

Лебедев Е. С.

Харьковский национальный университет искусств имени И. П. Котляревского

**КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ С. Э. БОРТКЕВИЧА:
АСПЕКТЫ АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЖАНРА**УДК 78.071.1(477):780.614.331.0824
ID ORCID 0000-0003-3332-4418
DOI 10.33625/2409-2347-2020-2-87-94

Лебедев Е. С. Концерт для скрипки с оркестром С. Э. Борткевича: аспекты авторской интерпретации жанра. Стаття присвячена аналізу одного з малоизвестных українських скрипичних концертів, створеного харьковським композитором С. Борткевичем в началі минулого століття. Зазначено, що матеріали про творчість цього автора в недостатній мірі освітають його багате композиторське насліддя; в останні роки значительно розширюються свідчення біографічного характеру, проводяться дослідження — як правило, фортепіанного творчості. В зв'язку з цим, дане дослідження мислиться як продовження комплексного вивчення творчості С. Борткевича, в даному разі — жанру скрипкового концерту. Уперше здійснений у запропонованій статті виконавський аналіз Концерту D-dur показав, що композитор прагнув до відтворення класико-романтичної моделі жанру, де на паритетних засадах представлено діалог солирующей скрипки та симфонічного оркестру. Зазначено, що за жанровою стилістикою даний твір можна віднести до «гібриду» концерту та симфонії, що підтверджується провідною роллю оркестру в становленні форми масштабного тричастинного циклу. Разом з цим, у скрипковій партії представлені в достатньо повному обсязі ресурси солирующего інструмента, серед яких виділяються віртуозна пасажність, комбінаторика штрихів, наявність каденційних епізодів, включаючи й розгорнуту сольну каденцію в кінці 1-ї частини. Підкреслено, що Концерт С. Борткевича вирізняється високим професіоналізмом, яскравою образністю, технічною різноманітністю й може істотно поповнити репертуар сучасних українських скрипалів, що вже практикується. Мається на увазі взятє за основу в даній статті виконання цього твору видатним українським скрипалем В. Баженовим з оркестром Чернігівської обласної філармонії під керівництвом М. Сукача.

Ключевые слова: концерт как музыкальный жанр, скрипичный концерт, С. Борткевич как представитель харьковской композиторской школы начала XX века, драматургия и форма Концерта D-dur, особенности исполнительских средств.

Лебедев Е. С. Концерт для скрипки с оркестром С. Э. Борткевича: аспекты авторской интерпретации жанра. Стаття присвячена аналізу одного з маловідомих українських скрипкових концертів, створеного харківським композитором С. Борткевичем на початку минулого століття. Відзначено, що матеріали з творчості цього автора в недостатній мірі висвітлюють його багатий композиторський доробок; в останні роки розширено відомості біографічного характеру, проведено дослідження — як правило, фортепіанної творчості. У зв'язку з цим, дане дослідження мислиться як продовження комплексного вивчення творчості С. Борткевича, в даному разі — жанру скрипкового концерту. Уперше здійснений у запропонованій статті виконавський аналіз Концерту D-dur показав, що композитор прагнув до відтворення класико-романтичної моделі жанру, де на паритетних засадах представлено

діалог солирующей скрипки та симфонічного оркестру. Зазначено, що за жанровою стилістикою даний твір можна віднести до «гібриду» концерту та симфонії, що підтверджується провідною роллю оркестру в становленні форми масштабного тричастинного циклу. Разом з цим, у скрипковій партії представлені в достатньо повному обсязі ресурси солирующего інструмента, серед яких виділяються віртуозна пасажність, комбінаторика штрихів, наявність каденційних епізодів, включаючи й розгорнуту сольну каденцію в кінці 1-ї частини. Підкреслено, що Концерт С. Борткевича вирізняється високим професіоналізмом, яскравою образністю, технічною різноманітністю й може істотно поповнити репертуар сучасних українських скрипалів, що вже практикується. Мається на увазі взятє за основу в даній статті виконання цього твору видатним українським скрипалем В. Баженовим з оркестром Чернігівської обласної філармонії під керівництвом М. Сукача.

Ключові слова: концерт як музичний жанр, скрипковий концерт, С. Борткевич як представник харківської композиторської школи початку XX століття, драматургія та форма Концерту D-dur, особливості виконавських засобів.

Lebedev E. Concerto for violin and orchestra by S. Bortkiewicz: Aspects of the Author Interpretation of the Genre. The article is devoted to the analysis of one of the little-known Ukrainian violin concertos created by the Kharkiv composer Sergei Bortkiewicz in the 20s of the last century. It is noted that the materials on the work of this author do not sufficiently cover his rich legacy, and are poorly studied, since part of his life was spent in conditions of emigration to Germany, where he was forced to leave for political reasons, in wartime. In recent years, the biographical information has been expanded, and the studies of his piano works have been conducted. The proposed article is conceived as a continuation of a comprehensive study of the works by S. Bortkiewicz, in this case, the violin concerto genre. The performance analysis of the Violin Concerto in D minor, first undertaken in the proposed article, showed that the author sought to recreate the classical-romantic model of the genre, where a dialogue of solo violin and symphony orchestra is presented on a parity basis. It is noted that, by the genre style, this composition can be qualified as a “hybrid” of a concerto and symphony, which is confirmed by the leading role of the orchestra in establishing the form of a large three-part cycle. At the same time, the resources of the solo instrument are presented sufficiently in the violin line, which is expressed in the virtuosic passages, combination of strokes, the presence of cadence episodes, including the expanded solo cadence at the end of the 1st part.

