



Розділ 3

У ПОЛОНІ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ

Раздел 3

В ПЛЕНУ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУЧАННЯ

Part 3

CAPTURED BY PIANO SOUND

УДК 780.616.432:785.11]:78.082.4.071.1(477)

ORCID 0000-0001-8464-1742

Ольга Чередниченко

*Харьковское музыкальное училище
имени Б. Н. Лятошинского*

КОНЦЕРТНЫЕ ЖАНРЫ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ В ТВОРЧЕСТВЕ СЕРГЕЯ БОРТКЕВИЧА

Чередниченко О. В. Концертные жанры для фортепиано с оркестром в творчестве Сергея Борткевича. Раскрываются образно-стилевые черты произведений для фортепиано с оркестром С. Борткевича. Приводится мнение о них немецких исследователей, критические отзывы в харьковской прессе на исполнение автором своего первенца в концертном жанре *op. 1*. Выявляется разносторонняя связь сочинений композитора с унаследованной традицией, их родственность с мироощущением романтической культуры. Подчёркивается индивидуальность претворения устоявшихся принципов и стилистических средств в условиях отказа от радикального обновления музыкального языка. Уделено внимание трактовке сольного начала, соотношению партий, виртуозности, комплексу пианистических приёмов. Свободное оперирование композитором опытом предшествующей культуры, усвоенным благодаря многонациональным истокам профессионального образования, порождает полистилистические свойства его музыкальных концепций, предвосхищая одну из ведущих тенденций в музыке второй половины XX века.

Ключевые слова: концерт, фортепиано, виртуозность, пианистические приёмы, традиция, полистилистичность.

Чередниченко О. В. Концертні жанри для фортепіано з оркестром у творчості Сергія Борткевича. Розкриваються образно-стильові риси творів для фортепіано з оркестром С. Борткевича. Наводиться думка про них німецьких дослідників, критичні відгуки у харківській пресі на виконання автором свого первістка у концертному жанрі *op. 1*. Виявляється різнобічний зв'язок творів композитора з успадкованою традицією, їх спорідненість зі світовідчуттям романтичної культури. Підкреслюється індивідуальність втілення усталених принципів та стилістичних засобів при відмові від радикального оновлення музичної мови. Приділяється увага трактовці сольного начала, співвідношенню партій, віртуозності, комплексу піаністичних прийомів. Вільне оперування композитором досвідом попередньої культури, який був опанований завдяки багатонаціональним витокам професійної освіти, породжує полістилістичні властивості його музичних концепцій, передбачаючи одну з провідних тенденцій в музиці другої половини ХХ століття.

Ключові слова: концерт, фортепіано, віртуозність, піаністичні прийоми, традиція, полістилістичність.

Cherednychenko O. V. Concert genres for piano and orchestra in the works of Sergei Bortkiewicz.

Background. The last two decades testify to the fact that the music of the Ukrainian composer S. Bortkiewicz (1877–1952) has become popular in various countries not only in Europe, but also around the world, giving birth to a so-called multilingual “Bortkiewicziana”. It would be already enough to mention the works published in German, English, Bulgarian, Dutch, Italian, Portuguese, Polish, Russian, Ukrainian and Japanese. The literature and multi-genre musical heritage left by the composer provides vast opportunities for researchers. However, many creativity aspects of the “last romanticist”, reflected in various research projects, do not lose their relevance for contemporary musicians.

Objectives. The goal of the article is to reveal the image and the stylistic peculiarities the music pieces by S. Bortkiewicz, composed for piano and orchestra.

Methods. The study is based on the historical, theoretical and comparative methods of analysis, which allow to bring in critical reviews of contemporaries and researchers about S. Bortkiewicz’s music, reveal the compositional and dramatic features of his piano concerto opus, reveal the individual approach to the inherited tradition.

Results. The composer’s legacy includes three Concertos and the *Russian Rhapsody*, created between 1910s and the first half of the 1930s. The interest in this field of creativity can be explained by the pianistic activity of the composer, who “started” with the Concerto Op. 1 for the favorite music instrument. Despite the fact that the author ultimately abandoned his “first-born” work, judging by the Kharkiv press publications of the first decade of the 20th century, he presented it to the public. Actually, *1st Concerto for piano and orchestra op. 16, B-dur* (1912) bares the tradition of a three-part structure with contrasting comparison of movements. Despite the seemingly impressive appearance of

the piano part, S. Bortkiewicz summarizes the best achievements of Western European and Russian music, revealing his creative individuality. While maintaining a clear delimitation and contrast between the three movements, he seals the cycle with thematic arches. He also involves the idea of a multi-episodic mood swings, revealing closeness to the poetic type of thinking. The predominance of lyrical expression in S. Bortkiewicz's Concertos indicates the composer's orientation to the experience of romantic culture. However, he does not seek to establish the domination of the soloist, his priority position in the concert dialogue. There is an equal parity of both parties, which is beyond the tradition of alternate duplication-development of the same material. S. Bortkiewicz does not tend to use symphonic methods either, handling the contrast technique and as a means of creating dramatic collisions that move the process forward, and as one of the most effective methods of development. The composer uses the entire arsenal of pianistic techniques, except for the passage technique of *style brilliant*. The principles of a poem found their further implementation in the *3rd Piano Concerto, Op. 32, c-moll*, entitled "*Per aspera ad astra*" ("*Through thorns to the stars*"), which is a single-cyclic music piece, referring to the works of F. Liszt. The choice of compositional and dramatic solution is determined by the artistic idea. It also brings into existence the intonation, the mode and tonal, and the texture allusions that give birth to vivid imaginative associations and ideas about deep semantic connections that relate composers from different eras to each other. The combination of different style phenomena, based on the commonality of their context, the activation of associative relations, the free application of accumulated experience reveal the composer's modern thinking, an active search for new approaches to the established tradition, reflecting the polystylistic tendencies in the music of the 20th century. *Russian Rhapsody for piano with orchestra op. 45, a-moll* is a concentrated expression of the "folk" line in the works of S. Bortkiewicz. It summarizes the specific features of the composer's large-scale music pieces: the multi-episode structure based on contrasting material, and the purposefulness of the dramatic process, ensuring an active movement to the unfolded "final" climax; the suite structure that appears from the change of the whole expressive means complex on the borders of the sections; and the refrain structure that builds the "frame" of the contrast composite form; the principle of "threading" themes that are different in emotional content, and the gradual consolidation of the main imagery sphere through the extrusion of the previously using thematic ideas. For the *Russian rhapsody*, using the fresco principles of writing, the larges-scale and brightness of the instrumental palette is typical. These properties bear the imprint of individuality that is common to Bortkiewicz, since the solo piano is considered as one of the equal participants in the orchestra. The *2nd Concerto op. 28 for the left hand* (1924), at first glance, stands somewhat apart from similar works by the composer. However, the composer does not limit himself in his choice of pianistic methods. Instead, he uses the whole complex of technical and expressive means: the figurative movement, octaves, hidden two-voice theme with the typical "landscape – background" texture, dialog cross-talks, fullness of timbre and register space, a variety of playing techniques that help to reveal the imagery and the emotional content.

