оцей тоталітарний режим на собі. Я не міг уявити там свого життя далі, тож переїхав до Відня, і більше ніколи до Москви не повертався” [27].

Диригент Віталій Алексейонко, який є артистичним директором *KharkivMusicFest* з 2021 року, здобув міжнародне визнання після перемоги на Конкурсі диригентів Артуро Тосканіні 2021 року в Пармі (Італія). Отримавши Першу премію, він також отримав приз глядацьких симпатій, приз за найкраще виконання опери Дж. Верді та інші призи (про це див.: [13]). Серед інших професійних досягнень В. Алексейонка – власна постановка світової прем'єри опери “*Il Piccolo Principe*” П. Валтіноні (*Pierangelo Valtinoni*) у театрі “*La Scala*”, участь у Бетховенському фестивалі у Бонні (Німеччина) та Фестивалі Россіні у Пезаро (Італія). Також диригент є засновником та художнім керівником ансамблю сучасної музики “*Ensemble paradigme*” [37]. З сезону 2022/23 В. Алексейонко – диригент у *Deutsche Oper am Rhein* (Дюссельдорф, Німеччина).

Вибір творів Й. Брамса та С. Борткевича для програми концерту 28 травня 2024 року Віталій Алексейонко коментує так: “Вибір композиторів та їхніх творів не випадковий. Композиторів розділяють роки, але об'єднує, по-перше, любов до Відня, куди обидва переїхали у другій половині життя; а по-друге, в тому, що синергія західноєвропейської та східноєвропейської музики вплинула на творчість обох композиторів” [13]. Організатор та диригент наголошує на концепції події в рамках фестивалю і її знаковості: “Наш

концерт – символічна зустріч різних культур та епох в одному культурному просторі Харкова (курсив наш. – Ю. Ф.), українського міста, найближчого до кордону з Росією, яке зараз під ворожими пострілами живе і продукує мистецтво. Ця подія є знаковою: Скрипковий концерт Борткевича вперше виконується в Харкові. Організатори фестивалю повертають цю музику до життя! І ця подія є яскравою демонстрацією спільного культурного коду української та європейської культури” [13]. Диригент наголошує: “Поєднання творів Брамса і Борткевича – це наш посил світу, що музика українських композиторів може і має виконуватися на найкращих сценах Європи нарівні з творами великого Брамса” [13].

Концерт “Нездійсненна зустріч: Брамс – Борткевич” відвідали, серед інших, мер міста Ігор Терехов, міністр культури України Ростислав Карандеєв, президент *KharkivMusicFest* – меценат Сергій Політучий, а також директор та головний диригент Харківської обласної філармонії Юрій Янко, що, безсумнівно, підкреслює значущість цієї події для культурного середовища не тільки Харкова, а і всієї України. Як зазначає видання “Харків Новини”, “у Мінкультури підкреслюють: *KharkivMusicFest* – це велична подія для країни загалом, яка свідчить, що Харків живе і зрощує українську культуру” [11].

Соліст Михайло Захаров коментує: “Для мене величезна честь бути у Харкові, разом із харків'янами, у ці буремні для України часи. Глибоко символічно для мене, що саме музика Борткевича, чиє життя також було тісно пов'язане із Віднем та Харковом, прозвучить у моєму виконанні на цьогорічному *KharkivMusicFest*” [13]. Надалі у виконанні скрипаля Концерт ор. 22 С. Борткевича прозвучав у Національній філармонії України 12 червня того ж року (диригент – Володимир Сіренко, Національний симфонічний оркестр України).

Загальний інтерес українського та, зокрема, харківського культурного суспільства до творчої постаті С. Борткевича помітно зростає протягом останніх років. Ще одним яскравим прикладом актуалізації його творчості в

мистецькому середовищі Харкова постає заснований у 2024 році щорічний Всеукраїнський фестиваль фортепіанної музики “Борткевич-*fest*”. Ця знакова культурна подія має на меті об’єднати молодих виконавців з усієї України навколо самотньої композиторської спадщини митця та включає в себе не тільки концертну програму, але й лекції та практичні семінари, присвячені розгляду постаті композитора в різних її аспектах. Долучаючись до відродження імені С. Борткевича в українському культурному просторі, а також популяризуючи серед містян музичне мистецтво загалом та творчість українських і харківських композиторів зокрема, цей фестиваль (як і описуваний раніше *KharkivMusicFest*) робить свій вагомий внесок у підтримку і подальший розвиток культурного рівня Харкова.

Крім того, до згаданих щорічних фестивалей 2025 року також доєднався “Схід Опера Фест – 2025”, відкритий на відзначення сторіччя з моменту заснування ХНАТОБу ім. М. В. Лисенка – першого українського оперного театру. В його ж приміщенні у травні 2025 р. відбулась всеукраїнська прем’єра опери Дж. Б. Перголезі “Гордий бранець” у виконанні оперної студії ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Регулярно на “сценах” міста звучать твори сучасних – як зарубіжних, так і українських, і в тому числі харківських – композиторів.

Отже, впевнено констатуємо, що навіть у воєнні часи Харків не втрачає, а тільки нарощує свій культурний потенціал, відроджуючи забуті імена, а також відкриваючи нові.

Висновки до Розділу 1. Даний розділ присвячено творчій постаті С. Борткевича як митця, приналежного до української музичної культури ХХ століття. Народжений у Харкові, видатний митець, творчість якого була широко відомою у Європі за життя композитора, і такою залишається і в наш час, саме у цьому місті створив свій єдиний Концерт для скрипки з оркестром оп. 22 у 1916 році.

На підставі запропонованої історіографії наукових розвідок увиразнено спектр дослідницьких інтересів щодо життєтворчості С. Борткевича – як українських, так і іноземних авторів (Східна і Західна Європа, Болгарія, Велика Британія, США, Канада, Південно-Африканська Республіка, Японія).

З метою розкриття віх життєвого шляху С. Борткевича у зв'язку з його творчістю надано біографію композитора. Також описано історичну долю його мистецької спадщини та можливі причини її забуття протягом другої половини ХХ століття. Наданий огляд існуючих на сьогодні підходів до періодизації творчості С. Борткевича – за хронологічно-топографічним чинником (О. Чередниченко, Т. Якубов). Врахування періодизації віх життєтворчості митця у даному дослідженні доцільне з огляду на значущість хронотопу мистецького Харкова.

Також у даному розділі виявлено стильові ознаки творчості С. Борткевича та її загальну класико-романтичну стильову спрямованість. Констатується наявність зв'язку композиторського стилю митця з українською національною традицією, при його збагаченні впливом інших національних шкіл та окремих персоналій. Охарактеризовано місце Скрипкового концерту ор. 22 у творчому доробку С. Борткевича як одного з небагатьох творів для струнних та єдиного твору для скрипки у жанрі концерту.

З метою увиразнення актуалізації досліджуваного твору в історичному хронотопі мистецького Харкова здійснено огляд історії виконання Концерту ор. 22 та змальовано аспекти “повернення” твору до Харкова у 2024 році – в рамках фестивалю *KharkivMusicFest*. Описано інші значущі мистецькі заходи та події, що визначають культурний контекст сучасного Харкова.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ ор. 22 С. БОРТКЕВИЧА: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ І ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

“Цей скрипковий концерт став справжнім відкриттям, майстерно написаний, глибокий, що поєднує в собі стилі Східної та Західної Європи, він був створений у Харкові, але ніколи не виконувався там з оркестром. Це було своєрідне повернення додому для цієї музики, яка, ймовірно, була створена в будинку Борткевича, прямо навпроти Харківської опери, в укритті якої ми її виконували”

В. Алексейонок [1]

2.1. Досвід композиційно-драматургічного аналізу

Передусім здійснимо композиційно-драматургічний аналіз твору. Даний аспект різною мірою розглядається у дослідженнях Т. Якубова [44, 45], а також І. Успенської – “Концертні жанри в скрипковій творчості харківських композиторів ХХ-ХХІ століть” [36]. Ознайомившись із вищеперерахованими роботами, запропонуємо власний варіант аналізу досліджуваного твору.

Концерт для скрипки з оркестром ор. 22 Сергія Борткевича дослідники відносять до “жанрової моделі “великого” або симфонізованого концерту, про що, зокрема, свідчить потрійний склад великого симфонічного оркестру із англійським ріжком, бас-кларнетом, контрафаготом і арфою” [44, с. 151].

Композиційно твір являє собою тричастинний цикл із традиційним співвідношенням темпів: швидко-повільно-швидко:

перша частина – *Allegro deciso*,

друга – *Поема (Poeme), Largo*,

третя – *Інтродукція та Allegro alla marcia*.