It is emphasized that the Concerto by S. Bortkiewicz, which is distinguished by high professionalism, vivid imagery, and technical diversity, can significantly replenish the repertoire of modern Ukrainian violinists, which is already practiced. This refers to the performance of this work by the prominent Ukrainian violinist V. Bazhenov and the Chernihiv Regional Philharmonic Orchestra conducted by N. Sukach, which is taken as base for this article. It is

noted that the genre of concerto for a solo instrument and an orchestra belongs to the category of the most responsible in the system of instrumental music making. The creation of such compositions is evidence of the maturity of a certain instrumental-specific style, which is confirmed by a violin concerto in its national and author style interpretations.

Formed in the concerto style of the Baroque, the violin concerto, first collective in the form of *concerto grosso*, and then solo, becomes one of the title genres in the music of the periods of Classicism and Romanticism. The violin concerto takes on a new life in modern times, the countdown of which begins from the end of the 19th century and covers the entire 20th century. Here, on the one hand, a generalization of the traditions of the concerto genre in its various instrumental incarnations takes place, and on the other hand, new possibilities of the genre interpretations are developed, concerning both the genre content and the style. In particular, the role of national and regional composer schools is growing, where they develop their own characteristics of the interpretation of the genre. The styles of creative “persons”, the composers and performers, who turn to the genre of the violin concerto, also contribute to this.

Sergei Bortkiewicz (1877–1952), one of the first representatives of the Kharkiv composer school is among such personalities. In the genre terms, S. Bortkiewicz’s works are quite diverse with an emphasis on concerto music, mainly piano, according to his performing specialization. It is noted that the Violin Concerto in D minor was created by S. Bortkiewicz in 1913, immediately after his return to Kharkiv from Saint Petersburg, where he graduated from the conservatory in the class of composition and theory of music of Anatoly Lyadov. In style, the Concerto reflects a classical-romantic model of a monumental symphonized structure with emphasis on the dominant-orchestral quality. At the same time, the symphony manner in this composition is colored in lyrical tones, the spectrum of which is quite wide, from intense and excited instrumental speech in the 1st part, enlightened and contemplative in the 2nd part, to the emotionally playful characteristic depiction in the finale. It is emphasized that the leading role of the orchestra in this opus, similar to the “polygenre” of the symphony concerto, does not overshadow the virtuosity inherent in the violin line. The solo violin not only “competes” with the orchestra, but also plays a leading role in displaying the thematic framework. The composer’s principle of double exposition, which is constantly used by the composer, allows us to talk about the parity of the solo and orchestra parts in this composition, which corresponds to the key nature of the genre. In this regard, the articulatory-stroke framework of the solo violin is noteworthy, in which S. Bortkiewicz fully takes into account all the accumulated classical and romantic experience. This is reflected both in the individual typical playing techniques and in their new combinations. It is noted that the violin line is replete with the figurative-type passages close to the piano technique, coming from the peculiarities of the author’s thinking as a pianist.

In the conclusions of this article, it is noted that the creation of the Violin Concerto in D minor by S. Bortkiewicz indicates that there is a large-scale and masterly designed concerto composition in Ukrainian violin music of the early 20th century. It is noteworthy that this composition was created by the Kharkiv composer, and the initiator of its creation was probably the violinist and composer Konstanty Gorski, the recognized head of the Kharkiv violin school. The first performer of the Concerto was Franta Smith, a famous Czech violinist and a close friend of the composer. Therefore, a prospect for further research of the topic stated in the article is a comprehensive study of the works by the founders of the Kharkiv violin school, in which S. Bortkiewicz, judging by the analyzed composition, takes a prominent place.

Keywords: concerto as a musical genre, violin concerto, Sergei Bortkiewicz as a representative of the Kharkiv composer school of the early 20th century, dramaturgy and form of the Violin Concerto in D minor, features of performing means.

Постановка проблеми. В сучасній музикології одним із актуальних напрямлений є регіоніка, пов’язана з вивченням явлень, раніше не входивших (або входивших частинно) в загальний науковий дискурс по тій або іншій проблематиці. Це, в частині, системне і углиблене вивчення музикальної культури Харькова кінця ХІХ — перших двох десятиліть ХХ віка. В ході цього періоду закладались основи української академічної музики Новішого вімени, в числі фундаторів котрою були такі «надолго забытые» в Україні фігури, як композитор, піаніст і музикальний педагог С. Борткевич. На прикладі його скрипичного Концерта D-dur можна зробити висновок про багатьох характерних рисах стилю цього автора, обобщаючого класицистські і романтичні тенденції в українській музиці довоєнного періоду.

Связь с научными и практическими задачами. С точки зрения теории жанра, рассмотрение данного Концерта позволяет выявить характерные черты скрипичного концертирования, преломленные на почве общеевропейской и национальной традиций. Будучи композитором-пианистом, С. Борткевич как бы переносит на скрипку элементы фортепианной фактуры и техники, что определяет во многом своеобразие данного сочинения. Это отражается и в практической сфере — в особенностях исполнения данного Концерта, где виртуозность и художественность образуют органическое единство. Последнее предопределяет и необходимость более широкого внедрения Концерта С. Борткевича в современную украинскую исполнительскую и учебную практику.

