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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЕВКУЛИЧ ЄВГЕН ОЛЕКСАНДРОВИЧ

УДК 78.071.1(477)Борткевич:[780.8:780.616.432"19/20"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА У АКТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Спеціальність 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство)
Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

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

_____ Є. О. Левкулич

Науковий керівник
СКОРИК АДРІАНА ЯРОСЛАВІВНА
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри теорії та історії
культури НМАУ ім. П. І. Чайковського,
проректор з наукової роботи

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Левкулич Є. О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

Дисертаційну роботу присвячено вивченню місця, яке фортепіанні твори С. Борткевича займали у концертному просторі XX – початку XXI століття, а також виконавської діяльності митця як його невід'ємного елементу. Приділено увагу періоду формування і становлення особистості С. Борткевича, протягом якого були сформовані його творчі погляди та пріоритети, що вплинули на розвиток подальшої музичної кар'єри. Також розглянуто педагогічну діяльність митця як невід'ємну складову його творчої індивідуальності.

С. Борткевич – один із найвидатніших представників української музичної культури першої половини XX століття і яскравий представник романтичного мистецтва зазначеного періоду. Важливим аспектом його творчої самореалізації була виконавська діяльність, яка займала важливе місце у творчій біографії митця. Протягом майже півстоліття, з 1904 до 1952 року, він зумів яскраво показати себе як соліст, диригент та камерний виконавець. Окрім Харкова він грав у різних містах Німеччини, Австрії, Угорщини, Чехії, Польщі, Латвії, Нідерландів, Сербії, Словенії, Туреччини, Іспанії та Італії. Водночас географія виконання його творів охоплює практично увесь світ. Окрім Європи і Північної та Південної Америки вони з великим успіхом звучали у Австралії, а також на островах Океанії та Карибського басейну.

У кожному з трьох розділів дисертації розглядається відносно замкнуте коло питань, пов'язаних із долею творчої спадщини композитора. У першому розділі – «Феномен культурної та історичної пам'яті на прикладі постаті

С. Борткевича» зроблено спробу пояснити причини відсунення його музики на периферію культурного простору у другій половині XX століття шляхом залучення теорії соціальної пам'яті М. Хальбвакса і концепції культурної та історичної пам'яті Я. Ассмана. Також особливу увагу приділено огляду архівних документів та наукових досліджень. Вже за життя С. Борткевича його творча діяльність регулярно висвітлювалась у періодиці, а інформація про нього потрапляла до енциклопедичних видань та музикознавчих розвідок з історії виконавства. Однак серйозне наукове дослідження життя і творчості митця розпочалось лише у 1990-х роках разом із поверненням його музики до європейського виконавського простору.

Другий розділ роботи – «С. Борткевич – піаніст, диригент, педагог» – присвячено розкриттю постаті митця як виконавця із залученням інформації про його педагогічну діяльність. Зокрема, розглянуто умови формування і становлення його творчої особистості, історію концертних виступів та викладання у різних навчальних закладах. У дитинстві митцю пощастило зустріти А. Рубінштейна та П. Чайковського, а у подальші роки на нього справили значний вплив його викладачі – К. ван Арк і А. Райзенауер. Крім того, на початку творчої кар'єри його оточували такі видатні особистості, як диригент А. Нікіш, піаніст Е. д'Альбер та композитор, піаніст і культурний діяч К. Шарвенка. Концертна діяльність С. Борткевича охоплювала майже всю Європу, а його майстерність як виконавця отримала високу оцінку сучасників. Однак надкритичне відношення до себе, постійна невдоволеність власними піаністичними досягненнями і водночас успіхи у композиції призвели до переорієнтації митця до композиторської творчості як основного напряму професійної діяльності.

Заключний розділ роботи – «Твори С. Борткевича як "фігури спогадів": фортепіанна спадщина композитора у виконавській практиці минулого і сьогодення» присвячений вивченню концертних виконань творів С. Борткевича піаністами з різних країн світу. Про успіх, який мала його музика, свідчать численні рецензії у місцевій періодиці. Найбільшої популярності здобув

Перший фортепіанний концерт ор. 16. Пізніше, у середині XX століття, з'явилися перші аудіозаписи творів С. Борткевича, які збереглись до нашого часу. Деякі з них були зроблені на Радіо Відня протягом 1950–60-х років. Також у 1960–70-х роках лейбли звукозапису видали кілька платівок із виконанням фортепіанних мініатюр митця та його Першого концерту ор. 16. Однак запис музики композитора набув системного характеру лише у 1990-х роках. Аналіз дискографії показує, що протягом 1991–2020 років було видано компакт-диски шістнадцяти виконавців, серед яких є багатотомні видання, що містять майже всі фортепіанні твори митця.

У додатках наведено хронологію концертної діяльності С. Борткевича, його репертуар, а також перелік митців і колективів, із якими він співпрацював як виконавець; крім того, подано інформацію стосовно виконання фортепіанних творів у концертах піаністами з різних країн світу.

На підставі проведеного дослідження можна зазначити, що на сьогодні постать Борткевича стає чинником, без якого навряд чи є можливим формування цілісної картини європейських культурних процесів першої половини XX століття. Розвиток його діяльності як композитора призвів до утворення в 1947 році у Відні Товариства Борткевича, яке існувало протягом двадцяти років після смерті митця, що підтверджує визнання його творчих здобутків. Крім того, сценічне життя творів композитора та їхнє стрімке повернення до сучасного концертного простору демонструє актуальність його мистецтва у різні історичні епохи. Вивчення виконавської діяльності митця та долі його музики відкриває її цінність і затребуваність як невід'ємної частини романтичного мистецтва не тільки минулого, але й сьогодення.

Ключові слова: актуальний простір виконавського мистецтва, виконавська практика, забуття, нейтральний простір музичної культури, пам'ять, творча індивідуальність, фортепіано, фортепіанне мистецтво.

SUMMARY

Levkulych Y. O. Piano heritage by Sergei Bortkiewicz in the actual space of the performing art of 20th – beginning of 21st centuries. Qualified academic paper. Manuscript copyright.

The Thesis for the Degree of Candidate of Arts in specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021.

The dissertation is devoted to the study of the place that S. Bortkiewicz's piano works occupied in the concert space of the XX – the beginning of the XXI century, as well as the performing activity of the artist as its integral element. Attention is paid to the period of formation and incipience of S. Bortkiewicz's personality during which his creative views and priorities were formed, which influenced the development of his further musical career. The pedagogical activity of the artist is also considered as an integral part of his creative personality.

S. Bortkiewicz is one of the most prominent representatives of the Ukrainian musical culture of the first half of the XX century and a bright representative of the romantic art of this period. An important aspect of his creative self-realization was performance, which occupied an important place in the creative biography of the artist. For almost half a century, from 1904 to 1952, he was able to show himself as a soloist, conductor and chamber musician. In addition to Kharkiv, he played in various cities in Germany, Austria, Hungary, the Czech Republic, Poland, Latvia, the Netherlands, Serbia, Slovenia, Turkey, Spain and Italy. At the same time, the geography of his works covers almost the whole world. In addition to Europe and North and South America, they have been very successful in Australia, as well as on the islands of Oceania and the Caribbean.

Each of three sections of the dissertation deals with a relatively closed range of issues related to the fate of the composer's creative heritage. In the first section – "The phenomenon of cultural and historical memory on the example of the figure of

S. Bortkiewicz", an attempt is made to explain the reasons for the movement of his music to the periphery of cultural space in the second half of the twentieth century by involving the theory of social memory M. Halbwachs and the concept of cultural and historical in memory of J. Assmann. In addition, special attention is paid to the review of archival documents and research. Already during the life of S. Bortkiewicz his creative activity was regularly covered in periodicals, and information about him appeared in encyclopedic publications and musicological investigations on the history of performance. However, serious scientific research into the life and work of the artist began only in the 1990s, along with the return of his music to the European performing space.

The second section of the work – "S. Bortkiewicz – pianist, conductor, teacher" – is dedicated to revealing the figure of the artist as a performer with the involvement of information about his pedagogical activities. In particular, the conditions of formation and incipience of his creative personality, the history of concert performances and teaching in various educational institutions are considered. As a child, the artist was lucky to meet A. Rubinstein and P. Tchaikovsky, and in later years he was significantly influenced by his teachers – K. van Ark and A. Reisenauer. In addition, at the beginning of his creative career he was surrounded by such prominent personalities as conductor A. Nikish, pianist E. d'Albert and composer, pianist and cultural figure K. Sharvenko. S. Bortkiewicz's concert activity covered almost all of Europe, and his skill as a performer was highly praised by contemporaries. However, the supercritical attitude to himself, constant dissatisfaction with his own pianistic achievements and, at the same time, success in composition led to the reorientation of the artist to composer's work as the main direction of professional activity.

The final section of the work – "S. Bortkiewicz's works as 'figures of memories': piano legacy of the composer in the performance practice of the past and present" is devoted to the study of concert performances of works by S. Bortkiewicz by pianists from all ower the world. The success of his music wherever it sounded is evidenced by numerous reviews in local periodicals. The most popular was the First

Piano Concerto op. 16. Later, in the middle of the 20th century, the first audio recordings of S. Bortkiewicz's works appeared, which have survived to the present day. Some of them were made on Radio Vienna during the 1950s and 1960s. In addition, in the 1960s and 1970s, record labels released several recordings of the artist's piano miniatures and his First Concerto op. 16. However, the recording of the composer's music acquired a systemic character only in the 1990s. Analysis of the discography shows that during 1991-2020 CDs of sixteen performers were published, among which there are multi-volume editions that contain almost all the piano works of the artist.

The appendices contain a chronology of S. Bortkiewicz's concert activity, his repertoire, as well as a list of artists and groups with which he collaborated as a performer; in addition, information is provided on the performance of piano works in concerts by pianists from around the world.

Based on the study, it can be noted that today the figure of S. Bortkiewicz becomes a factor without which it is hardly possible to form a holistic picture of European cultural processes of the first half of the twentieth century. The development of his activity as a composer led to the formation in 1947 in Vienna of the "Bortkiewicz Society", which existed for twenty years after the death of the artist, which confirms the recognition of his creative achievements. In addition, the stage life of the composer's works and their rapid return to the modern concert space demonstrates the relevance of his art in different historical epochs. The study of the artist's performance and the fate of his music reveals its value and demand as an integral part of romantic art not only in the past but also in the present.

Key words: current space of perfotming arts, performing practice, oblivion, neutral space of musical culture, memory, creative individuality, piano, piano art.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Левкулич Є. О. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича // Київське музикознавство. 2016. Вип. 54. С. 32–42.
2. Левкулич Є. О. Творчий портрет С. Борткевича-піаніста // Музикознавчий універсум. 2016. Вип. 38-39. С. 229–240.
3. Левкулич Є. О. Діалектика пам'яті та забуття в культурі: історична доля спадщини Сергія Борткевича // Київське музикознавство. 2017. Вип. 56. С. 118–127.
4. Левкулич Є. О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини XX століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. №4 (41). С. 88–103.
5. Левкулич Є. О. Концертна діяльність Сергія Борткевича початку XX століття: історіографічний аспект // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. №4. С. 365–369.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ **2**

SUMMARY **5**

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ **8**

ВСТУП **11**

РОЗДІЛ 1 ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ТА ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ НА ПРИКЛАДІ ПОСТАТІ С. БОРТКЕВИЧА **18**

1.1 Колективна пам'ять як складова соціокультурного процесу 18

1.2 Постать С. Борткевича в історичних джерелах та науково-теоретичній рефлексії 37

1.2.1 Вивчення архівних матеріалів як передумова актуалізації пам'яті про С. Борткевича у сучасній музичній культурі 37

1.2.2 С. Борткевич та його музика у дзеркалі наукових досліджень XX–XXI століть: хронологічний огляд 49

1.2.3 Вектори розвитку борткевичезнавства у сучасних наукових працях .. 60

Висновки до першого розділу 68

РОЗДІЛ 2 С. БОРТКЕВИЧ – ПІАНІСТ, ДИРИГЕНТ, ПЕДАГОГ **71**

2.1 Формування та становлення творчої особистості С. Борткевича 72

2.1.1 Харківсько-петербурзький період: художні враження, навчання під керівництвом Карла ван Арка 73

2.1.2 Ляйпцизько-берлінський період: творчі контакти, навчання під керівництвом Альфреда Райзенауера 81

2.2 Виконавська діяльність С. Борткевича 91

2.3 Педагогічна діяльність С. Борткевича 125

Висновки до другого розділу 131

РОЗДІЛ 3 ТВОРИ С. БОРТКЕВИЧА ЯК «ФІГУРИ СПОГАДІВ»: ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА КОМПОЗИТОРА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ **136**

3.1 Музика С. Борткевича у репертуарі піаністів першої половини XX століття 138
3.1.1 Фортепіанні мініатюри 139
3.1.2 Фортепіанні сонати 155
3.1.3 Перший фортепіанний концерт 160
3.1.4 Другий і Третій фортепіанні концерти, «Російська рапсодія» для фортепіано з оркестром 190
3.2 Фортепіанні твори С. Борткевича у репертуарі піаністів другої половини XX – початку XXI століть 202
3.2.1 Доля творчої спадщини С. Борткевича після Другої світової війни. Повернення в Україну 202
3.2.2 Записи фортепіанної музики С. Борткевича як важлива складова збереження пам'яті про митця 208
Висновки до третього розділу 219
ВИСНОВКИ 222
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 228
ДОДАТКИ 280
Додаток 1 Концертний репертуар С. Борткевича 280
Додаток 2 Музиканти і колективи, з якими виступав С. Борткевич 293
Додаток 3 Виступи С. Борткевича у концертах і на радіо 297
Додаток 4 Твори С. Борткевича у виконанні піаністів першої половини XX століття 324
Додаток 5 Програма Міжнародного музичного проекту «Борткевич в Україні» 362
Додаток 6 Список опублікованих праць за темою дисертації та апробацій .. 366

ВСТУП

Важливою потребою сучасної гуманітаристики є зрозуміти, осягнути і вивчити історичну епоху минулого, зокрема, її культурне надбання. Дослідження багатогранної спадщини Сергія Борткевича (1877-1952) є важливим для сучасної мистецтвознавчої думки з огляду на можливість доповнити новими фактами історію вітчизняної музичної культури.

У вивченні знакової для української культури постаті С. Борткевича дотепер простежується певна невідповідність між дійсним масштабом особистості видатного діяча у сфері українського музичного мистецтва та рівнем обізнаності про нього. У мистецтвознавчому і філософсько-культурологічному дискурсі питання комплексного аналізу творчої діяльності митця та його фортепіанних творів у концертному просторі XX – початку XXI століття досі не вивчалося.

За життя С. Борткевича його твори часто виконувались у концертних залах Європи, мистецьких програмах європейських та американських радіостанцій. Про їх беззаперечний тріумф свідчать численні позитивні відгуки критиків у тогочасних періодичних виданнях, враження від концертів та спогади про них, що збереглися у приватних листуваннях та інших архівних документах різних країн. Інтерес до творчості митця підсилювала його власна, авторська концертна діяльність: спочатку як піаніста-віртуоза, а пізніше – як композитора-виконавця і диригента. Гастролі С. Борткевича охоплювали Австрію, Іспанію, Німеччину, Нідерланди, Росію та інші країни Європи. Після Першої світової війни він виступав як запрошений диригент із Віденським симфонічним оркестром, Чеським та Сілезьким філармонійними оркестрами, Великим симфонічним оркестром Віденського радіо RAVAG, іншими колективами.

Після смерті С. Борткевича його музика була відсунута на далеку периферію виконавського і культурного простору. Занепад романтизму, як естетичного та ідейного напряму у мистецтві XX століття, зумовив відсутність

зацікавлення, а подекуди і повного знецінення не тільки його творчості, а й творчості багатьох відомих митців того часу. У таких умовах музика С. Борткевича сприймалась як анахронізм, не вартий уваги пережиток минулого, що значною мірою мало вплив на її місце у загальнокультурному та виконавському просторі другої половини ХХ століття.

Зацікавленість спадщиною митця сьогодні є беззаперечним фактом: від початку ХХІ століття простір світового борткевичезнавства поповнився низкою наукових досліджень, що відбулися в Австрії, Італії, Нідерландах, Південно-Африканській Республіці, Росії, США, Україні, Японії та інших країнах світу; музика композитора ввійшла до концертних програм відомих виконавців на світових сценічних майданчиках; здійснюється видання компакт-дисків із записами творів С. Борткевича та публікація у друкованих та інтернет виданнях присвячених йому матеріалів та статей. Однак, прогалина невідомих фактів з життя і творчості композитора все ще не заповнена, а багато моментів його життєтворчого шляху залишаються малодослідженими. Синтетична специфіка художньої діяльності митця обумовлює необхідність ґрунтовного вивчення всіх проявів його творчої індивідуальності, серед яких його власні фортепіанні твори та активна концертна діяльність. Ці аспекти діяльності музиканта є надважливими для вибудовування розуміння необхідності вивчати особистісний багатогранний талант С. Борткевича А відтак віднайти йому гідне місце серед інших видатних діячів вітчизняного і світового музичного мистецтва.

Українська музикознавча та культурологічна наука досі належним чином не виокремила місце і значення творів С. Борткевича, їхній вплив на виконавський простір ХХ – початку ХХІ століття, а також не заглиблювалася у сприйняття і рефлексії тогочасного соціуму на його музику. З огляду на це видається самоочевидною назріла необхідність репрезентації і наукового осмислення творчого доробку митця.

Дослідження актуалізує необхідність поглиблення та розширення знань про С. Борткевича як композитора-емігранта українського походження, осмислення творчої діяльності митця у художній панорамі того часу та необхідність

об’єктивної оцінки місця його фортепіанної музики в актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття.

Мета дослідження – представити композиторську, виконавську та педагогічну діяльність Сергія Борткевича як цілісне явище та визначити його художню цінність у актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століть.

З огляду на мету дослідження визначені його основні **завдання**:

1) розглянути теорію колективної пам’яті як соціокультурний феномен на прикладі постаті С. Борткевича та висвітлити чинники, які призвели до тимчасового забуття та подальшого відродження зацікавленості музикою і творчою особистістю митця;
2) проаналізувати і систематизувати джерельну базу та присвячені композитору наукові роботи, а також дослідити його життєпис й творчу спадщину;
3) розглянути мистецьке оточення та визначити чинники, які безпосередньо вплинули на формування й становлення творчої особистості С. Борткевича;
4) простежити виконавську діяльність С. Борткевича як складову виконавського простору першої половини ХХ століття, виявити і проаналізувати маловідомі аспекти його творчої діяльності;
5) виокремити основоположні характеристики С. Борткевича як піаніста-виконавця;
6) представити характеристику педагогічної діяльності С. Борткевича як складову його творчої індивідуальності;
7) простежити долю фортепіанних творів композитора в актуальному виконавському просторі першої половини ХХ століття й визначити місце його музики у репертуарі піаністів зазначеного періоду;
8) дослідити місце творчої спадщини митця в актуальному просторі виконавського мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століття на матеріалі існуючих записів його музики.

Об'єктом дисертації є творча спадщина С. Борткевича як композитора, виконавця та педагога у виконавському просторі ХХ – початку ХХІ століття.

Предмет дослідження – фортепіанна спадщина С. Борткевича.

Аналітичний матеріал і джерела дослідження складають дописи у періодичних виданнях першої половини ХХ століття, присвячені С. Борткевичу, його творам та їх виконанню, а також видання у другій половині ХХ століття платівок і компакт-дисків із записами творів композитора. Важливу частину аналітичного матеріалу складають «Спогади» [224, 229], «Автобіографія» [143] і вся відома на сьогодні епістолярна спадщина митця (листи до Г. ван Далена [147–219], Гелен Мюлголланд [144–148], Ганса Анквіч-Клеговена [144, 145] і Йозефа Маркса [222, 223]), а також персональні архівні документи (анкети на отримання документів у Австрії та Німеччині [473]).

Методологічна база дисертації. Для досягнення мети й розв'язання поставлених завдань були використані дослідницькі методи: *історико-культурологічний* – для вивчення культурологічного та загально-історичного контексту фортепіанної творчості С. Борткевича; *історико-біографічний* – для вивчення життєвого і творчого шляху композитора, творчого оточення (зокрема виконавців його творів), а також створення історіографії концертної й педагогічної діяльності митця; *квантитативний* – для визначення місця музики С. Борткевича у соціокультурному просторі ХХ – початку ХХІ століття. Відповідно до поставлених завдань застосовано також методи *джерелознавчого аналізу*, *індукції*, *дедукції*, *систематизації та узагальнення*, що сприяло опрацюванню історико-фактологічної бази й уточненню термінологічної бази дослідження.

Теоретичну базу дослідження складають:

- дослідження феномена соціальної пам'яті Я. Ассмана [5] і М. Хальбвакса [79, 80], а також роботи з філософії культури Т. Адорно [1], М. Аркадьєва [4], Х. Ортега-і-Гассета [47], Д. Чижевського [93];
- праці з історії фортепіанного мистецтва та виконавства О. Алєксєєва [2, 3], Л. Гаккеля [11], Н. Кашкадамової [27], Дж. Кука [260], Х. Лахе [465],

В. Німана [549, 548], Дж. Філлмора [317] та історії музики ХХ століття М. Друскіна [18], Г. Карась [22], І. Нестьєва [46], Н. Кука [259];

– присвячені С. Борткевичу та його спадщині дисертаційні дослідження А. Булкіна [7], Дж. Джонсона [353], Ч. Ішіоки [708], А. Рєзнік [65], О. Чередніченко [91] та О. Шефової [95], дипломні роботи Л. Бєляєва [131], І. Калугіної [21], І. Лісової [42], Е. Пауль [564], Т. Якубова [103]; статті В. Буттіно [235], Г. ван Далена [106, 282, 283], В. Калкмана/ К. Трапмана [358, 357], О. Качмар [25, 26], К. Лєбєдєвої [40, 41], Р. Немечека [545], Д. Райта [704], А. Рєзнік [49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67], С. Смілкової [75], О. Шефової [94, 96, 97], Б. Тадані/Л. Голлеран [656], Н. Франке [319], Р. Фельдман [315], О. Чередніченко [84, 85, 86, 87, 88, 89, 92], Т. Якубова [99, 100, 101, 102]; монографії А. Сольдано (A. Soldano) [632], М. Сукача [76] та меморіальний сайт композитора під редакцією В. Калкмана [356];

– спогади, монографії та статті, матеріали яких дозволяють скласти уявлення щодо оточення С. Борткевича, авторства О. Гольденвейзера [14], Л. Горбовец [15], В. Карнацевича [23], О. Кононової [29], Т. Мелікової [43], Я. Мільштейна [44], Г. Нейгауза [45], Г. Римана [69], Б. Шоу [630].

Наукова новизна. У дисертаційному дослідженні *уперше*:

– запропоновано поняття «нейтральний простір музичної культури» для подальшого позиціонування артефактів у просторі культури;

– запропоновано поняття «актуальний простір виконавського мистецтва» як позначення музичних творів, що відповідають вподобанням соціуму у кожний окремо визначений проміжок часу;

– оприлюднено документи з невідомими фактами творчої біографії С. Борткевича та факти промоції його власних творів у виконавському просторі ХХ – початку ХХІ століття;

- заповнено прогалину вітчизняної гуманітаристики щодо вивчення життєпису С. Борткевича і обставин, що зумовили період зумисного забуття імені композитора і його творчої спадщини;
- набули мистецтвознавчого осмислення маловідомі і повністю не досліджені періоди багатогранної творчої діяльності С. Борткевича;
- проаналізовано модус творчої постаті С. Борткевича як соліста, камерного виконавця та диригента у мистецтвознавчому аспекті;
- представлено огляд і аналіз педагогічної діяльності С. Борткевича;
- опрацьовано фактичну інформацію про виконання творів композитора музикантами та колективами XX – початку XXI століття;
- досліджено напрями популяризації і поширення авторських творів С. Борткевича;
- визначено значення фортепіанної спадщини митця у виконавському просторі XX – початку XXI століття.

Отримало подальший розвиток вивчення мистецького оточення митця у період формування і становлення його творчої особистості, відтворено нарисові портрети викладачів С. Борткевича у консерваторіях Санкт-Петербурга та Ляйпцига – К. ван Арка й А. Райзенауера. Також наведено характеристики музикантів, яких композитор згадує у своїх «Спогадах» – І. Слатіна, А. Бенша, Е. д'Альбера, К. Шарвенки та ін.

Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їх використання у навчальних курсах «Історія виконавства», «Історія світової музичної культури», «Історія української музики», «Музика української еміграції». Матеріал дисертації може сприяти активізації інтересу до творчості митців, з якими співпрацював чи був особисто знайомий С. Борткевич, а також спонукати до поглибленого вивчення їхньої діяльності.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Основні положення за темою роботи були

викладені на Міжнародній науково-практичній конференції XVII міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (8–10 січня 2016 р., Київ), Міжнародній науковій конференції молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (24–26 лютого 2016 р., Львів), XVIII міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (9–11 січня 2017 р., Київ), Міжнародній науково-практичній конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (2–3 листопада 2017 р., Київ), Круглому столі «Сергій Борткевич та композитори української еміграції XX ст.» (24–25 жовтня 2017 р., Київ), XIV Міжнародній науково-практичній конференції «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (29–30 березня 2018 р., Київ), Міжнародному науковому симпозіумі «Україна – Польща: діалог культур» (19–21 квітня 2018 р., Київ).

Публікації. Основні положення дисертації викладені у п’яти статтях, із них чотири – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, а одна – у виданні, внесеному до міжнародних наукометричних баз.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (7 підрозділів, 11 пунктів), висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел включає 708 найменувань. Загальний обсяг роботи становить 367 сторінок, з них 217 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ФЕНОМЕН КУЛЬТУРНОЇ ТА ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ НА ПРИКЛАДІ ПОСТАТІ С. БОРТКЕВИЧА

1.1 Колективна пам'ять як складова соціокультурного процесу

Кожна історична епоха висуває на авансцену сучасності імена митців, чия спадщина є унікальним явищем у безмежному просторі світової культури. Привертаючи до себе увагу, вони лишаються у пам'яті поколінь і, подібно до елементів великого орнаменту, сприймаються як частина тієї грандіозної історичної духовної скарбниці, яку ми й називаємо культурою людства.

У загальному вигляді це явище подібне до складного живого організму, який постійно розвивається та еволюціонує. Розглядаючи ці перетворення з точки зору історичної перспективи, можна помітити значну рухомість елементів, що його утворюють. У різні епохи твори певних митців набували визнання, у той час як спадщина інших забувалась або відходила на другий план. Особливо цікавим є той факт, що даний процес ніколи не був послідовним, адже те, що сьогодні знаходиться в центрі уваги митців та соціуму, вже через кілька років може опинитись у глибокому забутті.

Занурившись у глибини історії, ми завжди можемо знайти щось невідоме або забуте: унікальні артефакти стародавніх цивілізацій, дивовижні елементи різних культур, а також безмежну кількість творчих здобутків, автори яких своєю діяльністю сприяли розвитку та поступовій еволюції мистецтва. Важливу роль у цьому процесі виконує акумуляція культурних надбань, їх нашарування та взаємодія. До цього питання у роботі «Мистецтво сучасності та минулого» звертається іспанський філософ і культуролог Хосе Ортега-і-Гассет. Він розмірковує про еволюцію та характер взаємодії, впливу мистецтва попередніх історичних епох на розвиток нового, молодого мистецтва: *«Майже кожна епоха мала мистецтво, адекватне її світовідчуттю і, відповідно, сучасне їй,*

оскільки в більшій або меншій мірі вона успадковувала мистецтво попередніх часів. Це створювало значно кращі умови для кожного чергового етапу історії перш за все тому, що традиційне мистецтво з усією визначеністю вказувало новому поколінню митців що їм слід робити. Наприклад, новонародженому мистецтву пропонувалося розробляти якусь невиявлену та нереалізовану грань попередніх художніх стилів. Робота у зазначеному напрямку була тотожна збереженню традиційного мистецтва в повному його об'ємі. Інакше кажучи, мова йде про еволюцію мистецтва та про зміни в ньому, які відбувалися під впливом незаперечної сили традиції.» [47, с. 297][1]. Таким способом перед нами постає картина розвитку мистецтва шляхом осмислення вже існуючих творчих здобутків і, як наслідок, – формування історично обумовленої традиції, яка у свою чергу впливає на подальшу еволюцію культури та спрямовує її в заздалегідь визначеному напрямку.

Запропоноване Х. Ортега-і-Гассетом бачення логіки розвитку мистецтва представляє процес його еволюції як безперервну послідовність причин та наслідків, які були зумовлені формуванням певних соціокультурних обставин у той чи інший історичний період. У такому контексті мистецтво, як і культура загалом, є відображенням ментальності людства в умовах певної історичної епохи, що мала характерний для свого часу світогляд, а отже може бути двоїстим у своїй єдності. Особливо яскраво це проявляється у європейській культурі: ідеться про характерне розділення на релігійне та світське, масове та елітарне і не менш характерні процеси взаємодії між цими дихотомічними складовими. Такий поділ, на прикладі європейської культури, є особливо продуктивним, оскільки протиставлення цих елементів створює умови для їхнього взаємопроникнення, взаємодії та синтезу і, як наслідок, сприяє появі й розвитку нових напрямів та еволюції вже існуючого мистецтва в межах того чи іншого культурного простору у певний історичний період.

[1] Переклад іншомовних джерел, якщо не вказано іншого, автора – Є. Л.

Таке бачення процесів, які відбуваються в культурному просторі, може підказати напрям у осмисленні зв'язку нових, навіть експериментальних чи авангардних проявів мистецтва, що мають місце в кожну історичну епоху, з мистецтвом, визнаним як класичне. Продовжуючи свої міркування про взаємозв'язок мистецтва минулого і сучасного, Х. Ортега-і-Гассет зазначає, що справжнє мистецтво прагне *не бути* традиційним і водночас – зберігати зв'язок із мистецтвом минулого: *«Як можна насолоджуватися мистецтвом минулого, коли немає належним чином пов'язаного з ним сучасного мистецтва. Живий інтерес до живопису попередніх часів завжди був пов'язаний із розвитком нового стилю: будучи похідним від нього, цей стиль надавав йому самому* (тобто мистецтву минулого – Є. Л.) *нового значення.»* [47, с. 298].

З огляду на приведене твердження необхідно зазначити, що важливою умовою розвитку мистецтва є процес зворотного зв'язку, який відбувається у межах одного культурного простору, а саме – звернення митців до творчих надбань попередніх епох, їх переосмислення та реалізація набутого досвіду у контексті нового світогляду. Схожий процес у своєму дослідженні «Часові структури новоєвропейської музики» [4] описує сучасний філософ, піаніст та музикознавець Михайло Аркадьєв. Він звертається до феномену еволюції хроноартикуляційних структур, який відбувався в європейській музиці у період від епохи бароко до кінця доби романтизму. На прикладі співставлення вибраних творів Й. С. Баха, Л. ван Бетховена та Й. Брамса як репрезентантів трьох різних історичних періодів європейської музичної культури – бароко, класицизм та романтизм – він вказує на еволюцію музичного мистецтва за принципом «теза – антитеза – синтез». Спираючись на загальновідому ідею діалектичної тріади видатного німецького філософа Георга Фрідріха Гегеля, науковець засвідчує особливе прагнення музичного мистецтва періодично повертатися до власних класичних зразків. У такий спосіб він демонструє циклічність розвитку музичного мистецтва, яке у процесі власного розвитку при здійсненні кожного наступного історичного оберту оновлюється новими засобами втілення творчої думки.

Прикладом такої циклічності є значне посилення інтересу багатьох прогресивно налаштованих видатних музикантів кінця XIX – першої третини XX століть до творчості митців епохи бароко. Це явище було нерозривно пов'язане із розквітом популярних на той час у різних видах мистецтв неокласичних тенденцій. Прагнення композиторів цього періоду до оновлення музичного мистецтва через відродження і творче переосмислення класичних традицій минулого певною мірою стало природною реакцією на гіпертрофовану й подекуди занадто ускладнену музику періоду пізнього романтизму. Результатом їхніх пошуків, окрім появи низки оригінальних і часто видатних творів, стало, зокрема, значне посилення інтересу до музики докласичних композиторів, а подекуди і повторне відкриття добре забутих авторів.

Однією з найяскравіших знахідок початку XX століття стала творчість італійського композитора та скрипаля А. Вівальді. За життя митець мав славу виконавця скрипаля-віртуоза, а його музика, хоча й була відома сучасникам, швидко стала забута після смерті автора. Схожа ситуація склалась і з творчістю німецького композитора Й. С. Баха, якого сучасники знали саме як видатного виконавця клавесиніста й органіста. І хоча деякі твори навіть були опубліковані за його життя, по-справжньому широке визнання вони отримали лише на початку XX століття.

Історія європейської культури містить безліч схожих прикладів повного або часткового забуття творчості відомих свого часу митців. Причиною цього феномену могли бути різні обставини, але зазвичай більшість з них пов'язана із соціокультурними процесами, які мали місце в Європі у той чи інший історичний період. Саме тому звернення в контексті даного питання до діалектичного аспекту культурологічних категорій пам'яті та забуття має відбуватися з урахуванням соціокультурного простору як невід'ємного фактора впливу на формування розглянутої ситуації.

До пам'яті як психологічного, культурологічного або історичного явища неодноразово звертались численні дослідники. Зокрема, у XX столітті цю категорію з позицій психології вивчали Річард Аткінсон, Річард Шиффрін,

Алан Беддлі, Карл Густав Юнг та інші. Саме тоді поряд із концепцією пам'яті як психологічного явища, притаманного кожній окремій людині, виникає теорія колективної пам'яті як певного соціального феномена. Її засновником, а також автором терміну є французький вчений і соціолог Моріс Хальбвакс (Maurice Halbwachs). Саме він першим визначив, що змістовне наповнення, принципи організації та період збереження тієї чи іншої інформації в пам'яті окремої людини значною мірою залежать від оточуючих її соціально-культурних умов. А ці самі умови виникають як інтерпретація учасниками різних соціальних груп подій, фактів та іншої інформації, яка узгоджується через комунікацію між ними. Таке бачення виділяє індивідуальну і колективну пам'ять як окремі, але тісно пов'язані соціокультурні явища, а також дозволяє простежити їхній зв'язок та залежність одне від одного.

Ідеї М. Хальбвакса відносно пам'яті як соціального явища, викладені ним у роботах «Колективна пам'ять», «Колективна та історична пам'ять» [79] та «Соціальні рамки пам'яті» [80], були розвинені й доповнені сучасним німецьким культурологом та єгиптологом, професором Яном Ассманом (Jan Assmann) у книзі «Культурна пам'ять: письмо, пам'ять про минуле й політична ідентичність у високих культурах давнини» [5]. У своєму дослідженні, окрім наукового спадку М. Хальбвакса, він також посилається на французького філософа й культуролога Рене Жирара, німецького філософа і мистецтвознавця Абі Варбурга, російського культуролога і літературознавця Юрія Лотмана та багатьох інших науковців, чиї роботи сприяли формуванню його власної концепції комунікативної та культурної пам'яті.

Згідно з твердженням Я. Ассмана, центральною тезою, яку проводить у всіх своїх роботах М. Хальбвакс, є соціальна обумовленість пам'яті: *«Він* (М. Хальбвакс – Є. Л.) *повністю відходить від фізичної, тобто укоріненої в нервовій системі й мозку, основи пам'яті; замість цього він виявляє соціальний контекст, без якого є неможливим формування і збереження індивідуальної пам'яті.»* [5, с. 36]. Отже, людина, формування якої відбувається в повній ізоляції від суспільства, на думку філософа, не буде мати того типу пам'яті, що

виникає лише в процесі її соціалізації. Як наслідок він зазначає, що навіть наші найособистіші спогади з'являються саме завдяки комунікації та взаємодії з учасниками своєї або інших соціальних груп. А отже, важливою частиною нашої пам'яті є саме та інформація, яку ми отримуємо від оточуючих нас людей і важливість якої є ними підтверджена.

На думку Я. Ассмана, для М. Хальбвакса розрізнення індивідуальної і колективної пам'яті є дуже важливим. Він пише, що індивідуальна пам'ять є унікальною, оскільки в кожному окремому випадку відображає неповторну комбінацію колективних спогадів однієї або багатьох різних соціальних груп. У книзі дослідник зазначає: *«Індивідуальна пам'ять кожної окремої особистості формується завдяки її участі у процесах комунікації.»* [5, с. 37]. У такий спосіб пам'ять виявляє приналежність індивіда до різних соціальних груп від сім'ї до релігійної або національної спільноти.

Згідно з ідеєю дослідника кожна з таких соціальних груп формує свої умови, від яких залежить змістовне наповнення колективної пам'яті – «референційні рамки комунікативної реальності» [5, с. 38]. Зміна цих рамок впливає як на збереження інформації, так і на її забуття: *«Пам'ять живе і зберігається у процесі комунікації. Якщо остання припиняється, або зникають чи змінюються референційні рамки комунікативної реальності, настає забуття.»* [5, с. 38]. Отже, люди пам'ятають тільки те, що можуть повідомити, і водночас те, що є актуальним для їхньої соціальної групи у певний проміжок часу. Збереження в індивідуальній або колективній пам'яті певної інформації про минуле є нічим іншим, як процесом відтворення тієї її частини, що піддається реконструкції саме зараз і може бути збережена в умовах існуючої на даний момент системи референційних рамок. У таких умовах все те, що у певний історичний період не вписується в цю систему, тимчасово або назавжди поринає у забуття.

На противагу до цього процесу в межах колективної пам'яті кожної групи існує замкнена система елементів, які запобігають втраті надважливої для групи інформації навіть в умовах зміни референційних рамок. Посилаючись на

роботи М. Хальбвакса, Я. Ассман визначає їх як «фігури спогадів», тобто комплекс образів, які забезпечують фіксацію та збереження певної, важливої для групи, інформації. Специфіка кожної такої фігури спогадів може бути визначена за допомогою трьох ознак: співвідношення з точно визначеним часом і простором, співвідношення з конкретною соціальною групою та відтворення характерним для кожної окремої групи засобом. Я. Ассман пише, що незалежно від того, наскільки абстрактним може бути мислення окремої людини, спогад у пам'яті соціуму завжди буде конкретним. Тому перш ніж стати частиною індивідуальної пам'яті, він має отримати емоційно аргументовану цінність. Водночас для того, щоб закріпитись у пам'яті групи як незаперечна істина, спогад має здобути образ значущого для неї символу – події, постаті, місця й т. ін., тобто стати фігурою спогадів.

Точний час проведення певної події, її циклічне повторення у призначеному для цього місці сприяють появі певних емоційних асоціацій у пам'яті як окремої людини, так і соціальної групи: *«Фігури спогадів мають бути втілені у визначеному просторі й актуалізовані у часі, тобто вони завжди конкретні у часі й просторі, хоча й не завжди у географічному або історичному сенсі.»* [5, с. 39]. Як приклад актуалізації певної події в часі Я. Ассман наводить календар, у якому певні події повторюються із року в рік. Їх циклічне повторення формує певний емоційний образ і забезпечує збереження закладеної в ньому інформації. Схожим чином працює й асоціація з певним місцем у просторі. Кожна група, зазвичай, прагне створити або забезпечити собі місце, у якому буде не тільки провадитись її спільна діяльність, але яке також може стати символом її ідентичності та опорним пунктом для формування спогадів.

Водночас дослідник зазначає, що колективна пам'ять тісно пов'язана зі своїми носіями. Тому вона переважно розподіляється між учасниками певної соціальної групи і цим засвідчує їх приналежність до неї. *«Просторові та часові уявлення колективної пам'яті знаходяться у безпосередньому зв'язку з формами комунікації відповідної групи, і цей зв'язок має емоційне та ціннісне*

навантаження.» [5, с. 41], – пише Я. Ассман стосовно цього питання. Але він також зазначає, що минуле не може зберігатись у пам'яті незмінним. Сам процес пригадування у будь-якій формі є нічим іншим, як відтворенням отриманої до того інформації. За його твердженням, минуле постійно реорганізується у пам'яті колективу відповідно до контекстних рамок сучасності, яка поступово рухається вперед: *«Немає пам'яті, що здатна утримати минуле як таке; від минулого залишається тільки те, що суспільство в ту чи іншу епоху здатне відтворити у своїх нинішніх референційних рамках.»* [5, с. 42].

Необхідно окремо зазначити, що М. Хальбвакс також розділяє явища пам'яті та історії. Він протиставляє їх як дві протилежні за своєю специфікою форми збереження інформації. На його думку, колективна пам'ять обмежена у просторі й часі, має емоційне наповнення і схильна згладжувати зміни з метою збереження ідентичності своєї групи. Крім того, оскільки вона формується й існує в замкненому соціальному просторі, посилюється акцент на унікальності історії заданої групи, а отже – відмінність від історій багатьох інших груп. Натомість історія як соціокультурне явище виступає повною протилежністю колективної пам'яті. На противагу останній, за твердженням М. Хальбвакса, вона не обмежена однією соціальною групою, а охоплює значно більший територіальний простір і проміжок часу й позбавлена емоційної складової, яка призводить до певної суб'єктивності колективної пам'яті. З цього приводу Я. Ассман пише: *«Колективних пам'ятей багато, але історія одна – та, яка відмовилась від будь-якого зв'язку із будь-якою групою, суб'єктивністю, специфічною точкою зору; вона відтворює минуле у "безособовій" картині, у якій, як казав Ранке, все "рівновіддалене від Бога", оскільки "незалежне від судження будь-якої групи", яке завжди призводить до зосередженої на собі упередженості. Натомість, історик, не обмежений такими зобов'язаннями та співучастю, "прагне до об'єктивності і неупередженості".»* [5, с. 44].

Протиставляючи явища історії та колективної пам'яті, М. Хальбвакс демонструє не лише той нерозривний зв'язок, у якому вони знаходяться, але і

кардинальну відмінність цих двох категорій. За його твердженням, усі події можна зібрати в одну єдину історичну послідовність лише за умови, що вони будуть відділені від пам'яті груп та позбавлені зв'язку із соціальним середовищем. У підсумку має залишитись схема, яка відображає хронологічно послідовне розгортання зазначених подій у певному географічному просторі. Тобто історія вибудовується з фактів, взятих із колективної пам'яті, й утворює масштабний простір для існування та еволюції різних соціальних груп.

Водночас Я. Ассман зазначає, що запропоноване М. Хальбваксом бачення історії є яскраво позитивістським і з позицій сучасної науки є дещо застарілим: *«Будь-яка історіографія належить своєму часу і є укоріненою в інтересах своїх авторів або їх замовників. Тому сьогодні ми вже не стали б наголошувати на розрізненні між "пам'яттю" та "історією" (як історіографію), як це робить Хальбвакс, і скоріше схильні вважати історіографію особливим видом соціальної пам'яті…»* [5, с. 45]. Проте, на його думку, віднесення історіографії до категорії соціальної пам'яті може призвести до втрати іншої важливої категорії, а саме *«нейтральної по відношенню до ідентичності історіографії»* [5, с. 45].

Отже, у межах даної концепції, ідея історії як неупередженого явища, протиставленого колективній пам'яті, залишається актуальною й понині. Вона дозволяє відокремити простір «пам'яті фактологічної» від «пам'яті емоційної». Інакше кажучи, за твердженням М. Хальбвакса, історія розпочинається там, де закінчується колективна пам'ять тієї чи іншої групи: *«Минулим для історії є, власне, те, що знаходиться за гранню, до якої простягається мислення актуально присутніх груп. Схоже, що історія мусить чекати доки не зникнуть старі групи, доки не згаснуть їхні думки і їхня пам'ять для того, щоб розпочати встановлення загальної картини й послідовності фактів, які тільки вона одна здатна зберегти.»* [5, с. 46].

Розвиваючи ідеї М. Хальбвакса у своїй книзі «Культурна пам'ять: письмо, пам'ять про минуле й політична ідентичність у високих культурах давнини», Я. Ассман вводить поняття комунікативної та культурної пам'яті [5, с. 52]. За його твердженням, вони існують у просторі колективної пам'яті й

відображають її трансформацію, яка відбувається з плином часу. Відповідно комунікативна пам'ять показує той стан, у якому колективна пам'ять знаходиться в окремо взятий проміжок часу: *«Комунікативна пам'ять охоплює спогади, які пов'язані з нещодавнім минулим. Це ті спогади, які людина розділяє зі своїми сучасниками. Типовий випадок – пам'ять покоління.»* [5, с. 52]. Він зазначає, що цей різновид пам'яті існує лише певний, порівняно невеликий проміжок часу разом зі своїми носіями. Коли вони вмирають, зникає і їхня комунікативна пам'ять.

Дослідник виділяє межу приблизно у сорок років, після досягнення якої збережена в усній формі інформація перетворюється у спогади і може отримати письмову фіксацію: *«Через 40 років очевидці, які дорослими пережили значну подію, переходять від працездатного, спрямованого у майбутнє життя до віку, у якому все більшу роль відіграє спогад, а разом з ним і потреба у його фіксації та передачі.»* [5, с. 53]. Посилаючись на дослідження усної історії, він зазначає, що у суспільствах із розвиненою писемністю жива комунікативна пам'ять охоплює не більше восьмидесяти років. Далі йде інформація, зафіксована у книжках та історичних пам'ятках, тобто вже офіційна традиція.

На противагу до комунікативної пам'яті Я. Ассман пропонує культурну пам'ять, яка *«…спрямована на фіксовані моменти в минулому. У ній минуле також не може зберігатися як таке. Минуле швидше згортається тут в символічні фігури, до яких прикріплюється спогад.»* [5, с. 54]. Інакше кажучи, у культурній пам'яті інформація про минуле отримує асоціацію із певною подією, ритуалом або іншим символом, який у підсумку стає фігурою спогаду. У центрі уваги в кожному окремому випадку знаходиться відтворена у спогаді історія, що є ключовим елементом культурної пам'яті, який відрізняє її від запропонованої М. Хальбваксом моделі історії як послідовної неупередженої фіксації фактів, вилучених із різних колективних пам'ятей.

Необхідно відзначити, що відмінність комунікативної і культурної пам'яті виявляється також і на соціальному рівні. Я. Ассман називає це «структурою причетності». За його твердженням, причетність учасників певної

соціальної групи до інформаційного поля комунікативної пам'яті є відносно рівнозначною, враховуючи навіть те, що пам'ять старших її учасників сягає далі в минуле, аніж пам'ять молодших поколінь. Звісно, деякі люди можуть знати більше й краще пам'ятати певні події. Але загальний розподіл інформації і доступ до неї різних учасників групи знаходиться приблизно на одному рівні: *«У цій неформальній традиції немає спеціалістів або експертів, хоча окремі люди можуть пам'ятати більше й краще ніж інші. Знання, про яке йде мова, здобувається у процесі повсякденної комунікації. Тут кожен є рівною мірою компетентним.»* [5, с. 56].

На противагу до комунікативної, культурна пам'ять має більш яскраво виражені елітарні особливості. Причетність до цього типу соціальної пам'яті є диференційованою: вона завжди має окремо означену групу носіїв. До них, за твердженням дослідника, у різних культурах у різні історичні періоди могли належати шамани, жерці, вчителі, митці, письменники, науковці та інші особливі соціальні групи людей. Водночас культурна пам'ять потребує від своїх носіїв докладати певних зусиль для її поширення. Це може сприяти як залученню більшої кількості учасників, так і призводити до їх обмеження шляхом проведення екзаменів, тестів та інших випробувань.

Співвідношення цих двох типів соціальної колективної пам'яті Я. Ассман пропонує розглядати у вигляді двох моделей. У першому випадку – як полярні одне до одного явища, які майже ніколи не перемежаються у межах одного культурного простору. Як приклад він наводить культури, у яких історично склалось різке відмежування носіїв культурної пам'яті від усіх інших учасників соціальної групи. Друга модель пропонує розглянути комунікативну і культурну пам'ять як крайні прояви одного нероздільного соціального явища – колективної пам'яті. Така інтерпретація дозволяє виявити їх нерозривний зв'язок у певному культурному просторі й поступовий перехід від одного, локально обмеженого у просторі та часі типу пам'яті, до іншого – глобального.

Викладена вище концепція пам'яті як культурно-соціального феномену є гнучкою та всеохоплюючою системою понятійних координат, яка може бути

застосована одночасно для пояснення як глобальних, так і порівняно локальних явищ в історії світової культури. Підтвердженням цього слугують численні приклади, які Я. Ассман та М. Хальбвакс приводять у своїх роботах – від стародавніх цивілізацій та культур, чия історія подекуди охоплює кілька тисячоліть, до відносно недавніх подій XX століття.

Структура і понятійна база даної теорії є відносно простою і водночас універсально ємною. У її складі можна умовно виділити три рівні пам'яті – індивідуальну, колективну (або групову) та історичну. Тут необхідно зазначити, що хоча М. Хальбвакс не вважав історію окремим видом соціальної пам'яті, Я. Ассман у своїх роздумах все ж схиляється до розуміння її як окремого різновиду останньої. До того ж послідовно й неупереджено організовані факти, взяті із колективної пам'яті різних соціальних груп, передбачають також наявність у кожного з них певного інформаційного наповнення. Таке розуміння історії як соціокультурного явища значно наближує її до запропонованої Я. Ассманом ідеї культурної пам'яті, яка через фігури спогадів відтворює важливі елементи з минулого певної групи. Виходячи з цього, ми також схильні розглядати історію як певний різновид соціальної пам'яті.

Поняття «група» або «соціальна група» в межах даної концепції може бути застосоване по відношенню до різних об'єднань – від кількох чоловік зі спільними інтересами або пов'язаних сімейними, дружніми, професійними відносинами, до великих груп людей, яких буде об'єднувати одна спільна ідея. Також явище соціальної групи є багаторівневим: кожна більша група завжди поєднує у своєму складі менші й навпаки – маленькі групи разом можуть утворювати одну або декілька великих. Відзначимо, що будь-яка соціальна група формується та існує навколо певної ідеї, що згуртовує її учасників та об'єднує їх між собою. Якщо ідея втрачає свою актуальність або суттєво еволюціонує, група може втратити єдність і, як наслідок, – припинити своє існування або реорганізуватись в іншій формі вже як зовсім інша група.

Залежно від актуальності й доступності ідея може об'єднувати як широку аудиторію, до якої входять представники різних соціальних верств населення,

так і порівняно невеликі групи людей зі спільними інтересами. Наприклад, серед любителів та поціновувачів музичного мистецтва можна виділити прихильників романтичної або авангардної музики, які у свою чергу свідомо або ж інтуїтивно об'єднуються у певні соціальні групи, згідно зі своїми вподобаннями. Популярними завжди були й різноманітні творчі об'єднання, що виникали навколо чітко окресленої ідеї. До складу кожної з таких груп зазвичай входять як професійні музиканти, так і аматори або просто поціновувачі мистецтва. Із найвідоміших прикладів можна назвати Флорентійську камерату в Італії XVI століття або Товариство любителів музики у Відні XIX століття.

Окремою групою можна виділити товариства, головна ідея яких полягає у вшануванні пам'яті певного митця. Вони, зазвичай, мають локальний характер, збираючи навколо себе поціновувачів його творчості. Кожна така група формує власну колективну пам'ять і певний інформаційний простір, який на рівні комунікації забезпечує поширення інформації та ідей, що можуть сприяти пошуку та залученню нових учасників й тим самим збільшенню кількості носіїв комунікативної пам'яті групи. І хоча термін «офіційного» існування таких товариств може не перевищувати кількох років, сама їх поява свідчить про наявність достатньо великої кількості поціновувачів певного митця, що дозволяє говорити про існування у даному соціумі групи людей зі схожими поглядами на даний вид мистецтва.

Яскравим прикладом такого об'єднання є група, яка у 1947 році у Відні утворила товариство, присвячене вшануванню особистості та творчої спадщини українського композитора і піаніста Сергія Борткевича. За життя навколо його постаті та музики сформувалось певне коло поціновувачів. Насамперед, це були друзі, знайомі й шанувальники композитора, а також усі, хто за життя митця були свідками його виступів у відкритих концертах, слухали його гру по радіо або ж чули його твори у виконанні різних музикантів. Ці люди стали носіями комунікативної пам'яті про нього чи про його творчу діяльність, а деякі з них пізніше стали учасниками Товариства Борткевича у Відні, де протягом останніх майже двадцяти років свого життя мешкав композитор. Ґрунтуючись на

власному досвіді, всі ці люди сформували своєрідний образ митця у пам'яті своєї соціальної групи. За умови фіксації та збереження цієї інформації як культурної пам'яті й передачі її наступним поколінням це мало б забезпечити подальше збереження образу композитора у культурному просторі та сценічне життя його музичної спадщини.

Проте внаслідок соціальних та політичних зрушень, що відбулись у Європі протягом першої половини XX століття, зміни кількох поколінь та суттєвої еволюції їх творчих вподобань у короткий проміжок часу, сформована комунікативна пам'ять про композитора виявилася дещо обмеженою. Інакше кажучи, разом зі зміною поколінь та соціокультурних обставин відбулась зміна референційних рамок, які забезпечували збереження пам'яті про С. Борткевича. Суттєве послаблення інтересу молодшого покоління до творчості митця значно ускладнило, а подекуди і практично унеможливило, подальшу передачу та фіксацію пам'яті про нього та утримання його музики в актуальному просторі європейської музичної культури у другій половині XX століття. Це призвело до згасання інтересу до композитора та його творів і, як наслідок, – до припинення у 1973 році діяльності Товариства Борткевича у Відні. Таким чином, група людей, які буквально були носіями колективної комунікативної пам'яті про композитора, спочатку припинила своє «офіційне», а трохи пізніше – і фактичне існування.

Продовжуючи роздуми Я. Ассмана стосовно комунікативної пам'яті, зазначимо, що даний тип пам'яті є найбільш рухомим, оскільки існує переважно у межах усної традиції. Однак в умовах соціуму з розвиненою системою засобів масової інформації (здебільшого друкованих періодичних видань) опубліковані у періодиці дописи також можуть бути розцінені як специфічні елементи комунікативної пам'яті, що з плином часу стають тим самим джерелом, на яке пізніше спирається історія. Але навіть зважаючи на це, даний тип пам'яті не може бути сталим, а отже постійно еволюціонує, відображуючи зміни у соціальному та культурному середовищі свого часу. Дещо схожої думки тримається українська дослідниця Олександра Самойленко.

Звертаючись до явища пам’яті як феномену культури, у статті «Явище пам’яті як предмет музикознавчої системології» вона пише: *«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.»* [72, с. 23]. Такі структури виникають як реакція на певні події й деякий час існують у полі комунікативної пам’яті, яке охоплює усіх членів групи.

Наразі йдеться про локальні події та явища, що впливають на формування колективної пам’яті за рахунок своєї кількості та регулярності. Якщо така подія відбулась одноразово, пам’ять про неї може бути швидко втрачена за умови, що вона не перейде з комунікативної у стан культурної або історичної. У разі ж її багаторазового повторення відбуватиметься постійне оновлення, підсилення та нашарування комунікативної пам’яті соціуму. Назвемо цей ефект «хвилями пам’яті», які породжує та чи інша подія у просторі культури, зокрема музичної. Чим більше людей є свідками цих подій, тим більшими можуть бути «хвилі» колективної пам’яті у межах різних соціальних груп. Тому, чим більше буде схожих подій, таких як постійне або багаторазове виконання певного твору в різних місцях, і чим більше людей його почує, тим більшою буде «хвиля». Підсилюючись, вона буде привертати все більше уваги до причини свого походження, тим самим перешкоджаючи швидкому забуттю твору і, звісно ж, його автора.

Однак в умовах, коли внаслідок зміни референційних рамок творчість митців поринає у забуття, пам’ять про них переживає певну трансформацію. Про це у своїй роботі «Головний твір, який став чужим» пише німецький мислитель, культуролог та філософ культури Теодора Адорно [1]. Він піднімає питання *«нейтралізації культури»*, тобто втрати елементами світової культури їхнього початкового значення та переосмислення їхньої ролі у культурному житті соціуму: «*Нейтралізація культури <…> вказує здебільшого на загальні роздуми про те, що духовні утворення втратили свою обов’язковість, оскільки звільнились від будь-якого можливого зв’язку із суспільною практикою й перетворилися на те, що у подальшому їм приписує естетика… У цій якості*

вони зрештою втрачають власне серйозне естетичне значення; разом з їхнім напруженим зв'язком з реальністю розпадається і їхній зміст художньої істини. Вони стають надбаннями культури, виставленими у пантеоні світу, де знаходять притулок твори, які залюбки знищили б одне одного… Цей кабінет воскових фігур видатних людей врешті визнає свою безнадійність у незчисленних, не привертаючих уваги портретах кожного музею та у виданнях класиків, які зберігаються в жадібно замкнених книжкових шафах…» [1, с. 262].

Користуючись поняттям *«нейтралізація культури»*, філософ вказує на поступову еволюцію елементів культури, зміну якості їхнього художнього застосування, а також на можливість одночасного співіснування художньо протилежних один до одного митців або ж творів мистецтва. Розмірковуючи над твердженням Т. Адорно, й за аналогією з ним вважаємо за доцільне в контексті дослідження ввести поняття ***«нейтральний простір музичної культури»***. Йдеться про своєрідний теоретичний вимір світової культури, у якому представлено, без вийнятків, усі твори музичного мистецтва. Деякі з них висуваються на перший план, на, так би мовити, «поверхню» мистецького простору, в якій сконцентровано музичні твори, що відповідають творчим вподобанням соціуму у визначений проміжок часу – в **актуальний**[2] **простір виконавського мистецтва**. Водночас творчий спадок інших авторів ніби знаходиться в тіні, у, так би мовити, «стані очікування» своєї затребуваності й поступово поринає до безодні забуття.

Поступова зміна референційних рамок комунікативної реальності сприяє еволюції творчих вподобань соціуму, зверненню митців та дослідників до джерел, які містять зафіксовані елементи комунікативної пам'яті певного історичного періоду. Інтерпретація отриманої інформації в умовах нового світогляду формує інакше сприйняття як вже знайомих, так і заново відкритих митців та їх творчості, сприяючи тим самим оновленню й актуального простору виконавського мистецтва. У такий спосіб творчість деяких митців поступово

[2] Актуальний – важливий для даного часу; який відповідає найважливішим потребам сучасності [74].

