

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису*

**ЯКУБОВ ТЕМУР АЗИМОВИЧ**

УДК 780.8:780.614.331]:78.071.1(477)Борткевич(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**СЕРГІЙ БОРТКЕВИЧ  
ТА ЙОГО СКРИПКОВА ТВОРЧІСТЬ:  
ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ І ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Т. А. Якубов

Науковий керівник:

**Путятицька Ольга Вікторівна**  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент

**Київ — 2021**

## АНОТАЦІЯ

*Якубов Т. А.* Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

**Актуальність.** Однією з провідних тенденцій сучасного музикознавства є опанування тих явищ мистецтва минулого, які тривалий час склали так звану периферію. Результатом є відродження інтересу до творчої спадщини низки маловідомих композиторів, серед яких і харків'янин Сергій Едуардович Борткевич (1877–1952). Після тривалого періоду забуття — другої половини ХХ століття — особливо важливим видається джерелознавчий аспект, який дозволяє не тільки доповнити новою інформацією картину творчої діяльності митця, а й верифікувати значний пласт суперечливих свідчень, що неминуче виникає на початковому етапі формування творчого портрету композитора через нестачу або обмеженість доступу до фактологічного матеріалу. Скрипкові твори С. Борткевича досі залишалися «білою плямою» в музикознавстві, хоча сам факт існування таких крупних форм як концерт, соната та ліричне інтермецо для скрипки з оркестром не дозволяють нехтувати цим аспектом композиторської спадщини, а скрипковий концерт ор. 22, написаний у Харкові між 1915–1918 роками, взагалі є одним з перших зразків жанру в історії української музики.

**Наукова новизна.** У дисертації: розкрито нові та верифіковано відомі раніше деталі біографії композитора, а також відновлено родовід Борткевичів і Гераклітових (сім'я дружини митця); запропоновано новий підхід до періодизації його творчості; здійснено ґрунтовний аналіз усіх відомих скрипкових композицій С. Борткевича, надано можливі варіанти їх інтерпретації та виявлено особливості трактування митцем класичних форм; визначено місце музичного перекладу в творчості композитора; віднайдено та введено до наукового обігу інформацію з низки первинних джерел (архівних документів і періодики, листів, тощо).

Встановлено, що всупереч багатогранності творчої особистості С. Борткевича (який був концертуючим піаністом, акомпаніатором, камерним ансамблістом, диригентом, педагогом, літературним перекладачем, автором прозових та поетичних текстів), переважна більшість досліджень зосереджується на опрацюванні його фортепіанних композицій. І лише зрідка спостерігаються спроби порушити питання його національної (А. Кошчеляк-Надольська, Є. Левкулич) та стильової ідентифікації (Г. Карась, Н. Кашкадамова, Дж. Джонсон), виконавської діяльності (Е. Пауль,

Є. Левкулич), а також залучити до музикознавчого простору його симфонічні (І. Лісова, Л. Беляєв) та вокальні (І. Калугіна, Л. Вестель) твори.

Використання нових матеріалів<sup>1</sup> з українських, німецьких, австрійських, нідерландських, іспанських, американських, сербських та бразильських архівів, дало змогу з'ясувати, що родина митця досягла значних звершень у підприємницькій, громадській та культурно-мистецькій галузях. Зокрема батько композитора, Е. Борткевич був засновником і власником спиртового та скляного заводів, кількох будинків та торгового дому в Харкові. Він був обраний старшиною місцевого Благородного зібрання, гласним земського зібрання, більше 25 років на громадських засадах виконував функції члена комісії з призову новобранців, а також сприяв просвітницькій діяльності, відкривши у 1898 році на своєму підприємстві бібліотеку-читальню та влаштувавши на заводах екскурсії для школярів. Мати композитора була почесною членкинею місцевого відділення Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ), стала співзасновницею першої в місті музичної школи при ІРМТ, входила до складу комітету Товариства опіки над нужденними учнями Харківського музичного училища, іноді виступала як піаністка, була меценаткою тощо. Її брат, дядько композитора, у 1890 році відкрив один з перших у Харкові театрів<sup>2</sup>.

