

поетического текста в музиці XVII століття. Аналіз здійснюється на прикладі мадригалу Клаудіо Монтеверді «Gira il nemico insidioso amore» з «Восьмої книги» мадригалів, створеного на текст канцонетти Джуліо Строцци. Виявляються особливості композиції мадригалу, зумовлені взаємодією музичного та поетического рядів. Особливу увагу приділяється образами поетического тексту, створеним завдяки метафорі.

Ключеві слова: К. Монтеверді, Дж. Строцци, метафора, мадригал, втілення, слово, текст.

Пешикова Вероніка. Про втілення поетического слова в мадригалі К. Монтеверді «Gira il nemico insidioso amore» («Оточив ворог підступний, Любов»). Вперше в українському музикознавстві, робиться спроба окреслити найбільш характерні засоби музичного прочитання поетического тексту в музиці XVII століття. Аналіз здійснюється на прикладі мадригалу Клаудіо Монтеверді «Gira il nemico insidioso amore» з «Восьмої книги» мадригалів, створеного на текст канцонетти Джуліо Строцци. Виявляються особливості композиції мадригалу, зумовлені взаємодією музичного та поетического рядів. Особлива увага приділяється образами поетического тексту, створеним завдяки метафорі.

Ключові слова: К. Монтеверді, Дж. Строцци, метафора, мадригал, втілення, слово, текст.

Pieshkova Veronika. On the embodiment of the poetic word in the madrigal of C. Monteverdi «Gira il nemico insidioso amore» («The enemy, insidious Love»). For the first time in ukrainian musicology an attempt is made to delineate the most characteristic ways of musical reading of a poetic text in the music of the seventeenth century. The analysis is carried out on the example of the madrigal Claudio Monteverdi «Gira il nemico insidioso amore» from the «Eighth book» of madrigals, created on the text of the canzonet Giulio Strozzi. The features of the madrigal composition are revealed, due to the interaction of the musical and poetic series. Particular attention is paid to the images of the poetic text, created thanks to the metaphor.

Key words: C. Monteverdi, J. Strozzi, metaphor, madrigal, embodiment, word, text.

Євген Левкуліч

ДІАЛЕКТИКА ПАМ'ЯТІ ТА ЗАБУТТЯ В КУЛЬТУРІ: ІСТОРИЧНА ДОЛЯ СПАДЩИНИ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА

Кожна історична епоха висуває на авансцену сучасності імена митців, чия спадщина, так чи інакше, займає своє унікальне місце у безмежному просторі світової культури. Привернувши до себе увагу, вони

лишаються у пам'яті поколінь як талановиті послідовники видатних творців минулого й, подібно до елементів великого орнаменту, сприймаються як частина тієї грандіозної історичної духовної конструкції, яку ми й називаємо культурою людства.

Але як охарактеризувати, сформоване часом, поліфонічне нашарування культурних надбань? Підказку можна знайти в роботах німецького мислителя, культуролога та філософа культури Теодора Адорно. Корируючись поняттям «нейтралізація культури» [1, с. 262], він вказує на поступову еволюцію окремих її елементів, зміну якості їх художнього застосування, а також, можливо, на одночасне співіснування художньо протилежних один до одного митців або ж творів мистецтва.

Розмірковуючи над твердженням Т. Адорно, та за аналогією з ним, вважаємо за доцільне у контексті нашого дослідження увести поняття «нейтральний простір музичної культури». Йдеться про те, що з плином часу імена одних митців висувуються на перший план, їх спадщина стає еталоном, а водночас, творчий спадок інших ніби знаходиться у тіні, у, так би мовити, «стані очікування» своєї затребуваності, поступово поринаючи в безодню забуття.

Саме так сталося із творчістю українського музиканта Сергія Борткевича. За життя композитора його музика лунала у багатьох концертних залах Європи та світу. Свідченням цього є збережені до нашого часу афіші концертів, а також спогади самого митця про регулярні гастролі у Німеччині, Австрії, Угорщині, Італії, Франції, Нідерландах, Росії та Україні. Під час Другої світової війни в листах до Гуго ван Далена він писав, що 29 листопада 1942 року у Відні в залі імені Йоганеса Брамса (Brahms-Saal) відбулась прем'єра його Другої фортепіанної сонати, а через десять років Товариство Борткевича грандіозно відсвяткувало 75-річний ювілей митця у Великій концертній залі товариства Musikverein.