стає культурним надбанням, а спадщина інших поринає у забуття в очікуванні більш сприятливих умов для повернення на поверхню мистецького простору.

Звертаючись до змісту поняття нейтральний простір музичної культури, зазначимо, що як культурологічний термін він відображає процес розширення та збагачення світової музичної культури й у сконцентрованому вигляді фіксує безмежний музичний «всесвіт» людства. Не обмежуючись окремою історичною епохою або національною культурою, нейтральний простір музичної культури синтезує у собі всі художні надбання, створюючи, таким чином, фундамент для подальшого збагачення та розвитку світового мистецтва. Творча спадщина композиторів існує у нейтральному просторі музичної культури незалежно від творчих вподобань соціуму та референційних рамок колективної пам'яті. Однак у той час, як музика деяких із них отримує незчисленну кількість інтерпретацій, залишаючись таким чином у актуальному просторі виконавського мистецтва, творчість інших чекає свого часу. Поступово зі зміною референційних рамок відношення до спадку таких митців змінюється, а його сприйняття людством оновлюється. Найбільш цінним у цьому процесі є те, що кожне нове покоління, спираючись на вже існуючі творчі надбання музичної культури, сприяє їх оновленню та переосмисленню згідно з тенденціями свого часу.

Розглядаючи даний феномен на прикладі «Урочистої меси» Л. Бетховена, Т. Адорно зазначає: *«Нейтралізована культура сама піклується про те, щоб у ситуації, коли елементи культури вже безпосередньо не сприймаються, а тільки споживаються як соціально підтверджені, імена їхніх авторів залишались недоторканими.»* [1, с. 262]. Значимість автора або значення самого твору в історії культури, на думку філософа, взаємно сприяють посиленню їхнього власного авторитету й тим самим відкидають сумніви відносно своєї актуальності. Розмірковуючи над «Урочистою месою» Л. Бетховена, Т. Адорно звертає увагу на те, що, на відміну від інших сакральних творів композитора, саме цей отримав визнання. За його твердженням, з-поміж усіх тих факторів, які вплинули на сприйняття Меси соціумом та на її *«офіційне введення у Валгаллу»* [1], важливим був саме той факт, що автор особисто вплинув на

визнання свого твору сучасниками за допомогою власного авторитету. Але у такій ситуації перед нами постає питання: що буде у випадку, коли в силу різних обставин творчість митця не отримує статус, так би мовити, «соціально підтвердженої» або підпадає під жорстку критику сучасників? Що, як вона поринає у забуття, оскільки за життя автор не мав достатнього авторитету й не зміг виправдати її культурну цінність?

Саме так сталося з творчістю С. Борткевича. За життя композитора його музика лунала у багатьох концертних залах Європи та світу у виконанні самого автора, а також відомих піаністів, серед яких були Моріц Розенталь, Гуго ван Дален, Любов Колеса та багато інших. Свідченням цього є збережені до нашого часу афіші та програми деяких концертів, дописи у тогочасній пресі, спогади самого митця, а також листування, де він серед іншого пише про свої гастролі країнами Європи. Важливим свідченням визнання сучасниками С. Борткевича як композитора було звернення до нього у 1923 році відомого австрійського піаніста Пауля Вітгенштайна з проханням написати фортепіанний концерт для виконання однією лівою рукою. Крім С. Борткевича, П. Вітгенштайн звернувся до М. Равеля, С. Прокоф'єва, П. Гіндеміта, Б. Бріттена та інших знаних майстрів того часу, адже втратив праву руку під час Першої світової війни й не міг виконувати звичний репертуар. С. Борткевич одним із перших відгукнувся на запит піаніста, створивши для нього два великі твори: Другий концерт ор. 28, що став улюбленим твором піаніста, а також першу редакцію «Російської рапсодії» ор. 45 для фортепіано з оркестром для лівої руки.

Інше свідчення популярності музики митця знаходимо в його листі від 21 вересня 1948 року, де йдеться про викладача, який приїхав до Відня аж з іншого куточку світу – із Філіппін – із наміром придбати всі надруковані твори композитора. *«Нещодавно,* – писав С. 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.»*

[654, с. 68]. У тому ж листі композитор пише, що в усіх нотних магазинах Відня знайшлось лише кілька примірників із його фортепіанними мініатюрами.

Існує ще багато фактів із біографії С. Борткевича, які підтверджують не тільки значну популярність його музики, але й повагу до самого композитора з боку його видатних сучасників. Ще у 1910 році видатний російський піаніст та диригент Василь Сафонов писав до відомого польського композитора, диригента і музикознавця Вітольда Малишевського (з 1913 року – директора Одеської консерваторії): *«Є в Берліні дуже талановитий музикант: Сергій Едуардович Борткевич, учень Райзенауера, чудовий піаніст і талановитий композитор.»* [73, с. 275]. В. Сафонов пропонував запросити митця до Одеси викладачем музичного училища, а згодом, після відкриття Консерваторії, зробити його професором. А у 1930-ті роки видатний німецький диригент Вільгельм Фуртвенглер особисто заступився за композитора, коли влада країни намагалась викреслити його твори з концертних програм.

Однак вже через кілька десятиліть після смерті С. Борткевича згадку про нього можна було знайти лише в деяких музично-енциклопедичних виданнях. Єдиною публікацією того часу, яка була присвячена композитору, стала стаття під назвою «Музикознавча замітка про Сергія Борткевича» [315] німецької дослідниці Рії Фельдман (Ria Feldman), опублікована разом зі скороченим варіантом «Спогадів» композитора у шостому номері журналу «Musik des Ostens» 1971 року. Серед іншого авторка статті зазначає: *«Дивно, що до теперішнього часу немає розгорнутої монографії, присвяченої Сергію Борткевичу.»* [315, с. 170]. А один із перших сучасних дослідників творчості митця – канадець Багван Тадані – на початку своєї пошукової роботи був дуже здивований майже повною відсутністю інформації про композитора та його творчість [654, с. III].

Такий різкий контраст і фактичне співставлення затребуваності та забуття у межах менш ніж одного століття було викликано невідповідністю мистецтва С. Борткевича новітнім трендам того часу, що, з-поміж іншого, підкріплювалось стрімкою зміною референційних рамок протягом XX століття. Сприйняття музики митця як анахронізму або пережитку минулої епохи, який не привносить

у культуру нічого нового, створило умови для відсунення його композицій на периферію творчих інтересів виконавців, а отже – і численних поціновувачів музичного мистецтва. Це призвело до відсутності музики митця в актуальному виконавському просторі, а припинення діяльності Товариства Борткевича та смерть багатьох людей, які знали його особисто, стало причиною поступового згасання комунікативної пам'яті про композитора.

1.2 Постать С. Борткевича в історичних джерелах та науково-теоретичній рефлексії

Дослідницькі здобутки світової борткевичеани у наш час налічують кілька дисертацій, низку дипломних робіт, кілька десятків статей. За відносно короткий проміжок часу поціновувачами творчості митця в архівах різних країн світу було віднайдено сотні епістолярних та історичних документів і тисячі дописів із періодичних видань першої половини XX століття, що забезпечують збереження культурної та історичної пам'яті про композитора. Саме вони складають основу для подальшого вивчення й осмислення творчого спадку й постаті С. Борткевича. Однак наразі немає жодного огляду, який охоплював би всі відомі нам наукові та історичні матеріали, пов'язані з постаттю митця та його творчою спадщиною. Беручи до уваги стрімке зростання інтересу до особистості композитора та його музики, і як наслідок – збільшення кількості присвячених йому досліджень, публікацій, появи різних супровідних матеріалів і т. ін., визріває необхідність у проведенні відповідної розвідки.

1.2.1 Вивчення архівних матеріалів як передумова актуалізації пам'яті про С. Борткевича у сучасній музичній культурі

Звернення сучасних науковців до творчої постаті С. Борткевича і його музичного спадку є можливим лише з позицій історії, яка, за твердженням Я. Ассмана, розпочинається там, *«де минуле вже більше не пам'ятається,*

тобто не переживається», а отже *«на нього вже не претендує колективна пам'ять живих груп»* [3, с. 46]. Оскільки дослідник вже не є носієм живої колективної пам'яті про композитора, єдиним інформаційним джерелом для нього стають історичні документи, які в тому чи іншому вигляді містять відомості про митця – його життєвий і творчий шлях, а також висвітлюють долю його музичної спадщини.

Ці джерела можна розділити на кілька груп. **Перша** з них – це епістолярні документи С. Борткевича. Його приватне листування з друзями, а також письмові звернення до видавництв, керівників державних та приватних установ й окремі листи до інших людей, які й досі знаходять дослідники у різних архівах світу. Вони розкривають не лише деталі біографії митця, але й дають можливість подивитись на нього з іншого боку – як на людину, творця, емігранта, зрозуміти його особисте відношення до визначних подій, що відбувались протягом першої половини XX століття в Європі та світі. До тієї ж групи документів віднесемо й інші рукописні документи – особисті спогади й дві автобіографії композитора, котрі не були опубліковані за його життя й до недавнього часу зберігались у вигляді рукописів у архіві Нідерландського інституту музики (HIM).

Друга група документальних джерел – спогади людей, що особисто знали митця й (або) були свідками його творчої діяльності. Зафіксовані таким чином елементи індивідуальної та комунікативної пам'яті відображають ставлення сучасників до композитора і його творчості, а також дають можливість сформувати його різнобічний портрет. Такі спогади можуть складати всього кілька абзаців, а іноді дорівнюють за об'ємом цілій монографії. Прикладом такої монографії можуть бути спогади про О. Скрябіна, написані після його смерті музикознавцем і другом композитора Л. Сабанєєвим [71]. Водночас до збірки спогадів, присвячених С. Рахманінову, увійшло багато різних, порівняно невеликих, заміток сучасників про композитора [8].

Сюди також могли б увійти документи, залишені родичами С. Борткевича, з якими він перебував у тісному зв'язку. Однак, за трагічним

збігом обставин, після Жовтневої революції 1917 року харківська гілка родини митця фактично припинила своє існування: мати померла від тифу, а остання згадка про сестру відноситься до періоду перебування у Криму перед еміграцією. Доля інших родичів наразі залишається невідомою, але враховуючи повну відсутність згадок про них у листуванні композитора після його повернення до Європи у 1922 році, можна припустити, що вони загинули під час громадянської війни. Оскільки власних дітей митець не мав, єдиним близьким родичем після еміграції залишалась його дружина – Єлізавета Борткевич (померла 9 березня 1960 р.), яка з 1949 року страждала від маніакальної депресії й не залишила жодних спогадів про свого чоловіка. Отже серед родичів композитора не залишилось тих, хто міг би хоча б щось про нього розповісти, а його листування з батьками довоєнного періоду наразі вважається безповоротно втраченим.

До **третьої** групи документів можна віднести різні дописи, опубліковані у періодичних виданнях першої половини XX століття. Вони фіксують творчу діяльність С. Борткевича, відображують положення митця в сучасному йому культурному просторі й ставлення до нього критиків та широкої публіки, а також поширення і затребуваність його творчої спадщини у концертній практиці зазначеного періоду. Донедавна доступ до цих документів був обмежений дією авторських прав, які ускладнювали їх публікацію, а пошук необхідних заміток в архівах здійснювався вручну. Однак створення офіційних інтернет-ресурсів багатьох архівів у різних країнах світу та міжнародних електронних баз даних дає можливість ознайомитися з друками першої половини XX століття. До того ж розпізнаний текст документів значно прискорює пошук необхідної інформації й дозволяє охопити значно більшу кількість джерел.

Всі ці документи є артефактами колективної пам’яті, тобто її письмово зафіксованими елементами. Після смерті композитора у 1952 році останньою групою, що опікувалася творчою спадщиною та зберігала живу комунікативну пам’ять про нього, було Товариство Борткевича. Проте у листі від 10 грудня 1960 року його останній голова Едмунд Шваб (Edmund Schwab) зазначав:

«Вірні [члени – Є. Л.] *товариства – це старі люди, і тому коло тих, хто має бажання піклуватися* [спадщиною композитора – Є. Л.], *буде незабаром обмежене.»* [16]. Він також звертає увагу, що в умовах дуже насиченого музичного життя Відня знадобилося лише вісім років, щоб посунути творчість композитора на далеку периферію, і що для подальшого збереження й популяризації творчого спадку митця необхідно докладати значних зусиль.

Товариство Борткевича офіційно припинило своє існування у 1973 році. А, отже, саме цей рік умовно можна вважати тим самим моментом, коли жива колективна пам'ять про композитора та його творчу діяльність припинила своє існування, поступившись місцем історії. Звісно ж необхідно зазначити, що люди, котрі особисто знали С. Борткевича або пам'ятали його концертні виступи, ще деякий час жили в Австрії та за її межами. Але після розпуску Товариства вони практично не впливали на поширення інформації про композитора і його творчість. Наразі також відсутні спогади, які, імовірно, могли залишити колишні учасники Товариства Борткевича. Виключенням можна вважати лише діяльність нідерландської піаністки Хелен Мюлголланд. Вона з 1938 року була особисто знайома з композитором (після його візиту до Нідерландів), довго перебувала з ним у листуванні, а також підтримувала його у воєнні та післявоєнні роки.

Отже, після припинення існування Товариства перші дослідники творчості С. Борткевича зіткнулися з повною відсутністю інформації: вони не мали можливості навіть відтворити біографію митця. Це засвідчує Малколм Хенбурі-Баллан (Malcolm Henbury-Ballan) – англійський держслужбовець і колекціонер творів маловідомих східноєвропейських композиторів. Протягом багатьох років він наполегливо відправляв запити до найрізноманітніших архівів та зібрань по всьому світу й поступово віднайшов майже всі відомі нам твори митця. У листі до автора даної дисертації 20 травня 2019 року він розповів: *«Я розпочав дослідження життя й музики Борткевича і скоро, на свій жах, зрозумів, що майже нічого не було. В музичних енциклопедіях дуже мало записів, і навіть у* [словнику – Є. Л] *Гроува була лише невелика замітка у*

одному з ранніх видань. І, як я не намагався, я не зміг знайти партитури цього невловимого композитора, котрий дійсно здивував мене.» [336].

На початку своєї пошукової роботи інший дослідник і поціновувач музики С. Борткевича – канадський вчений, доктор філософії Багван Тадані (Bhagwan Thadani) також був дуже здивований майже повною відсутністю інформації про композитора та його творчість. У центрі його зацікавлень була епістолярна спадщина митця, похована у надрах європейських архівів. Результатом його роботи стала публікація у 1996 році в Канаді першого видання збірки «Сергій Борткевич. Спогади, листи та документи», куди увійшла значна частина віднайденого ним епістолярію митця, кілька документів та газетних заміток у перекладі англійською мовою. У вступі до її третього перевидання 2007 року Б. Тадані зазначає: *«Мене завжди інтригувала причина, з якої він перебував у забутті. Як могло статися, що <…* [С. Борткевича – Є. Л.] *…> прийнято вважати настільки мало значущим, що його фортепіанні твори навіть не перераховані у каталогах більшості музичних видавництв? Чому сталось так, що немає жодного запису його власної гри, хоча він жив у епоху стереозаписів високої якості?»* [654, с. III].

За твердженням обох дослідників, вивченням творчості митця у 80–90-ті роки минулого століття також займався німецький піаніст Маттіас Ленц. У вступі до своєї збірки Б. Тадані пише про нього: *«Маттіас Ленц із Майнца, Німеччина, який завершував свою докторську дисертацію про композитора, був достатньо люб'язним, щоб надати мені копії сторінок автографу Спогадів.»* [654, с. III]. Водночас із листа М. Хенбурі-Баллана від 20 травня 2019 року зрозуміло, що М. Ленц завершив роботу над дисертацією, а розміщена на сайті Musikschule Mainz інформація це підтверджує [538]. Однак за твердженням М. Хенбурі-Баллана, на прохання надіслати йому копію дослідження для ознайомлення піаніст відповідав відмовою, а з 2009 року зв'язок із ним взагалі перервався. Спроби знайти дисертацію у німецьких архівах також не мали успіху.

Урешті-решт, у співпраці з українським дослідником Т. Якубовим вдалося знайти контакти М. Ленца. Його відповідь на один із багатьох листів, що був надісланий Т. Якубовим (німецькою мовою), виявилась доволі несподіваною: *«Я ще не завершив свою роботу, вона може бути опублікована лише через кілька місяців після її завершення.»* [481]. Однак, незважаючи на те, що дослідження М. Ленца й досі не завершене, результатом його пошукової роботи стало віднайдення деяких документів С. Борткевича і його творів. Так, М. Баллан у листі від 20 травня 2019 року зазначає, що М. Ленц поділився з ним нотами вокального циклу «Im Park» і пісні «Lisette» [336]. Ба навіть більше, як вже було зазначено, він надав Б. Тадані сторінки, відсутні у скороченому варіанті «Спогадів» С. Борткевича, які на той час використовував канадський дослідник.

Отже, безпосереднє вивчення значної кількості документів, що наразі складають епістолярний спадок С. Борткевича або, імовірно, були частиною архіву Товариства Борткевича, сьогодні можливе завдяки багаторічній пошуковій роботі саме цих двох музикантів-любителів та меломанів – Б. Тадані та М. Баллана. Результатом їх пошуків стало віднайдення більшості відомих на сьогодні творів митця, а також опрацювання частини епістолярного спадку С. Борткевича.

Як вже було зазначено вище, у 1996 році Б. Тадані була опублікована збірка «Сергій Борткевич. Спогади, листи та документи» [654]. До неї у перекладі англійською мовою, увійшли скорочений варіант «Спогадів» митця, частина його листів до нідерландського піаніста Гуго ван Далена, а також кілька інших документів. У 2001 та 2007 роках дослідник здійснив перевидання книги, доповнивши її новими матеріалами. Зокрема, наявний у нас варіант 2007-го року містить повний текст «Спогадів» та двох автобіографій, значну кількість листів до Г. ван Далена, три листи до Ганса Анквіч-Клеговена, а також кілька документів із архіву Товариства Борткевича у Відні.

«Спогади» (нім. – Erinnerungen) С. Борткевича вперше були опубліковані доктором Клеменсом фон Глейхом (Clemens von Gleich) у шостому номері журналу «Musik des Ostens» від 1971 року мовою оригіналу – німецькою, але з великою кількістю скорочень [229]. Оригінал документа – 96 сторінок

рукописного тексту – зберігається в архіві Муніципального музею Гааги (Gemeentemuseum) [224]. На останній сторінці митець власноруч позначив час і місце написання документа: «Відень, жовтень 1936 р.» [224, с. 96]. Ним також було створено дві автобіографії – розгорнута (15 сторінок) і маленька (на одну сторінку тексту) [143]. В обох варіантах автор пише про себе в третій особі як «Б». Обидві автобіографії разом із повним варіантом «Спогадів» були вперше опубліковані Б. Тадані у перекладі англійською мовою в книзі «Сергій Борткевич. Спогади, листи та документи».

На відміну від «Спогадів», жодна з автобіографій не датована композитором. Однак інформація, яка міститься у листуванні митця, дає можливість визначити орієнтовний час створення документів. У вступі до своєї книги Б. Тадані стверджує, що розгорнута «Автобіографія» була написана пізніше за «Спогади» й фактично є просто їх скороченим варіантом. До того ж він датує час написання «Спогадів» 1922 роком. Можливо дослідник міг припуститись помилки через те, що на перший погляд розгорнута «Автобіографія» дійсно є стислим викладом матеріалу тих самих «Спогадів», у якому відсутні подробиці про оточення С. Борткевича, портретні нариси й навіть натяки на більшість його знайомих. Однак наприкінці документа композитор приводить перелік своїх творів до 44 опусу – Ліричного інтермецо для скрипки з симфонічним оркестром, яке, за свідченням самого митця, до 1932 року вже було написане. У той же час він також працював над оперою «Акробати» ор. 50, робота над якою також була завершена до кінця 1932 року. Але в документі даний твір не названо. Це наводить на думку, що на момент створення розгорнутої «Автобіографії» композитор все ще продовжував працювати над оперою й тому не включив її до переліку. Беручи до уваги, що у документі митець називає лише завершені твори, час написання розгорнутого варіанта «Автобіографії» можна датувати не пізніше початку 1932 року та стверджувати, що саме він став основою для створення «Спогадів» у 1936 році.

Друга, односторінкова «Автобіографія», вочевидь, є нічим іншим, як своєрідним резюме, яке містить основні відомості про митця – його

походження, освіту, життєвий шлях та творчість. Можливість її використання як резюме також підтверджує перелік професійних досягнень композитора й окреслення кола видавництв, із якими він співпрацював: D. Rahter, Fr. Kistner, H. Litolf, Riz & Erler та Rözsavölgyi. Приведений далі перелік найбільш важливих творів (близько 60 опусів) містить три фортепіанні, скрипковий та віолончельний концерти, дві симфонії (ор. 52 та 55), симфонічну поему «Отелло», балетну сюїту «1001 ніч» і оперу «Акробати» (ор. 50). Відсутня тільки завершена у 1942 році Фортепіанна соната № 2 ор. 60. Це дозволяє припустити, що друга, коротка, «Автобіографія» була створена композитором ще до початку Другої світової війни після написання «Спогадів» (1936 рік) та розгорнутої «Автобіографії».

Описані вище документи висвітлюють життєвий і творчий шлях С. Борткевича переважно до моменту його повернення до Європи у 1922 році. Ідея Б. Тадані при створенні книги полягала у тому, щоб дати митцю можливість розповісти історію власного життя своїми словами. Тому другу частину видання склали листи композитора 1921–1952 років до нідерландського піаніста Гуго ван Далена, з яким він мав близькі дружні стосунки. Б. Тадані також додав до них три листи С. Борткевича до засновника Товариства Борткевича у Відні Ганса Анквіч-Клеговена.

У листах С. Борткевич детальніше ніж у «Спогадах» чи автобіографіях пише про власну артистичну діяльність, цікавиться долею своїх творів і водночас розповідає про скрутне матеріальне становище у міжвоєнні роки, безпосередньо ділиться думками з того чи іншого приводу. Ця інформація дозволяє не тільки відновити багато біографічних відомостей з життя композитора, але й скласти професійний та особистісний портрет митця, простежити еволюцію його поглядів. Заразом тут можна віднайти інформацію, що вказує на долю деяких творів С. Борткевича протягом першої половини XX століття. А відомості про солістів та диригентів, з якими спілкувався митець, надають можливість скласти уявлення про його творче оточення в Європі після повернення туди у 1922 році.

До книги Б. Тадані також увійшли рецензія на концерт до 75-річного ювілею композитора, його некролог, сповіщення про смерть та дві промови Г. Анквіч-Клеговена: на похованні митця та перших посмертних зборах Товариства Борткевича. Серед цих документів найважливішими для нашого дослідження є промови Г. Анквіч-Клеговена. Фактично це єдині відомі на сьогодні спогади про композитора. Вони передають точку зору людини, із якою С. Борткевич постійно спілкувався протягом останніх щонайменше десяти років свого життя.

Важливу частину епістолярної спадщини митця складають листи, які за різних причин не увійшли до збірки Б. Тадані. Деякі з них були віднайдені в різний час іншими дослідниками творчості композитора й тому, імовірно, могли не потрапити до поля зору канадського вченого. До того ж частина листів С. Борткевича до Г. ван Далена, котрі разом із опублікованими зберігаються в архіві Нідерландського інституту музики, також не були надруковані. Імовірно, дослідник за власним резоном свідомо не включив їх до публікації. Теж саме можна сказати і відносно тривалого листування композитора з ученицею Г. ван Далена, піаністкою Г. Мюлголланд. Воно також знаходиться в архіві НІМ й охоплює період від 1938 до 1950 року й значною мірою висвітлює буденне життя композитора протягом Другої світової війни та після її завершення.

Окрему ланку епістолярного спадку С. Борткевича складає переписка з керівництвом приватної колекції Едвіна Флейшера у Філадельфії, США. Вона датується 1940–1951 роками й наразі у повному обсязі зберігається в архіві Вільної Бібліотеки Філадельфії. Саме з цих листів дізнаємось, яким чином партитури двох симфоній композитора після Другої світової війни потрапили у Сполучені Штати Америки, де й збереглися до нашого часу. Не менш важливими є листи до видавців, з якими С. Борткевич співпрацював протягом життя. Нідерландський дослідник Ваутер Калкман віднайшов значну частину листів композитора до власника німецького видавництва Simrock, які датовані 1913–1945 роками й охоплюють значну частину його творчого шляху. В архівах також періодично зустрічаються листи митця до його інших сучасників. Серед

них неодноразові звернення до композитора, професора Віденської Консерваторії Йозефа Маркса, листи до Карла Мюллера та інших.

Особливе місце серед історичних документів займають дописи та статті, опубліковані у вітчизняній і зарубіжній періодиці першої половини XX століття. Зазвичай це невеликі замітки, де композитору присвячено лише декілька фраз. Однак їх кількість (на сьогодні віднайдено більше двох тисяч дописів у газетах різних країн світу) дає можливість скласти доволі цілісне уявлення про місце митця та його творчості у музичній культурі першої половини XX століття.

Оскільки значну частину свого життя С. Борткевич прожив у Німеччині й Австрії і навіть мав їхнє громадянство, більшість дописів було розміщено у періодичних виданнях цих країн. Їх примірники наразі зберігаються в архівах національних бібліотек. Офіційні інтернет-ресурси архівів цих країн – ANNO[3] та StaBiKat[4] – у відповіді на пошуковий запит «Bortkiewicz» пропонують більше тисячі посилань на періодичні видання першої половини XX століття. Зазвичай це програми радіотрансляцій і анонси концертів, у яких виконувалась музика композитора, але трапляються й рецензії на концерти чи навіть статті, присвячені С. Борткевичу і його творам. Доповнити загальну картину також допоміг започаткований 2004 року міжнародний інтернет-ресурс The European Library, який у 2019 році став частиною великої міжнародної платформи Europeana і дає змогу вільного доступу до архівних газет, що зберігаються в бібліотеках Франції, Польщі, Латвії та інших європейських країн [313].

Водночас важливим інформаційним джерелом є нідерландська інтернет-платформа «Delpher», у якій зібрано й опубліковано у вільному доступі більше шістдесяти мільйонів сторінок друкованої літератури та періодичних видань голландською мовою [295]. Серед них майже 340 публікацій, присвячених С. Борткевичу і його творчій спадщині. До того ж у деяких з них висвітлюється популяризаторська діяльність близького друга композитора, професора Гаазької консерваторії, нідерландського піаніста Г. ван Далена.

---

[3] AustriaN Newspapers Online – Австрійські газети онлайн [127].
[4] Staatsbibliothek Katalog – Каталог державної бібліотеки Німеччини [641].

Не менш важливими є документи, що зберігаються в національних архівах Австралії, США, Канади і навіть країн Південної Америки. За своїм обсягом і характером інформації (переважно програми радіотрансляцій, оголошення, загальні огляди культурних подій) ці документи не можуть надати повного уявлення про місце, яке в той час займала музика С. Борткевича у культурному житті настільки віддалених від Європи країн (за виключенням Бразилії). Однак наявність публікацій у їх періодиці свідчить про значне поширення творів композитора у світі за його життя.

Виходячи зі змісту й характеру публікацій їх можна розділити на кілька груп. Перша – це анонси та відгуки на концертні виступи С. Борткевича, що відбулись у Німеччині, Австрії, Латвії, Україні та деяких інших європейських країнах до початку Першої світової війни. Вони висвітлюють становлення митця як виконавця-інтерпретатора музики інших авторів, перші кроки як композитора, а також переорієнтацію його творчих пріоритетів від піаніста-віртуоза до композитора-піаніста й популяризатора власних творів.

До другої групи документів належать дописи стосовно концертної діяльності С. Борткевича-композитора. Вони містять інформацію про виступи митця після його еміграції до Європи у 1922 році. У цей період, за виключенням кількох окремих випадків, він виконував лише власні твори: часто виступав у складі камерних ансамблів, акомпанував співакам, а також диригував у концертах симфонічної музики. Сюди ж можна віднести перші публікації його біографії у періодиці першої половини XX століття. Вони присвячені визначним подіям творчого життя композитора, а також важливим датам його біографії.

Третю групу склали дописи, котрі висвітлюють концертне життя музики С. Борткевича. Необхідно зазначити, що сюди входять не тільки анонси та рецензії на виконання творів митця у концертах, а й програми радіотрансляцій, де вони лунали. Й хоча у таких програмах часто відсутні не тільки імена виконавців, а й назви виконуваних творів, вони дозволяють визначити ступінь затребуваності та популярності музики С. Борткевича в культурному просторі того часу. Крім того, дописи, які стосуються виконання творів митця у

концертах різними виконавцями, дають можливість означити географію їх розповсюдження у світі.

Четверта група документів включає всі матеріали, що не увійшли до попередніх груп, а саме різноманітні оголошення та короткі згадування імені С. Борткевича, не пов'язані з його артистичною діяльністю. Основним змістом таких заміток може бути пошук житла або набір митцем класу приватних учнів, згадування його імені у переліку викладачів того чи іншого навчального закладу, сповіщення про публікацію творів і т. ін. Цінність таких документів полягає у можливості уточнити певні деталі творчої та особистої біографії композитора, а також визначити роки публікації деяких творів.

У харківських архівах також були знайдені розгорнуті анонси та рецензії на концерти митця, які відбулись у місті в 1904–1910 роках, сповіщення про відкриття С. Борткевичем власного фортепіанного класу у місті в 1914 році, а також його вхід до професорсько-викладацького складу щойно відкритої Консерваторії Харківського філармонійного товариства. Деякі з цих документів були опубліковані в додатку до кандидатської дисертації О. Чередніченко «Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції» разом із перекладом кількох відгуків на виступи С. Борткевича і двох критичних статей Вальтера Німана, присвячених публікації деяких творів митця, розміщених у європейських періодичних виданнях [91].

Окрім названих вище документів, були віднайдені й інші. Серед них – свідоцтво про отримання австрійського та німецького громадянства, реєстрація у віденському товаристві А. К. М. (Autoren, Komponisten und Musikverleger) та інші. В архівах Товариства Борткевича, а також Товариства австрійських композиторів збереглись кілька списків творів митця. Один із них був написаний С. Борткевичем особисто. До того ж вдалося знайти документи, які підтверджують перебування композитора протягом майже півроку в місті Бєлґрад, а також деякі матеріали, що не мають безпосереднього відношення до С. Борткевича, але стосуються його дружини.

На цьому пошукова робота не завершена. На зміну музикантам-аматорам

та поціновувачам творчості митця приходять науковці та професійні виконавці, які продовжують вивчення і популяризацію музики композитора. Дослідження Б. Тадані і М. Ленца заклали основу й дали початок новим науковим розвідкам у цьому напрямі. Пошуком втрачених творів продовжує займатися колекціонер і поціновувач творчості композитора М. Хенбурі-Баллан. Водночас європейські архіви з метою знайти нові документи вивчає нідерландський дослідник В. Калкман. Серед його знахідок не тільки листи й публікації у періодичних виданнях, а й ноти кількох опусів (57, 58, 61 і 64), які довгий час вважались втраченими. Важливу пошукову роботу також провели японська піаністка Чіхіро Ішіока, польська музикознавиця Агнєшка Кошчеляк-Надольська і австрійська дослідниця Ельке Пауль. Протягом останніх років до них активно приєднався український скрипаль і науковець Темур Якубов.

1.2.2 С. Борткевич та його музика у дзеркалі наукових досліджень XX–XXI століть: хронологічний огляд

Першим в історії науковим зверненням до музики С. Борткевича можна вважати опубліковану в 1971 році статтю німецької музикознавиці Рії Фельдман «Музикознавча замітка про Сергія Борткевича» [14]. Вона була надрукована у шостому номері журналу «Musik des Ostens» разом зі скороченим варіантом «Спогадів» композитора й дійсно стала першою спробою музикознавчого осмислення його творчої спадщини. Посилаючись на відсутність наукових розробок музики митця та його особистості, дослідниця спробувала в межах однієї статті охопити весь творчий спадок композитора, що було практично неможливо в умовах заданого формату. Але її робота у контексті історії борткевичезнавства стала першим суто науковим опусом, у якому було передбачено подальше дослідження творчості С. Борткевича, а також задекларовано її актуальність, необхідність вивчення й осмислення.

Однак перші спроби охарактеризувати музику й переказати біографію митця робились ще за його життя. Вже у 1910 році про нього у книзі «Das Klavierbuch історія фортепіанної музики та її майстрів до нашого часу» писав німецький композитор, музикознавець та музичний критик Вальтер Німан [549]. Він також кілька разів згадує С. Борткевича у своїй праці «Майстри фортепіано: піаністи минулого та сучасності» [548]. А розміщені в шостому та сьомому номерах журналу «Zeitschrift für Music» від 1932 року його ж статті, насамперед, є критичними відгуками на опубліковані твори композитора: у першій публікації розглянуто цикли – «Дитинство» ор. 39, Сім прелюдій ор. 40, а також Баладу ор. 42; у другій – Елегію ор. 46 та цикл «У ¾ такті» ор. 48 [550, 551]. Однак запропонований автором публікацій аналіз творів і його характеристика музичного стилю С. Борткевича суттєво виділяють їх серед звичайних критичних заміток того часу. Звертаючи увагу на високий рівень не тільки піаністичної, але й музичної культури цих п’єс, В. Німан підкреслює індивідуальність митця як піаніста й композитора. Він натхненно описує твори С. Борткевича, наголошує на невиправданій зневазі до творчості митця й називає його хранителем та носієм справжньої старої культури.

Також привертають увагу публікації нідерландського піаніста й близького друга композитора, Г. ван Далена. Зокрема, у газеті «Het Faderland» 17 та 24 липня 1921 року була надрукована його розгорнута стаття «Про російську фортепіанну музику» у двох частинах, де серед інших композиторів він розгорнуто пише і про С. Борткевича [106, 282]. Ним було опубліковано кілька біографій митця. У листі 13 липня 1930 року С. Борткевич дякував Г. ван Далену за публікацію його біографії в журналі «Caecilia» [165]. А у листі від 21 вересня 1948 року він також пише про біографічну статтю, опубліковану піаністом 15 жовтня 1931 року у другому номері нідерландського журналу «De Delver» [283]. Згідно з інформацією, що міститься у листуванні С. Борткевича, в основу публікації була покладена його автобіографія, яку композитор незадовго до того відправив автору статті.

У подальшому, до кінця XX століття, ім'я митця з'являється переважно у музичних словниках та газетних замітках. Поодинокими винятками можна вважати появу у 1971 році статті Р. Фельдман та присвячену митцю публікацію за авторством Девіда Райта (Devid Wright) (1975 р.), у якій він пропонує власну характеристику композитора й деяких його творів [704]. Певні біографічні відомості також були розміщені у додатках до кількох платівок із записами творів С. Борткевича, виданими протягом 1970-х років, та CD-дисків кінця 1980-х – 1990-х років [243, 140, 546].

Поява нових досліджень творчої спадщини С. Борткевича припадає аж на кінець XX століття. Саме тоді з'являється перша доступна більш широкому колу людей інформація про життя і творчість митця. Разом з виданням збірки «Сергій Борткевич. Спогади, листи та документи» Б. Тадані також було опубліковано дві статті. Перша – «Відкриваючи музику Сергія Борткевича» була написана у співавторстві з американською піаністкою та викладачем Лаурою Холлеран і вийшла друком у січні 1996 року в журналі «Clavier» [656]. Спираючись на «Спогади» митця і деякі інші документи, дослідники запропонували стислу біографію композитора. Вони також провели розвідку його фортепіанної спадщини й проаналізували третій номер із фортепіанного циклу «Lyrica Nova» op. 59. Друга стаття Б. Тадані – «Сергій Борткевич. Забутий романтик» була опублікована в інтернет-журналі «Classical Music on the Web» у 2000 році [655]. Вона є розширеним варіантом першої, біографічної, частини попередньої статті із доповненою інформацією про життя композитора після повернення до Європи у 1922 році, а також містить огляд творів митця, записаних Б. Тадані.

Наприкінці 1990-х років до вивчення спадку С. Борткевича приєднався юрист із Нідерландів, доктор В. Калкман. Ним був створений меморіальний сайт композитора, який містить його біографію, інформацію про появу нових наукових досліджень, перелік творів та дискографію записів музики митця [356]. У 2002 та 2015 роках у співавторстві з нідерландським піаністом Клаасом Трапманом в журналі «Piano Bulletin» В. Калкман опублікував дві статті.

Перша – «Сергій Борткевич (1877–1952). Огляд його дружби з голландськими піаністами Гюґо ван Даленом і Гелен Мюлголланд та її значення для фортепіанної музики» була опублікована у другому номері журналу «Piano Bulletin» у 2002 році з нагоди 50-ї річниці смерті композитора [358]. Вона органічно поєднує життєпис митця з розглядом деяких його творів. Основу для розкриття біографії С. Борткевича в даному випадку склали не лише «Спогади» музиканта, але і його листи до найближчих друзів – Г. ван Далена, Х. Мюлголланд та Г. Анквіц-Кліховена. Друга стаття – «Сергій Борткевич. Віднайдені твори для фортепіано» присвячена опусам 57, 58, 60, 61 та 64, віднайденим у 2013 році у Саксонському державному архіві в Німеччині [357]. В ній автори публікації висвітлюють причини, що завадили виданню цих опусів, а отже призвели до їх тимчасової втрати.

Трохи раніше за першу статтю В. Калкмана і К. Трапмана, у 2002 році, в Інституті музичної педагогіки (м. Інсбрук) при Університеті «Моцартеум» відбувся захист дипломної роботи на здобуття кваліфікації «Магістр музичного мистецтва»[5] австрійської дослідниці Ельке Пауль (Elke Paul) «Сергій Борткевич. Його життя та творчість» [564]. Її поява, а також вихід наприкінці того ж року статті В. Калкмана й К. Трапмана «Сергій Борткевич (1877–1952). Огляд його дружби з голландськими піаністами…» означили перехід від пошукового рівня дослідження спадщини митця до її безпосереднього вивчення й осмислення у межах розгорнутих наукових робіт.

У роботі Е. Пауль загалом відображено подальші напрями дослідження постаті С. Борткевича і його творчої спадщини, а саме: вивчення біографії митця; наукове осмислення його творчого спадку; музикознавчий аналіз окремих творів, циклів або цілих пластів композиторського спадку; вивчення творчої особистості С. Борткевича у різних проявах його діяльності у європейському культурному просторі першої половини XX століття. Всі вони

[5] Зазвичай, магістерські роботи при огляді музикознавчих джерел не враховуються. Але ґрунтовний рівень багатьох присвячених С. Борткевичу досліджень та їхня новизна настільки значимі, що не дозволяють проігнорувати ці роботи при огляді процесу становлення і розвитку світового борткевичезнавства.

різною мірою представлені у роботі: перша частина пропонує порівняно велику за об'ємом біографію композитора, яка базується на його «Спогадах», листах та деяких інших документах; друга частина, розділена на низку підрозділів, пропонує погляд на творчу постать митця з різних боків – як музиканта, піаніста, композитора, диригента, культурної постаті та ін.; у третій частині приведено аналіз одного з найпопулярніших циклів – «З казок Андерсена» ор. 30. Також необхідно звернути увагу на той факт, що значну, якщо не більшу, частину тексту роботи Е. Пауль займають цитати із документів, на які вона посилається. Можливо це продиктовано бажанням дослідниці залучити якомога більше архівних джерел.

Важливим етапом розвитку світового борткевичезнавства і становлення його української гілки стала поява у 2000-х роках кількох наукових досліджень. У 2005 році в Києві у сорок третьому номері журналу «Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» була опублікована стаття Катерини Лєбєдєвої «Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини XX століття», присвячена біографії композитора [40]. Наприкінці того ж року в Києві відбувся захист кандидатської дисертації Арнольда Булкіна «Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру», один із розділів якої безпосередньо присвячений аналізу циклу «З казок Андерсена» ор. 30 [7]. Пізніше, 2007 року, випускницею Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського І. Лісовою було захищено дипломну роботу «Симфонізм С. Е. Борткевича в його спадкоємності з вітчизняною музичною традицією (на прикладі першої симфонії)» (2007) [42]. А вже у наступному, 2008 році, з'явилась ґрунтовна кандидатська дисертація харківської піаністки Ольги Чередніченко «Фортепіанна творчість Сергія Борткевича в світлі класико-романтичної традиції» [91].

Робота І. Лісової в межах українського наукового простору стала першим розгорнутим дослідженням, присвяченим виключно особистості С. Борткевича і його творчості. До того ж наразі це єдине у світі наукове звернення до

симфонічного спадку композитора. Вона містить помилки й неточності відносно біографії композитора і долі деяких його творів. Це може бути пов'язано із наявністю великої кількісті розбіжностей та непідтвердженої інформації у доступних на той час джерелах про композитора. Імовірно саме це підштовхнуло дослідницю вдатися до деяких біографічних припущень.

Питання достовірності деяких фактів з біографії С. Борткевича у першій частині своєї кандидатської дисертації піднімає О. Чередніченко. Вона звертає увагу на незначні, на перший погляд, інформаційні розбіжності, які містяться у словниках та міжнародних енциклопедичних виданнях, а також присвячених композитору публікаціях. Однак саме такі розбіжності можуть створювати плутанину, протиріччя або ж, часом, навіть призводити до певних містифікацій при вивченні біографії й творчої спадщини митця.

У розділі «Науково-критична думка про Сергія Борткевича та його творчу діяльність» дисертації О. Чередніченко також приведено докладний огляд енциклопедичних видань, які засвідчують широку географію розповсюдження інформації про композитора. Хоча загалом це схожі відомості, сам факт їх наявності в енциклопедичних та довідкових виданнях Німеччини, Франції, Австрії, Великої Британії, США та СРСР, а сьогодні й України, є важливим свідченням присутності постаті С. Борткевича в історичній пам'яті другої половини XX – початку XXI століть.

Звертаючись у другій та третій частинах своєї роботи до фортепіанної творчості С. Борткевича, О. Чередніченко відстежує наслідування ним традицій класико-романтичного періоду. Зокрема, вона проводить паралелі з музикою найвидатніших представників цієї епохи – Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, П. Чайковського та інших композиторів. Однак увагу дослідниці не оминають й індивідуальні риси, притаманні творчому мисленню самого митця, які характеризують його як самобутнього та оригінального майстра. Наразі дана робота є одним із найбільш ґрунтовних досліджень фортепіанної музики С. Борткевича в межах сучасного борткевичезнавства, а також єдиною присвяченою композитору українською дисертацією.

У 2013 році в журналі «Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. Zinātnisko rakstu krājums» була опублікована стаття англійського піаніста і дослідника Нільса Франке (Nils Franke) «Музична ретроспекція, як стійка форма мистецтва», у якій він пропонує комплексний погляд на особистість С. Борткевича та його творчий спадок [319]. Окрім стислого переказу «Спогадів» митця, дослідник приділяє увагу питанню сприйняття його музики, а також приводить міркування відносно естетичних поглядів та стилістики композитора. У цьому аспекті стаття Н. Франке перегукується з публікаціями О. Чередніченко «Фортепіанний стиль С. Борткевича у контексті класико-романтичної традиції» та «Генезис віртуозного фортепіанного стилю Сергія Борткевича», надрукованими у 2007 та 2008 роках під час роботи над дисертацією [84, 92].

Наступне серйозне зрушення у вивченні життя і творчості композитора відбулось протягом 2015–2017 років. У зазначений період у науковому просторі з'являється ціла низка розгорнутих наукових досліджень. Майже одночасно у 2015 році були опубліковані дві дипломні роботи. Перша – «Сприйняття Сергія Борткевича (1877–1952) та перевідкриття його музики як загубленого наративу» Девіда Вільяма Елкока (David William Alcock), випускника Університету Родса (Rhodes University) у місті Грехемстаун, Південно-Африканська Республіка [114]. Друга – робота на здобуття кваліфікації «Магістр музичного мистецтва» автора цієї дисертації – «Трактовка фортепіанних сонат Сергія Борткевича в контексті життя та творчості композитора» [33].

Дослідження Д. В. Елкока у відносно стислій формі пропонує загальний погляд на історичний шлях постаті С. Борткевича та його творчої спадщини у світовій (переважно європейській) музичній культурі, а також звертається до низки актуальних питань стосовно композиторського стилю митця, концертної долі творів за життя автора й після його смерті. Важливим є питання сприйняття музики композитора світовою професійною музичною спільнотою і критиками, а також широкою публікою протягом XX – початку XXI століття: роль, яку відіграють радіотрансляції, компанії звукозапису та інтернет (поява

великої кількості аматорських та професійних записів виконання творів митця на таких стрімінгових сервісах, як YouTube, Spotify та багатьох інших).

У роботі «Трактовка фортепіанних сонат Сергія Борткевича в контексті життя та творчості композитора» запропоновано детальну біографію митця й періодизацію його творчості з урахуванням напрацювань В. Калкмана та О. Чередніченко, а також значних соціокультурних зрушень, які відбулись протягом першої половини XX століття. Водночас, на відміну від статті «Традиція й новаторство у фортепіанних сонатах Сергія Борткевича» та описаного вище дисертаційного дослідження О. Чередніченко, у роботі вперше зроблена спроба осмислення особливостей інтерпретації двох фортепіанних сонат – одних із найзначніших творів композитора у контексті його творчого та життєвого шляху [89].

Одночасно у Росії відбувся захист кандидатської дисертації «Поетика фортепіанного дитячого альбому у творчості композиторів російського зарубіжжя», у якій твори С. Борткевича є частиною досліджуваного матеріалу [95]. Її авторка – музикознавиця Олена Шефова, різною мірою охоплює опуси композитора, написані для дітей. Головний акцент вона робить на циклі «З казок Андерсена» op. 30, однак досліджує й інші опуси, а саме: «З мого дитинства» op. 14, «Маленький мандрівник» op. 21, «Дитинство» op. 39 і «Маріонетки» op. 54. Також увагу приділено й останньому циклу композитора – «Пригоди Тома Сойєра», від якого збереглися лише кілька уривків авторського рукопису.

Наступного, 2016 року, скрипалем Темуром Якубовим у Києві була успішно захищена магістерська робота «Соната для скрипки і фортепіано g-moll op. 26 С. Борткевича у аспекті впливів західноєвропейського, російського і українського музичного мистецтва» [103]. Вона стала першим в історії борткевичезнавства науковим зверненням до камерно-інструментальної музики С. Борткевича. Поза тим, він запропонував власну періодизацію творчого шляху композитора, яка враховує попередні напрацювання всіх інших дослідників і є найточнішою серед них. У другій частині дослідження представлено ґрунтовний музикознавчий аналіз Скрипкової сонати op. 26 із урахуванням задіяних

інтонаційно-образних комплексів, специфіки структури твору, а також особливостей його композиції, що стали реалізацією художнього задуму митця.

Доопрацьовані матеріали цього дослідження були пізніше опубліковані ним у статтях «Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд» та «Соната для скрипки і фортепіано ор. 26 Сергія Борткевича: авторська трактовка жанрового інваріанту» [100, 102]. Його авторству також належить публікація «Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики», що є першим в історії борткевичеани науковим зверненням до Скрипкового концерту композитора. Т. Якубов також приділяє увагу ситуації, яка склалась навколо пошуку рукописів митця, долі віднайдених манускриптів та імовірного місцезнаходження деяких з них. Всі ці міркування та результати опрацювання значної кількості архівних документів були викладені Т. Якубовим у статті «Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене» [99].

Водночас у Сполучених Штатах Америки піаніст Джеремая Джонсон (Jeremiah Johnson) здобув ступінь доктора музичних мистецтв, представивши в Університеті штату Небраска роботу «Відлуння минулого: стилістичні та композиційні впливи на музику Сергія Борткевича» [353]. Вона є першим у США науковим зверненням до вивчення творчого спадку композитора. Однак зважаючи на те, що захист роботи відбувся у 2016 році, виглядає дивним, що з усіх існуючих на сьогодні наукових досліджень творчості С. Борткевича автор спирається лише на матеріали статей Р. Фельдман, Н. Франке та В. Калкмана / К. Трапмана 2002 року, а також використовує документи, опубліковані у збірці Б. Тадані «Сергій Борткевич. Спогади, листи та документи» 1996 року.

У першій частині своєї роботи Дж. Джонсон приводить поверхневий переказ деяких елементів української історії, пов’язаної з батьківщиною митця – містом Харків, а також приділяє трохи уваги композитору Миколі Лисенку. Друга і третя частини присвячені загальному огляду біографії С. Борткевича й умовній характеристиці найвідоміших творів митця. Остання, четверта частина роботи, згідно з ідеєю побудови дослідження, має містити висновки автора

роботи стосовно композиційного, стильового та музичного впливів, які справили на С. Борткевича його сучасники, попередники та оточуюче культурне середовище загалом у різні періоди його життя.

Однак майже вся інформація, викладена в останній частині роботи, фактично є переказом «Спогадів» композитора, а також ілюстрацією висновків Н. Франке про наслідування С. Борткевичем окремих елементів музичного письма його попередників та сучасників – Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського, Р. Вагнера, С. Рахманінова й О. Скрябіна, які були приведені ним у статті «Музична ретроспекція, як стійка форма мистецтва». Виключення складають підрозділи, присвячені впливу елементів українського фольклору на музичну мову композитора, де у своїх висновках Дж. Джонсон спирається на монографію скрипаля та музикознавця Якова Сорокера «Українські музичні елементи у класичній музиці» [639].

Характеризуючи ступінь вивченості життя та творчості митця у вступі до своєї роботи, Дж. Джонсон приводить цитату зі статті Н. Франке: *«…науковий інтерес до композитора обмежується лише кількома виданнями, які орієнтовані в основному на біографічний аспект його життя…»* [353, с. 1]. Далі він додає: *«Загалом, більшість з того, що було написано – це короткі статті, а не детальні дослідження»* [353, с. 3]. Не вдаючись до дискусії з автором роботи, зазначимо лише, що вивчення особистості та творчої спадщини композитора є значно ширшим, і як показує викладений вище матеріал, у період створення й на момент захисту дисертації Дж. Джонсона окрім низки статей у межах світового борткевичезнавства вже існувала певна кількість розгорнутих досліджень, які значно виходять за межі виключно біографічного аспекту.

Продовжуючи огляд існуючих на сьогодні наукових робіт, необхідно також назвати опубліковані протягом 2017 року дисертації російської піаністки Анни Рєзнік «Творчий шлях і фортепіанна спадщина С. Е. Борткевича» та японської піаністки Чіхіро Ішіоки «Всебічне вивчення Сергія Борткевича – аналіз його життя, бачення музики, і фортепіанних творів на основі його автографів», а також

захищену у 2019 році в Києві магістерську дипломну роботу випускниці НМАУ ім. П. І. Чайковського Інни Калугіної «Вокальна музика С. Борткевича в аспекті перетворення романтичних традицій» [21, 65, 708].

Авторки дисертацій звертаються до фортепіанної спадщини композитора та його життєвого і творчого шляху. У своїй роботі Анна Рєзнік традиційно пропонує ознайомитись із біографією С. Борткевича, а також робить огляд його фортепіанної спадщини. У біографічному нарисі вона пропонує, по суті, черговий переказ «Спогадів» митця, доповнений інформацією зі створених раніше наукових досліджень. Однак її періодизація творчого шляху композитора дещо відрізняється від представленої у роботах більшості дослідників. Друга і третя частини присвячені огляду фортепіанних творів митця. А. Рєзнік розділяє їх на крупні форми (сонати й концерти для фортепіано з оркестром) та мініатюри.

Вона також приділяє увагу проблемам, з якими може зустрітись піаніст, граючи твори С. Борткевича. Однак не зупиняючись детально на даному аспекті й приділивши йому лише кілька сторінок своєї роботи, дослідниця переходить до аналізу записів розглянутих творів у виконанні інших піаністів. У результаті складається враження нерозкритості запропонованої (і надзвичайно важливої!) теми. Те ж саме можна сказати і про характеристику фортепіанної спадщини композитора, яка у деяких випадках є доволі умовною.

Натомість дисертація Ч. Ішіоки справляє враження дійсно ґрунтовного дослідження. Піаністка опрацювала значну кількість листів С. Борткевича. Про це свідчить таблиця, у якій представлено стислі характеристики листів композитора. Опрацювавши існуючі наукові праці, вона пропонує висновки стосовно поточного рівня дослідженості постаті митця, його життєвого шляху і творчої спадщини. Робота також містить біографічний розділ із акцентом на головних подіях, що вплинули на формування особистості композитора. У наступній частині розглянуто питання, які, на думку дослідниці, дозволяють визначити передумови формування уявлень С. Борткевича про музику: 1) вплив музичної освіти; 2) його національна самоідентифікація; 3) вплив революції

1917 року; 4) відносини митця із соціокультурним середовищем Відня; 5) туга за Російською імперією та російською дореволюційною культурою.

Базуючись на висновках попередніх розділів, у третій частині своєї роботи Ч. Ішіока пропонує новий, за її твердженням, метод класифікації творів митця відповідно до того, у яких умовах вони мають бути виконані. Отже, усі твори поділяються на три групи: концертні, салонні й освітні (або педагогічні). Відповідно до запропонованого поділу, дослідниця аналізує твори композитора за їх приналежністю до певної групи. Вона зауважує, що салонна музика, призначена для домашнього музикування, складає приблизно третину від загальної фортепіанної спадщини митця. Отож, це вказує на особливу увагу, яку С. Борткевич приділяв традиції Hausmusik і навіть віддавав перевагу компонуванню творів, призначених для виконання вдома.

Останнім із існуючих на сьогодні наукових досліджень творчості митця є магістерська робота Інни Калугіної «Вокальна музика С. Борткевича в аспекті перетворення романтичних традицій» – перше звернення до вокальної музики композитора у межах борткевичезнавства. Спираючись на дослідження інших науковців, І. Калугіна звертається до життєвого і творчого шляху митця, а також запропонованої Т. Якубовим періодизації його творчості з метою виявлення ролі та місця вокальних жанрів у творчому доробку композитора. Крім того, у останньому розділі своєї роботи вона аналізує цикл «Sternflug des Herzens» op. 62 на предмет перетворення автором вокальних традицій у межах даного опусу.

1.2.3 Вектори розвитку борткевичезнавства у сучасних наукових працях

Окрім вже названих наукових досліджень, які відображують основні етапи розвитку світового борткевичезнавства, вагомий пласт дослідницької літератури складають численні наукові статті, присвячені життю і творчій спадщині С. Борткевича. Деякі з них були опубліковані під час роботи над дисертаціями О. Чередніченко, А. Рєзнік, О. Шефовою та Ч. Ішіокою й містять

ідеї, розвинуті в подальшому у їхніх працях. До того ж результати власних досліджень у різний час публікували Роберт Немечек та Крістоф Келлер (Німеччина), Смілєна Смілкова (Болгарія), Вінченцо Буттіно (Італія), Агнєжка Кошчелак-Надольська (Польща), а також Ольга де Корт (Нідерланди). Значна кількість публікацій також була здійснена у вітчизняних виданнях за авторством Катерини Лєбєдєвої (Баженової), Ольги Шкет, Людмили Бродецької, Тетяни Казарцевої, Олександри Качмар, Ольги Лігус, Темура Якубова та автора даної дисертації. Огляд цих статей дозволяє визначити основні напрями розвитку наукових пошуків та виділити малодосліджені сфери сучасного борткевичезнавства.

За напрямом дослідження усі статті можна розділити на кілька груп. До **першої** належать публікації, присвячені вивченню життєвого і творчого шляху С. Борткевича. Спираючись, загалом, на «Спогади» митця, більшість науковців дублюють одну й ту ж інформацію про його життя і творчість. Однак необхідно враховувати, що автори цих публікацій мешкають у різних країнах світу, і черговий переказ уже, здавалося б, добре відомої нам біографії пояснюється їх прагненням познайомити співвітчизників із особистістю й творчим шляхом композитора. Яскравими прикладами таких біографічних нарисів є вже згадувані раніше статті Г. ван Далена «Сергій Борткевич» 1931 року та Б. Тадані «Сергій Борткевич. Забутий романтик» 2000 року [283, 655].

Як уже зазначалось, у 2008 році на невеликий обсяг або ж неточність інформації про біографію С. Борткевича звернула увагу харківська дослідниця О. Чередніченко. Вона виклала свої міркування у публікації «Історіографія творчої діяльності Сергія Борткевича: проблеми і перспективи» [85], а також розвинула їх у розділі 1.2 «Проблеми й перспективи історіографії творчої діяльності С. Борткевича» власної дисертації. Водночас на відсутність інформації стосовно деяких періодів життя і творчості композитора вказує й інша харківська музикознавиця Ольга Шкет у статті «С. Борткевич та французька культура. Деякі аспекти дослідження» (2008 р.) [98]. Ідея дослідниці полягає у спробі виявити вплив французької культури кінця XIX –

початку XX століть на творчу особистість митця. Однак, за її власним твердженням, *«обмеженість матеріалів з життя та творчості Борткевича обумовила те, що в трактуванні окремих біографічних епізодів були зроблені певні припущення»* [98, с. 166].

Також у різний час було опубліковано кілька біографічних статей за авторством української піаністки Катерини Лєбєдєвої («Творчість Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини XX ст.», 2008 р. [40]) і російської музикознавиці Анни Рєзнік: («…Талановитий автор» Творчість С. Е. Борткевича в історії російської музики» та «Видатний сучасник Рахманінова, Скрябіна, Метнера, найбільший представник російського зарубіжжя (творча біографія С. Е. Борткевича)», 2015 р. [50, 54]). Однак найбільш ґрунтовною й актуальною, на наш погляд, і досі залишається біографія композитора, викладена у вже названій вище статті В. Калкмана і К. Трапмана «Сергій Борткевич (1877–1952). Огляд його дружби з голландськими піаністами Гюґо ван Даленом і Гелен Мюлголланд та її значення для фортепіанної музики» 2002 року [358].