Перша частина Концерту (*Allegro deciso*) написана в сонатній формі, у тональності *d-moll*. Схематично будову даної частини можна зобразити наступним чином:

Експоз.				Розр.					Репр.		Кода
ГП	СП	ПП	ЗП	1 розд.	2 розд.	3 розд.	4 розд.	Орк. епіз. + Каденція	ГП	СП	На матер. ГП
<i>d-moll</i>		<i>G-dur</i>				<i>Es-dur</i>			<i>d-moll</i>		<i>d-moll</i>
24 т.	28 т.		24 т.	81 т.	23+4 +6+7	33 т.	79 т.	52+91	24 т.	12 т.	25 т.

Відкривається частина вольовою та рішучою головною партією (ГП). Її тема, що проводиться спочатку в партії соліста, – акцентована, із переважанням пунктирного ритму (який часто є носієм активного, рішучого образу) та гучних динамічних відтінків (*f*, *ff*), початкові такти виконуються солістом на струні соль (застосування специфічного тембру якої допомагає у втіленні героїчного образу ГП). Друге проведення теми ГП доручено оркестру, що одразу вказує на наявність у творі діалогічності як однієї з ознак концертності.

Сполучна партія (СП) побудована на матеріалі ГП, втім музичний образ тут “просвітлюється”, підготовлюючи появу лірично-наспівної побічної партії (ПП) (цифра 3), яка з’являється після невеликого каденційного епізоду в партії соліста (*Vivace*). Ця зміна образу в СП досягається, зокрема, завдяки появі мажорного колориту та тріольної пульсації в партії оркестру (згодом рух тріолями з’являється і в сольній партії).

Образна сфера ПП протиставляється героїчній ГП завдяки зміні темпу – *Andantino con moto*, “просвітленню” тональності – *d-moll* змінюється на *G-dur* (тональність мажорної субдомінанти – замість класичної домінанти або паралельної мажорної тональності), – та тихій динаміці (*p*); зустрічається також ремарка *dolce espressivo*, адресована кларнету, який “відповідає” солісту своєю реплікою.

Після доволі стислої (9 тактів) заключної партії (ЗП) (цифра 4) починається розробка (цифра 5). В першому її розділі – *Allegro* – розробляються елементи ГП, далі партія соліста наповнюється арпеджованими пасажами.

В другому розділі розробки – *Sostenuto*, цифра 9 – вводиться нова тема (з ремаркою *con passione drammatica* та динамічним нюансом *ff*) (див. нотний приклад 1 в Додатку Б). На підставі попередньо здійсненої пошукової роботи (на рівні аналізу інтонаційних зв'язків) нами було виявлено наступне. Ця тема (*Sostenuto*), що, дещо видозмінюючись, з'являється у кожній з трьох частин Концерту, насправді є цитатою з опери Р. Вагнера “Трістан і Ізольда” (3 акт, лейтмотив “Прокляття кохання”). Для творчості С. Борткевича цитування (тем опер Р. Вагнера зокрема) не є винятковим. В якості прикладу можемо назвати кілька творів різних жанрів: так, у “*Lamentation*” *cis-moll* (ор. 17, No. 3) композитор цитує “лейтмотив заборони” з опери “Лоенгрін”, а у Фортепіанному концерті №1 ор. 16 використовує “Трістан-акорд” [44, с. 84]. Таким чином, констатуємо наявність виразного зв'язку і спадкоємності з західноєвропейською музичною традицією.

Тож, повернемося до аналізу структури твору. Наступному розділу розробки передують три невеликі епізоди, що спершу вносять певну скерцозність у змальований музичний образ (цифра 11, *Allegretto* та цифра 12, *Vivace* – ці епізоди інтонаційно пов'язані між собою), а згодом – переводять цей образ у сферу таємничого та загадкового – завдяки збільшеним гармоніям із хроматичним низхідним рухом (*Un poco allegro*, цифра 13 – цей епізод побудований на матеріалі СП). Перший зі згаданих епізодів з деякими змінами буде повторений у третій частині Концерту. Проведення теми ПП у тональності *Es-dur* (*Con moto espressivo*) в партії оркестру, а згодом – в партії соліста (цифра 14) розпочинає новий розділ розробки (закінчує ж його тема ЗП). Надалі (цифра 16), в новому, більш витонченому характері (*con grazia*) і з новим тональним центром, повертається перший розділ розробки – *Allegro*. Таким чином, констатуємо

наявність в будові розробки репризності з ліричним центром у третьому розділі, яким постає повне проведення теми ПП.

Перед сольною каденцією звучить великий оркестровий епізод (цифра 19), де розробляються теми ГП та СП. Саме цей розділ виконує функцію кульмінації частини (яка традиційно припадає на кінець розробки). Тут поступово наростає динаміка (від *p* до *fff*), повторюються та секвенціюються короткі мотиви (на *fff* нарочито повторюється послідовність акордів – VI7 з пониженою септимою (що має домінантове забарвлення) та t64; таку послідовність (за умови енгармонічної заміни септими в VI7) можна часто зустріти у творах П. Чайковського під назвою, що її застосовують деякі музикознавці, “фатум-акорд”).

Каденція розташована в кінці розробки частини – відповідно до романтичної традиції, яку започаткував Ф. Мендельсон у його Концерті для скрипки з оркестром *e-moll*, ор. 64 – та будується на матеріалі ГП і ПП (елементи цих тем чергуються тут з арпеджованими пасажами та іншими загальними формами руху). Раптово у віртуозний *quasi*-імпровізаційний матеріал “вторгається” вагнерівський лейтмотив “прокляття кохання” у супроводі стривоженого тремоло (партія-носії теми та партія супроводу виписані тут на окремих нотоносцях, хоч і доручені одному виконавцю). Висхідне секвенціювання трьохтактового мотиву з *accelerando* переходить в афективне *Allegro*, де фактуру заповнюють арпеджовані (на зменшеній гармонії) пасажі на *f*, з акцентуванням сильних долей та “прискоренням” ритмічної пульсації (шістнадцяті переходять в секстолі) – цей розділ каденції є кульмінаційним.

Після каденції настає реприза (цифра 25) – на відміну від експозиції, перше проведення ГП тут доручено оркестру, друге – солісту. Також, особливістю репризи є відсутність теми ПП, що вже зазнала значного розвитку в розробці. Відсутня також ЗП, проте у кінці першої частини має місце кода (цифра 27), що побудована на матеріалі тематизму ГП і, завдяки певним засобам виразності (динамічний нюанс *ff*, насиченість тексту

акцентами, закріплення головної мінорної тональності), стверджує її героїчний образ.

Друга частина, що має програмний підзаголовок “Поєма” (“*Poeme*”) (*Largo, f-moll*), сповнена різноманітних музичних образів – від ліричного до урочистого і просвітленого, а також драматичного та тривожного. Таке образне наповнення відповідає ознакам жанру музичної поеми, визначеним автором статті на відповідну тему в томі V Української музичної енциклопедії. До таких ознак відносяться “об’єктивний характер відображення реалій, поєднання інтимних почуттів із узагальненням історичних факторів, лірики й патетики, масштабність задуму. [Музична поєма – Ю. Ф.] Позначена емоційною наснагою образів музичних і вільним розгортанням музичного матеріалу” [7, с. 285]. Звернення до жанру поеми як таке є яскравим свідченням апелювання С. Борткевичем до романтичної традиції – що продовжує ряд романтичних стильових та стилістичних рис, притаманних Концерту ор. 22.

Структура даної частини може бути зображена у вигляді схеми таким чином:

Вступ		1 розд. – А	2 розд. – В	3 розд. – А1
1 тема	2 тема	1 тема розд. А+2 т. вступу+тема “колискової”	1 т. вступу+цитата з оп. Вагнера	1 тема розд. А+т. “колискової”+1 т. вступу
<i>f-moll</i>	<i>f-moll</i>	<i>f-moll, C-dur, f-moll, Fis-dur</i>	<i>fis-moll, es-moll, зона тон. нестійкості</i>	<i>f-moll, Fis-dur, f-moll</i>
8 т.	8 т.	21+18+16	21+15	19+17+15

Розпочинається частина оркестровим вступом, який містить в собі дві теми: стривожено-глибоке *pesante* та тужливе *dolce*. Перша тема розділу А, з якою вступає соліст у цифрі 28 (*dolce con resignazione* – “ніжно, зі смиренністю, покірністю”), – інтонаційно та ритмічно споріднена з другою темою вступу. Дана тема в партії соліста сповнена інтонаціями зітхання, вона

змальовує лірично-меланхолійний образ, але, в той же час, застосування пунктирного ритму певним чином кореспондує до маршовості ГП першої частини Концерту. Таким чином, спостерігаються наявні взаємозв'язки між частинами циклу. Подальший розвиток призводить до місцевої кульмінації в партії оркестру, що переходить в каденційний епізод соліста (*fff*, акордова фактура) у супроводі тремоло струнних (цифра 30).