Conclusions. Large cyclical genres demonstrate the creative approach of S. Bortkiewicz to the established patterns, which can be seen through the specific interpretation of the sonata form and the cycle as a whole, in using the technique of variation and the poem principles, the dynamization of the dramatic process and the relative completeness in each section of the form, the mode and harmonic freedom within the construction elements and overall tonal balance. To concretize the imagery world and the artistic idea of a music piece, the composer makes extensive use of genre and style allusions and the quoted material.

Keywords: concerto, piano, virtuosity, piano playing techniques, tradition, polystylistic principles.

Постановка проблемы. Имя Сергея Борткевича (1877–1952) стало возрождаться в украинской музыкальной культуре в 2000 году благодаря исполнительской инициативе заслуженного артиста Украины, пианиста Николая Сука и художественного руководителя Черниговского симфонического оркестра «Филармония», заслуженного деятеля искусств Украины Николая Сукача. Новое тысячелетие демонстрирует подлинный подъём исследовательского интереса к творчеству композитора, надолго забытого в истории национальной музыкальной культуры. Это давало повод, в частности Р. Фельдманн (*R. Feldmann*), сделать следующее замечание: «Что касается того внимания, которое уделяют Борткевичу ныне (речь идет о 70-х годах XX века – О. Ч.), то бросается в глаза, что <...> Запад, в отличие от Востока, его не забыл» [11]. Последние без малого два десятилетия свидетельствуют о том, что музыка С. Борткевича приобрела популярность в различных странах не только Европы, но и мира, дав импульс для появления разноязыковой «борткевичианы». Достаточно назвать труды, изданные не только на немецком¹, но и английском, болгарском, голландском, итальянском, португальском, польском, русском, украинском и японском языках. Оставленное композитором литературное и разножанровое музыкальное наследие предоставляет широкие возможности для исследовательской мысли. Тем не менее, многие аспекты творчества «последнего романтика», получившие отражение в диссертационных исследованиях, не утрачивают своей актуальности для современных музыкантов.

Анализ последних исследований и публикаций. Среди исследований последних лет, перечень которых приводится на сайте, посвящённом

¹ Это объяснимо его обучением в Ляйпцигской консерватории, проживанием в Берлине: 1904–1914, 1928–1933, в Вене: 1922–1928, 1933–1952; образованием в 1947 году Общества Борткевича.

жизни и творчеству С. Борткевича, привлекают внимание труды, связанные с изучением связей музыки композитора с традицией, своеобразия его фортепианных сонат и пьес, влияния танцевальности на авторскую стилистику, пианистической деятельности и т. п. [17]. Особого внимания заслуживает диссертация А. Резник, в которой автор рассматривает жизненный путь С. Борткевича, становление его творческой личности и стилевые особенности фортепианных сочинений [2]. Остановливаясь на фортепианных концертах композитора, исследователь вписывает их в общий контекст развития жанра, отмечая связь с разнообразными его прототипами, возникшими в творчестве Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Скрябина, С. Рахманинова, однако, не подкрепляя это аналитическими наблюдениями. Новизна циклов, по мнению автора, заявляет о себе прежде всего на уровне формы, которая детально анализируется. Следует признать, что предложенный музыковедом подход не вносит существенных дополнений по сравнению с материалом диссертационного исследования автора данной статьи [6]. Такое положение дел побудило опубликовать собственные научные наблюдения, не получившие освещения в различных по своим целевым установкам изданиях.

Цель статьи заключается в раскрытии образно-стилевых особенностей сочинений С. Борткевича, написанных для фортепиано с оркестром.

Изложение основного материала. Работа С. Борткевича в жанрах для фортепиано с оркестром была достаточно интенсивной, что особенно заметно на фоне его сдержанного отношения к сонате. В наследии композитора сохранились три концерта и *Русская рапсодия*, созданные в пределах 10-х – первой половины 30-х годов XX века¹. Интерес к данной сфере творчества объясним пианистической деятельностью композитора, «стартовавшего» *Концертом ор. 1* для любимого инструмента. Несмотря на то, что автор в конечном счёте отказался от своего первенца, перенеся частично музыку во *Второй концерт ор. 28*, судя

¹ Данный период, несмотря на жизненные перипетии, отмечен интенсивной работой композитора в различных жанрах. Достаточно назвать среди оркестровой музыки симфоническую поэму *Отелло ор. 19*, *Русские танцы ор. 18*, *Виолончельный* и *Скрипичный концерты*, соответственно, *ор. 20* и *ор. 22*, ряд камерно-инструментальных сочинений: *скрипичная и виолончельная сонаты (ор. 26; ор. 36)*, *сюита для виолончели соло ор. 41*, *Трио для фортепиано, скрипки и виолончели ор. 38*; большое число сборников фортепианных пьес; вокальные циклы и др.