Було ідентифіковано особу тітки Юлії, про яку композитор згадував у своїх «Спогадах», — вона виявилася сестрою батька, Ю. Л. Борткевич (? — 12.08.1903). Аналіз суперечливої інформації про рік народження дружини композитора (за різними документами від 1881-го до 1888 року), разом із притягненням нещодавно віднайдених свідчень щодо її випуску з восьмого класу гімназії в 1897 році, дали змогу остаточно відкинути варіанти 1883–1888 років та натомість висунути гіпотези щодо 1880-го або навіть 1879 р.н. Є. Гераклітової-Борткевич.

Газетні оголошення й архівні матеріали консерваторії Кліндворт-Шарвенка доводять, що С. Борткевич працював там запрошеним професором протягом 1906–1910 рр, а в 1910/1911 навчальному році був штатним викладачем, причому половина його учнів походила з Російської імперії. Вивчення листів композитора до Г. ван Далена спростовує версію, що митці познайомилися у вищеназваній консерваторії — схоже, що саме С. Борткевич допомагав нідерландському піаністу там працевлаштуватись. Завдяки архівним матеріалам, також, деталізовано картину гастрольних виступів митця — в Німеччині, Чехії, Австрії, Нідерландах, Іспанії, Російській імперії, на Балканах тощо. Виявлено, що значну роль у формуванні творчих орієнтирів С. Борткевича відіграли традиції домашнього музикування в його родині, а також творчість видатних митців зрілого та пізнього романтизму — Ф. Ліста, Р. Вагнера, А. Рубінштейна, П. Чайковського, Е. Гріга, С. Танєєва, О. Скрябіна, С. Рахманінова, А. Нікіша тощо.

<sup>1</sup> Частину матеріалів для дослідження люб'язно надано М. Генбурі-Балланом, В. Калкманом та Ч. Ішіокою.

<sup>2</sup> Театр Ушинського, згодом перейменований у Малий театр.

Опрацьовані матеріали дали змогу уточнити й доповнити перелік творів С. Борткевича, з'ясувати роки створення багатьох композицій, скласти реєстр авторських транскрипцій та аранжувань, що вказує на активний інтерес митця як до музичного перекладу власних, так і творів інших композиторів. Уточнене датування у свою чергу зумовило оновлення загальноприйнятої періодизації його творчості. З огляду на комплекс чинників: соціокультурний (вплив культурних особливостей місцевості, де проживав митець певний час: територія України, а також Росія, Німеччина, Австрія); історико-політичний (важливі, «переломні» події в історії людства, що позначилися на творчості композитора: дві світові війни, революція та громадянська війна в Російській імперії); психологічний (врахування стадій розвитку особистості); музична мова та динаміка жанрових інтересів (домінування творів для фортепіано на першому етапі раннього періоду, камерно-інструментальної музики на другому етапі раннього та першому етапі середнього періоду, симфонічний пік активності на третьому етапі середнього періоду, зацікавленість у вокальній та інструментальній мініатюрі наприкінці творчого шляху) — творчу спадщину майстра було розділено на три періоди:

1. Ранній період (1904–1922), що поділяється на Перший берлінський (1904–1913) і Харківсько-кримський (1914–1922) етапи.

2. Середній період (1922–1942), що поділяється на Перший австрійський (1922–1929), Другий берлінський (1929–1933) та Другий австрійський (1934–1942) етапи.

3. Пізній період (1943–1952).

Дослідження архівних документів дало змогу відновити особливості композиційного рішення багатьох втрачених творів та їхню стилістику. Зокрема, сі-мінорний фортепіанний концерт ор. 1 тяжів до форми, запропонованої Ф. Лістом, на оперу «Акробати» ор. 50 значним чином вплинула творчість веристів, а до-мінорне Тріо ор. 38 виявилось першою спробою реалізації автором чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу.