Надалі друга тема вступу виходить на новий рівень розвитку, трансформуючись з ніжної і “крихкої” (*dolce*, *pp*) в більш драматичну (*con passione*, *ff*). Тут дана тема проводиться в октавний унісон (скрипка соло, альти, англійський ріжок) з пульсуючим синкопованим супроводом. На даному етапі можемо побачити ритмічну та інтонаційну спорідненість цієї теми з СП першої частини Концерту. Надалі розвиток ніби сповільнюється, зупиняючись на повторенні інтонацій зітхання в партії соліста.

Наступна віха розвитку драматургії “Поеми” пов'язана з просвітленням образності, переходом до певної міри імпресіоністичного звучання (цифра 31), де тональність змінюється на *Fis-dur*, а наспівну, інтонаційно близьку до колискової тему в партії соліста (*dolce*, *pp*) супроводжує тріольна пульсація в партії струнних. Тема “колискової” розвивається, і зі зміною динаміки (*f*), тональності (втім, без стійкої тональної фіксації) та додаванням *accelerando* переростає в наступний, більш активний та бурхливий розділ “В” тричастинної форми (цифра 33).

Розпочинається цей розділ дещо трансформованою за своїм характером (*ff*, *marcato*) першою темою вступу, що звучить в партії оркестру, доповнена арпеджованими пасажами в партії соліста. Надалі ж тематичний матеріал переходить в партію солюючої скрипки. Це кульмінація розділу: перегукуючись з “рішучими” репліками валторни (*marcato*, пунктирний ритм), із додаванням *animando* та акцентованого октавного подвоєння (в межах сольної скрипкової партії), соліст виходить на *fff*. За емоційним загостренням слідує спад: мелодія дробиться на короткі мотиви, уповільнюється темп (*Lento*), гучна динаміка змінюється тихою (*p*, *pp*). Друга

тема середнього розділу (розділу “B”) – *Lento*, цифра 34 – це вагнерівська цитата, що вперше прозвучала в розробці першої частини Концерту. Тут вона проводиться діалогічно – спочатку в партії оркестру, згодом – в сольній партії, та має тривожний характер, з позначкою *dolente* (з болем) (див. нотний приклад 2 в Додатку Б).

В цифрі 36 в оркестровій партії, на фоні тріольних фігурацій в партії соліста, проводиться тема першого розділу тричастинної форми, що свідчить про початок репризи (“A1”). Надалі послідовно проводяться остання тема розділу “A” (тема “колискової”) (цифра 38) – *pp, dolcissimo*, у високому регістрі скрипки соло, – та перша тема вступу (цифра 40), що переходить в сольну партію – таким же чином, як це відбулось в розділі “B”. Закінчується “Поема” на інтонаціях зітхання, що стихають (градація динаміки від *p* до *pppp*).

Третя частина Концерту складається з двох розділів (що позначено автором у нотному тексті): Інтродукції (*Introduzione*, складається з *Andantino* та *Allegro*) та основної частини – *Allegro alla marcia*. Подібний прийом – розміщення невеликого окремого вступного розділу перед Фіналом – можна зустріти в Концерті для скрипки з оркестром *e-moll*, ор. 64 Ф. Мендельсона (що вказує на наявність зв’язку із західноєвропейською романтичною традицією).

Зупинимось детальніше на будові Інтродукції, яка складається з двох розділів, контрастних за характером, динамікою та артикуляцією. Обидва розділи побудовані на матеріалі тематизму першої частини Концерту: в *Andantino* чуємо тему ПП (буквально цитування, хоч дана тема проводиться тут не повністю), в *Allegro* (цифра 42) – тему першого розділу розробки (див. нотні приклади 3 та 4 в Додатку Б). В Інтродукції відбувається перехід від початкового *Des-dur* (що є спорідненою тональністю до *f-moll* другої частини) до *D-dur* – тональності основного розділу Фіналу.

Форму безпосередньо основної частини Фіналу (*Allegro alla marcia*, з цифри 43) дослідники трактують дещо по-різному. Так, І. Успенська вважає,

що фінал має форму рондо-сонати [36, с. 83-84]. Цей варіант гіпотетично розглядається також Т. Якубовим, втім, в його дослідницькій інтерпретації розділи форми мають інші функції [44, с. 156-157]. Так, другий епізод (“В”) автор трактує як ПП рондо-сонати, на відміну від І. Успенської, яка як ПП означає третій епізод (“С”). Іншим варіантом трактування форми Фіналу Концерту, який пропонує Т. Якубов, є сонатна форма з епізодом замість розробки та дзеркальною репризою (в такому випадку проведення теми “А” після епізоду “С” дослідник пропонує вважати хибною репризою, зважаючи на скороченість її викладу та розробковий характер, якого вона тут набуває – це виражається у тональній нестійкості та застосованому тут прийомі мотивного дроблення).

Проаналізувавши форму даної частини та прийнявши до уваги вищеперераховані варіанти її трактування, пропонуємо визначити її як рондо-сонату, де проведення рефрену між першим та другим епізодами пропущено, а роль ПП виконує перший епізод (“В”) (зробити такий висновок дозволяє тональний план, який мають розділи форми: епізод “В” в репризі звучить на півтону нижче у зрівнянні з експозицією). Другий же епізод – “С” – відповідає функціонально епізоду замість розробки в сонатній формі (в межах рондо-сонати).

Зобразимо структуру Фіналу у вигляді схеми:

<i>Introduzione</i>		<i>Allegro alla marcia</i>										
<i>Andantino</i>	<i>Allegro</i>	А – рефрен/ГП	СП	В – 1 епіз./ПП	ЗП	С – 3 епіз. (епіз. замість розр.)	А1 – хибна репр.	СП	В1 – дзерк. репр.	А3	ЗП	Кода
<i>Des-dur, D-dur</i>	Тон. нестійк.	<i>D-dur, G-dur</i>		Тон. нест., <i>G-dur</i>		<i>B-dur</i>	<i>D-dur</i>		Тон. нест., <i>F-dur</i>	<i>D-dur</i>		<i>D-dur</i>
21 т.	17 т.	16+17+8	9 т.	19+14+14+	16 т.	49 т.	17 т.	20 т.	19+14+14+24	18+13	8 т.	25 т.

				22								
--	--	--	--	----	--	--	--	--	--	--	--	--

Тож перейдемо безпосередньо до структурно-функціонального аналізу основного розділу Фіналу. Маршовість в темі розділу “А”, тобто рефрену, або ГП, увиразнена відповідною стилістикою: розмір 4/4, пунктирний ритм в партії соліста, чіткий ритм “ходи” в партії оркестру (функція супроводу) та “гостра” штрихова артикуляція (як у соліста, так і в оркестра). Після проведення в партії соліста, тема ще раз звучить в оркестровому викладі – відповідно до концертного принципу діалогічності. Можна сказати, що сама тема ГП написана в тричастинній формі, де репризний розділ звучить в новій тональності – *G-dur* (що є субдомінантою до початкового *D-dur*), а середній розділ не містить нової теми і, будучи побудованим на загальних формах руху, розвиває легкий та грайливий образний стрій першопочаткової теми.

Розділу “В” – ПП, або першому епізоду – передує зв’язка (або ж СП) (цифра 45), яка є важливою віхою для розвитку драматургії частини, оскільки, побудована на нестійкій дисонантній гармонії, із закличними інтонаціями висхідної кварта в партії труб на динаміці ***ff***, вона вносить певний контраст у світлу і невимушену атмосферу, представлену раніше в початковій темі “А”.

Сам же розділ “В” містить в собі декілька тематичних елементів, окремі з яких корелюють з тематизмом першої частини Концерту. Першим з них є вже відома нам тема з розробки першої частини, заснована на лейтмотиві з “Трістана і Ізольди” Р. Вагнера. Втім, тепер вона постає перед слухачем в новому амплуа: тема перейняла на себе ознаки маршовості (“гострий” пунктирний ритм в партії солюючої скрипки, “сухі”, короткі акорди у якості супроводу в партії оркестру). Вона скерцозна та вишукана, що втілено у відповідному образному строї – *con grazia*, ***p*** (див. нотний приклад 5 в Додатку Б).

Розвиток теми призводить до появи у 46 цифрі (з восьмого її такту) іншого тематичного матеріалу з розробки першої частини Концерту (цифра

11, *Allegretto* – тоді даний епізод так само слідував за вагнерівською цитатою), щоправда, в іншій тональності. З цього матеріалу “народжується” (маються на увазі явні інтонаційні і ритмічні зв’язки) третій елемент розділу “B” – грайлива тема *grazioso*. Пружності і легкості їй надають, окрім тихої динаміки (*p*), “пульсуючі” легкі синкопи в партії супроводу. Після проведення її солістом, тема передається оркестру (з ремарками на позначення того ж стану – *dolce, con grazia*). Надалі (з цифри 47) композитор упроваджує тематичний матеріал, заснований на загальних формах руху, який, як і інші подібні до нього епізоди в даному творі, покликаний презентувати віртуозність соліста-скрипаля, не маючи власного тематизму.