по харьковской прессе первого десятилетия XX века, он представлял его на суд публики¹. Поэтому трудно сказать, почему всё же композитор не оставил *op. 1* в активе своего творческого наследия; об этом факте он умалчивает и в своих *Воспоминаниях* [8]. Учитывая тот факт, что в 1913 году в издательстве *Fr. Kistner* в Ляйпциге был опубликован *Фортепианный концерт op. 16, B-dur*, мысль о создании концертного жанра не оставляла композитора. Можно предположить, что свой новый опыт он оценивал более высоко, поскольку решился показать его великому Артуру Никишу². Благодаря этому данное сочинение упоми-

¹ В анонсе программы Третьего симфонического собрания в марте 1908 года читаем: «<...> С. Э. (Сергей Эдуардович – О. Ч.) снова приглашён дирекцией харьковского отделения И.Р.М.О. для участия в симфоническом собрании и выступит со своим фортепианным концертом (*h-moll*), сочинённым года три назад. Автор исполнил его с успехом в Берлине с филармоническим оркестром в своём концерте, где принимала участие примадонна Королевской оперы Эмми Дестин. Концерт, состоящий из одной части, получил сочувственные отзывы берлинской критики. Таким образом, как композитор, С. Э. выступает сегодня в Харькове впервые» [3]. В своей последующей рецензии тот же критик отмечал: «Пианист С. Э. Борткевич имел блестящий и заслуженный успех. Его фортепианный концерт, чуть ли не первый *opus* молодого композитора, носит следы новаторских стремлений: автор отказался от традиционных трёх частей, тяготея к форме обоих концертов Листа. Предоставив доминирующую роль оркестру, а не пианисту, он в то же время уделяет ему значительную долю виртуозности, не вступив и на путь, избранный Рахманиновым в его 2-м концерте, совершенно отказавшимся от виртуозности ради высшего и идейного объединения оркестра и пианиста» [4]. В другой, более острой по тону заметке, где рецензент высказывался о «безжалостности» Борткевича-композитора к Борткевичу-пианисту ввиду перегруженности инструментовки, о слабостях окончания сочинения – «что-то грубо-маршевое и довольно банальное», тем не менее отмечалось, что как музыкальное произведение, «фортепианный концерт г. Борткевича имеет свои достоинства: сжатость и стройность формы, ясность тематического материала, наконец, юношеский жар, одушевляющий всю пьесу» [1:6]. Даже Артур Лазер (*Arthur Laser*), весьма едкий в своих высказываниях по поводу пианизма С. Борткевича, констатировал: «Написанный им концерт довольно эффектный и принёс ему много аплодисментов» [14:127].

² В своих *Воспоминаниях* С. Борткевич пишет: «Когда я сочинил свой первый концерт для фортепиано *B-dur, op. 16*, то написал в Ляйпциг, могу ли исполнить для него мой концерт. И сразу же получил ответ. Я поехал из Берлина в Ляйпциг, и действительно, мастер ровно в 11 часов подъехал к Гевандхаусу. Я исполнил ему весь фортепианный концерт, и он позвал меня на вечерний концерт. Когда он с подиума заметил меня в зале, то знаком пригласил к себе. В гримёрной он достал из кармана отзыв, в котором хвалил мой концерт, рекомендует его издателям для публикации. Я был поражён и глубоко тронут таким неожиданным вниманием. Подумать только, я был в то время совсем молодой музыкант и композитор!» [8:152].

нается во многих изданиях, хотя нигде не рассматривается детально. Это обстоятельство приводит нередко к преобладанию в высказываниях субъективных впечатлений над объективностью оценки¹. Об особой популярности *Первого фортепианного концерта op. 16*, получившего «спонтанную протекцию» А. Никиша, говорит и Кристоф Фламм [12]. Автор указывает: «<...> особенно этот концерт поражает благодаря изысканности оркестровых голосов в первой части, но, тем не менее, разочаровывают несколько очевидных пассажей в стиле Чайковского и, скорее, общепринятый виртуозный жест солиста, главным образом в финале; сентиментально-патетическая срединная часть напоминает Гершвина»² [12:454]. Известный скепсис отличает и следующее суждение: «Высокопарность *Концерта для фортепиано № 1* порой слабо напоминает Рахманинова <...>. Борткевич владел искусством прошлого, не добавляя ничего явно личного или оригинального, хотя Вальтер Ниманн (Клавирная книга, Лейпциг, 1910) предостерегал от его недооценки» [16:43]. На этом фоне выделяется уже упомянутая статья Р. Фельдманн, в которой рассматривается финал, хотя и вне детального анализа, ввиду фольклорности его основной темы; также

¹ Например, Ханс Энгель (*Hans Engel*) в своём капитальном труде *Инструментальный концерт* отмечает, что в речитативной срединной части *Концерт op. 16* «звучит по-цыгански». Его заключительная часть «состоит из вариаций на русскую тему, среди которых есть вариация, *Quasi balalaika*, сопровождаемая аккордами тремоло *sulla tastiera*. Письмо, – заключает учёный, – сильно зависит от Листа и его вариационной техники и вообще поверхностное» [10:166–167]. Данное суждение содержится во II томе переработанного и дополненного автором труда, увидевшего свет уже после его смерти, в 1974 году. Впервые книга была опубликована в издательстве *Breitkopf & Härtel (Leipzig)* в 1932 году как третий том серии «Музыка для оркестра» в «Путеводителе по концертному залу, начатому Германом Кречмаром» [9:VII]. К сожалению, сопоставить оба издания не представилось возможности. Вместе с тем, косвенно, высказанное первоначально мнение исследователя в виде цитирования отдельных выражений содержится в статье Р. Фельдманн. В частности, музыковед пишет: «Ханс Энгель, который в своей работе о клавирном концерте превознёс “речитативную срединную часть”, подчёркивает, что “заключительная часть внешне очень зависит от Листа <...>» [11:171]. В качестве комментария заметим лишь, что оборот «звучит по-цыгански» вряд ли можно отнести к высокой оценке музыки.