Незважаючи на порівняно невелику кількість скрипкових композицій у творчій спадщині С. Борткевича, він спромігся продемонструвати широку різноманітність: концерт та інтермецо для скрипки з оркестром, соната для скрипки і фортепіано, низка різнопланових мініатюр. Показово, що поява цих творів часто-густо корелює з активізацією творчої співпраці зі скрипалями Ф. Смітом (концерт і соната) і Я. Шмідом (п'єси ор. 48а і ор. 63). Уточнені місце та час створення композитором скрипкового концерту ор. 22 (Харків, між 1915-м та 1918 роком) доводять — твір був чи не першим зразком жанру в історії української музики, що випередив композиції В. Косенка (1919) і О. Рябова (1921). Незабаром після еміграції С. Борткевича до Європи (1922) цей концерт було презентовано на розсуд публіки у Празі, Берліні, Гаазі та, ймовірно, у Відні. Однак, незважаючи на позитивні відгуки у пресі, на публікацію нот видавництвом D. Rahter, попри те, що згодом відбулися прем'єри твору в Бразилії (1927) та США (1932), концерт все ж не закріпився в репертуарі тогочасних виконавців — приклади його виконання скоріше можна назвати поодинокими.

Концерт ор. 22 є носієм жанрової моделі «великого» або симфонізованого концерту, про що, зокрема, свідчить потрійний склад великого симфонічного оркестру з англійським ріжком, бас-кларнетом, контрафаготом і арфою. Твір насичений наскрізним тематизмом, типовим для масштабних музичних полотен доби романтизму: переосмислена головна тема з'являється у фіналі, сполучна — у другій частині, побічна та завершальна — в інтродукції до третьої частини, а тема з розробки постає протягом усього циклу. Тричастинна композиція, дещо модифікована наявністю інтродукції перед фіналом, загалом цілком традиційна, так само як форма кожної з частин — сонатне алегро, тричастинна репрізна та сонатне алегро з епізодом замість розробки відповідно. Тональний план менш типовий: основній тональності ре мінор і ре мажорному фіналу протиставлено другу частину у віддаленому фа мінорі та ре-бемоль мажорну інтродукцію.

Семантична концепція твору може бути проілюстрована відомим висловом «крізь терни до зірок»: прослідковується еволюція музичного матеріалу від драматизму першої частини, через трагізм другої до тріумфального маршу фіналу. Втім присутні й традиційно ліричні за характером побічні партії, і колористичний «казковий» тематизм, що експонується в завершальній партії. Незвичне, хоча й не унікальне, явище — введення нової теми в розробці першої частини. Незважаючи на важливу роль партії оркестру, соліст має нагоду розкрити весь свій віртуозний потенціал пасажної та поліфонічної техніки, подвійних нот, акордів тощо. Показово, що у першій частині, яка містить масштабний розробковий розділ з двома хвилями розвитку матеріалу, митець чітко дотримується класицистичного розподілу функцій у формі: експозиційної та розробкової. Водночас у фіналі, де замість розділу розробки розміщено контрастний епізод, розробковий матеріал розосереджений по всій частині й розміщується безпосередньо після експонування того чи іншого тематизму. Цікаво, що у скрипковій сонаті ор. 26, написаній за кілька років після концерту (не пізніше січня 1923 року), саме такий принцип «розосередженої розробки» стає домінуючим. Відхід від канонічного композиційного підходу слугує ілюстрацією еволюції творчості митця від раннього до середнього періоду.

Соната ор. 26 мала значно більшу популярність серед скрипалів першої половини ХХ століття, аніж концерт: вона була в репертуарі Ф. Сміта, С. Пікштайнера, Б. Серебрєніка, Й. Дойча, Д. Воса, Я. Шміда, М. Феркель, З. Машека, Я. Емнера, В. Фарберова, В. Босковськи, А. Фіца та Л. Лагуни. В цьому творі так само, як у концерті, С. Борткевич зберігає типову тричастинну структуру сонатного циклу. У співвідношенні партій збережено підкреслений паритет почергового проведення тематичного матеріалу скрипки та фортепіано. Наявність у сонаті наскрізних тем, сфера застосування яких не обмежена рамками частини, а також присутність визначальних інтонаційно-образних початкових комплексів, що слугують матеріалом для подальшого формування тематизму (тобто застосування монотематичного принципу), дають змогу говорити про монологічну концепцію жанру — як