У розділі-зв’язці, який також можна назвати ЗП, (цифра 48) чуємо відголоски ГП першої частини циклу у низхідному секвенціюванні (низхідний рух стосується тут також і динамічної градації, що поступово спускається з *ff* до *pp*). Розвиток цього епізоду – бурхливого та стривоженого за характером – повністю доручений оркестру.

“Буря” заспокоюється, і музичний образ просвітлюється з початком наступного розділу – “C” – третього епізоду, або епізоду замість розробки рондо-сонати (*Meno mosso*, цифра 49) (див. нотний приклад 6 в Додатку Б).

Даний розділ можна впевнено назвати ліричним центром Фіналу. Основний *D-dur* змінюється на *B-dur*; мелодія, що відтворюється солістом, набуває наспівності, “широти дихання” і має виконуватись виразно (*espressivo* – зазначено в нотному тексті), хоч і негучно (нюанс *p* на початку). Хоч образ, створюваний цією темою, безперечно просвітлений, він, проте, не є умиротвореним чи відсторонено-споглядальним: цю схвильованість та рухливість композитор передає через синкопований ритм в партії оркестру – це додає наспівній мелодії пружності, “підштовхує” її вперед. Ще більшою мірою схвильованість посилюється із появою в партії акомпанементу тріолей (починаючи з цифри 50). Також, якщо до цього моменту панувала тиха динаміка (в межах зазначеного *p*), то тепер соліст виходить на *f*, і з поступовим підвищенням як сили звуку (через *crescendo* соліст та оркестр

досягають *ff*), так і звуковисотності тема переходить в оркестрове *tutti* і досягає своєї кульмінації – що являє собою, на нашу думку, кульмінацію не тільки даної частини, а і всього циклу.

Розділ “*AI*”, позначений як *Piu Allegro*, який І. Успенська трактує як повернення рефрену в межах розробки рондо-сонати, а Т. Якубов (до інтерпретації якого ми схиляємось більше) – як хибну репризу сонатної форми, бере початок у цифрі 51. Зважаючи на скороченість викладення теми рефрену-ГП (замість тричастинної форми, яку він мав в експозиції, тут натомість маємо лише один період), тональну нестійкість, а також наявність мотивного дроблення – прийому, характерного для розробкових фрагментів, можемо впевнено погодитись з обома вищезгаданими дослідниками з приводу приналежності “*AI*” до розробки.

У якості зв’язки, що поєднує розділи “*AI*” та “*BI*”, (або СП) знову постає епізод з фанфарними закликами труб, проте тут, в дзеркальній репризі, він дещо подовжений – 20 тактів замість 9. Безпосередньо розділ “*BI*” – ПП у дзеркальній репризі – складається з тих самих тематичних елементів, що входили в нього в експозиції, проте всі вони звучать в інших тональностях – на півтону нижче порівняно з першопочатковим їх проведенням (а два останніх елементи розділу – на цілий тон). Окрім тонального плану, маємо також невеликі зміни в образному строї: тема, заснована на вагнерівській цитаті, яка хоч і була носієм певного скерцозного образу вже в експозиції, тільки зараз здобуває відповідне означення у нотному тексті – *scherzando*.

Після невеликого каденційного епізоду, до якого входять засновані на мотивах теми рефрену-ГП “перегукування” соліста з оркестром (цифра 55), головна тема знову повертається, втім вже не в повному обсязі – її розвиток переривають стрімкі пасажі солюючої скрипки на *accelerando*, за якими слідує схвильована та динамічна ЗП.

Завершує частину піднесеного характеру кода (*Presto*, цифра 57) на матеріалі рефрену. Тут набуває остаточного ствердження основна

тональність (*D-dur*), а також ритмоформула маршу у вигляді пунктирного ритму. Концерт завершується бурхливо та життєствердно.

2.2. Прем'єра Скрипкового концерту у Харкові (*KharkivMusicFest, 2024*): досвід аналізу виконавської інтерпретації

У новітньому навчальному посібнику “Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація” [39], виданим до 20-ліття з дня заснування кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського, а саме – у розділі академіка Шаповалової Л. В., присвяченому методології когнітивного музикознавства, перелічено параметри, за якими визначають виконавський стиль. Відповідно, серед них повинні враховуватись наступні: артикуляція, темп (агогіка), тембр, динаміка. Разом вони складають розділ інтерпретології під назвою “виконавська поетика”. Тож, проєціюючи зазначені настанови на обраний нами контекст, розглянемо виконавську поетику інтерпретації досліджуваного Концерту М. Захаровим.

Тема головної партії, якою відкривається *перша частина (Allegro deciso)*, у виконанні М. Захарова звучить героїчно та рішуче – що відповідає задуму композитора. Це втілюється за допомогою використання маркованого штриха та “соковитого” тембру соль-струни на *f* на початку фрази, доволі активної та “компактної” (невеликої амплітуди) вібрації, “щільного” звучання (за рахунок нажиму та швидкості ведення смичка по струні). Протягом звучання теми в партії скрипки темпова та метроритмічна структура залишається стійкою – відповідно до маршового характеру теми (в останніх її тактах соліст відчутно “йде вперед” по фразі, втім, це наврядчи можна назвати прискоренням). Ініціативу активно перехоплює оркестр – у його відповіді на висловлювання соліста тема ГП подається впевнено і повнозвучно.

При зміні образу на більш світлий (на початку СП) змінюється і тембр, що його використовує М. Захаров – він стає більш легким та “повітряним”. Такими ж епітетами можна охарактеризувати і звучання акомпануючого оркестру – схвильована тріольна пульсація тут ледве помітна, скоріше

нагадує тихе шелестіння. Незважаючи на проставлені в тексті досить гучні динамічні відтінки (***mf*** та ***f*** – в партіях і солюючої скрипки, і оркестру), виконавці “приберігають” цю звучність для наступного витка розвитку СП – коли після *crescendo* ми знову чуємо елементи теми ГП у виконанні оркестру, за якими сліднують пристрасні репліки соліста. Після масштабного *ritenuto* (з ударами литавр) настає епізод *Vivace* каденційного типу. М. Захаров виконує цей епізод вільно (*ad libitum*, – що напряду не вказано в нотному тексті, втім, явно передбачалось тут композитором) та наспівно, підкреслюючи опорні мелодичні звуки.

Після невеликої цезури – “вдоху” – (в нотах це позначено паузою з ферматою) бере початок побічна партія. У виконанні М. Захарова та В. Алексейонка її тема “жива” та “дихаюча” (завдяки фразуванню та невеликим агогічним відхиленням від стійкої метричної пульсації). Тембр солюючої скрипки тут набуває теплого, м’якого, “оксамитового” забарвлення (не в останню чергу – завдяки доволі “густій” вібрації). Кларнет, що відповідає солісту своєю реплікою (*dolce espressivo*), звучить так само м’яко та передає образ ніжного, особистого висловлювання. При подальшому розвитку матеріалу, щоб “відтінити” ланки секвенції, соліст не дотримується одного нюансу, зазначеного в тексті (***mf***), натомість застосовує контрастну динаміку та тембри. Певне образне “затемнення” (тональне та динамічне) відбувається разом з *ritenuto* при переході до заключної партії, яка підсумовує “сказане” у ПП. Звороти ЗП звучать у виконанні соліста особливо прозоро та світло.

Скерцозність перших тактів розробки вдало передається солістом та оркестром завдяки “гострому” та ясному штриху *spiccato*, гарній артикуляції. Звороти теми ГП, що з’являються далі, звучать у виконанні соліста рішуче, з густою та активною вібрацією і більш маркованим *spiccato*. Подальший розвиток матеріалу будується на загальних формах руху в партії соліста (арпеджовані та гамоподібні пасажі, повторення одного звуку з треллю в різних октавах) та в оркестрі, який підкреслює гармонію то у пружному

синкопованому ритмі, то із застосуванням довгих тривалостей, що створюють однорідний гармонічний фон, подекуди із застосуванням хоральної фактури. У виконанні М. Захарова цей матеріал звучить ясно, артикульовано та “цілеспрямовано” – не зупиняючись на кожній фразі окремо, скрипаль вибудовує одну суцільну музичну думку. В момент виходу на кульмінацію (трель у солюючої скрипки та пристрасне тремоло у струнних), відбувається перехід до другого розділу розробки, в якому експонується та розвивається драматична вагнерівська тема. Закладений композитором драматизм втілюється солістом завдяки використанню доволі інтенсивного вібрато та насиченого, “щільного” тембру; втім, із поступовим *diminuendo* змінюється і характер звучання солюючої скрипки – тема звучить тепер більш ніжно та трепетно.