Анализ последних исследований и публикаций. Интерес к жизненному пути и композиторскому наследию С. Борткевича в Украине активно проявляется в последние годы, становится предметом изучения и научного осмысления. Основные сведения о личности и творчестве освещаются в энциклопедических изданиях [1; 2; 6], периодической печати [8; 10; 11; 13; 14], научных исследованиях и изданиях [12; 16; 17; 18].

Цель статьи — выявить особенности авторской трактовки жанра в Концерте для скрипки с оркестром С. Борткевича.

Изложение основного материала исследования. Жанр концерта — один из ключевых и наиболее «ответственных» в системе композиторского и исполнительского творчества для того или иного инструмента. Создание

масштабных концертов на оригинальном материале свидетельствует о зрелости конкретного инструментального стиля, наличия в его системе соответствующих композиторских и исполнительских сил, а также взаимодействия между ними.

Жанр скрипичного концерта — наглядное подтверждение сказанного выше. Истоки этого жанра, восходящие к концертирующему стилю барокко, где скрипка была одним из «титულных» инструментов, в дальнейшем претворялись в классицизме, романтизме, музыке Новейшего времени. Отсчет последнего ведется от рубежа XIX–XX веков, когда в музыкальном искусстве был накоплен достаточно обширный багаж жанрово-стилевых интерпретаций скрипичного концерта, что становилось для композиторов того времени поводом для создания собственных, в той или иной степени индивидуализированных версий жанра.

В этом плане особый интерес представляет изучение региональных скрипичных школ, в которых были накоплены значительные художественные достижения, — и недостаточно исследованной является харьковская. Это относится, в частности, к периоду ее формирования в историческом промежутке 1900–1920-х годов. В этот период Харьков становится одним из ведущих музыкально-культурных центров Российской империи, в котором концентрируются высокопрофессиональные творческие силы, разрабатывающие фундаментальные аспекты музыкального исполнительства и педагогики, а также композиторского творчества, которое в то время чаще всего было связано с исполнительством.

В имеющихся исследованиях по данному вопросу освещается как общая ситуация, сложившаяся в музыкальном искусстве Харькова того периода, так и «персоналии» — В. Сокальский, Р. Геника, К. Горский. В развитии музыкального искусства большая роль принадлежит деятельности И. Слатина — композитора, дирижера, основателя Харьковской консерватории (май 1917 года) и ее первого ректора. Среди имен представителей харьковской школы того периода достойное место занимает Сергей Эдуардович Борткевич (1877–1952), в дальнейшем ярко проявивший себя как пианист, композитор и дирижер. Уже в раннем возрасте обнаружилось его незаурядные музыкальные способности, поддержанные родителями, особенно матерью, любившей музыку и владевшей игрой на фортепиано. В доме вечерами часто звучала музыка, собирались представители творческой интеллигенции города. На музыкальное развитие будущего композитора большое влияние оказывала как атмосфера в семье, так и гастроли представителей мирового искусства, среди которых можно выделить

концерты А. Рубинштейна и П. Чайковского. Судя по имеющимся данным, профессиональное образование С. Борткевича получил в Харькове — сначала в музыкальной школе у И. Слатина, а затем в музыкальном училище у А. Бенеша).

Образование продолжил в Петербургской консерватории, где занимался с 1896 по 1899 год. Педагогами С. Борткевича были К. Фан-Арк (фортепиано) и А. Лядов (теория музыки). Ощущая потребность в дальнейшем овладении композиторской профессией и совершенствовании техники фортепианной игры, С. Борткевич с 1900 по 1904 год обучается в Лейпцигской консерватории по классу А. Райзенауэра (фортепиано), С. Ядссона (композиция). После этого остается работать в Германии, где преподает в частной консерватории К. Шарвенки.

Основной специализацией С. Борткевича было фортепиано, что позволяет выделить и основное направление композиторского творчества данного автора, представленное в богатом творческом наследии — фортепианных концертах, ряде сонат, транскрипций, концертных пьес. Уже в Германии он приобрел достаточную известность как пианист-виртуоз. В 1913 году появился его первый фортепианный концерт — начинается известность как композитора. В 1914 году С. Борткевич, в связи с началом войны, возвращается в Харьков, где работает в Народной консерватории в качестве педагога по классу фортепиано, ведет активную исполнительскую деятельность. В следующем году, продолжая свои композиторские опыты, создает Концерт для скрипки с оркестром — произведение, являющееся одним из первых в этом жанре в украинской музыке дореволюционного периода. В это время состоялось знакомство пианиста с чешским скрипачом Ф. Смитом (Franta Smit), который становится его партнером по многочисленным гастрольным поездкам, позволявшим поддерживать существование в трудные военные годы. Как указывает известный современный дирижер и популяризатор творчества С. Борткевича М. В. Сукач, скрипичный концерт впервые прозвучал в Харькове в 1915 году. Партию скрипки исполнил Франта Смит, которому и посвящался концерт, за роялем был сам автор. Исполнение имело такой успех, что вторую часть, «Роете», пришлось исполнить дважды [12, с. 60].

Как и многие другие представители культуры, не найдя взаимопонимания с новой властью (известно, что он был арестован и чудом избежал репрессий), С. Борткевич в 1920 году покидает Харьков и переезжает в Константинополь, а в дальнейшем в Вену, где с перерывом на пребывание в столице Германии и работу в Берлинской консерватории в 1928–1933 годах, проводит оставшуюся жизнь.