розвиток ідей Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона та, особливо, Ф. Ліста. Детальний аналіз твору відкриває новаторство митця у сфері музичної форми та композиції. Незважаючи на зовнішню канонічність тричастинного циклу, структура сонати відзначається внутрішньою багатошаровістю: наявний субцикл першої-другої частин<sup>1</sup>, протиставлений фіналу; композиційне утворення «вступ — сонатне алегро — кода» в першій частині, як аналог сонатної форми вищого порядку, що виокремлюється внаслідок розробковості викладу музичного матеріалу сонатного алегро. Переосмислюються функції підрозділів форми: ГП першої частини має розробковий характер викладу, кода виступає носієм репризної функції. У фіналі переглянуто роль СП, яка замість ГП та ПП виступає зв'язкою між двома контрастними темами побічної, а інтонаційна спорідненість ГП, СП і ЗП утворюють рондоподібну структуру експозиції та репризи: А (ГП) — В (ПП<sub>1</sub>) — А<sub>1</sub> (СП) — С (ПП<sub>2</sub>) — А<sub>2</sub> (ЗП).

Драматургія циклу та образної сфери сонати дозволяє окреслити можливі романтико-героїчну та автобіографічну семантичні ідеї твору. Перша має аналогії із увертюрою «Еґмонт» Л. Бетховена (умовно: через боротьбу та смерть до тріумфу ідеї загальнолюдського щастя). Друга — певною мірою апелює до обставин життєвого шляху митця, що мали місце до написання сонати (зокрема туга за більш щасливим довоєнним життям, еміграція, переїзд до Австрії як нова надія).

Ліричне інтермецо «Пробудження Весни і Пана» ор. 44 виступає яскравим прикладом розвитку С. Борткевичем іншої типової для романтизму тенденції — програмності в музиці. Структурна основа твору — сонатна форма, значно переосмислена та видозмінена з метою більш ефективного відтворення авторської ідеї, що була описана в програмці одного з концертів, де виконувалося інтермецо: зіставлення мрійливо-ліричної Весни скрипки з діонісійським танцем уособленого валторною Пана.

Скрипкові мініатюри С. Борткевича (як оригінальні, так і аранжування) демонструють тяжіння автора до традиції салонного музикування та бідермаєру, про що свідчать типові назви творів — «Колискова», «Листок з альбому», «Роздум» тощо. Композиційне рішення п'єс відносно просте: складна дво- або тричастинна форма. Партія соліста орієнтована скоріше на розкриття мелодичних та тембральних властивостей інструменту, аніж на демонстрацію віртуозності (за винятком кількох епізодів «Іспанії» ор. 63 № 4).

**Ключові слова:** творчість Сергія Борткевича, скрипковий концерт, скрипкова соната, сюїта, скрипкове виконавство, музичний переклад, транскрипція, аранжування, джерелознавство.

---

<sup>1</sup> Що підкреслено арковим прийомом — використанням ідентичного музичного матеріалу вступу до першої частини та коди другої частини (зі зміною тональності).

## SUMMARY

*Yakubov T. A.* Sergei Bortkiewicz and his violin music: Sergei Bortkiewicz and his violin music: sources, genres and style studies. — Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 «Musical art». — Ukrainian National P. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

**Relevance.** One of the leading trends in modern musicology is the implication of the art areas, which for a long time formed the so-called periphery. The result is a revival of interest in the creative heritage of a number of less-known composers, including Sergei Bortkiewicz (1877–1952) from Kharkiv. After a long period of oblivion — the 2<sup>nd</sup> half of the XX century — the source study aspect is especially important. It allows both to supplement the picture of the artist's creative activity with new facts, and to verify a significant part of contradictory information that inevitably arises at the initial stage of the reconstruction of the composer's biography due to lack or limited access to factual material. S. Bortkiewicz's violin works remained a “blank spot” in music studies, although the very existence of such large compositions as the concerto, sonata and lyrical intermezzo for violin and orchestra do not allow to neglect this aspect of the composer's heritage. In fact, the Violin concerto op. 22, written in Kharkiv between 1915–1918, is one of the first examples of the genre in the history of Ukrainian music.