Другу групу досліджень складають публікації, у яких приведено загальну характеристику творчої спадщини митця. Сюди можна віднести матеріали, опубліковані у зарубіжних та вітчизняних виданнях. Деякі з них також містять огляд біографії композитора. Наприклад, розгорнуті статті А. Рєзнік «Доля і творчість Сергія Борткевича (1877–1952)» та «“Дуже талановитий росіянин” про творчий шлях і фортепіанну спадщину Сергія Борткевича» поєднують життєпис митця з характеристикою його музичного спадку та здатні сформувати достатньо цілісне уявлення про композитора та його творчість [60, 64]. Натомість публікації німця Роберта Немечека «Романтик з характером Сергій Борткевич» та італійця Вінченцо Буттіно «Замітка про Борткевича» мають більш стислий виклад і пропонують лише загальні біографічні відомості стосовно композитора та його фортепіанного спадку [235, 545].

Найбільшою за кількістю публікацій є **третя група**, до якої входять дослідження, присвячені окремим опусам С. Борткевича. Однак звернення

науковців до музики митця не є рівномірним – головним об'єктом досліджень до недавнього часу були його фортепіанні опуси. Причиною цього, насамперед, може бути відсутність у вільному доступі нотного матеріалу значної частини його творчого спадку. Особливо це стосується оркестрових партитур, більшість із яких так і не були надруковані за життя автора. Те ж саме можна сказати і про камерну музику: лише частина вокальних та віолончельних опусів була видана за життя композитора. Виключенням є скрипкова спадщина С. Борткевича, яка майже повністю збереглася до нашого часу[6]. Саме їй присвячено статті Т. Якубова «Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики» та «Соната для скрипки і фортепіано ор. 26 Сергія Борткевича: авторська трактовка жанрового інваріанту» [101, 102]. Водночас скрипкові мініатюри разом з іншими камерними творами митця і досі лишаються неопрацьованими.

Натомість результати дослідження фортепіанної спадщини композитора представлені у міжнародному просторі борткевичезнавства кількома десятками наукових публікацій. Найбільш затребуваними серед авторів є твори митця для дітей. Крізь призму його життєвого шляху ці опуси у своїй статті «"Per Aspera Ad Astra" (Сторінками творчості Сергія Борткевича)» розглядає російська музикознавиця О. Шефова [94]. Неодноразово також до теми дитячої музики у творчості С. Борткевича звертається і російська піаністка А. Рєзнік. У своїй статті «Цикли фортепіанних п'єс для дітей С. Е. Борткевича» вона пропонує аналіз циклів «З мого дитинства» ор. 14, «Маленький мандрівник» ор. 21 та «Дитинство» ор. 39 [67]. А у статті «Фортепіанний цикл С. Е. Борткевича "Музичні картинки за казками Андерсена"[7] в історії музики російських

[6] Наразі втраченим вважається тільки Ліричне інтермецо ор. 44 для скрипки з оркестром. Але згадка про наявність партитури цього твору в архівних документах Товариства Борткевича дозволяє припустити, що з часом даний твір буде віднайдений [99].

[7] В оригіналі назва циклу виглядає наступним чином: «Aus Andersens Märchen». Нижче, на титульній сторінці, міститься пояснення меншим шрифтом: «Ein Musikalisches Bilderbuch». Тож з німецької мови повна назва циклу перекладається як «З казок Андерсена. Ілюстрована музична книжка». До того ж у першому оригінальному виданні, яке було здійснене за життя композитора, назва циклу перекладена англійською, французькою та італійською. Кожен з

композиторів для дітей» вона звертається до одного з найпопулярніших дитячих опусів митця «З казок Андерсена» ор. 30 [66].

Музикознавчий аналіз даного циклу (ор. 30) також здійснили українська піаністка Катерина Лєбєдєва («С. Борткевич. Невідомі сторінки життя та творчості у 20–30-і роки XX століття» [41]), дослідники з Німеччини (Крістоф Келлер: «З казок Андерсена – ілюстрована музична книжка – ор. 30 Сергія Борткевича» [359]) та Болгарії (Смілена Смілкова: «Естетичний зміст та піаністична структура у двох циклах Сергія Борткевича» [75]). Остання у своїй статті також наводить аналіз циклу «Маленький мандрівник» ор. 21.

Вивчення музично-педагогічного аспекту творчості композитора також не виходить за межі опусів, призначених для дітей. У своїх публікаціях до цього питання звертаються переважно російські та українські науковці. Але необхідно зазначити, що вперше до педагогічного напряму творчості митця звернулась американська піаністка Лаура Холлеран. У статті «Відкриваючи музику Сергія Борткевича» 1996 року, що була опублікована в співавторстві з Б. Тадані, вона пропонує поділ усіх фортепіанних опусів композитора на три групи за рівнем складності: легкі, помірної складності та віртуозні: *«Фортепіанні твори Борткевича можна розділити на три категорії: легкі, помірної складності та віртуозні… Завдяки цим творам викладачі фортепіано впізнають у Борткевичі винахідливого та чуйного вчителя, заінтригованого екзотичними місцями та звуками, і сповненого турботою відносно фразування, педалі та динаміки.»* [656].

Серед українських дослідників до педагогічного аспекту творчості митця у своїх статтях «Сергій Борткевич: “Музика для дітей про дітей” в музично-педагогічних традиціях і принципах фортепіанного навчання» та «Музично-педагогічні традиції і принципи фортепіанної освіти у творчості “забутого романтика” Сергія Борткевича» звертається методист Тетяна Казарцева [19, 20]. Водночас традиції Миколи Лисенка в українському педагогічному репертуарі на

них підтверджує правильність використовуваного нами перекладу назви. Імовірно, дослідниця зробила адаптацію перекладу на власний розсуд.

прикладі циклу «Маріонетки» ор. 54 розглянуто у двох ідентичних публікаціях Олександри Качмар «Лисенківські традиції на прикладі фортепіанної творчості для дітей С. Борткевича (дидактичний аспект)» та «Фортепіанна творчість С. Борткевича: дитячий репертуар (дидактичний аспект)» 2012 та 2013 років [25, 26]. У той же час нею було опубліковано статтю у співавторстві зі Світланою Барило «Формування виконавських навичок на прикладі фортепіанних п'єс забутих українських композиторів першої третини XX століття» [24]. Мета дослідження полягає у репрезентації української музичної спадщини для дітей у творчості композиторів-піаністів першої третини XX століття. Зокрема, розглянуто цикл п'єс «Маленький мандрівник» ор. 21.

Іншим напрямом вивчення дитячих циклів С. Борткевича є розкриття їхнього образного та ідейного змісту. Саме таке завдання ставить у своїх публікаціях «Фортепіанний дитячий альбом як відображення світосприйняття дітей на межі століть» та «Система поетичних ремарок в дитячих фортепіанних альбомах Сергія Едуардовича Борткевича» російська музикознавиця О. Шефова [96, 97]. У першій статті вона лише опосередковано торкається творчості композитора. Однак у другій роботі характеризує концепцію розкриття художнього змісту й театральної складової творів митця крізь призму авторських ремарок у нотному тексті. Вона вбачає в них відголоски «ремарочних конструкцій», притаманних п'єсам Олександра Островського, які сам С. Борткевич дуже високо цінував.

Водночас О. Чередніченко вбачає у дитячих циклах митця продовження традиції бідермайєра або Hausmusik, про що переконливо пише у статті «Традиція Hausmusik у фортепіанній творчості С. Борткевича» [88]. Ця ідея була розвинена нею і втілена у відповідному розділі дисертації [91, с. 131]. На думку дослідниці, із традицією Hausmusik у творчій спадщині композитора пов'язані не лише твори для дітей, а й деякі інші опуси фортепіанних мініатюр. Будучи одним із перших українських науковців, котрі звернулись до вивчення музики С. Борткевича, вона також опублікувала низку музикознавчих статей, присвячених різним граням фортепіанної спадщини митця.

Так огляд малих форм фортепіанної музики у композиторському спадку С. Борткевича здійснено у статті О. Чередніченко «Фортепіанна п'єса у творчості С. Борткевича» [90]. Водночас у статті «Прелюдії С. Борткевича: повторення чи розвиток традиції?» окремо розглянуто цикли прелюдій митця у контексті їх зв'язку з традицією епохи романтизму й актуальними тенденціями у мистецтві початку XX століття [87]. Аналіз шести прелюдій ор. 13 також пропонує А. Рєзнік. Наслідуючи ідеї О. Чередніченко, вона так само виявляє зв'язок у сфері музичної мови та стилю композитора із найвідомішими зразками фортепіанної літератури XIX століття. У своїй статті «Незаслужено забуті шедеври композиторів "другого ряду" (Шість прелюдій ор. 13 С. Е. Борткевича у роботі піаніста)» вона пропонує огляд кожної п'єси, поєднуючи музикознавчий та виконавський підхід [58].

Окрім прелюдій, А. Рєзнік також звертається й до кількох інших циклів фортепіанних мініатюр. У її публікаціях «Західна Європа і Росія в творчості С. Е. Борткевича (на прикладі Чотирьох п'єс для фортепіано ор. 65)» та «Пізня творчість С. Е. Борткевича (на матеріалі Чотирьох п'єс для фортепіано ор. 65)» запропоновано огляд одного з останніх фортепіанних циклів митця у світлі наслідування жанрових та стильових концептів романтичної епохи XIX століття й наполегливо підкреслюється зв'язок творчих вподобань С. Борткевича із музичними традиціями минулого [56, 62]. На підтвердження своєї позиції дослідниця пропонує численні аналогії з творами відомих попередників митця, які могли стати прообразами розглянутого матеріалу. Схожими ідеями проникнуті й інші дві публікації, присвячені раннім опусам композитора – «Десять фортепіанних етюдів ор. 15 С. Е. Борткевича, присвячених Альфреду Рейзенауеру» та «Про фортепіанну творчість С. Е. Борткевича на матеріалі циклу "Плачі та розради" (стосовно розширення виконавського та педагогічного репертуару)» [59, 63].

Одночасно авторству А. Рєзнік належить ряд наукових статей, у яких вона робить огляд фортепіанних сонат та концертів для фортепіано з оркестром. Серед українських дослідників до концертних творів С. Борткевича у своїх

публікаціях також звертаються О. Чередніченко та Л. Бродецька. Остання у 2018 році опублікувала тези за темою «Жанр фортепіанного концерту у творчості Сергія Борткевича (на прикладі Третього фортепіанного концерту “Per aspera ad astra”» на Міжнародному науковому форумі «Музикознавчий універсум молодих» [6]. Наступного, 2019 року О. Чередніченко у статті «Концертні жанри для фортепіано з оркестром у творчості Сергія Борткевича» зробила огляд усіх творів митця для фортепіано з оркестром [86].

Натомість, А. Рєзнік у період з 2012 до 2015 року зробила три окремі публікації, у яких розглядає перші два концерти (ор. 16 та ор. 28) й Російську рапсодію ор. 45. У статтях «Перший фортепіанний концерт С. Е. Борткевича як продовження лінії концертів композиторів-романтиків у XX столітті» та «Другий фортепіанний концерт С. Е. Борткевича в історії творів для лівої руки» запропоновано аналіз творів у контексті наслідування традицій та історичної перспективи [53, 61]. Привертає увагу й стаття А. Рєзнік «“Російська рапсодія” для фортепіано з оркестром С. Е. Борткевича (1877–1952)», у якій твір розглянуто у контексті розвитку жанру рапсодії [51]. Поза увагою дослідниці лишається тільки Третій концерт ор. 32, аналіз якого наведено у відповідному розділі її кандидатської дисертації [65].

Кожна з дослідниць – О. Чередніченко та А. Рєзнік – свого часу зробили публікації з оглядом фортепіанних сонат С. Борткевича. О. Чередніченко у статті «Традиція й новаторство у фортепіанних сонатах Сергія Борткевича» 2007 року піднімає питання новаторства й пошуків нового у межах традиційної сонатної форми [89]. А. Рєзнік («Жанр фортепіанної сонати у творчості С. Е. Борткевича», 2014 р.) простежує наслідування композитором елементів музичного мислення його видатних попередників та сучасників, підкріпляючи їх численними прикладами з творів Л. ван Бетховена, С. Рахманінова, П. Чайковського та інших [55].

Останню, **четверту** групу наукових публікацій складають роботи культурологічного спрямування, пов’язані, переважно, з осмисленням творчої особистості митця, його діяльності й соціокультурного середовища, у якому

він мешкав у різні періоди свого життя. Посилення інтересу до питань, які виходять за межі музикознавчого аналізу окремих творів, відбулося завдяки знахідкам, здійсненим протягом останнього десятиліття, та підвищенню уваги з боку міжнародної наукової спільноти до постаті композитора. Єдиною західною публікацією даного напряму можна вважати опубліковану у 2013 році статтю Нільса Франке «Сергій Борткевич. Музичні ретроспективи як тривала форма мистецтва» [319].

Також заслуговують на увагу й кілька інших публікацій А. Рєзнік. У статті 2015 року «Вивчення російського музичного зарубіжжя першої половини XX століття: відкриття в епоху глобалізації (на прикладі творчої спадщини С. Е. Борткевича)» вона намагається пояснити чинники, які сприяють віднайденню та переоцінці творчості маловідомих або й зовсім забутих митців [57]. Водночас поява двох інших її публікацій – «О. М. Скрябін й С. Е. Борткевич» та «Альфред Рейзенауер та його вплив на видатних російських піаністів-педагогів – А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Ігумнова, С. Е. Борткевича» символізує посилення інтересу дослідників до творчого оточення композитора та його зв'язку з іншими видатними музикантами першої половини XX століття [49, 52].

Висновки до першого розділу

Звернення до постаті С. Борткевича крізь призму теорії пам'яті М. Хальбвакса – Я. Ассмана дає можливість виділити деякі соціокультурні процеси та обставини, які спричинили зниження інтересу до творчості митця та навіть певного ступеню її забуття у другій половині XX століття. Наразі можна зазначити, що формування колективної пам'яті про композитора успішно відбувалось протягом всього його життєвого і творчого шляху. Про це свідчить поява значної кількості артефактів колективної пам'яті – дописів у газетах, статей у словниках і професійній літературі, листів, спогадів сучасників. Особливо значимим результатом накопичення комунікативної пам'яті стало

визнання сучасниками творчих досягнень митця й заснування у Відні в 1947 році Товариства Борткевича. Зрештою переважна більшість носіїв колективної пам'яті про С. Борткевича були членами товариства його імені.

Однак внаслідок інтенсивних транформаційних процесів, що відбувались у музичному мистецтві протягом першої половини XX століття, ставлення до композиторів, прихильників традиційного класико-романтичного напряму суттєво змінилося. У зв'язку з цим більшість з них отримали статус епігонів і звинувачення у відсутності індивідуальності та унікальності творчого стилю. Плюс до всього рух у напрямі стандартизації концертного репертуару, а також його перевантаженість творами віртуозно-романтичного спрямування призвели до зниження запиту на музику подібного плану. Водночас новий емоційний досвід людей, котрі пережили Другу світову війну, потребував нової музичної естетики та засобів її вираження. У таких умовах спадщина композиторів, які сповідували естетичні ідеали романтичного мистецтва довоєнного періоду, була меншою мірою затребувана соціумом.

Результатом відсутності широкого запиту на творчість С. Борткевича стало усунення його музики на периферію культурного простору. Саме тому сучасники композитора не мали гострої потреби у своєчасній трансформації колективної пам'яті про нього у культурну та історичну. Членами Товариства Борткевича були переважно люди старшого покоління, котрі знали композитора завдяки його концертній діяльності. Відсутність молодих музикантів, зацікавлених у творчості С. Борткевича, призвела до розпуску Товариства у 1973 році. Отже, єдиним джерелом інформації для дослідників, які звернулися до творчості композитора наприкінці XX – початку XXI століть, стали артефакти колективної пам'яті, що виникли за його життя.

Огляд здобутків борткевичезнавства показує стрімке зростання інтересу музикантів і науковців до творчої спадщини композитора протягом останніх трьох десятиліть. Але навіть за наявності великої кількості наукових досліджень (статей, дипломних робіт і кількох дисертацій) ступінь вивченості даного матеріалу і постаті самого митця залишається фрагментарним та обмеженим,

що проявляється таким способом:

- основну увагу дослідників зосереджено довкола біографії композитора та його фортепіанної спадщини. Натомість звернення до симфонічної, вокальної і камерно-інструментальної музики є скоріше винятковими та епізодичними;
- аналіз фортепіанної музики С. Борткевича у більшості випадків спрямований на розгляд окремих творів або циклів і визначення стильових елементів, які митець наслідує у своїх попередників. Окремі спроби знайти щось нове і нетрадиційне у його музичній мові не дають суттєвих результатів;
- переказ життєвого та творчого шляху С. Борткевича у більшості випадків не виходить за межі фактів, що містяться у «Спогадах», автобіографіях і листах, опублікованих у збірці Б. Тадані. Винятком є дослідження Ч. Ішіоки, Е. Пауль та В. Калкмана, які зверталися до раніше не задіяних у науковій практиці листів та документів композитора;
- практично відсутні спроби осмислення інших сторінок творчої біографії митця: його артистичної та педагогічної діяльності, проявів його літературного таланту як автора текстів до власних пісень, лібрето опери «Акробати» й кількох літературних опусів («Спогади», «Еротика. Чотири новели»), а також як перекладача листування П. Чайковського з Н. фон Мек;
- на периферії борткевичезнавства залишається і вивчення творчого оточення композитора, яке мало безпосередній вплив на розвиток та еволюцію особистості митця у різні періоди його творчого шляху.

Отже, незважаючи на доволі розгалужену літературу, присвячену багатьом аспектам діяльності С. Борткевича, його фортепіанна творчість та, зокрема, питання концертної долі фортепіанних творів композитора залишається недостатньо вивченим і потребує подальшої уваги дослідників.

РОЗДІЛ 2
СЕРГІЙ БОРТКЕВИЧ – ПІАНІСТ, ДИРИГЕНТ, ПЕДАГОГ

Вивчення постаті С. Борткевича відкриває перед дослідником цікавий та різнобічний світ митця, в особі якого одночасно співіснували артист, композитор та викладач. Звісно ж, у різні періоди творчого шляху на перший план виходила певна грань його творчої індивідуальності. Отримавши музичну освіту як піаніст, він прагнув зробити блискучу артистичну кар'єру. Після закінчення навчання у Ляйпцизькій Консерваторії, митець оселився у Берліні, де розпочав приватну викладацьку практику. Пізніше він був професором у консерваторіях Харкова та Відня, а також працював у Консерваторії Кліндворта-Шарвенки в Берліні. Саме в цей час звернення до композиції у поєднанні з педагогічною та виконавською діяльністю сформувало по-своєму унікальну творчу особистість митця.

Всебічне вивчення постаті С. Борткевича потребує звернення до різних проявів його багатогранної індивідуальності й створення комплексного творчого портрету з урахуванням умов, у яких відбувались формування й становлення творчої особистості митця. Для цього необхідно проаналізувати «Спогади» композитора, які містять відомості про його творче оточення і діяльність під час перебування у Харкові, Санкт-Петербурзі, Ляйпцизі та Берліні до початку Першої світової війни, а також його листування, і присвячені йому публікації у періодичних виданнях першої половини XX століття. В усіх цих джерелах різною мірою відображені виконавська та композиторська діяльність С. Борткевича, а інколи навіть містяться відомості про педагогічну діяльність митця. На жаль, остання й досі залишається білою плямою у його творчій біографії.

Звертаючись до «Спогадів», важливо враховувати, що вони були створені, коли композитору було майже шістдесят років. Зважаючи на значну

відстань у часі відносно описуваних подій і неминучу суб'єктивність відношення до них автора, приведена у документі інформація потребує перевірки, уточнення, а в деяких випадках навіть доповнення з інших джерел. Натомість листування композитора та присвячені йому дописи у періодичних виданнях можна назвати історичними артефактами, які, так би мовити, «по гарячих слідах» розкривають різні аспекти творчої діяльності С. Борткевича. Саме тому аналіз і співставлення інформації з цих джерел є необхідними засобами для створення повного й різнобічного творчого портрету митця.

2.1 Формування та становлення творчої особистості С. Борткевича

Формування та становлення творчої індивідуальності С. Борткевича можна умовно розділити на два періоди:

1. Харківсько-петербурзький (до 1900 року) коли відбувалось переважно накопичення музичного, культурного та життєвого досвіду, а також формування особистих якостей і професійних навичок, які мали серйозний вплив на подальший розвиток творчої особистості митця.

2. Ляйпцизько-берлінський (1900–1914 роки), який характеризується формуванням професійних пріоритетів С. Борткевича у процесі становлення його творчої індивідуальності. Результатом стала зосередженість митця на побудові власної музичної кар'єри й поступова переорієнтація від піаніста-віртуоза до композитора-виконавця своєї музики.

У зазначений проміжок часу на С. Борткевича справило сильний вплив найближче коло оточення та соціокультурне середовище, у якому він знаходився. У дитинстві та юності сформувалась міцна основа творчого кругозору митця. Вона була доповнена яскравим досвідом, отриманим під час навчання у Санкт-Петербурзі та Ляйпцизі, а також у період проживання протягом майже десяти років у Берліні. Надважливим можна вважати вплив окремих людей, з якими композитор близько спілкувався у різні періоди свого

життя. Вивчення «Спогадів» митця дає можливість скласти уявлення про коло його найближчого оточення, а також зрозуміти, яким саме чином воно вплинуло на його формування як музиканта і творчої особистості.

2.1.1 Харківсько-петербурзький період: художні враження, навчання під керівництвом Карла ван Арка

У Харкові з перших років свого життя С. Борткевич мав можливість постійно відвідувати концерти та інші культурні заходи, що відбувались у місті. У «Спогадах», які містять його творчі та особисті враження, відображено всебічний розвиток, котрий він отримав у зазначений період. Батьки митця були відомими меценатами, а мати брала безпосередню участь у роботі місцевого відділення Імператорського Російського Музичного Товариства (далі – ІРМТ). Будучи великим поціновувачем музичного мистецтва, вона з самого раннього віку брала свого сина на концерти і театральні вистави, про що він пізніше писав: *«Ще дитиною я міг відвідувати нові симфонічні концерти й знайомитися з багатьма музичними шедеврами… Багато закордонних артистів давало концерти у нашому місті… <…> В той час у Харкові регулярно проходили оперні й театральні сезони. Я з ентузіазмом та задоволенням ходив у обидва театри: особливо, частіше в театр, аніж до опери…»* [654, с. 2].

Про активне мистецьке життя Харкова протягом останньої третини XIX століття у своїй книзі «Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття» також пише музикознавиця Олена Кононова [29]. Змальовуючи театральне життя міста, вона зазначає: *«Харків'яни не з розповідей знали про творчі пошуки провідних труп, світових зірок. Так, в українське місто неодноразово приїздили актори* [московського – Є. Л.] *Малого театру <…> Тут бували великі С. Бернар, Е. Дузе, Т. Сальвіні, Е. Россі; видатні оперні майстри – М. Зембріх, А. Мазіні, М. Баттістіні, Ф. І. Шаляпін та багато інших. Харків по праву вважався одним з найбільш театральних міст імперії…»* [29, с. 75].

Насиченими були й концертні програми цього періоду. Кожен рік місцеве відділення ІРМТ влаштовувало п’ять симфонічних зібрань (концертів). Також у місті постійно відбувались вечори камерної музики: *«Програми камерних зібрань Товариства в перші роки його існування складалися, в основному, з творів класичної і романтичної музики для струнних і мішаних ансамблів, солістів-інструменталістів. Члени відділення ІРМТ прагнули також ознайомлювати публіку з новими або рідко виконуваними творами західних авторів. Однак поряд із тріо Л. ван Бетховена і Р. Шумана, квартетами Й. Гайдна і Й. Брамса в камерних вечорах останньої третини XIX ст. іноді звучали і твори композиторів салонно-віртуозного спрямування – І. Раффа, І. Мошелеса, Б. Годара… Із творів російських авторів дедалі частіше, починаючи з останніх десятиріч XIX ст., з’являлися ансамблі М. І. Глінки, П. І. Чайковського, А. Г. Рубінштейна, С. І. Танєєва, А. С. Аренського, пізніше – С. В. Рахманінова та ін.»* [29, с. 120].

У «Спогадах», посилаючись на велику кількість приїзжих гастролерів, С. Борткевич не перераховує їхні імена, а пише тільки про свого майбутнього вчителя: *«Важко буде назвати імена всіх відомих віртуозів, які давали концерти у Харкові. Серед піаністів, яких я слухав із задоволенням, був Альфред Райзенауер.»* [654, с. 2]. Але необхідно зазначити, що окрім А. Райзенауера, сюди приїздило багато видатних митців, з якими С. Борткевич мав можливість познайомитись особисто і слухати їхні виступи у концертах. У різні роки тут грали піаністи Олександр Зілоті, Анна Єсіпова, скрипалі Леопольд Ауер та Фріц Крейслер, віолончеліст Олександр Вержбілович та багато інших. Водночас у місті давали концерти й місцеві музиканти: випускники Московської консерваторії Олександр Горовиць (клас О. Скрябіна) та Ростислав Геніка (клас М. Рубінштейна), а також випускник Санкт-Петербурзької консерваторії Альберт Бенш (клас Л. Брассена).

Важливими були виступи у 1882, 1883, 1884 та 1890 роках композитора Сергія Танєєва, а у 1892 та 1893 рр. з концертами приїздив Сергій Рахманінов, який щойно завершив своє навчання у Московській консерваторії. Серед інших

відомих композиторів були Олександр Глазунов, Антон Аренський та Михайло Іполітов-Іванов: *«Особливий інтерес викликали авторські програми композиторів, котрі приїздили до Харкова на запрошення місцевого Музичного товариства, в тому числі – О. К. Глазунова, А. С. Аренського, М. М. Іполітова-Іванова та інших.»* [29, с. 111].

Однак єдиним піаністом, який справив дійсно незабутнє враження на молодого С. Борткевича у цей період, був Антон Рубінштейн. Митець детально описав приїзд та виступ легендарного віртуоза, чия гра закарбувалась у його пам'яті на все життя: *«Хоча я був ще маленьким хлопчиком, я й сьогодні пам'ятаю Антона Рубінштейна… Навіть зараз я можу побачити його велику, схожу на лев'ячу, голову із велетенською лев'ячою гривою, надзвичайно глибоко розташованими очами та кремезною, незграбною фігурою… Він сів за рояль фірми Беккер і грав близько двох годин… На жаль, Рубінштейн грав лише власні фортепіанні твори. Публіка була б щаслива почути його відомі інтерпретації класичних або романтичних композиторів, але ніхто не наважувався попросити його про це, оскільки боялись образити композитора. Рубінштейн грав настільки дивовижно й унікально, що не мало ніякого значення, що саме він грав у порівнянні з тим, як він грав. Сьогодні я все ще можу внутрішнім слухом почути його Баркаролу. Він дійсно міг співати на роялі. Коли він атакував клавіші своїми могутніми левоподібними лапами, які водночас були м'якими як бархат, нещасний інструмент із тріском та стогоном майже здавався. Це був не великий концертний, а салонний рояль, який ні в якому разі не був розрахований на його титанічну силу.»* [654, с. 1].

Не менш яскраво С. Борткевичу запам'ятався і візит до міста композитора Петра Чайковського: *«Моїм другим видатним досвідом того часу був Петро Ілліч Чайковський. Він диригував у симфонічному концерті зі своїх творів у нашому місті.»* [654, с. 1]. Мова йде про концерт, який відбувся 14 березня 1893 року в рамках одного із симфонічних зібрань ІРМТ. У програмі під керівництвом автора були представлені фантазія «Буря», увертюра «1812 рік», Друга Симфонія та Концерт для скрипки з оркестром. В подальші роки твори

композитора постійно лунали у програмах концертів ІРМТ, а в пресі того часу навіть писали про «культ Чайковського»: *«Культ Чайковського відтоді ревно підтримується в нас, і за останні роки в концертах музичного Товариства… публіка могла ознайомитися із цілою низкою його творів»* [29, с. 111].

Тож не дивно, що майже вся композиторська діяльність С. Борткевича проходила, так би мовити, «під знаком Чайковського». Через шістдесят років автор рецензії на ювілейний концерт до 75-річчя митця, який відбувся у Відні в 1952 році, називав П. Чайковського «духовним предком» ювіляра. Сам же композитор у листі від 27 серпня 1930 року, працюючи над перекладом листування П. Чайковського та Н. фон Мекк, навіть жартома називав себе «маленьким Чайковським», проводячи тим самим наче випадкову паралель зі своїм видатним попередником: *«Я був би щасливим, якби протягом свого життя, я – маленький Чайковський – вів переписку із маленькою фрау фон Мекк.»* [200].

Важливу роль у формуванні молодого музиканта відігравало й навчання у місцевій музичній школі. Мати композитора – Софія Борткевич (Ушинська) була хорошою піаністкою-аматоркою, сприяла відкриттю Харківського відділення ІРМТ й активно підтримувала його діяльність. Тому коли С. Борткевич досяг певних успіхів у грі на роялі під її керівництвом, вона віддала його на навчання до Іллі Слатіна – одного з найвпливовіших у місті музикантів. Він був ідеологом і засновником місцевого відділення ІРМТ, директором музичного училища, диригентом оркестру та керівником симфонічних концертів, які відбувались у місті. Учень всесвітньо відомих піаністів: чеського віртуоза Олександра Драйшока (Санкт-Петербург) та німецького композитора й викладача Теодора Куллака (Берлін) він особисто знав і підтримував дружні стосунки з багатьма видатними митцями свого часу, про яких іноді розповідав і майбутньому композитору.

Невід’ємною частиною творчого розвитку молодого митця у цей період також було домашнє музикування. У «Спогадах» С. Борткевич приділяє особливу увагу шкоді, яку, за його власним твердженням, спричинили поява і

розвиток радіо й кінематографу. На початку першої частини він пише про особливу творчу атмосферу, що панувала у них вдома: в родині багато музикували, а після концертів грали симфонічні твори в ансамблі на фортепіано у чотири руки. На завершення він зазначає: *«Якщо домашнє музикування вмирає, те ж саме відбувається і з музикою. Те, що одна людина створює самостійно, наприклад на фортепіано, намагаючись зрозуміти і вивчити музичний твір, навіть якщо це жахливо звучить, вартує більше, аніж сотні годин проведених біля радіо, допоки музика, позбавлена усілякого значення, розважає маси…»* [654, с. 3].

Після І. Слатіна майбутній композитор вчився у відомого харківського піаніста Альберта Бенша – випускника Санкт-Петербурзької Консерваторії, учня видатного бельгійського віртуоза й викладача Луї Брассена. Після консерваторії А. Бенш удосконалював свою майстерність у Європі, де грав концерти й брав уроки у Ф. Ліста. У «Спогадах» С. Борткевич називає А. Бенша дуже талановитим піаністом. Саме під його керівництвом митець блискуче завершив своє музичне навчання у Харкові й у 1896 році вступив до Санкт-Петербурзької Консерваторії, яка в той час перебувала на дуже високому професійному рівні. Серед викладачів були дійсно легендарні піаністи Фелікс Блуменфельд і Анна Єсипова, скрипаль Леопольд Ауер, композитори Миколай Римський-Корсаков, Анатолій Лядов та Олександр Глазунов. Як писав у «Спогадах» митець, *«Антон Рубінштейн помер, але його традиції продовжували жити.»* [654, с. 4].

За рекомендацією А. Бенша, С. Борткевич вступив до класу професора Карла ван Арка[8] – учня славетного польського піаніста та педагога Теодора Лешетицького, а на той час – одного із найвпливовіших викладачів Консерваторії. Згідно з описанням, яке майбутній композитор дав своєму вчителю, К. ван Арк був дуже наполегливим та вимогливим педагогом. Він присвячував роботі зі

[8] Митець мав голландське походження, але все життя прожив у Російській Імперії. Через це різні джерела містять різні прочитання його імені та прізвища, яке в оригіналі пишеться як *Karel van Ark*. У даному дослідженні прийнято варіант *Карл ван Арк* відповідно до правил вимови, прийнятих у нідерландській мові [69].

студентами майже весь свій час і навіть багато років потому у власних «Спогадах» митець називав його манеру викладання не менш, як дивовижною [654, с. 4].

На момент вступу С. Борткевича до Консерваторії К. ван Арк викладав уже більше тридцяти років. З 1862 року він був асистентом Т. Лешетицького, а з 1873 – уже мав свій клас. Із нарису Тетяни Мельникової «Карл Карлович Фан Арк – випускник і педагог Консерваторії» він постає як авторитетний викладач-методист та автор збірок «Школа фортепіанної техніки», «Велика школа етюдів» і «Збірка пасажів та вправ, які входять до складу елементарного викладання у фортепіанних класах Санкт-Петербурзької Консерваторії» [43]. Серед його учнів, окрім С. Борткевича, найбільш відомими були професор Віденської Консерваторії, піаніст Поль де Конне[9] (Paul de Conne), та російський композитор, диригент і викладач Миколай Черепнін.

Викладання К. ван Арка як одного з послідовників педагогічних ідей Т. Лешетицького та А. Рубінштейна було спрямоване на виховання міцного та багатогранного музиканта-професіонала. Автор монографії «Художні напрями у музичному мистецтві Єкатеринбургу першої половини XX століття» Людмила Горбовец приводить ємну характеристику викладача, чий учень Василь Цвєтіков справив значний вплив на розвиток та становлення музичного мистецтва Єкатеринбургу кінця XIX – початку XX століття: *«Ніхто краще фан Арка не міг дисциплінувати почуття, розвинути аналітичні здібності та самоконтроль учнів... Фан Арк виховував дбайливе ставлення до авторського тексту. На перше місце ставились серйозність та професіоналізм у заняттях, прищеплювався смак до художньо цікавого репертуару… <…> Подібно до Лешетицького, фан Арк культивував на уроках гру напам'ять, вміння читати з листа, транспонувати ноти у різні тональності та ін. Основою метода його роботи були всебічно осмислені прийоми розвитку фортепіанної техніки, скрупульозна обробка динамічних та агогічних деталей виконання, точність штрихів, звукових градацій. Весь комплекс виразних засобів піаніста піддавався*

[9] Зустрічається також варіант написання «де Конн».

ретельному осмисленню, щоб потім стати підвладним художній волі виконавця.» [15, с. 15].

Отож немає жодних сумнівів у професіоналізмі найвищого рівня, який панував у класі К. ван Арка. Однак, зазвичай, на успішність навчання студентів також можуть впливати й особисті відносини, що складаються між учнем та викладачем протягом їхньої сумісної роботи. Маючи глибоку повагу до свого вчителя, С. Борткевич не відчував підтримки та віри у свій талант. Це можна пояснити великою кількістю студентів, які в цей час навчались у класі професора. За свідченням митця, незважаючи на допомогу асистентів, К. фан Арк працював у консерваторії протягом всього дня, а учні мали чекати протягом кількох годин, щоб потрапити до нього на урок: *«Дуже часто він виходив із консерваторії після одинадцятої години ночі. Студенти мали годинами чекати своєї черги. Часто очікування було даремним і доводилось втішатися наступною годиною навчання.»* [654, с. 4].

В умовах такого «творчого конвейєру» важко говорити про індивідуальний підхід та увагу професора до кожного окремого учня. Зокрема, частину класної роботи С. Борткевич виконував під керівництвом П. де Конне, який тоді був асистентом К. фан Арка, і тільки після цього показував результати професору: *«Першу половину семестру я мав готуватися з його учнем й асистентом Полем де Конне, який того року закінчив консерваторію і був удостоєний її вищої нагороди… Професор ван Арк безумовно був чудовим педагогом, але я не можу сказати, що він дуже симпатизував мені. Він часто поводив себе грубо і знаходився у поганому настрої.»* [654, с. 4]. Таке відношення досвідченого викладача могло бути спричинене багатьма факторами, які не залежали від молодого митця. Зокрема, майбутній композитор поєднував заняття у Консерваторії з навчанням в Університеті. Це безумовно відволікало його від щоденної систематичної роботи за інструментом і неминуче впливало на якість підготовки до уроків із професором. Як результат – відповідна реакція викладача.

На початку 1889 року в Санкт-Петербурзькому Університеті відбулись студентські заворушення, результатом яких стало тимчасове припинення його

роботи та перенесення всіх екзаменів на наступний рік. С. Борткевич, який вчився там виключно за вимогою батька, у цей час вже остаточно вирішив будувати музичну кар'єру піаніста-віртуоза, а останні події тільки підкріпили необхідність вже давно назрівавшого бажання продовжити навчання за кордоном: *«Студентські заворушення та протести завадили мені завершити складання екзаменів в університеті. Він був закритий, і всі студенти мали продовжити своє навчання на рік. Це було занадто для мене. Я на три роки застряг в університеті просто дотримуючись бажання мого батька. Я нетерпляче чекав четвертого і останнього року й тепер – таке розчарування! Я швидко прийняв рішення відмовитись від звання доктора юридичних наук і не питаючи свого батька здійснив свій "державний переворот".»* [654, с. 6].

Таким способом зовнішні обставини, які не залежали від С. Борткевича, та життєвий досвід підштовхнули його, можливо вперше у житті, піти проти волі батька і прийняти рішення, наслідки якого вплинули на подальшу долю митця. У «Спогадах» він зазначає: *«Я залишив університет й записався на військову службу в Полк Олександра Невського у якості добровольця на один рік. Як другий молодший син я був зобов'язаний нести військову службу й не міг подорожувати за кордон до її закінчення.»* [654, с. 6]. Суворі умови несення військової служби призвели до серйозних проблем зі здоров'ям і, як наслідок, – до звільнення від військового обов'язку на все життя: *«Моя військова служба була недовгою. Через кілька місяців я серйозно захворів запаленням легенів… Дуже довго я знаходився між життям та смертю… Я мав лежати у військовому шпиталі до кінця перевірки, доки не був назавжди звільнений від військової служби остаточним рішенням медкомісії.»* [654, с. 7].

Розповідаючи про навчання у Санкт-Петербурзі, С. Борткевич багато пише про оперні вистави й балет, які він, очевидно, відвідував із великим задоволенням: *«У Санкт-Петербурзі було дві опери: Російська опера в Імператорському Маріїнському Театрі та Італійська опера у будівлі нової консерваторії. Там я чув відомих тенорів: Мазіні, Таманьо, молодого Карузо, Баттістіні, який співав у Санкт-Петербурзі більше 20 років, а також*

Джемму Беллінчьоні, Марчеллу Зембріх та багатьох інших.» [654, с. 4]. У той же час він отримав незабутні враження від балету: *«З того часу російський балет став всесвітньо відомим… "Половецькі танці" з опери Бородіна "Князь Ігор", "Шехеразада" Римського-Корсакова й, особливо, "Карнавал" Шумана, оркестрований російськими композиторами, залишаються для мене незабутніми.»* [654, с. 4]. Саме тут митець вперше почув музику Ріхарда Вагнера: *«Найбільше враження на мене справив цикл Вагнера під керівництвом Фелікса Моттля. Я вперше почув "Перстень Нібелунга" і "Трістана та Ізольду". Трістана й Курвенала співали брати Решке, а Фелія Литвин – Ізольду. Мені важко пригадати, щоб я колись мав настільки сильне враження, як від цієї чудової музики у цьому виконанні під орудою Фелікса Моттля.»* [654, с. 5].

С. Борткевич також згадує про симфонічні концерти, які він слухав у Залі Дворянського Зібрання. Особливе враження на нього справили виступи одного з найвідоміших диригентів свого часу, Артура Нікіша, якого митець вперше почув у Санкт-Петербурзі: *«Артур Нікіш… буквально зачаровував усіх. Зосереджена сила, яка линула з його, зазвичай, тихих й величних рухів, його погляд, його фігура, були захоплюючими.»* [654, с. 4]. У подальші роки композитор відвідає близько сотні концертів видатного маестро. Водночас він жодного разу не згадує виступи інших відомих виконавців, котрі приїздили до столиці Російської імперії.

2.1.2 Ляйпцизько-берлінський період: творчі контакти, навчання під керівництвом Альфреда Райзенауера

У 1900 році, отримавши право виїжджати за кордон, митець відправився до Європи, де вступив до Ляйпцизької консерваторії в клас Альфреда Райзенауера (Alfred Reisenauer) – учня Ф. Ліста й одного з найвідоміших піаністів-віртуозів кінця XIX – початку XX століть. Навчаючись під його керівництвом, С. Борткевич брав участь у студентських та благодійних концертах і навіть, завдяки протекції свого вчителя, грав у Мюнхені з

симфонічним оркестром. У «Спогадах» він писав, що А. Райзенауер мав особисто виконувати того вечора Другий фортепіанний концерт Ф. Ліста, але замість себе запропонував свого учня: *«Я грав цей концерт у студентському вечорі в Ляйпцизькій Консерваторії, а невдовзі після того мій Маестро надав мені надзвичайну честь дозволивши зіграти цей концерт замість нього у Каім-концерті*[10] *в Мюнхені, під орудою відомого диригента Фелікса Вайнгартнера»*. [654, с. 15]. Незадовго до закінчення Консерваторії у 1902 році він як кращий студент-виконавець року отримав почесну нагороду – «Приз Шумана».

Підтримка викладача та престижна консерваторська нагорода сприяли укріпленню впевненості С. Борткевича у правильності обраного шляху. Будучи багатогранною освіченою людиною, А. Райзенауер своїм прикладом надихав молодого митця. Він ґрунтовно знав філософію, неперевершено розумівся у літературі та мистецтві, займався композицією. За межами Консерваторії підтримував дружні стосунки зі своїми студентами. Розповідаючи про цей період, С. Борткевич пише про гостинність свого вчителя, котрий неодноразово запрошував свого учня на обід або вечерю: *«Я насолоджувався чудовою можливістю слухати його* [Райзенауера – Є. Л.] *гру у нього вдома, коли він сам, не на прохання, хотів грати на фортепіано. Ці моменти для мене є незабутніми, це насправді була найкрасивіша гра на роялі, яку я коли-небудь чув. <…> Я часто відвідував його дім, мене запрошували на чудові обіди й вечері.»* [654, с. 15].

Вивчення «Спогадів» С. Борткевича дає підстави стверджувати, що між ним та його вчителем склались дуже теплі стосунки. А. Райзенауер перейнявся талантом свого учня і, можливо, навіть бачив у ньому свого наступника. С. Борткевич зазначає, що А. Райзенауер, як і Ф. Ліст, виділяв серед своїх студентів «улюбленців», на яких покладав великі надії та всіляко допомагав їхньому професійному становленню: *«Добре відомо, що у Ліста було декілька “улюблених учнів”, тобто можна сказати, що було багато тих, хто так себе*

[10] Симфонічні концерти, які з 1891 року проходили у Мюнхені під патронатом німецького диригента Франца Каіма [78].

називали. Щодо мене, можу й маю сказати, що Райзенауер протегував мене і покладав на мене великі сподівання. (Я не виправдав цих сподівань, принаймні як піаніст).» [654, с. 15]. Можна навіть припустити, що Маестро також сприяв першим композиторським пошукам свого учня й навіть додавав його твори до своїх концертних програм.

Близьке спілкування С. Борткевича з А. Райзенауером стало важливим фактором не стільки у контексті формування митця як піаніста, скільки у контексті розвитку й становлення його творчої індивідуальності. Він зазначав, що останній перейняв манеру викладання у Ф. Ліста: *«Райзенауер викладав подібно до свого вчителя Франца Ліста: усі студенти мали бути присутніми на уроці й грати напам'ять. Ноти знаходились на столі і Вчитель вибирав твори, які його цікавили. Якщо інтерпретація виконавця йому не подобалась, інші студенти, які мали цей твір у своєму репертуарі, мали показати свої можливості. Якщо і це не було достатньо добре, сам Майстер сідав за рояль і грав фрагмент, рідше всю п'єсу.»* [654, с. 14].

Із приведеної цитати може здатися, що під час занять зі своїми учнями А. Райзенауер майже нічого не казав, але далі С. Борткевич пише, що увага його вчителя значною мірою була зосереджена на втіленні художньої ідеї твору виконавцем. Питання ж технічного характеру митець залишав на розсуд самих студентів. З інтерв'ю А. Райзенауера «Систематичні музичні вправи», що було опубліковане у 1917 році в книзі «Видатні піаністи про гру на фортепіано», стає зрозумілим, що гра на роялі була для нього дуже природним процесом, який не потребує додаткових пояснень, а технологія – лише засобом реалізації художнього задуму автора, його невід'ємною частиною [260]. С. Борткевич також пише про це, коли називає свого вчителя «природним техніком». Саме в цьому може бути причина того, що під час занять з учнями А. Райзенауер майже не звертався до теми вдосконалення піаністичної майстерності: маючи виключну піаністичну обдарованість, він міг не розуміти природу таких проблем у грі своїх студентів й зосереджувався на інтерпретації виконуваних ними творів.

Така манера викладання, характерна також для педагогічної діяльності Ф. Ліста, могла бути застосована під час роботи з досвідченими піаністами, які приходили до видатного Майстра за ініціацією й отримували протекцію та необхідний лоск для побудови успішної артистичної кар'єри. Але, за свідченням С. Борткевича, більшість студентів, які потрапляли до класу А. Райзенауера у Ляйпцизькій консерваторії, не мали належної технічної підготовки: *«Багатозначні зауваження і чуйність Маестро, його ілюстрації на фортепіано, були дуже повчальними й мали велику цінність для учнів, які вже мали усі технічні навички. Тим не менш, серед 25-30 студентів було дуже мало тих, хто був дійсно в цьому зацікавлений… Райзенауер не давав ніяких вказівок чи підказок щодо того, як здобути хорошу й надійну техніку. Зі всіма перевагами його прийомів навчання, він, на жаль, дещо ігнорував технічні проблеми.»* [654, с. 14].

Можна припустити, що серед студентів, котрі йшли до класу А. Райзенауера, були такі, хто сподівався під його керівництвом опанувати «віртуозну техніку», якою славилися деякі тогочасні піаністи. Схожу ситуацію змальовує професор Московської консерваторії Генріх Нейгауз у книзі «Про мистецтво фортепіанної гри» [45]. Він дуже цікаво пише про особливості педагогічної роботи одного з найвидатніших віртуозів першої половини XX століття Леопольда Годовського зі студентами: *«Як відомо, він* [Годовський – Є. Л.] *отримав славу, як "чарівник техніки", і тому численні молоді піаністи з усіх країн прагнули потрапити до нього, переважно, з надією отримати рецепт для досягнення "віртуозної техніки". Але, на жаль! Годовський майже жодного слова не казав про техніку у тому сенсі, як її розуміли ці молоді люди; усі його зауваження під час уроку були спрямовані виключно на музику, на виправлення музичних недоліків виконання, на досягнення максимальної логіки, точності слуху, ясності, пластики на основі точнішого дотримання нотного тексту і його вільного тлумачення.»* [45, с. 25].

Тут варто написати кілька слів про А. Райзенауера-піаніста. За свідченням одного з найвидатніших педагогів в історії фортепіанного мистецтва – Теодора

Лешетицького, гра А. Райзенауера більш за все нагадувала гру самого Ф. Ліста, чиї концерти Т. Лешетицький сам неодноразово слухав [654, с. 15]. У відгуках на концерти А. Райзенауера його часто називали «неймовірним» та «абсолютно захоплюючим» піаністом. Про це яскраво свідчать особисті спогади професора Московської консерваторії Олександра Гольденвейзера: *«Райзенауер мав абсолютно дивовижний звук: неймовірно красиве і глибоке форте, незважаючи на виключну міць, ніколи не переходило у грубість або різкість.»* [14, с. 392]. Характеризуючи ступінь обдарованості піаніста, він зазначає, що у цьому плані А. Райзенауера можна було порівняти хіба що з А. Рубінштейном. Не менше враження справили його виступи й на іншого піаніста і професора Московської консерваторії Костянтина Ігумнова. Про це свідчить невелика цитата з його спогадів, приведена у монографії Якова Мільштейна «Костянтин Миколайович Ігумнов» 1975 року: *«Райзенауер володів дивовижним звуком. Після Антона Рубінштейна я ні в кого не чув настільки м'якого, повного, співучого звучання. Його pianissimo було неповторним: всі ноти звучали. Його fortissimo вражало, і в той же час не було чутно ніякого стуку.»* [44, с. 149].

Водночас деякі критики звинувачували А. Райзенауера у надмірному захопленні темпами та переважанні швидкості й віртуозності над музичним змістом твору. Таку характеристику 6 липня 1892 року піаністу дав відомий літератор і на той час музичний критик Бернард Шоу: *«Маємо візит Райзенауера, одного з учнів Ліста, який здобув занадто могутню техніку, яку, безсумнівно, після доопрацювання вирішив спрямувати на швидкість, а не на зміст…»* [630, с. 131]. Пояснити появу таких відгуків доволі легко. По-перше, концертна діяльність А. Райзенауера була дуже напруженою. Лише у Російській Імперії він дав понад сімсот концертів. По-друге, митець мав дуже сильну пристрасть до алкоголю, яка неминуче впливала на його самопочуття під час виступів. Обидва ці фактори безсумнівно мали вплив на інтерпретацію творів піаністом, їхнє художнє наповнення у кожному окремо взятому концерті.

Із відгуків людей, котрі особисто знали піаніста, можна зробити висновок, що він був пасіонарною, дуже натхненною й навіть авантюрною

особистістю. У книзі «Відомі піаністи сьогоднішнього та вчорашнього дня» Генрі Лахі (Henry C. Lahee) пише, що у 1887 році А. Райзенауер підписав контракт на концертний тур, що мав тривати кілька років: *«Він проїхав крізь європейську та азійську територію Росії. Він дав більше п'ятисот концертів, подорожуючи далеко на схід у Сибір.»* [465, с. 253]. Такі гастролі виключали можливість будь-яких систематичних тренувань перед кожним концертом. Отже, виконавець мав уміти грати, так би мовити, «з ходу», без тривалої технічної та психологічної підготовки. У своїх «Спогадах» С. Борткевич навіть пише, що до найвіддаленіших куточків країни А. Райзенауер подорожував на санях й возив рояль із собою.

До того ж А. Райзенауер був дуже талановитим імпровізатором, про що у своїх спогадах писали як С. Борткевич, так і О. Гольденвейзер. Останній згадував, як піаніст під час своїх концертів іноді пропонував дати йому одну чи кілька тем й одразу ж імпровізував на них. Він також відзначав певну миттєвість, непередбачуваність і навіть імпровізаційність його поведінки, що характеризує А. Райзенауера як людину настрою: одразу після успішного виступу він міг прямо зі сцени несподівано анонсувати ще один концерт, не запланований у його концертному розкладі. Дана особливість творчої натури митця у повній мірі відобразилась і в його виконавській стилістиці. Так, О. Гольденвейзер пише, що поряд із неохайними та невдалими у піаніста могли бути неперевершено яскраві інтерпретації. Іноді це траплялось навіть протягом одного концерту: *«Я ніколи не чув ля-мажорний Концерт Ліста у такому чудовому й натхненному виконанні, як одного разу грав Райзенауер. Між тим, у тому ж концерті він грав на "bis" мі-бемоль-мажорний вальс Шопена із неймовірно банальним та вульгарним фразуванням.»* [14, с. 392].

Настільки творча природа артистичного таланту А. Райзенауера вичерпно пояснює здатність витримувати довгі й виснажливі концертні тури й тримати увагу публіки, незважаючи ні на що. Як феноменально обдарований піаніст (за свідченням С. Борткевича, він *«був піаністичним генієм»*, якому *«не потрібно було багато займатись, оскільки все приходило до нього само-собою. Він*

“грався” з труднощами й був “природним техніком”.» [654, с. 14]) митець уникав чужорідного для себе питання технічної підготовки й одразу звертався до художнього прочитання та інтерпретації твору, що є типовим для багатьох геніально обдарованих віртуозів.

Інакше кажучи, для А. Райзенауера розвиток технічної майстерності був невід’ємною частиною розвитку музичного і творчого мислення виконавця. Він вважав тривалі заняття вправами, а постійні намагання подолати технічні проблеми пустою тратою часу, оскільки для нього на першому плані завжди знаходилась ідея твору і шляхи її втілення. А вдосконаленням своєї технічної майстерності, на його погляд, кожен піаніст мав займатись самостійно протягом усього творчого шляху залежно від виконуваного репертуару та власних потреб. Саме над цим він працював з учнями, наслідуючи традиції своїх вчителів – Ф. Ліста і Л. Кьолера. Таких же поглядів на педагогіку тримався й Л. Годовський. Проте, як вже було зазначено вище, більшість студентів А. Райзенауера не мала належної технічної бази. А, отже, висновок С. Борткевича відносно результату навчання більшості студентів під керівництвом Маестро є доволі логічним: *«Навряд чи з майстер-класу Райзенауера з’явився якийсь інший помітний концертний піаніст, окрім Йозефа Пембаура. Всі учні Райзенауера здобули загальну музично-піаністичну освіту.»* [654, с. 15].

У третьому розділі «Спогадів», присвяченому періоду навчання у Ляйпцизі, С. Борткевич також пише про піаніста Ежена д’Альбера. За його твердженням, знайомство з віртуозом відбулось завдяки тому, що молодий композитор був учнем А. Райзенауера. Обидва піаністи свого часу вчились у Ф. Ліста і, звісно, відтоді підтримували дружні стосунки. Але згадка С. Борткевичем колеги свого вчителя має скоріше порівняльний характер: *«*[Е. д’Альбер – Є. Л.] *був на вершині власних піаністичних можливостей і грав із захоплюючим, демонічним почуттям. Навіть зараз я бачу <…>, як він злітає високими сходами на сцену <…> приймає оплески публіки, трохи кивнувши головою і, ще стоячи, кидається на клавіатуру, ніби хоче оволодіти коханою. Він грандіозно виконував концерти Бетховена Es-dur та G-dur, а також*

Апасіонату. Сферою ж Райзенауера були романтики, особливо Шопен, Ліст, Шуман. По-своєму чарівно він грав і Шуберта.» [654, с. 16].

Однак С. Борткевич не випадково пише про Е. д'Альбера. На наш погляд, останній був одним із тих, хто власним прикладом вплинув на формування й подальшу еволюцію творчих пріоритетів майбутнього композитора. На початку минулого століття Е. д'Альбер був одним із «топових» піаністів свого часу. За свідченням Г. Лахі, Ф. Ліст називав свого учня «молодим Таузігом», що, на думку автора книги, могло бути найвищим компліментом з боку Маестро. Він також зазначає: *«Технічна частина його виконання була дивовижною… навіть якщо він не поступався іншим артистам у співучості свого тону, всеодно він був сильнішим у стильовій універсальності, мужності експресії та інтелектуальності, у той час, як його вогняна пристрасть була неспростовною.»* [465, с. 243].

Водночас Е. д'Альбер мав значний успіх як композитор і диригент. Серед його спадку налічується дев'ятнадцять опер. Деякі з них отримали широке визнання на межі XIX та XX століть. Саме на успіх Е. д'Альбера як композитора орієнтувався і С. Борткевич, коли задумував і працював над створенням своєї опери «Акробати» ор. 50.

Для музичної культури того часу поєднання в одній особі композитора та віртуоза-виконавця не було дивним явищем. Ця традиція, започаткована у творчості відомих артистів XIX століття, сприяла розширенню концертного репертуару перших гастролерів. Кожен із них прагнув показати власну віртуозну майстерність і створював твори, виходячи, перш за все, із власних технічних можливостей. Характеризуючи це явище у контексті концертного культурного простору першої половини XIX століття, відомий радянський історик фортепіанного мистецтва Олександр Алексєєв у монографії «Історія фортепіанного мистецтва» писав: *«Поєднання в одній особі композитора та виконавця продовжує залишатись типовим для музиканта того часу, однак зацікавленість у виключно виконавській майстерності помітно підвищується. Характерною фігурою для того часу є вже не* ***композитор-імпровізатор****, а* ***композитор-віртуоз****, навіть* ***віртуоз-композитор*** *(цей відтінок є важливим,*

адже в багатьох музикантів віртуозна сторона стає превалюючою та має вирішальний вплив на їх творчість).» [2, с. 114].

Особистість віртуоза-композитора зберегла свою актуальність і на межі XIX–XX століть. Однак стрімкий розвиток концертного виконавства у цей час призвів до виокремлення серед митців нового типу творчої особистості – віртуоза-інтерпретатора, так охарактеризованого у монографії О. Алексєєва: *«Протягом другої половини XIX та перших десятиліть XX століття характерний раніше тип виконавця – віртуоза-композитора – поступово витісняється новим – віртуозом-інтерпретатором. Піаністи межі століть у цьому відношенні – явище перехідне. Хоча більшість з них писали музику, а деякі навіть були відомі як композитори, вони все ж здебільшого грали твори інших авторів.»* [3, с. 7].

Важливо, що серед близького оточення С. Борткевича у довоєнний період були саме такі митці, яких О. Алексєєв відносить до перехідної ланки у історії виконавства. Окрім А. Райзенауера та Е. д'Альбера, сюди входили піаніст, засновник власної Консерваторії у Берліні, а також один із найвідоміших інтерпретаторів музики Ф. Шопена у Європі того часу Франц Ксавер Шарвенка, піаніст-віртуоз та учень Ф. Ліста Моріс Розенталь[11], диригент Артур Нікіш та інші. Всі вони зробили кар'єру як блискучі виконавці та інтерпретатори, а також різною мірою займались композицією.

Необхідно відзначити, що на межі XIX – XX століть переважна більшість тогочасних артистів займалась складанням музики. Разом з імпровізацією це було одним з етапів розвитку творчої особистості будь-якого музиканта. Наприклад, у концертах для інструменту з оркестром виконавець, традиційно, мав сам написати або зімпровізувати під час виконання віртуозну каденцію у спеціально передбаченому для цього місці. Зрозуміло, що не всі відомі музиканти були майстерними композиторами та імпровізаторами, проте схильність до такого засобу творчого самовираження прищеплювалася ще з

[11] Про їх знайомство свідчить післявоєнні лист С. Борткевича до Г. Ван Далена [221].

дитинства. Курс теорії музики у консерваторії також викладали переважно композитори, і спрямований він був у відповідному напрямі.