Важливим доказом визнання сучасниками таланту Сергія Борткевича є звернення до нього в 1922 році відомого австрійського піаніста Пауля Вітгенштейна з проханням написати фортепіанний концерт для лівої руки. Окрім Борткевича, Вітгенштейн також звертався до Моріса Равеля, Сергія Прокоф'єва, Пауля Гіндеміта, Бенджаміна Бріттена та деяких інших композиторів того часу, адже втратив праву руку під час Першої світової війни й не міг виконувати звичний репертуар. Зрештою, саме Другий концерт Сергія Борткевича став улюбленим твором піаніста. В подальшому Вітгенштейн з великим успіхом виконував його та інші композиції Борткевича для лівої руки в Європі та Америці.

Інше свідчення популярності музики композитора знаходимо в його листі від 21 вересня 1948 року, де йдеться про невідомого нам викладача

фортепіано з Маніли, який приїхав до Відня із наміром придбати всі надруковані твори митця. **«Нещодавно – писав Сергій Борткевич – до мене приїздив викладач фортепіано із Маніли (Філіппіни), розповідав мені, як мене там люблять. Він приніс мені гарно надруковану програму симфонічного концерту, в якому також виконувався і мій Перший Фортепіанний Концерт ор. 16. Йому наказали придбати всі мої твори, навіть мій концерт ор. 32 з оркестровими партіями»** [8, с. 68].

Існує багато фактів з біографії митця, які підтверджують значну популярність його музики в першій половині ХХ століття. **«Є в Берліні дуже талановитий музикант: С. Е. Борткевич, учень Рейзенауера, чудовий піаніст й талановитий композитор»** – писав у листі до В. І. Малишевського у 1910 році видатний російський піаніст та диригент Василь Ілліч Сафонов [5, с. 275]. Двадцять років потому, в листі до Гуго ван Далена від 7 лютого 1930 року, композитор писав: **«Я маю велику кількість чудових відгуків. Сподіваюсь, що вони допоможуть мені й будуть корисними у майбутньому»** [8, с. 44].

Однак, вже через кілька десятиліть після смерті митця, згадку про нього можна було знайти лише в деяких музично-енциклопедичних виданнях. Така ж сама доля спіткала й багатьох його талановитих сучасників. Серед них – Йорк Боуен, Бенжамен Годар, Моріц Мошковський, Ксавер Шарвенка та багато інших. Їх фортепіанні твори давно вийшли з широкого концертного вжитку, вибірково затримавшись в педагогічному репертуарі музичних навчальних закладів. Збагативши своєю творчістю музичну культуру ХХ століття, вони були досить швидко забуті сучасниками й поступово поринали у безодню забуття.

Звертаючись до змісту поняття «нейтральний простір музичної культури», зазначимо, що як культурологічний термін він відображає процес історичного розширення і збагачення простору музичної культури та у сконцентрованому вигляді фіксує безмежний музичний «всесвіт» людства. Не обмежуючись однією історичною епохою або національною культурою, він синтезує в собі всі художні надбання, створюючи, таким чином, фундамент для подальшого розвитку мистецтва та безперервного збагачення скарбниці світової культури.

В такому світлі актуальним є вислів видатного іспанського філософа й культуролога початку ХХ століття Хосе Ортеги-і-Гассета. Він пише, що **«сучасність – це лише поверхня, яка майже не має товщі, в той час, як глибинне – це минуле, складене із безлічі сучасностей...»** [3, с. 301]. Тут може з'явитись аналогія із безоднею океану, який поглинає і зберігає в собі все, що потрапляє в його безмежні води, доки воно

не стане невід'ємною його частиною. Однак, ми завжди можемо зануритись у цю безодню і підняти на поверхню сучасності нові імена давно забутих митців, що чекають на визнання.