**Scientific novelty.** The dissertation reveals new and verifies previously known details of the composer's biography, as well as restores the ancestry of the Bortkiewicz and Geraklitovs (the family of the artist's wife); it proposes a new approach to the periodization of his music; it carries out a thorough analysis of all known violin compositions by S. Bortkiewicz, reveals possible ways of interpretation of these works and the peculiarities of the artist's treatment of classical forms; the place of the music translation (arrangements and transcriptions) in the composer's heritage is determined; information from a number of primary sources (archival documents and periodicals, letters, etc.) was discovered and introduced into scientific space.

It was established that despite the versatility of the creative personality of S. Bortkiewicz (who was a concert pianist, accompanist, chamber musician, conductor, teacher, as well as an interpreter and author of prose and poetic texts), the vast majority of research focuses on the study of his piano compositions. Only occasionally occurred attempts to raise the question of his national (A. Kościelak-Nadolska, Y. Levkulych) and stylistic identification (H. Karas, N. Kashkadamova, J. Johnson), his performing activities (E. Paul, Y. Levkulych). Also rare were efforts to introduce his symphonic (I. Lisova, L. Belaiev), vocal (I. Kalugina, L. Vestel) works to the musicological universe.

The use of new materials<sup>1</sup> from Ukrainian, German, Austrian, Dutch, Spanish, American, Serbian and Brazilian archives, revealed that the artist's family had attained significant achievements in the business, social and cultural scope of activity. The composer's father, Eduard Bortkiewicz, was the founder and owner of a distillery, glass factory, several houses, and a trading house in Kharkiv. Besides, he was elected chairman of the local Noble assembly, became a member of the Zemstvo assembly, and for more than 25 years on a voluntary basis served as a member of the commission for conscription. He also promoted educational activities: in 1898 his company opened a library/reading-room, while factories of Bortkiewicz conducted tours for schoolchildren. The composer's mother was an honorary member of the local branch of the Imperial Russian Music Society, became a co-founder of the first in the city music school of IRMS, participated the committee of the Society for the Care of Needy Pupils of the Kharkiv Music College. Sometimes she performed as a pianist, was a Maecenas, etc. Her brother, the composer's uncle, opened in 1890 one of the first theaters in Kharkiv<sup>2</sup>.

The person of Aunt Julia, mentioned by the composer in his "Recollections", was also identified — she turned out to be the sister of his father, Julia (Yulia) Ludvigivna Bortkiewicz (? — 12.08.1903). The analysis of the contradictory indications of the year of birth of the composer's wife (according to various documents from 1881 to 1888), with the involvement of recently discovered evidence about her graduation from the eight-year high school in 1897, allowed to reject completely the versions of 1883–1888, and even to hypothesize about 1880 or 1879 birth year of E. Geraklitova-Bortkiewicz.

Newspaper advertisements and archival materials of the Klindworth-Scharwenka Conservatory (Berlin) prove that S. Bortkiewicz worked there as a visiting professor during 1906–1910, whereas in the 1910/1911 academic year he was a full-time teacher, half of whose students came from the Russian Empire. Revision of the composer's letters to H. van Dalen refutes the version that the two artists met at the above-mentioned conservatory: it seems that it was Bortkiewicz who helped the Dutch pianist with employment in Berlin. Archival materials also allowed to detail the picture of the composer's touring performances in Germany, the Czech Republic, Austria, the Netherlands, Spain, the Russian Empire, the Balkans, etc.. It was shown that significant role in the formation of S. Bortkiewicz's artistic landmarks was played by the traditions of home music performances in his family, as well as the work of prominent artists of high and late Romanticism: F. Liszt, R. Wagner, A. Rubinstein, P. Tchaikovsky, E. Grieg, S. Taneyev, A. Scriabin, S. Rachmaninoff, A. Nikisch and others.