В настоящее время в связи с возросшим интересом к проблемам региональной среди музыковедов и музыкантов-исполнителей творчество С. Борткевича начинает изучаться более детально. Начало этому было положено главным дирижером Черниговской областной филармонии, заслуженным деятелем искусств Украины Н. Сукачом, организовавшим серию концертов из произведений С. Борткевича. В рамках этой серии впервые в Украине в 2002 году состоялась премьера скрипичного Концерта D-dur (солист — заслуженный артист Украины В. Баженов, дирижер — Н. Сукач). На Западе это произведение в исполнении Франты Смита и оркестра под управлением самого автора С. Борткевича как дирижера, был впервые исполнен в августе 1922 года в Вене. В следующем году скрипичный концерт в исполнении Ф. Смита был повторен в Гааге и Праге [12, с. 66–67].

В 1923 году скрипичный концерт ор. 22 С. Борткевича был напечатан издательством D. Rahter.

Это произведение репрезентирует классическую, точнее классико-романтическую, модель жанра. По жанровому наклонению он приближается к симфонизированной разновидности, берущей начало от концертов В. А. Моцарта (пять скрипичных концертов 1775 года), в частности Третьего (Страсбургского). Из концертов, созданных в романтический период, здесь выделяются влияния Ф. Мендельсона и П. Чайковского, что отражено в лирической сфере, где песенная интонационность русской (славянской) школы сочетается с активной декламационностью и пафосностью австро-немецкой традиции.

Концерт С. Борткевича трехчастен, что отвечает структуре классического типа. Именно в трехчастной форме писались концерты классического периода, выступавшие как варианты сонатно-симфонического цикла. Следует отметить еще одну характерную особенность скрипичного концертного письма С. Борткевича — его тесную связь с фортепианной техникой. Многие страницы данного сочинения вызывают прямые ассоциации с фортепианной фактурой, как бы перенесенной на скрипку, не говоря уже об оркестровой партии, которая по своей масштабности и тембровому колориту более соответствует модели фортепианного концерта, чем скрипичного. В рамках общей классической структуры С. Борткевич стремится к индивидуализации композиционных решений, в связи с чем формообразование в данном концерте можно определить как доминантно-драматургическое, что означает стремление автора к поэмно-повествовательной, свободной в своей основе трактовке устоявшихся композиционных «схем», из которых

для С. Борткевича как неоклассика ведущей и определяющей является сонатная. Все три части Концерта воспроизводят различные варианты этой формы, адаптированной к таким признакам концертности, как диалогичность, сольная виртуозность, импровизационность, свобода структуры (по Л. Минкину) [9].

Первая часть Концерта (*Allegro deciso, d-moll, 4/4*) представляет собой полную и масштабно развернутую сонатную форму, в которой с самого начала выделяются все признаки концертности. Это, прежде всего, диалогичность в соотношении солирующей и оркестровой партий, причем автор не идет по пути двойных экспозиций тем, а предпочитает другие виды диалога, из которых ведущим является диалог-подхват. Тема главной партии представляет собой стилизацию под марш, где активные триольные пунктирные ритмоинтонации передаются от скрипки в оркестр. После этого следует своеобразное резюме в виде полнозвучного оркестрового tutti, означающего переход к связующей секции формы, где сначала в оркестре, а затем у скрипки появляются лирические интонации в виде нисходящего тетрахорда, звучащего на фоне гармонической фигурации оркестрового аккомпанемента.

Завершается эта секция формы некоторым просветлением колорита (*D-dur* вместо *d-moll*), после чего следует первая скрипичная каденция на материале интонаций, прозвучавших ранее (авторская ремарка *vivace*). Показ «маршевых» темы не приводит к смене тональности (если не считать смены ладовой окраски), а тема побочной партии (авторская ремарка *andantino con moto*) представлена в необычной для сонатной формы тональности субдоминанты — *G-dur*. Ведущую роль в изложении этой песенной по генезису темы, вызывающей ассоциации с баркаролой, играет скрипка. Начиная со второго проведения, исходный жанровый облик темы постепенно меняется: она как бы растворяется в высоком регистре скрипки на динамике *pp* (с подключением флажолет и ферматы).

Следующий этап в развитии формы этой части Концерта следует охарактеризовать как разработку (*Allegro*), мотивное развитие в которой строится на совмещении по вертикали «маршевых» пунктиров, триолей (партия скрипки) и отрывистых аккордов оркестра, основанных на модификации темы связующей партии. Процессы, составляющие здесь развитие фактуры, можно характеризовать как нагнетание напряжения с целью достижения кульминации, приходящейся на начало раздела *Sostenuto* (авторская ремарка *con passione dramatika*). После кульминации, довольно быстро гаснущей на *diminuendo*, вступает видоизмененный материал «баркаролы» (тема побочной партии). Лирический образ преоб-

разується в пафосно-драматическій (авторська ремарка в скрипичній мікрокаденції *robusto* — чітко, определено). Починається перехід к репрізі форми, в якій мелькають інтонації раніше прозвучавших тем; серед них виділяється нисходящий тетракорд із теми зв'язуючої партії, звучачий в оркестрі на фоні органного пункту на домінанте тональності *F-dur*, в якій дана репріза теми побічної партії, проходяща спочатку в оркестрі, а потім у скрипки.