Яскравими прикладами таких «занурень» можна вважати відкриття у 1829 році Феліксом Мендельсоном композиторського генію Йогана Себастьяна Баха, а на початку ХХ століття віднайдення музичної спадщини таких відомих нині композиторів, як Антоніо Вівальді, Доменіко Скарлаті, Муцио Клементі та багатьох інших митців минулого. Відновленню їх творчості безсумнівно сприяв і розквіт популярних на той час неокласичних тенденцій, які за своєю спрямованістю виявляють прагнення композиторів до інновацій шляхом відродження й оновлення класичних традицій в сучасному їм мистецтві. Результатом такого процесу став відхід багатьох митців ХХ століття від тонального принципу мислення на користь модального, чи навіть атонального викладення музичного матеріалу загалом, розробку й становлення таких прийомів композиції, як додекафонія або серійна техніка музичного письма, які по своєму продовжували традиції старовинної поліфонічної музики. В той же час яскраво виявилось прагнення багатьох композиторів до стрункої класичності форми та кристалічної структурованості фактури й музичної тканини у їхніх творах.

Саме тому вивчення творчості майстрів минулого та звернення митців до спадщини попередніх епох має надважливе значення як для культурологів й музикознавців, так і для, власне, музикантів-виконавців. У своєму науковому дослідженні **«Часові структури новоєвропейської музики»** відомий сучасний філософ, піаніст та музикознавець Михаїл Аркадьєв на прикладі співставлення творчості Йогана Себастьяна Баха, Людвіга ван Бетховена та Йоганеса Брамса вказує на еволюцію музичного мистецтва за умовною схемою «тезис-антитезис-синтез» [2, с. 96]. Таким чином, він засвідчує особливе прагнення музичного мистецтва час-від-часу повертатися до класичних зразків, утворюючи у процесі розвитку умовну спіраль, яка при здійсненні нового історичного оберту оновлює мистецтво новими засобами втілення творчої думки.

В цьому сенсі важливим є процес певного протиставлення результатів новітніх творчих пошуків зразкам класичного мистецтва. Обидва спрямування існують одночасно та знаходяться в постійному синтезі. Рефлексія та рецепція в мистецтві збагачують творчий простір сучасності шляхом повернення до забутого, до окремих творів, або цілих пластів музичної культури, які довгий час залишались поза увагою митців.

Категорії «пам'яті» та «забуття» у такому контексті розглядаються нами як взаємопов'язані соціокультурні явища в історії світового ми-

стецтва, які дозволяють рефлексивно переосмислити творчу спадщину людства в контексті сучасності. В своїй статті «**Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології**» український дослідник Олександра Самойленко, цитуючи М. Бахтіна, пише, що «...пам'ять – це ціннісно обумовлене минуле», але водночас зазначає: «...пам'ять – це мнемонічне начало, спогад про минуле в сьогоденні» [4, с. 22]. Вона також підкреслює, що «...пам'ять як феномен культури формується на основі *індивідуально-особистісних* властивостей людської пам'яті, а саме, на основі її активності, здатності породжувати нові інформаційні структури» [4, с. 23]. Виходячи з цього твердження, можна охарактеризувати «забуття» як зворотній бік пам'яті, що позначається відсутністю інформаційної активності по відношенню до того чи іншого явища в історії музичної культури.

Тому вважаємо доцільним зазначити, що *актуальність* даного дослідження полягає у необхідності осмислення історичної долі творчої спадщини Сергія Борткевича із врахуванням соціокультурних процесів, які відбувались у європейському мистецтві протягом ХХ та на початку ХХІ століть. Їх вплив на становлення та тимчасове забуття музики композитора протягом зазначеного періоду досить загально або фрагментарно означено в роботах вітчизняних та зарубіжних дослідників спадщини митця, чією метою було в більшій мірі висвітлення життєвого шляху композитора та музикознавчий аналіз його творів.

Новизна даної статті полягає у тому, що вперше в культурології здійснено всебічне дослідження соціокультурних факторів, які визначили історичну долю творчої спадщини Сергія Борткевича та її рецепцію в сучасній музичній культурі.

Метою дослідження є виявлення та означення соціально-культурних та історичних обставин, які свого часу призвели до забуття, а пізніше до відродження музики композитора у сучасній культурі.

Розглядаючи долю творчої спадщини Сергія Борткевича можна умовно виділити три історичні етапи її існування за ступенем інформаційної активності, а саме формування (1), забуття (2) та відродження (3).

1. Перший період – це час накопичення творчої спадщини, становлення стилю письма та кристалізація особливостей музичної мови композитора, який умовно співпадає із його творчим шляхом від початку ХХ століття й до самої смерті композитора у 1952 році. Публікація творів у престижних виданнях та пропагування автором власної творчості у концертах та на радіо значною мірою сприяли популяризації та розповсюдженню його музики.