М. Захаров переносить цей м'який характер і на наступний, вже дещо скерцозний епізод; надалі ж, разом із “колкими сплесками” оркестру, акцентовані репліки соліста звучать вкрадливо та, як і зазначено в нотному тексті, “примхливо” (*capriccioso*). Темний та загадковий колорит наступного епізоду вдало передається рівним, безпристрасним звучанням оркестру.

Тема ПП, якою починається третій розділ розробки, звучить так само м'яко, співоче та “тепло”, як і в експозиції. Подальший матеріал соліст презентує віртуозно та яскраво, “чітким” штрихом та без будь-яких агогічних відхилень.

Поступовий перехід в кульмінаційному розділі, що повністю доручений оркестру, від стану тривожної напруженості до відтворення образу бурхливої стихії вдало передається у цьому виконанні завдяки пластичності звучання оркестру під керівництвом В. Алексеєнка. Під “пластичністю” мається на увазі як широка палітра динамічних відтінків, яку застосовують тут виконавці, так і агогічні відхилення, що не були зазначені композитором, проте мають місце в даній інтерпретації. Так, при появі матеріалу СП темп суттєво сповільнюється – результатом стає “тягучість” та співочість, якими наповнюється тема, при збереженні, однак, настороженого та схвильованого

характеру звучання. Надалі, при “зациклюванні” інтонації малої секунди з пунктиром, до прописаного *crescendo* виконавці додають також *accelerando*, що підсилює відчуття драматизму даного епізоду. Як “удар долі” звучить мотив з двох восьмих на *ff*, що рішуче “відсікається” оркестром. При нарочитому повторенні послідовності з двох акордів на *fff* також має місце *accelerando*, що призводить до настання остаточної кульмінації – це образ нестримного та несамовитого потоку, що його створює низхідний хід на *sfff* з активним дубль-штрихом у струнних та “войовничим” закликот труби. Перед початком сольної каденції рух в оркестрі заповільнюється, та додається невелике *diminuendo* – що знов-таки не було марковано автором у тексті.

Підготувавши вступ соліста, оркестр уступає: розпочинається сольна каденція. Відповідно до традиції, М. Захаров виконує каденцію у імпровізаційній манері, тобто вільно по темпоритму (застосовуючи принцип *ad libitum*), підкреслюючи опорні тони (які іноді є частиною прихованої поліфонії), втім, не зупиняючи суцільний розвиток – драматургія цього розділу чітко продумана виконавцем. Тема-цитата тут звучить ніжно та покійно, але її розвиток на *accelerando* поступово переростає в більш емоційний розділ каденції – із бурхливими та пристрасними арпеджіо соліст виходить на кульмінацію. Цей імпульс передається темі головної партії, з якою вступає оркестр: вона створює образ, повний сили та енергії.

На початку коди висхідні арпеджовані пасажі, що звучать в партії соліста, у даній виконавській інтерпретації зазнають певних артикуляційних змін: для досягнення більшої “злитості” та цільності фрази М. Захаров змінює штрих *detache* на *legato*, додаючи декілька ліг у тріольні групування. Надалі виконавцями вносяться також деякі агогічні зміни: попри відсутність відповідних позначень у тексті, із розвитком матеріалу тут має місце поступове *accelerando*. Цій же цілі – подати матеріал коди стрімко та поривчасто – служить і відмова від прописаного *ritenuto* перед останнім реченням коди, де остаточно і рішуче закріплюється ре-мінорна тоніка.

Друга частина Концерту відкривається “важким” і “тягучим” звучанням низьких струнних та дерев’яних духових, що змальовує “темний” та занепокоєний образ. Така ж “тягучість” та тужливість передається і другою темою вступу – в тому числі за рахунок природної для англійського ріжка, якому разом з кларнетом доручено тут виконання мелодичної лінії, властивості брати звуки з деякою затримкою; крім того, сам тембр цього інструмента, очевидно, обраний композитором не випадково, сприяє створенню цього похмурого та “заземленого” колориту. Коли настає час вступу солюючої скрипки, М. Захаров доповнює вже створений оркестром образ ніжним та м’яким звучанням своєї теми, “оксамитового” забарвлення якій додають обрані солістом тембри ре- та соль-струн – ними виконавець обмежується протягом усього проведення теми. Мірність викладу матеріалу дещо порушується невеликим прискоренням, а згодом – уповільненням руху в момент кульмінації у фразі, дорученій солісту. Щільне та насичене звучання оркестру передає схвильованість інтонацій зітхання, які розвиваються надалі, призводячи до місцевої кульмінації. Більшої масштабності та колористичності додає на тремоло струнних ефект, створюваний *crescendo* і *diminuendo* в межах одного такту протягом двох тактів повторюваної гармонії. Надалі після суцільного оркестрового *crescendo* ініціатива переходить до соліста – цей матеріал виконується М. Захаровим широким, декламаційним *detache*, втілюючи всю урочистість та піднесеність даного епізоду.

Надалі переведена в дещо інше амплуа друга тема вступу (*con passione, ff*) набуває в даному виконанні ніжно-задумливого характеру: залишаючись в межах нюансу *mf – f* та передаючи бажане автором “*con passione*” емоційно, проте не так екзальтовано, соліст створює власну інтерпретацію цього образу. На цьому тлі менш контрастною за емоційним наповненням (ніж закладено у тексті) постає наступна тема “колискової”. М’яко та лагідно тут звучить діалог солюючої скрипки з кларнетом, а згодом – з валторною; тріольний же супровід струнних створює лиш прозорий, легкий “шурхіт”,

втілюючи імпресіоністичну колористичність, властиву даній темі. Нюанс *f*, до якого приходить соліст із розвитком цієї теми, у виконанні М. Захарова не несе за собою емоційного “надриву” чи надмірної пристрасності – схвильованість та зміна стану з умиротвореного на більш енергійно-напружений з’являються тільки кількома тактами пізніше – коли з появою акцентованих реплік на *accelerando* і *crescendo* розвиток призводить до появи “войовничої” першої теми вступу. Загрозливу важку ходу басів (власне матеріал першої теми вступу) доповнюють стрімкі пасажі солюючої скрипки, що створює образ бурхливої природної стихії. Додаткова виразність тут досягається завдяки невеликим агогічним відхиленням: епізод з октавним викладенням М. Захаров дещо розширює, натомість далі “наздоганяє” темп з “цілеспрямованим” *accelerando*. Завершується викладення цієї теми короткими повторюваними репліками в партії соліста, які звучать аскетично та смиренно.

Малосекундову інтонацію зітхання, якою закінчується даний епізод в партії солюючої скрипки, перехоплює кларнет: так бере початок одна з модифікацій вагнерівського лейтмотиву “Прокляття кохання”. При початковому викладенні кларнетом тема звучить відсторонено – на противагу цьому “надривно” вступає соліст, повномірно втілюючи задум композитора (що відображається у ремарці *con dolore* з динамічним відтінком *f*). Відповідний характер звучання досягається М. Захаровим шляхом застосування інтенсивної вібрації та щільного контакту смичка зі струною – з чіткою артикуляцією в правій руці. Надалі, незважаючи на поступове *diminuendo* і – як наслідок – зменшення емоційного напруження, стривожений характер все ж не зникає.

Трепетно і крихко звучить невеликий сольний епізод, що передую початку репризи. Сама ж тема, яка проводиться тепер в оркестрі, наповнена “диханням” (за рахунок динаміки та мікродинаміки, пов’язаної з фразуванням), вона гнучка та виразна; ніжні фігурації соліста додають щемливості музичному образу, що постає перед слухачем.

Ще більш тендітно та “прозоро”, ніж у експозиційному розділі, звучить імпресіоністична тема “колискової” – завдяки високому регістру солюючої скрипки та “сріблястому” тембру, яким цю тему забарвлює М. Захаров. До першої теми вступу, яка проводиться надалі в скрипковій партії, соліст приходить затаєно, з “повітрям” у тембрі, а акцентована репліка на *f*, до якої призводить *crescendo*, є останнім емоційним сплеском частини – показом образу вже дещо знесиленого ліричного героя. Трепетно та втомлено-відсторонено в партії соліста звучать останні питальні інтонації, що поступово “розчиняються”, завдяки використаним виконавцями *diminuendo* та *ritenuto*.

“Дихаючим” і “повнокровним” звучанням струнних відкривається *Третя частина* Концерту – розділ-Інтродукція. Ініціативу перехоплює соліст, використовуючи такий же насичений та “щільний” тембр, “соковиті” *portamento* та невеликі, проте важливі для “дихання” фрази агогічні відхилення, що безперечно надає всій темі додаткової виразності. Наступна тема Інтродукції за образним строем контрастує до попередньої, що переконливо втілюється, зокрема, у “гострому”, “сухому” штриху як струнної групи оркестру, так і соліста-скрипаля.