² Обратим внимание на то, что Джордж Гершвин родился в 1899 году; его знаменитые *Рапсодия в блюзовых тонах* и *Концерт для фортепиано с оркестром* датированы, соответственно, 1924 и 1925 годами.

отмечается сходство драматургического рельефа в двух последних частях, в частности целенаправленность развития от спокойного течения к масштабному кульминационному звучанию [11:172]. Установившаяся поверхностность в оценке достоинств этого сочинения подтверждается критическими отзывами о его исполнительской судьбе. Так, на страницах *Zeitschrift für Musik* за 1932 год содержится весьма важная информация: «Испанский пианист-виртуоз Терран в Монтевидео имел такой успех, исполняя клавирный концерт ор. 16 Сергея Борткевича, что ему пришлось играть его снова в следующем симфоническом концерте. За последние месяцы этот концерт многократно звучал также в Германии, Австрии и Чехословакии, среди прочих его исполняли Силезская филармония и Пражское радио, где солировал композитор, Остмаркское радио (солистка Станислава Дюрфт-Шуберт) и Венский симфонический оркестр в Дворцовом саду в Вене (солист Др. Неметц-Фидлер)» [13:168]. В свете этого трудно представить, чтобы такое количество музыкантов страдало отсутствием художественного вкуса. Уместно также напомнить, что прошло лишь 10 лет после возвращения С. Борткевича в Европу, и А. Никиш, умерший в 1922 году, не мог более составить ему протекцию.

Первый концерт для фортепиано с оркестром ор. 16, В-дур (1912) ориентируется на традицию трёхчастной структуры с контрастным сопоставлением частей. Обращение к данному жанру композитора с небольшим стажем творческой деятельности в условиях существования таких блистательных образцов, как сочинения Ф. Листа, Р. Шумана, Ф. Шопена, А. Рубинштейна, П. Чайковского, С. Рахманинова и др., представляется достаточно проблематичным. С одной стороны, активная апробация в них всех мыслимых технических и выразительных возможностей инструмента и в качестве ведущего тембра, и в соотношении с оркестром не оставляла, казалось бы, простора для творческой инициативы. С другой стороны, композитор, связанный с насыщенной исполнительской практикой, невольно не мог ограничивать себя лишь сферой камерных жанров. Несмотря на внешне импозантный облик фортепианной партии, С. Борткевич обобщает лучшие достижения западноевропейской и русской музыки, выявляя творческую индивидуальность. При сохранении чёткой отграниченности и контрастности трёх частей он скрепляет цикл

тематическими арками; широко задействует идею многоэпизодной смены настроений, обнаруживая близость поэмному типу мышления. Наиболее показательна небольшая по масштабам (всего 96 тактов), но необычайно ёмкая по образному наполнению II часть, *Andante sostenuto, Des-dur*. Открывающая её оркестровая тема сочетает хоральную строгость *Liedertafel* и экспрессию лирического признания. В контексте медленной части она приобретает подлинно «хоровое», апофеозное звучание в партии меди (*Grandioso e solenne, sfff, marcatisimo*) не в результате развития, а под воздействием предшествующего материала, что порождает ощущение монтажной смены кадров. Вторая тема II части, порученная солисту, дополняя первую, раскрывает иную грань лирики, наполненную светлым, возвышенным чувством (*dolce cantando, 12/8, пульсирующий аккомпанемент оркестра, pp, преобладание крупных длительностей в мелодии*). Вослед напряжённно-драматическому эпизоду *quasi recitativo*, сопровождающемуся тревожным тремоло, пронизанному декламационными репликами, стремительным нагнетанием энергии, она также преобразуется, окрашиваясь в торжественные тона (*Maestoso*), не лишённые экстатического оттенка. В результате сложная двойная трёхчастная форма приобретает не только размах, но и динамизм целенаправленного процесса вне традиционных приёмов симфонического развития. В таком толковании средства метаморфозы образно-тематического материала как двигателя драматургии видится специфическое преломление шумановской традиции «двойничества», что подтверждает тяготение композитора к игровой логике. Не менее своеобразно трактует С. Борткевич фольклорный песенно-танцевальный материал в финале (*Molto vivace e con brio*). Особенности тематизма, наличие двух тем в рефрене (главной партии) рондо-сонаты, вторая из которых близка по духу первой, но не является цитатой, отсылает к опыту *Первого фортепианного концерта* П. Чайковского¹. Однако С. Борткевич по-своему преломляет и взаимодополняемость двух тем, и приём вариантной повторности, что сказывается на форме части. Две темы главной партии этой рондо-сонаты с эпизодом мыслятся ком-

¹ Внешне сходно и соотношение тем по принципу «запев-припев», что позволяет провести аналогию с метким наблюдением Ю. Розановой по поводу аналогичного раздела концерта русского классика: «Выдержанная в том же характере, что и веснянка, но исполненная оркестровым *tutti*, звучит вторая тема, как вступление хора после запева песни» [5:82].

позитором в виде рассредоточенного цикла вариаций глинкинского типа. В результате главная партия на макроуровне в экспозиционном фазисе имеет сложную двойную двухчастную форму, выстраиваясь согласно игровой логике¹. Столь же разнообразна здесь лирика, представленная темами побочной партии и центрального эпизода. Первая из них отличается широкой распевностью лирических русских песен. Особый колорит привносят имитация игры на балалайке (тремоло скрипок *quasi balalaica*) и короткие арпеджио в партии солиста, напоминающие гусельные переборы. Основная тема эпизода (*Andante doloroso*) переключает в область романтической лирики. Экспрессия хроматических нисходящих мотивов, сопровождаемых волнообразными фигурационными пассажами, наполненность фортепианной фактуры, агогическая свобода (*un poco rubato, poco a poco crescendo ed animando*), постепенное усиление динамики придают теме страстное звучание (*più appassionato*). Не менее оригинально решена I часть, в которой сонатные закономерности и концертность как особое свойство жанра подчинены логике поэмой композиции. Она заявляет о себе в разнохарактерности и многосоставности тематизма, драматургической роли каждого из образований, внутренней завершенности разделов, преобладании экспозиционности над развитием, частой смене темпов, наличии медленного вступления, стимулирующего музыкальную событийность, играющего немаловажную роль в драматургии не только I части, но и всего цикла.