Але склалося так, що більша частина творчого шляху Сергія Борткевича припала на період значних соціальних та політичних зрушень, зміну творчих пріоритетів у мистецтві та його комерціалізацію. Формування й становлення творчої особистості митця проходило під впливом культури пізнього романтизму кінця ХІХ–початку ХХ століття. Посилаючись на «Спогади» та листування композитора можна стверджувати, що він ще з дитинства мріяв стати саме піаністом-віртуозом. І це не дивно, адже з раннього віку, походючи з аристократичного роду, він мав можливість спілкуватись особисто або ж чути у концертах видатних артистів того часу – Петра Чайковського, Антона Рубінштейна, Артура Нікіша, Миколу Римського-Корсакова, Анатолія Лядова та багатьох інших. У Лейпцигу він вчився у Соломона Ядассона та одного з кращих учнів Франца Ліста – Альфреда Рейзенауера. Саме таким академічним професійним вихованням можна частково пояснити неприйняття композитором новітніх тенденцій сучасного йому мистецтва.

Притримуючись у своїй творчості традицій епохи романтизму, Борткевич постійно підпадав під жорстку критику з боку сучасників, зокрема, композиторів-авангардистів та через свої погляди неодноразово отримував від них статус «епігона». У 1932 році, характеризуючи місце композитора в сучасній культурі, мистецтвознавець Вальтер Німан писав: **«В мене складається враження, що за нервозними пошуками та гонитвою за „новими рушійними силами” занадто недооцінюють хранителів та носіїв справжньої, старшої, неоромантичної клавірної культури, їх несправедливо називають „епігонами” й не приділяють їм уваги. До таких, у найпершу чергу, відноситься Сергій Борткевич»** [6, с. 258].

Особиста біографія композитора, а також рішення, які він приймав виходячи з різних історичних обставин, значною мірою визначали й долю його творчої спадщини. Досліджуючи взаємозв'язок між загальними історичними подіями та біографією однієї людини, Олександра Самойленко пише: **«особиста історія – біографія – відбувається не осторонь від соціального життя, а мотивуючись, спрямовуючись останнім»** [4, с. 22].

Багато концертуючи, Сергій Борткевич в той же час займався й композицією. Протягом перших десяти років (1904–1914) ним було створено шістнадцять фортепіанних опусів, серед яких Соната ор. 9 та Концерт ор. 16. Особистість композитора віртуоза-виконавця не була дивним явищем для музичної культури початку ХХ століття. Багато хто з тогочасних, активно гастролуючих, музикантів писали власні твори, додаючи їх до своїх концертних програм. Здебільшого це робилось для ілюстрації виконавцем своєї віртуозної майстерності. Достатньо згадати таких видатних

піаністів, як Ежен д'Альбер, Ігнацій Ян Падеревський, Йозеф Гофман та багатьох інших блискучих концертантів, чії твори давно поринули у забуття. На відміну від авангардних творчих пошуків композиторів того часу, музика композиторів-віртуозів була більш рефлексивною, спрямованою на задоволення художніх смаків тогочасної публіки.

Сергій Борткевич в своїх ранніх творах також не уникнув спокуси продемонструвати власну піаністичну майстерність. Однак, ще до початку Першої світової війни він вирішив залишити кар'єру віртуоза аби повністю присвятити себе педагогічній та композиторській діяльності: **«Кар'єра віртуоза подобалась мені все менше й менше. Я грав тільки власні композиції й намагався показати, як варто їх „інтерпретувати”»** [8, с. 22]. Наприклад, під час візиту до Харкова 1910 року митець зіграв сольний концерт, програма якого була повністю складена з власних фортепіанних творів.

Знаходячись в еміграції після 1917 року, Сергій Борткевич пише багато симфонічної музики, але друк оркестрової партитури не завжди був вигідний для видавців. Тому майже всі ці твори й досі залишаються в рукописах. У «Спогадах» та листах композитора можна також неодноразово зустріти свідчення досить дивного ставлення до нього більшої відомих диригентів, які часто взагалі ніяк не реагували на його листи. З чим це пов'язано? З одного боку стрімкий злет концертної індустрії в Європі другої половини XIX–XX століть призвів до значної популяризації творчості певного кола композиторів. Їх імена й твори стали, так би мовити, «брендовими», що, в свою чергу, призвело до звуження репертуару багатьох виконавців.