Далі слідує зеркальне повернення к експозиційним розділам цієї частини Концерта, яка по масштабу (в ній 535 тактів) рівна в суммі двом наступним частям. В черговий раз звертає на себе увагу принцип концертно-симфонічного діалогу, представлений в репрізі і коді цієї частини. На цей раз С. Борткевіч використовує принцип подвійної експозиції, поміщаючи каденцію не в початку, а в кінці форми. Розвернутий оркестровий епізод, побудований на матеріалі двох перших тем, сменяється масштабної скрипичної каденцією, в якій в стисненому концентрованому вигляді показані всі основні теми-мелодії частини (свого роду «концерт в концерті»).

Каденція містить декілька контрастних епізодів: 1) «маршевий», побудований на триолях із теми головної партії; кантабільний (*Andante*, авторська ремарка *dolce espressivo*), перетворюваний шляхом прискорення в початковий «маршевий»; 2) «вставний», побудований на новій темі вальсового характеру, як би перериваючий стрімке рухання триолями (розділ *Meno mosso*), де фактура соліруючої скрипки розділена на два пласта: мелодический верхній і аккомпаніруючий тремолюючий нижній, що представляє складність вищого порядку; 3) каденційно-фігураційне, ґрунтоване на загальних формах рухання, заключительне побудоване (розділ *Allegro*), як би перериває вступленням *tutti* оркестра з «маршевою» темою (справді коді).

Вторая часть Концерта имеет программный подзаголовок *Poeme*, что сразу же отсылает к романтическому повествовательному жанру. По форме эта часть представляет собой свободно трактованную сложную трехчастную композицию, состоящую из нескольких разделов (всего их шесть). Начинается *Poeme* оркестровым вступлением в духе шубертовских симфонических «монотем» (авторские ремарки *largo*, *pesante*, размер 4/4, *f-moll*). Из низких басов как бы поднимается вверх сосредоточенная, декламационная, внутренне контрастная тема-медитация, излагаемая сначала октавами виолончелей и контрабасов, а затем переходящая к кларнетам и фаготам и далее подхватываемая соліруючої скрипкою (авторська ремарка *dolce con resignazione*).

Выразительная тема-мелодия построена на ламентозных секундовых и терцовых мотивах, отделяемых паузами, имитирующими вздохи. После скрипичного проведения тема звучит у оркестра и переходит в весьма неожиданно возникающую реминисценцию темы зв'язуючої партії із першої частини, излагаемую на *f* у скрипки в унисон со скрипичной группой оркестра (авторская ремарка *con passione*). Кантиленная основа этой темы не получает развития и постепенно интонационно сближается с темой предыдущего раздела этой части, завершающей первый раздел сложной трехчастной формы. Вместо развития материала экспозиционного раздела *Poeme* далее следует новая тема, продолжающая фактически линию нарастания лирической экспрессии, сменяющей ламентозную декламационность. Вторая тема излагается в *Fis-dur* — тональности II низкой (неаполитанской) ступени *f-moll*, которая здесь заменена на энгармонически равную ей диэзную, более удобную для скрипки. В среднем разделе общей формы *Poeme* происходит сближение по вертикали новой лирической темы, излагаемой на фоне триольного аккомпанемента, с материалом вступления, что в итоге приводит к кульминации, помещенной непосредственно перед репризой раздела *Lento*.

Характерная особенность этой части Концерта — ее динамизация за счет внедрения скрипичных микрокаденций. Общая повествовательность этой музыки чередуется с лирическими отступлениями, функцию которых и выполняет скрипка, уподобляющаяся рассказчику, который то солирует, то вступает в диалог с оркестровыми голосами. Это особенно заметно в коді, где буквально по тактам осуществляется переключки скрипки и оркестра, в результате чего развитие возвращается к исходной точке — одиноко звучащей ламентозной терции *f-as*, звучащей на *ppp*.

Важное выразительное значение в скрипичной партии *Poeme* приобретают инструментально претворенные речевые интонации — декламационные и песенно-романсовые по генезису. Поэтому, используя соответствующие артикуляционные исполнительские средства, солисту-скрипачу здесь необходимо исходить из характера употребляемых композитором интонаций, *legato* для кантиленно-песенных тем, маркированное *detache* — для декламационных. Это отличает вторую часть Концерта от первой, где виртуозное техническое начало преобладало над выразительным «пением» на скрипке. Соединение этих образных моментов в рамках единой композиционной структуры происходит в финальной части Концерта — *Introduzione*.

В третьей части Концерта акцент сделан на эмоционально-игровом моменте, присущем звукообразу скрипки. Еще теоретики барок-

ко определяли стиль скрипок как «веселый, оживленный», что повлияло на их главенствующую роль в классической симфонии. Разумеется, игровая подвижность и моторика — не единственные черты «образа» скрипки, восприятие которого зависит от жанрового контекста. Однако если речь идет о финале концерта как разновидности сонатно-симфонического цикла, то моторно-игровое начало здесь обычно преобладает.

Это в полной мере относится к финалу Концерта С. Борткевича, не претендующего на обобщающую, резюмирующую функцию в общей драматургии. Это — скорее жанровая зарисовка, выполненная в стилистике оркестровой интродукции, означающей обычно не финал, а промежуточную, соединяющую часть циклической формы.