Легко та грайливо виконує М. Захаров маршову тему основного розділу Фіналу – *Allegro alla marcia*; відповідно заданому солістом настрою звучить і наступна “відповідь” кларнета. Більшої “помпезності” та “горделивості” образ теми набуває разом зі зміною динаміки на *f* – наприкінці даного розділу. З’язка (або СП), що слідує далі, поєднує грізні заклики труб та віртуозні репліки соліста (майстерно відтворені М. Захаровим).

Наступним тематичним елементом частини постає чергова модифікація вагнерівського лейтмотиву. У даній виконавській інтерпретації вона звучить вкраділиво, жартівливо – за допомогою “кілкого” штриху *spiccato* та динамічно-мелодичної гнучкості, що ці прийоми застосовує тут соліст. Наступний епізод з легким тремоло струнних та низхідним хроматичним ходом терціями в партії соліста завдяки прозорості звучання створює певний

“повітряний”, “летючий” образ. Надалі контрастністю артикуляції та тембрового забарвлення виконавцями втілюються два суперечливих один щодо одного музичні образи: співочий та “барвистий” у партії солюючої скрипки та саркастично “їдкий” – в оркестровій партії. Кантиленно-“доброзичливий” образ, втім, перемагає, і невимушена, наспівна тема постає перед слухачем – спершу в партії солюючої скрипки, далі – у виконанні кларнету. Жвавість цієї мелодичної лінії підсилюється пружним синкопованим ритмом акомпануючих струнних. Ця легкість і емоційна піднесеність зберігається і в наступному елементі даного розділу форми, де тріольні фігурації соліста (легкі та “елегантні”) поєднуються з гармонічним заповненням у партії оркестру. Матеріал розвивається на *crescendo* та переходить в оркестровий епізод, що, завдяки динамічній пластичності, відтвореній виконавцями, створює, буквально візуалізує образ моря, що хвилюється.

Широка, наспівна мелодія, доручена солісту, рівномірне “дихання” якої певною мірою динамізує синкопований ритм в партії супроводу, переконливо відтворюється М. Захаровим завдяки застосованому ним ряду виконавських прийомів. Серед них – використання густої, доволі великої частоти вібрації, насиченого тембру, виразне інтонування окремих мелодичних зворотів та залучення “мікроагогіки” (пов’язаних із фразуванням ледь помітних затримок у русі або прискорень). Також відзначаємо наскрізність розвитку музичної думки протягом досить протяжної фрази – що також допомагає у втіленні просторового образу даної теми. Із початком нової віхи розвитку цього матеріалу (схвильоване, затаєне ***p*** в сольній партії, поява пульсуючих тріолей у партії оркестру) виконавці вдаються до певних темпових змін – не поступово, а одномоментно рух дещо набирає швидкості, що ефективно спрацьовує як один з можливих прийомів задля передачі збудженого емоційного стану. Соліст та оркестр, що його підтримує, надалі виходять на ***f***, проте, проявляючи особливості свого творчого мислення, двотактову репліку, яка повторюється після виходу на ***f*** два рази (перший раз

– в мажорному колориті, другий раз – в мінорному), зображують по-різному: мінорне забарвлення виконавці “відтіняють” більш тихим динамічним нюансом. Це уможлиблює та посилює подальше велике драматичне *crescendo*, яке призведе до апофеозу – кульмінаційного розділу частини та всього циклу загалом. Урочисто, піднесено та масштабно звучить цей епізод у виконанні оркестру під орудою В. Алексейонка.

При черговому проведенні маршової теми-рефрену невимушена легкість, втілена М. Захаровим у динаміці, штриху (легке *spiccato*) та емоційному стані, змінює попередній драматичний пафос. Вступаючи в “діалог” з представниками різних оркестрових груп по чергово (спочатку – з групою альтів, потім – з флейтою), соліст змінює і загальний характер звучання своїх реплік – на більш лагідний та покірний, і артикуляцію – штрих змінюється на співоче *detache* та *legato* (із залученням виразного вібрато). У наступних тематичних блоках (що входять до репризи рондо-сонати) виконавці обирають ті ж прийоми, котрі були застосовані ними в експозиції частини.

Останньому проведенню теми рефрену-ГП передує епізод з активним “перегукуванням” соліста з оркестром: енергійним та майже войовничим реплікам оркестру відповідають віртуозні репліки скрипаля. По мірі свого розвитку образ цього епізоду набуває урочистості та “святковості”, що закріплюється у невеликому сольному *quasi*-каденційному висловлюванні, яке М. Захаров відтворює, звертаючись до виразного *rubato*. Востаннє тему рефрену соліст (з підтримкою оркестру – з його короткими, сухими акордами, які втілюють звукообраз ходи) починає “затаєно”, тобто використовуючи тиху динаміку, – щоб надалі вийти на більш “мужнє”, рішуче *f*, *marcato* (відповідно до композиторського задуму). Подальше блискавичне і блискуче *accelerando*, відтворене солістом на висхідному віртуозному пасажі, переходить в тему ЗП, яка у виконанні оркестру звучить бурхливо та пристрасно.

Світлий та життєствердний образ створює кода – виконана в “єдиному пориві”, з наскрізним стрімким рухом, вона урочисто завершує масштабний опус.

Висновки до Розділу 2. Даний розділ присвячено безпосередньо Концерту для скрипки з оркестром ор. 22 Сергія Борткевича, а саме здійсненню його композиційно-драматургічного, виконавського та інтерпретаційного аналізу.

Під час здійснення композиційно-драматургічного аналізу Концерту було визначено структуру всього циклу, форму і особливості будови кожної частини. Вивчення Скрипкового концерту з цієї позиції дало змогу виявити та охарактеризувати наявні в ньому класицистичні та романтичні стилістичні риси (при кількісній перевазі романтичних). Також, у якості засад для подальшого інтерпретаційного аналізу, був здійснений виконавський аналіз твору (характеристика втілення закладеної автором музичної образності в тексті – через динамічні, артикуляційні, темброві та темпові позначення).

Здійснення інтерпретаційного аналізу виконання Концерту ор. 22 Михайлом Захаровим та Віталієм Алексейонком (2024), яке увиразнює актуалізацію твору в історичному хронотопі мистецького Харкова, постало одним з головних завдань цієї роботи. Враховуючи елементи виконавської поетики – параметри, за якими визначається виконавський стиль, – досліджено втілення індивідуальних виконавських стилей М. Захарова та В. Алексейонка (у якості диригента) в їхній інтерпретації Концерту для скрипки з оркестром С. Борткевича. Так, ряд параметрів вказує на можливість визначення даної виконавської інтерпретації як такої, що втілює риси романтичного стилю – що цілком відповідає композиторському задуму.

ВИСНОВКИ

Дана магістерська робота присвячена Концерту для скрипки з оркестром ор. 22 Сергія Борткевича – українського композитора, народженого в Харкові. Саме у цьому місті в 1916 році був написаний досліджуваний твір, проте за весь час свого існування, маючи досить широку географію виконання (Чехія, Австрія, Німеччина, Нідерланди, США, Бразилія, Україна (вперше – у 2002 р., у Чернігові)), він ніколи не звучав на батьківщині – аж до травня 2024 року, коли Концерт був вперше виконаний у Харкові. Актуалізація у сучасному мистецькому просторі Харкова цього знаного у різних куточках світу, проте маловідомого в Україні твору, а також постаті самого С. Борткевича та всієї його творчої спадщини (кількість наукових досліджень, присвячених постаті митця, продовжує зростати, інтерес до його творчості посилюється – прикладом цьому слугує в тому числі Всеукраїнський фестиваль фортепіанної музики “Борткевич-*fest*”, що проводиться у Харкові щороку, починаючи з 2024), і є предметом дослідження даної роботи.

У *Розділі 1 (підрозділ 1.1.)* нами запропоновано історіографію наукових досліджень вітчизняних та іноземних науковців, що в різних аспектах розглядають постать митця та його творчий спадок.

З метою увиразнення рис творчого портрету С. Борткевича у *підрозділі 1.2.* представлені біографічні дані та надані пропоновані українськими дослідниками підходи до періодизації життєтворчості митця (О. Чередниченко, Т. Якубов), створені за хронологічно-географічним принципом. Згідно зі згаданими підходами, Концерт ор. 22 був створений композитором у харківсько-кримський період (1916 р.) – цей етап життєтворчості митця Т. Якубов відносить до *раннього періоду*. В той же час, варто пам'ятати, що на момент початку композиторської кар'єри С. Борткевич вже був досвідченим музикантом-виконавцем, тож досить

правомірно, на нашу думку, зважати на наявність рис творчої зрілості навіть у так званий *ранній період* композиторського шляху митця.

Далі охарактеризовані засади композиторського стилю митця, як такі, що пов'язані з класико-романтичною традицією. Зокрема, зазначені національні композиторські школи та окремі постаті композиторів, які мали вплив на творчість С. Борткевича (Ф. Ліст, Ф. Шопен, Р. Вагнер та інші). Також вказується на наявність опори на українську національну традицію як на певне стильове підґрунтя (втім, без прямого використання фольклорних цитат чи стилізації народного мелодизму).