З іншого боку, економічна та політична ситуація у тогочасній Європі ніяк не могла сприяти поширенню музики композитора. Закриття державних кордонів ускладнювало можливість гастрольних поїздок, а економічна криза змушувала видавців брати до друку тільки найвигідніші твори, або музику більш «модних» на той час композиторів. Врешті-решт, популяризацію спадку Борткевича унеможливив прихід до влади у Німеччині фашистів – твори митця були вилучені із концертного репертуару, а їх видання зупинене. Причина була одна – він не був етнічним німцем.

2. У другій половині XX ст. музика Сергія Борткевича швидко поринає у забуття.

Твори композитора, видані до початку Другої світової війни, були розпродані, а їх перевидання ускладнювалось тяжкою економічною ситуацією в Європі повоєнних часів. Деякі німецькі видавництва, що друкували твори композитора, опинились на території ГДР і не могли видавати музику колишнього українського емігранта, а інші просто не мали паперу для друку. Значна частина оригінальних рукописів була знищена, а надруко-

вані раніше твори за кількістю наявних екземплярів могли прирівнюватись до колекційних видань. Тож виконавці другої половини ХХ століття були практично позбавлені можливості ознайомитись зі спадщиною композитора. Припинення в 1973 році діяльності Товариства Борткевича у Відні остаточно зупинило концертне життя музичної спадщини композитора.

Все це – смерть автора (у буквальному, а не постмодерністському сенсі), відсутність нотного матеріалу та припинення існування Товариства Борткевича – призводило до відсутності творів композитора у концертних програмах музикантів-виконавців. Наслідком цього стала відсутність аудіо-записів його творів та їх «відходу» майже на півстоліття у «нейтральний простір музичної культури».

Привертає увагу і відсутність у зазначений відтинок часу наукових досліджень творчої спадщини митця. З цього приводу, у 1971 році австрійський музикознавець Ріа Фельдман писала: **«Дивно, що до теперішнього часу немає розгорнутої монографії, присвяченої Сергію Борткевичу»** [7, с. 170], а перший сучасний дослідник його творчості – канадець Багван Тадані – на початку своєї роботи був дуже здивований майже повною відсутністю інформації про композитора та його творчість.

Тому, розмірковуючи над причинами тимчасового забуття творчої спадщини Сергія Борткевича, доходимо висновку, що актуальною є саме та музика, яка постійно звучить в медійному просторі, або зі сцени концертних залів, тобто активно популяризується виконавцями.

3. Підтвердженням цьому став кінець ХХ століття, що означився початком відродження творчої спадщини композитора. Канадський вчений Багван Тадані, нідерландський дослідник Ваутер Калкман та англієць Малколм Хенбарі-Балан були першими, хто віднайшов значну частину музичної та епістолярної спадщини митця. В цей час починають з'являтися наукові дослідження біографії й творчого спадку Сергія Борткевича, здійснено записи всіх відомих творів композитора, а в програмах концертів все частіше лунає його музика.

У світлі сказаного, особливого значення набуває один епізод в історії музичної культури, який безпосередньо стосується нашої теми: 16 листопада 2013 року в Амстердамі відбувся концерт видатного кубинського піаніста Хорхе Луїса Пратса. В програмі вечора, поряд із творами інших композиторів, прозвучав етюд ор. 15 №8 Ре-бемоль мажор Сергія Борткевича. Цікаво, що запис саме цього твору у виконанні одного з найвидатніших учнів Франца Ліста, львів'янина за походженням, піаніста Моріса Розенталя надихнув канадського вченого Багвана Тадані до пошуку та відновлення частково втраченої спадщини забутого на той час митця.

Історична доля музики митця від самого початку була сповнена протиріч. Вона й досі визиває багато питань, а шлях її становлення навряд чи можна назвати легким та однозначним. Як представник культурної еміграції, Сергій Борткевич прагнув зберегти все те, що пов'язувало його із втраченою Батьківщиною. Така позиція пояснює певну, так би мовити, «самозакритість», «інтровертність» творчої спрямованості композитора та здебільшого неприйняття ним тих глобальних змін, які відбувались в західноєвропейській культурі першої половини ХХ століття. В той же час, Сергій Борткевич відстоював творчі ідеали свого мистецтва, витоки якого містилися в межах європейської класико-романтичної традиції. Це протиріччя призвело до того, що, вже ставши відомим композитором, митець постійно зазнавав значних матеріальних труднощів та критики з боку сучасників через невідповідність його музики духу епохи. Зазначимо, що численні манускрипти його творів, які мали грандіозний успіх за життя автора, й досі залишаються незатребуваними більшістю сучасних виконавців й дослідниками історії музичної культури. Деякі з них й досі зберігаються у «нейтральних водах» світових архівів або вважаються втраченими.