По структуре *Introduzione* представляет собой типичную рондо-сонату, в которой, однако, есть одна характерная особенность. Часть начинается со вступления (*Andantino*), которое является фактически продолжением, как бы отзвуком предыдущей *Poeme*. На это указывает даже тональность *Des-dur*, в которой излагается лирическая тема второй части Концерта. Вступление (*Andantino*) к третьей части включает в себя два раздела: оркестровый и скрипично-оркестровый. Во втором из них явно слышны отголоски «баркаральной» темы побочной партии из первой части Концерта, резко прерываемой вступлением активно-игрового марша, начинающегося фанфарными звучаниями труб в оркестре (раздел *Allegro*).

Далее следует собственно тема рефрена, прямо обозначенная как *Allegro alla marcia*. В этой теме, порученной в первоначальном проведении скрипке, ощущается некоторая «игрушечность», не доходящая, однако, до уровня гротеска. Истоки подобных тем видятся в балетной музыке, в данном случае С. Прокофьева, а также П. Чайковского, на которую, как представляется, вполне мог ориентироваться С. Борткевич во многих эпизодах своего Концерта.

Тема рефрена излагается по принципу двойной экспозиции: как и многие другие темы данного концерта, она проводится сначала у скрипки, а затем у оркестра. Далее, как и в других случаях, С. Борткевич вводит связующий раздел, функцию которого выполняет первый эпизод формы рондо, построенный на эффектных сочетаниях различных приемов скрипичной игры: быстрых чередованиях *arco* и *pizzicato*, тремолировании, трелях (общий характер музыки здесь обозначен авторской ремаркой *con grazia*).

Развитие темы строится на общих формах движения с типичными для данного концерта антифонными переключками скрипки и оркестра

на уровне мотивов и небольших фраз, что придает общему звучанию стереофоническую объемность (эффект фактурной глубины). Развитие музыки постепенно сходит на нет, как бы успокаиваясь, о чем свидетельствует появление относительно новой темы, выполняющей в форме финала функцию темы связующей партии.

К данной теме, проводимой поочередно скрипкой и оркестром, предпосланы авторские ремарки *grazioso*, *dolce*, что далее результируется в оркестровой кульминации, довольно быстро как бы гаснущей в нисходящих секвенциях. Этот материал готовит появление следующего эпизода, выполняющего в форме финала функцию побочной партии (*Meno mosso*, авторская ремарка к партии скрипки *espressivo*, тональность *B-dur*, сменяющая предыдущий *D-dur*). В основе ее темы лежит инструментальная кантилена, близкая к жанру элегии, о чем свидетельствует типичная фактура гомофонного вида, где аккомпанемент содержит «взволнованные» синкопы, а мелодия скрипки развивается на большом дыхании. С появлением триолей в аккомпанементе функции участников концертного диалога как бы взаимозамещаются: тема «элегии» постепенно перемещается в оркестр, а у скрипки остаются лишь ее отдельные фразы и мотивы с тем, чтобы в дальнейшем уступить место оркестровому *tutti*, завершающему этот раздел формы финала.

Далее следует разработка, которая в форме рондо-сонаты часто не является собственно мотивной, строящейся на темах экспозиции, а предполагает внутренне контрастные эпизоды на новом (или относительно новом) тематическом и фактурном материале. В данном финале в разработке представлены элементы преимущественно главной партии (рефрена) вместе со связующим эпизодом. Возвращение этого материала (*piu allegro*, *D-dur*) вначале воспринимается как очередное повторение рефрена, однако затем изложение приобретает разработочный характер, что выражено через мотивные вычленения, секвенции, общую тональную неустойчивость.

Далее (ц. 54) подключается и материал эпизода *Lento*, который звучит здесь как «островок» в море стремительных пассажей скрипки и выдержанных хоральных аккордов оркестра. Это — зеркальная реприза первого эпизода рондо, выполняющего в данной форме роль побочной партии рондо-сонаты с соответствующими тональными изменениями (*D-dur* вместо экспозиционного *B-dur*).

Реприза первой темы (она же — тема главной партии) вступает с началом раздела, обозначенного ремаркой *piu Allegro*. Здесь звучат фактически две темы, причем вторая из них

взята из лирического эпизода («элегии»), что подчеркнута одноименным *d-moll*. Далее возвращается бравурная музыка первого эпизода формы, построенная на блестящих фигурациях скрипки, которым оркестр отвечает краткими репликами из темы рефрена.

В небольшой коде в последний раз проводится у скрипки маршевая тема рефрена, данная в стремительном движении с подчеркнутым пунктирно устремленным ритмическим рисунком и «взлетающими» пассажами (авторская ремарка — *Presto*; в гармонии оркестра — кадансовое утверждение основной тональности *D-dur*).

Выводы из данного исследования.

Предпринятый анализ, выполненный в данной статье впервые, показал, что Концерт С. Борткевича является масштабным произведением, относящимся по стилистике к классико-романтическому направлению. Эта музыка как бы пришла в XX век из прошлого XIX века и содержит в себе типичные признаки концертирования в стиле *brilliant*, претворяемые автором на особом интонационном материале, в котором ощущается влияние не только симфонической и балетной музыки П. Чайковского, но и таких композиторов Новейшего времени, как И. Стравинский, С. Прокофьев.