The processed documents allowed to particularize and supplement the list of works by S. Bortkiewicz, to specify the year of creation of many compositions, to form a list of author's transcriptions and arrangements, which indicates the active

---

<sup>1</sup> Many of them were kindly provided for this research by M. Henbury-Ballan, W. Kalkman and Ch. Ishioka.

<sup>2</sup> Ushinsky Theater, later renamed as the Maly (Small) Theater.



interest of the artist in the music translation both of his own works and music of other composers. The revised dating led to the renewal of the commonly accepted periodization of his music. A set of factors: socio-cultural environment (the influence of cultural features of the country where the artist lived for a certain period of time: the territory of Ukraine, Russia, Germany, Austria); historical and political events (important cases, “turning points” in the history of mankind that influenced the composer: the two World Wars, the revolution and the Civil War in the Russian Empire); psychological (taking into account the phases of personality development); musical language and dynamics of genre interests (dominance of piano works in the first phase of the early period; chamber and instrumental music in the second phase of the early and first phase of the middle period, symphonic peak of activity in the second phase of the middle period, interest in vocal and instrumental miniatures at the end of the life) — became the basis for the division of the master's creative heritage into three periods:

1. The early period (1904–1922), which is divided into the First Berlin (1904–1913) and Kharkiv-Crimean (1914–1922) phases.

2. The middle period (1922–1942), which is divided into the First Austrian (1922–1929), the Second Berlin (1929–1933) and the Second Austrian (1934–1942) phases.

3. Late period (1943–1952).

The study of archival documents allowed to restore the specifics of the composer's idea of many lost works and their style. In particular, the B minor Piano Concerto op. 1 tended to the form proposed by F. Liszt, the works of verists had a significant impact on the opera “Acrobats” op. 50, and the C minor Trio op. 38 turned out to be the author's first attempt to create a four-movements sonata cycle.

Despite the relatively small number of violin compositions in the creative heritage of S. Bortkiewicz, he managed to demonstrate considerable diversity: a concerto and an intermezzo for violin and orchestra, a sonata for violin and piano, a set of various miniatures. It is significant that the appearance of these works often correlates with the intensification of creative collaboration with violinists Frank Smit (concerto and sonata) and Jaro Schmied (pieces op. 48a and op. 63). The specified place and time of creation of the Violin concerto op. 22 of S. Bortkiewicz — Kharkiv, between 1915 and 1918 — prove that the work was possibly the first example of the genre in the history of Ukrainian music, which preceded the compositions of V. Kosenko (1919) and O. Ryabov (1921). Shortly after the author's emigration to Europe (1922), S. Bortkiewicz's Concerto op. 22 was performed in Prague, Berlin, the Hague, and probably in Vienna. However, despite the positive reviews in the press, the publication of the score by D. Rahter, and the premiere of the work in Brazil (1927) and in the United States (1932), the concerto was not fasten in the repertoire of contemporary violinists — the cases of its performance were rather solitary.

The Concerto op. 22 is a representative of the genre model of a “big” or symphonized concerto using a large symphony orchestra (triple instrumentation) with an English horn, bass clarinet, double bassoon and harp. Typically for large-

scale Romantic music, the work has many themes highlighted throughout the cycle: the rethought main theme of the first mvt appears in the finale; the transition theme — in the second mvt; the first mvt's themes of the second subject and codetta return in the introduction to the third mvt; the theme from the development section emerges throughout the whole cycle. The three-movement composition, slightly modified by the presence of an introduction before the finale, is generally quite traditional, as is the form of each of the parts — sonata-allegro, complex ternary and sonata-allegro with an episode instead of development. The tonal plan of the cycle is less typical: the home key of the D minor and the D major in the finale mvt contrasting with the second mvt in the distant F minor and D-flat major introduction.