Під час навчання у консерваторії Санкт-Петербурга С. Борткевич вивчав курс теорії музики під керівництвом Анатолія Лядова, а в Ляйпцизі – у Соломона Ядассона і Карла Піутті. Усі вони були майстерними композиторами, а С. Ядассон навіть мав славу «міцного» теоретика і викладача. За свідченням самого С. Борткевича, він почав серйозно займатись композицією лише після одруження. Навряд чи ця подія стала приводом для звернення до композиції. Але підтримка дружини дійсно могла сприяти укріпленню його віри у власні можливості як композитора. До того ж перші виконання творів С. Борткевича у концертах (переважно ним самим), а отже й звернення до «серйозного» написання музики, відбулися після переїзду митця до Берліну в 1904 році. Це наводить на думку, що будучи талановитим музикантом, а також хорошим піаністом та імпровізатором, він, певною мірою, намагався слідувати прикладу своїх старших колег та друзів. Про це свідчить поява вже на початку творчого шляху великої кількості мініатюр для фортепіано та Концерту ор. 1.

Згодом, імовірно після наполегливих спроб С. Борткевича досягти рівня піаністичної майстерності, який можна було б співставити з віртуозністю А. Райзенауера, він переконався у неможливості такого завдання і вирішив відмовитись від кар’єри виконавця. Важливо зауважити й те, що протягом перших років концертної діяльності С. Борткевича про нього часто писали у газетах саме як про учня А. Райзенауера, тим самим залишаючи його власну постать наче у тіні відомого вчителя. Водночас як композитор він міг бути собою, оскільки не мав у своєму резюме настільки популярних викладачів цього професійного напряму.

Водночас успіх, який мали старші колеги та друзі у композиції (опери Е. д’Альбера, мініатюри К. Шарвенки та ін.), разом із перспективою побудови гарної викладацької кар’єри у Німеччині, можливо, були для молодого митця достатньо переконливим аргументом для того, щоб змінити творче амплуа з виконавського на композиторсько-педагогічне. З огляду на це можна зазначити,

що саме творче оточення у період професійного становлення, а також досвід близького спілкування з А. Райзенауером та неможливість перевершити свого вчителя як виконавця могли стати факторами, що сприяли формуванню творчих пріоритетів С. Борткевича протягом 1904–1914 років.

2.2 Виконавська діяльність С. Борткевича

Концертна і композиторська діяльність С. Борткевича завжди були нерозривно пов'язаними аспектами його творчої індивідуальності. Ще у роки навчання він випробовував свої можливості у сфері композиції, хоча від самого початку вчився як піаніст: *«Я пробував компонувати ще з чотирнадцяти років, але особисто знищив більшість цих творів.»* [654, с. 20]. Таке свідчення самого митця характеризує його як дуже вимогливу до себе особистість. Ця риса проявилось у всій його творчій роботі, яка тривала до 1952 року. Протягом життя він успішно виступав сольно, акомпанував і грав у складі різних камерних ансамблів, а також керував відомими європейськими оркестрами як запрошений диригент. Митець успішно виконував музику Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, А. Рубінштейна, П. Чайковського, активно популяризував власні твори, у виконанні яких часто брав безпосередню участь.

С. Борткевич завершив навчання у Ляйпцизькій Консерваторії 1902 року. Його вчитель А. Райзенауер покладав великі надії на свого учня і радив йому розпочати концертну діяльність з двох концертів: зіграти з оркестром й одразу виступити сольно. Однак за різних обставин перші виступи митця були кілька разів перенесені, про що він пізніше писав: *«У липні 1902 року я закінчив навчання у Ляйпцизькій Консерваторії. Райзенауер радив мені виступити у концерті з оркестром і одразу дати другий сольно. Я почував себе втомленим і змученим, моє здоров'я було слабким… Не порадившись з лікарем, я прийняв велику кількість брому й швидко зупинився, коли помітив, що це призвело до проблем із пам'яттю, через що я став знервованим й дратівливим. Я був*

змушений відмовитись від концерту в Берліні й відкласти мій дебют у цьому місті до наступного року <…> Восени [1903 року – Є. Л.] *я вирушив до Берліну, але й цього разу мені довелось відкласти запланований концерт і повернутися до Харкова.»* [654, с. 20].

У «Спогадах» С. Борткевич практично не пише про власну концертну діяльність, але у листі до Г. ван Далена 31 жовтня 1936 року він пояснює, що намагався мало писати про власні твори, успіх тощо, оскільки про це, на його думку, писатимуть інші [207]. Свої перші виступи, які відбулись у Харкові в 1904 році, композитор згадує наче між іншим: *«Я дав концерт у Харкові, моєму рідному місті, а також виступив з нашим симфонічним оркестром.»* [654, с. 21]. Далі він із захопленням розповідає про своє весілля та інші події. Але навіть така стисла інформація показує, що митець прислу́хався до поради свого вчителя А. Райзенауера, хоча й зробив навпаки: спочатку виступив сольно, а потім – з оркестром.

Перший концерт відбувся 16 лютого 1904 року в Залі дворянського зібрання. На розсуд слухачів була представлена сольна програма з творів Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Ф. Шопена, та Р. Шумана. Через місяць, 18 березня, С. Борткевич виступив із місцевим симфонічним оркестром під орудою свого першого вчителя І. Слатіна у П’ятому симфонічному зібранні ІРМТ, де виконав Четвертий фортепіанний концерт ор. 70 d-moll А. Рубінштейна.

Опублікована в газеті «Южный край» від 18 лютого рецензія на перший концерт містить не лише його огляд, але й характеристику молодого піаніста: відзначено м’яке туше, приємний співучий тон, солідна піаністична техніка. Але найбільше у грі митця публіку й критиків вразила його внутрішня глибина і професіоналізм. *«Справляючись абсолютно вільно зі всілякими складними агрементами та фіоритурами,* – писав у статті музичний критик Леонідов, – *пан С. Борткевич толково і вдумливо відноситься до виконуваного твору, ретельно нюансує його і твердо тримається ритму та стилю. В його виконанні зовсім не помічається небажаного прагнення блиснути технікою у збиток іншим вимогам виконуваного композитора.»* [39]. Також рецензент

зазначає: *«За умови подальшого удосконалення та розвитку свого виняткового таланту, пан С. Борткевич у недалекому майбутньому безсумнівно займе визначне місце серед видатних піаністів сучасності.»* [39].

За свідченням С. Борткевича, його перші європейські концерти відбулись у Берліні, Ляйпцизі та Мюнхені [654, с. 20]. Згідно з інформацією зі збережених до нашого часу німецьких періодичних видань, митець двічі виступив у Берліні: 22 жовтня і 24 листопада 1904 року. Короткі відгуки на перший клавірабенд, опубліковані у «Berliner Tageblatt» та «Berliner Volkszeitung» 26 та 27 жовтня, демонструють позитивну, але дуже стриману реакцію критиків на перший концерт піаніста: *«У своєму фортепіанному вечері 22 жовтня пан Сергій фон Борткевич запропонував результати старанної піаністичної роботи, якої, звісно, все ще не достатньо для того, щоб розкрити глибокі музичні скарби, які криються у грандіозній уяві Шумана. Можливо, погана акустика зали філармонії є причиною частково розмитого враження, яке деякі люди справляють, граючи тут великі програми.»* [338].

Наступний відомий нам концерт відбувся 4 жовтня 1905 року у залі Академії співу (Singakademie). Його анонс був розміщений 29 вересня в газеті «Berliner Tageblatt» [387]. С. Борткевич брав участь у заході як акомпаніатор, а також супроводжував виконання своїх трьох пісень. Оскільки їх назви не були зазначені у анонсі, наразі неможливо визначити, чи увійшли ці твори до одного із опублікованих пізніше вокальних опусів композитора.

Через два місяці, 6 грудня, у тому ж залі відбувся сольний концерт митця. Про це свідчать анонси у газеті «Berliner Tageblatt» від 26 листопада і 3 грудня, а також відгуки, опубліковані 7 та 9 грудня 1905 року в газетах «Berliner Börsenzeitung» та «Berliner Tageblatt» [316, 367]. Він був схвально сприйнятий публікою та критиками. Але на відміну від харків'ян останні більш прохолодно та виважено оцінили молодого виконавця. Вони також відзначили майстерне володіння різними видами піаністичної техніки, змістовність виконання, проте звертали увагу і на деяку прохолодність у грі виконавця. У розміщеному в газеті «Berliner Börsenzeitung» відгуку зазначалось: *«Минулого вечора піаніст*

Борткевич дав Клавірабенд у залі Академії співу з хорошими результатами. Він, імовірно, не один з перших, але його талант ставить його вище середнього рівня. Його техніка добре розвинена, його атака добре сформована, й у виконанні присутній музичний зміст, але він, здебільшого, залишається дещо прохолодним та зовнішнім.» [286].

Отже, вже на початку концертної кар'єри С. Борткевич міг скласти достойну конкуренцію більшості сучасних йому віртуозів. Також вже у перших відомих нам концертах простежується багатопланова виконавська спрямованість митця, який не обмежувався виключно сольними виступами, а залюбки долучався до ансамблевого музикування. Особливо яскраво це виявилось під час сумісної роботи з примою Берлінської придворної опери Еммі Дестін (Emmy Destinn). Їхня творча співпраця тривала приблизно з 1906 року до Першої світової війни. У «Спогадах» композитор писав: *«Я дуже добре знав Еммі Дестін, відому примадонну Королівської придворної опери Берліну… Я співпрацював з нею в якості концертмейстера і соліста у її концертах, які вона давала у великих містах і найбільших концертних залах. Вона завжди хотіла співати якомога менше, а я, навпаки, мав грати соло якомога довше.»* [654, с. 21].

Е. Дестін також періодично виступала як організатор благодійних концертів, до участі в яких вона залучала не лише солістів, й великі оркестрові колективи. У одному з таких концертів, який відбувся у Берліні 2 квітня 1906 року, С. Борткевич виступав не лише як акомпаніатор і піаніст-віртуоз, але і як композитор. Разом із Берлінським філармонійним оркестром під орудою диригента Августа Шаррера (August Scharrer) він вперше виконав свій Фортепіанний Концерт ор. 1. Двома роками пізніше, 23 березня 1908 року, цей твір був представлений у програмі одного із симфонічних зібрань харківського відділення ІРМТ.

Варто відзначити, що німецькі критики достатньо тепло зустріли прем'єру першого опусу молодого композитора. У випуску газети «Berliner Börsenzeitung» від 6 квітня зазначалось: *«Пан Борткевич разом із відомою Wanderer-Fantasie*

Шуберта-Ліста виконав одночастинний Фортепіанний концерт власного авторства, старанний, поважний твір з ясною та зрозумілою формою, який не будучи значимим, тим не менш, є цікавим.» [444]. Не менш оптимістичний відгук також було розміщено і 8 квітня у «Berliner Volkszeitung»: *«Пан Борткевич у супроводі оркестру виконав створений ним Фортепіанний концерт (у одній частині). Старанно написаний мелодійний і дуже привабливий твір був чудово виконаний і добре сприйнятий публікою.»* [123].

Позитивні відгуки сприяли зростанню впевненості С. Борткевича у власних силах як композитора, а також в успішності свого твору: через місяць після виконання концерту митець навіть звернувся до німецького видавництва Breitkopf und Härtel з проханням/пропозицією надрукувати концерт. Однак рецензії, які він також надіслав видавцеві, очевидно, виявились недостатньо переконливим аргументом для публікації першого опусу молодого автора. А після виконання концерту в Харкові 23 березня 1908 року місцева критика дала більш детальну характеристику твору С. Борткевича. У рецензії, надрукованій 25 березня в газеті «Южный край», музичний критик Володимир Сокальський зазначав: *«Занадто масивна інструментовка, у всеозброєнні тромбонів і барабанів, у фіналі концерту рішуче добила піаніста, який даремно силкувався на кволому фортепіано осилити громоподібне звучання оркестру. Хоча, як муз. твір, фортепіанний концерт п. Борткевича мав свої переваги: стисла й стрункa форма, ясність тематичного матеріалу, нарешті, юнацький запал, який одухотворяє всю п'єсу. Найкраще вдалася автору середня частина концерту, співуче Andante, до якого вривається легким весняним вітерцем жартівливе scherzando. Найслабше – кінець концерту: щось грубо-маршове й доволі банальне…»* [17].

Можемо припустити, що молодий композитор не був готовий до подібної критики, а у поєднанні з відмовою видавництва надрукувати твір це могло стати важливим фактором у вирішенні подальшої долі концерту: він так і залишився у рукописі й, незважаючи на успішне виконання, С. Борткевич врешті-решт особисто знищив його, про що пізніше написав у своїй «Автобіографії»: *«Б.*

успішно грав Фортепіанний концерт ор.1 у симфонічному концерті в Берліні, але знищив його разом з багатьма іншими творами.» [654, с. 38]. Подібного висновку приходить й український дослідник Т. Якубов: *«Можливо, саме ця критика* [Сокальського – Є. Л.] *змусила недосвідченого на той час композитора змінити свою думку про твір та знищити його, хоча з точки зору сьогодення її скоріше можна було б переадресувати диригентові, який не зміг добре вибудувати баланс між оркестром та солістом.»* [104, с. 154].

У спільних концертах з Е. Дестін митець також виступав сольно. Однак у анонсах, як і в рецензіях, рідко можна зустріти повний перелік виконуваних творів. У більшості програм це були «Funérailles» Ф. Ліста, мініатюри «Порив», «Ввечері» та «Примхливі образи» з циклу «Фантастичні п'єси» ор. 12 Р. Шумана або п'єси Ф. Шопена. Такі музичні інтермедії у програмі концерту давали можливість Е. Дестін трохи відпочити та підготуватись до наступної серії вокальних номерів.

Відгуки на їхні виступи показують С. Борткевича як дуже цікавого й чуйного акомпаніатора. Так, у рецензії на концерт, який відбувся 8 листопада 1907 року в Гамбурзі, зазначено: *«Акомпанемент – у виконанні піаніста Сергія Борткевича – трактувався тут зовсім інакше. Це була не просто зовнішня звукова картина, не просто муркотіння колеса прядки: у фортепіанному супроводі відчувалось всеоб'єднуюче занепокоєння закоханого пастуха…»* [389]. Наприкінці рецензії також відзначено, що митець показав себе як енергійний музикант із хорошим смаком не лише у супроводі, але і як виконавець сольних творів, який майстерно опанував усі технічні складнощі й добре відчуває зміну тональних барв.

За свідченням композитора, він присвятив співачці цикл із шести романсів ор. 2. Наразі у відомих нам документах немає жодних прямих свідчень про їхнє виконання. Єдині анонси, що містять згадки про виконання якихось пісень митця без зазначення назви та опусу, були розміщені 29 вересня 1905 року в газеті «Berliner Tageblatt», а також 16 і 23 жовтня 1910 року в газеті «Hamburgischer Correspondent und neue hamburgische Börsen-Halle» [307, 308, 387]. Вище вже

йшла мова про концерт, який відбувся 4 жовтня 1905 року у залі Академії співу, де було виконано три нові пісні митця. Другий відомий нам концерт, у програмі якого пролунали пісні композитора, відбувся 26 жовтня 1910 року в гамбурзькому залі Coventgarten. Імовірно, що цього разу у виконанні Е. Дестін пролунав саме присвячений їй композитором цикл із шести пісень ор. 2.

Перебуваючи у Берліні в період з 1904 до 1914 року, С. Борткевич також співпрацював із багатьма іншими музикантами. З анонсів відомо про концерти митця зі скрипалем Осипом Шнірліном (Ossip Schnirlin), співачками Марією Бенке-Селлін (Maria Behnke-Sellin) та Розою Маас (Rosa Maas). Не маючи в цей час жодних матеріальних проблем, композитор регулярно брав участь у різних благодійних концертах, у яких також виступали Юліус та Хелен Лібан (Julius und Helen Lieban), професор Генріх Грюнфельд (Heinrich Grünfeld), доктор Маркс Мюллер (Marx Möller), Карл Майер (Karl Mayer) та багато інших музикантів. У програмах таких концертів з'являлися і власні фортепіанні мініатюри С. Борткевича: 23 січня 1907 року у Берліні він представив публіці кілька нових творів, а саме Етюд, Гавот і Капричіо, про що 31 січня писали у газеті «Musikalisches Wochenblatt»: «*23 січня у залі "Бехштейн" <…> піаніст Сергій Борткевич виконав три гарно складені фортепіанні п'єси власного авторства (Етюд, Гавот, Капричіо), прості та зрозумілі, як і його стиль*.» [622]. Водночас у опублікованій в газеті «Berliner Volkszeitung» 7 березня 1907 року рецензії на виступ співачки М. Бенке-Селлін йдеться про виконання композитором кількох власних творів: *«Піаніст, у виконанні якого я почув чотири п'єси ор. 3 і Враження ор. 4, його власні композиції, набагато вище у музичному й технічному плані. Це дуже гарні, чуттєві й іноді по-справжньому живі твори, які сам композитор зіграв захоплююче й ефектно.»* [121].

Раніше вже йшла мова про виконання С. Борткевичем власних творів у концертах: зокрема пісень та Концерту для фортепіано з оркестром ор. 1, який митець грав 2 квітня 1906 року в Берліні та 23 березня 1908 року в Харкові. Можна припустити, що він врахував досвід із Концертом і звернувся у своїх творчих пошуках до жанру фортепіанної мініатюри. З цього часу в анонсах та

рецензіях на його концерти регулярно з'являються згадки про виконання ним власних творів. Складається враження, що митець їх наче випробовував, пропонуючи нові композиції на розсуд широкої аудиторії слухачів і критиків. Отже, достатньо позитивна реакція публіки на перші опуси спонукала автора до створення та публікації нових циклів фортепіанних п'єс.

Паралельно з ансамблевим музикуванням митець продовжував виступати сольно. У газетах 1905–1906 років містяться узагальнюючі звіти про концертні та театральні події. Періодично там зустрічаються згадки і про С. Борткевича, який тоді ще тільки набирав популярність: *«Поряд зі сталими величинами як Габрилович і д'Альбер цінними новинками виявились Сергій Борткевич та Готфрід Галстон.»* [341] або *«Із закордонних музикантів нас відвідали Герман Браузе…Джизелла Гросс… Сергій Борткевич…»* [696]. Такі короткі згадки імені митця серед кількох десятків інших виконавців демонструють певну увагу преси до молодого піаніста. Однак із більшості таких оглядів неможливо зрозуміти: грав митець сольний концерт чи брав участь у збірній програмі.

Особливо цікавою у контексті виконавської біографії С. Борткевича є низка сольних концертів, які він дав наприкінці 1907 і у 1908 роках після смерті А. Райзенауера, під керівництвом якого митець вчився у Ляйпцизькій консерваторії. Після несподіваної смерті вчителя у жовтні 1907 року він дав концерти у Німеччині, Австрії, Латвії та Україні. Програми були складені переважно з творів композиторів, чия музика, за свідченням С. Борткевича, займала провідне місце у репертуарі А. Райзенауера – Ф. Шопена, Р. Шумана й Ф. Ліста. Також він додавав до програм твори Л. Бетховена, а також деякі з власних композицій. Характерною відзнакою цих концертів було обов'язкове виконання першим номером на знак вшанування пам'яті вчителя п'єси «Funèrailles» Ф. Ліста з циклу «Поетичні та релігійні гармонії». Імовірно, що саме ці твори молодий піаніст вивчав під керівництвом Маестро під час навчання у Ляйпцизькій консерваторії.

26 листопада 1907 року С. Борткевич дав сольний концерт у Берліні в Блютнер-залі, а вже за кілька місяців, 23 березня 1908 року, виступив у Харкові

в Симфонічному зібранні ІРМТ, де вдруге після Берлінської прем'єри виконав Концерт ор. 1 h-moll. А вже 26 березня він мав дати другий, сольний, концерт. Однак в оголошенні, розміщеному в газеті «Утро» 27 березня, зазначено: *«Концерт піаніста С. Е. Борткевича вчора, за непередбачених обставин, не міг відбутись.»* [31]. У рецензії на симфонічне зібрання, яка була опублікована там же 25 березня, окрім відгуку на виступ митця з оркестром також наведено анонс його концерту із сольною програмою [68]. Це дозволило частково відновити перелік творів, що мали лунати у його клавірабенді: на знак вшанування пам'яті А. Райзенауера композитор планував виконати «Funèrailles» Ф. Ліста, після чого грати Чотирнадцяту, «Місячну», сонату Л. ван Бетховена, Новелету й Арабеску Р. Шумана, а також ноктюрн, Першу баладу і Друге скерцо Ф. Шопена. Другий відділ мав бути присвячений творам Ф. Ліста (дві легенди і Рапсодія № 18) та власним композиціям С. Борткевича.

Наступний концерт відбувся 2 квітня у столиці Латвії – Ризі. Митець виступив у благодійному вечері, організованому поціновувачами виконавського мистецтва А. Райзенауера для збору коштів на встановлення меморіального пам'ятника піаністу. Програма вечора включала ті ж самі твори, які С. Борткевич раніше мав грати у Харкові, за виключенням Першої балади, замість якої він зіграв Баркаролу Ф. Шопена. На додаток, згідно з численними публікаціями у місцевій періодиці, композитор також виконав власне Каприччіо ор. 3 №1. Враховуючи кількість різних дописів у періодичних виданнях [див. Додаток 3], можна зробити висновок, що на приїзд піаніста дуже чекали, а його виступ мав значний резонанс серед місцевої творчої спільноти.

Восени, 10 вересня 1908 року, С. Борткевич дав ще один концерт у Латвії з повністю новою програмою. Серед представлених творів були Фантазія d-moll В. Моцарта, Соната № 26 ор. 81 Л. ван Бетховена, «Порив», «Ввечері» та «Примхливі òбрази» з циклу Фантастичні п'єси ор. 12 Р. Шумана, Фантазія-Експромт та Полонез As-dur Ф. Шопена, Баркарола С. Рахманінова і Рапсодія № 12 Ф. Ліста. До того ж, митець додав до програми кілька власних творів, а саме Гавот-Каприс ор. 3 № 3 і цикл із трьох п'єс ор. 6, який складають

прелюдія, вальс і етюд. Невдовзі, 24 листопада того ж року, у Відні відбувся сольний клавірабенд С. Борткевича з програмою, що повністю повторювала концерт 2 квітня у Латвії із доданням Гавота-Каприса ор. 3, циклу з трьох п'єс ор. 6 та Мелодії ор. 7.

Усі концерти були дуже схвально сприйняті публікою та критиками. У газеті «Rigasche Rundschau» 3 квітня 1908 року зазначалось: *«Успіх, якого досягнув митець, був настільки приголомшуючим, що, сподіваюсь, він змусить його повторити свій візит у наступному сезоні…»* [620]. Водночас у огляді концертних подій газети «Wiener Montags-Journal» 30 листопада зазначено: *«Піаніст фон Борткевич, як я чув, разом із дивовижною технікою володіє гарним талантом композитора…»* [с. 11]. Не менш захопливі відгуки читаємо і в рецензії на другий виступ митця у газеті «Düna Zeitung» 11 вересня: *«Аудиторія, яка спочатку була доволі стриманою, все більше й більше запалювалась, і, нарешті, не заспокоювалась, доки пан фон Борткевич повністю не забув своє початкове незадоволення в серії чудово виконаних бісів…»* [667].

Особливо привертає увагу приведена у дописах характеристика митця як віртуоза і музиканта. В опублікованому 10 березня 1908 року в газеті «Rigasche Rundschau» анонсі, із посиланням на «Allgemeine Musikzeitung», зазначено: *«Сергій фон Борткевич – прекрасний піаніст. Він має переваги, які вирізняють його серед багатьох інших. У його виконанні пропрацьовано всі деталі, воно не має технічних недоліків або маленьких слабкостей – навіть найделікатніші місця долаються з грацією, яка заслуговує на повагу.»* [378]. У надрукованій в газеті «Утро» розгорнутій рецензії, після виступу С. Борткевича у Харкові із симфонічним оркестром, критик Риголетто також звертає увагу на зростання не лише технічної, але й артистичної майстерності піаніста з часу останнього його концерту у місті, що відбувся у 1904 році: *«За ці останні чотири роки піаніст дуже просунувся вперед: витонченість, смак та інтелігентність закарбувалися тепер зрілістю й завершеністю.»* [68].

Але найяскравіші відгуки митець отримав у рецензіях на концерти, які він дав у Ризі 2 квітня та 10 вересня 1908 року. Місцевий музичний критик Ганс

Шмід (Hans Schmidt) у газеті «Rigasche Rundschau» 3 квітня писав: *«Показавши себе в усіх своїх талантах як віртуоз першого ряду й самого благородного рангу, він* [Борткевич – Є. Л.] *водночас явно жив у своїй грі духом свого вчителя. Це було те саме прагнення високого, політ у просторі, який виводить слухача за межі боротьби технічних ефектів назустріч співаючій душі. Туди, де мова вже йде не про учнівство, а вже про справжнє свято музичної насолоди, яке може запропонувати виконавець, який його творить.»* [620].

Натомість з рецензії на концерт 10 вересня, яка була опублікована у газеті «Düna Zeitung» наступного дня, стає зрозуміло, що хоча виконання програми й було технічно довершеним, але його не можна назвати художньо рівномірним. У своєму відгуку критик Пірс Ланге (Piers Lange) звертає увагу на прохолодність і стриманість соліста у першому відділі. Натомість, за його твердженням, після антракту С. Борткевич наче переродився: грав яскраво й захоплено, а його творча індивідуальність сяяла новими барвами [667].

Водночас рецензент Карл Ваак (Carl Waack) у відгуку від 11 вересня 1908 року в газеті «Rigasche Zeitung» більше уваги приділяє професійним якостям виконавця: *«Пан Борткевич не належить до віртуозів, які шукають порятунку у надмірній експлуатації власних технічних можливостей, що досить часто можна спостерігати сьогодні. Він відкидає завнішній пафос й усе навмисно спрямоване на досягнення зовнішнього ефекту. Протягом усього вечора ми не чули жодних перебільшень у динаміці або форсування. Його витончена техніка, що відповідає найвищим вимогам, завжди рухається у межах краси з воістину художнім благородством, його здорове, енергійне туше підкорює найчуттєвіші нюанси, узгоджені зі звуковими модуляціями, які у плавності й еластичності досягають максимального ефекту. Водночас його виконання живе, пронизане внутрішнім теплом і керується чітким, гарним смаком.»* [694].

Із приведених відгуків зрозуміло, що протягом перших чотирьох років артистичної діяльності С. Борткевич мав значний прогрес у вдосконаленні своїх піаністичних й артистичних якостей. У цей час він успішно дає концерти, а рецензенти називають його першокласним піаністом. Одночасно у свідомості

митця відбувався процес переосмислення своїх творчих пріоритетів. Успіх, який супроводжував виконання ним власних творів, і позитивні відгуки критиків, імовірно, підштовхнули його до побудови кар'єри композитора-виконавця, оскільки вже через рік – 23 листопада 1909 р. – С. Борткевич виступив у Берліні в Bluthnersaal із сольним клавірабендом, програма якого була складена ним виключно із власних творів. Поза тим у харківській газеті «Утро» від 29 квітня міститься повідомлення про авторський концерт митця, який має відбутись 3 травня у Парижі [70].

За інформацією з берлінських рецензій, 29 листопада композитор виконав Баладу з ор. 10, Капричіо з ор. 3, Прелюдію з ор. 6, Мелодію з ор. 7, а також цикли «Шість ліричних думок» ор. 11 та «Враження» ор. 4. Реакцію критиків на авторський концерт молодого композитора, в цілому, можна назвати позитивною. У газеті «Berliner Börsenzeitung» від 25 листопада 1909 року зазначалося: *«У низці невеликих творів, які я почув, концертант показав гарний композиторський талант, який переважно знаходиться під впливом Шопена і Чайковського, та підкріплений майстерним оформленням.»* [445]. Аналогічна рецензія (майже слово в слово) була опублікована 2 грудня у «Musikalisches Wochenblatt» [398]. Водночас 28 листопада у «Berliner Tageblatt» було надруковано такий відгук: *«Коли Сергій Борткевич грає власні твори, він робить музику, яка привертає увагу, але є безхарактерною. Як нерозумно – окремі п'єси чудово б виглядали у інших обставинах. Прослуховування великої кількості недостатньо оригінальних фортепіанних творів, які знаходяться десь між Шопеном і Лістом, не дуже надихає. До того ж Борткевич, який дуже багато вміє, не виконує свої твори настільки ж бездоганно, як він грає чужу музику.»* [388].

Отже, хоча рецензенти й відзначали деяку одноманітність творів митця та вплив на його стиль музики Ф. Шопена, Ф. Ліста, П. Чайковського та інших романтиків XIX століття, вони також не відмовляли йому у майстерності оформлення матеріалу й композиторському таланті. Звісно ж виконання власних творів у першому авторському клавірабенді було пов'язане для С. Борткевича з

певним хвилюванням, яке могло стати причиною дещо відстороненої або навіть інколи поверхневої й недостатньо охайної гри. Плюс до всього з розміщеного у «Berliner Tageblatt» відгуку зрозуміло, що рецензент неодноразово чув піаніста й очікував від нього значно кращого виступу, що свідчить про хорошу репутацію митця у Берліні до початку Першої світової війни.

Схожу програму С. Борткевич виконав у Харкові 13 грудня 1910 року. Згідно з інформацією з анонсів до цього концерту, розміщених у газеті «Утро», митець виступав з аналогічною програмою в Берліні, Парижі, Будапешті та Відні [48]. А трохи раніше в дописі від 10 грудня зазначено: *«Останній виступ його* [Борткевича – Є. Л.] *в Будапешті супроводжувався великим успіхом й угорська преса дуже схвально відізвалась як про піаніста, так і про композитора, особливо відзначивши його Сонату, ор. 9. Не менш схвальні відгуки можна знайти у паризькій та берлінській музичній пресі.»* [10]. Від останнього концерту митця в Берліні його творчий доробок збагатився кількома новими опусами, а кількість вже опублікованих сягнула тринадцяти. Це дозволило компонувати програми вибірково із найбільш вдалих творів. Окрім вже відомих нам Балади ор. 10 № 1, циклу «Враження» ор. 4 та кількох інших мініатюр, на розсуд харківської публіки було запропоновано два нові яскраві опуси: цикл «Кримські нариси» ор. 8 і Перша соната ор. 9 H-dur.

У рецензії, яка була опублікована 15 грудня в газеті «Южный край», В. Сокальський охарактеризував деякі твори С. Борткевича як недостатньо різноманітні для програми сольного концерту: *«Можливо, молодий артист зробив помилку, виконуючи лише власні твори. Вони не настільки різноманітні, щоб весь вечір заповнити виключно ними.»* [16]. З усього прослуханого він особливо виділив «Кримські нариси» ор. 8 і кілька мініатюр з ор. 10, 12 та 13. Також рецензент дав дуже високу оцінку Борткевичу-піаністу: *«У нього гарний тон, відмінна техніка. Його гра вільна й різноманітна. В ній є і віртуозний блиск, і вишуканість, і задушевна співучість. Кожній п'єсі може він надати притаманний їй характер та завершеність. У*

звуках, які він видобуває з фортепіано, часом відчувається подих поезії, свіжої, щирої, чарівної.» [16].

Водночас В. Сокальський з певним розчаруванням пише, що авторський клавірабенд С. Борткевича, на жаль, не привернув належної уваги місцевої аудиторії: *«Рокове число! Чи не в ньому розгадка… Або студентське свято в оперному театрі відволікло багатьох у цей вечір… В усякому разі, байдужість земляків не могла не відгукнутися в серці артиста болем незаслуженої образи. Подивившись у пустинну залу, він міг би побачити там і першого свого вчителя-пестуна А. Ф. Бенша, і коло близьких людей, і друзів… побачив би й декого із нашого маленького музичного світу… побачив би і невеличку жменьку просто публіки… Але "велика публіка", де вона?..»* [16]. На завершення огляду концерту критик зазначає: *«Як піаніст і як композитор, С. Борткевич, у всякому разі, є неабиякою величиною, нехтувати якою не можна.»* [16].

У наступні роки кількість сольних концертів С. Борткевича поступово скорочується. Причиною цього могло стати прагнення виконувати лише власні твори, відмовившись тим самим від побудови кар'єри піаніста-віртуоза. Багато років пізніше, у «Спогадах», він дуже коротко пояснює цю зміну: *«Кар'єра віртуоза подобалась мені все менше й менше. Відтоді я грав лише свої твори і намагався показати, як варто їх "інтерпретувати".»* [654, с. 22]. Водночас у періодиці 1910–1914 років з'являється все більше згадок про виконання творів митця іншими піаністами. У центрі його композиторських зацікавлень вперше після появи Концерту ор. 1 опиняється симфонічна музика. Спочатку у 1912 р. з'являється Перший фортепіанний концерт ор. 16 B-dur, а напередодні Першої світової війни – симфонічний цикл «Російські танці» ор. 18 та Симфонічна поема «Отелло» ор. 19.

У подальші роки провідну роль в артистичній діяльності С. Борткевича займає гра у складі камерних ансамблів. Після повернення у 1914 році до Харкова розпочинається його плідна творча співпраця зі скрипалем Франком Смітом (Frank Smit) та деякими іншими місцевими музикантами. Єдиним свідченням артистичної діяльності митця під час війни та революції є його власні

«Спогади»: *«Ми стали друзями й давали концерти на півдні Росії. Навіть в Україні ми відчували певну нестачу продуктів й привозили мішки з мукою та цукром з наших концертних турів. Наш концерт у Москві мав великий успіх. Нас навіть запросили дати другий, однак вже було занадто пізно… Я також грав концерти з іншими чудовими артистами: віолончелістом Білоусовим, скрипалем Могилевським, диригентом Бердяєвим.»* [654, с. 25].

Революція, пов'язані з нею труднощі, психологічно та фізично виснажливі умови життя і праці, а іноді навіть необхідність переховуватись від більшовиків змусила митців тимчасово перервати сумісну концертну діяльність. Починаючи з 1917 року, С. Борткевич викладав фортепіано у щойно відкритій у Харкові Консерваторії. Влітку 1919 року він із дружиною поїхав до Криму і через наступ червоної армії вже не зміг повернутись додому. Рятуючись від більшовиків, митець наприкінці листопада 1920 року на одному з останніх пароплавів прибув до Константинополя (зараз Стамбул), що на той час був столицею Османської імперії. Таким способом, через збіг історичних обставин, композитор був вимушений у період з 1918 до 1920 року перервати виконавську діяльність, яку відновив тільки у Константинополі.

Перший концерт С. Борткевича у місті, згідно з його «Спогадами», відбувся у приміщенні Американського Роберт-Коледжу, де митець виступив для студентів цього навчального закладу: *«Я дав фортепіанний концерт для студентів* [Американського Роберт-Коледжу – Є. Л.] *й отримав свій перший гонорар у Константинополі.»* [654, с. 33]. За кілька днів до того він грав власні твори у музичному магазині «д'Андрія», завдяки чому зав'язав знайомства з місцевими музикантами і знайшов першу роботу: *«Я відвідав кілька музичних магазинів і представився хазяїну. Моє ім'я знали. Деякі мої композиції були "під рукою". У д'Андрії я сів за рояль і грав. Джентльмен, який слухав мене тривалий проміжок часу, грецький скрипаль, порадив завітати до піаніста*

Хегея[12]*, придворного піаніста султана… Пан Хегей, здавалось, був у захваті від моїх творів, котрі я йому зіграв. Він обіцяв, що дозволить мені викладати теорію музики своїм учням.»* [654, с. 32]. Завдяки протекції нових друзів, С. Борткевич невдовзі дав великий концерт для представників дипкорпусу й аристократії. Подальші виступи сприяли зростанню популярності та збільшенню кількості учнів митця.

Однак у Константинополі культурне життя проходило серед відносно невеликої групи людей. Це обмежувало С. Борткевича, бо до Першої світової війни він звик жити у Берліні – одному з центрів європейської культури того часу: *«Я тужив за Європою, за музикою та культурою. У Константинополі не було ані концертів, ані театру, ані інтелектуальних інтересів.»* [654, с. 34]. Це спонукало його до активного відновлення зв'язків і співпраці з європейськими концертними агентствами та імпресаріо. У листі до Г. ван Далена від 18 серпня 1921 року С. Борткевич писав про заплановані концертні ангажементи, які доводиться відкласти через проблеми, пов'язані з переїздом на нове місце: *«Я маю ангажементи до Відня та Будапешту на перше вересня, однак я залишуся тут ще на деякий час поки не назбираю достатньо коштів у зарубіжній валюті з уроків та концертів. Далі я сподіваюсь поїхати до Відня або Будапешту щоб відпочити й нарешті повернутися до композиції.»* [174].

Після повернення до Європи у 1922 році композитор відновив співпрацю зі скрипалем Ф. Смітом. Протягом 1922–1923 років вони дали низку успішних концертів у Австрії, Німеччині та Нідерландах. Водночас 17 грудня 1922 року в Празі С. Борткевич диригував прем'єрою свого Скрипкового концерту ор. 22 у виконанні Ф. Сміта. Опублікований 19 грудня у газеті «Prager Tagblatt» відгук демонструє успішність прем'єри та виконавців, а також доброзичливе ставлення критиків до композитора: *«Франк Сміт, колишній учень Шевчика, у неділю ввечері виступав у Чеській філармонії в залі Сметани. Він грав багато*

[12] У «Спогадах» ім'я піаніста написано нерозбірливо. У скороченому варіанті, який було опубліковано у 1971 році, його ім'я зазначено як «Ilegey», тобто Ілеґей. Однак, при вивченні рукопису документа Т. Якубовим було з'ясовано, що С. Борткевич мав на увазі угорського піаніста на ім'я Ґеза де Хеґей (Geza de Hegey).

музики: Концерт соль мінор Бруха, Чакону Баха і, нарешті, Скрипковий концерт ре мінор Сергія Борткевича <…> Концерт Борткевича – це твір чистокровного музиканта… Часом він звучить як невелике нагадування про Ріхарда Вагнера, але у всьому іншому він цінний особистістю музиканта. Професор Борткевич, який диригував своїм твором, відзначився разом зі своїм відомим солістом.» [394, с. 6].

Наступного місяця, 22 січня 1923 року, митці успішно виступили у Відні в залі Konzerthaus. До програми увійшли Скрипкові сонати швейцарського композитора Фолькмара Андрае (Volkmar Andreae) ор. 4 та С. Борткевича ор. 26, Хаванез ор. 83 та Інтродукція і Рондо-Капричіозо ор. 28 К. Сен-Санса, а також фортепіанні п'єси Consolation ор. 17 № 4, «Lamentation» ор. 17 № 7, Етюд ор. 15 № 10 та Гавот-Каприз ор. 3 № 3 С. Борткевича. У віденських газетах того часу відсутні розгорнуті відгуки на цей концерт, однак через півроку, 9 червня, у 156-му номері газети «Arbeiter Zeitung» було опубліковано відгук на концерт дуету Ф. Сміта і С. Борткевича зі схожою програмою: *«Композитор Серж Борткевич дав вечір камерної музики зі скрипалем Франком Смітом, у якому пролунала приємна соната швейцарського композитора Фолькмара Андрае та його власна скрипкова соната. Того ж вечора Борткевич виконав фортепіанні твори, які показали його як майстра композиційної техніки.»* [442, с. 7].

За свідченням В. Калкмана, на початку 1923 року митці також дали ряд концертів у інших європейських містах. Згідно з розміщеною на меморіальному сайті композитора інформацією, концерт у Гаазі відбувся в залі Haagschen Kunstkring і був детально висвітлений у місцевій пресі: *«У суботу, 3 лютого 1923 року, разом зі скрипалем Франком Смітом, Борткевич дав концерт, організований Haagsche Kunstkring у Гаазі (Нідерланди)… Концерт отримав сповнені ентузіазму відгуки у різних нідерландських газетах, таких як "Het algemeen Handelsblad" та "Het Vaderland" від 4 лютого 1923 року та "De Haagsche Courant" від 5 лютого 1923 року.»* [356].

У програмі вечора в супроводі фортепіано пролунали наймасштабніші скрипкові твори С. Борткевича: Соната ор. 26 і Концерт ор. 22. Митець також

виконав Гавот-Каприс ор. 3 № 3 та кілька п’єс із циклу «Lamentations et Consolations» ор. 17. У розгорнутому відгуку, розміщеному в газеті «Het Vaterland», рецензент, який підписав себе як «E. P. D.», звертає увагу, що Г. ван Дален до того вже добре ознайомив місцеву музичну спільноту із творчістю композитора й тим самим підготував підґрунтя для його приїзду. Тож результатом концерту стала значна зацікавленість публіки та критиків творчістю митця, а також посилення інтересу до його нових виступів: *«Якщо зробити підсумок, то у нас був дуже цікавий вечір, знайомство з кількома артистами, які не можуть довго залишатись осторонь. Я, звісно ж, чекаю на Скрипковий концерт у наших “великих” концертах…»* [426, с. 3].

У той же час митці дали два концерти у Берліні. Перший відбувся 29 січня у залі Академії співу за участі Берлінського симфонічного оркестру, а другий, камерний, – на зворотньому шляху з Гааги 6 лютого 1923 року. Про це свідчать розміщені у «Berliner Tageblatt» 21 січня оголошення й коротенький допис від 10 лютого [706, 355]. У програмі першого вечора були представлені скрипкові концерти М. Бруха й С. Борткевича у виконанні Ф. Сміта, а також Перший фортепіанний концерт ор. 16 у виконанні автора. Натомість програма другого вечора повторювала концерт, який за кілька днів до того відбувся у Гаазі. Єдиний відгук на другий виступ митців у Берліні засвідчує: *«Соната g-moll для скрипки і фортепіано Сергія Борткевича, яку він виконав у другий вечір разом з переконливим скрипалем Франком Смітом, заслуговує більшого визнання. Дрібні фортепіанні твори автора також були добре сприйняті публікою.»* [355].

У подальші роки митець продовжував виконувати переважно власні твори, популяризуючи їх усіма можливими засобами. Зокрема у концертній діяльності він змінює акцент із сольного на камерно-ансамблеве музикування та виступи у симфонічних концертах як запрошений диригент. Єдиний авторський клавірабенд С. Борткевича 1920-х років відбувся 19 листопада 1923 року у Відні у Малому залі Konzerthaus. Програму склали «Lamentations et Consolations» ор. 17, Три п’єси ор. 24, Три вальси ор. 27 а також вибрані етюди

з ор. 15 та ор. 29. У місцевій періодиці концерт активно анонсувався, але, імовірно, не мав очікуваного успіху серед критиків, а опублікований 24 листопада у «Reichspost» відгук можна назвати доволі нейтральним: *«Серж Борткевич представив свої власні композиції, які без особливих знахідок рухаються шляхом фортепіанної техніки Ліста і гармонії Чайковського й серед переваг мають гарну виконавську роботу, певну витонченість і піаністичний ефект.»* [674, с. 7]. Водночас сам митець 24 листопада у листі до Г. ван Далена писав про великий успіх і п’ять викликів на біс [191].

Після зміни С. Борткевичем власного творчого амплуа з піаніста-віртуоза на композитора-виконавця у міжвоєнних періодичних виданнях все рідше можна зустріти його характеристику як виконавця. У переважній більшості рецензій на виступи митця увага критиків зосереджується на його творах. До того ж деякі концерти майже не отримували розгорнутих оглядів або мали лише коротенькі дописи у газетах. Для прикладу: описаний вище авторський клавірабенд, який відбувся у Відні 19 листопада 1923 року, активно анонсувався у місцевій пресі, але отримав лише один коротенький відгук [див. Додаток 3].

Те ж саме відбулось і наступного разу: 26 листопада 1924 року у Малому залі товариства Musikverein у Відні відбувся вечір музики С. Борткевича за участі самого автора. Програму склали вокальний цикл «Сім поезій Поля Верлена» ор. 23 та Віолончельний концерт ор. 20. Солістами були співачка Розіна Фортельні (Rosine Fortelni) та віолончеліст Пауль Грюммер (Paul Grümmer). Згідно з відгуком на концерт, С. Борткевич також виконав власні етюди. Але у жодному з дев’яти анонсів детальна програма не була зазначена, тому невідомо, грав митець увесь цикл чи вибірково виконав лише кілька п’єс. Імовірно, що ті ж самі етюди пролунали й у наступному концерті 2 грудня того ж року в Новому залі у Хофбурзі. Окрім митця, до участі були залучені вокалісти Роза Аттлер (Rose Attler) і Ніколаус Зек (Nikolaus Zec), скрипаль Роберт Поллак (Robert Pollak), віолончеліст Герман Буш (Hermann Busch) та ліворукий піаніст Пауль Вітгенштайн. Концерт також широко анонсувався у пресі, але жодні відомості стосовно виконуваної програми, на жаль, відсутні.

Опублікований у віденській газеті «Der Morgen. Wiener Montagblatt» 1 грудня 1924 року відгук на авторський концерт С. Борткевича був доволі розгорнутим і містив його характеристику як композитора: *«Сергій Борткевич <…> у своїх творах наполегливо уникає атонального більшовизму. Його <…> "слов'янські" художні образи захоплюють гарною, інтимною мелодійністю, щирістю почуття, шляхетністю, інакше кажучи, усім тим, що сьогодні називають не модним. Тим не менш, його етюди піднімають нові проблеми піанізму, а отже піаністи мають звернути на них увагу <…> Його віолончельний концерт, акуратно інтерпретований Паулем Грюмером, буде цінною знахідкою для віолончелістів, які шукають цінні новинки. Чудові пісні на вірші Поля Верлена із незвичайною культурою та благородством співала Роза Фортельні із Ґраца.»* [391].

18 січня 1925 року у супроводі Віденського симфонічного оркестру під керівництвом Рудольфа Ніліуса С. Борткевич виконав Перший фортепіанний концерт ор. 16. У цей період митець менше виступає в концертах. Здебільшого він концентрується на власних творах. З інформації, що міститься у його листуванні, видно, що в цей час митець найбільше переймається долею своїх нових творів: як сприймуть другий, ліворучний, концерт (бо дуже довгий) або коли ж, нарешті, відбудеться прем'єра третього тощо. Звідти ж дізнаємося про яскравий успіх, який мала Любов Колесса у Ляйпцизькому Гевандхаузі з Першим фортепіанним концертом ор. 16 під орудою Вільгельма Фуртвенглера.

Наприкінці 1925 року відбулась поїздка С. Борткевича до Іспанії разом із віолончелістом П. Грюмером. Їх концерт у Мадриді 31 жовтня мав позитивні відгуки у пресі, а у виданні «La Voz» критик навіть порівняв митця зі всесвітньо відомим піаністом-віртуозом Емілем Зауером [351]. Водночас у газеті «El Globo» музиканти отримали таку характеристику: *«Вони не "віртуози"; вони просто чудові музиканти, акуратні музиканти, сповнені авторитету і водночас поваги до виконуваного твору, який прагнуть виконати щиро, відмовляючись від тих ефектів, до яких часто вдаються концертанти, нехтуючи навіть красою виконуваного твору.»* [291].

Значний інтерес публіки та критиків викликала і програма концерту, яку склали Віолончельна соната № 3 op. 69 A-dur Л. ван Бетховена й Соната у старовинному іспанському стилі Гаспара Кассадó (Gaspar Cassadó), Концерт g-moll Г. Ф. Генделя, Віолончельний концерт op. 20 С. Борткевича та його фортепіанні мініатюри, які й зацікавили аудиторію: *«Борткевич, відомий композитор, виконав деякі зі своїх власних творів. Перш за все, сподобались сповнені ніжного романтизму ноктюрн і гавот для фортепіано й цікавий концерт для віолончелі, який займав третій відділ* [концерту – Є. Л.].*»* [291].

У цей час Віолончельний концерт ще кілька разів з'являється у програмах виступів митця. Так, 17 грудня 1925 року композитор акомпанував свій твір у сольному концерті віолончелістки Ютки Прікс-Загорначки (Jutka Prix-Zahornaczky), а 28 лютого 1926 р. особисто диригував його виконанням з оркестром. Солістом виступив учень П. Грюммера Ріхард Крочак (Richard Krotschak). Опубліковані у пресі відгуки критиків були дуже позитивними. У газеті «Arbeiter Zeitung» від 9 січня 1926 р. писали про великий успіх твору, який він здобув у супроводі фортепіано [443]. А 7 березня рецензент з «Wiener Salonblatt» відзначив бурхливий успіх виконання Віолончельного концерту з оркестром під керівництвом автора [423].

Наступний виступ С. Борткевича відбувся аж на початку 1927 року: митець разом із російською піаністкою Марією Нойшеллер (Maria Neuscheller) взяв участь у концерті, що відбувся 31 березня у Хофбурзі. Вони виконали симфонічну поему «Звуки свята»[13] S. 101 Ф. Ліста у транскрипції для двох роялів. До того ж 22 квітня у Великому залі Musikverein композитор диригував свій Перший фортепіанний концерт op. 16. Солістом виступив піаніст Зігмунд Странскі (Siegmund Stransky).

Але найголовнішим лейтмотивом у листах митця протягом останнього року проходить питання прем'єри Третього фортепіанного концерту op. 32 «Per aspera ad astra». Спочатку він пише, що розраховував на виконання твору

[13] Festklänge (нім.).

Г. ван Даленом, але через постійні переноси дати концерту й інші бюрократичні перипетії прем'єра відкладалася далі й далі. Нарешті, 30 квітня 1927 року у Великому залі товариства Musikverein відбувся авторський симфонічний вечір С. Борткевича. У виконанні Віденського симфонічного оркестру під орудою митця пролунали симфонічна поема «Отелло» ор. 19, Балетна сюїта «1001 ніч» ор. 37, Скрипковий концерт ор. 22 – солістка Хріста Ріхтер (Christa Richter) та світова прем'єра Третього фортепіанного концерту ор. 32 «Per aspera ad astra» у виконанні піаністки М. Нойшеллер. Композитор мав значний успіх із власними творами, про що йдеться у тридцять другому номері журналу «Signale für die musikalische Welt»: *«Композитор Сергій Борткевич майстерно диригував концертом зі своїх власних творів, музиці яких властива французька легкість та грацiйність, а також гарна інструментовка.»* [697, с. 1136].

Необхідно зазначити, що після повернення до Європи у 1922 році митець починає випробовувати себе як диригент. Спочатку він як композитор керував виконанням власних творів. Однак у 1928 році С. Борткевич дав два концерти з програмою із симфонічних творів різних авторів. У перший вечір, 5 лютого, він разом із Віденським симфонічним оркестром виконав Симфонічну картину «У Середній Азії» О. Бородіна разом із Четвертою симфонією ор. 36 П. Чайковського. Також у програмі пролунав Перший фортепіанний концерт ор. 16 у виконанні Антуана Константа (Antoine Konstant). У листі до Г. ван Далена від 10 травня С. Борткевич писав про великий успіх, який мав соліст із його твором, і що він також має грати його у Лондоні й, можливо, там же на радіо: *«Чудовий піаніст Антуан Константа (який нещодавно грав у Відні з великим успіхом) буде грати мій концерт в Лондоні, а також, можливо, на англійському радіо.»* [158].

Другий виступ композитора відбувся 7 травня у Великому залі товариства Musikverein. Цього разу він згідно з анонсами став за пульт Віденського жіночого симфонічного оркестру. Програму концерту склали Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта» П. Чайковського, вокальні твори у виконанні Н. Зек, а також Другий фортепіанний концерт С. Борткевича у виконанні П. Вітгенштайна. У листі до

Г. ван Далена 10 травня композитор писав: *«Пауль Вітгенштайн грав неймовірно своєю лівою рукою й мав великий успіх з моїм фортепіанним концертом. Мене дуже хвалили у якості диригента. Я мав 50 чоловіків та 22 жінки. Було не просто досягти високого художнього рівня…»* [158].

На початку 1929 року С. Борткевич також дав два симфонічні концерти. Перший відбувся у Варшавській філармонії. Програму склали твори митця, серед яких була Балетна сюїта «1001 ніч» ор. 37 і Третій фортепіанний концерт ор. 32 «Per aspera ad astra» у виконанні автора. Другий виступ відбувся 17 березня у Великій залі товариства Musikverein. Віденський симфонічний оркестр під орудою композитора виконав Увертюру до опери «Руслан і Людмила» М. Глінки і П'яту симфонію ор. 64 П. Чайковського, а також Третій фортепіанний концерт ор. 32 «Per aspera ad astra» у виконанні М. Нойшеллер.

У міжвоєнний період виконавська діяльність С. Борткевича доповнюється виступами на радіо: починаючи з 1928 року він регулярно грає свої твори в ефірі різних європейських радіостанцій. Перший відомий нам радіовиступ митця відбувся 28 вересня 1928 року у студії Віденського радіо. Разом із віолончелісткою Беате Райхерт (Beate Reichert) він виконав власну Сонату для віолончелі й фортепіано ор. 36, а наступного року грав Сонату для скрипки і фортепіано в дуеті зі скрипалем Й. Дойчем (J. Deutsch). На відміну від звичайних концертів, радіотрансляції не мали критичних відгуків у газетах, а єдиним свідченням виступів митця у студії є програми радіоефірів та листування композитора із сучасниками.

Окрім камерної музики, С. Борткевич також часто виконував на радіо свої фортепіанні твори. Особливо популярним був Перший фортепіанний концерт ор. 16, який він неодноразово грав на радіостанціях Німеччини, Віденському радіо та Радіо Праги. На жаль, більшість анонсів не містить жодної інформації стосовно виконуваної програми, а іноді – навіть імені виконавця. Тому наразі неможливо визначити кількість виконань того чи іншого твору. Однак з анонсів та газетних заміток відомо, що митець грав свій Концерт на радіо щонайменше чотири рази. Першою стала трансляція концерту, який відбувся 25 вересня

1931 року в Сілезькій філармонії. Друге виконання транслювалось із Праги увечері 28 вересня того ж року. Третього разу композитор виконав цей твір 20 грудня на Віденському радіо у супроводі Віденського симфонічного оркестру під орудою доктора Людвіга Кайзера (Ludwig Kaiser). Концерт широко анонсувався, а у газеті «Radio Wien» від 18 грудня 1931 року в анонсі навіть була надрукована коротка біографія С. Борткевича. Остання відома нам радіотрансляція твору у виконанні композитора відбулась 19 липня 1935 року також на Віденському радіо разом із Віденським симфонічним оркестром під керівництвом Фрідріха Клаппера (Friedrich Klapper).

У період з 1929 до 1934 року митець активно виконував свої фортепіанні мініатюри у радіоконцертах. Про це свідчать численні анонси його виступів. Більшість з них мали такий вигляд: *«Сергій Борткевич та його твори»* (анонс трансляції 18 червня 1929 року на Радіо Ляйпцига) або у програмі могло бути зазначено лише ім’я композитора без жодних інших пояснень [126]. Натомість інші анонси містять повний перелік виконуваних творів. Про деякі виступи на радіо С. Борткевич повідомляє у листах. Наприклад, 29 жовтня 1929 року митець писав Г. ван Далену, що подорожував до Латвії й, серед іншого, грав свої твори на радіо Риги: *«Після Кенігсбергу я поїхав до Риги де протягом години грав свої фортепіанні твори на радіо.»* [203]. Однак за відсутності більш детальної інформації, наразі не вдалося знайти програму зазначеного радіоефіру.

Перший відомий нам радіоконцерт композитора з повністю анонсованою програмою відбувся 11 жовтня 1931 року на радіо Кенігсбергу. У його виконанні прозвучали перша, сьома та восьма прелюдії з ор. 33, три останні етюди з ор. 15, Вальс ор. 27 № 1 та Балада ор. 42. Наступний виступ відбувся у прямому ефірі Берлінського радіо 26 січня 1932 року із програмою, яку складали перша і дев’ята прелюдії з ор. 33, цикл Сім прелюдій ор. 40, Елегія ор. 46 та Балада ор. 42. За рік, незадовго до повернення до Відня, митець ще двічі грав на радіостанції Берліну. Першим був невеличкий сет довжиною двадцять хвилин, у якому композитор виконав Мелодію ор. 7 № 1, Східну ідилію ор. 8 № 3a, Consolation з циклу «Lamentations et Consolations» ор. 17, а

також кілька п’єс із циклу «У ¾ такті» ор. 48. Усі перераховані ефіри анонсувались як і багато інших програм та ніяк не виділялись серед них.

Значно цікавішим є другий виступ С. Борткевича в ефірі Берлінського радіо, який відбувся 19 лютого 1933 року. Окрім програми, яка була широко анонсована в багатьох німецьких та австрійських періодичних виданнях, у газеті «Radio Wien» 17 лютого були опубліковані біографія та портрет композитора. Так само широко і з публікацією його біографії анонсувався й наступний виступ 17 грудня, але цього разу вже на Радіо Відня. Програми цих двох ефірів є абсолютно різними, хоча деякі твори й повторюються з попередніх радіоконцертів. Так, під час виступу 19 лютого у Берліні митець грав Прелюдію ор. 33 № 1, першу, шосту і сьому прелюдії з ор. 40, Елегію ор. 46, «Східну ідилію» ор. 8 № 3а, два останні етюди з ор. 15 та чотири п’єси з циклу «У ¾ такті» ор. 48. Натомість програму виступу в ефірі Віденського радіо 17 грудня склали п’ять вибраних прелюдій з ор. 33 (№№ 2, 6, 7, 8, 9), Етюд ор. 15 № 7, «Граціозний вальс» ор. 27 № 1, етюди «Fontaine lumineuse» ор. 10 № 3 та «Жонглер» ор. 29 № 8, «Гротескний вальс» ор. 24 № 2, Consolation ор. 17 № 4 та Експромт ор. 24 № 3 «Ерос».

Останнім відомим нам виступом С. Борткевича на радіо у міжвоєнний період із власними фортепіанними мініатюрами став ефір 2 грудня 1934 року. Митець виконав цикл «З казок Андерсена» ор. 30. Того ж року він повертається до виконання камерної музики та диригентської діяльності. Цьому сприяв переїзд до Відня, де вже були налагоджені професійні та творчі зв’язки у музичних колах: 2 серпня митець разом зі скрипалем Яро Шмідом (Jaro Schmied) виконав свою Скрипкову сонату ор. 26, а через кілька днів, 9 серпня, виступив як диригент в Бадені-під-Віднем. У газеті «Badener Zeitung» 11 серпня 1934 року було опубліковано відгук: *«Музичний директор Вайсман… запросив професора Сержа Борткевича виступити у якості запрошеного диригента у концерті в четвер. Таким чином, ми мали задоволення бачити композитора, віртуоза і диригента зі світовим ім’ям у якості запрошеного диригента на*

нашій естраді. Публіка із захопленням слухала і так щедро аплодувала симпатичному диригенту, що йому довелось виконати твір знову.» [574, с. 3].