Після цього змальований жанровий спектр творчого спадку композитора – від камерних фортепіанних творів до інструментальних концертів (чотирьох фортепіанних, віолончельний та скрипковий), двох симфоній та навіть опери (“Акробати”).

Наступним етапом дослідження (*підрозділ 1.3.*) стало висвітлення історії сценічного буття Концерту для скрипки з оркестром ор. 22 – від прем'єри у 1922 році (Відень або Прага, соліст – Ф. Сміт, диригент – С. Борткевич) до поширення за межі Європи на світовий рівень (завдяки концертній діяльності зокрема Ф. Сміта та І. Німак) та “повернення” твору до Харкова у 2024 році – майже через сто років після світової прем'єри (*KharkivMusicFest*, соліст – М. Захаров, диригент – В. Алексеєв).

Розділ 2 містить системний аналіз Скрипкового концерту (композиційно-драматургічний, виконавський, інтерпретаційний).

Спершу, у *підрозділі 2.1.*, з метою вивчення виконавської специфіки твору у зв'язку з принципами його будови, здійснений композиційно-драматургічний аналіз: від розгляду структури цілого (тричастинний цикл твору представляє традиційну схему: швидко-повільно-швидко) до вивчення внутрішньої будови кожної з частин.

Результатом здійсненого аналізу також стало визначення стилістичних одиниць, що визначають приналежність Концерту до класицистичної та романтичної традицій. Так, серед класицистичних рис – тричастинна будова

циклу з традиційним темповим співвідношенням частин, а також форми, в яких написані перша та третя частини (сонатне *Allegro* та рондо-соната – традиційні для відповідних частин класичних інструментальних концертів форми), що в цілому відповідає архетипу досліджуваного жанру. Нетиповим (себто романтичним) є, однак, тональний план у вказаних частинах: субдомінантова сфера теми побічної партії першої частини, півтонове співвідношення тем експозиції та репризи Фіналу вказують на відхилення від класицистичного трактування. До інших ознак, притаманних жанру романтичного інструментального концерту, які мають місце у досліджуваному творі, належать:

- відмова від подвійної експозиції у першій частині Концерту;
- наявність в першій же частині виписаної композитором (а не імпровізованої виконавцем) сольної каденції (а також місце її розташування у формі – в кінці розробки);
- програмний підзаголовок, що його має друга частина (*Poeme*);
- розміщення Інтродукції перед основним розділом Фіналу (що кореспондує до аналогічного випадку у Концерті для скрипки з оркестром *e-moll*, оп. 64 Ф. Мендельсона);
- та, зрештою, наявність тематичних арок, що об'єднують всі частини циклу, уможливорюючи сприйняття і трактування циклічної форми Концерту як цілого.

Тим більше на зв'язок із західноєвропейською романтичною традицією вказує факт цитування тематизму з опери “Трістан і Ізольда” Р. Вагнера (що втілюється, зокрема, і у вказаних вище окремих тематичних арках).

Наступним етапом стало здійснення виконавського аналізу Концерту, у результаті чого були виявлені виконавські “ключі” до втілення музичної образності відповідно до композиторського задуму (такими є артикуляція, динаміка, тембр, темп). Окрім того, вивчення твору в даному аспекті уможливило характеристику його як такого, що містить типові для романтичної моделі скрипкового концерту виконавські прийоми і техніки та

є доволі віртуозним, вимагаючи від виконавця-соліста високого рівня володіння інструментом.

Підрозділ 2.2. присвячений інтерпретаційному аналізу твору. Розглянувши параметри виконавської інтерпретації Скрипкового концерту С. Борткевича Михайлом Захаровим (соліст) та Віталієм Алексеїонком (у ролі диригента), доходимо висновку, що дане виконання твору є відповідним до романтичної стильової спрямованості Концерту. Воно виразне, пластичне, емоційне та “живе” – що втілюється у всіх аспектах виконавської поетики (під чим маються на увазі параметри, які є значущими для визначення виконавського стилю, а саме – артикуляція, темпова структура (агогіка), тембр та динаміка). Зокрема, романтичний стиль виконання проявляється у застосуванні М. Захаровим широкої тембрової та динамічної палітри, зверненні до агогічних відхилень (як тих, що напряду вказані композитором у нотному тексті, так і тих, що пов’язані з виразністю фразування, а також власним трактуванням інтерпретатором певних розділів твору), та, не в останню чергу, наявному у виконанні обширному емоційному діапазону – у зв’язку з музичною образністю. Перелічені параметри втілюються також і в партії оркестру – під орудою В. Алексеїонка.

Тож, все вище вказане засвідчує відродження творчої постаті С. Борткевича в контексті українського музичного мистецтва сьогодення, а також – життєву силу Харкова, яку він не втратив навіть у часи повномасштабної військової агресії. Попри зміну вишуканих концертних залів на укриття, станції метрополітену та військові шпиталі, культурне життя міста не припиняється. Різноманітні фестивалі (частина яких створена саме після 2022 року), прем’єри, театральні вистави та концерти, що, змінюючись один за одним, підтримують на найвищому рівні статус Харкова як культурної столиці. Прикметно, що на концертних майданчиках міста дедалі частіше звучать твори українських та, зокрема, харківських композиторів. Таким чином, навіть у цей нелегкий час мистецький Харків продовжує жити, засвідчуючи свою стійкість і незламність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексейонок В. “Wir arbeiten weiter”. URL: https://van-magazin.de/mag/kharkivmusicfest-2024/?fbclid=IwY2xjawJo6ktleHRuA2FlbQlzMQABHrttDvBd3Qw-qWGpSA6AXMx75PnIKRfQ768EJZaoSddSuYgatvcJ7zzewS6_aem_sRkhrx5SQwdG0VpK15AaUQ (дата звернення: 19.04.2025).
2. Андрієвський І. М. Деякі проблеми розвитку української скрипкової школи в контексті еволюції європейської інструментальної музики. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 32–40.
3. Горюхіна Н. О. Вчення про музичну форму: Підручник для музичних вищих навчальних закладів. Київ, 1990. 260 с.
4. Заранський В. Український скрипковий концерт: тенденції жанрово-стильової динаміки : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2001. 21 с.
5. Заранський В. І. Український скрипковий концерт : навч. посібник. Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2003. 222 с.
6. Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська держ. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2001. 211 с.
7. Калениченко А. Поема музична. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник ; Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2018. Т. 5. С. 285–292.
8. Калениченко А., Муха А. Борткевич Сергій. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник ; Національна Академія Наук України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.

- М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. Т. 1. С. 252.
9. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
 10. Кононова О. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття. Харків : Основа, 2004. 176 с.
 11. Концерт фестивального оркестру - сюжет Харків Новини. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/share/v/1BZNouVAmW/> (дата звернення: 13.04.2025).
 12. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Муз. Україна, 2014. 592 с.
 13. Костенко Т. "Надзвичайний концерт": фестивальний оркестр KharkivMusicFest виконає Борткевича та Брамса. URL: https://kh.vgorode.ua/ukr/news/sobytyia/a1262419-nadzvichajnij-kontsert-festivalnij-orkestr-kharkiv-musicfest-vikonaje-bortkevicha-ta-bramsa?fbclid=IwY2xjawJo7UBleHRuA2FlbQIxMQABHozZzTIn7oIAuNhf1Ym6nHDpKP6Is_qSV74vtdr6k4-szRQnKMxiq1Lb6trG_aem_zGZeGBELmq8IAr72pd-9eQ (дата звернення: 18.04.2025).
 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. Мелітополь : Видавництво «Сана», 2002. Вип. IX. С. 70–82.
 15. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 70-81. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_55_9 (дата звернення: 29.11.2024).

16. Кучеренко С. І. Шляхи становлення та розвитку Української скрипкової школи : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 276 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.
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. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 367 с.
21. Лебедєва О. Повернення Борткевича. *Дзеркало тижня*. 2004. 25 груд. (№ 52). С. 18.
22. Лебедєва К. Сергій Борткевич. Невідомі сторінки життя та творчості у 20- 30-ті роки ХХ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 67. С. 277–285.
23. Лебедєва К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ сторіччя. *Українська та світова музична культура*: Наук. вісник НМАУ. Київ, 2005. Вип. 43. С. 35–41.
24. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. Київ, 2013. 249 с.
25. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків : Факт, 2020. 576 с.
26. Ніколаєвська Ю. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий*

- вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. Вип. 131. С. 8—25.
27. Писанка Н. Концерт, який неможливо повторити в іншому місці. Зустріч Брамса і Борткевича у харківському бомбосховищі. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/koncert-nezdiysnenna-zustrich-brams-bortkevich-vidbuvsya-u-harkovi-301887/?fbclid=IwY2xjawJo6qNleHRuA2FlbQIxMQABHnooiXSXMynycuc-KTjoRfMKukQ0OGJT9PMGaf5Mr9DaR8Zz0DB1vcZxOyL9_aem_o2bYoQjp-rEeO5dm483cUA (дата звернення: 18.04.2025).
 28. Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.
 29. С. Борткевич, Концерт для скрипки з оркестром, ор.22. *Youtube*. URL: <https://youtu.be/Ab8BrbUL9vo?si=-xifm32F2nJWrU8o> (дата звернення: 16.11.2025).
 30. Скрипник Л. Специфіка проявів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів XX століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 17 с.
 31. Смилкова С. Естетическо съдържание и пианистична структура в два цикъла на Сергей Борткевич. *Музикални хоризонти*. София : СБМТД, 2002. № 3. С. 37–41.
 32. Соланський С. С. Рецепція творчості Сергія Борткевича в Україні. *Українська музика : науковий часопис*. Львів, 2025. Вип. 2 (53). С. 74–79.
 33. 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. С. 5.