В наш час зацікавленість спадщиною й творчою постаттю яскравого композитора, який народився в Україні і саме тут отримав музичну освіту, а також здійснив свої перші творчі кроки як музикант-виконавець, безупинно зростає й набуває визнання. З'являються нові наукові дослідження творчої спадщини, а також численні аудіо-диски із записами його творів. Поява ж великої кількості аматорських відеозаписів у відкритому інтернет-просторі свідчить про повернення спадку митця в сферу творчих зацікавлень сучасної аудиторії. І хоча є ті, хто сприймає музику Сергія Борткевича крізь призму застиглих «штампів романтичного мистецтва», можна стверджувати, що його творчість, поступово виринаючи з «нейтрального простору музичної культури», займає своє належне місце у музичному всесвіті людства й в культурі України, зокрема.

1. Адорно. Т. *Вибране: соціологія музики: зб. наук. роб.* Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. 445 с.
2. Аркадьев М. *Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования: изд. второе, дополненное.* Москва: Библос, 1992. 168 с.
3. Ортега-и-Гассет Х. *Эстетика. Философия культуры.* Москва: Искусство, 1991. 588 с.
4. Самойленко О. *Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології. Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. стат.* Київ-Івано-Франківськ: Третяк І. Я., 2008. 356 с.
5. Сафонов В. *Странствующий маэстро. Переписка В. И. Сафонова 1905–1917 годов.* Москва: Белый берег, 2012. 788 с.

6. Чередніченко О. *Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції: дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03/ХДУМ. Харків, 2008. 297 с.*
7. Feldman R. *Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Bortkiewicz, Musik des Ostens* 6, 1971. p. 170–188
8. Thadani B. *Sergei Bortkiewicz, Recollections, letters and documents, translated from the German and annotated. Winnipeg: Cantext publications, 2001. 90 p.*

Левкулич Евгений. Диалектика памяти и забвения в культуре: историческая судьба наследия Сергея Борткевича. В статье рассматривается вопрос исторической судьбы творческого наследия Сергея Борткевича с учетом социально-культурных процессов, которые происходили в европейском искусстве на протяжении XX–начала XXI века и их влияние на становление и временное забвение музыки композитора. Рассмотрены понятия «память» и «забвение». Введено понятие «нейтральное пространство музыкальной культуры». Предложена условная периодизация исторической судьбы творческого наследия Сергея Борткевича.

Ключевые слова: Сергей Борткевич, память, забвение, культура, романтизм, историческая судьба.

Левкулич Євген. Діалектика пам'яті та забуття в культурі: історична доля спадщини Сергія Борткевича. В статті досліджуються питання історичної долі творчої спадщини Сергія Борткевича із врахуванням соціально-культурних процесів, які відбувались у європейському мистецтві протягом XX та на початку XXI століть та їх вплив на становлення та тимчасове забуття музики композитора. Розглянуто поняття «пам'ять» та «забуття». Введено поняття «нейтральний простір музичної культури». Запропонована умовна періодизація історичної долі творчої спадщини Сергія Борткевича.

Ключові слова: Сергій Борткевич, пам'ять, забуття, культура, романтизм, історична доля.

Levkulych Yevhen. The dialectic of memory and oblivion in culture: the historical fate of the heritage of Sergei Bortkiewicz. The article discusses the problem of the historical fate of the creative legacy of Sergei Bortkiewicz taking into account the social and cultural processes that took place in European art during the XX–early XXI century and their influence on the formation and temporary oblivion music composer. The concepts of «memory» and «oblivion» were considered. Introduced the concept of «neutral space of musical culture». The proposed conditional periodization of the historical fate of the creative legacy of Sergei Bortkiewicz.

Key words: Sergei Bortkiewicz, memry, oblivion, culture, romancism, historical fate.