У тому концерті під орудою митця лунала Балетна сюїта «1001 ніч» ор. 37. Успіх у публіки, а також позитивний відгук у пресі свідчать про популярність композитора, а також високий рівень його визнання сучасниками. 15 серпня 1934 року С. Борткевич знову виступив на Радіо Відня. У дуеті з Я. Шмідом він виконав Скрипкову сонату ор. 26. А через півроку, 23 січня 1935 р., разом зі скрипалем Георгом Штайнером (Georg Steiner) та віолончелістом Р. Крочаком зіграв прем'єру Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано ор. 38 та Віолончельну сонату ор. 36. З цієї нагоди в газеті «Radio Wien» 18 січня було опубліковано розгорнутий анонс, який містив біографію митця та стислий огляд програми радіоконцерту. Як вже було зазначено вище, 19 липня того ж року на Радіо Відня у супроводі Віденського симфонічного оркестру композитор виконав свій Перший фортепіанний концерт ор. 16.

Наступного року С. Борткевич виступив на радіо в дуеті з піаністом Отто Шульгофом (Otto Schulhof). 7 травня 1936 року вони зіграли перший номер з оркестрової сюїти «Російські танці» ор. 18, а також цикл «Російські мелодії і танці» ор. 31 для фортепіано в чотири руки. А вже за кілька місяців, 2 вересня 1936 року, митець разом зі скрипалем Я. Шмідом у прямому ефірі вперше за багато років виконав програму з творів інших композиторів, до якої увійшли Скрипковий концерт П. Нардіні, Романс Я. Шміда, «Зефір» Є. Губай та Інтродукція і Тарантела П. Сарасате.

Найвизначнішою подією 1930-х років у творчому житті С. Борткевича як композитора і виконавця можна вважати виконання опери «Акробати» ор. 50, яке відбулось у прямому ефірі Віденського радіо 3 лютого 1937 року. Згідно з інформацією, розміщеною В. Калкманом на меморіальному сайті митця, композитор завершив роботу над твором у 1932 році й вів перемовини про його постановку на сцені Берлінського оперного театру [356]. Однак вже 21 квітня 1933 року у листі до Г. ван Далена він писав: *«Після революції Гітлера майже всі оперні продюсери, багато директорів оркестрів та інші були звільнені й*

тепер приходять нові люди, з якими я маю знов вести перемовини стосовно моєї опери.» [с. 45]. Перемовини з керівництвом театру у Берліні не мали результату. Того ж року С. Борткевич повернувся до Відня, де також не зміг домовитись про постановку. Митець відправляв клавір до різних театрів, але безуспішно: його твір так і не був поставлений у жодному з них.

Єдиним виконанням опери «Акробати» за життя композитора стала радіотрансляція скороченої версії твору на Радіо Відня під орудою самого автора, яка відбулась 3 лютого 1937 року й широко анонсувалась у пресі. Оголошення про трансляцію багаторазово друкувались у газетах «Badener Zeitung», «Das Kleine Blatt», «Salzburger Chronik», «Salzburger Folksblatt», «Prager Tagblatt», «Neues Weiner Journal» та інших. У 18 номері журналу «Radio Wien» була опублікована стаття, присвячена ювілею композитора та його опері. У листі до Г. ван Далена від 12 січня митець писав: *«Виконання моєї опери "Акробати" відбудеться як "передсвято" мого 60-річчя вже 3 лютого (середа) з 21:00 до 22:15 на Радіо-Відня. Чотири солісти, великий оркестр, я диригуватиму особисто.»* [163].

Трансляція прем'єрного виконання опери С. Борткевича мала великий успіх як в Австрії, так і за кордоном. Про це митець писав у листі до Г. ван Далена 20 лютого 1937 року: *«Я отримав купу листів, навіть від людей, зовсім мені незнайомих, які привітали мене з великим успіхом. Спектакль дійсно був відмінний, співаки, великий, прекрасний оркестр. Я мав лише дві репетиції, які пройшли впевнено та натхненно, всі добре порозумілися. Навіть у Берліні всі розуміли кожне слово.»* [178]. Трансляція твору привернула до нього увагу сучасників. Зокрема, оперою зацікавились у Берліні, про що митець також писав у листі 4 квітня 1938 року: *«Моя опера "Акробати" також викликала інтерес у Берлінському оперному театрі. Я надіслав туди фортепіанну версію і текст.»* [208]. Однак ця ініціатива не мала продовження.

Протягом кількох наступних років С. Борткевич періодично виступав на австрійському та німецькому радіо з вокалістами як акомпаніатор. Нам відомо про кілька таких ефірів: 3 грудня 1937 року, коли разом зі співачкою Марією

Вінклер-Фіалко (Maria Winkler-Fialko) вони виконали програму з вокальних творів Станіслава Монюшко, Станіслава Нєвіадомського, Ріхарда Маукса та Ріхарда Штрауса, а також пісні «Einsamkeit» та «Heimatsbild» С. Борткевича; у 1939 р., до початку Другої світової війни, митець також двічі акомпанував співачці на ім'я Дора Комарек. 20 грудня 1938 року він виступив у ранковому ефірі, де виконав кілька своїх творів (програма не оголошувалась).

Необхідно також сказати про дві поїздки композитора напередодні Другої світової війни. Першою став візит до Нідерландів у 1938 році на запрошення голландського Радіо AVRO виступити 1 березня у прямому ефірі. Митець також планував концерт у залі Kunstkring, про що кілька разів писав у листах до Г. ван Далена. Зокрема, у листі від 31 січня 1938 року зазначено: *«Я щойно отримав сповіщення з Амстердаму, що я буду грати там у вівторок 1-го березня. Я вважаю, що було б краще, якби мій сольний фортепіанний концерт у Kunstkring відбувся раніше, перш ніж люди почують мене на радіо.»* [206]. Однак за невідомих нам обставин концерт не відбувся, а у листі 8 лютого розчарований композитор писав: *«Неймовірно, як невдачі продовжують переслідувати мене! Я вже радів своєму сольному фортепіанному концерту в Kunstkring, а тепер ти написав мені, що нічого не вийшло. Як прикро!»* [218].

Пізніше, у липні 1939 року, С. Борткевич із дружиною здійснив поїздку до Югославії, де перебував протягом півроку. У цей період він дав кілька концертів, а також виступив на радіо у Загребі та Белграді: *«У липні 1939 року Сергій та Елізабет Борткевичі залишили Відень, щоб поїхати на півроку до (колишньої) Югославії. Спершу вони поїхали до Рогашка Слатини, де Сергію Борткевичу довелося пройти лікування шлунку. Згодом вони відвідали різні міста та родичів його дружини, які мешкали в Белграді. Восени 1939 року Борткевич зіграв свій Перший фортепіанний концерт, диригував свою Першу симфонію та виступив із фортепіанним концертом на радіо Загреба та Белграда.»* [356]. Подружжя Борткевичів навіть думало залишитись тут і надалі, але у грудні 1939 року вони вирішили повернутись до Відня.

Згідно з інформацією, яка міститься у листах С. Борткевича до Г. ван Далена, він мав чотири виступи на радіо у Югославії: три на Радіо Бєлґрада (4 вересня, 3 жовтня й 3 грудня) та один на Радіо Заґреба (6 жовтня). У листі від 26 серпня митець також писав про запланований виступ на радіо в Любляні. Але наразі немає жодної інформації відносно цього ефіру. Про перший, третій і четвертий виступи композитор пише, що грав власні твори, однак не зазначає які саме. Водночас у листі 26 серпня він повідомляє, що 3 жовтня буде грати на радіо Перший фортепіанний концерт ор. 16 та диригуватиме Першу симфонію ор. 52 [196]. У наступному листі 28 жовтня митець підтверджує інформацію стосовно виконання ним концерту й симфонії, а також висловлює сумніви стосовно повернення до Відня через війну [199].

Після початку Другої світової війни анонси виступів композитора на радіо поступово зникають із програм радіоефірів. Останній відомий нам виступ митця в цей період відбувся 14 травня 1940 року. У його виконанні пролунав цикл «Lyrica Nova» ор. 59, дві прелюдії з ор. 40, два етюди з ор. 15 та п’єса «Kasperl-Harlekin» з циклу «Маріонетки» ор. 54. Проте окремі найпопулярніші його твори й надалі лунали в ефірі радіотрансляцій. У листі 13 січня 1942 року композитор писав: *«Мої композиції виконуються на радіо та у концертах, але тепер навряд чи є серйозна музика. Танці, марші й таке інше.»* [164]. А 14 жовтня він навіть рішуче стверджує: *«Я грав і буду грати на радіо, а також в концертах у Німеччині, оскільки моя музика не заборонена!»* [171]. Однак після завершення війни у листі від 3 червня 1946 року митець зазначає: *«Нацисти відібрали у мене концерти, концертні тури, радіопередачі. А коли поразка маячіла все ближче, моя музика була заборонена.»* [204].

Натомість у періодичних виданнях цього часу з’являється інформація про виступи митця у концертах. Першим після тривалої перерви став його авторський сонатний вечір у віденському Brahms-saal 29 листопада 1942 року. Раніше у листі до Г. ван Далена 14 жовтня С. Борткевич писав: *«Наприкінці листопада я даю концерт у Відні: Сонатний речиталь Сергія Борткевича. Скрипкова соната ор.26, Фортепіанна соната ор. 60 (прем’єра), Віолончельна*

соната ор. 36. Виконавці: Пауль Грюммер (віолончель), Яро Шмід (скрипка), композитор (фортепіано).» [171].

Концерт мав успіх у публіки та критиків. Особливе враження справила Друга фортепіанна соната ор. 60, від чого С. Борткевич отримав особливе задоволення. Він дуже цінував свій твір і неодноразово писав про нього у листах: *«Моя соната мала колосальний успіх»* [173], *«Всі кажуть, що я був особливо успішним з цією сонатою»* [186], *«Моя соната… завжди і всюди була дуже успішною…»* [181] тощо. Це підтверджує й рецензія на сонатний вечір композитора, опублікована 2 грудня 1942 року в газеті «Das kleine Volksblatt»: *«Борткевич ще раз показав себе впевненим майстром форми і композиції. Його квітучі звукові фантазії знаходяться у романтичному світі. Кожний твір проникнутий вишуканою культурою та аристократичним смаком. Оскільки твори були виконані з чудовим супроводом, який не викликав додаткових питань, виступ став дійсно яскравим успіхом.»* [635].

Наступного року митець кілька разів виступив як акомпаніатор своїх творів. Серед них – Скрипковий концерт ор. 22 у виконанні Я. Шміда, а також вокальний цикл «Sternflug des Herzens» ор. 62 на вірші віденської поетеси Грети Корбер (Grete Korber) на її творчому вечері. На додаток 14 лютого 1943 року С. Борткевич виконав Перший фортепіанний концерт ор. 16 у Великому залі Konzerthaus. У листі до Г. ван Далена, окрім названого концерту, він також пише про гастролі у Загребі: *«14 лютого я граю мій концерт сі-бемоль мажор у Відні в залі Konzerthaus. Сподіваюсь дати кілька концертів у Загребі (Атремі), куди мене збираються запросити.»* [220].

У наступних листах композитор також пише й про інші заплановані концерти: *«Після мого 3-хсонатного сольного концерту у Відні, я грав концерт сі-бемоль мажор для фортепіано з оркестром. Потім був виконаний мій цикл пісень і його будуть повторювати 4 квітня. Можливо, я дам інший фортепіанний концерт, якщо зможу безкоштовно отримати зал.»* [186]. Виконання циклу «Sternflug des Herzens» ор. 62 за участі С. Борткевича відбулось 3 березня та 4 квітня 1943 року, а восени, 30 жовтня, він дав концерт

разом зі скрипалем Я. Шмідом у Brahms-Saal у Відні. У листі 25 серпня він також писав про концерт, запланований на 28 листопада: *«Я організовую концерти з моїх композицій 30 жовтня та 28 листопада.»* [193]. Але наразі жодних згадок у пресі про даний концерт немає.

У квітні 1944 року композитор виступив з авторським клавірабендом, про що йде мова у дописі, розміщеному 28 квітня в газеті «Neues Wiener Tagblatt»: *«У концерті можна було почути музику Сергія Борткевича: Соната ор. 60, далі чотири Фантастичні п'єси й, нарешті, цикл етюдів, дуже добре написаних, мелодично-характерних творів із текучим піанізмом (що є їх головною перевагою), що приємно збагачує* [фортепіанну – Є. Л.] *літературу. Композитор особисто виконав їх у своїй живій та енергійній манері.»* [396]. А вже через місяць, 14 травня, митець взяв участь у сольному концерті скрипаля Жденко Машека (Zdenko Maschek). У програмі, окрім Скрипкового концерту ор. 22 С. Борткевича, були також представлені сонати Л. ван Бетховена (№ 5 ор. 24) та Е. Гріга (№ 3 ор. 45).

Після закінчення Другої світової війни митець продовжив грати у концертах: 21 вересня 1945 року він виступив як піаніст і диригент у концерті академії «Collegium Musicum». У рецензії, опублікованій 23 вересня 1945 року в газеті «Österreichische Volksstimme», писали: *«Композитор Сергій Борткевич був представлений як диригент, піаніст та композитор у фестивальному концерті "Collegium Musicum". Яскравий, особливо у своєму віртуозному фортепіанному концерті, який наслідує Чайковського, він дещо знесилено ознайомив публіку зі своєю Сюїтою.»* [421]. У листі до Г. ван Далена 3 червня 1946 року композитор писав: *«Я живий і давав концерти у Відні, навіть одного разу ввечері грав мій фортепіанний концерт, диригував мою "Австрійську сюїту" й Патетичну симфонію Чайковського!»* [204].

Після завершення Другої світової війни концертна ситуація залишалася складною. В одному з листів на початку 1946 року митець писав: *«5 квітня я даю свій перший концерт після довгої зимової паузи. Другий, можливо, у травні, якщо не станеться нічого несподіваного.»* [654, с. 64]. Обидва концерти

відбулись у зазначений строк: 5 квітня з віолончелістом Р. Крочаком та скрипалем Віллі Босковським (Willi Boskovsky) композитор дав авторський сонатний вечір у Mozart-Saal, а 23 травня виступив там же із сольним фортепіанним речиталем. Плюс до всього 10 квітня він разом із Р. Крочаком грав музику для віолончелі і фортепіано на Радіо Відня, а також 16 травня та 16 грудня проакомпанував власні пісні у концерті Товариства Моцарта й на вечері поезії поетеси Г. Корбер.

У лютому 1947 року у Відні відбулося святкування 70-літнього ювілею С. Борткевича. Про ретельність підготовки концерту свідчить сам митець у листі 21 жовтня 1946 року: *«Мій концерт у Відні (тобто репетиція мого 70-річчя 28 лютого) був запланований на 12 грудня, за сприяння тенора Державного оперного театру Дермоти й концертмейстера Віденського філармонійного оркестру, скрипаля Босковського, який буде грати чотири мої скрипкові п'єси.»* [182]. Згідно з анонсами у періодичних виданнях початку 1947 року концерт відбувся 4 лютого у Brahms-Saal за участі Антона Дермоти (Anton Dermota) та В. Босковського.

Водночас у листах композитора вперше після закінчення Другої світової війни з'являється інформація про гастролі в інших країнах й навіть про виступи на радіо. У листі 21 жовтня 1946 року він жаліється на неможливість організації закордонних концертних поїздок: *«Коли ми нарешті зможемо подорожувати? Сьогодні у мене були б ангажементи у Будапешті, Празі, Чехословаччині – відкриті концерти й виступи на радіо.»* [182]. Але вже за рік, 27 жовтня 1947 р., пише про запланований концерт у Празі та виступ на радіо у Будапешті: *«На початку січня я граю у Празі та Будапешті (Фортепіанний концерт та радіо.)»* [201]. 10 березня 1948 року митець також пише, що виконає власні твори на Радіо Праги: *«25-го маю грати мої фортепіанні п'єси та віолончельну сонату на Радіо Праги, але я не впевнений, чи це відбудеться через політичну ситуацію у цій країні, візи й т. ін.»* [157].

На 1947 рік також припадає, імовірно, одна з найважливіших подій у творчій біографії С. Борткевича, – заснування Товариства Борткевича у Відні.

Основним завданням Товариства було сприяння виконанню та поширенню творчості композитора. За регламентом, зібрання членів Товариства, друзів та поціновувачів творчості митця проходили у перший понеділок кожного місяця у період із листопада по травень протягом року у залі Künstlerhaus. Зазвичай це були концерти, у яких композитор виступав сольно або разом з іншими музикантами в ансамблях різного складу. Таким способом від моменту заснування Товариства Борткевича митець регулярно виступав у концертах, організованих його учасниками.

Перший такий концерт відбувся 15 грудня 1947 року у Відні в Brahms-Saal товариства Musikverein. Програму склали друга частина Скрипкового концерту ор. 22 та вибрані пісні із вокальних циклів «Russischen Lieder» ор. 47 та «Sternflug des Herzens» ор. 62 у виконанні скрипаля Антона Фітца (Anton Fietz) та соліста Віденської опери тенора А. Дермоти. Плюс до всього митець виконав низку власних фортепіанних творів, а саме дві прелюдії з ор. 33, Другу сонату ор. 60, «Чому?» з циклу «Фантастичні п'єси» ор. 61, Етюд ор. 65 № 2, два етюди з ор. 29, Етюд ор. 15 № 7 та Баладу ор. 42. У листі до Хелен Мюлголланд від 15 січня 1948 року митець писав, що не зважаючи на велику програму, він також дав чотири біси.

Концерт мав великий успіх у публіки, а також отримав стримані, але позитивні відгуки критиків, які хоча й наголошували на відсутності новизни та оригінальності, а деколи навіть звинувачували митця у старомодності, все ж відзначали, що *«консервативна публіка все ще може насолоджуватись багатством мелодії, домінацією гармонії та слов'янською меланхолією композицій.»* [125]. У газеті «Wiener Zeitung» 25 грудня писали: *«Сергій Борткевич, перш за все, фортепіанний композитор. Його велика любов присвячена роялю, мелодійним пасажам, які добре звучать у концерті й майстерно сплетених мелодій <…> Борткевич має своє товариство; його учасники воліють до красивої форми, приємного звуку, тобто "естетичних понять", яким ми із радістю кажемо "так" за переконанням. Антон Дермота*

і Антон Фітц зробили визначний внесок у чудову інтерпретацію багатої програми з композитором, який є її кращим виконавцем.» [480].

Вся подальша концертна діяльність митця була значною мірою пов'язана з діяльністю Товариства Борткевича[14]. У листі від 19 жовтня 1950 року він писав: *«Товариство Борткевича розпочало свої концерти. Артисти вищого рівня співпрацюють у перший понеділок кожного місяця. <…> Наразі відбулось 14 концертів й завжди мої нові твори.»* [177]. А в іншому листі, від 1 червня 1951 року, митець зазначає: *«Я сміливо продовжую грати на роялі в Товаристві Борткевича й на радіо, останнім часом навіть мій Концерт для фортепіано з оркестром.»* [154]. Згідно з інформацією, яка міститься у програмах зібрань Товариства Борткевича, митець брав участь майже у кожному заході. Ступінь його залученості могла варіюватися від кількох акомпанементів, зіграних протягом вечора, до виконання повноцінного сольного концерту. Програми заходів складали твори митця у виконанні автора й запрошених музикантів. Окрім вокальних та інструментальних композицій лунали й оркестрові твори у перекладенні для фортепіанного ансамблю.

Діяльність Товариства Борткевича сприяла зростанню популярності митця у Відні та збільшенню кількості його прихильників. У листі 14 грудня 1949 року він писав до Г. ван Далена: *«Моє Товариство Борткевича продовжує рости. У перший понеділок кожного місяця (за виключенням літньої пори) мої твори виконуються у Künstlerhaus.»* [167]. У 1952 році Товариство Борткевича урочисто відсвяткувало 75-річний ювілей митця у Великій концертній залі товариства Musikverein. У листі від 18 березня того ж року С. Борткевич писав: *«Концерт був грандіозний, блискуче сприйнятий публікою та пресою (як за домовленістю!). Мої солісти були першокласними, оркестр грав натхненно й радісно, а я, як вже було написано і сказано, диригував так, наче мені 25 років…»* [175]. В одній з рецензій на цей концерт, опублікованій в газеті «Neues Österreich» 28 лютого 1952 року, читаємо: *«Святковий концерт до Дня*

[14] Програми зібрань Товариства Борткевича, у яких митець особисто приймав участь, див. у Додатку 3.

Народження у Великій залі Musikverein справляє серйозне враження про оркестрові твори композитора… <…> Митець натхненно диригував великим оркестром RAVAG, який з ентузіазмом виконав свою місію.» [627].

Цей виступ став останньою яскравою подією у довгій виконавській кар'єрі С. Борткевича. За свідченням Г. Анквіч-Клеговена здоров'я митця поступово погіршувалось, що відчувалось вже під час його останніх виступів у концертах Товариства Борткевича. Не зважаючи на це, композитор продовжував планувати нові програми й виступи, втіленню яких змогла завадити тільки його несподівана смерть 25 жовтня 1952 року у Віденському центральному госпіталі.

2.3 Педагогічна діяльність С. Борткевича

Звертаючись до педагогічної діяльності С. Борткевича треба відзначити, що через брак інформації даний аспект його творчої індивідуальності й досі залишається «terra incognita» світової борткевичеани. На початку творчої кар'єри робота викладачем була одним із багатьох проявів творчої самореалізації митця. Але пізніше, у період еміграції, приватні уроки і викладання у різних навчальних закладах ставало чи не єдиним засобом заробити хоча б якісь гроші. У створених у 1936 році «Спогадах» він з ностальгією згадує, наскільки популярною була музика до Першої світової війни і як добре в той час заробляли вчителі, оскільки мали багато учнів. Із листів до Г. ван Далена відомо, що останній навіть відправляв студентів брати уроки у С. Борткевича в Берліні та Відні. Наразі важко однозначно визначити мету цих занять: це могли бути як майстер-класи із вдосконалення професійного рівня молодих піаністів, так і спроба Г. ван Далена хоча б якось допомогти своєму другу покращити скрутне матеріальне становище у міжвоєнні роки.

Сьогодні складно охарактеризувати педагогічну діяльність С. Борткевича, оскільки наявні відомості скоріше висвітлюють факт її присутності у творчій біографії митця, аніж формують уявлення про нього як викладача. Частково так

сталось через те, що він часто змінював місце проживання й не мав можливості закріпитись на одному місці. Крім того, у різні періоди його життя змінювався характер педагогічної діяльності й ставлення до неї самого митця. До своєї вимушеної еміграції С. Борткевич був дуже заможною людиною: його родина володіла підприємствами, а капітал складав приблизно півтора мільйони рублів. У таких умовах він міг би ніколи не працювати, що іноді й траплялось серед молодих представників тогочасної аристократії. Однак митець викладав у Берліні, а з 1914 року – у Харкові, що свідчить про скоріше творчий інтерес до педагогічної діяльності у даний період, аніж про бажання збагатитися.

Протягом життя С. Борткевич працював у музичних навчальних закладах різних країн. У «Спогадах» він пише, що, перебуваючи у Берліні до Першої світової війни, протягом одного року викладав у приватній Консерваторії Кліндворта-Шарвенки: *«Я викладав у Консерваторії Кліндворта-Шарвенки лише один сезон. Після кількох неприємних випадків я полишив цю музичну школу.»* [654, с. 21]. У той час керівництво навчальних закладів кожного року давало оголошення у періодичних виданнях про набір студентів, а також публікувало списки своїх викладачів на наступний навчальний рік. Дирекція Консерваторії Кліндворта-Шарвенки також регулярно розміщувала у газетах списки професорів та розклад студентських концертів із вказівкою на клас викладача. Згідно з інформацією, що міститься у «Berliner Tageblatt» від 19 серпня та 9 вересня 1906, 30 травня 1909 та 6 серпня 1911 років, С. Борткевич працював там не менше п’яти років: з 1906 до 1911 рр. [258, 257, 376, 256].

Окрім німецьких газет, про викладацьку діяльність митця у Берліні також писали у харківських друках. У 1908 та 1910 роках композитор давав концерти у себе на батьківщині. Вони супроводжувались публікацією значної кількості дописів у періодиці із зазначенням місця роботи С. Борткевича. Але тут є певні інформаційні розбіжності. В оголошеннях, розміщених у газеті «Южный край» від 19 та 22 березня 1908 року, вказано, що митець є професором у Берлінській консерваторії [81, 32]. У № 727 газети «Утро» 29 квітня 1909 року написано, що він *«продовжує бути професором штернської консерваторії у Берліні»* [70]. У

перших двох випадках, імовірно, назву просто скоротили, а замітка в газеті «Утро» містить помилку редактора. До того ж в анонсі від 1 березня та рецензії від 25 березня 1908 року, опублікованих у газеті «Южный край», вказано правильне місце роботи композитора [77, 17]. Це також підтверджує і В. Сафонов: у 1910 році в листі до В. Малишевського він висловлює сумніви стосовно того, чи захоче С. Борткевич переїхати до Одеси, щоб викладати у музичному училищі [73, с. 275]. Таким чином, твердження митця про лише один рік його педагогічної діяльності у Консерваторії Кліндворта-Шарвенки виглядає доволі сумнівним. Пояснити таку розбіжність можна припущенням, що композитор хотів навмисно «підправити» термін своєї роботи у цьому навчальному закладі за власним бажанням. Також він міг викладати там як запрошений педагог у форматі майстер-класу, а, отже, більшість часу не входити до основного педагогічного складу закладу.

Після депортації з Німеччини у 1914 році[15] С. Борткевич, за його власним твердженням, мав можливість викладати у Санкт-Петербурзькій консерваторії, але вирішив повернутись до Харкова, де відкрив власні приватні фортепіанні класи: *«Проїхавши Стокгольм та Фінляндію ми, нарешті, дістались Санкт-Петербурга. Мені пощастило, що незважаючи на спокусливу можливість працювати в Імператорській консерваторії, я не залишився там і поїхав до мого рідного міста Харкова… Багато студентів, які у мирний час вчились у Москві та Санкт-Петербурзі, залишились у Південній Росії й прийшли до мене. Невдовзі я мав можливість вибрати кращих.»* [654, с. 25]. Після відкриття у Харкові Консерваторії (1917 р.) митець ненадовго увійшов до її професорсько-викладацького складу. Про це свідчать оголошення, розміщені у листопаді 1914 року в газетах «Южный край» та «Утро». У восьмому номері «Театрального журналу» 1918 року ім’я митця вже значиться серед викладачів класу спеціального фортепіано Консерваторії [30]. Це підтверджують і

[15] Після початку Першої світової війни С. Борткевич отримав звинувачення у шпигунстві. У його квартирі було проведено обшук, а сам митець знаходився під домашнім арештом. За відсутності доказів звинувачення було знято, а композитор з дружиною був депортований до Російської Імперії [224].

«Спогади» композитора, де він пише, що якийсь час викладав у Народній консерваторії [654, с. 28]. Однак необхідність переховуватись від більшовиків і навіть тікати від червоної армії завадила митцю продовжити педагогічну діяльність у Харкові.

У 1920 році С. Борткевич опинився у Константинополі, де також давав приватні уроки. Про період життя композитора у Туреччині наразі відомо лише з його власних «Спогадів» та кількох листів. Він пише, що спочатку викладав теорію музики, але після кількох концертів мав повний клас студентів-піаністів, серед яких також були діти представників дипкорпусу та місцевої аристократії. Це підтверджується й у листі від 21 вересня 1934 року до австрійського композитора Йозефа Маркса (Joseph Marx), де митець пише, що мав у Константинополі багато учнів: *«У 1921–1922 роках я грав багато концертів у Константинополі й мав велику кількість учнів, переважно греків і вірмен, які полишили місто після зречення султана. Однак моє ім'я все ще добре відоме серед турок.»* [222].

Під час перебування митця у столиці Туреччини там була заснована консерваторія. Інформація про цей заклад наразі відсутня, і тому важко сказати, чи це була справжня консерваторія (ВНЗ), чи звичайна музична школа за зразком берлінської Консерваторії Кліндворта-Шарвенки. Цікаво, що у «Спогадах» С. Борткевич пише, що він особисто разом із піаністом Михайлом Баржанським, був її засновником: *«Я заснував Греко-Російську Консерваторію разом із піаністом Баржанським з Одеси»* [654, с. 33]. Однак у листі від 18 серпня 1921 року, який був надісланий Г. ван Далену безпосередньо з Константинополя, інформація дещо інша: *«Російські музиканти заснували консерваторію за підтримки грецької спільноти»* [174]. У будь-якому випадку навчальний заклад був створений біженцями з Російської Імперії, а отже є вірогідність, що композитор брав безпосередню участь у його заснуванні й роботі, а також працював там викладачем.

Про авторитет С. Борткевича як викладача у описаний період можемо судити лише з його власних слів. До еміграції він, перш за все, спирався на

популярність митця як виконавця, а також, певною мірою, як композитора. Саме на це 22 березня 1929 року С. Борткевич посилається у листі до Й. Маркса і там же зазначає: *«Я неодноразово звертався як усно, так і письмово до Музичної школи та Академії з приводу роботи в якості викладача фортепіано, для якої я, на мою думку, маю кваліфікацію як досвідчений фортепіанний педагог, піаніст і композитор.»* [223]. Зауважимо, що, перебуваючи у Константинополі, митець мав повний клас студентів. У цей час він регулярно виступав у місті з сольними концертами. Натомість, повернувшись до Європи у 1922 році, він полишив кар'єру піаніста-віртуоза, а, отже, для отримання бажаної посади викладача міг розраховувати лише на допомогу знайомих та власні професійні здобутки попередніх років. На жаль, серед учнів С. Борткевича не було жодного більш-менш відомого музиканта, а викладання у консерваторіях Кліндворта-Шарвенки, коротке професорство у Харкові та педагогічна діяльність у Греко-Російській консерваторії в Константинополі навряд чи могли скласти достатньо престижне й переконливе резюме.

Незважаючи на це, після повернення до Європи композитор постійно займався педагогічною діяльністю. У віденських періодичних виданнях 1923 року розміщено рекламу його приватних фортепіанних курсів. Зокрема у газетах «Neue Freie Presse» та «Neues Wiener Tagblatt» від 23 та 30 вересня зазначено, що *«професор Сергій Борткевич переїхав до Відня й відкриває власні фортепіанні курси»* [575, 576]. А вже у 1925 році в газеті «Neue Freie Presse» зазначалося, що він веде *«Klavierkonzertklasse»* у Музичній школі Горака (Horakschen Musikschule) у Відні [411]. Ця інформація підтверджується й заміткою, яка була розміщена у «Neues Wiener Journal» 2 жовтня 1927 року. Вона засвідчує, що С. Борткевич у тому ж закладі викладав *«Spezialkurs für Klavier»* [661].

Після переїзду до Берліну у 1929 році матеріальне становище митця значно погіршилось. У листах до Г. ван Далена цього періоду він пише, що має багато викладати, щоб забезпечити себе і дружину [216]. С. Борткевич просить дати оголошення у голландських газетах про те, що веде педагогічну практику в Берліні [172]. Також він просить знайти для нього можливість і допомогти

влаштуватися викладачем у Голландії й жаліється на зниження інтересу до серйозної музики, а отже – на зменшення кількості приватних учнів [153]. С. Борткевич неодноразово згадує про відмови у працевлаштуванні, які отримував від музичних навчальних закладів у Німеччині, й посилається на те, що всі вони переповнені й ніде немає жодних вакансій, а він як іноземець у таких умовах має ще менше шансів знайти собі постійне місце роботи.

Відтоді й до закінчення Другої світової війни єдиною сферою педагогічної діяльності С. Борткевича були приватні уроки, які він давав під час перебування у Берліні й після повернення до Відня у 1933 році. Імовірно, втрачаючи надію знайти педагогічну вакансію, він часом навіть думав поїхати до Південної Америки. У листах до Г. ван Далена 8 лютого та 23 серпня 1933 р. митець писав, що постійно отримує листівки з Ріо-де-Жанейро, що його музика має там значну популярність і її багато виконують [217, 185]. А 21 квітня того ж року він навіть зазначав, що сподівається отримати контракт і поїхати туди особисто: *«Я часто отримую листи і програми з Ріо-де-Жанейро (Бразилія). Мене там дуже люблять. Я написав директору Національного музичного інституту. Якби я зміг отримати контракт від Національного інституту музики, я міг би поїхати туди одразу ж протягом кількох років.»* [180]. Водночас митець був готовий повернутись до Туреччини, щоб викладати там у музичній школі. У листі від 21 вересня 1934 року він просить композитора Й. Маркса рекомендувати його на це місце: *«Випадково дізнався від мого колеги Яро Шміда, що музична школа в Константинополі (Стамбул) шукає вчителів з фортепіано та скрипки. Я вирішив Вас запитати, чи могли б Ви рекомендувати мене туди в якості викладача фортепіано?»* [222].

У 1934 році композитор разом зі скрипалем Я. Шмідом навіть працювали над відкриттям власної приватної музичної школи у Бадені-під-Віднем. Про це йде мова у листі 28 вересня 1934 року: *«Оскільки його* [Шміда – Є. Л.] *тут* [у Бадені – Є. Л.] *дуже люблять, ми сподіваємося, що знайдеться достатньо учнів. Щодо мене, то я теж досить відомий, особливо протягом літа, коли виконують мої твори <…> Найближчими днями з'явиться реклама та афіші.*

Вже зголосилося кілька учнів. Підходяще приміщення ми теж підшукали, тож найближчим часом усе має вирішитися»[16] [202]. Однак, судячи з подальшого листування, проєкт не мав успіху.

Останнім педагогічним притулком С. Борткевича у 1945–1948 роках стала Консерваторія міста Відень (Konservatorium der Stadt Wien), яка сьогодні має назву Приватний університет музики й мистецтв міста Відень (Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien). Про це свідчить заповнена митцем у листопаді 1948 року анкета для «Lexikon Schöpferischer und schaffender Österreicher», де він пише: *«У 1945-8 роках викладав фортепіано у Консерваторії міста Відень.»* [473]. Водночас у листі від 21 вересня 1948 року він зазначав, що вже не може працювати у цьому закладі через похилий вік: *«Я став вчителем фортепіано у Консерваторії Відня. Ненадовго, оскільки вже давно перетнув вікову межу (71, скоро 72!)… Я був там лише три роки.»* [183].

Так С. Борткевич завершив свій педагогічний шлях у 1948 році як професор Консерваторії міста Відня. У листі до Гелен Мюлголланд (Hélène Mulholland) від 21 серпня 1947 року, виснажений численними випробуваннями, митець писав, що мусить викладати, хоча ніякого задоволення від того вже не отримує. Його саркастичне твердження *«Краще б я написав третю симфонію»* яскраво демонструє відношення композитора до цього роду діяльності в останні роки його життя [148].

Висновки до другого розділу

Вивчення артефактів соціальної пам’яті дає підстави стверджувати, що формування і становлення творчої індивідуальності С. Борткевича не було екстраординарним або нетиповим для першої половини XX століття. Митець народився у заможній та впливовій родині, яка мала безпосередній стосунок до

[16] Переклад Темура Якубова.

розбудови культурного життя Харкова. Завдяки цьому майбутній композитор отримав ґрунтовну загальну та музичну освіту, а також мав можливість вчитися за кордоном. Наразі важко судити наскільки сильним був творчий вплив на молодого митця його харківських викладачів – піаністів І. Слатіна та А. Бенша. Проте успішний вступ до Санкт-Петербурзької консерваторії свідчить про високий рівень його обдарування та підготовки.

Важливим етапом у формуванні С. Борткевича як піаніста стало навчання під керівництвом професора К. ван Арка у Санкт-Петербурзі. Хоча митець і нарікає у «Спогадах», що не отримав належної піаністичної підготовки під час навчання, рецензії на перші ж сольні виступи засвідчують майстерне володіння ним усіма видами техніки. Вимогливість петербурзького професора сприяла формуванню у С. Борткевича критичного відношення до себе та своєї діяльності, а також спонукала до досягнення найкращих результатів. Але відсутність підтримки та певної симпатії з боку викладача могли зародити перші паростки невіри митця у власні виконавські можливості.

Важливий вплив на формування молодого піаніста справило близьке знайомство з А. Райзенауером і навчання під його керівництвом у Ляйпцизькій консерваторії. Як педагог та творча особистість він суттєво відрізнявся від К. ван Арка – методиста і викладача-ремісника у найкращому розумінні цих визначень. Весь багаторічний педагогічний досвід К. ван Арка був спрямований на виховання професіоналів високого рівня (як у піаністичному, так і загально-музичному аспекті). Натомість А. Райзенауер – феноменальний концертуючий піаніст-віртуоз, яскрава творча особистість, один із «топових» виконавців свого часу – спрямовував усю свою енергію під час роботи з учнями на розкриття їх творчого й артистичного потенціалу. Інакше кажучи, він прагнув виховувати самобутніх митців, які у подальшому могли б побудувати яскраву виконавську кар’єру, не вбачаючи потреби водночас детально працювати над окремими технічними проблемами своїх вихованців.

У особі А. Райзенауера С. Борткевич отримав ту підтримку й віру, якої не зміг дати К. ван Арк. Відомий піаніст розгледів творчий потенціал свого учня і

забезпечив йому успішний початок європейської концертної кар'єри. Але його вплив на молодого митця мав і зворотній бік. Маючи прикладом колосальний виконавський рівень свого вчителя, С. Борткевич прагнув досягти подібної свободи та майстерності. Це призвело до появи і розвитку у нього сумнівів стосовно власної піаністичної майстерності, що були пов'язані з надкритичним ставленням до себе. У зв'язку з цим митець зазначав, що на початку концертної кар'єри витратив багато часу й зусиль на подолання технічних обмежень у своїй грі й навіть жалкував, що не поїхав до Відня вчитися під керівництвом знаменитого викладача Т. Лешетицького, учні якого славились міцною піаністичною базою.

З цього приводу необхідно зазначити, що побудова серйозної концертної кар'єри зазвичай потребує від музиканта значних витрат часу на підготовку програми та підтримку належної технічної форми. Винятком із цього правила можуть бути деякі виконавці, які від природи є феноменально обдарованими і тому не потребують постійних регулярних занять (серед них – А. Райзенауер). Наразі неможливо точно визначити, що саме призвело до розчарування С. Борткевича у артистичній діяльності – внутрішній конфлікт і неможливість досягти такого ж рівня майстерності, яким володів його вчитель, чи просто відсутність відповідних амбіцій. У будь-якому разі ще до початку Першої світової війни відбулося переосмислення ним власних творчих пріоритетів: звернення до композиції та педагогіки як основних напрямів самореалізації з періодичним виконанням та пропагуванням своєї музики.

Відносно концертної діяльності С. Борткевича важливо зазначити, що вже протягом першого десятиліття після завершення навчання у Ляйпцизькій консерваторії він досяг значних успіхів як піаніст. Протягом кількох років його гастролі охопили практично всю Європу і мали значний успіх як у публіки, так і у критиків. Головним виконавським пріоритетом митця у цей час були сольні речиталі, серед яких особливо виділяються ті, які відбулись наприкінці 1907 та протягом 1908 року після смерті А. Райзенауера. Іншим аспектом піаністичної діяльності С. Борткевича були його виступи у ролі концертмейстера та

камерного виконавця. До Першої світової війни він періодично виступав у Німеччині з різними європейськими музикантами. Найбільш важливою в цьому плані була його співпраця зі співачкою Е. Дестін. Рецензії на їхні виступи характеризують митця як чуйного та яскравого акомпаніатора.

Відмовившись від кар'єри піаніста-віртуоза, С. Борткевич продовжував у міжвоєнний період давати концерти зі своїх творів. Його виступи проходили у таких престижних європейських залах, як Musikverein та Konzerthaus у Відні, Kunstkring у Гаазі, філармоніях Варшави і Мадриду. До того ж він регулярно виступав на радіостанціях Австрії, Німеччини, Чехії, Нідерландів та Югославії. У своїх численних концертах митець неодноразово співпрацював із багатьма відомими музикантами, серед яких вокалісти Е. Дестін та А. Дермота, скрипалі Ф. Сміт, Я. Шмід та В. Босковскі, віолончелісти П. Грюммер і С. Бенеш, піаністи П. Вітгенштайн, П. де Конне і М. Нойшеллер, диригенти А. Шаррер, І. Слатін, Й. Ласка та багато інших. Ще одним новим плідним напрямом його творчої діяльності стали виступи з Віденським симфонічним оркестром, виступав із Берлінським симфонічним, Чеським, Сілезьким та Берлінським філармонійними оркестрами, Оркестром RAVAG та багатьма іншими колективами у ролі запрошеного диригента[17].

Педагогічна діяльність супроводжувала С. Борткевича протягом усього його творчого шляху. Але внаслідок постійної зміни місця проживання митця її формат постійно варіювався: він відкривав приватні курси, викладав у музичних школах та консерваторіях. Сьогодні важко оцінити рівень педагогічної обдарованості С. Борткевича. Можна лише зазначити, що за більш ніж сорок років викладання у різних навчальних закладах серед його учнів не було жодного відомого нам музиканта. Але уточнення даного факту потребує проведення окремого дослідження цього аспекту творчої діяльності митця.

Загалом можна з упевністю сказати, що вже за життя С. Борткевича він був визнаний сучасниками як композитор і виконавець. Незважаючи на критику, що

[17] Перелік музикантів та колективів, із якими співпрацював С. Борткевич, дивись у Додатку 2.

періодично лунала в бік митця, він завжди мав великий успіх у широкої публіки, а з 1947 до 1973 року у Відні навіть існувало засноване друзями композитора та поціновувачами його творчості Товариство Борткевича. З огляду на це можна зробити висновок, що причина забуття, якого зазнав С. Борткевич та його музика у другій половині ХХ століття, полягає у зовнішніх соціокультурних обставинах, що жодним чином не залежали від самого митця.

РОЗДІЛ 3
ТВОРИ С. БОРТКЕВИЧА ЯК «ФІГУРИ СПОГАДІВ»: ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА КОМПОЗИТОРА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ МИНУЛОГО І СЬОГОДЕННЯ

Музика для фортепіано займає одне з провідних місць у творчій спадщині С. Борткевича. Протягом життя він звертався до різних жанрів – від невеличких п'єс до розгорнутих творів. Найчисленнішими у його фортепіанному доробку були мініатюри, які він часто об'єднував за жанром або програмою. До перших можна віднести прелюдії та етюди. У своїй творчості композитор не наслідував традицію створення циклу із двадцяти чотирьох п'єс у всіх тональностях за аналогією з Й. С. Бахом, Ф. Шопеном, О. Скрябіним та іншими митцями. Його опуси складаються з шести (ор. 13 і 66), семи (ор. 40) або десяти (ор. 33) прелюдій, а також десяти (ор. 15) і дванадцяти (ор. 29) етюдів. Він також є автором трьох вальсів ор. 27 і трьох мазурок ор. 64. Крім того, композитор додавав твори цих жанрів до інших опусів. Зокрема, етюди присутні в ор. 3, 4, 6, 10 та 65, прелюдія в ор. 6, мазурки в ор. 10 та 12, а в деяких його збірках можна зустріти каприччіо, полонез, гавоти та мініатюри інших жанрів.

Важливою частиною творчого спадку С. Борткевича є програмні цикли, у яких номери об'єднуються загальною ідеєю або наскрізним сюжетом. До першої групи відноситься більшість ранніх опусів – «Враження» ор. 4, «Опівночі» ор. 5, «Кримські нариси» ор. 8, «Ліричні роздуми» ор. 11, дитячі цикли «З казок Андерсена» ор. 30 і «Маріонетки» ор. 54, а також пізні твори – «Югославська сюїта» ор. 58 та «Фантастичні п'єси» ор. 61. Другу групу натомість складають опуси, у яких твори окрім загальної ідеї також пов'язані умовною сюжетною лінією. Сюди можна віднести цикли «З мого дитинства» ор. 14, «Маленький мандрівник» ор. 21 і «Пригоди Тома Сойєра» ор. 68, а також написані за творами Льва Толстого «Роман» ор. 35 і «Дитинство» ор. 39.

Кожен фортепіанний твір С. Борткевича є результатом тривалої творчої роботи. Ідеї створення деяких з них митець виношував роками. Інші ж стали вираженням особистих інтимних думок і почуттів композитора у складні для нього часи. Саме такими були опубліковані на межі 1920–30-х років Балада ор. 42 та Елегія ор. 46, а також деякі твори, написані під час Другої світової війни. Зокрема, це цикл «Фантастичні п'єси» ор. 61 і Друга фортепіанна соната ор. 60, де композитор, з одного боку, обурюється і намагається внутрішньо протистояти жахіттям, свідком яких він був, а, з іншого боку, – наче прагне відсторонитися й забути все це як страшний сон.

Протягом життя С. Борткевич регулярно звертався до масштабних творів. Він є автором двох фортепіанних сонат (ор. 9 і 60), чотирьох концертів (ор. 1, 16, 28 і 32) та «Російської рапсодії» ор. 45 для фортепіано з оркестром. Першою пробою у даному напрямі став Концерт ор. 1, знищений композитором після кількох виконань. Однак ще до початку Першої світової війни з-під його пера з'явились Соната ор. 9 та Концерт ор. 16. Успіх цього Концерту у виконавців і критиків спонукнув митця до написання нових творів даного жанру. Протягом 1920-х років ним було створено грандіозний Концерт ор. 32 «Per aspera ad astra», а також два унікальні твори для фортепіано з оркестром, сольна партія в яких має виконуватись лівою рукою: Концерт ор. 28 та «Російська рапсодія» ор. 45. Остання була також перероблена композитором для виконання двома руками.

Останнім масштабним фортепіанним твором С. Борткевича стала написана у 1942 році Соната ор. 60. Її поява завершує період роботи митця над крупними музичними формами, протягом якого було написано ряд симфонічних полотен, серед яких дві симфонії, оркестрові сюїти та увертюра. Звісно, все це знайшло відображення у творі: поліфонізація фактури, наскрізне розгортання матеріалу, використаня симфонічних засобів розробки музичного матеріалу та інше. До того ж, після експериментів із формою сонатно-симфонічного циклу у попередніх творах митець повертається до класичної чотиричастинної будови. Так, Соната ор. 60 стала кульмінацією творчості композитора, після втілення якої він звертався тільки до мініатюр.

Загалом музика для фортепіано складає більшу частину творчої спадщини С. Борткевича, а саме 42 із 74 опусів. Навіть більше, ним було створено низку не позначених опусом п’єс, більшість з яких вважаються втраченими. На відміну від інших творів значна частина фортепіанної спадщини митця – 31 опус – була опублікована за його життя. До неопублікованих належать концерти ор. 1 та ор. 28, «Російська рапсодія» ор. 45 та більшість композицій, написаних під час або після Другої світової війни. За життя С. Борткевича його музика мала значний попит серед професійних виконавців, а, отже, часто лунала у концертах і радіоефірах. Це дозволяє простежити її місце в актуальному виконавському просторі від початку XX століття до сучасності. Вивчення концертної долі кожного з його творів перетворює їх на своєрідні фігури спогадів і дає можливість простежити еволюцію пам’яті про композитора у різні проміжки часу.

3.1 Музика С. Борткевича у репертуарі піаністів першої половини XX століття

В існуючих сьогодні наукових працях майже не йдеться про виконання музики С. Борткевича його сучасниками. Зазвичай, серед піаністів, автори робіт називають імена австрійців Моріса Розенталя, Пауля Вітгенштайна, а також близьких друзів композитора – нідерландського віртуоза Гуго ван Далена і професора Віденської консерваторії П. де Конне. Всі вони були шанованими митцями і по-своєму вплинули на популярність творчості композитора. Проте інформація з періодичних видань першої половини XX століття засвідчує, що серед виконавців музики С. Борткевича було значно більше піаністів, які додавали його музику до власного концертного репертуару. Більшість з них є маловідомими для сучасної творчої спільноти, особливо на теренах колишнього СРСР. Однак на заході вони мали великий успіх і блискучі здобутки на теренах виконавського мистецтва.

3.1.1 Фортепіанні мініатюри

На початку композиторського шляху творчі вподобання С. Борткевича були сконцентровані на музиці для фортепіано соло. Переважна більшість з них – фортепіанні мініатюри, які складають опуси з третього[18] по чотирнадцятий, за виключенням Сонати ор. 9. У подальші роки митець, приділяючи більше уваги великим симфонічним та інструментальним полотнам, продовжував звертатися до невеликих п’єс, у яких втілював особисті переживання. Першим виконавцем і популяризатором своєї музики, як було зазначено вище, став сам автор. Однак вже скоро його твори потрапили до концертних програм інших піаністів.

Першим задокументованим у пресі виконанням музики С. Борткевича не автором став виступ у Ризі 2 квітня 1909 року друга композитора Едгара Смоляна (Edgar Smolian). Згідно з розміщеною у газеті «Rigasche Rundschau» від 3 квітня рецензією, митець виконав цикл із трьох п’єс ор. 6 – прелюдію, Сумний вальс[19] та етюд [476]. До початку Першої світової війни він ще кілька разів грав твори С. Борткевича у концертах. Зокрема, у «Rigasche Rundschau» 5 грудня 1910 року зазначалося, що напередодні у концерті піаніст виконав музику композитора [640]. До того ж, в опублікованих 15 та 28 вересня у «Rigasche Rundschau» анонсах зазначено, що 29 вересня 1912 року він представив на розсуд публіки Капричіо ор. 3 № 1, другий номер із циклу «Minuit» ор. 5 і три етюди з ор. 15 [363, 364].

Також одним із перших до популяризації музики С. Борткевича долучився професор Віденської консерваторії П. де Конне. Згідно з інформацією, розміщеною у газеті «Deutsches Volksblatt» 17 листопада 1909 року, він грав у концерті Гавот-Каприс ор. 3 № 3 [669]. Цей твір знову значився у програмі сольного вечору митця, який відбувся 13 березня 1913 року в залі Bösendorfer у Відні [386]. Після Першої світової війни П. де Конне також звертався до творів

[18] Перші два склали амбітний, але, імовірно, не зовсім зрілий Фортепіанний концерт ор. 1 та вокальний цикл із шести романсів ор. 2.
[19] Valse triste (фр.).

композитора: у грудні 1924 року до програми увійшли Капричіо ор. 3 № 1 та Гавот-Каприс ор. 3 № 3 [663]. Окрім великих концертів піаніст також виступав у камерних вечорах, що сприяло ознайомленню місцевої інтелігенції з творами С. Борткевича. Про це у своїй промові пам'яті композитора розповів засновник Товариства Борткевича Ганс Анквіч-Клеговен: *«Саме завдяки професору де Конне я вперше дізнався про Борткевича, оскільки де Конне, який дуже часто з'являвся у програмах наших недільних концертів з 1925 до 1931 року з великим успіхом грав гарну прелюдію ре-бемоль мажор Борткевича.»* [654].

Навіть більше, у 1930-х роках П. де Конне грав твори С. Борткевича на Радіо Відня. Про це свідчать чисельні програми трансляцій, надруковані у «Radio Wien», «Neues Wiener Journal», «Salzburger Chronik», «Salzburger Volksblatt» та багатьох інших виданнях. В ефірі 3 травня 1933 року у його виконанні пролунав Етюд «La Blonde» ор. 29 № 1 [136, 588]. А через рік, 1 липня, до цього етюду додались Гавот-Каприс ор. 3 та цикл п'єс «У ¾ такті» ор. 48 [636, 638, 637]. Окрім творів самого С. Борткевича, піаніст також грав його транскрипції: 12 березня 1935 року разом з Етюдом «La Blonde» ор. 29 № 1 у прямому ефірі він виконав обробку Віденського вальсу ор. 51 № 3 з Австрійської сюїти для камерного оркестру [300, 587]. А 7 січня 1937 року із п'єсою «Після дощу» ор. 4 № 4 пролунав Марш Черномора з опери «Руслан і Людмила» М. І. Глінки у транскрипції С. Борткевича для фортепіано [304, 303].

У 1913 році до музики композитора звернувся австрійський піаніст Отто Шульгоф (Otto Schulhof). 5 грудня в газеті «Neue Freie Presse» було анонсовано його сольний концерт, який відбувся 15 грудня в Малому залі Konzerthaus у Відні, де митець зіграв Етюд ор. 15 № 8 [563]. У міжвоєнний період він також періодично звертався до творів С. Борткевича. У дописі, опублікованому 25 березня 1925 року в «Die Neue Zeitung», йде мова про виконання піаністом кількох етюдів композитора [474]. Імовірно, що 16 липня 1929 року він виконав їх також на Радіо Відня [701, 361]. У «Neues Wiener Journal» від 29 червня 1934 року у програмі також стоять твори С. Борткевича, але без зазначення

опусів і назв [475]. Єдиним достовірно підтвердженим є виконання Елегії ор. 46, яке відбулось 22 червня 1936 року на Радіо Відня [487, 486].

Серед виконавців довоєнного періоду варто назвати відомого польського піаніста Ігнаца Фрідмана (Ignaz Friedman). На початку своєї блискучої кар'єри він також звертався до музики С. Борткевича. У розміщених 8 та 12 січня 1911 року дописах у «Berliner Tageblatt» та «Berliner Börsenzeitung» засвідчено виконання ним 10 січня циклу «Pensées lyriques» ор. 11 у Берліні в Blüthnersaal. Окрім І. Фрідмана, до фортепіанних мініатюр композитора також звертались піаністи Пауль Шрамм (Paul Schramm) та Адель Мангаймер (Adele Mannheimer). П. Шрамм грав музику С. Борткевича 8 лютого 1911 року в залі Conzertgebouw у Амстердамі [683, 684, 249]. А. Мангаймер – 9 лютого 1914 року у віденському залі Konzerthaus (Гавот-Каприс ор. 3 № 3) [664].

Проте найвідомішим з усіх артистів, що в цей час зверталися до творчості С. Борткевича, був австрійський віртуоз та львів'янин за походженням Моріс Розенталь (Moritz Rosenthal). Із кількох віднайдених анонсів на його виступи з'ясувалося, що до своїх концертних програм піаніст додавав лише один етюд С. Борткевича. Ця інформація міститься в анонсах його виступів 15 та 28 січня 1914 року в Будапешті та Берліні [309, 407, 408]. У газетах 1919 року «Neues Wiener Journal», «Neue Freie Presse» та «Berliner Tageblatt» зазначено, що він грав саме Етюд ор. 15 № 8, записаний у 1927 році на механічному фортепіано американської фірми «Ampico»[20] [285, 414, 621, 649]. Пізніше, після відновлення механізмів піаноли, виконання етюду було відтворене й записане на платівку. Композитор присвятив М. Розенталю цикл «Lamentations et Consolations» ор. 17, але наразі немає жодної інформації про виконання ним цього твору.

У міжвоєнний період до фортепіанних мініатюр С. Борткевича звертались виконавці з різних країн світу. Так австрійська піаністка Анна Ліхо (Anna

[20] Ampico (абревіатура від American Piano Company) – американська компанія початку XX століття, виробник механічних піаніно, більше відомих як «піаноли». Окрім Ampico, піаноли виробляли також компанії Duo-Art та Welte-Mignon [657].

Licho) 16 січня 1922 року додала до програми свого сольного концерту в Konzerthaus (Відень) Гавот-Каприс ор. 3 № 3 і п'єси з циклу «Lamentations et Consolations» ор. 17. Критики зустріли її виступ прохолодно, але твори С. Борткевича отримали позитивний відгук у дописі, розміщеному 25 січня у «Wiener Morgenzeitung»: *«Гра на фортепіано пані Анни Ліхо, яка у своєму концерті продемонструвала щире прагнення й хорошу техніку, ніскільки не приваблює. Завдяки кільком творам Борткевича, чия ніжна елегантність більше пасує для салону аніж для концерту, вона отримала щиру вдячність своєї публіки.»* [535]. За інформацією з анонсів, піаністка також грала у Відні 5 березня 1923 року [483, 485, 659]. Але детальна програма, до якої входили твори С. Борткевича, у віднайдених нами газетах не зазначена.

Значну популярність в цей час отримали етюди композитора. У 1923 році до них зверталася Евелін Гейне (Evelyn Heine) [425, 544]. Наступного року ор. 15 грав піаніст Гуго Вермеєр (Hugo Vermeer). Його виступ відбувся на Радіо Амстердаму 30 квітня 1924 року. Згідно з анонсом у газеті «De Maasbode», частину програми складали перший, шостий та восьмий етюди з ор. 15 [591]. Наступне виконання піаністом першого і восьмого етюдів відбулось 30 січня 1934 року на радіо міста Хейзен [340].

У 1925 році під час гастролів у Європі два етюди грала піаністка Марта Байрд (Martha Baird). В опублікованих у нідерландських газетах «Het Vaderland» та «Algemeen Handelsblad» статтях зазначено, що 28 січня вона мала виступ у Лондоні в Aeolian Hall [431, 352]. Наступні два концерти відбулися в Амстердамі (Concertgebouw) та Гаазі (Diligentia) 5 та 6 травня. В розміщених у періодиці дописах указано лише імена авторів виконуваних творів, однак відзначено, що у запропонованій програмі вона показала себе дуже яскраво [245, 471, 571, 434, 472]. Можна припустити, що мисткиня грала однакові п'єси у всіх концертах.