34. Сукач М. Сергій Борткевич : партитура життя: худож.-док. мозаїка. Чернігів : Десна Поліграф, 2018. 135 с.
35. Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
36. Успенська І. О. Концертні жанри в скрипковій творчості харківських композиторів XX-XXI століть : дис. ... док. філософії. Харків, 2023. 190 с.
37. Федоріна В. Віталій Алексейонко: «Зранку люди стикаються з наслідками прильотів, а ввечері приходять на наш концерт». URL: https://kyivdaily.com.ua/vitalij-aleksejonok/?fbclid=IwY2xjawJo6wtleHRuA2FlbQIxMQABHmENtgUcYdGmEH8MltCE1P-b5H_AuKg0Wd084w4G77UO3nUuSMEnsHRHHttww_aem_8OMiPjvS92qo5KB35VKF9w (дата звернення: 18.04.2025).
38. Чередниченко О. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2008. 297 с.
39. Шаповалова Л. В., Ніколаєвська Ю. В., Романюк І. А., Жалєйко Д. М., Новикова Л. І., Лозенко К. О., Зінченко В. О., Оболенська М. М., Щелканова С. О., Гіголаєва-Юрченко В. О. / наук. ред. Шаповалова Л. В., Ніколаєвська Ю. В. Когнітивне музикознавство: аналіз та інтерпретація : навчальний посібник. Харків : Факт, 2025. 352 с.
40. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : навч. посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
41. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ : Музична Україна, 1974. 112 с.
42. Якубов Т. Доля манускриптів Сергія Борткевича : втрачене та віднайдене. *Ukrainian musicology*. 2017. Вип. 43. С. 65–80.

43. Якубов Т. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича : історіографія та новий погляд. *Ukrainian musicology*. 2019. Вип. 45. С. 49–70.
44. Якубов Т. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість : джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти : дис. ... доктора філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. 430 с.
45. Якубов Т. Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського* : наук. журнал. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. № 1 (42). С. 25–43.
46. Якуб'як Я. Аналіз музичних творів (Музичні форми): Підручник для вищих навчальних закладів. Тернопіль : СМТ «Астон», 1999. Ч. 1. 207 с.
47. Alcock D. The reception of Sergei Bortkiewicz (1877–1952) and the rediscovery of his music as a “lost narrative” : diss. ... Master of Arts (Music) / Rhodes University. Grahamstown, South Africa, 2015. 83 p.
48. Bauer H.-D. Wer ist Sergej Bortkiewicz. *Ein Pianist mit Leidenschaft: Leben und Karriere des Konzertpianisten Hans-Dieter Bauer*. Edition Fischer GmbH, 2007, S. 34–36.
49. Belaiev L. Aspekte des Kompositionsstils von Serge Bortkiewicz (1877–1952) Analytische Betrachtung seiner Klavier— und Orchesterwerke unter anderem auch eine nicht herausgegebene Partitur : Künstlerische Magisterarbeit. Schriftlicher Teil zur Erlangung des akademischen Grades „Magister artium“. Universität für Musik und Darstellende Kunst. Wien, 2012. 31 S.
50. Franke N. Sergei Bortkiewicz (1877-1952): Musical Retrospection as a Lasting Art Form. *Grauzdiņa*, I. ed. Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. Zinātnisko rakstu krājums. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds, 2013. P. 108-118.

51. Henbury-Ballan M. Bortkiewicz symphonies. *Sergei Bortkiewicz Symphonies No.1 & 2 performed by BBC Scottish Symphony Orchestra (conductor — Martyn Brabbins)* : CD booklet (CDA67338). Hyperion, 2002. P. 2–9.
52. Johnson J. Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz : Doctoral Document in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / University of Nebraska. Lincoln, Nebraska, 2016. 103 p.
53. Kalkman W. Sergei Bortkiewicz: his life and music : URL: <https://sergeibortkiewicz.com/> (дата звернення: 15.04.2025).
54. Kościelak-Nadolska A. Idiom taneczny w twórczości Sergiusza Bortkiewicza : praca doktorska / Akademia Muzyczna im. G. i K. Baciewiczów w Łodzi, nakład własny. Łódź, 2014. 260 s.
55. Nemecek R. Sergei Bortkiewicz, Romantiker mit Charakter. *Piano news (Magazin für Klavier und Flügel)*, 2010. № 5. S. 52–55.
56. Paul E. Sergei Bortkiewicz, Leben und Werk : Diplomarbeit in Musikpädagogik zur Erlangen des akademischen Grades “Magistra artium” an der Universität Mozarteum Salzburg Musikpädagogisches Institut in Innsbruck. Innsbruck, Österreich, 2002. 126 S.
57. Soldano A. Il confine dell’inganno, Sergej Bortkiewicz. Bari, Italy : Florestano Edizioni, 2015. 336 p.
58. Thadani B. Recollections, letters and documents of Sergei Bortkiewicz. 3rd ed. Winnipeg, Canada : Cantext Publications, 2007. 90 p.
59. 石岡 千弘 [Chihiro Ishioka]. セルゲイ・ボルトキエヴィチ研究. 自筆資料に基づく生涯・音楽観・ピアノ作品の考察 [The Comprehensive Study of Sergei Bortkiewicz –An analysis of his life, view of music, and piano works based on his autographs]: 博士学位論文 [Doctoral thesis]: 博士 (音楽) [Doctor of Musical Arts (D.M.A.)] 博第1

号 [Hakuno.1].東京音楽大学 [Tokyo College of Music], 2017. 185 頁
[pages].

ДОДАТКИ

Додаток А

Фото 1



Сергій Борткевич (1877-1952)



Могила С. Борткевича та Е. Борткевич на Віденському центральному цвинтарі, фото авторки магістерської роботи, березень 2025

Додаток Б

Нотний приклад 1

The musical score is for a piano piece, likely a concertino, in G major and 2/4 time. It features a quote of the 'Cursed Love' leitmotif from Wagner's 'Tristan und Isolde'. The score is divided into three systems. The first system includes a vocal line (Sostenuto) and a piano accompaniment (rit. - ff con passione drammatica). The second system continues the piano accompaniment with 'dimin.' markings. The third system shows the piano accompaniment with 'p' and 'sf' markings. The score is numbered 9 and 10.

Цитата лейтмотиву “Прокляття кохання” з опери Р. Вагнера “Трістан і Ізольда”, використана С. Борткевичем у першій частині Концерту ор. 22

Нотний приклад 2

28

The musical score is for the second part of the Violin Concerto by S. Bortkiewicz, featuring a Wagnerian quote modification. The score is in 8/8 time, marked "Lento." and includes parts for Violoncello (Vc.), Clarinet (Clar.), and Piano (P). The score is divided into two systems, with measures 34 and 35 marked. The first system (measures 34-35) features a Wagnerian quote modification in the piano part, marked "pdolente" and "f con dolore". The second system (measures 36-37) features a Wagnerian quote modification in the piano part, marked "dim." and "ppp".

Модифікація вагнерівської цитати у другій частині Скрипкового концерту

С. Борткевича

III.

Introduzione.
Andantino.

742555

Перший розділ Інтродукції у Фіналі Концерту ор. 22, заснований на темі ПП
першої частини

Нотний приклад 4

32 Allegro.

42 Allegro.

3 Trbe.

Vc. Vle.

ff marc.

p

cresc.

ff

Другий розділ Інтродукції у Фіналі Концерту ор. 22, заснований на темі першого розділу розробки першої частини

Нотний приклад 5



Модифікація цитати з “Трістана і Ізольди” Р. Вагнера у третій частині
Концерту ор. 22

Нотний приклад 6

89

Meno mosso.
sul G

p espressivo

49 *Meno mosso.*
p

Ob.
espress.

Red.

poco espr.

Розділ “С” Фіналу Концерту – ліричний центр частини, подальше розгортання якого постає кульмінацією частини та всього циклу