Концерт С. Борткевича отличается полным и художественно уместным претворением атрибутики концертного жанра в виде трехчастной циклической формы и паритетного соотношения сольной и оркестровой партий. Вместе с тем, не будучи композитором-скрипачом, автор произведения отдает предпочтение оркестру, что позволяет усмотреть в данном сочинении черты концерта-симфонии — «гибридного» жанра, характерного в дальнейшем для концертов С. Прокофьева (Виолончельный концерт) и Д. Шостаковича (Первый скрипичный концерт). Это не означает второстепенной роли солирующей скрипки, партия которой в Концерте содержит полный «набор» классических приемов виртуозной игры, включая и относящиеся к уровню высшей трудности (двойные ноты, многооктавные пассажи, тремоло, трели и т. д.)

Перспективы дальнейших исследований заявленной в данной статье темы видятся в поиске и обработке архивных и нотных материалов, связанных с творчеством С. Борткевича. На их основе станет возможным продолжение исследований о творчестве этого высокопрофессионального харьковского музыканта, создание о нем как монографического очерка, так и отдельных статей. Этому служит предлагаемая статья, посвященная анализу Концерта для скрипки с оркестром *D-dur* — одного из первых сочинений украинских авторов Новейшего времени в этом жанре.

Литература:

1. Борткевич. *Музыкальная энциклопедия* / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1973. Т. 1. С. 544.
2. Борткевич Сергій Едуардович // Вікіпедія : вільна енциклопедія. [Відредаговано о 18:55, 26.06.2019]. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Борткевич_Сергій_Едуардович (дата звернення : 16.10.2019).
3. Гордейчук М. М., Калениченко А. П., Клиш В. Л. Инструментальні концерти. *Історія української музики* : в 6 т. / редкол. : М. М. Гордійчук (голова) [та ін.] ; АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. : 1917–1941. С. 286–306.
4. Дон-Диез. Музыкальные заметки (Концерт Борткевича). *Южный край*. 1910. 15 дек.
5. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів : Сполом, 2003. 222 с.
6. Кононова О. В. Борткевич. *Мистецтво України* : енциклопедія : у 5 т. / редкол. : А. В. Кудрицький (відп. ред.) [та ін.]. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1. С. 241.
7. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII — початку XX ст. Харків : Основа, 2004. 176 с.
8. Краец В. Ф. Сергій Борткевич. Повернення в Харків. *Слобожанський край*. 2004. 19 лют. (№ 26). С. 2.
9. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних Концертів Р. Щедрина). *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / ред. О. В. Торба. Київ, 1987. Вип. 22. С. 77–83.
10. Петухова Л. Сергей Борткевич; парадоксы творческой судьбы. *Харьков — что, где, когда*. 2004. Февраль. С. 19.
11. Сотник Н. Останній романтик : Повернуто ім'я та музичну спадщину корифея Сергія Борткевича. *Хрещатик*. 2002. 8 березня.
12. Сукач М. В. Сергій Борткевич: партитура життя. Художньо-документальна мозаїка. Чернівці : Десна Поліграф, 2018. 136 с.
13. Циганков С. Відкриття Борткевича. *Обрії*. 2001. 19–25 липня (№ 9). С. 23.
14. Циганков С. Сергей Борткевич. Повернення в Україну. *День*. 2001. 15 мая (№ 83). URL : <http://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/sergiy-bortkevich-povernennya-v-ukrayinu> (дата звернення : 02.10.2019).
15. Чередниченко О. В. Историография творческой деятельности Сергея Борткевича: проблемы и перспективы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 313–325.
16. Чередниченко О. В. Традиция и новаторство в фортепианных сонатах Сергея Борткевича. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. / М-во культури та туризму України, Луганський держ. ін-т культури і мистецтв, Харк. обл. метод. каб. навч. закл. культури і мистецтв. Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 192–203.
17. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції : автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 18 с.
18. Bortkiewicz. *Das neue Musiklexikon* : [Nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians] / hrsg. Von A. Eeglefield-Hull, übers. u. bearb. v. Alfred Einstein. Berlin : Max Hesse, 1926. S. 66.
19. Bortkiewicz. *Deutsche Biographische Enzyklopädie der Musik* : [auf der Grundlage der von Walther Killy und Rudolf Vierhaus herausgegebenen "Deutschen Biographischen Enzyklopädie"] / bearb. von Bruno Jahn. München : Saur, 2003. Bd. 1. S. 96.
20. Bortkiewicz. *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich: Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts; mit Werklisten, Diskographien, Bibliog-*

- raphien und einer zweisprachigen Einleitung / hrsg. von Bernhard Gunter. Wien : Music Information Center Austria, 1997. S. 127.
21. Bortkiewicz S. Erinnerungen. *Musik des Ostens*. 1971. Bd. 6. S. 136–169.