У середині 1920-х років окремі етюди С. Борткевича також зустрічаються у програмах інших піаністів: у Ротердамі 10 листопада 1925 року їх грала Дженет Цифер (Jeannette Cyfer) [539, 470]; 11 листорада у Відні в залі

Musikverein – Роберт Голдсанд (Robert Goldsand) (Етюд ор. 15 № 8) [410, 463]; у Празі 30 листопада 1926 року – Герта Грьогер (Herta Gröger) [400, 384]; наприкінці 1927-го року у Відні – Хелен Бат (Helene Bath) та Еммі Соммергубер (Emmi Sommerhuber) [314, 419]. Там же, згідно з опублікованою у газетах програмою ефірів, 28 червня 1928 року Грета Гуссерль-Нойрат (Grete Husserl-Neurath) також виконала кілька етюдів митця [593, 698, 541].

Отже, можна підсумувати, що протягом 1920-х років окремі етюди С. Борткевича отримали значну популярність. Однак серед виконавців відсутні піаністи з яскравою артистичною кар'єрою. Здебільшого це молоді музиканти, які щойно завершили своє навчання й формували програми своїх перших виступів із вивчених раніше творів. До того ж етюди композитора у концертах названих вище піаністів не займали провідної ролі, а були, скоріше, своєрідними «вишеньками на торті» – віртуозними п'єсами, які виконували поряд із «серйозними» опусами для того, щоб показати свою піаністичну майстерність і дати можливість слухачам трохи відпочити між великими номерами. Для цього обирали невеликі віртуозні п'єси М. Мошковського, Б. Годара, А. Герца, К. Шарвенки та інших композиторів салонного напряму. Звісно ж етюди С. Борткевича дуже виграшно виглядали в такому амплуа, оскільки, з одного боку, він дуже добре розумів природу фортепіано та його обмеження як інструменту, а з іншого – знав можливості піаністичного апарату виконавців. Зрештою поєднання власного досвіду з відсутністю прагнення до виключно зовнішніх віртуозних ефектів дуже добре врівноважувало віртуозну та художню складову творів митця.

Важливе місце серед музикантів, що зверталися до музики С. Борткевича займає російська піаністка Марія Нойшеллер. Окрім Третього фортепіанного концерту ор. 32, вона неодноразово грала й деякі мініатюри композитора. З віднайдених у газетах дописів відомо про її виступ у Відні, який відбувся 25 листопада 1926 року в Konzerthaus [368, 401, 477, 633, 666]. У жодній із відомих нам публікацій не зазначено, які саме твори грала мисткиня. Але у наступному концерті 30 квітня у Відні М. Нойшеллер грала Етюд ор. 15 № 8 та

Прелюдію ор. 33 № 1 у залі Musikverein [413, 634]. Програма ж концерту 4 травня 1928 року у Берліні в періодичних виданнях не зазначена [362, 447]. Однак у листі до Г. ван Далена від 10 травня композитор писав про особливо успішне виконання піаністкою першої та восьмої прелюдій ор. 33 та кількох етюдів [158]. Останнє звернення М. Нойшеллер до мініатюр С. Борткевича відбулось у 1930 році. Згідно розміщеним у «Neues Wiener Journal» анонсом, 6 листопада вона виконала кілька п'єс композитора у віденському залі Konzerthaus [478].

У 1927 році до прелюдій митця звертався бразильський піаніст, професор Лоренсо Варелла Сід (Lorenso Varella Sid). Із розміщених у французьких газетах «La Semaine à Paris» та «Paris-midi: seul journal quotidien paraissant à midi» анонсів відомо, що 30 квітня він грав деякі з них у Парижі в Salle des Agriculteurs [464, 619]. Пізніше піаніст також виконав ці прелюдії у Бразилії: 18 липня – у місті Куритиба, а 10 вересня – у Флоріанаполісі [254, 327, 509, 522, 524].

Також протягом 1920-х років окремі мініатюри С. Борткевича, наче випадково, зустрічаються у програмах деяких інших піаністів. Так австрійка Грета Швіннер (Grete Schwinner) 27 січня 1924 року виконала у Відні Полонез ор. 12 № 3 [673, 385]. А Полді Деммер (Poldi Demmer) 2 червня 1928 року грала Гавот-Каприс ор. 3 № 3 на Радіо Відня [110, 702, 703]. У Нідерландах, згідно з програмами радіотрансляцій, Рудольф Хофмейстер (Rudolf Hofmeester) виконав Прелюдію ор. 33 № 7 та Експромт «Ерос» ор. 24 № 3 на Радіо Хілверсюм 23 червня 1927 року [599, 581, 600]. Там же 8 березня Розія ван Кінсберген (Rosia van Kinsbergen) грала цикл «Pensées lyriques» ор. 11 [597, 598]. Водночас у Відні піаністка Едіт Вертес (Edith Vertes) додала кілька творів митця до програми свого концерту, який відбувся 14 березня у залі Konzerthaus [133]. А 15 листопада 1929 року Анні Міслер (Anni Miesler) зіграла Прелюдію ор. 33 № 8 у прямому ефірі на Радіо Відня [112, 700, 584].

У 1930-х роках до творів С. Борткевича та його фортепіанних мініатюр зверталося все більше піаністів. У цей період музика композитора потрапляє до значно віддалених від Європи регіонів, де отримує визнання як професійних музикантів, так і широкої публіки. На Філіппінах опинилась лише невелика

частка його творчої спадщини. Зокрема відомо, що 30 липня 1936 року у залі Villamor Hall, м. Маніла, піаністка Ріта Віллакорта (Rita Villacorta) виконала Капричіо ор. 3 № 1 [646]. 9 травня наступного року той самий твір грала Елена Андраде (Elena Andrade) [577]. У місцевій газеті «The Tribune» також міститься інформація, що у подальші роки цю п'єсу на Філіппінах ще грали щонайменше тричі: 19 березня 1938 року – Пуріфікасьон Белтран (Purificacion Beltran) [467]; 7 квітня 1942 року – Роза Банааг (Rosa Banaag) [129]; 5 березня 1944 року – Амада Окампо (Amada Ocampo) [611, 251].

Більш широку популярність музика С. Борткевича отримала у Південній Америці. Однією з найбільш відданих популяризаторів творів митця у Бразилії була піаністка Анна Кароліна (Anna Carolina). Вона навіть деякий час перебувала з ним у листуванні. У 1932 році мисткиня щонайменше кілька разів додавала мініатюри композитора до програм своїх виступів, серед яких нам відомо про два: 18 червня у залі Національного інституту музики (сім етюдів з ор. 29 і дві прелюдії з ор. 13) [273, 275, 555] та 31 липня (чотири вибрані етюди з ор. 15 і ор. 29 та прелюдія ор. 33 № 7) [237]. Наступного року з творів С. Борткевича мисткиня грала виключно етюди: 26 березня вона виконала перший, п'ятий, восьмий та десятий номери з ор. 15, а також «La Blonde» та «Le héros» з ор. 29 [506], а 28 вересня – п'ять вибраних етюдів з різних опусів [116].

У подальші роки репертуар піаністки збагатився також Баладою ор. 42, яка періодично лунала в її концертах. Із дописів у газетах відомо, що твір значився у програмах 1935, 1937 та 1944 років [252, 272, 274, 290, 501, 531, 607]. У 1947 році під час виступу 3 липня мисткиня грала два етюди – ор. 15 № 5 та ор. 29 № 10 «Don Quichotte» [508]. Після цього мініатюри С. Борткевича на деякий час зникають з програм її концертів. Однак у газеті «Jornal do Brasil» 1981 року зазначено, що 29 вересня піаністка знову виконала кілька творів композитора [499, 500].

Крім А. Кароліни, до етюдів митця у Бразилії також звертались Кловіс де Олівейра (Clovis de Oliveira) та Марсель Ромеро (Marçal Roméro). У дописах на їхні концерти відсутня інформація стосовно виконуваних творів. Відомо лише,

що обидва піаністи грали їх у 1933 році [605, 606, 521, 504]. У 1935 році в Національному інституті музики твори С. Борткевича виконала Естеліта Гонсальвес (Estelita Gonçalves). З опублікованої 25 червня замітки у газеті «Correio da Manhã» відомо, що її виступ, імовірно, відбувся на початку літа, але замість програми зазначено лише імена композиторів, чия музика лунала у концерті [271]. У 1940, 1941 та 1955 роках твори С. Борткевича також грала Аврора Брюзон (Aurora Bruzon). Програма її виступу 23 листопада 1940 року, у періодичних виданнях повністю не публікувалася [276, 679]. Однак наступного року у газеті «Fon Fon» від 9 серпня зазначено, що піаністка виконала у концерті кілька прелюдій митця [553]. У 1955 році вона також зверталась до прелюдій, що навертає на думку, що у програмі концерту 1940 року також були прелюдії композитора [608].

Окрім концертних та салонних творів, у 1930 роки в ефірі європейських радіостанцій також лунала музика С. Борткевича для дітей. Так перше виконання циклу «З казок Андерсена» op. 30 відбулось 26 вересня 1930 року на Радіо Брно. Згідно з опублікованою у виданні «Radio Wien» інформацією, його грала піаністка Еммі Баш (Emmy Basch) [234]. Наступного року до твору звернувся Герберт Альберт (Herbert Albert). Із розміщеного в «Radio Wien» анонсу відомо, що митець виконав цикл на Радіо Мюнхена 24 квітня 1932 року [491]. Пізніше, 18 березня 1936 року, у виконанні Амадеуса Нестлера (Amadeus Nestler) він пролунав на Радіо Ляйпцига [468]. У 1939 році твір також зіграв Віллі Реннер (Willy Renner) [124]. Окрім циклу «З казок Андерсена» op. 30, піаністи звертались до циклу «Маленький мандрівник» op. 21, який 24 квітня 1934 року пролунав на Радіо Штутгарта у виконанні Альберта Брауна (Albert Braun) [647]. 29 серпня того ж року він знову виступив на радіо з музикою С. Борткевича, але у віднайденому номері газети «Radio Wien» від 24 серпня програма виступу не зазначена [648].

Зустрічалися в репертуарі піаністів цього часу й інші твори митця. На Радіо Лахті 16 листопада 1930 року у виконанні Ейнар Уілнер (Einar Uilner) пролунала п’єса «Скелі Уч-Коша» з циклу «Кримські нариси» op. 8 [466].

Наступного року німецька піаністка Целеста Хоп-Ґруневельт (Celeste Chop-Groenevelt) виступила на Радіо Берліну з програмою, до якої увійшли прелюдії № 6 і 9 з ор. 33, п'єса «Lamentation» ор. 17 № 1 та Гавот-Каприс ор. 3 № 3 [135]. Водночас музику митця у концертах грала Крістін Схаутен (Christine Schouten), яка 19 лютого 1931 року виконала прелюдії № 7 та 9 з ор. 33 у Kunstkring в Гаазі [330]. Згідно з інформацією з журналу «Signale für die musikalische Welt» Герман Гоппе (Hermann Hoppe) також неодноразово грав Баладу ор. 42 [343]. В Австралії у місті Хобарт молода піаністка Ріта Блакней (Rita Blakney) виконала цикл «Pensées lyriques» ор. 11. У газеті «The Mercury» 28 листопада 1932 року зазначено, що її виступ відбувся 26-го числа у Town Hall [572].

Але найпопулярнішими серед творів С. Борткевича залишались етюди. У 1930 році в Нідерландах 22 квітня у радіо-ефірі пролунав Етюд ор. 15 № 2 у виконанні К. Хаассе (K. Haasse) [592, 589]. А 1 серпня на Радіо Відня піаніст Герман Цехнер (Hermann Zechner) зіграв Етюд ор. 15 № 8 [113]. У 1931-му до них звертались Луїза Метцель (Luise Metzel) та Дьокіц-Дюрковіц (Dokic-Djurkovic), про що свідчать дописи у «Reichspost» та «Radio Wien» [132, 365]. У 1933 році етюди лунали в Гаазі у виконанні Моріса Коронеля (Maurits Coronel) [458]. Трохи пізніше етюди ор. 15 № 1 та 6 на радіо грав Густа Бруйн-Кох (Gusta Bruijn-Koch) [583, 603]. У березні 1934 року в Гамбурзі № 8 і 10 з ор. 15 виконав Вальтер Герцберг (Walter Herzberg) [333]. Восени, 22 жовтня, на Радіо Відня Елфрід Восатка (Elfried Wosatka) зіграв Етюд ор. 15 № 9, Прелюдію ор. 33 та Експромт «Ерос» ор. 24 № 3 [488, 585]. У 1936-му кілька етюдів на радіо виконали Ріта Льобіш (Rita Löbisch) та Ріхард Штааб (Richard Staab). Перша, згідно з розміщеною у газетах інформацією, 30 червня грала етюди №№ 5, 8 та 9 з ор. 15 на Радіо Відня [578, 586]. Другий 21 листопада виконав етюди «La Blonde» та «Le Jongleur» з ор. 29, а також Капричіо ор. 3 № 1 на Радіо Мюнхена [492].

Деякі митці також зверталися до інших творів С. Борткевича. Наприклад, 14 липня 1935 року Мартін Порцкі (Martin Porzky) грав на Радіо Кенігсберга Граціозний вальс ор. 27 № 1 та Епіталаму, позначену як ор. 49 № 2 [373]. Там

же через місяць Герхард Вімер (Gerhard Wiemer) також виконав вальс ор. 27 № 1 [374]. Того ж року до музики композитора звертались Елфрід Бутз (Elfriede Butz) та Розіна де Кок (Rosine de Cocq). Але у дописах, розміщених у газетах «Gerechtigkeit» та «Haagsche Courant», не зазначено, які саме твори митця вони грали [370, 436]. Пізніше, у 1937 році, музику С. Борткевича виконувала Еріка Юнг-Стейдл (Erika Jung-Steidl): 2 та 9 червня вона дала два концерти у Відні у готелі «Stadt Wien», але у дописах в газеті «Badener Zeitung» не зазначено, які саме твори митця виконала піаністка [310, 311, 325]. Натомість під час виступу 10 вересня на Радіо Відня її програма включала Експромт «Ерос» ор. 24 № 3 [321, 320]. До того ж, 13 вересня 1938 року кілька п'єс композитора були представлені на розсуд публіки у концерті Хільди Льове (Hilde Loewe), що відбувся у залі Musikverein у Відні [691, 692, 298].

У 1940-х роках Бразилія стає епіцентром виконання фортепіанної музики С. Борткевича. У той час, як у Європі тривала Друга світова війна, країни Північної та Південної Америки мали можливість не гальмувати культурне життя. Натомість, згідно з віднайденими у європейських періодичних виданнях дописами, можна зазначити, що тут музику композитора грали переважно у Нідерландах. 22 березня 1941 року піаніст Марінус Ворберг (Marinus Voorberg) виконав вальс ор. 27 № 1 у Муніципальному музеї Гааги [244, 293]. У 1945 році він також два рази додавав музику композитора до своїх програм. Згідно з інформацією з газет «De Telex» та «Het Parool», під час першого виступу 14 липня піаніст грав кілька етюдів [459, 460]. Другий виступ відбувся 10 серпня. Однак у виданні «Het Vrije Volk» не зазначено, які саме твори С. Борткевича виконав митець [693]. У січні 1941 року його твори також грали Хей ван Боммель (Heij van Bommel) та П. Соннега (P. Sonnega) [439, 558]. 14 вересня 1946 року Елізабет Евертс (Elisabeth Everts) грала твори митця у Гаазі [250]. А 15 листопада 1950 року Віллем Хількема (Willem Hielkema) – на Радіо Хільверсюм [595].

Всі інші віднайдені дописи 1940-х років відносяться до виконання творів композитора у Південній Америці. Здебільшого до репертуару піаністів

Бразилії потрапляли етюди. Згідно з анонсом 23 листопада 1941 року з «Diario de Noticias», у той же день Лучі Рамос да Коста (Luci Ramos da Costa) грав Етюд «Le héros» op. 29 № 6 у Salao Leopoldo Migues у Ріо-де-Жанейро [516]. У подальші роки до етюдів С. Борткевича також звертались Іара Коутіньо Камарінья (Iara Coutinho Camarinha), Гідарнес Відал до Коульто (Hydarnés Widal do Coulto), Гельєт де Абрю (Heliette F. de Abreu), Дея де Соуза Ногуейра (Déia de Souza Nogueira) та Неуса Фонсека (Neusa Fonseca) [505, 512, 513, 528, 609]. До того ж, Етюд «Le héros» op. 29 № 6 у 1948 році грали Вільям Урсо (William Urso) та Мабі Лопес Гонзалез (Mabi Lopes Gonzalez) [517, 526].

Протягом 1950-х років музика С. Борткевича майже повністю зникає із репертуару піаністів. У Європі його твори продовжували лунати переважно у межах заходів, які організовувало Товариство Борткевича у Відні. Водночас у Бразилії вони також все рідше з'являлись у концертних програмах. У періодиці цього часу ім'я композитора зустрічається усього кілька разів. У 1952 році кілька етюдів митця у концерті виконала Еліс Фонсека (Alice Fonseca) [525]. Протягом наступного року Антоніо Гаррет (Antonio Garret) зіграв Етюд op. 10 № 3 «Fontaine lumineuse», а Карлос Нето (Carlos Neto) – кілька прелюдій [519, 530]. У 1956 році Марія до Розаріо (Maria do Rosario) та Елена Паракампо (Helena Paracampo) також грали окремі прелюдії композитора [527, 529]. Далі виконання музики С. Борткевича в концертах стає скорше виключенням із правила. Періодично вона з'являється у програмах студентських вечорів. Однак загальна тенденція до зникнення його творів з виконавського простору не лише Європи, а й всього світу залишалась незмінною майже до кінця XX століття.

Особливої уваги серед виконавців музики С. Борткевича заслуговує піаніст **Гуго ван Дален** – близький друг митця та відданий популяризатор його творів. Сам композитор із вдячністю і дещо жартома називав його своїм «Борткевич-апостолом» [194]. Їхня творча співпраця розпочалась на початку XX століття. Після завершення навчання у Віденській консерваторії в класі відомого піаніста і педагога Августа Страдала (August Stradal), Г. ван Дален удосконалював свою майстерність у Берліні під керівництвом композитора і

піаніста-віртуоза Феручо Бузоні. Саме тоді відбулося знайомство з молодим С. Борткевичем. Їхнє листування тривало до 1952 року і разом зі «Спогадами» композитора стало одним із головних джерел інформації про його життєвий і творчий шлях.

Г. ван Дален завжди активно пропагував творчість С. Борткевича, а у найскладніші періоди життя останнього навіть підтримував його морально і матеріально. Окрім грошей, які піаніст неодноразово надсилав композитору у міжвоєнні роки, він також домовлявся про виконання його оркестрових творів і кілька разів допомагав з організацією концертів митця у Нідерландах. Водночас Г. ван Дален поєднував виконавську діяльність із викладанням у Гаазькій консерваторії[21] та з публіцистикою. Коло його творчих зацікавлень складала музика східноєвропейських (особливо російських) композиторів, серед яких він дуже цінував фортепіанну спадщину С. Борткевича. Його авторству належить опублікована у двох номерах газети «Het Vaderland» 17 та 24 липня 1924 року стаття «Over Russische Klaviermusik», а також присвячені С. Борткевичу статі та замітки, надруковані у нідерландських періодичних виданнях першої половини XX століття [106, 282]. Зокрема, у другому номері журналу «De Delver» 5 січня 1931 року він опублікував розгорнуту біографію композитора [283]. З їхнього листування також відомо, що авторству Г. ван Далена належить кілька книг: історія російської музики, біографії П. Чайковського та М. Мусоргського, а також перекладена нідерландською й видана там же книга С. Борткевича «Дивна любов Петра Чайковського і Надії фон Мекк. За оригінальним листуванням Петра Чайковського і пані Надії фон Мекк перекладеним з російської мови С. Борткевичем»[22] [165, 169, 170, 189, 216].

У нідерландській пресі першої половини XX століття можна зустріти різні точки зору стосовно піаністичної майстерності Г. ван Далена та виконання

[21] Koninklijk Conservatorium Den Haag (нід.).
[22]«Die seltsame Liebe Peter Tschaikowsky`s und der Nadjeschda von Meck. Nach d. Orig. Briefwechsel Peter Tschaikowsky`s mit Frau Nadjeschda von Meck aus d. Russ. übers. v. Sergei Bortkiwewicz» (нім.).

ним творів С. Борткевича. Трапляються навіть дуже різні за змістом відгуки на один і той же концерт. Наприклад, після виступу, який відбувся 28 березня 1925 року у Гаазі, у місцевих газетах були опубліковані дві рецензії. Перша, надрукована 30 березня у газеті «De Maasbode», характеризує піаніста як досить середнього за рівнем виконавця: *«Гуго ван Дален, імовірно, грав усе самовіддано, деколи елегантний тон мав хороший посил, але в іншому у цього піаніста було мало нюансів і його форте було занадто грубим.»* [344]. Водночас у газеті «Haagsche Courant» знаходимо майже протилежну точку зору, яка показує нам яскравого піаніста і музиканта: *«У грі ван Далена є те, що називають чарівністю; у його манері є дещо відверто експансивне; широкі, епічні почуття йому ближчі, аніж піднесені, мрійливі, містичні, оскільки після одного прослуховування можна зрозуміти, що піаніст дуже чутливий до матеріалу, у якому провідну роль займає мелодійний елемент (дуже сильно розвинений у Борткевича…)»* [618].

Виходячи лише з публікацій у періодичних виданнях, важко визначити виконавський рівень Г. ван Далена. До того ж, жвавий інтерес музиканта до творчості східноєвропейських композиторів, чия музика не завжди була добре відома і зрозуміла на заході, міг викликати досить упереджене відношення до нього з боку критиків. Не завжди їм подобались і програми піаніста з творів С. Борткевича: ще до початку Першої світової війни твори митця увійшли до концертних програм Г. ван Далена, а в подальші роки він мав у репертуарі значну частину його фортепіанної спадщини. Однак, не зважаючи ні на що, майже всі рецензенти визнавали талант піаніста, а також віддавали належне його яскравому і самобутньому виконанню.

Посилаючись на листування митців, можна припустити, що знайомство Г. ван Далена з творами С. Борткевича відбулось невдовзі після видання перших опусів композитора. У листі від 10 грудня 1910 року С. Борткевич радіє виконанню Сонати ор. 9 та Полонеза ор. 12 № 3 [155]. А у наступних листах неодноразово дякує за популяризацію своєї музики і за надіслані рецензії з нідерландських газет [212, 197]. У подальші роки твори С. Борткевича стали

важливою частиною репертуару піаніста. Окрім фортепіанних сонат і двох концертів ор. 16 та ор. 32, він неодноразово виконував етюди з ор. 15 та ор. 29, прелюдії з ор. 13, ор. 33 та ор. 40, п'єси з циклу «Lamentations et Consolations» ор. 17, а також вибрані твори з численних фортепіанних опусів митця.

Ба навіть більше, Г. ван Дален був першим піаністом, який давав монографічні Борткевич-концерти (Bortkiewicz-abend), програми яких складали виключно твори композитора. Перший з них відбувся у Гаазі 14 жовтня 1922 року. Єдиними свідченнями події є маленький допис у газеті «Haagsche Courant» і лист С. Борткевича до Г. ван Далена, який можна умовно датувати жовтнем-листопадом 1922 року [151, 427]. За кілька місяців, у січні 1923 року, митець виступив із Борткевич-програмою у Лейдені, про що 5 лютого писали у «Het Vaderland»: *«Гуго ван Дален також влаштував вечір музики Борткевича у Лейдені. Журнали хвалять його чудово розвинену техніку, точне туше, палкий темперамент і живе виконання.»* [430]. У січні 1924 року він також дав концерт у Дордрехті. В опублікованій 14 січня в «De Tribune» замітці рецензент писав про масштабну гру піаніста і дякував йому за співпрацю [305].

До того ж, Г. ван Дален неодноразово виконував музику С. Борткевича на радіо. Зазвичай програми таких виступів складалися з творів різних авторів, але 7 вересня 1927 року на Радіо Хільверсюм він вирішив присвятити її виключно музиці композитора, зігравши Концерт ор. 16 у супроводі другого фортепіано, два етюди з ор. 15, три прелюдії з ор. 33 і три п'єси з циклу «Lamentations et Consolations» ор. 17 [602, 582, 590]. Згідно з програмою у «Haagsche Courant», 1 березня того ж року піаніст також грав на радіо кілька творів С. Борткевича, зокрема етюди №№ 6 і 8 з ор. 15, Гавот-Каприс ор. 3 № 3 та Експромт «Ерос» ор. 24 № 3 [596]. Наступного року він знову виступив на Радіо Хільверсюм, де виконав один етюд, п'єсу «Скелі Уч-Коша» з циклу «Кримські нариси» ор. 8 та Експромт «Ерос» з ор. 24 [601]. Останній, відомий нам за дописами у періодиці, виступ митця на радіо із творами С. Борткевича відбувся 13 березня 1931 року. Згідно з інформацією з розміщеної у газеті «Radio Wien» програми, він грав Етюд ор. 15 № 6 та кілька п'єс з циклу «Lamentations et Consolations» ор. 17

[342]. Жодну з трансляцій композитор так і не зміг почути, про що писав Г. ван Далену 14 квітня 1931 року: *«Мій любий Гуго! Ти грав на радіо? Я всюди в Берліні розпитував щодо Гааги, але гаазька радіостанція настільки слабка, що в Берліні її не чути. До того ж, і програми немає у тижневому анонсі радіопередач.»* [166].

Протягом 1930-х років піаніст регулярно додавав твори С. Борткевича до своїх концертних програм. У даний період привертає увагу Вечір російських концертних етюдів, який відбувся у Гаазі в залі Kunstkring 10 березня 1934 року. Поряд із п'єсами А. Рубінштейна, О. Скрябіна, О. Глазунова, С. Рахманінова та Ф. Блуменфельда митець виконав вибрані етюди С. Борткевича з ор. 10, 15 і 29 [346, 107]. Там же 18 квітня і 11 червня 1936 року він грав Балетну сюїту «1001 ніч» ор. 37 (по клавіру) [289, 617, 292]. У листі композитора від 7 січня містяться поради щодо виконання твору: *«Ти хочеш зіграти мою балетну сюїту "1001 ніч" на своєму фортепіанному концерті. Це в новинку, такого ще не було. Тож мусиш грати по-оркестровому і вказати в програмці, що сюїта написана для оркестру. Слід також вказати назву кожного номеру. "Вакханалію" в кінець!»* [215]. А 16 березня він цікавився, як пройшло виконання: *«Дуже цікаво, як ти граєш мою балетну сюїту для оркестру. Дещо, наприклад "Злого чарівника" і "Зобейду" (кода) не слід грати двома руками, треба зробити інше аранжування. Один англійський критик засуджував у сюїті мою "погану піаністичність" (яку він в інших випадках дуже цінував). Пан зовсім не звернув уваги, що балет написаний для оркестру, що це клавір!!!»* [190].

Наприкінці 1930-х років Г. ван Дален повернувся до формату Борткевич-концертів. Перший він дав 13 березня 1937 року в залі Kunstkring у Гаазі. З опублікованих у пресі матеріалів вдалося знайти лише розміщені у «Het Vaderland» та «Haagsche Courant» анонси, з яких відомо, що вечір був присвячений 60-річному ювілею композитора і відбувся за участі співачки Мартаї Фаллак (Martaja Fallak) [108, 109, 437]. Це свідчить про виконання як фортепіанної, так і вокальної музики С. Борткевича. Решта програми поки

залишається невідомою, хоча сам митець у листі до Г. ван Далена 3 березня називав її добре вибудованою [205]. Другий концерт також відбувся в Гаазі у залі Kunstkring, але вже 16 квітня 1938 року, і був присвячений 50-річному ювілею Г. ван Далена. У «Haagsche Courant» від 15 квітня з цього приводу було опубліковано біографію піаніста [428]. А у «Het Vaderland» та «Haagsche Courant» 17 та 19 квітня, відповідно, вийшли розгорнуті рецензії на подію. Автори обох публікацій дуже високо оцінили як музику, так і її виконавця. У дописі в «Haagsche Courant» написано: *«Борткевич має надзвичайну фантазію. Його гармонія, ритм і мелодія дуже виразні. Гармонія колоритна, ритміка яскрава й багатогранна, а мелодія формує просту лінію. <…> Коли чуєш, як ван Дален грає ці твори, розумієш, що чуєш видатного піаніста.»* [438]. У газеті «Het Vaderland» також відзначали великий інтерес публіки до події та великий успіх, який мав виконавець [429].

Останній з відомих нам Борткевич-концертів піаніста відбувся 6 березня 1943 року під час Другої світової війни. Отримавши від Г. ван Далена програму виступу, С. Борткевич у листі 23 березня писав: *«Це була дійсно феноменальна програма твого фортепіанного Борткевич-концерту: 33 п'єси! Чи не занадто довго, чи не втомила вона Вас і публіку?»* [186]. У розміщених у «Haagsche Courant» та «Het Vaderland» рецензіях також зазначено, що піаніст виконав не менше тридцяти творів, і що деякі з них були об'єднані у цикли. Однак наявні в нас матеріали не дозволяють повністю відновити програму вечора. Наразі відомо лише, що Г. ван Дален грав вибрані етюди, серед яких були «Don Quichotte» і «Falstaff» з ор. 29, цикл «Lamentations et Consolations» ор. 17 та Експромт «Ерос» ор. 24 № 3. Можна припустити, він також виконав прелюдії та деякі інші п'єси з Борткевич-абенду 1938 року.

На відміну від попереднього, ювілейного, концерту з творів композитора, виступ Г. ван Далена у 1943 році отримав більш стримані відгуки у періодиці. Зокрема, 8 березня у «Haagsche Courant» автор рецензії висловив низку зауважень стосовно якості музики С. Борткевича: *«Ми досі не можемо побачити у цьому дуже плідному композиторі особливо видатну постать.*

Його музика, в основі якої лежить знання матеріалу, благодатно викладена для фортепіано, маючи привабливі гармонічні, ритмічні та мелодичні риси у своєму еклектизмі не має яскраво вираженої індивідуальності, достатньої для того, щоб постійно зачаровувати слухачів.» [231]. Ще більш песимістичним є відгук, розміщений того ж дня у «Het Vaderland»: *«Формально у його творах майже немає слов'янських рис, їх настрій прагне до піднесеності, але через певну неординарність є штучним. Цей композитор пише мелодійно, типово піаністично, але водночас дуже умовно по стилю: багато Шопена, змішаного з якимось програмним Лістом і Шуманом.»* [573]. Пояснення такого враження критиків можна знайти вже у наступному абзаці тієї ж рецензії: *«Ван Дален грав цю музику з присутньою йому важкістю й філософським пафосом.»* [573]. Можна припустити, що багаторічна концертна діяльність справила певний вплив на піаніста. У цей час він вже не грав напам'ять, а тяжкі воєнні часи могли не найкращим чином вплинути на його творчість.

Незважаючи на критику сучасників, Г. ван Дален виконував твори митця майже до кінця своєї концертної кар'єри. Така віра у мистецтво С. Борткевича справила серйозний вплив на подальше відродження пам'яті про композитора. Зокрема, учениця Г. ван Далена Гелен Мюлголанд продовжувала грати музику митця у Нідерландах після його смерті, а архів піаніста, у якому зберігались рукописні та опубліковані ноти С. Борткевича, листи та деякі інші документи, дав можливість дослідникам відновити значну частину інформації про нього.

3.1.2 Фортепіанні сонати

Серед усієї творчої спадщини С. Борткевича особливе місце займають дві фортепіанні сонати. Створені з різницею у більш ніж тридцять років, вони стали своєрідними гранями, що обрамляють тривалий період плідної композиторської діяльності митця. У цей час ним було написано три фортепіанні концерти, низка камерних, вокальних та оркестрових творів, які

підготували появу Другої сонати – останнього великого твору митця і водночас однієї з кульмінаційних точок його творчого шляху. Співставлення обох сонат демонструє різницю піаністичного стилю, до якого звертався композитор у різні періоди свого життя. Зокрема, створена наприкінці першого десятиліття минулого століття Перша соната сповнена елементами, притаманними яскравому та блискучому концертному піанізму початку XX століття. Натомість Друга соната, написана у Відні під час Другої світової війни, є своєрідним «криком душі» митця, який став свідком трагедії, що відбулась в Європі у той час.

Перша соната ор. 9, опублікована у 1909 році німецьким видавництвом D. Rahter, стала яскравою подією у творчому житті С. Борткевича. Першим її виконавцем був сам автор, однак уже в листі митця від 10 грудня 1910 року до Г. ван Далена йдеться про неодноразове виконання піаністом його твору [155]. До того ж, 9 грудня французька піаністка Марі Дюбуа (Marie Dubois) грала Сонату у Гамбурзі. Її виступ відбувся у Малому залі Musikhalle, а програма, згідно з розміщеною у «Hamburger Nachrichten» рецензією, включала твори сучасних композиторів, серед яких твір С. Борткевича виявився одним із найяскравіших: *«Тричастинна соната вирізняється закругленою формою, мелодійним наповненням та чудовими звуковими ефектами. Перше Allegro з його виразною побічною партією зачаровує своїм мінливим настроєм, а те, що деякі елементи нагадують Шопена, ніскільки не зменшує задоволення. Чуйне Andante і стилізований фінал, у якому панують характерні ритми, викликають задоволення й посилюють враження, що Соната H-dur Борткевича – одна з найкращих сучасних фортепіанних сонат.»* [665].

У 1913 році твір грала румунська піаністка Мадлен Кокореску (Madeleine Cocorescu). У газеті «Bukowinaer Nachrichten» від 16 листопада 1913 року була опублікована рецензія на її виступ, що відбувся 10 листопада в залі товариства Musikverein у Відні [377]. У програмі серед інших творів була представлена і Соната С. Борткевича. Водночас у розміщеному 9 листопада у «Czernowitzer Allgemeine Zeitung» анонсі наведено стислу характеристику виконання твору

піаністкою в одному з попередніх концертів: «*У сонаті Борткевича, який надає перевагу приємному піаністичному тону, що виявляється навіть у деяких шопенізмах, піаністка захоплено видобула з інструменту тепле, живе і насичене фортепіанне звучання*.» [246]. Такий відгук засвідчує позитивне сприйняття європейськими критиками першого великого твору композитора. Вони відмічають спадкоємність композиторського стилю митця відносно його видатних попередників, не перетворюючи цей факт у грандіозну проблему. Наступного року Сонату грав австрійський піаніст Фріці фон Вартересевіч (Fritzi von Warteresiewicz). Останній, згідно з анонсом у «Neue Freie Presse», виконав твір 19 березня у віденському залі Konzerthaus [369].

Пізніше, під час Першої світової війни, у 1916 році в Лондоні Сонату С. Борткевича грала піаністка Адела Гамматон (Adela Hammaton), а у 1920-х роках твір поступово з'являється в анонсах концертів інших європейських піаністів. На початку 1924 року у Празі Сонату виконав Отто Ейзен (Otto Eisen). У замітці про один із концертів піаніста у «Linzer Tages-Post» зазначено: *«Нещодавно у своєму клавірабенді Отто Ейзен представив у Празі Сонату росіянина Сержа Борткевича. Тричастинний твір зустріли бурними оплесками, а виконавця голосно викликали знов.»* [562]. А невдовзі, 11 квітня, він представив Сонату на розсуд публіки міста Грац. У опублікованій 18 квітня в газеті «Linzer Tages-Post» рецензії писали: *«Для Граца новинкою був Серж Борткевич зі своєю Сонатою ор. 9, продуманим у музичному плані, чудово звучащим, ефектним твором, який Ейзен виконував з бравурою, колоритним туше та блискучою технікою.»* [366]. До того ж, згідно з численними програмами радіотрансляцій, 1 березня 1932 року піаніст виконав твір на Радіо Відня [626, 301, 604].

Водночас 23 червня 1927 року Соната разом із деякими іншими творами митця лунала у виконанні Р. Гофмейстера на Радіо Хільверсюму [581, 599, 600]. А 7 грудня наступного року Анні Міслер грала її на Радіо Відня [111, 594, 699]. У березні 1928 року, згідно з інформацією з видання «Börsen-Halle», у Гамбурзі твір виконала піаністка Іна Кріґер (Ina Krieger) [390]. Останнє відоме нам

виконання Сонати в Європі за життя С. Борткевича відбулось 28 червня 1935 року на студентському вечері у місті Інсбрук, де першу частину твору, згідно з інформацією з видань «Allgemeiner Tiroler Anzeiger» та «Innsbrucker Nachrichten», її зіграв піаніст Макс Прінц (Max Prinz) [677, 689].

Окремо варто сказати про виступ англійської піаністки Етель Бонавії (Ethel Bonavia) 29 квітня 1921 року у місті Аделаїда під час гастрольного туру містами Австралії. Анонси та рецензії на її концерт, до програми якого увійшла Соната С. Борткевича сповнені значного ентузіазму. В розміщеному у виданні «The Mail» 23 квітня 1921 року дописі зазначено: «*До програми* [концерту, який відбудеться – Є. Л.] *наступної п'ятниці включена Соната сі-мінор*[23] *Борткевича. Пані Бонавіа вважає, що це буде перше публічне виконання цієї <…> музики в Австралії.»* [482]. Поряд із твором митця лунала також музика Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса, К. Дебюсі та Д. Скарлатті. Однак у відгуках на виступ піаністки особливу увагу приділено саме Сонаті С. Борткевича. Автори рецензій називають її найяскравішим елементом програми і зазначають, що у Лондоні композитор набуває все більшої популярності: *«Концерт був особливо цікавим, оскільки ми вперше почули в Австралії Сонату сі-мінор Борткевича. Цей твір у трьох частинах виявив багато мелодійного шарму й міцну гармонійну структуру. Він є оригінальним у трактовці і вимагає майстерності від піаніста.»* [482].

Значно гірше склалася концертна доля **Другої сонати ор. 60**, єдиними виконавцями якої у XX столітті були сам автор і піаністи Г. ван Дален та Фелісітас Каррер. Прем'єра твору відбулась у Відні 29 листопада 1942 року в Brahmssaal товариства Musikverein. Солістом виступив сам композитор. Згідно з інформацією, розміщеною на меморіальному сайті митця, у архіві сайту товариства Musikverein та періодичних виданнях «Das kleine Volksblatt» і «Neues Wiener Tagblatt», у концерті також пролунали Скрипкова (ор. 26) та Віолончельна (ор. 36) сонати у виконанні скрипаля Я. Шміда і віолончеліста

[23] Імовірно, помилка редактора або журналіста.

П. Грюмера [356, 397, 629, 635]. Нова соната була схвально сприйнята публікою та критиками, про що, як вже було зазначено вище, композитор неодноразово повідомляв у листах до Г. ван Далена [173, 186, 181, 193].

Інше документально підтверджене виконання твору відбулось 8 лютого 1944 року в Амстердамі. Публіка почула твір в інтерпретації Г. ван Далена. Інформація про це розміщена на меморіальному сайті композитора, а також підтверджується стислим відгуком у номері місцевої газети «Dodrechtsche Courant» від 10 лютого [461]. С. Борткевич, який навіть під час війни знайшов можливість передати ноти свого твору Г. ван Далену, доволі цікаво описав його в одному зі своїх листів: *«Вона* [Соната – Є. Л.] *завжди і всюди мала великий успіх і тепер буде важливою частиною сольного Борткевич-концерту – соковита смажена страва у музичному меню (програмі), яке можна запропонувати аудиторії, наприклад, після кількох "закусок", таких як прелюдії й т.ін.»* [193].

Дата третього із задокументованих виконань Другої фортепіанної сонати С. Борткевича у XX столітті невідома. Єдиним його свідченням є віднайдений в архівах Віденського радіо аудіо-запис твору у виконанні австрійської піаністки Ф. Каррер. Вона була особисто знайома з композитором протягом останніх років його життя та навіть могла бути членом Товариства Борткевича, за ініціативи якого у 1950–60-ті роки було здійснено записи низки творів митця для різних інструментів включно із Другою сонатою, яку зіграла Ф. Каррер.

Як зазначено у наведеній вище цитаті, за твердженням С. Борткевича, його Соната *«завжди і всюди мала великий успіх»* [193]. Отже, постає питання: чому цей твір протягом майже півстоліття грали всього три піаністи? Відповідь є доволі простою: після завершення Другої світової війни видавництва, з якими співпрацював композитор, опинились на території Східної Німеччини, що після війни знаходилась під контролем СРСР. Їхні власники для провадження своєї діяльності мали отримувати державні ліцензії. Видавничий дім Simrock, з яким співпрацював композитор, опинився серед видавництв, які не були ліцензовані державою. Саме цей видавець ще під час війни мав надрукувати Сонату. Через

відсутність ліцензії видавництво зупинило свою діяльність, твір митця не був надрукований, а отже, ніколи не був доступний для широкого кола виконавців та поціновувачів музики композитора.

Як підсумок необхідно зазначити, що обидві фортепіанні сонати С. Борткевича є яскравими репрезентантами його фортепіанного концертного стилю різних років. Наявні на сьогодні відгуки з періодичних видань першої половини XX століття свідчать про певний інтерес виконавців до Першої сонати. Однак перенасиченість тогочасного виконавського простору творами віртуозно-романтичного спрямування та відсутність нових перевидань, завадила їй стати невід'ємною частиною концертного репертуару піаністів. Ще гірше склалася доля Другої сонати: за відсутності опублікованого нотного тексту вона так і не стала надбанням широкого кола музикантів у XX столітті. Тим не менш, обидва твори є важливими елементами музичної культури, а їхня виконавська доля є важливим елементом комунікативної пам'яті про митця, яка через публікації у газетах частково збереглася до нашого часу.

3.1.3 Перший фортепіанний концерт

Перший фортепіанний концерт ор. 16 без перебільшення можна назвати чи не найпопулярнішим твором С. Борткевича. У листі до Г. Анквіч-Клеговена 5 жовтня 1945 року він писав: *«Мій фортепіанний концерт багато разів з великим успіхом виконували у Європі, наприклад, у Гевандхаузі під орудою Фуртвенґлера, у Франкфурті, Кельні, Берліні, Відні тощо, а також, по всьому світу: в Австралії, Північній та Південній Америках.»* [144]. Такий успіх та широка географія поширення твору значною мірою пов'язані з публікацією у 1913 році видавництвом Fr. Kistner повного комплексу нотних матеріалів: клавіру для двох фортепіано, партитури та комплекту оркестрових голосів. Відповідна інформація міститься в журналі «Musikalisch-literarischer

Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen» за серпень 1913 року [533].

Причиною такої довіри впливового видавництва до ще молодого на той час композитора стала рекомендація одного з найвидатніших диригентів початку XX століття Артура Нікіша. Пізніше С. Борткевич розповів цю історію у власних «Спогадах»: *«Коли я компонував свій Перший фортепіанний концерт B-dur op. 16, я написав йому* [А. Нікішу – Є. Л.] *у Ляйпциг, чи міг би я зіграти йому свій концерт. Я одразу ж отримав відповідь. Я приїхав з Берліну до Ляйпцига, і Маестро справді прийшов рівно об 11-й годині в Гевандхауз. Я зіграв йому весь концерт, і він запросив мене на вечірній концерт в Гевандхауз. Коли він помітив мене в залі зі сцени, він дав мені знак зайти до нього. В артистичній він дістав з кишені записку, у якій дуже хвалив мій концерт і рекомендував його видавцям.»* [654, с. 19]. Так, рекомендація А. Нікіша й публікація повного комплексу нотних матеріалів, включаючи оркестрові голоси (на відміну від випадків, коли видавництво друкує лише клавір) разом із вдало написаною музикою, склали основу для стрімкого зростання популярності твору у подальші роки.

Європейська прем'єра Першого концерту відбулась у Берліні 24 лютого 1913 року в Blüthnersaal. Угорський піаніст Емерік фон Штефанія (Emeric v. Stefaniai) виконав його в супроводі Блютнер-оркестру (Blüthner-Orchester) під орудою Е. фон Штрауса (E. von Strauss). Анонси події з відповідною позначкою «uraufführung»[24] були розміщені 9, 16 та 23 лютого у газеті «Berliner Tageblatt» і дають можливість достовірно відновити дату концерту [381, 379, 380]. А опублікована 5 березня 1913 року у десятому номері журналу «Signale für die musikalische Welt» рецензія засвідчує успіх першого виконання твору: *«Сповнений рішучості, піаніст Емерік фон Штефанія, загострюючи ритм, із найвищою чистотою виконав новий фортепіанний концерт B-dur Сергія Борткевича.»* [644].

[24] Uraufführung – прем'єра (нім.).

Від моменту появи Концерту ним також цікавився Г. ван Дален. Згідно з інформацією з нідерландських періодичних видань, митець навіть грав його восени 1913 року в Берліні. Зокрема, про це писали у газетах «Leeuwarder Courant» та «Arnhemsche Courant» [115, 453]. А в «Het Vaderland» від 29 листопада 1922 року було зазначено: *«Каролін Лакхоут буде грати 7 січня у Берліні з Блютнер-оркестром новий фортепіанний концерт Борткевича… Однак цей твір вже не є новим ані для Берліна, ані для Нідерландів, оскільки Гуго ван Дален вже грав його в Берліні 1913 року під орудою композитора, а нещодавно виконав його в Гаазі, Гарлемі та Гронінгені.»* [625]. В опублікованій Б. Тадані у 2007 році «Автобіографії» С. Борткевича також зазначено, що першим виконавцем твору восени 1913 року був Г. ван Дален [654, с. 40]. Однак у рукописі документа добре видно, що спочатку там було вказано ім'я Е. фон Штефанії, яке пізніше хтось старанно виправив на ім'я Г. ван Далена. З огляду на це можна припустити, що текст «Автобіографії» був підправлений вже після її написання С. Борткевичем. Про те, що композитор написав саме ім'я Е. фон Штефанії, свідчить і той факт, що, заповнюючи анкету у 1948 році, він також вказав ім'я саме цього піаніста [473].

Г. ван Дален неодноразово звертався до Концерту і саме у його виконанні 10 жовтня 1917 року цей твір вперше пролунав у Нідерландах у місті Гронінген, де митець виступив із оркестром Асоціації «Гармонія» під орудою Кора Куілера (Kor Kuiler). Наступного дня у газеті «Nieuwsblad van het Noorden» зазначали: *«Пан ван Дален бравурно, яскраво та блискуче віртуозно зіграв дуже благодатний фортепіанний концерт Борткевича, який привів публіку у захват вже після першої частини.»* [441]. Імовірно, піаніст мав настільки великий успіх, що був запрошений знову виконати твір 14 жовтня, про що свідчить відповідний анонс, розміщений у «Nieuwsblad van het Noorden» напередодні другого виступу митця[643].

У подальші роки Г. ван Дален регулярно звертався до Першого концерту. Наразі відомо про, щонайменше, дванадцять документально підтверджених виступів у таких містах, як Гарлем, Гронінген, Арнем, Леуварден та Гаага [Див.

Додаток 4]. Серед них три ефіри на Радіо Хілверсум, а також виконання на двох роялях разом із композитором під час авторського вечора у гаазькому залі Kunstkring 24 квітня 1926 року [331, 678]. До того ж, у 1929 році він успішно грав Концерт під керівництвом професора Фабрі (Prof. Fabri) у Белґраді та Загребі [435]. У наступному сезоні митець також виконав твір у Швенінгені під орудою відомого нідерландського диригента Альберта ван Ралте (Albert van Raalte) [247, 288, 579].

У відгуках на виконання Г. ван Даленом Концерту С. Борткевича мало негативної критики. У газеті «Het Vaderland» 23 листопада 1921 року після виступу в Гарлемі писали про великий успіх митця і його значимість як піаніста у музичному й технічному плані [345]. Схожі думки висловлював і рецензент із «Leeuwarder Nieuwsblad» 8 листопада 1929 року: *«Гуго ван Дален виступив у якості соліста в Концерті B-dur op. 16 Сергія Борткевича. Знайомство з цим монументальним твором у виконанні митця стало головною подією вечора. Гуго ван Дален – піаніст виключних якостей як у технічному, так і музикантському плані, тож під його руками композиція постала у своїй величній красі.»* [455].

А критик із міста Арнем після виступу митця 11 лютого 1934 року майже повністю присвятив свою рецензію Концерту С. Борткевича та його виконанню Г. ван Даленом. У опублікованому в «Arnhemsche Courant» 12 лютого тексті він писав: *«Цей твір є достатньо важливим, щоб зайняти місце у репертуарі видатних піаністів, тож виникає питання: чому люди досі не знають його. Однією з причин може бути те, що йому не вистачає оригінальності й він в цілому пропонує мало різноманіття. Вагнер (вступ "Трістан"), Чайковський, Рахманінов відіграють у Борткевича навіть більшу роль ніж він сам. Здається, що все розраховане на силу, що в цілому справляє слабке враження. Крім того, постійна пристрасть (перша частина) втомлює слухача навіть більше аніж виконавця. Та все ж Борткевич пише мелодійно, тепло й захопливо. Остання частина, у характері російських народних танців, складається у яскравий фінал твору, який справляв би більше враження, якби був трохи коротшим.»* [690].

Дещо менше уваги він приділяє характеристиці самого піаніста: *«Гуго ван Дален взяв приклад з великого Пуньо і грав своє соло по нотах. Складається враження, що його виконанню присутня владність. І тут також хотілося б зауважити, що меншим іноді можна сказати більше. Але необхідно сказати, що його витримка і те, як він віддавався виконанню твору, викликає захоплення.»* [690].

Останнє відоме нам сьогодні виконання піаністом Першого концерту С. Борткевича відбулось 7 квітня 1937 року в Гаазі у супроводі оркестру Residentie під орудою композитора Лео Рюгрока (Leo Ruygrok). Його виступ мав шалений успіх у публіки, про що 8 квітня писали у «Haagsche Courant»: *«Гуго ван Дален <…> у повній мірі осягнув технічні вимоги, які твір пред'являє виконавцю, а від його інтерпретації публіка отримала неймовірну музичну насолоду. Концерт не є складним для сприйняття й містить чудові інструментальні барви. Оркестр і фортепіанне соло чудово доповнюють одне одного, адже між цими двома елементами досягнуто ідеальний баланс.»* [613]. Того ж року митець радився з композитором стосовно можливості виконання його концертів під час гастролів у Радянському Союзі [161, 187]. Але наразі підтверджена інформація стосовно його виступів із оркестром у СРСР відсутня.

Окрім Г. ван Далена, до твору С. Борткевича регулярно зверталися й інші піаністи. Після прем'єрного виконання у 1913 році та публікації партитури видавництвом Kistner & Siegel він починає з'являтись у програмах концертів, а пізніше – і радіоефірів. Згідно з інформацією з газети «Signale für die musikalische Welt» від 18 березня та 8 квітня 1914 року, американський віртуоз Густав Ільмер (Gustav Illmer) грав Концерт у Берліні [339, 686]. Схоже, що манера виконання піаніста не прийшлась до смаку критикам. У відгуку, який підсумовує низку виступів митця з Блютнер-оркестром під керівництвом Ріхарда Бурмайстра (Richard Burmeister), зазначено: *«Він виглядає надзвичайно солідним техніком, який при добре вибудованому фразуванні не знає як привнести у виконання трохи живого тепла. Через це у його грі з'являється певна сухість, а останній номер програми, Концерт B-dur op. 16 Сергія Борткевича, між іншим, навіть здався більшим через стриманість виконавця.»* [339].

Того ж року румунська піаністка Мадлен Кокореску (Madeleine Cocorescu) додала твір до програми свого концерту, який відбувся у Відні в залі Konzerthaus. Її виступ отримав досить позитивні відгуки місцевої критики. Зокрема, автор рецензії за підписом «Kr.», що була опублікована 24 березня 1914 року в газеті «Wiener Zeitung», зазначав: *«Мадлен Кокореску виконала новий фортепіанний концерт С. Борткевича – B-dur op. 16 (партію оркестру на другому роялі грав професор Лайош Терн* (Louis/Lajos Thern)*). Гарна, теплокровна слов'янська музика. Перша частина розкриває бурхливу мінорну пристрасть; образ нерозділеного захоплення, невгамованої страсті панує в "andante sostenuto" <…> Фінал, з іншого боку, містить різнобарвні національні ритми та настрої. У піаністки є почуття міри, а також серйозний пафос. Дівчина прагне грати, вона володіє інструментом з бравадою та дуже хвацько.»* [670].

У другій половині 1910-х років Концерт тимчасово зник із поля зору європейської музичної спільноти. Це могло бути зумовлено напруженою ситуацією у зв'язку з початком Першої світової війни. Однак уже в 1919 році піаніст Адольф Ватерман (Adolf Waterman) успішно виконав його у Берліні [695]. У подальшому популярність твору невпинно зростала. Лише в Австрії протягом 1920-х років він був представлений у програмах цілої низки піаністів. Так, згідно з розміщеним у «Neues Wiener Tagblatt» анонсом, 30 жовтня 1921 року Анна Ліхо (Anna Licho) виконала його у Відні в залі Konzerthaus у супроводі Симфонічного оркестру Concertverein під орудою Мартіна Шпьорра (Martin Spörr) [404].

У наступні роки – 1922 та 1923 – Концерт С. Борткевича неодноразово грав П. де Конне. В наявних у вільному доступі періодичних виданнях вдалося знайти лише опубліковані у «Neues Wiener Tagblatt» від 1 і 3 грудня 1922 року анонси виступу митця в залі Musikverein у супроводі Тонкюнстлероркестру під орудою С. Борткевича [405, 406]. В одному з недатованих листів до Г. ван Далена (імовірно грудень 1922 р.) композитор писав, що його Концерт мав великий успіх у виконанні П. де Конне [150]. Виступ піаніста відбувся 23 квітня 1923 року з Віденським симфонічним оркестром під орудою Кеннета

Беннетт (Kenneth H. Bennett) у залі Musikverein і був добре анонсований у місцевій періодиці [296, 329, 409]. Але він отримав лише маленький відгук, опублікований аж 30 травня у «Neues Wiener Tagblatt»: *«Артист виконав Фортепіанний концерт Борткевича з повною самовідданістю та чарівністю своєї гри і піаністичного темпераменту й отримав бурні оплески.»* [668].

Водночас 27 червня 1923 року молода піаністка Герта Каретта (Herta Karetta) виконала Концерт у Зальцбурзі. На її виступ з Оркестром Моцартеуму під орудою Бернхарда Паумгартнера (Bernhard Paumgartner) було опубліковано два відгуки, просякнуті доволі негативним ставленням до твору С. Борткевича. Так, автор рецензії із «Salzburger Volksblatt» від 28 червня називає виконання Концерту своєрідним рев'ю відомого матеріалу [658]. А у «Salzburger Chronik» наступного дня його колега був дуже здивований вибором піаністки [660]. Частково це можна пояснити вимогами, які композитор висуває до виконавця у своєму творі: окрім віртуозної дрібної техніки важливо також мати відповідну фізичну будову та витримку для виконання бравурних і кульмінаційних місць. З цього приводу у «Salzburger Chronik» зазначено: *«Нещасна піаністка тяжко працює, але її всеодно не чути, оскільки зайвий шум акомпануючого оркестру повністю перекриває її звучання. Натомість в тих місцях, де можна почути фортепіано, воно безглуздо трактоване, не бере участь у тематичному розвитку й губиться у пасажах і пустих фразах.»* [660]. Зважаючи на зауваження до оркестру, який, очевидно, дуже голосно акомпанував, постає питання балансу між солістом і оркестром, що значною мірою залежить від диригента. Крім того, з приведеної цитати можна зробити висновок про невідповідність піаністичного, а можливо й музикантського рівня Г. Каретти вимогам, які представив С. Борткевич у своєму творі. Отже, невдале виконання Концерту піаністом або ж недостатньо чуйним диригентом могло стати причиною поганого враження, яке твір справляв на слухачів, що пояснює періодичну появу негативних відгуків.

Пізніше, 23 січня 1927 року, Б. Паумгартнер диригував Концертом на Радіо Відня. Соліст Ренні Лесковіц (Renny Leskowitz) у супроводі Віденського

симфонічного оркестру, імовірно, грав настільки вражаюче, що навіть отримав відгуки у пресі від зарубіжних критиків. Необхідно зазначити, що в той час на радіоконцерти не було прийнято публікувати рецензії як на звичайні концертні виступи. Певною мірою це можна пояснити відносно поганою якістю звуку, оскільки технології першої половини XX століття не могли повністю передати звучання інструменту й атмосферу, власне, живого виконання. Однак через деякий час після виступу Р. Лесковіца на Радіо Відня у газеті «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 12 квітня 1927 року було надруковано цитату з лондонського періодичного видання «Musical Courier» такого змісту: *«Я фактично готовий повірити, що особливості творчої індивідуальності можуть бути передані у радіотрансляції. Такі думки були навіяні грою Ренні Лесковіца – молодого піаніста, який нещодавно дебютував у Відні на радіо з виконанням Фортепіанного концерту ор. 16 Сержа Борткевича. Враження від акустики було чудовим, і це викликало бажання послухати цього молодого піаніста.»* [612].

22 квітня того ж року Концерт виконав піаніст Зігмунд Странскі (Siegmund Stransky). Його виступ відбувся у Великому залі Musikverein разом із оркестром Асоціації товариства друзів музики під керівництвом Юліуса Ленерта (Julius Lehnert). Про виступ митця в межах відгуку на авторський вечір С. Борткевича, що відбувся там само 30 квітня 1927 року, зазначено у статті Еміля Печніга (Emil Petschnig), опублікованій в журналі «Neue Zeitschrift für Musik» [350]. Однак він лише зазначає, що піаніст грав із технічною бравурою.

Яскравою подією у творчому житті Відня став виступ у Musikverein французького піаніста Антуана Константа (Antoine Konstant), який 5 лютого 1928 року з Віденським симфонічним оркестром під орудою С. Борткевича зіграв його Концерт. Виконання отримало теплий відгук критиків. У виданні «Der Morgen» 13 лютого зазначалось: *«Антуан Констант з Парижу грав Перший фортепіанний концерт Борткевича (друга частина проникнута поезією!) з німецькою точністю і романтичним розмахом.»* [392]. Композитор 10 травня також писав Г. ван Далену про великий успіх піаніста у Відні й що той має грати твір у Лондоні та, імовірно, на англійському радіо [158].