The semantic concept can be represented by the expression “Through the thorns to the stars”: the evolution of the musical material from the drama of the first mvt, through the tragedy of the second to the triumphant march of the finale. However, there are traditionally lyrical second subjects, and colorful “fairy-tale” themes, e.g. in the first mvt's codetta. An unusual, though not unique, phenomenon is the introduction of a new theme in the development of the first mvt. Despite the far-reaching role of the orchestra, the soloist has the opportunity to reveal all his virtuoso potential of passage and polyphonic technique, double stops, chords, etc. It is significant that in the first part, which contains a wide development section with two waves of the material evolvment, the composer clearly adheres to the classicist assignment of functions in the form — expositional and developmental — while in the third (where instead of the development section there is a contrasting episode) the developmental music material is diffused throughout the whole movement, immediately after the exposure of a particular theme. Remarkably, in the Violin sonata op. 26, written a few years after the Concerto — finished not later than in January 1923 — precisely this principle of the “diffused development” becomes dominant. The re-think of the canonical compositional approach serves as an illustration of the evolution of the artist's music from the early to the middle period.

The Sonata op. 26 was much more popular, than the concert, among violinists of the first half of the 20<sup>th</sup> century: it was in the repertoire of F. Smit, S. Piksteiner, B. Serebrenik, J. Deutsch, D. Vos, J. Schmied, M. Vörckel, Z. Mashek, J. Emner, W. Farberow, W. Boskovsky, A. Fietz and L. Laguna. Similar to the Concerto op. 22, Bortkiewicz in his op. 26 retains the typical three-movement structure of the sonata cycle. The composer emphasized parity in the balance of instrumental parts using the constant alternate presentation of the thematic material by violin and piano turn by turn. The significant initiative intonation patterns, which serve for the further formation of themes (i.e. an implication of the monothematic principle), as well as using the cross-cutting thematic development, allows to speak about the monologue concept of the genre inherited from F. Mendelssohn and, especially, F. Liszt. A detailed analysis of the work reveals the artist's innovation in the musical form and composition. Despite the external canonicity of the three-movement cycle, the structure of the sonata is remarkably

stratified: there is a subcycle of the 1<sup>st</sup>–2<sup>nd</sup> mvts<sup>1</sup>, opposite to the finale; compositional formation “introduction — sonata allegro — coda” in the first mvt as an analogue of the sonata form of the highest level, which stands out due to the developmental manner of the musical material of the sonata allegro. The functions of the form sections are also rethought: the first subject has a developmental style, the coda acts as a carrier of the recapitulation function. In the 3<sup>rd</sup> mvt, Bortkiewicz reviewed the role of the transition, which instead of joining the first (P) and second (S) subject groups was used as a bridge between the two contrasting themes (B, C) of the second subject area. The similarity of the finale’s prime theme (A) with the transition (A<sub>1</sub>) and codetta (A<sub>2</sub>) forms the structure close to the form of rondo: A (P) — B (S<sub>1</sub>) — A<sub>1</sub> (T) — C (S<sub>2</sub>) — A<sub>2</sub> (Codetta).

The dramaturgy of the cycle and the character patterns of the sonata allow to outline possible romantic-heroic and autobiographical semantic ideas of the work. The first corresponds with Beethoven’s “Egmont” overture (as a general guide: through struggle and death to the triumph of the idea of universal happiness). The second somehow appeals to the circumstances of the composer’s life before the creation of the sonata — longing for a happier pre-war life, emigration, moving to Austria (a new hope).

Lyrical intermezzo “Awakening of Spring and Faun” op. 44 is a remarkable example of the Bortkiewicz’s development of another typical trend for Romanticism — program music. The structural basis of the work is a sonata form, noticeably rethought and modified to better convey the author’s idea, described in the program of one of the concerts, where the intermezzo was performed: contrast of the dreamy-lyrical violin (Spring) with the Dionysian dance inspired by the Faun, personified by the horn.

Short violin pieces by S. Bortkiewicz — both original and arranged from piano pieces — show the author’s adherence to the tradition of salon music and Biedermeier, which is emphasized by the typical names, as “Lullaby”, “Album-leaf”, “Meditation”, etc.. The compositional solution of the pieces is relatively simple: a complex binary or ternary form. The soloist’s part is focused on revealing the melodic and timbre properties of the instrument, rather than its virtuosity — except for a few episodes of “Spain”, op. 63 № 4.