References:

1. Bortkevich [Bortkevych]. (1973). In Yu. V. Keldysh (Ed.). *Muzykalnaya entsiklopediya* [Musical Encyclopedia] (vol. 1) (pp. 544). Moscow. (In Russian).
2. *Bortkevych Serhii Eduardovych* [Bortkevych Serhii Eduardovych]. (2019). Retrieved from June 26, 2019, from Wikipedia: https://uk.wikipedia.org/wiki/Борткевич_Сергій_Едуардович. (In Ukrainian).
3. Hordeichuk, M. M., Kalenychenko, A. P. & Klyn, V. L. (1992). Instrumentalni kontserty [Instrumental concerts]. In M. M. Hordiichuk et al. (Eds.). *Istoriia ukrainskoi muzyky* [History of Ukrainian music] (vol. 4) (286–306). Kyiv : Naukova dumka. (In Ukrainian).
4. Don-Diez (1910, December 15). Muzykalnyie zametki [Music notes]. *Yuzhnyiy kray* [Southern edge]. (In Russian).
5. Zaranskyi, V. (2003). *Ukrainskyi skrypkovyi kontsert* [Ukrainian violin concert]. Lviv: Spolom. (In Ukrainian).
6. Kononova, O. V. (1995). Bortkevych [Bortkevych]. In A. V. Kudrytskyi et al. (Eds.) *Mystetstvo Ukrainy* [Art of Ukraine] (vol. 1) (pp. 241). Kyiv: “Ukrainska entsyklopediia” im. M. P. Bazhana. (In Ukrainian).
7. Kononova, O. V. (2004). *Muzychna kultura Kharkova kintsia XVIII — pochatku XX st.* [Musical culture of Kharkov at the end of XVIII — beginning of XX centuries]. Kharkiv: Osnova. (In Ukrainian).
8. Kravets, V. (2004, February 19). Serhii Bortkevych. Povernennia v Kharkiv [Serhii Bortkevych. Return to Kharkiv]. *Slobidskyi kraj*, 26, 2 (In Ukrainian).
9. Minkin, L. (1987). Shchodo dialohichnoi pryrody zhanru kontsertu (na prykladi Pershoho ta Tretoho fortepiannykh Kontsertiv R. Shchedrina) [Concerning the dialogical nature of the concert genre (as exemplified by R. Shchedrin’s First and Third Piano Concerts)]. *Ukrainske muzykoznavstvo — Ukrainian Musicology*, 22, 77–83. (In Ukrainian).
10. Petukhova, L. (2004, February). Sergei Bortkevich; paradoksy tvorcheskoi sudby [Sergey Bortkevych; Paradoxes of creative fate]. *Kharkov — chto, gde, kogda — Kharkov — what, where, when*, 19. (In Russian).
11. Sotnyk, N. (2002, March 8). Ostannii romantyk: Povernuto imia ta muzychnu spadshchynu koryfeia Serhii Bortkevycha [Last romantic: The name and musical heritage of the coryphaeus Sergey Bortkevych are returned]. *Khreshchatyk*. (In Ukrainian).
12. Sukach, M. V. (2018). *Serhii Bortkevych: partytura zhyttia. Khudozhno-dokumentalna mozaika* [Sergey Bortkevich: the score of life. Artistic and documentary mosaic]. Chernihiv : Desna Polihraf. (In Ukrainian).
13. Tsyhankov, S. (2001, July 19–25). Vydkryttia Bortkevycha [Opening of Bortkevich]. *Obrii — Horizons*, 9, 23. (In Ukrainian).
14. Tsyhankov, S. (2001, May 15). Serhei Bortkevych. Povernennia v Ukrainu [Sergey Bortkevich. Return to Ukraine]. *Den — The Day*, 83. Retrieved from <http://day.kyiv.ua/uk/article/den-ukrayini/sergiy-bortkevich-povernennya-v-ukrayinu>. (In Ukrainian).
15. Cherednichenko, O. V. (2007). Istoriografiya tvorcheskoi deyatelnosti Sergeya Bortkevicha: problemy i perspektivy [Historiography of the creative activity of Sergey Bortkevich: problems and prospects]. *Problemy vzaemodii mystetstva — Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 20, 313–325. (In Russian).
16. Cherednichenko, O. V. (2007). Traditsiya i novatorstvo v fortepiannykh sonatakh Sergeya Bortkevicha [Tradition and Innovation in Piano Sonatas by Sergey Bortkevich]. *Problemy suchasnosti: mystetstvo, kultura, pedahohika — Problems of the present: culture, art, pedagogy*, 8, 192–203. (In Russian).
17. Cherednichenko, O. (2008). *Fortepiannoe tvorchestvo S. Bortkevicha v svete klassiko-romanticheskoy traditsii* [S. Bortkiewicz’s Piano Art in the light of the classics of the Romantic tradition]. (Extended abstract of PhD thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts, Kyiv, Ukraine. (In Russian).
18. Bortkiewicz. (1926). In A. Eeglefield-Hull (Ed.). *Das neue Musiklexikon. Nach dem Dictionary of Modern Music and Musicians* (pp. 66) Berlin: Max Hesse. (In German).
19. Bortkiewicz. (2003). In B. Jahn (Ed.). *Deutsche Biographische Enzyklopädie der Musik*: [auf der Grundlage der von Walther Killy und Rudolf Vierhaus herausgegebenen “Deutschen Biographischen Enzyklopädie”] (vol. 1) (pp. 96). München: Saur. (In German).
20. Bortkiewicz. (1997). In B. Günther (Ed.). *Lexikon zeitgenössischer Musik aus Österreich. Komponisten und Komponistinnen des 20. Jahrhunderts mit Werklisten, Diskographien, Bibliographien und einer zweisprachigen Einleitung* (pp. 127). Wien : Music Information Center Austria. (In German).
21. Bortkiewicz, S. (1971). Erinnerungen. *Musik des Ostens*, 6, 136–169.

Рецензент: Ігнатченко Г. І., кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України

Стаття надійшла до редакції 25.10.2019