Наступного року Концерт також виконала угорська піаністка Шарлотта фон Рецеі (Charlotte von Recsey). Її виступ 24 січня 1929 року було анонсовано у газетах «Reichspost» та «Neues Wiener Journal» [402, 403, 671]. Однак після події було опубліковано лише дві коротенькі довідки у «Neues Wiener Journal» про виконання піаністкою твору С. Борткевича [238, 399]. Сам митець 10 вересня 1928 року у листі до Г. ван Далена зазначав, що у концертному сезоні 1928-1929 Ш. фон Рецеі, окрім Відня, також гратиме Концерт у Голландії та інших країнах [159]. Згідно з інформацією з періодичних видань, мисткиня дійсно виконала твір у Європі щонайменше шість разів у Зальцбурзі, Гамбурзі, Арнемі та Берліні.

З першого ж виступу – 5 жовтня 1928 року в Моцартеумі (Зальцбург) – вона завоювала прихильність критиків, що позитивно відобразилось і на відгуках про Концерт. У газеті «Salzburger Chronik für Stadt und Land» 6 жовтня рецензент за підписом «О» зазначав: *«Рецеі, дуже перспективна мисткиня, вибрала для свого дебюту надзвичайно красивий Фортепіанний концерт (B-dur) Сержа Борткевича і його темпераментним та енергійним виконанням показала себе яскравим представником своєї професії. Звукова поезія Andante зачаровує, а дуже цікавий фінал має чудовий ритм.»* [676]. Не менш натхненним є допис у «Salzburger Volksblatt»: *«Шарлотта фон Рецеі, яка неодноразово з великим успіхом грала у Будапешті, Відні та Берліні, виконала романтичний фортепіанний концерт Борткевича, який хоча і не оригінальний у своїх ідеях, але є дуже ефектним і колоритно оркестрованим твором й тому має сильну емоційну привабливість та блискуче виконання.»* [672].

Наступне виконання відбулось 9 жовтня у Гамбурзі з Філармонійним оркестром під орудою диригента Ернста Венделя (Ernst Wendels). Концерт мав гучний успіх, а в «Hamburger Nachrichten» від 10 жовтня писали: *«Шарлотта фон Рецеі – талановита, технічно розвинена піаністка, в основі своєї глибокої музичної натури є яскравим, сповненим пафосу й душевності романтиком, для якого Концерт С. Борткевича чудово підходить за настроєм та технічними особливостями, хоча її Forte не вистачало блискучої героїчної пишності та в деяких віртуозних фрагментах іскрометної бравури. Сам твір вражає великою*

майстерністю у виборі мотивів, яскраво виразних мелодій, інструментування, але без жодного заглиблення в особисте й дійсно значиме.» [332].

Наступні виступи, які відбулись 11 жовтня в Арнемі у залі Concertgebouw та дещо пізніше[25] у Берліні, отримали менше відображення у друках. У газеті «Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant» 12 жовтня рецензент зазначав, що твір С. Борткевича у виконанні Ш. фон Рецеі дуже його порадував [424]. Концерт піаністки з Берлінським філармонійним оркестром під орудою Вернера Вольфа (Werner Wolff) отримав стислу й більш критичну оцінку преси. Так у «Berliner Tageblatt» 3 листопада було зазначено, що Концерт є наслідуванням музики П. Чайковського, але водночас містить ефектно написану партію соліста, яка дозволила надзвичайно талановитій мисткині досягти піаністичного успіху [138]. У «Berliner Börsenzeitung» 29 жовтня автор огляду концертних подій відзначав, що артистка не завжди грала однаково якісно, а твір С. Борткевича хоча й не містить оригінальних ідей, все ж здобув неабияку популярність серед піаністів [448].

Останнє відоме нам виконання Концерту Ш. фон Рецеі відбулось 3 березня 1929 року в Арнемі з оркестром під керівництвом Мартіна Спаньярда (Martin Spanjaard) у залі Concertgebouw. Другий візит мисткині до міста з тим самим твором, який вона вже грала там 11 жовтня 1928 року, привернув увагу критиків. У газетах «Arnhemsche Courant» та «Nieuwe Rotterdamsche Courant» 4 березня вийшло одразу дві великі статті, присвячені Концерту С. Борткевича та його виконанню Ш. фон Рецеі. Автори обох публікацій, подібно до багатьох інших рецензентів, дають характеристику майстерності піаністки, відзначаючи як сильні (володіння звуком та різними видами техніки) так і слабкі (недостаток фізичної сили і бравади для виконання саме цього твору) сторони її гри [422, 239].

До того ж, значну увагу у відгуках приділено і Концерту: зазначено наслідування С. Борткевичем певних стильових елементів, характерних для музики Ф. Шопена, С. Рахманінова, П. Чайковського або Р. Вагнера. Однак автори

[25] Точну дату концерту відновити не вдалось.

допису не концентрують увагу на цьому аспекті, відзначаючи, що композитор точно знає музику названих митців, що робить деякі непрямі запозичення цілком нормальним явищем. Натомість рецензенти пишуть, що в цілому С. Борткевич у своєму творі має власний голос, який, можливо, й не дуже сучасний, але показує розуміння композитором стилю та певних нових тенденцій у напрямі звукового колориту і не є повторенням якогось відомого кліше.

Не варто забувати й про відому українську піаністку Любов Колессу. Протягом 1920–1930-х років вона мешкала у Відні й успішно грала в Європі Перший концерт С. Борткевича. Вперше про це у статті «Музикознавча замітка про Сергія Борткевича» написала австрійська музикознавиця Ріа Фельдман [315]. А нещодавно віднайдені рецензії на концерти Л. Колесси остаточно підтвердили інформацію про виконання нею твору митця. Композитор також писав про мисткиню у листах до Г. ван Далена [150, 151, 221]. За його свідченням, піаністка з великим успіхом грала Концерт у Франкфурті-на-Майні і Маннгаймі, мала виконувати його у Берліні, а також у Ляйпцизі в Gewandhaus.

У німецькій періодиці збереглися два анонси, опубліковані 12 і 19 березня у «Berliner Tageblatt», та розміщене 22 березня у журналі «Signale für die musikalische Welt» оголошення про виступ Л. Коллесси з Блютнер-оркестром під орудою Еміля Бонке у Берліні 30 березня 1922 року (Emil Bohnke) [371, 382, 383]. Концерт мав великий успіх у публіки, однак отримав доволі стримані відгуки критиків. А у випуску «Signale für die musikalische Welt» від 5 квітня його навіть було охарактеризовано як не варту уваги музично банальну композицію [299]. У іншому відгуку, розміщеному 5 квітня 1922 року в газеті «Neue Zeitschrift für Musik», невідомий рецензент (ім’я не вказане) писав: *«Фортепіанний концерт in B живого композитора Борткевича, який не заперечує західних зразків композиції та структури й містить всередині всі особливості слов’янської музики – сильні контрасти і гнучкість популярних мелодій, – був настільки яскраво та переконливо виконаний молодою Любкою Колессою, що мав великий успіх.»* [705].

Підтвердженням виступу піаністки у Ляйпцизі в Gewandhaus під орудою Вільгельма Фуртвенглера (Wilhelm Furtwängler) на сьогодні є лише відповідний запис на офіційній інтернет-сторінці концертного залу [326]. В одному з недатованих листів до Г. ван Далена С. Борткевич писав про сенсаційний успіх цього виконання Концерту Л. Колессою [221]. Він навіть присвятив українській майстрині цикл із трьох вальсів ор. 27, що також може бути проявом вдячності композитора за успішне виконання Л. Колессою його твору.

Серед інших артистів, які протягом 1920-х та початку 1930-х років звертались до Концерту С. Борткевича, варто назвати Каролін Ланкоут (Caroline Lankhout) та Олександра Дікстейна (Alexander Dickstein), які грали його у Берліні 7 січня 1923 р. та 9 квітня 1924 р. відповідно [450, 625]. Там само 14 жовтня 1930 року твір виконала німецька піаністка Целеста Хоп-Ґруневельт (Celeste Chop-Groenevelt). Її виступ із Берлінським симфонічним оркестром під орудою Е. Кунвальда з великим успіхом відбувся у Bach-Saal. У листі до Г. ван Далена 12 грудня 1929 року композитор називає її видатною піаністкою [162]. У пресі Концерт мав дуже позитивні відгуки: в газеті «Berliner Volkszeitung» 9 листопада писали про змістовно й технічно піднесене виконання твору [122]. А у «Berliner Börsenzeitung» 21 жовтня було зазначено: *«Митець глибоко проникся твором, адже обидва належать до класико-романтичної лінії музичного мистецтва. <…> З точки зору композиції найбільш вдалою є фінальна частина. Музична мова, яка на сьогодні є занадто чистою, вигідно прихована у блискуче обробленій живій темі.»* [537].

Концерт С. Борткевича також неодноразово лунав у Франції у виконанні одного з найвідоміших чілійських віртуозів першої половини XX століття Армандо Паласіоса Бате (Armando Palacios Bate). Перші два виступи відбулись у паризькому залі Gaveau. З розміщеного в газеті «Paris-Soir» повідомлення відомо, що 22 грудня 1923 року піаніст грав з оркестром під орудою свого співвітчизника Хуана Казанова (Juan Casanova) [278]. До того обидва митці дали концерт у Берліні, однак у відгуку, опублікованому 23 листопада у «Berliner Börsenzeitung», дата виступу не вказана [449]. Автор замітки відзначає

різнобарвну палітру штрихів піаніста та його концертну атаку, але звертає увагу й на певну одноманітність його виконання. Відносно ж концерту він, подібно до інших критиків, посилається на вторинність твору через наявність у ньому деяких стильових запозичень, кращими з яких, на його думку, є навіяна П. Чайковським друга частина. Однак через успіх у публіки рецензент не зміг відмовити С. Борткевичу в тому, що його твір є дійсно ефектним [449].

Наступний виступ А. Бате відбувся у Парижі 24 березня 1928 року під орудою Поля Парая (Paul Paray). Відомості про цей концерт вдалось знайти в анонсах, опублікованих 22 березня у французьких газетах «Le Gaulois: littéraire et politique» та «Le Matin: derniers télégrammes de la nuit» [128, 255]. Останнє відоме нам виконання піаністом Концерту в Європі відбулось у Театрі Шатле 7 лютого 1931 року в Парижі. Як і з попереднім концертом, інформаційним джерелом став анонс, опублікований 5 лютого в «Le Droit: journal des tribunaux» [469]. Наприкінці року А. Бате повернувся до Чілі, де на початку грудня з феноменальним успіхом грав твір С. Борткевича у Муніципальному театрі міста Сантьяго під орудою відомого бразильського диригента Вальтера Бурле Маркса (Walter Burle Marx). Про успіх концерту йде мова у бразильській газеті «Correio da Manhã» від 8 грудня 1931 року. Хоча стаття була перш за все присвячена диригенту, успішний виступ піаніста, імовірно, став важливою подією описуваного вечору.

На початку 1930-х років Концерт грала польська піаністка Станіслава Дюрст-Жуберт (Stanislawa Durst-Szubert). Її виступ на Радіо Геільсберга 10 липня 1931 року зафіксовано у виданнях «Radio Wien», «L'Humanité», «Signale für die musikalische Welt» та «Neue Zeitschrift für Musik» [322, 335, 420, 580]. Наступного року твір С. Борткевича із величезним успіхом у місті Леуварден виконав нідерландський піаніст Віллем Зондерланд (Willem Zonderland). Його перший виступ 3 грудня 1932 року був настільки вражаючим, що організатори заходу звернулись до митця із проханням зіграти Концерт знову наступного місяця.

Обидві події широко висвітлювались у місцевій періодиці, а саме в газетах «Leeuwarder Courant» та «Leeuwarder Nieuwsblad». З першого відгуку стає зрозуміло, що виконання твору С. Борткевича стало непересічною подією в житті міста: *«Пан Зондерланд невтомно демонстрував нам свій піаністичний талант чудовим виконанням Першого фортепіанного концерту С. Борткевича. Він захоплює від початку і до кінця. Велика кількість мелодій та розмаїття романтичних настроїв, що постійно змінюються. І – не забудьте! – чудове інструментування. Усі, хто мав задоволення почути таку виняткову інтерпретацію цього твору, мали отримати яскраве розуміння про сильну та живу цінність цієї музики. Повагу за виконання цього твору також заслуговує пан Зондерланд. Він має абсолютно сформовану техніку з численними варіантами туше, спонтанний, живий темперамент, який то приголомшує, то знову зачаровує красою.»* [451].

Саме так у газеті «Leeuwarder Courant» від 4 лютого охарактеризовано виконання В. Зондерландом Першого концерту С. Борткевича. Але більш за все вражає визнання критиком з «Leeuwarder Nieuwsblad» певної недооцінки твору під час його попереднього виконання у місті Гуго ван Даленом у 1929 році. В опублікованій 4 лютого рецензії він зазначає: *«Вчорашній концерт змушує нас перш за все переглянути те судження, яке минулого разу було висказане про цього композитора. Можливо, наші очікування були не надто високими й тепер краса твору нас ще більше вразила; можливо, тут Борткевич показує себе з найкращого боку; справа в тому, що Концерт зачарував нас від початку до кінця своїми прекрасними знахідками та чудовим інструментуванням. Оркестр звучав дуже гарно, особливо група мідних духових.»* [454].

Отже, бачимо наочний приклад того, як майстерність виконавця впливає й на сприйняття твору публікою та критиками. Це підтверджує і згадка про виступ Г. ван Далена та порівняння враження, яке справив Концерт у прочитанні кожного з піаністів. З огляду на приведені раніше рецензії можна сказати, що виконання В. Зондерланда, у порівнянні з іншими, отримало значно кращі відгуки. Зокрема, автор допису із «Leeuwarder Nieuwsblad» так характеризує гру

соліста та його взаємодію з оркестром: *«Піаніст пан Зондерланд, очевидно, мав ретельно продуману концепцію своєї партії, яку він, спираючись на достатньо розвинену техніку, зміг повною мірою втілити у своєму виконанні. Його гра сповнювала оркестр все більшим ентузіазмом і завдяки плідній співпраці жоден із прекрасних елементів не був втрачений.»* [454].

Повторне виконання Концерту відбулось 17 березня. І хоча В. Зондерланд у рецензіях отримав значно менше уваги критиків, вони однаково відмічали, що піаніст зміг повторити успіх попереднього виступу. У «Leeuwarder Nieuwsblad» 18 березня писали про успішне виконання твору диригентом і піаністом [457]. А в «Leeuwarder Courant» рецензент зазначав: *«Як і раніше, Зондерланд зміг постійно утримувати нашу увагу в Концерті Борткевича. Імовірно, цей твір йому дуже подобається – багатий мелодіями, а там, де їм не вистачає глибини, є справді чудова інструментовка, яка захоплює від початку і до кінця. Твір слухався з великим інтересом. Пан Зондерланд у цей вечір мав великий успіх.»* [642].

На початку 1930-х років Перший концерт ор. 16 С. Борткевича потрапив до **Південної Америки**. Його першим виконавцем на континенті став іспанський віртуоз Томас Теран (Tomás Terán), який приїхав до Бразилії з композитором Ейтором Вілла-Лобосом. Він став професором Національного інституту музики[26] (Instituto Nacional de Música), а також багато гастролював у сусідніх країнах, де виступав як сольно, так і в супроводі оркестру. У репертуарі митця Концерт С. Борткевича посів важливе місце серед інших виконуваних ним творів. Відомості про його успішні інтерпретації Т. Тераном Концерту дійшли навіть до Європи. Для прикладу, у 1931 році в німецькому журналі «Signale für die musikalische Welt» було опубліковано замітку про надзвичайно яскравий виступ піаніста в столиці Уругвая: «*Іспанський піаніст-віртуоз Терран мав такий успіх у Монтевідео з Фортепіанним концертом ор. 16 Сергія Борткевича, що мусив виконати його знов у наступному*

[26] Сучасна назва – Консерваторія Ріо-де-Жанейро (Conservatório de Música do Rio de Janeiro).

симфонічному концерті.» [631]. Аналогічна стаття була розміщена і в другому номері газети «Zeitschrift für Musik» від 1932 року [322].

Перше виконання Концерту Т. Тераном відбулось 8 червня 1931 року в Муніципальному театрі Ріо-де-Жанейро разом із Філармонійним симфонічним оркестром під орудою В. Бурле Маркса. Подія широко анонсувалася у місцевих періодичних виданнях, які писали про прем'єру твору, а також відзначали, що він сповнений духом П. Чайковського, є ефектним та успішним у світі [518, 559, 560]. До того ж, автори робили акцент на виступі іспанського віртуоза, який, очевидно, мав стати непересічною подією в культурному житті міста.

Виконання Т. Тераном твору С. Борткевича мало великий успіх. У пресі було опубліковано низку рецензій, присвячених, перш за все, виступу піаніста. У газеті «Diario de Noticias» 10 червня було зазначено, що можливо Концерт дещо й поступається іншим творам, але є ефектним і дає можливість солісту показати свою бравуру. Та й публіка була настільки захоплена виконанням піаніста, що він мав два рази грати на біс [561]. Натомість у «Jornal do Brasil» того ж дня була опублікована розгорнута стаття, де серед іншого автор писав: *«Кульмінацією вечора став Концерт Борткевича. Цей твір захопив увесь зал, який, врешті-решт, підкорився видатному піаністу Томасу Терану й вітав його довгими і заслуженими овеціями.»* [681].

Привертає увагу й рецензія, опублікована 10 червня в газеті «O Jornal». Вона відображує ставлення місцевої спільноти як до самого твору і його автора, так і до виконавця: *«Після короткої перерви ми почули Концерт для фортепіано з оркестром ор. 16 Борткевича, композитора, про якого ми нічого не знаємо ні про нього самого, ні про його твори. Це митець із палким темпераментом і багатою фантазією, який представляє характер свого народу. <…> Неможливо охарактеризувати композицію такого автора, творча особистість якого є настільки різнобічною, а також знайти кращого інтерпретатора ніж мужній Томас Теран, артиста з-за кордону, якому наша публіка багато аплодувала.»* [241].

Не менш позитивним був й інший відгук, надрукований 20 червня у газеті «Fon Fon». Особливо важливим тут є твердження автора, який пише, що Т. Теран вперше виступає у Ріо-де-Жанейро і що його виконання Концерту С. Борткевича показало його як видатного піаніста. Таком способом, тут можна провести паралель з тим, як свого часу успішне виконання Першого концерту П. Чайковського у Нью-Йорку стало початком яскравої кар'єри Володимира Горовиця у Північній Америці. Характеризуючи виступ Т. Терана, невідомий нам рецензент зазначав: *«Публіка зустріла Концерт з великим ентузіазмом та бурхливими оплесками, зворушена красою слов'янської мелодійності, котра яскраво виявилась у творі Борткевича. Бурле Маркс за диригентським пультом і Томас Теран за фортепіано дуже вишукано інтерпретували чудову музичну поему. Теж саме можна сказати й про оркестрантів. На наш погляд, у творі, де важливу роль відведено струнним, оркестр справив глибоке враження. Між тим, публіка не обмежилась оплесками після останньої частини, а пішла далі: люди кричали "браво!".»* [280].

Про надзвичайний успіх піаніста у бразильської публіки свідчить повторне виконання ним Концерту С. Борткевича вже наступного місяця з Філармонійним симфонічним оркестром Ріо-де-Жанейро під орудою В. Бурле Маркса. Виступ відбувся 12 липня, але отримав значно менший відгук у періодичних виданнях. Причиною цього стало не гірше виконання митцем, а лише повторення твору, якому було приділено достатньо уваги місяць тому. Так, після другого виступу піаніста рецензенти, загалом, обмежились лише короткими фразами на кшталт опублікованої 15 липня в газеті «Correio da Manhã» замітки: *«Теран отримав нові й повністю заслужені овації у натхненному Концерті Борткевича.»* [269]. Більш розгорнутий відгук був розміщений у рецензії, що була надрукована 20 липня виданням «A Noite»: *«Томас Теран, видатний іспанський віртуоз, який вшанував нас своїм перебуванням у Ріо, отримав теплий прийом від публіки, яка заповнила Муніципалітет в очікуванні виконання Концерту для фортепіано з оркестром*

Борткевича. Яскравий, дуже щирий, цей чудовий митець допомагає нам підняти рівень смаку до хорошої музики у столиці Бразилії.» [624].

Наступне виконання митцем твору С. Борткевича відбулось 13 жовтня у Муніципальному театрі Ріо-де-Жанейро. Як і минулого разу, за диригентським пультом був В. Бурле Маркс, який тепер керував Муніципальним оркестром. Концерт знову мав успіх у публіки й отримав схвальні відгуки критиків. Так у газеті «Correio da Manhã» 14 жовтня було розміщено рецензію, автор якої зазначав: *«Теран, видатний віртуоз, у якому витончений артистичний дух поєднується з бездоганною фортепіанною технікою, вражаюче виконав з оркестром всі три частини чудового Концерту Борткевича.»* [270]. За твердженням критика, виступ піаніста супроводжували бурхливі овації публіки, що вимагала виступ на біс.

Через два роки митець знову виконав твір у Муніципальному театрі, однак оркестром тепер керував Е. Вілла-Лобос. Як і всі попередні концерти, виступ 12 жовтня 1936 року мав яскравий успіх із позитивними відгуками критиків. У «Correio da Manhã» 13 жовтня писали про глибоке враження, що залишилось після виконання твору С. Борткевича, називаючи Т. Терана одним із найвидатніших піаністів сучасності [552]. Наступного дня у тому ж виданні було опубліковано розгорнутий допис, присвячений сумісному виступу двох митців. Концерт, як і його виконання, отримали чудовий відгук: *«Томас Теран вкотре відновив свою чудову інтерпретацію цього грандіозного, пристрасного, а іноді й оригінального, якщо не зважати на певний вплив Вагнера і Пучіні, Концерту. Друга частина, "andante sostenuto", на наш погляд є найцікавішою й особистою, а Теран виконав її відчутно глибоко і вражаюче.»* [267]. Але найважливішою, на нашу думку, частиною допису є свідчення критика про роль, яку оркестр і диригент відіграли в інтерпретації твору С. Борткевича: *«Оркестрова партія була сповнена натхнення, яке випромінював маестро Вілла-Лобос, і була чудово синхронізована з фортепіанною. Два видатних митці виконали Концерт Борткевича із захоплюючим тріумфом.»* [267].

У 1942 році Т. Теран двічі грав Концерт у Ріо-де-Жанейро з Бразильським симфонічним оркестром під орудою Елеазара де Карвальо (Eleazar de Carvalho). Після їхнього виступу 22 серпня в Муніципальному театрі у «Gazeta de Noticias» було опубліковано розгорнуту рецензію. Її автор, Лопез Мореіра (Lopes Moreira), відзначав, що поряд із Четвертою симфонією П. Чайковського та симфонічною картиною «У Середній Азії» О. Бородіна найцікавішим виявився саме Концерт С. Борткевича. Але він також уточнював, що таке враження зумовлене, перш за все, участю Т. Терана, який успішно виконав твір разом із диригентом Е. де Карвальо.

Сам піаніст отримав у рецензії характеристику, зібрану з відгуків, розміщених раніше у різних джерелах: *«Хто такий Томас Теран? Це артист, про якого майже нічого не пишуть, або пишуть, що він – "бездоганний віртуоз", "митець, обраний фатумом для несення благородної місії у цьому світі" або ж "митець, який має різнобічну особистість, чиї погляди непорушні і який володіє сильними аналітичними здібностями".»* [490]. До того ж, автор змальовує митця як дуже вимогливу до себе та своїх партнерів людину. Обидва артисти виявились достойними одне одного й добре впоралися зі складною програмою: *«Минулої суботи Томас Теран зачарував аудиторію, але Елеазар зробив ще більше, продемонструвавши у своєму диригуванні гнучкість та картинність, які ми рідко бачимо навіть у досвідчених диригентів.»* [490].

Опублікована 30 серпня 1942 року у виданні «Jornal de Commercio» рецензія містить схожий відгук на подію. Її автор також відзначив роботу обох артистів, а також позитивний результат їх плідної співпраці у виконанні Концерту С. Борткевича: *«Теран вимогливий, прагне масштабності у своєму мистецтві й непримиримо це нав'язує. Видатний митець відчув гарну інтуїцію молодого диригента О. S. B., необхідну для його делікатної та складної ролі, результатом чого стало чудове виконання цього ефектного концерту.»* [650]. Єдиним, про що жалкував критик, була відсутність на сцені хорошого нового роялю. За його свідченням, піаніст грав на старенькому Блютнері, який не міг повністю розкрити усього колориту твору С. Борткевича.

Після успішного виконання Концерту 22 серпня митці повторно виступили у Ginasio do Fluminense F. C. 19 вересня того ж року. Відгуки у пресі на цю подію не збереглись, але виходячи з реакції на попередній виступ, можна припустити, що вона була не менш успішною.

Останнє відоме нам виконання Т. Тераном твору С. Борткевича відбулось 24 жовтня 1943 року у супроводі Бразильського симфонічного оркестру. У єдиному віднайденому анонсі, надрукованому 22 жовтня у газеті «Jornal do Brasil», не зазначено ані місце проведення події, ані ім'я диригента. Беручи до уваги той факт, що у 1942 році митець вже не наважувався грати напам'ять, можна зробити висновок, що він поступово відходив від концертної практики. Однак виконання ним Концерту на теренах Південної Америки, й особливо Бразилії, призвело до значного зростання інтересу до музики композитора у країні.

Після перших виступів Т. Терана до твору також звернулися бразильські піаністки Йоланда Ферейра (Yolanda Ferreira) і Анна Кароліна (Anna Carolina). Й. Ферейра вперше виконала Концерт С. Борткевича 17 листопада 1934 року разом із Симфонічним оркестром Муніципального театру Ріо-де-Жанейро під орудою Хенріке Спедіні (Henrique Spedini). Свідченням виступу піаністки є анонси, розміщені у місцевих періодичних виданнях, а також згадка про подію у «Correio da Manhã» 30 грудня 1936 року, яка засвідчує великий успіх виконання нею цього твору [265, 277, 498, 523].

Повторний виступ мисткині відбувся 21 листопада 1934 року. Відгуком на цю подію стала публікація у пресі двох розгорнутих рецензій. У першій, надрукованій 23 листопада у «Correio da Manhã», виконанню молодої піаністки відведено лише пару абзаців. Зокрема, автор допису зазначає, що вона володіє надзвичайною технічною майстерністю та масштабом почуттів, необхідними для втілення захоплюючого виконання твору С. Борткевича. Також він звертає увагу на важливу роль диригента в успішному втіленні ідеї, закладеної композитором у Концерт [266].

Друга рецензія, опублікована 23 листопада у «Jornal do Brasil», повністю присвячена виступу Й. Феррейри: *«Вона володіє дивовижною віртуозністю й*

приголомшливими піаністичними якостями, грає великий Концерт Борткевича дуже захоплено і неймовірно сміливо, беручись за сольну фортепіанну партію, із неймовірними труднощами якої можуть впоратись лише дійсно талановиті виконавці. Тільки цього, залежно від якості виконання, може бути достатньо для того, щоб оцінити піаністичні досягнення молодого митця.» [653]. Її автор відзначає, що солістка вже тоді могла стати серйозним конкурентом більшості піаністів свого часу. Щоб краще розуміти рівень концертної культури Бразилії міжвоєнного періоду достатньо назвати артистів, які гастролювали там на той час: Артур Рубінштейн, Олександр Браїловський, Альфред Корто та багато інших. Тож можна сказати, що твердження критика спиралося на певний досвід особистого знайомства з мистецтвом видатних артистів.

До того ж автор рецензії порівнює виконання Концерту С. Борткевича Й. Феррейрою із виконанням Т. Терана, котрий грав твір 13 жовтня того ж року й мав грандіозний успіх. Цікаво, що, на думку рецензента, виступ молодої мисткині жодним чином не загубився поряд із виступом її більш досвідченого колеги: *«Мене, так само як і всіх інших, хто знаходився у залі, не переставала дивувати піднесеність, з якою пані Йоланда Феррейра виконувала Концерт Борткевича, чудовий твір у його майстерній фактурі і його вражаючій музиці, утримуючи увагу публіки й зачаровуючи аудиторію чудесами своєї техніки, яка суттєво перевершує звичайний рівень і не має нестачі сили, яка необхідна для досягнення певних ефектів, сили, яка зазвичай несумісна зі звичною нам витонченістю представниць чарівної статі.»* [653].

Наступного разу твір С. Борткевича у виконанні Й. Феррейри пролунав у Муніципальному театрі Ріо-де-Жанейро 22 листопада 1940 року в супроводі Муніципального симфонічного оркестру під орудою Х. Спедіні. З розміщених у періодиці статей дізнаємось про черговий успіх піаністки. У «Correio da Manhã» 24 листопада інтерпретацію Концерту називали вишуканою та яскравою [263]. А у «Jornal do Brasil» від 26 листопада відзначали майстерність його виконання мисткинею: піаністичну довершеність у подоланні складних фіоретур і фізичну силу та витримку – якості, продемонстровані під час виконання концерту за два

роки до того [349]. Схожі думки висловив і автор допису у газеті «Fon Fon» від 7 грудня 1940 року: *«У фортепіанному соло все було чудово. Йоланда Феррейра, імовірно, найвидатніша із тих наших піаністів, які ще не залишили Бразилію, ще раз продемонструвала виключну мужність своєї гри і водночас уміння співати на роялі у ліричних частинах Концерту Борткевича. Саме таким було зворушливе Andante sostenuto, яке вразило ліричністю інтерпретації.»* [279].

Останній з відомих нам виступів Й. Феррейри відбувся 29 серпня 1958 року в Залі Леопольдо Мігеза (Salão Leopoldo Miguez) Національної школи музики (Escola Nacional de Musica). Інформація про подію міститься у розміщених у «Diario da Noite», «Correio da Manhã» та «Diario de Noticias» анонсах [105, 510, 514]. Однак через відсутність рецензій неможливо скласти характеристику виконання мисткинею Концерту С. Борткевича.

Навесні 1936 року до твору вперше звернулась інша бразильська піаністка – Анна Кароліна (Anna Carolina). Вона виступила у Ріо-де-Жанейро 25 квітня та 9 травня у супроводі Симфонічного оркестру Муніципального театру під орудою Вернера Зінгера (Werner Singer). Її гра була високо оцінена критиками, які після другого вечора опублікували кілька позитивних відгуків. У газеті «Revista da Semana» 16 травня писали, що молода артистка мала успішні концерти у багатьох штатах Бразилії [117]. А у виданні «A Naçao» від 12 травня розмістили велику статтю, частину якої присвятили саме виступу мисткині: *«Анна Кароліна – молода піаністка – виконала з оркестром сольну фортепіанну партію у Концерті Борткевича. Яскрава піаністка із Пара*[27] *вкотре продемонструвала нам свою артистичність, свій темперамент, свою врівноваженість та, перш за все, свою стабільність і абсолютне володіння інструментом. Це було чудово! Безумовно Анна Кароліна є "лідером" серед молодих митців. Вона сповнена прилежності, інтелігентна та цілеспрямована й виконала концерт, повний несподіванок та пасток…»* [493].

[27] Пара – штат на півночі Бразилії.

Отож маємо творчу характеристику молодої мисткині. Цікавим є і те, що рецензент окремо приділив увагу якості роботи диригента з оркестровим акомпанементом. Це можна пояснити хорошим знанням твору, який доволі часто з'являвся у програмах протягом кількох останніх років. Однак імовірно, маестро В. Зінгер вирішив не витрачати час на попереднє опрацювання партитури, що мало відносно сумнівні наслідки. У своєму дописі критик Аттіла де Азеведо (Attila de Azevedo) зазначає, що, на його думку, було б краще завершити програму до виконання Концерту С. Борткевича. Також він пише: *«Якби не впевненість соліста і відданість оркестру, могла статися катастрофа. Зінгер розгубився й показав абсолютну неспроможність диригувати твори, в яких провідна роль належить солісту. Він став таким чином, що майже не бачив соліста, чим суттєво обмежив можливість акомпанувати. Бували моменти, коли оркестр вступав самостійно, не дочекавшись жесту його палички.»* [493].

Наступний виступ А. Кароліни відбувся у Муніципальному театрі Ріо-де-Жанейро 28 травня 1943 року. Оркестром диригував Е. де Карвальо. Їх сумісне виконання Концерту отримало схвальні відгуки у пресі. Так, автор розміщеної 12 червня у газеті «Fon Fon» рецензії писав, що солістка не лише порадувала чудовим виконанням, але й представила слухачам натхненну інтерпретацію твору, який вони вже неодноразово чули [554]. Схожим чином успіхи мисткині характеризували 17 червня й у виданні «Vamos Ler!»: *«Анна Кароліна, блискуча бразильська піаністка, яка безперервно вдосконалює своє мистецтво завдяки таланту й прагненню володіти інструментом.»* [540]. Автор допису називає мисткиню зіркою першого ряду, порівнюючи її з Магдою Тальяферро (Magdalena Tagliaferro), відомою французько-бразильською піаністкою XX століття. За свідченням рецензентів, виконання Концерту С. Борткевича стало кульмінацією програми. Також відзначали й визначну роль диригента, під чуйним керівництвом якого оркестр повністю відповідав рівню солістки.

Відгуки на останні три виступи А. Кароліни з Концертом С. Борткевича практично відсутні. В єдиній віднайденій статті, яка була розміщена 12 грудня 1943 року в «Jornal do Brasil», міститься лише вказівка на виступ піаністки

6 грудня з оркестром під орудою Альберто Лаззоллі (Alberto Lazzolli). Однак публікація не несе жодної інформації стосовно гри самої артистки та успішності її виступу [652]. Натомість рецензії на концерт, який відбувся 25 вересня 1946 року в Залі Леопольдо Мігеза, взагалі відсутні. Єдиний анонс цієї події міститься у виданні «O Jornal» 25 вересня того ж року [511]. Те саме можна сказати і про останнє виконання А. Кароліною Концерту С. Борткевича 18 листопада 1960 року. Розміщений у «Diario de Noticias» анонс свідчить, що мисткиня, як і попереднього разу, грала у Salao Leopoldo Migues Національної школи музики. Оркестром закладу диригував Флоренсо де Алмеіда Ліма (Florencio de Almeida Lima) [515].

Протягом 1940-х років твір потрапляє до репертуару інших бразильських піаністів. Так, 22 та 29 жовтня 1944 року в Ріо-де-Жанейро його грав Арнальдо Ребелло (Arnaldo Rebello). За пульт Бразильського симфонічного оркестру став Хосе Сікуейра (José Siqueira). Перша подія широко анонсувалась у періодичних виданнях [242, 261, 495, 496, 497, 651, 680]. Однак напрочуд не вдалось знайти жодного відгука або рецензії на подію, враховуючи, що другий виступ 29 жовтня був зумовлений успішним виконанням концерту 22-го числа. Наступне виконання А. Ребелло Концерту С. Борткевича відбулось у 1950 році в рамках серії із десяти концертів піаніста. Очевидно, вони відбулись у різних містах Бразилії, оскільки у виданні «A Noite» 28 вересня 1950 року зазначено, що митець першим виконав твір у штаті Парана під орудою маестро Ернесто Меліха (Ernesto Melich) [502].

У 1944 році Концерт С. Борткевича також грала піаністка Рут Брафман (Ruth Brafman). Її виступ відбувся 26 листопада у Театрі «Rex» із Бразильським симфонічним оркестром під орудою А. Лаззоллі. За свідченням автора рецензії, опублікованої у газеті «Diario da Noite» 29 листопада, піаністка дуже здивувала слухачів своєю інтерпретацією твору С. Борткевича – змістовною та технічно стабільною. Водночас у дописі зазначається: *«Рут Брафман має енергійне туше, яке за необхідності стає м'яким і світлим; чіткий і зрозумілий ритм також є її сильною стороною. Хороша піаністична підготовка дозволила їй*

вирішити всі технічні проблеми, тому виконання було врівноваженим.» [532]. Схожі враження у січневому номері 1945 року висловлював і рецензент видання «O Malho»: *«Рут Брафман <…> абсолютно впевнено і з бездоганним розумінням інтерпретувала складний Концерт Борткевича й отримала гарячі оплески слухачів»* [542]. Інше виконання твору піаністкою відбулось 9 жовтня 1947 року в залі Національної школи музики з Бразильським симфонічним оркестром під орудою А. Лаззоллі. Воно було анонсоване у місцевій періодиці [106, 120, 494], але жодних відгуків на подію у пресі знайти не вдалося.

У 1947 році Концерт С. Борткевича також виконувала інша піаністка – Іоланда Ферраз (Iolanda Ferraz). Згідно з анонсами, розміщеними у «Diario Cariosa» та «Tribuna Popular», вона грала з Бразильським симфонічним оркестром під орудою Е. де Карвальо у Театрі «Rex» [119, 556]. Через десять років з тим же оркестром твір С. Борткевича виконала Марія до Розаріо Мачадо Родрігес (Maria do Rosario Machado Rodrigues) із диригентом Ліонело Фербанті (Lionelo Ferbanti). Її виступ 21 вересня 1958 року отримав схвальні відгуки критиків. Зокрема, у газеті «Correio da Manhã» 23 вересня писали: *«У Концерті Борткевича (який ми не чули відтоді, як Томас Теран чудово виступав із ним) молода піаністка Марія до Розаріо Мачадо Родрігес показала темперамент, відповідний до неоромантичного змісту твору, який вона, на щастя, змогла передати.»* [520].

Прем’єра Першого концерту у **Північній Америці** відбулась 13 лютого 1915 року в залі Карнегі-Хол у Нью-Йорку. Першою виконавицею твору на теренах Нового світу стала чеська піаністка Маргарет Волаві (Margaret Volavy). Її супроводжував Оркестр російського симфонічного товариства під орудою Модеста Альтшулера (Modest Altschuler). Розміщена наступного дня у газеті «New-York Tribune Sunday» рецензія засвідчує доволі пересічне враження, яке виконання концерту справило на місцеву публіку та критиків: *«Міс Маргарет Волаві виконала концерт… Було б легше висловити своє враження від гри нашої гості, якби вона грала знайомий концерт або хоча б такий, у якому голос соліста не був би настільки пригнічений занадто яскравим звучанням*

оркестру. У будь-якому випадку, ні оркестр, ні соліст не справили глибокого враження.» [616]. Причина такого відгуку рецензента вбачається у недостатньо уважному ставленні диригента до виконуваного твору та звукового балансу між оркестром і солісткою, що й стало причиною такого поверхневого враження від музики С. Борткевича.

Вже за місяць Концерт пролунав у Мінеаполісі, де Джессі Вайскопф (Jessie Weiskopf) заграла його у супроводі місцевого симфонічного оркестру під орудою Еміля Оберхоффера (Emil Oberhoffer). На відміну від нью-йоркського допису на виступ М. Волаві, у опублікованій в газеті «Star Tribune Monday» від 19 березня рецензії критик більш прихильно віднісся до нового твору: *«Міс Вайскопф взяла на себе складне й важливе завдання: познайомити місцевих любителів музики з таким важливим новим твором, як Концерт B-dur Сергія Борткевича. Композиція вражаюче оригінальна і болісно слов'янська у першій частині, яка рішуче наслідує банальності. Можливо, мала місце велика перерва між роботою над першою та другою частинами, або ж Муза вчасно пом'якшилась для того, щоб перетворити посередність на те, що знаходиться на межі геніальності. Пані Вайскопф грала з технічним блиском, палко, емоційно, наповнено та виважено, хоча її виступ був би значно виразнішим, якби вона завжди звучала "над оркестром". Варто сподіватись, що ми знову почуємо дві останні частини цього концерту.»* [645]. Із приведеної цитати стає зрозумілим, що проблема балансу між оркестром та солістом мала місце і під час цього виконання. Але завдяки більш яскравому солісту або ж уважнішому ставленню диригента до виконуваного ним твору враження від виступу та музики С. Борткевича виявилось значно сильнішим.

Трохи пізніше, 28 листопада 1917 року, Концерт пролунав у Балтіморі, де Г. Ільмер виконав його в залі Консерваторії Піболі. Згідно з інформацією з допису, розміщеного в газеті «The Baltimore Sun Thurday» 29 листопада, піаніст грав у супроводі оркестру Католичного клубу Балтімора під орудою Лео Манзетті (Leo P. Manzetti) [240]. Доволі цікавим виглядає також виступ піаніста з твором С. Борткевича 20 квітня 1947 року з Дж. Норрісом Херінгом (J. Norris

Hering), який виконав партію оркестру на органі. Про це свідчить опубліковане в день концерту оголошення у «The Baltimore Sun Sunday» [248]. У дописах не міститься жодних відомостей про рівень виконання твору, але сама їх наявність свідчить про розширення географії розповсюдження Концерту та інтерес до нього піаністів із різних країн.

Наступне відоме нам виконання відбулось 12 лютого 1922 року в місті Мінеаполіс, штат Мінесота. На розсуд публіки та критиків його представила піаністка Френсіс Неш (Frances Nash), яка виступила з Мінеапольським симфонічним оркестром під орудою Еміля Оберхоффера (Emil Oberhoffer). Єдина наявна у нас рецензія, розміщена 13 лютого в газеті «Star Tribune Monday», свідчить про успіх як самого твору, так і його виконавиці: *«Тільки одне серйозне зауваження можна зробити щодо Концерту Борткевича, що був виконаний солісткою вчорашнього вечора Френсіс Неш, – це тривалість, до якої композитор розтягнув свій матеріал. У результаті вийшла дещо ослаблена композиція. Тут є багато помпезності та шуму, більшість з яких можна було б оминути з користю як для твору, так і для інтерпретатора. Тим не менш, пані Неш – дуже обдарована дівчина, яка грає розумно, добре відчуває динаміку та має музичний талант, котрий приховує велику кількість конструктивних неточностей. Оркестр не завжди виявляв чуйність в акомпанементі, але приймав той факт, що фортепіано також іноді виступало як акомпануючий інструмент.»* [287]. Даний відгук також показує, що виконання оркестром своєї партії мало певні недоліки. Але більш важливим є те, що рецензент не намагається пояснити це за рахунок приниження якості твору С. Борткевича.

Позитивним був відгук і на виконання Концерту піаністкою Рае Бернстеін (Rae Bernstein), яке відбулось 24 грудня 1926 року в Чикаго. Виступ мисткині з Чиказьким симфонічним оркестром під керівництвом Фредеріка Стока (Frederick Stock) мав успіх у публіки, а рецензент з «Chicago Tribune» 26 грудня зазначав, що С. Борткевич явно був великим шанувальником П. Чайковського, коли писав свій твір. Однак це аж ніяк не применшує його здобутків як творця

надзвичайно ефектного твору, що містить багато приємних моментів, а також складні в роботі але ефектні під час виконання елементи [489].

У 1930-х роках Концерт кілька разів потрапляв до американських програм симфонічної музики. Так, 6 липня 1934 року він пролунав у Бостоні в залі Boston Symphony Hall. Солісткою стала Елізабет Бенке (Elizabeth Behnke), яка разом із Бостонським симфонічним оркестром під керівництвом Артура Фідлера (Arthur Fiedler) успішно представила твір С. Борткевича аудиторії. У рецензії, розміщеній 7 липня в «The Boston Globe Friday», зазначається, що хоча музика митця й не є вкрай оригінальною, вона має багато достоїнств. Як приклад автор відзначає певні стильові алюзії: *«Партія* [соліста] *насичена яскравими елементами, що нагадують такі ж самі у Концерті B-dur Чайковського. Дійсно очевидно, що композитор знаходився під сильним впливом Чайковського, хоча він, без сумніву, засвоїв принципи Вагнера, цілотонову гаму й кинув трохи здивований погляд на, м'яко кажучи, дисонанси Стравінського, які були проблемою ще 20 років тому.»* [685].

Водночас рецензент відзначає сильні сторони Концерту, його успішне виконання Е. Бенке, а також зазначає: *«Найбільш оригінальною є третя частина, molto vivace, в якій використана російська тема. Але тут, як і всюди, присутнє всепроникне почуття, що можна було пережити лише до війни, почуття, що виключає думку про те, який жах нас очікує, яке споглядає тільки спокій сьогодення. Концерт сповнений різноманітними ритмами та мелодіями, а також має цікаву інструментовку. Запальне виконання місіс Бенке її складної партії принесло їй те, що можна назвати "оваціями".»* [685].

Про наступні виконання твору С. Борткевича відомо переважно з анонсів. Так 29 червня 1936 року студент Денні Верне (Denny Verne) разом із викладачем Фай Трумбулл (Fay Trumbull) зіграв першу частину композиції на двох роялях у Концертному залі Університету Оклахома-сіті. Про його виступ свідчить лише маленький допис у газеті «The Oklahoma News Sunday» від 28 червня [118]. Так само на двох роялях, але весь Концерт, 26 грудня 1943 року в Консерваторії Лінкольн-сіті, штат Орегон, виконали Ганс та Розалін Мольденауер (Hans and

Rosaleen Moldenhauer). Про їх виступ йдеться в оголошенні, яке було розміщене в «The Spokesman Sunday» 26 грудня [253]. Вони також грали твір С. Борткевича 31 березня 1946 року в залі центральної радіобудівлі міста Спокану штаті Вашингтон, про що йде мова в анонсі, розміщеному в «The Spokesman Sunday» 31 березня, та дописі зі «Spokane Chronicle Monday» від 1 квітня [306, 610]. Наразі жодних особливостей інтерпретації твору дуетом Мольденауер, як і про гру Д. Верне, у періодичних виданнях немає.

Окрім Сполучених Штатів, Концерт С. Борткевича також лунав у Канаді на радіостанції Торонто у виконанні піаніста Ернста Джозефа Сейца (Ernest Joseph Seitz). Перший виступ митця відбувся 6 жовтня 1938 року з Promenade Symphony Orchestra під орудою Реджинальда Стюарта (Reginal Stewart). Як і переважна більшість радіоефірів, гра Е. Дж. Сейца не мала відгуків у періодичних виданнях. Свідченням даної події є радіопрограми, опубліковані 5 і 6 жовтня у «Star-Phoenix Saskatoon Saskaetchewan Canada» та «The Vancouver Sun Thursday» [312, 682]. Другий виступ відбувся 29 лютого 1944 року в супроводі Симфонічного оркестру Торонто. Ім’я диригента у розміщеному в «The Ottawa Citizen Tuesday» оголошенні не зазначено [334].

Опріч великих міст Старого та Нового світу, Концерт С. Борткевича лунав у таких віддалених від Європи куточках світу, як **Філіппіни** та **Кюрасао**. Перше із відомих нам виконань відбулось 5 березня 1944 року в м. Маніла (Філіппіни) у супроводі St. Scholastica’s Philarmonic Orchestra під орудою Луїса Валенсіа (Luis Valencia). Солісткою, згідно з коротенькою заміткою в газеті «The Tribune», стала молода піаністка Пілар Буенкаміно (Pilar Buencamino) [233]. Через кілька днів, 12 березня, вона виконала твір у програмі свого випускного вечора в місцевій Консерваторії [232]. У відгуку на її виступ, який був розміщений 19 березня у виданні «The Sunday Tribune Magazine», зазначалось, що піаністка грала акуратно, вишукано і без зайвої помпезності, чим справила позитивне враження не лише на публіку, але і на критиків [557].

Трохи пізніше, у 1946–1947 роках, на острові Кюрасао у Карибському басейні Концерт С. Борткевича грала піаністка з Венесуели Емма Стоппелло

(Emma Stoppello). Її перший виступ відбувся 23 квітня 1946 року в Театрі Бріон з Curaçaosch Philharmonisch Orkest і активно анонсувався у газеті «Amigoe di Curaçao». Між іншим, у анонсі від 16 квітня зазначено, що оркестр вже кілька разів грав твір С. Борткевича у попередні роки [139]. Водночас опублікований 24 квітня відгук на виконання піаністкою Концерту свідчить про великий успіх як солістки, так і самого твору: *«Після антракту прийшла черга Емми Стоппелло, яка представила чудову інтерпретацію Концерту для фортепіано з оркестром ор. 16 Сержа Борткевича. Пан Боскальжон міцно тримав все "в руках" так, що соліст і оркестр дійсно були як одне ціле. Виконання отримало високу оцінку публіки, що відобразилось у спонтанних оплесках після кожної частини, які завершились справжніми овеціями наприкінці твору.»* [354].

Не меншим ентузіазмом сповнена рецензія і на наступне виконання твору С. Борткевича, розміщена у виданні «Amigoe di Curaçao» від 9 квітня 1947 року. Виступ Е. Стоппелло з Curaçaosch Philharmonisch Orkest під орудою Рудольфа Боскальона (Rudolf Boskaljon) мав настільки великий успіх, що автор статті відзначив лише таке: *«Емма Стоппелло була неперевершена у останньому відділі концерту. Врешті-решт, що можна сказати про таку людину як Стоппелло, яка є видатною артисткою та професійним виконавцем? Яку майстерність, які емоції вона змогла передати на фортепіано. Одним словом – колосально!»* [324]. Мисткиня виступила 5 і 6 квітня у вечірньому та ранковому концертах, надовго закарбувавши музику С. Борткевича у пам'яті місцевих меломанів, про що свідчать неодноразові згадки у періодичних виданнях трьох описаних вище виступів піаністки.

Зважаючи на приведену історію концертної долі твору, можна зазначити, що він дійсно був найпопулярнішим опусом композитора, а отже – однією з найцінніших фігур спогадів серед його музичної спадщини. Широка географія розповсюдження разом зі значним успіхом у публіки та критиків забезпечили йому значну популярність серед піаністів із різних куточків світу. Крім того, співставлення і порівняння великої кількості виконань дає можливість говорити про

певну недооціненість деяких творів С. Борткевича, причиною якої міг бути недостатньо високий рівень артистів, до репертуару яких потрапляла музика митця.

3.1.4 Другий і Третій фортепіанні концерти, «Російська рапсодія» для фортепіано з оркестром

Важливою і плідною була співпраця С. Борткевича з кількома піаністами, які внаслідок Першої або Другої світової війни втратили праву руку. Це Пауль Вітгенштайн (Paul Wittgenstein), Рудольф Горн (Rudolf Horn) і Зігфрід Рапп (Siegfried Rapp). звернувшись до ліворучного фортепіанного репертуару вони змогли продовжити концертну діяльність та побудувати виконавську кар'єру. Найбільшого визнання й слави здобув австрієць П. Вітгенштайн. Саме на його замовлення С. Борткевич написав два грандіозні твори для фортепіано з оркестром: Другий концерт ор. 28 та «Російську рапсодію» ор. 45, призначені для виконання на фортепіано лівою рукою, адже замовник втратив праву руку під час Першої світової війни і не міг грати звичний для піаністів репертуар.

Стосовно виконання П. Вітгенштайном Другого концерту засновник і редактор меморіального сайту композитора В. Калкман зазначає: *«Схоже, що Вітгенштайну дуже сподобався концерт, і він часто виконував його до Другої світової війни. Ми знаємо, що він грав його у багатьох містах, включаючи Гамбург (1924), Цешин (1926), Відень (1928, 1929 та 1932), Мюнхен (1929), Будапешт (1929), Бухарест (1929), Софію (1929), Берлін (1930), Загреб (1930), Баку (1930), Ленінград (Санкт-Петербург) (1930) та Київ (1930).»* [356]. Інформацію про майже всі перераховані виконання підтверджують віднайдені анонси та відгуки, розміщені у європейській пресі. У перших дописах твір називають концертом-фантазією (Konzertphantasie) для фортепіано з оркестром [688, 534]. Таку ж назву дає новому твору й сам автор у листуванні наприкінці 1923 року [191, 188].

Прем’єра твору у виконанні П. Вітгенштайна з симфонічним оркестром під орудою диригента Ойгена Пабста (Eugen Pabst) відбулась у Великому залі Musikverein у Відні 29 листопада 1923 року й широко висвітлювалась у місцевій періодиці. У листі до Г. ван Далена від 24 грудня С. Борткевич писав, що прем’єра мала великий успіх і що піаніст тепер буде грати його Концерт всюди [188]. У рецензії, розміщеній 3 грудня 1923 року в газеті «Neues Wiener Journal», зазначено: *«Пауль Вітгенштайн вражає енергійністю своєї лівої руки. <…> Чудовий музикант, він так майстерно підкорює рояль, як ніхто з його дворуких колег. Російський композитор Борткевич створив для нього Концерт-фантазію (з оркестром). Блискучий бравурний твір, не дуже оригінальний, містить різні елементи Шопена, Ліста і Чайковського, однак, чудово розкриває піаністичну віртуозність Вітгенштайна.»* [534].

Про надзвичайну майстерність П. Вітгенштайна йдеться і в інших відгуках на його концерти. Наприклад, у розгорнутій рецензії в газеті «Neue Freie Presse» від 29 січня 1929 року рецензент охарактеризував піаніста як «надзвичайну творчу особистість» із особливим талантом до оповідання: *«Пауль Вітгенштайн – надзвичайна творча особистість. Він один із тих, у кого відчутно звучить кожне волокно, і хто своїм талантом до оповідання одразу переконує слухача. Технічна підготовка його лівої руки може бути охарактеризована не інакше, як колосальна. Її атака вирізняється надзвичайною еластичністю, а динаміка – витонченістю і колоритом…»* [570].

Після прем’єри австрійський віртуоз успішно грав Концерт у багатьох європейських містах, зокрема у Софії, Будапешті й Гамбурзі, а також у Мюнхені під орудою Фрідріха Мюнтера (Friedrich Munter) та у Бухаресті разом із відомим диригентом Жорже Жоржеску (George Georgescu). Спираючись на інформацію з німецького видання «Börsen-Halle» та австрійських газет «Neue Freie Presse» і «Neues Wiener Journal», можна підсумувати, що твір у виконанні П. Вітгенштайна мав неабиякий успіх [134, 416, 417, 418, 484, 536, 566, 570].

Із листування С. Борткевича стає зрозумілим, що він уважно слідкував за долею свого твору у виконані однорукого піаніста. У листі до Г. ван Далена

7 лютого 1930 року композитор писав: «*Я маю шість чудових відгуків від берлінських критиків про мій Другий фортепіанний концерт (Вітгенштайн).»* [213]. Також він жаліється, що у концерті 26 січня 1929 року диригент Ернст Кунвальд (Ernst Kunwald) жахливо акомпанував П. Вітгенштайну й зазначає, що останній має жалкувати, що С. Борткевич не керував оркестром особисто. Трохи раніше, 7 травня 1928 року, митці разом виступали у Відні. Концерт відбувся у Великій залі Musikverein, де у супроводі Віденського жіночого симфонічного оркестру П. Вітгенштайн виконав Другий концерт під орудою автора. У листі до Г. ван Далена від 10 травня композитор писав: *«Пауль Вітгенштайн грав неймовірно своєю лівою рукою і мав значний успіх із моїм фортепіанним концертом!»* [158].

Схожі думки висловлювали й критики. У опублікованій 17 травня в газеті «Neues Wiener Journal» рецензії зазначено: *«Борткевич, який живе в Австрії, інтерпретував свій фортепіанний концерт для лівої руки разом із піаністом Паулем Вітгенштайном. Твір є аристократично вишуканим та добре вибудуваним. Ідеальна майстерність Вітгенштайна була сприйнята з любов'ю й призвела до великого успіху.»* [393]. У «Wiener Zeitung» 25 травня, незважаючи на певний скепсис, рецензент також відзначав настільки шалений успіх соліста, що він мав обов'язково виступити «на біс» [662]. Водночас у газеті «Reichspost» 1 липня писали, що Концерт С. Борткевича був виконаний П. Вітгенштайном з властивою йому бравурою, а сам твір є дуже ефектним і *«чудово доповнює вже відоме коло музичних ідей автора»* [675].

Згідно з інформацією, що міститься в листуванні композитора, піаніст також грав Другий концерт у Радянському Союзі. Це підтверджують і дописи з австрійських газет, де зазначено, що у квітні 1930 року П. Вітгенштайн мав концертний тур містами СРСР, а саме в Києві, Харкові, Одесі, Баку, Москві та Ленінграді (сьогодні Санкт-Петербург) [348, 569]. За свідченням В. Калкмана, митець виконав твір у Києві, Ленінграді та Баку [356]. У листі до Г. ван Далена від 12 серпня 1937 року С. Борткевич розповідав про великий успіх, який супроводжував виконання Концерту в Києві: *«Віденський однорукий піаніст*

Пауль Вітгенштайн грав мій Концерт для фортепіано № 2 у кількох містах [СРСР – Є. Л.]. *Він мав такий успіх, що був змушений виконати один і той же концерт двічі у Києві. Пізніше я отримав запит на мій автограф від одного з київських музикантів.»* [161]. Свідченням успіху П. Вітгенштайна можна вважати й запрошення дати кілька додаткових концертів наприкінці червня того ж року, про що свідчать дописи у австрійських періодичних виданнях «Neues Wiener Journal» та «Der Tag» від 18 та 22 червня [568, 565].

Після завершення гастролів П. Вітгенштайна у Радянському Союзі в газеті «Neues Wiener Journal» 18 травня 1930 року було розміщено замітку, автор якої зазначає, що австрійський віртуоз всюди мав гучний успіх. Він також приводить цитату з рецензії на концерти піаніста в Ленінграді, які відбулись 9 та 11 квітня у Філармонії в супроводі Симфонічного оркестру філармонії під керівництвом Олександра Гаука: *«Техніка лівої руки Вітгенштайна, спритність і майстерність його пальців є досконалими; він поєднує в собі чудову музичну культуру, смак і залізний ритм. Поява однорукого артиста – не хитрість, а результат величезного вольового зусилля, глибокої любові до музики та майже неможливої наполегливості у створенні музики. Його майстерність не тільки викликає захоплення, але й задовольняє його зернами артистизму. Вітгенштайну довелось багато грати на біс через шалений запит аудиторії.»* [567].

Не менший успіх у публіки та критиків із музикою С. Борткевича мав інший австрійський піаніст – Рудольф Горн. Композитор присвятив йому п’єсу під назвою «Epithalame», що у перекладі з латині означає «Весільна пісня». Її прем’єра відбулась 15 червня 1934 року на радіо Радіо Берліну у виконанні піаніста [137]. До початку Першої світової війни митець неодноразово грав її на радіо. Про це свідчать програми, опубліковані у виданнях «Radio Wien», «Hamburger Nachrichten» і «Das Kleine Blatt» [297, 318, 375, 462]. Написаний на початку 1930-х років, цей твір був надрукований лише після Другої світової війни у складі циклу з чотирьох п’єс ор. 65.