Важными в определении своеобразия концертного сочинения являются вопросы трактовки сольного начала, соотношения партий, виртуозности как одного из атрибутов жанра, которые всегда находятся в тесной взаимозависимости. Преобладание в концерте С. Борткевича лирической экспрессии свидетельствует об ориентации композитора на опыт романтической культуры. Вместе с тем, он не стремится к установлению господства солиста, его приоритетного положения в концертном диалоге². Налицо паритетное соотношение обеих партий

¹ Первоначальный показ первой темы у оркестра, затем у фортепиано соло корреспондирует с диалогом участников фольклорного действия. Примечательно, что вторая её половина в фортепианном изложении декорируется искрящимися форшлагами, напоминающими звон бубна.

² Показателен отказ от бравурного сольного «зачина», ставшего одной из характерных примет концерта XIX века.

вне традиции попеременного дублирования-развития одного и того же материала. Принцип «цепной реакции», когда новое образно-эмоциональное качество темы достигается под воздействием предшествующего иного материала, обеспечивает единую линию развития, выступая контрдействием в условиях ярко выраженной расчленённости разделов формы. Не тяготеет С. Борткевич и к симфоническим методам, оперируя контрастом и как средством создания драматических коллизий, продвигающих процесс, и в качестве одного из действенных приёмов развития. В силу этого, не утрачивая виртуозности, концерт не производит ощущения перегруженности техническими сложностями, не подавляет бравурой. И это на фоне задействования массивной октавно-аккордовой техники, усложнённой асимметричной акцентикой, синкопами, полиритмией; всевозможных арпеджио; приёмов попеременного удара рук, распределения групп мелких длительностей между руками; игры двойными нотами; трелей, тремоло, разнообразной кантилены, в том числе и в контексте мелодизированной многослойной фактуры; *tempo rubato*, широкой амплитуды динамических градаций и т. п. Пожалуй, единственное, что отсутствует среди такого пианистического «пиршества», так это бисерная пассажная техника *style brillant*¹. Совокупность отмеченных черт позволяет говорить об избирательном подходе в выборе того или иного приёма, его тесной спаянности со своеобразием драматургического процесса, точной согласованности с ролевой функцией солиста в каждой из точек становления музыкальной образности. Это обеспечивает полноту содержательного плана при известной афористичности и лаконичности высказывания. Таким образом, С. Борткевич, опираясь на сложившийся опыт, создаёт оригинальную художественную концепцию жанра, напрямую не связанную ни с одним из известных предшествующих образцов.

Поэзные принципы нашли своё дальнейшее претворение в *Третьем фортепианном концерте op. 32, c-moll* (1926; Verlag D. Rather, Leipzig, 1927). Сочинение имеет программный подзаголовок «*Через тернии к звездам*» (*Per aspera ad astra*) и представляет собой крупномасштабную слитноциклическую композицию, отсылающую

¹ Уместно подчеркнуть, что и в своих многочисленных пьесах автор не часто эксплуатирует столь распространённый приём виртуозного стиля первой половины XIX века.

к творчеству Ф. Листа. Между тем, выбор композиционно-драматургического решения обусловлен не слепым обращением к одной из сложившихся и апробированных в XIX веке жанрово-стилевых моделей, а заявленной в названии художественной идеей. Она же предопределяет наличие здесь нескольких интонационных, ладотональных, фактурных аллюзий, способствующих возникновению не только ярких образных ассоциаций, но и представлений о глубинных смысловых связях, роднящих композиторов разных эпох, национальных традиций и стилиевых привязанностей. Откровенность стилистических посылок, словно бы намеренное их подчёркивание подтверждают стремление композитора создать некую «антологию» одной из вечных тем в искусстве, приобретших в музыке XIX – начала XX веков особое звучание. Данное свойство отмечено Х. Энгелем: «Он следует <...> за перенятой у поздних романтиков мыслью, служившей основной идеей в настоящем романтизме в глубочайших, содержательнейших произведениях, – в формулировках типа “Через борьбу к победе”, “Сквозь ночь к свету”» [10:167]. Однако исследователь, не аргументируя свои дальнейшие выводы анализом музыкального текста, считает, что «здесь стремление к звёздам часто внешнее и с большими усилиями» [10]. Поверхностным приёмом музыковед находит также игру тональностей *c-moll* в начале концерта и *C-dur* в его заключительном разделе.

Не оспаривая права музыковеда на субъективную оценку, приведём лишь несколько примеров из произведения С. Борткевича. Идеи борьбы, героического пафоса, утверждения сильной личности, движения «от мрака к свету» связываются в музыке, прежде всего, с бетховенским гением. Это объясняет, почему композитор выстраивает начало *Allegro vivace* в виде парафраза на тиратоподобные пассажи фортепианной партии *Третьего концерта* Л. Бетховена. Сама же тема главной партии отвечает «духу и букве» драматической образности. О продуманности намерений автора говорит и тот факт, что гаммообразное движение в концерте более нигде не появится. Не разворачивая активных действий в начале разработки, С. Борткевич переключает внимание на каденцию солиста, которая становится переломным моментом в драматургии, направляя всё развитие в поэзное русло. Так появляется новый лирический эпизод *Andante*. Его свободно льющаяся мелодия с переменной метрикой, хроматическими ходами, ниспадающей пунктирной ритмо-