**Key words:** Sergei Bortkiewicz music, violin concerto, violin sonata, suite, violin performance, musical translation, transcription, arrangement, source studies.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті, у яких опубліковано основні наукові результати дисертації

1. Якубов Т. А. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 43. С. 65–80.

---

<sup>1</sup> Framed by 1<sup>st</sup> mvt’s introduction and 2<sup>nd</sup> mvt’s coda, which use the same music material with only the keys changed.

2. Якубов Т. А. Скрипковий концерт оп. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2019. № 1 (42). С. 25–43.

3. Якубов Т. А. Соната для скрипки и фортепиано оп. 26 Сергея Борткевича: авторская трактовка жанрового инварианта // *Res Humanitariae* / Клайпедский ун-т. Вильнюс, 2019. Vol. 25. С. 172–183.

4. Якубов Т. А. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 45. С. 49–70.

5. Якубов Т. А. К вопросу датировки писем Сергея Борткевича // *Res Humanitariae*. Vol. 27 / Клайпедский ун-т. Вильнюс, 2020. С. 273–294.

### Наукові праці апробаційного характеру

6. Jakubov T. A. Sergei Bortkiewicz. Opus 57 (Restoration of the Composer's Idea) // Symposium «Ex umbra in Solem», L'viv, 2–5 November 2017 : Biographies and Abstracts. Lviv : UKU, 2017. P. 13–14.

7. Якубов Т. А. Музичний переклад у творчості Сергія Борткевича: класифікаційний підхід // Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 27 лютого — 02 березня 2018 року) : тези. Львів, 2018. С. 142–144.

8. Якубов Т. А. Постать композитора Сергія Борткевича у польському музикознавстві // матеріали Міжнародного наукового симпозиуму «Україна — Польща: діалог культур» (Київ, 19–21 квітня 2018 року). Київ, 2018. С. 113.

9. Якубов Т. А. Нові джерела реконструкції сценічного життя твору (на прикладі скрипкового концерту Сергія Борткевича) // Тези Другої Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 01-02 листопада 2018 року). Київ, 2018. С. 61–63.

10. Якубов Т. А. Віддзеркалення творчих контактів Сергія Борткевича у його скрипковій спадщині // Тези Третьої Міжнародної науково-практичної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 07-08 листопада 2019 року). Київ, 2019. С. 196–199.

11. Якубов Т. А. Опера «Акробати» Сергія Борткевича: terra incognita // Збірник тез III Всеукраїнської науково-практичної конференції «Музична україніка» (композитори України у парадигмі світової музичної культури) (Дрогобич, 12 березня 2020 року). Дрогобич, 2020. С. 171–176.

12. Якубов Т. А. Фортепіанний концерт Оп. 1 сі мінор Сергія Борткевича — втрачений твір митця // Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих», 5-6 березня 2020 року : тези. Львів : Видавець ФОП Король І. В., 2020. С. 152–154.

**Статті, у яких додатково відображено наукові результати дисертації**

13. Якубов Т. А. Повернення Сергія Борткевича // Музика : наук.-популярний журнал. Київ : Нац. газетно-журн. вид-во, 2017. № 1. С. 12–13.

14. Якубов Т. А. Chi cerca trova [Хто шукає — знаходить]. Рукописи симфоній Сергія Борткевича // Кома : art magazine [мистецький журнал]. Київ : Київська друкарня мануфактура, 2018. № 2. С. 50–51.

15. Якубов Т. А. Сергій Борткевич: «Сповідь серця». Романс для віолончелі з оркестром // Музика : наук.-популярний журн. Київ : Національне газетно-журнальне вид-во, 2019. № 1–2. С. 24–26.

16. Якубов Т. А. Борткевич: біографія композитора // Борткевич в Україні. URL: <https://bortkiewicz.in.ua/bortkevych-biohrafija-kompozytora> (дата звернення: 05 січня 2021 року).