формулой сочетает черты песни (солист исполняет одноголосный напев в октаву) и романсовой лирики. В композиции целого данное *Andante* можно трактовать либо как эпизод в разработке, либо в качестве медленной части цикла. Своеобразие и сложность дальнейшего музыкального процесса заключены в том, что каденция солиста выступает носителем новой интонационно-образной информации. Сочетая свободное прелюдирование и самостоятельный выразительный тематизм, она тем самым определяет облик нового фазиса разработки. О темах каденции следует сказать особо, поскольку первая из них отмечена «именной» печатью. Череда ямбических восходящих мотивов воскрешает сверкающий образ *Поэмы экстаза* А. Скрябина. Вторая тема в стилевом отношении более нейтральна, но содержит заряд взволнованной, завуалированной вальсовости. В заключительном фазисе *Концерта* С. Борткевич не обошёл вниманием и опыт русской композиторской школы, определивший образный строй, способы развития тематического материала, выбор стилистической палитры в крупномасштабном разделе *C-dur*. Основную нагрузку здесь несёт открывающая его тема, изложенная вначале у оркестра, а затем предстающая мощно в совместном звучании. Она решена в традиции богатырской образности, воскрешая в памяти страницы творчества А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, и содержит «сколок» народной песни «*Солнцу красному слава*». Вариантно-вариационная повторность в её развитии способствует утверждению богатырской удали, славильных интонаций, колокольности, достигаемых эффектными тремоло и раскачивающимися аккордовыми «шагами».

Приведённые фрагменты опровергают какие-либо попытки свести эту музыку к некоей копии уже известных образцов, отталкиваясь лишь от отдельных её примет¹. Широкое задействование в *Третьем*

¹ Удивляет и двойственное высказывание Р. Фельдманн: «Вполне возможно, – пишет музыковед, – что сходство с 5 симфонией Бетховена с её резким переходом от *c-moll* к *C-dur* дает основание Энгелю говорить, что здесь использована “избитая идея” позднего романтизма. Спорным остается вопрос, можно ли вообще сопоставлять всё многообразие “прикладной, бытовой музыки”, к которой следует причислить этот концерт, с жемчужинами мировой литературы. Сверх того, следует признать, что Борткевич в своих концертах формально стремился к разнообразию. Тот факт, что *op. 32* написан в одной части, хоть и нельзя со времён романтизма больше назвать новшеством, однако, свидетельствует о его стремлении к концентрации» [11:172]. Продолжив мысль исследователя о «спорности»,

фортепианном концерте С. Борткевича приёма аллюзии в качестве своеобразного «программного» компонента, объединение разнотипных явлений, исходя из общности их содержательных планов, активизация ассоциативных связей, свободное оперирование накопленным опытом выявляют современность мышления композитора, активный поиск новых подходов к устоявшейся традиции, отражая полистилистические тенденции в музыке XX века¹.

Русская рапсодия для фортепиано с оркестром op. 45, a-moll (1935; *Cantext Publication, Winnipeg, Canada, 1996*) является концентрированным выражением «фольклорной» линии в творчестве С. Борткевича. Избранный им жанр для воплощения художественного замысла обобщает характерные черты крупномасштабных сочинений композитора: многоэпизодность, основанную на контрастном материале, и целенаправленность драматургического процесса, обеспечивающую активное продвижение к развёрнутой «финальной» кульминации; сюитность, возникающую в результате смены всего комплекса выразительных средств на гранях разделов, и рефренность, образующую «каркас» контрастно-составной формы; принцип «нанизывания» различных по эмоциональному наполнению тем и постепенное укрупнение ключевой образной сферы за счёт вытеснения ранее заявленных

заметим, что концертный жанр вряд ли относится к разряду «бытовой музыки», в равной мере как тональные перемены либо количество частей могут служить весомыми аргументами в разговоре об индивидуальности творческого решения.

¹ Уместно привести рассуждения А. Шнитке о данном феномене музыкального искусства прошлого столетия. Так, говоря о предпосылках широкого проникновения полистилистической манеры в музыку, автор отмечает в ряду других и психологические, обусловленные усилением интернациональных контактов и взаимовлияний, изменением представлений о времени и пространстве, «полифонизацией» человеческого сознания в связи с возрастающим потоком информации, что нашло своё отражение в таких новых терминах, как «стереофония», «полиэкранный», «мультимедиа» и др. [7:99]. В условиях полистилистики, считает выдающийся композитор, учёный и мыслитель XX века, проблема авторства «усложняется не только юридически, но и по смыслу» [7:100]. Вместе с тем, «авторская индивидуальность неизбежно проявится как в отборе цитируемого материала или в его монтаже, так и в общей концепции произведения» [там же]. Учитывая сложное переплетение разных национальных и культурных традиций в творческой судьбе С. Борткевича, можно предположить, что данные веяния оказались созвучными автору. Трудности же в оценке его композиторских результатов усугубляются тем, что он не испытывал искуса новейших техник звуковысотной организации и с этой точки зрения не порывал с традицией, а находился «внутри» неё.

тематических идей. Рапсодичность обеспечивает свободу в построении как отдельных эпизодов, так и композиции в целом, наличие вступления импровизационного типа, связок, широкое использование вариантной повторности, органично присущей песенному материалу, в сочетании с приёмами жанровой трансформации тематизма и элементами разработочности, вплоть до канонической имитации и фугато, восходящими к поэмности листовского типа. Совокупность отмеченных свойств определяет взаимообусловленность всего комплекса избранных средств, поскольку смена темпа и характера музыки не всегда совпадает с началом нового раздела.

Русская рапсодия представляет собой свободно трактованную рондообразную форму, в которой рефрен содержит две темы и в дальнейшем обогащается за счёт нового тематизма либо методов работы с исходным материалом, в силу чего разрастаются его масштабы и усложняется структура. Исходя из музыкального материала и логики его развития, в произведении можно выделить шесть крупных построений, где *Allegro maestoso*, *Più allegro (Tempo di Valse)* и *Un poco meno mosso*. *Maestoso* выполняют функцию рефрена, поскольку связаны с развитием двух начальных тем. Соответственно, *Moderato*, *Allegro* и *Andante*, включающее *Più mosso* и *Allegro stretto*, являются эпизодами. Обращает на себя внимание следование двух эпизодов подряд (*Moderato – Allegro*), что усиливает, с одной стороны, ощущение импровизационной смены разнохарактерных музыкальных картин, с другой стороны, косвенную связь со срединными частями сонатно-симфонического цикла. В *Рапсодии* содержатся ведущие образные сферы, непосредственно ассоциирующиеся с фольклорной традицией, шире – опытом русской композиторской школы XIX века: эпико-богатырская, лирическая и скерцозно-игровая. Максимальный охват содержательных планов, каждый из которых допускает расширение эмоциональной палитры и включение оттеняющего материала, позволяют С. Борткевичу, во-первых, использовать подлинные напевы (свадебную «Звонили звоны в Новгороде» и бурлацкую «Эй, ухнем!») наряду со стилизацией, во-вторых, несмотря на название, органично инкрустировать в музыкальную ткань обороты, свойственные украинскому национальному мелосу, в-третьих, при доминировании приёмов вариантной повторности задействовать мотивную и полифоническую

технику для продвижения интонационных коллизий, в-четвёртых, создать крупную слитносюитную композицию с чертами цикличности. Подчеркнём, что игра национальным колоритом вносит дополнительный смысловой оттенок, обогащая содержательное поле сочинения и высвечивая отношение композитора к своим культурным корням.

Русская рапсодия ор. 45 относится к произведениям концертного плана со свойственными для них фресковостью письма, крупной техникой, масштабностью и яркостью инструментальной палитры. Однако и эти свойства несут на себе печать борткевической индивидуальности, поскольку солирующее фортепиано мыслится одним из равноправных участников оркестра. Это сочинение служит ещё одним подтверждением способности С. Борткевича к оригинальному претворению принципов, унаследованных им от традиций, и выявлению творческого начала, отражающего присущие его композиторскому стилю черты, сохраняющиеся независимо от жанрового профиля сочинения и характера тематического материала.

Второй концерт ор. 28, созданный в 1924 году, казалось бы, стоит несколько особняком среди аналогичных произведений композитора. Во-первых, он написан для левой руки, что потенциально ограничивает круг его исполнителей ввиду сложности фактуры и особых требований к полнокровному звучанию инструмента. Во-вторых, музыка лишена каких-либо фольклорных посылов, напротив, пронизана духом преклонения перед эмоционально-поэтическими открытиями романтической эпохи. Не случайно М. Мюльбах отмечает выдержанность его звукообразов в традициях позднего романтизма [15:365]. Общим для всех концертных опусов С. Борткевича оказывается тяготение к поэмной композиции, которая позволяет сочетать ясность структурных ориентиров при развёрнутости разделов и разноплановости образного строя. Смена темпа свидетельствует о наличии трёх традиционных для такого рода жанров частей при отсутствии их чёткой отчленённости, вместе с тем, вторжение материала драматического вступления и начала главной партии между лирическим *Andante* и *Finale* выявляет тенденцию к слитной одночастности. Автор не ограничивает себя в выборе пианистических приёмов, активизирует весь комплекс технико-выразительных средств, тем самым, не делая каких-либо ски-

док на возможности исполнительского аппарата. Отсюда разнообразная палитра фигурационного движения, октавы, скрытое двухголосие, порождающее характерную фактуру «рельеф – фон», диалогические переключки, заполненность темброво-регистрового пространства, обеспечивающая объёмное звучание инструмента, разнообразие штрихов, способствующих раскрытию образно-эмоционального содержания. О высокой степени виртуозности свидетельствует и быстрый темп в крайних частях цикла (*Allegro drammatico* и *Allegro vivace*, соответственно), что предполагает совершенный пианизм исполнителя.

Возможно, эти свойства Второго концерта повлияли на его сценическую судьбу. Известно, что сочинение привлекло к себе внимание в 1930 году благодаря блистательной игре Пауля Виттгенштайна. Однако, в ряду леворучных концертных опусов оно не упоминается, хотя появилось значительно раньше аналогичного концерта М. Равеля (1931) и Четвёртого концерта С. Прокофьева (1931). Печальная участь *op. 28* проявилась и в другом, более важном обстоятельстве. Как пишет Б. Н. Тадани в предисловии к осуществленной им и напечатанной версии *Второго концерта для фортепиано соло* (*Cantext Publications, Winnipeg, Canada, 1997*), он оставался неопубликованным до 1942 года, когда *D. Rahter* выпустил в свет переписанное вручную литографическое издание. «Ни одно из признанных издательств, – пишет автор, – не опубликовало его, и сочинение до сих пор полностью игнорировалось как одnorукими, так и двурукими пианистами. Мне повезло раздобыть копию этого концерта в версии для двух фортепиано у Майка Спринга (*Mike Spring*) из Гиперман Рекордз, и исполнив его, я решил, что музыка слишком хороша, чтобы оставить её для исполнения только одnorукому пианисту. В своей изначальной форме она очень сложная для среднего пианиста, не имеющего требуемой превосходной техники левой руки. Я разработал эту двуручную версию для фортепиано соло, имея в моём распоряжении копию, для того чтобы включить вторую фортепианную (оркестровую) партию. В этой попытке мне усердно помогал мой соиздатель Джон Скиннер (*John Skinner*) из Портленда, Орегон, который не только предложил компьютерный способ сокращения сложной партитуры, но и прочитал корректуру всего произведения» [18:v–vi]. Результатом столь «творческого» отношения

к произведению С. Борткевича стало его превращение в четырёхчастную композицию и абсолютная невозможность идентифицировать оригинальный текст. Сегодня, на волне возрождения многих забытых имён, *Второй концерт ор. 28* С. Борткевича приобретает популярность у современных пианистов и предстаёт как в авторской первоначальной версии, так и в своеобразном «двуручном» варианте, суть которого сводится к распределению материала между руками с целью достижения более мощного звучания и пианистической эффектности.

Выводы и перспективы. Представленные в статье крупные циклические жанры демонстрируют творческий подход С. Борткевича к устоявшимся закономерностям, что проявляется в трактовке сонатной формы и цикла в целом, в привлечении приёма варьирования и поэмных принципов, динамизации драматургического процесса и относительной завершённости каждого из разделов формы, ладогармонической свободе внутри построений и тональной уравновешенности целого. Для конкретизации образного мира и художественной идеи сочинения композитор широко использует жанрово-стилевые аллюзии и цитатный материал. Дальнейшее изучение творчества С. Борткевича, шире – его многогранной деятельности, будет способствовать восполнению белых пятен в истории отечественной музыкальной культуры и популяризации его наследия среди молодого поколения исполнителей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дон-Диез. Музыкальные заметки. *Южный край*. 1908. 25 марта.
2. Резник А. Л. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Нижний Новгород, 2017. 240 с.
3. Риголетто. Русский концерт : (третье симфоническое собрание). *Утро*. 1908. 23 марта.
4. Риголетто. Третье симфоническое собрание. *Утро*. 1908. 25 марта.
5. Розанова Ю. А. История русской музыки. Т. 2. Вторая половина XIX века. Кн. 3. *П. И. Чайковский* : учебник для муз. вузов. Москва : Музыка, 1981. 310 с.
6. Чередниченко О. В. Фортепианное творчество С. Борткевича в свете классико-романтической традиции : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03. Харьков, 2008. 297 с.
7. Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки. *Статьи о музыке* / ред.-сост. А. Ивашкин. Москва, 2004. С. 97–101.

8. Bortkiewicz S. Erinnerungen. *Musik des Ostens*. 1971. Bd. 6. S. 136–169.
9. Engel H. Das Instrumentalkonzert : Eine musikgeschichtliche Darstellung. Bd. 1. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1971. 393 S.
10. Engel H. Das Instrumentalkonzert : Eine musikgeschichtliche Darstellung. Bd. 2. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. 481 S.
11. Feldmann R. Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz. *Musik des Ostens*. 1971. Bd. 6. S. 170–184.
12. Flamm Ch. Bortkevič. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik* / begr. von F. Blume. – 2., Neubearb. Ausg. / hrsg. von L. Finscher. Kassel [etc.], 2000. Personenteil 3. Sp. 452–455.
13. Funk und Film. *Zeitschrift für Musik*. Februar 1932. Heft 2. S. 168.
14. Laser A. Kritik : Konzert. *Die Musik*. Jahr 1905/1906. Bd. XIX, Heft 14. S. 126–127.
15. Mühlbach M. Russische Musikgeschichte im Überblick : Ein Handbuch. 1. Aufl. Berlin : Verlag Ernst Kuhn, 1994. 617 S.
16. Schwarz B. Wiesmann S. Bortkiewicz. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / ed. by Stanley Sadie. 2. ed. London, 2001. V. 4. P. 42–43.
17. Sergej Bortkiewicz: his life and music. URL: <https://sergeibortkiewicz.com/literature/> (дата обращения: 10.01.2019).
18. Thadani B. N. Sergej Bortkiewicz. The Man and Music. [Текст]. *Concerto No. 2 [Ноты]* : op. 28 : (for the left hand alone) / Sergej Bortkiewicz ; arrang. for Solo Piano by B. N. Thadani and G. Skinner. Winnipeg, 1997. – P. i–vii (C. 3–7).

REFERENCES

1. Don-Diez (1908). Muzyikalnyie zametki [Music notes]. *Yuzhnyy kray [Southern edge]*. [in Russian].
2. Reznik, A. (2017). *Tvorcheskiy put i fortepiannoe nasledie S. E. Bortkevicha* [Creative way and piano heritage of S. E. Bortkiewicz]. Ph. D. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire. [in Russian].
3. Rigoletto (1908). Russkiy kontsert [Russian concert]. *Utro [Morning]*. [in Russian].
4. Rigoletto (1908). Trete simfonicheskoe sobranie [Third Symphony Assembly]. *Utro [Morning]*. [in Russian].
5. Rozanova, Y. (1981). *Istoriya russkoy muzyki. T. 2. Vtoraya polovina XIX veka. Kn. 3. P. I. Chaykovskiy* [History of Russian music. Vol. 2. The second half of the nineteenth century. Book 3. P. I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyika, 310 p. [in Russian].

6. Cherednychenko, 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]. Ph. D. Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. [in Russian].
7. Schnittke, A. (2004). Polistilicheskie tendentsii sovremennoy muzyki [Polystyling tendencies of modern music]. *Stati o muzyke* [Articles about the music], pp. 97–101. [in Russian].
8. Bortkiewicz, S. (1971). Erinnerungen. *Musik des Ostens*, (6), SS. 136–169. [in German].
9. Engel, H. (1971). *Das Instrumentalkonzert. Bd. 1*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 393 S. [in German].
10. Engel, H. (1974). *Das Instrumentalkonzert. Bd. 2*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 481 S. [in German].
11. Feldmann, R. (1971). Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergej Bortkiewicz. *Musik des Ostens*, (6), SS. 170–184. [in German].
12. Flamm, C. (2000). Bortkevič. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed. Kassel [etc.], SS. 452–455. [in German].
13. Funk und Film. (1932). *Zeitschrift für Musik*, (2), SS. 168. [in German].
14. Laser, A. (1905/1906). Kritik : Konzert. *Die Musik*, 19 (14), SS. 126–127. [in German].
15. Mühlbach, M. (1994). *Russische Musikgeschichte im Überblick*. 1st ed. Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 617 S. [in German].
16. Schwarz, B. (2001). Wiesmann S. Bortkiewicz. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed. London, pp. 42–43. [in English].
17. Sergei Bortkiewicz: his life and music. (2019). *Literature*. [online] Available at: <https://sergeibortkiewicz.com/literature/> [Accessed 10 Jan. 2019]. [in Russian].
18. Thadani, B. (1997). Sergei Bortkiewicz. The Man and Music. In: S. Bortkiewicz, ed., *Concerto No. 2, op. 28*. Winnipeg, pp. 3–7. [in English].

Стаття надійшла до редакції 10.01.2019 р.