Окрім Епіталами, Р. Горн також грав й інші твори С. Борткевича, про що свідчать радіопрограми та збережені афіші концертів. У листі до Г. Анквіч-

Клеговена від 8 грудня 1945 року композитор відзначав яскраве виконання піаністом своєї музики: *«Нещодавно я отримав зворушливого листа від американського офіцера у Лінці. Він почув однорукого піаніста Горна, який грав мій фортепіанний концерт й інші п'єси на радіо і був "захоплений" моїми іншими творами.»* [145]. У розміщеній в «Oberösterreichische Nachrichten» рецензії на той же концерт віртуоза,що відбувся 7 листопада 1945 року в Лінці, рецензент E. W. із захопленням писав: *«Музика Сергія Борткевича мала провідне місце у програмі концерту: його "Поет", його концерт для фортепіано, його романс – на біс – це твори майже співаючих мелодій. Рудольф Горн виконав Концерт для фортепіано разом із піаністом Рудольфом Зоммерфельдом-Кліером, і у цей момент чудо втілилось у життя. Якщо хтось закривав очі, він більше не знав, що саме грав лівша і де до нього приєднувались дві інші руки акомпаніатора.»* [615].

Починаючи з 1952 року, Другий концерт грав і німецький піаніст Зігфрід Рапп. Так само, як Р. Горн та П. Вітгенштайн, він втратив праву руку, але вже під час Другої світової війни. За прикладом старших колег, молодий митець вирішив продовжити виконавську кар'єру, звернувшись до репертуару для лівої руки. Найяскравішими творчими здобутками його концертної діяльності стали виконання твору для фортепіано з оркестром «Diversions» Б. Бріттена, Другого концерту С. Борткевича й світова прем'єра Четвертого концерту С. Прокоф'єва.

Незважаючи на заборону П. Вітгенштайна, який на той час ще володів ексклюзивним правом на виконання Концерту С. Борткевича, З. Рапп грав його у багатьох європейських містах. Серед них Райхенгаль, Майнінген, а також Дрезден, де концерт був виконаний під керівництвом диригента Курта Штріглера (Kurt Striegler). У одному з останніх листів до Г. ван Далена, 18 березня 1952 року, композитор із захопленням розповідає про молодого піаніста: *«У Німеччині однорукий піаніст Зігфрід Рапп грав мій Другий концерт для лівої руки у 10 містах (враховуючи Дрезден, Майнінген). Він – чудо, феномен! Я не чув його, але відгуки про нього просто казкові, сповнені зазвичай великим ентузіазмом.»* [175]. Митець хотів особисто зустрітися з віртуозом і

навіть, за свідченням Г. Анквіч-Клеговена, планував взяти участь у виконанні свого твору в Райхенгалі, але за станом здоров'я був вимушений відмовитись від цього: *«Він* [Борткевич – Є. Л.] *також не зміг поїхати у Райхенгаль для участі у виконанні свого концерту для лівої руки одноруким піаністом Зігфрідом Раппом, хоча дуже хотів це зробити.»* [654, с. 76].

Водночас доля іншого ліворучного твору для фортепіано з оркестром – першої редакції Російської рапсодії ор. 45 – й досі залишається невідомою. У джерелах першої половини XX століття відсутні будь-які згадки про її виконання замовником – П. Вітгенштайном. Дослідник творчої спадщини композитора Т. Якубов у статті «Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене» писав із цього приводу: *«Перша редакція "Російської рапсодії" (ор. 45) – "Концерт-рапсодія для лівої руки", а також декілька ліворучних транскрипцій фортепіанних мініатюр тривалий час знаходилася в Гонконзі. Засновник та директор мережі ресторанів швидкого харчування McDonald's HK, меценат Деніел Нґ Ят-чю, викупив у нащадків П. Вітґенштайна цей та інші рукописи для організованого та фінансованого ним же The Octavian Society. Після смерті Д. Нґ (23 серпня 2013 року) товариство залишилося без спонсорської підтримки свого фундатора і фактично припинило своє існування. Частина рукописів з архіву П. Вітґенштайна потрапили на повторний продаж до Лондона (аукціон Sotheby's). Однак творів С. Борткевича серед них не було. З Гонконгу у відповідь на запити надходить суперечлива інформація, тож фактично зараз ці твори можна вважати знову втраченими. Найімовірніше, вони знаходяться серед іще не розпроданої спадщини Д. Нґ або раніше потрапили на розпродаж до іншого аукціону і опинилися у черговій приватній колекції, залишившись недосяжними для широкого загалу.»* [99, с. 69].

Проте на відміну від Другого фортепіанного концерту ор. 28 у Рапсодії композитор вирішив не зупинятись на одному варіанті для лівої руки соло. Після створення оригіналу С. Борткевич зробив другу редакцію твору, у якій, за власним твердженням, перепрацював як фортепіанну партію, так й оркестрову частину,

про що і розповів у листі до Г. ван Далена 27 серпня 1930 року: *«Спочатку я написав Російську Рапсодію лише для однієї лівої руки (Вітгенштайн). Пізніше я побачив, що цей твір також може бути зроблений для двох рук (звичайно, що з іншими пасажами та іншою фортепіанною партією).»* [200].

Згідно з анонсами та рецензіями у німецькій газеті «Signale für die musikalische Welt», прем'єра другої редакції твору відбулась 3 грудня 1931 року в Берліні у виконанні піаніста Германа Гоппе: *«Світова прем'єра і перше виконання творів відомого і шанованого піаніста й композитора Сергія Борткевича пролунала у виконанні Берлінського симфонічного оркестру в концерті нещодавно створеного Товариства східно-європейської музики та мистецтва у Академії співу <…> Новинка Борткевича – Російська Рапсодія для фортепіано з оркестром, ор. 45, ефектний, помпезний твір, благодатно написаний для цього інструменту, з використанням російських народних мотивів. Як інтерпретатор рапсодії, Герман Гоппе самовіддано й блискуче присвятив себе твору.»* [343].

Про заплановану прем'єру С. Борткевич писав ще 29 жовтня 1929 року у листі до Г. ван Далена: «*Мій "Отелло" буде виконаний на початку грудня. Піаніст Герман Гоппе, скоріш за все, буде грати прем'єру моєї Російської рапсодії у тому ж концерті*.» [203]. Можливо, дата концерту неодноразово переносилась через матеріальні, організаційні або інші проблеми, про які в цей час багато писав митець.

З іншого листа композитора до Г. ван Далена та опублікованої 1934 року в 43-му номері газети «Radio Wien» програми радіотрансляцій також відомо про ще одне виконання «Рапсодії» Германом Гоппе, яке мало відбутись 23 липня 1934 року на радіо Кенігсберга [372]. Через невдалий збіг обставин – партитура твору знаходилась у Нідерландах, трансляцію довелось відмінити: *«Дуже невдалий інцидент стався з "Російською Рапсодією". Ноти і партії знаходились у тебе так довго, що я повністю забув про них. Герман Гоппе мав грати цей твір на радіо Кенігсберга 23-го числа і просив надіслати йому матеріал. Оскільки у мене були коробки з нотами у Берліні, він шукав там, втратив*

багато часу й, звичайно ж, нічого не знайшов. Я все зрозумів тільки після твого останнього листа: ноти були у тебе.» [198]. Відомості про будь-які інші виконання твору С. Борткевича у XX столітті відсутні. Дивує і той факт, що навіть близький друг композитора, відданий популяризатор його музики Г. ван Дален, жодного разу не грав «Рапсодію» у відкритих концертах або на радіо, враховуючи, що рукопис твору тривалий час знаходився саме у нього.

Натомість у репертуарі піаніста важливе місце займали Перший (ор. 16) і Третій (ор. 32) концерти для фортепіано з оркестром. Згідно з інформацією, яка міститься у нідерландських періодичних виданнях, тільки протягом 1920-х – початку 1930-х років Г. ван Дален виконував їх щонайменше по шість–сім разів кожний. Особливо привертає увагу багаторазове виконання піаністом Третього концерту С. Борткевича, оскільки для втілення свого задуму композитор навіть ввів до складу оркестру орган. Це створювало додаткові труднощі при організації виконання твору. У сучасній концертній практиці за умови відсутності у залі даного інструменту прийнято використовувати синтезатор. Але у 20-х роках XX століття такої можливості ще не було, а отже кожне виконання Концерту потребувало пошуку приміщення, у якому вже був встановлений орган. Із листування митця з Г. ван Даленом зрозуміло, що він розумів усі труднощі, пов'язані з організацією виконання твору, але все ж сподівався, що той матиме успіх у публіки та виконавців.

Однак лише у нідерландських періодичних виданнях того часу міститься інформація про щонайменше сім виконань Третього концерту Г. ван Даленом. До того ж у 1937 році, напередодні гастролів у Радянському Союзі, піаніст радився із С. Борткевичем стосовно можливості виконання там його творів і хотів також поставити у програму один із концертів митця для фортепіано з оркестром. У відповідь на це, 12 серпня 1937 року, композитор писав: *«Ти питаєте мене, чи можеш ти грати мої фортепіанні твори* [у Радянському Союзі – Є. Л.]. *Звісно, чом би й ні? Віденський однорукий піаніст Пауль Вітгенштайн грав мій Концерт для фортепиано № 2 у кількох містах* [СРСР – Є. Л.]. *Він мав такий успіх, що був змушений виконати один і той же концерт*

двічі у Києві. <…> Можливо, що тепер і ти будеш мати такий самий успіх з моїм Першим фортепіанним концертом.» [161]. У наступному листі 23 вересня він зауважує: *«Відносно фортепіанних концертів, я би радив тобі спочатку грати всюди перший і лише після цього – третій, якщо ти знов отримаєш контракт. Третій концерт з органом і великим оркестром, водночас Перший – більш національний, ефектний і легший для виконання.»* [187].

Робота над твором була завершена у лютому 1925 року. Із листування С. Борткевича відомо, що одразу після створення Концерту митець мав кілька замовлень від піаністів, які хотіли мати копії партитури твору й виконати його у концертному сезоні 1925–1926 років [221]. Серед них австрійський піаніст М. Розенталь, який викупив у С. Борткевича копію партитури твору й мав намір грати його під час гастролів у Америці [152]. У листі до Г. ван Далена (квітень 1925 року) композитор зазначає, що хотів би, щоб піаніст виконав його новий твір у Голландії вже на початку концертного сезону.

Із подальшого листування стає зрозумілим, що організація прем'єри мала певні труднощі, а 22 жовтня 1925 року митець навіть жалкує, що дуже рано надіслав партитуру Г. ван Далену, адже два інші піаністи вже могли б виконати Концерт у Відні та Будапешті [184]. У листі від 3 грудня С. Борткевич пише про заплановане виконання 28 січня 1926 року в Гарлемі (Г. ван Дален) та 31 січня у Берліні (невідомий піаніст). Жодних підтверджень цієї інформації немає ані у листуванні композитора, ані у періодичних виданнях того часу.

Отже, перше документально підтверджене виконання Третього концерту відбулось 24 квітня 1926 року в Нідерландах у Гаазі в залі Kunstkring. У програмі вечора Г. ван Дален разом із С. Борткевичем представили публіці Перший (ор. 16) та Третій (ор. 32) концерти митця на двох роялях, а також цикл Десять прелюдій ор. 33. В опублікованій 25 квітня в газеті «Het Vaderland» рецензії музичний критик, який підписався як «E. P. D.», зазначав, що новий твір композитора виявився найслабшим у програмі. Водночас він пише, що у Концерті є чудові гармонії, а також протяжна й складна російська музична мова, вагнеріанські конструкції та лістівські каденції. Однак у підсумку автор

рецензії відзначає, що наявність композиторів, які пишуть музику й хочуть бути почутими сучасниками, є добрим знаком [331].

Наступне документально підтверджене виконання Концерту відбулось у Відні 30 квітня 1927 року в залі Musikverein у програмі авторського вечора з творів С. Борткевича. Солісткою виступила Марія Нойшеллер у той час, як Віденським симфонічним оркестром керував сам композитор. У листі від 6 червня до Г. ван Далена митець писав про великий успіх концерту, називаючи це виконання віденською прем'єрою твору. Проте В. Калкман у статті «Сергій Борткевич (1877–1952). Огляд його дружби з голландськими піаністами Гюґо ван Даленом і Гелен Мюлголланд та її значення для фортепіанної музики», як і сам С. Борткевич у створених пізніше документах, позначає виконання 1927 року у Відні як світову прем'єру цього твору [358; 473; 654, с. 40].

У віденській пресі виконання нового твору С. Борткевича відображено доволі стримано: у маленьких відгуках, опублікованих у «Neues Wiener Journal» та «Der Morgen». У «Wiener Montagblatt» було лише згадано сам факт його виконання, а у рецензії, розміщеній у «Wiener Sonn- und Montags-Zeitung», було наведено лише коротеньку характеристику виконання Концерту: *«Марія Нойшеллер, відомий музикант і піаністка, з енергійним напором й винятково інтелектуально виконала одночастинний Концерт ор. 32, який приваблює своїми справжніми російськими темами та перегукується з Лістом, але має низку недоліків.»* [395]. Таким способом відгук у віденській періодиці перегукується з опублікованою у Нідерландах рецензією.

Протягом кількох наступних років Третій концерт періодично з'являвся у програмах симфонічних концертів. Так, 17 березня 1929 року у Відні його знову виконала М. Нойшеллер, про що свідчать замітки у «Neues Wiener Journal» [415, 412]. А 3 липня в Чехії у місті Марінаске-Лазне, як зазначено у австрійському виданні «Pilsner Tagblatt», твір заграла піаністка Ліза Фухс (Lisa Fuchs) [479]. Також 5 лютого 1931 року Концерт пролунав у Берліні у виконанні піаніста М. Порцкі під орудою Камілло Гільдебранда (Camillo Hildebrand). Свідчення про майже всі ці виконання збереглись лише у вигляді

анонсів, тому зараз важко визначити їх якість, успішність та реакцію публіки і критиків. Виключення складає лише виступ М. Порцкі, про якого композитор 14 лютого 1931 року писав у листі до Г. ван Далена: *«Нещодавно, 5-го числа цього місяця, мій Третій фортепіанний концерт мав дуже, навіть на диво, великий успіх при першому виконанні у Берліні. Були одностайні аплодисменти, люди кричали, і я мусив з'явитися на сцені й подякувати. Мартін Порцкі (викладач консерваторії Штерна) вчив концерт зі мною і зіграв винятково! Диригував Камілло Гільдебранд. Вся критика, що виходила до сьогодні, знову і знову хороша.»* [168]. Водночас у листі від 3 жовтня 1927 року митець повідомляє про виконання Концерту на радіо Мюнхена. Всі ці згадки навряд чи можуть бути свідченням значної популярності твору С. Борткевича серед його сучасників. Але сама їх наявність дає можливість говорити про певний інтерес до нового твору після його появи й публікації видавництвом D. Rahter.

Окрім названих виконавців, Концерт також неодноразово грав близький друг композитора Г. ван Дален. Перше документально підтверджене виконання ним твору з оркестром відбулось 8 грудня 1929 року у Гарлемі. Опублікований у № 51/52 журналу «Signale für die musikalische Welt» відгук свідчить: *«Концерт № 3 для фортепіано з оркестром С. Борткевича, ор. 32 "Per aspera ad astra", виконаний професором Гуго ван Даленом у Гарлемі, мав великий успіх у публіки і преси. Знаний митець має намір грати цей твір в інших містах Голландії.»* [284].

Наступні звернення піаніста до Третього концерту припадають на 1931 рік: у цей час відбулись виступи на радіо Hilversum (13 квітня), у Гаазі (6 серпня) і два концерти у Гронінгені (7 та 8 жовтня). Також у газетах «Leeuwarder Courant» та «Leeuwarder Nieuwsblad» від 22 жовтня йдеться про ще один виступ Г. ван Далена, який, імовірно, у цей же час відбувся у Леувардені [452, 456].

Рецензії цього періоду позначені більш теплим ставленням критиків до твору С. Борткевича. У газеті «Het Vaderland» 7 серпня зазначалося: *«Все, що пише Борткевич, звучить блискуче й благодатно, а його популяризатор ван Дален залюбки виконує його музику й створює яскраві фортепіанні концепції.»* [432]. Натомість автор рецензії, опублікованої у газеті «Haagsche Courant»

7 серпня, більш розгорнуто виклав своє враження від концерту: *«Це добре скомпонований та інструментований твір доволі еклектичного змісту, в якому орган і дзвони також використовуються задля досягнення оркестрового колориту разом зі звучанням рояля. Ван Дален є піаністом, який може спіймати ідею твору, що також тут необхідно, та змістовність і гнучкість музичного матеріалу. У виконанні з оркестром все було добре. Тим не менш, незважаючи на хороший результат, ми отримали лише поверхневе враження від чудової композиції, у якій марно шукали розмаїття оригінальних музичних ідей.»* [433].

Дещо інше враження на слухачів справило виконання Г. ван Даленом твору С. Борткевича 7 жовтня у Гронінгені. У газеті «Het Vaderland» від 8 жовтня була опублікована лише коротенька замітка, у якій повідомлялось про концерт, що відбувся напередодні, й про успішне виконання фортепіанного концерту [328]. Натомість у надрукованій у «Nieuwsblad van het Noorden» розгорнутій рецензії критик «W.» достатньо негативно відзивається про митця і його твір: *«Цей композитор справжній епігон і не перевершує тих, на кого рівняється. Численні мотиви, формули акомпанементу й тональні звороти були передбачувані й це, безумовно, сумнівна рекомендація для новинки. Пустий пафос цієї роботи, яка має назву "Per aspera ad astra" постійно породжує нездійснені очікування. Тому я можу лише шкодувати відносно зробленого мною вибору.»* [440].

Однак, незважаючи на подібні відгуки деяких сучасників С. Борткевича, його твори продовжували лунати у концертах, що засвідчує приведений вище матеріал. І хоча Третій концерт вже у першій половині 1930-х років практично зникає з тогочасного виконавського простору, Перший концерт, вибрані етюди та деякі інші фортепіанні мініатюри ще довго залишались у полі зору піаністів першої половини XX століття.

3.2 Фортепіанні твори С. Борткевича у репертуарі піаністів другої половини XX – початку XXI століть

3.2.1 Доля творчої спадщини С. Борткевича після Другої світової війни. Повернення в Україну

Починаючи з середини XX століття, музика С. Борткевича поступово поринала у забуття. Передумови для цього були закладені ще напередодні Другої світової війни, коли творчість митця періодично підпадала під цензуру та вилучалася з концертних програм. Вже у листі від 23 грудня 1933 року композитор описував один із таких інцидентів: у Німеччині за вказівкою «зверху» його музику викреслили із вже надрукованих програм, оскільки він був іноземцем. Однак після втручання Австрійської дипломатичної місії у Берліні та відомого диригента В. Фуртвенглера, який особисто звернувся до міністерства, ім'я С. Борткевича відновили у концертах і радіопрограмах [149]. З інформації, яка міститься в іншому листі від 3 червня 1946 року, можна зробити висновок, що протягом останніх років війни влада Третього Рейху також вилучала та забороняла твори митця [204].

На той час майже всі надруковані раніше твори композитора вже були розпродані, а їх перевидання ускладнювалось тяжкими економічними та політичними умовами, що склались в Європі у післявоєнні роки. До того ж значна кількість рукописів митця була знищена або втрачена під час війни, тож видавці були змушені шукати копії надрукованих раніше творів, які могли зберегтись у приватних архівах поціновувачів музики С. Борткевича. Для прикладу, 20 травня 1944 року митець писав Г. ван Далену: *«Видавництво* [D. Rahter – Є. Л.] *хоче зібрати хоч трохи того, що ще можна врятувати. Адже значна кількість моїх творів та рукописів згоріли у Лейпцигу. Чи міг би ти знайти копію моєї Скрипкової сонати ор. 26 у Голландії та надіслати її до мене у Відень?»* [179]. Вірогідно, рукопис Скрипкової сонати загинув разом із багатьма іншими манускриптами. У тому ж листі він наголошує, що необхідно

терміново надіслати видавцеві копію Третього концерту ор. 32, котра на той час зберігалась у Г. ван Далена. А трохи раніше, 22 лютого того ж року, композитор писав, що має відновлювати партитуру Другого фортепіанного концерту ор. 28, оскільки після війни вдалося знайти тільки оркестрові голоси [214].

Інша проблема виникла з огляду на політичні чинники: після завершення Другої світової війни найбільші видавництва Східної Німеччини, з якими протягом майже всього життя співпрацював С. Борткевич, опинились на території, яку контролював Радянський Союз. Змальовуючи ситуацію, що на той час склалась із видавництвами у Ляйпцизі, нідерландський дослідник В. Калкман у статті «Сергій Борткевич (1877–1952). Віднайдені фортепіанні твори» пише: *«Після Другої світової війни Ляйпциг належав до Радянської зони окупації, а з 1949 року – до Німецької Демократичної Республіки. Майже одразу музичні видавництва були поставлені під контроль держави. Видавати музику без ліцензії не дозволялося. У Ляйпцизі з близько 80 музичних видавництв ліцензію отримали тільки Breitkopf & Hartel, C. F. Peters, Rob. Forberg Musikverlag, Hart Musikverlag/Pro Musica, а також Friedrich Hofmeister Musikverlag.»* [357, с. 30].

Як видно з наведеного у цитаті переліку, видавництво Sikorski Publisher, з яким співпрацював С. Борткевич, не отримало ліцензії. Його власник був змушений залишити своє підприємство, експропрійоване державою у 1949 році. Внаслідок цих подій рукописи композитора, які не були знищені під час війни, ще довго зберігалися в архівах закритого видавництва. Деякі видавці намагались перемістити свої підприємства на територію західної Німеччини, але не мали можливості перевезти рукописи раніше опублікованих творів на нове місце. Такий збіг обставин робив практично неможливим перевидання більшості опусів композитора.

Оскільки, за власним твердженням С. Борткевича, значна частина його оригінальних рукописів була знищена, а видані раніше твори за кількістю наявних примірників могли прирівнюватись до колекційних видань, його музика почала зникати з концертних програм і поступово поринала у забуття. У

листі від 21 вересня 1948 року митець писав: *«Усі мої старі композиції давно не друкуються, розпродані, тільки зрідка їх можна придбати у букіністів. Неможливо отримати що-небудь з Німеччини. Як мої твори можуть виконуватись? У всьому Відні піаніст із Маніли випадково знайшов лише кілька моїх п'єс для фортепіано. А що нові? Обхідним шляхом я отримав від* [видавця – Є. Л.] *N. Simrock і повернув йому мою сонату ор. 60, 3 мазурки* [ор. 64 – Є. Л.] *та 6 п'єс для фортепіано* [ор. 61 – Є. Л.]. *А тепер він пише мені, що й досі не має достатньої кількості паперу* [для друку – Є. Л.].*»* [183].

Та ж сама доля спіткала й багато інших творів С. Борткевича, написаних під час або після завершення війни. Із більш ніж десяти опусів були надруковані лише: цикли фортепіанних п'єс «Lyrica Nova» ор. 59 та чотири п'єси ор. 65, сюїта для скрипки та фортепіано ор. 63 й вокальні цикли «Im Park» ор. 56 та «Sternflug des Herzens» ор. 62. Вони були видані в австрійських видавництвах «Universal Edition» та «Musikverlag Johann Kliment» у Відні протягом 1941–1947 років. Однак, скоріш за все, кількість надрукованих примірників була не дуже великою, і вони були швидко розпродані. Водночас рукописи та коректури Другої фортепіанної сонати ор. 60, «Фантастичних п'єс» ор. 61 та Мазурок ор. 64, які були передані С. Борткевичем видавництву «N. Simrock», ще більш ніж півстоліття зберігались у Німеччині в Саксонському державному архіві, де були віднайдені лише у 2013 році й одразу передані В. Калкману.

Зважаючи на ситуацію, що склалася з виданням творів після завершення Другої світової війни, а також розуміючи, яка доля може спіткати його неопубліковані симфонічні твори, С. Борткевич у 1950 році надіслав рукописи партитур обох своїх симфоній до приватної колекції Едвіна Флейшера у Філадельфії[28]. У листі від 10 лютого 1950 року до керівництва колекції митець писав: *«Близько 10 років тому Ви просили мене надіслати Вам партитури моїх симфоній №№ 1 і 2. На жаль, це було занадто пізно, почалася війна і пошта*

[28] The Edwin A. Fleisher Collection of the Free Library of Philadelphia (англ.).

стала дуже ненадійною. Хороша можливість з'явилася лише зараз завдяки моєму другу пану Гансу Фейглю, який погодився взяти обидві партитури з собою у Штати… Я заповідаю мої власні рукописи обох партитур до Вільної бібліотеки Філадельфії.» [228].

Ніби передчуваючи складну подальшу долю своїх творів, С. Борткевич намагався забезпечити хоча б їх надійне збереження. Тому, маючи достатньо сумнівні обіцянки голови музичного відділу бібліотеки Артура Кона (Arthur Cohn) на кшталт: *«Сподіваюсь, що у майбутньому інтерес до вашої музики буде зростати, й хочу завірити Вас, що ми зробимо все можливе, щоб представити ці твори диригентам, які відвідують нас час від часу…»* [227], митець наважився передати бібліотеці не лише власні рукописи обох партитур, а й надіслати для копіювання свій єдиний примірник оркестрових поголосників обох творів. У листі від 10 лютого 1950 року композитор писав: *«Всі мої твори, які були надруковані раніше, вже розпродані й не можуть бути передруковані, й тому недоступні, недоступні зі всіма витікаючими з цього, істотними для мене, наслідками. Саме через це мої симфонії залишились у рукописах, більше чи менше, однак вони приречені залишитись недоступними, мертвими.»* [228].

Також мало надії було й на допомогу Вільної бібліотеки Філадельфії у популяризації оркестрових творів митця. Так, у останньому листі, що був надісланий до С. Борткевича 20 вересня 1951 року, голова музичного відділу Артур Кьон у відповідь на питання митця, чи змогли вони зацікавити його творами когось із диригентів, написав: *«Я ще не зміг зацікавити когось із диригентів вашими двома симфоніями, хоча я кілька разів згадував про них. Як Вам відомо, диригенти мають свої недоліки, і їх неможливо змусити розглянути будь-яку композицію. Тим не менш, я вважаю, що Ви маєте розуміти, принаймні, що Ваші дві симфонії будуть збережені для нащадків, навіть якщо не знадобляться для негайного виконання.»* [226].

Таку ситуацію, й особливо неможливість видання нових та перевидання старих творів, митець розцінював як трагедію, про що відверто писав 15 квітня 1950 року у листі до Філадельфії: *«Моя трагедія полягає в тому, що мої*

видавці (N. Simrock, D. Rather, Fr. Kistner та ін.) знаходяться у Лейпцигу і (після п'яти років "миру"!) все ще не можуть друкувати й працювати…» [225]. Ці слова стали лейтмотивом у листуванні С. Борткевича протягом останніх років його життя. Митець постійно жаліється на те, що ноти його творів не видаються і через це відсутні у продажу. До того ж відсутність друкованих партитур робила неможливим появу більшості оркестрових творів композитора у концертних програмах подальших років.

З огляду на це можна зазначити, що музиканти середини та другої половини XX століття були практично позбавлені можливості ознайомитися з творчою спадщиною митця. Тому не дивно, що вистачило лише восьми років після смерті композитора для того, щоб активне музичне життя Відня та усієї Європи загалом посунуло його творчість на далеку периферію концертного простору. У листі до пана Лебхарта (ім'я не вказане) від 10 грудня 1960 року голова Товариства Борткевича Е. Шваб пропонує йому звернутись у пошуках нот С. Борткевича до віденських видавництв, з якими, імовірно, також співпрацював композитор. Перераховуючи їх, Е. Шваб додає: *«Не виключено, що ноти Борткевича все ще можуть зберігатися в одному з цих видавництв. Якщо б Ви спробували спитати представників цього списку, Ви мали б можливість отримати той чи інший твір, який Вас особливо цікавить»* [623].

У таких умовах твори С. Борткевича практично зникають з виконавського простору другої половини XX століття. Цей висновок можна зробити, виходячи з інформації, розміщеної на офіційних сайтах деяких концертних організацій, зокрема Musikverein та Konzerthaus, які мають розділ «Konzertarchiv». Навіть поверхневе звернення до цих ресурсів показує, що після смерті композитора у 1952 році його музика ще деякий час продовжувала лунати у концертах учнів музичних шкіл. Однак у 1960-х роках навіть ці виконання поступово зникають з програм. Водночас неможливо простежити долю творів С. Борткевича у концертному просторі через майже повну відсутність у вільному доступі періодичних видань зазначеного періоду. Окремі відомості про їхнє виконання містяться у бразильських газетах. Зокрема, у 1960 році А. Кароліною востаннє

був виконаний Перший концерт ор. 16. Також у 1960–70-х роках деякі піаністи грали вибрані етюди композитора, що не можна розглядати як системне явище у виконавському просторі зазначеного періоду.

Повернення музики С. Борткевича до України розпочалось на початку XXI століття. Завдяки співпраці піаніста Миколи Сука та головного диригента симфонічного оркестру «Філармонія» Миколи Сукача у травні 2000 року в Колонному залі імені М. Лисенка Національної філармонії України пролунав Перший фортепіанний концерт ор. 16 у виконанні київської піаністки Вікторії Єрмольєвої [76, с. 7]. У подальші роки Симфонічний оркестр «Філармонія» під орудою М. Сукача, за його твердженням, виконав усі віднайдені на той час симфонічні твори С. Борткевича. Серед них дві симфонії, три фортепіанні, скрипковий і віолончельний концерти та Російська рапсодія для фортепіано з оркестром [76, с. 110]. Партитури цих і багатьох інших творів диригент отримав завдяки співпраці з Б. Тадані, В. Калкманом, М. Хенбурі-Балланом, які відшукали їх у європейських та американських архівах, а пізніше – з автором даного дослідження та Т. Якубовим.

Навесні 2017 року в Києві було проведено Міжнародний музичний проєкт «Борткевич в Україні» – масштабну творчу акцію, присвячену 140-й річниці від дня народження митця. Авторами ідеї та її реалізаторами стали Є. Левкулич та Т. Якубов. У межах заходу з 20 по 24 березня відбулись п’ять концертів, програма яких яскраво висвітлила багатогранність творчої спадщини С. Борткевича [див. Додаток 5]. До участі у проєкті були запрошені відомі зарубіжні піаністи Альфонсо Сольдано та Надєжда Влаєва, а також знані українські митці Павло Гінтов, Золтан Алмаші, Артем Полуденний, Ігор Андрієвський та Ігор Пучков. Також у концертах взяли участь аспіранти та студенти НМАУ ім. П. Чайковського.

Окрім творчого інтересу, проєкт також мав на меті дослідити можливість повноцінного повернення творчої спадщини С. Борткевича до українського концертного та культурного простору. Усі концерти заходу, що відбулись у Шоколадному будинку, Мистецькому салоні КНУ ім. Т. Шевченка, а також

Малому та Великому залах НМАУ ім. П. Чайковського, пройшли з аншлагом. До того ж у межах підготовки проєкту, було опубліковано низку присвячених С. Борткевичу матеріалів в українських періодичних виданнях, а також зроблено серію передач на радіо і телебаченні. Результатом проведеної роботи стало не лише посилення інтересу творчої спільноти до музики композитора, але й поява його творів у концертному репертуарі українських митців та колективів, які раніше ніколи до них не звертались.

3.2.2 Записи фортепіанної музики С. Борткевича як важлива складова збереження пам'яті про митця

Новим етапом розвитку технологій на зламі XIX–XX століть стало відкриття можливості створення і збереження аудіо- та відеозаписів, що справило значний вплив на процес формування та існування колективної пам'яті соціуму і, як наслідок, призвело до стрімкого переосмислення та комерціалізації музичного мистецтва. На жаль, С. Борткевич, як і багато хто з його сучасників, ставився до новітніх здобутків науково-технічного прогресу доволі обережно, а подекуди навіть негативно. У своїх «Спогадах», написаних 1936 року у Відні, він досить відверто висловлюється відносно радіо- та кіноіндустрії: «*Можна сказати напевно, що принаймні для мене сучасна Механізація мистецтва є великим кроком назад. Кіно є найбільшим ворогом театру, а радіо – домашнього музикування і концертів.*» [654, с. 3].

Очевидно, що такі погляди митця не могли сприяти появі його власних записів. У той час, як деякі видатні композитори першої половини XX століття залишили нам зафіксовані на різних носіях зразки власного виконавського мистецтва, С. Борткевич цього не зробив. І хоча він регулярно грав свої твори у прямому ефірі, професійні записи його як піаніста наразі відсутні. Необхідно також зазначити, що радіоефіри того часу майже не записувались, а ті плівки, які були зроблені у студіях радіостанцій для повторних трансляцій після використання, зазвичай, перезаписувались. Із листування С. Борткевича відомо,

що його твори також періодично записували на радіо. У листі від 6 березня 1934 року до Г. ван Далена митець писав про Берлінське тріо, яке на Радіо Берліну записало на платівку Гавот-каприс ор. 3 № 3 у транскрипції для трьох роялів [210]. З подальшого листування відомо про записи Австрійської сюїти ор. 51, здійснені у 1935 та 1943 роках (другого разу під назвою «Віденська сюїта») [156, 209]. У 1937 році Радіо Франкфурта також записало на платівку Першу симфонію ор. 52 для повторної трансляції 30 березня у нічному концерті [160].

Усі ці записи були зроблені сторонніми виконавцями. Стосовно ж запису виступів самого С. Борткевича наразі відомо два прецеденти. Перший відбувся у січні 1948 року. У листах до Г. ван Далена та Х. Мюлголанд він неодноразово згадував про ангажемент на Радіо Будапешту [201, 176, 147]. Але тільки у листі від 19 липня 1948 року зазначає, що здійснив запис платівки для подальшої трансляції на радіо [146]. Імовірно, носій пізніше був перезаписаний, оскільки жодні відомості про запис у архівах Радіо Будапешта відсутні. Натомість до нашого часу збереглася частина запису ювілейного концерту С. Борткевича, що відбувся 28 лютого 1952 року у Великому залі Musikverein. Композитор особисто диригував Оркестром Віденського радіо (RAVAG). Звучали Перша симфонія ор. 52, Ліричне інтермецо для скрипки з оркестром ор. 44 та Перший фортепіанний концерт ор. 16. Інформація про цей запис міститься у листі до Г. ван Далена від 18 березня 1952 року [175]. За свідченням композитора, запис було зроблено на магнітофонну стрічку і ретрансльовано 23 та 26 березня на Радіо Відня. На початку 2000-х років англієць М. Генбурі-Баллан знайшов його в архіві Віденського радіо. Однак частина запису була втрачена внаслідок розмагнічування плівки. Збереглись тільки Перша симфонія ор. 52 та частина Ліричного інтермецо ор. 44 під керівництвом автора.

Разом із записом виступу С. Борткевича на ювілейному концерті 1952 року в архівах Радіо Відня також були віднайдені записи кількох інших творів композитора, які можна датувати 60-ми роками минулого століття. Це Елегія ор. 46 у виконанні віолончелістки Сенти Бенеш і піаністки Фріди Валенці та Ліричне Інтермецо ор. 44 у виконанні Яро Шміда із Симфонічним оркестром

Віденського радіо під керівництвом диригента Рудольфа Ніліуса. Також у архіві були знайдені записи Увертюри до казкової опери op. 53 та Сюїти «З мого дитинства» op. 14 в аранжуванні для струнного оркестру. Трохи окремо від загальної групи стоїть запис Першого концерту op. 16 у виконанні піаніста Ганса Боненштінґля (Hans Bohnenstingl) із Симфонічним оркестром Віденського радіо під керівництвом диригента Курта Вьосса (Kurt Wöss). Із листування С. Борткевича з Г. ван Даленом відомо, що митець неодноразово грав цей твір у концертах і на радіо. Зокрема, 8 травня 1937 року композитор писав, що Г. Боненштінґль двічі виконав його Концерт у Берліні і ще має п’ять разів грати на радіо [219].

До категорії радіозаписів, які ніколи не публікувалися, належить також запис Другого концерту op. 28 у виконанні німця З. Раппа. У 1953 році він виконав твір у Дрездені разом із Саксонським державним оркестром Дрездена[29] під орудою К. Штріглера. Імовірно, запис було зроблено під час концерту для подальшої трансляції на радіо. Він зберігався у приватному архіві піаніста до самої його смерті й наразі є доступним на платформі YouTube, де знаходиться у вільному доступі [628].

Подальші 1970–80-ті роки можна назвати періодом майже повного забуття музики С. Борткевича. Припинення у 1973 році діяльності Товариства Борткевича практично зупинило концертне життя його творчої спадщини. Але окремі твори все ще продовжували час від часу з’являтися на музичному обрії європейського культурного простору. У Голландії популяризацією музики композитора займалась учениця Г. ван Далена піаністка Хелен Мюлголланд. У 1975 році вона записала платівку з його фортепіанних мініатюр, куди увійшли 22 твори. Серед них дві прелюдії з op. 66, чотири етюди з op. 15, три прелюдії з op. 40, вибрані номери з циклу op. 21 «Маленький мандрівник», перша з шести п’єс циклу «З мого дитинства» op. 14 та чотири твори з op. 4. Завершують

[29] Sächsische Staatskapelle Dresden (нім.).

програму платівки перший, третій та восьмий номери з Балетної сюїти «1001 ніч» ор. 37 у викладенні для фортепіано соло (клавір).

Наступне видання, до якого увійшли фортепіанні твори С. Борткевича, було опубліковане у 1977 році під назвою «Kostbarkeiten russischer meister». Окрім С. Борткевича, туди увійшли твори П. Чайковського, А. Лядова, І. Добровейна та Ю. Скрябіна (сина композитора О. Скрябіна) у виконанні німецької піаністки Улли Граф-Нобіс (Ulla Graf-Nobis). Цікавим є той факт, що вже наступного, 1978 року, мисткиня здійснила запис великого альбому з двох платівок, який був повністю присвячений фортепіанним творам С. Борткевича. Програму видання склали Перша фортепіанна соната ор. 9, записані у повному обсязі цикли «Lamentations et Consolations» ор. 17 та «Lyrica Nova» ор. 59, вибрані етюди ор. 15 та прелюдії ор. 13, окремі п'єси з циклів «Маленький мандрівник» ор. 21, «З казок Андерсена» ор. 30, «Дитинство» ор. 39 та «Роман (Новела)» ор. 35. Також до альбому увійшли чотири п'єси з циклу «Враження» ор. 7 та Капричіо ор. 3 №1. Загальна тривалість склала одну годину і сорок вісім хвилин, що є значним обсягом, як для запису творів маловідомого на той час композитора.

Важливо також назвати запис Першого концерту ор. 16, який разом із Індійською фантазією Ф. Бузоні для фортепіано з оркестром був виданий у Сполучених Штатах Америки лейблом «Decca». Солістка – американська піаністка Марджері Мітчелл (Marjorie Mitchell) виконала обидва твори з Віденським державним симфонічним оркестром під керівництвом Вільяма Стрікланда (William Strickland). Вперше опублікований у 1964 році в Америці та Європі, цей запис був перевиданий 1996 року на CD. Пізніше, у рецензії на видання прем'єрного запису Другого та Третього фортепіанних концертів, критик із журналу «American Record Guide» писав: *«Багато хто пам'ятає його* (С. Борткевича – Є. Л.) *Перший фортепіанний концерт, виданий у 1964 році (Америка) лейблом Decca LP у виконанні Марджері Мітчелл та Уолтера Стрікланда, пізніше виданий MCA на CD, який отримав щось на кшталт культового статусу, хоча і був дуже скороченим.»* [230].

Такі поодинокі прояви музики С. Борткевича на обрії культурного простору не могли забезпечити суттєве зростання інтересу музикантів та широкої аудиторії до його творчості. До того ж немає жодних свідчень про виконання творів митця на радіо та їх запису не лише у Європі, але й у країнах Північної та Південної Америки, Філіппін та інших віддалених від регіонів світу. Не менш актуальною була і проблема відсутності доступного нотного матеріалу. Це призвело до того, що на сьогодні майже неможливо знайти згадки про митця та його музику, які б датувались періодом 1980-х років. У доступних зараз періодичних виданнях того часу відсутні нові статті, немає наукових досліджень та афіш концертів, у програмі яких лунали б твори митця. Навіть музичні лексикони (словники) цього періоду лише повторюють вже відомі факти про композитора та його твори, не додаючи нічого нового. Єдиною науковою публікацією за весь цей період була стаття «Музикознавча замітка про Сергія Борткевича» Р. Фельдман, опублікована разом зі скороченим варіантом «Спогадів» композитора у шостому номері журналу «Musik des Ostens» 1971 року [315]. Авторка статті писала: *«Дивно, що до теперішнього часу немає розгорнутої монографії, присвяченої Сергію Борткевичу.»* [315, с. 170], а один із перших сучасних дослідників його творчості Б. Тадані на початку своєї пошукової роботи був дуже здивований майже повною відсутністю інформації про композитора та його спадщину. Він власними силами на синтезаторі зробив записи всіх творів, ноти яких зміг відшукати, з метою популяризації музики митця.

Пожвавлення інтересу творчої спільноти до музики С. Борткевича стало помітним у 1990-х роках. До цього часу вже були віднайдені ноти деяких його творів, що стимулювало їх повернення у поле зору виконавців та появу перших компакт-дисків із записами фортепіанної музики композитора. Цікавим фактом з історії борткевичеани є те, що перший професійний запис твору митця був здійснений піаністом М. Розенталем ще у 1927 році задовго до появи цифрових технологій. Це був Етюд ор. 15 № 8, який згодом надихнув Б. Тадані до пошуків інформації про С. Борткевича. Пізніше, у книзі «Сергій Борткевич.

Спогади, листи та документи», дослідник писав: *«Відтоді, як 40 років тому я почув ре-бемоль-мажорний етюд Борткевича ор. 15 № 8 у виконанні Моріса Розенталя, я був абсолютно закоханий у його музику. Мене завжди цікавила причина, за якої він* [Борткевич – Є. Л.] *перебував у забутті. Як могло статись, що сучасника Скрябіна, Рахманінова, Глазунова та Метнера, композитора, який писав музику значно кращу, ніж вони, принаймні на мій погляд, варто вважати настільки менш значним, що багатьох його фортепіанних творів навіть немає в каталогах більшості музичних видавництв? Чому сталося так, що немає жодного запису його власної гри, коли він жив у епоху стереозаписів високої якості?»* [654, с. III].

Разом із Першим фортепіанним концертом ор. 16 даний Етюд (ор. 15 № 8) став своєрідною стрічкою, яка утримала музику композитора на краю прірви, не давши їй поринути у забуття. Він міститься на першому CD-виданні творів С. Борткевича у виконанні П'єра Гуйбрехтса (Pierre Huybregts), поява якого припала на 1991-й рік. Він також став частиною концертного репертуару багатьох піаністів минулого та сучасності. Тож появу цього та кількох інших дисків, записаних на початку 1990-х років, разом із подальшою публікацією «Спогадів» та частиною листування С. Борткевича, можна назвати початком відродження інтересу музикантів до творчості композитора, оскільки він став першим серед цифрових альбомів із творів митця.

У 1993 році відомий британський лейбл «Hyperion» випустив четвертий диск серії «Романтичний фортепіанний концерт». Разом із Концертом ор. 2 і Фантазією на теми російських народних пісень ор. 48 Антона Аренського туди увійшов Перший концерт ор. 16 С. Борткевича у виконанні англійського піаніста Стівена Кумбса (Stephen Coombs) у супроводі Симфонічного оркестру шотландського радіо. Диригент – Єжі Максимюк (Jerzy Maksymiuk). Критика сприйняла диск позитивно. Зокрема, нідерландське видання «Leeuwarder Courant» 2 квітня 1993 року зазначало: *«Ці фортепіанні твори у виконанні англійського піаніста Стівена Кумбса не схожі на порожні віртуозні п'єси. У своїй грі він передає ліричний та музичний зміст цієї музики. Шотландський*

оркестр BBC під керівництвом польського диригента Єжі Максимюка органічно доповнює виконання.» [347]. Схожі ідеї висловлює і авторитетне видання «Gramophone», зазначаючи, однак, що представлені твори навряд чи мають перспективу відродження у концертному просторі [614].

Більш позитивно виглядає рецензія на перший диск із двочастинного видання «Bortkiewicz: piano music» у виконанні С. Кумбса, яка була опублікована у жовтні 1997 року в журналі «Gramophone»: *«Борткевич виглядає неспроможним писати непривабливу музику, тому можна отримувати задоволення від творів, навіть коли натхнення не є занадто піднесеним. Стівен Кумбс грає дуже переконливо й передає щире і тепле відношення до музики Борткевича.»* [142]. Пізніше, у 2002 році, Симфонічний оркестр шотландського радіо під керівництвом Мартіна Браббінса (Martin Brabbins) здійснив запис Першої та Другої симфоній композитора, котрі за кілька років до того були знайдені М. Хенбарі-Балланом в архіві колекції Е. Флейшера у Філадельфії, США.

Після появи перших компакт-дисків із творами С. Борткевича світові провідні лейбли звукозапису починають все більше цікавитися його музикою. З'являються видання із записами творів митця у виконанні відомих піаністів сучасності. Так на початку 2000-х років відомий французький піаніст Сіпріан Катсаріс (Cyprien Katsaris) на власному лейблі «Piano 21» випустив диск із музикою композитора. В інтерв'ю виданню «Opinion» 4 червня 2019 року він зазначав: *«Я вважаю, що Борткевич міг би бути більш впізнаваним у світі, якби його ім'я не було забуто. <…> Коли я граю Борткевича, мені сумно, що він не настільки відомий, як Рахманінов. <…> Коли люди кажуть, що Борткевич дуже нагадує їм Рахманінова, важливо пам'ятати, що він мав свій власний серйозний стиль і колорит.»* [543]. Приведена цитата демонструє не тільки високу оцінку музики композитора виконавцем, а й відношення до нього як до яскравого і самобутнього митця, що можна розглядати як одне зі свідчень еволюції сприйняття його особистості з боку сучасної творчої спільноти.

Важливим етапом популяризації фортепіанних творів С. Борткевича стала публікація у період з 2002 по 2006 рік шести дисків з його музикою у виконанні нідерландського піаніста Клааса Трапмана (Klaas Trapman), до яких увійшла значна частина фортепіанних опусів композитора. Інтерпретація піаністом творів митця отримала схвальні відгуки критиків. За інформацією, яка була розміщена В. Калкманом на меморіальному сайті С. Борткевича на сторінці «Новини», впливове американське видання «Fanfare» у вересні 2005 року зазначало: *«Трапман звертається до музики С. Борткевича в дусі кращих інтерпретаторів Рахманінова, уникаючи надмірного пафосу і сентиментальності.»* [356]. Сам же піаніст відзначав, що композитор має власний голос, у якому присутня глибока ностальгія та туга за минулим щастям [356]. У 2018 році записи К. Трапмана були перевидані лейблом «Piano Classics» у вигляді одного альбому з шести дисків.

Невдовзі, у 2006 році, фінський лейбл «FC-Records» опублікував перший із дев'яти дисків з музикою С. Борткевича у виконанні піаніста Йоуні Сомеро (Jouni Somero). Робота над даною серією тривала шість років і була завершена виданням восьмого і дев'ятого CD в одному альбомі 2012 року. У розміщених на сайті «MusicWeb International» рецензіях можна знайти не лише детальну характеристику кожного диску, але й розгорнуті рецензії на гру фінського виконавця та його інтерпретацію музики композитора. Зокрема, у статті, присвяченій виходу перших двох альбомів, її автор зазначав: *«Він грає музику Борткевича доволі виразно, хоча він і не дуже піклується про партитуру, часто ігноруючи або змінюючи динаміку, маркування педалі, артикуляцію та паузи, фермати, вказівки грати sforzando, subito forte/piano, staccato, dolcissimo, pensieroso. Тож це скоріше художня інтерпретація, аніж точне виконання тексту Борткевича.»* [141]. Дуже сміливо виглядає і твердження рецензента стосовно оригінальності С. Борткевича як композитора в аспекті наслідування ним традицій відомих композиторів XIX – початку XX століть: *«Наскільки б єретично це не звучало, однак у певному сенсі він дійсно піднімає Шопена на ще більш високий рівень <…> Його* [Борткевича – Є. Л.] *музика, як і музика Сен-*

Санса, завжди буде радувати публіку, яка жадає гарних мелодій, соковитих гармоній, спрямованої інтенсивності та класичних структур. У буклеті написано, що Борткевича називають "Російським Грігом" <…>. Однак було б доречніше охарактеризувати Гріга, принаймні у його "Ліричних п'єсах", як "полегшений" варіант Борткевича.» [141].

Серед інших виконавців, які від початку XXI століття звертались до творів С. Борткевича, також можна назвати Ллойда Бака (Lloyd Buck) з його альбомом «The forgotten romantic», Анну Рєзнік, Кійору Івамото (Kiyora Iwamoto) та багатьох інших. Важливою подією стало видання у 2014 році британським лейблом «Hyperion» диску із записами віднайдених у Німеччині в Саксонському архіві творів, котрі до того вважались втраченими. Серед них – три мазурки op. 64, Югославська сюїта op. 58 та Фантастичні п'єси op. 61, представлені у виконанні болгарської піаністки Надєжди Влаєвої (Nadejda Vlaeva). Вони були видані разом із записами Другої фортепіанної сонати op. 60, двох прелюдій op. 66, циклом «Lyrica Nova» op. 59 та фортепіанною транскрипцією п'єси «Іспанія» з Сюїти op. 63 для скрипки та фортепіано. Наступного року в Італії була опублікована перша у світі монографія, присвячена життю та творчості С. Борткевича [632]. Її автор – італійський піаніст, професор Альфонсо Сольдано (Alfonso Soldano), також здійснив запис альбому із фортепіанних творів композитора.

У той же час іншою важливою подією в історії сучасної борткевичеани стала публікація у 2009 році альбому, до якого увійшли Другий (op. 28) і Третій (op. 32) концерти митця для фортепіано з оркестром у виконанні румунського піаніста Штефана Доніґа (Stefan Doniga) та чеського симфонічного оркестру імені Леоша Яначека під керівництвом диригента Давіда Порцелейна (David Porcelijn). Після багатьох років забуття ці твори були дуже позитивно сприйняті творчою спільнотою. Впливове американське видання «American Record Guide» з приводу цієї події зазначало: *«Ми дуже вдячні Нідерландському інституту музики за цю найочікуванішу світову прем'єру записів фортепіанних концертів №№ 2 та 3 як і раніше сильно забутого українського композитора Сергія*

Едуардовича Борткевича.» [230]. Автор рецензії високо оцінив художній зміст творів та їхнє майстерне виконання, присвятивши даному аспекту значну частину тексту. Не менш позитивний огляд записів було розміщено у травневому номері журналу «Gramophone» 2009 року. Однак його автор, Джеремі Ніколас (Jeremy Nicholas), вважає, що Третій концерт, незважаючи на багатство піаністичних прийомів, за своїм драматичним наповненням не відповідає заявленій назві «Per aspera ad astra» – крізь терни до зірок. Наприкінці рецензії він підсумовує: *«Штефан Доніга сміливо веде музику вперед і робить все можливе для обох творів, жоден з яких не дорівнює повною мірою чудовому Першому концерту композитора.»* [547].

У 2005 році лейблом «APEX» також вперше було видано диск із записами скрипкової спадщини С. Борткевича у виконанні скрипаля Крістіана Персінару (Christian Persinaru) та піаніста Нільса Франке (Nils Franke). Програму склали Скрипкова соната ор. 26, Сюїта для скрипки і фортепіано ор. 63 та обробки фортепіанних творів, перекладені композитором для скрипки і фортепіано. Як і всі попередні видання, записи отримали позитивний відгук критиків, про що, з-поміж іншого, свідчить рецензія з сайту «MusicWeb-International»: *«Якщо ви чули фортепіанні концерти та дві симфонії (Hyperion), ви, я думаю, погодитесь, що його* [Борткевича – Є. Л.] *музика заслуговує кращого. І знову ми програємо через зневагу до нього. Щиро рекомендую цей диск. Маю велику надію, що Hyperion запише і його чудові романтичні концерти для скрипки та віолончелі.»* [130]. Пізніше, у 2016 році, лейблом «Dutton Epoch» було видано диск із записами Скрипкового концерту ор. 22 та Симфонічної поеми «Отелло» ор. 19 у виконанні російського скрипаля Сергія Левітіна та Симфонічного оркестру Шотландського радіо під керівництвом англійського диригента Мартіна Єйтса (Martin Yates).

У той же час свій внесок у поповнення дискографії С. Борткевича зробив український піаніст Павло Гінтов. Його альбом «Bortkiewicz: Piano Works», опублікований лейблом «Piano Classics» у 2017 році, отримав схвальні відгуки критиків у різних країнах світу. Зокрема, у рецензії Джета Дістлера (Jed Distler)

на сайті інтернет-видання «Classics Today.com» зазначено: *«Можливості Павла Гінтова цілком задовольняють вимоги Борткевича. Незалежно від того, наскільки щільною, гучною або насиченою нотами стає музика, Гінтов ніколи не коливається у кульмінаціях і не створює нічого схожого на поганий звук. Він керує стилем із владною легкістю.»* [302].

Важливо відзначити, що творча спільнота і критики тепло зустріли повернення музики С. Борткевича до сучасного концертного простору. У відгуках на записи творів митця можна помітити дедалі глибше проникнення рецензентів у музичний або ж навіть особистий світ композитора. Часом навіть постає питання національної приналежності С. Борткевича. Наприклад, сталося так, що диск А. Сольдано був виданий лейблом «Divine Art records» у рамках серії «Російська фортепіанна музика», на що одразу ж відреагувала у своїй рецензії критик Грета Катус (Grete Catus): *«Трохи дратує, що цей компакт-диск з'являється в серії "Російська фортепіанна музика" на лейблі "Divine Art". Хіба Борткевич не народився в Україні?»* [236].

Наприкінці 2016 року автор даного дослідження також зробив свій внесок у популяризацію музики композитора. У співпраці з українськими музикантами Темуром Якубовим (скрипка), Іриною Ушаньовою та Інною Калугіною (сопрано) ним було здійснено записи вибраних скрипкових мініатюр і романсів для голосу та фортепіано С. Борткевича для українського телеканалу «Культура». Вони увійшли до присвячених 140-річному ювілею композитора проєктів українського режисера Ольги Джигурди «Сергій Борткевич: передчуття» та «Сергій Борткевич: відкриття» і випусків «Арт-провідник». Прем'єрний показ передач відбувся у лютому 2017 року на українському національному телебаченні.

Таким способом яскраво вимальовується стрімке піднесення музики С. Борткевича із забуття на поверхню актуального простору світової музичної культури початку XXI століття. Поява великої кількості студійних аудіозаписів творів композитора у виконанні всесвітньо відомих музикантів свідчить про їх повернення у поле зору творчої інтелігенції, до концертних програм, а також до актуального простору виконавського мистецтва по всьому світу.

Висновки до третього розділу

Кожен твір як фігура спогаду має свою історію, цінність якої для певної соціальної групи може бути безмежною. Прикладом цього є творча спадщина С. Борткевича – композитора, на перший погляд, не дуже відомого широкій аудиторії і малозатребуваного у концертній практиці. Для поціновувачів його музики кожен твір митця є важливим елементом культури, який несе у собі драматичну історію свого автора – захисника ідеалів романтичного мистецтва, чиї естетичні погляди отримали яскраве відображення у численних інструментальних і вокальних опусах. Їхнє багаторазове виконання спричинило появу великої кількості артефактів соціальної пам'яті, що дають можливість розмірковувати про місце, яке музика С. Борткевича займала у виконавському просторі музичної культури. Інформація з періодичних видань, а також інших історичних джерел, дозволяє простежити долю кожного твору митця у концертній практиці від самого моменту їх написання і, як результат, – визначити зміну рівня інтересу до музики композитора у різні проміжки часу. Особливо показовою та інформативною в цьому аспекті є його фортепіанна спадщина.

Серед численних фортепіанних опусів С. Борткевича найбільшої слави здобув Перший концерт ор. 16. Географія його виконань охоплює не лише європейські країни та обидва американські континенти, але й такі віддалені держави, як Філіппіни або Кюрасао. Його інтерпретаторами були як вже відомі віртуози, так і піаністи, які лише розпочинали свій творчий шлях. Причиною такого успіху вбачається не тільки вдале компонування твору (як сольної, так і оркестрової його частини), а й публікація видавництвом повного комплекту нотного матеріалу – клавіру, партитури і поголосників. Натомість значно меншою була популярність Другого (ор. 28) і Третього (ор. 32) концертів. Другий концерт був створений спеціально на замовлення ліворучного піаніста П. Вітгенштайна, який нікому не дозволяв грати свій твір. Водночас Третій концерт не здобув популярності через труднощі, пов'язані з організацією виконання (обов'язкова наявність органу у концертному залі), а також високий

рівень вимог до віртуозної майстерності соліста. Ще гірша доля спіткала «Російську рапсодію» ор. 45 для фортепіано з оркестром. Перша редакція твору також була написана для лівої руки на замовлення П. Вітгенштайна і жодного разу не була виконана ним у концерті, а перепрацьований композитором варіант для двох рук пролунав лише один раз у Берліні в 1931 році.

Отже, серед творів для фортепіано з оркестром С. Борткевича саме Перший концерт ор. 16 можна впевнено назвати фігурою спогадів, яка у пам'яті музикантів минулого і сьогодення міцно асоціюється з особою композитора. Підтвердженням цього факту є неодноразові апеляції музичних критиків та професійних митців до цього твору як одного з найяскравіших опусів С. Борткевича. Поява Концерту у програмі найчастіше ставала головною темою для обговорення у численних рецензіях, опублікованих у періодиці першої половини XX століття. Такі статті незмінно підсилювали інтерес не тільки до твору, але і до його автора, привертаючи особливу увагу поціновувачів романтичного мистецтва. З огляду на це, подібні публікації також можуть бути розглянуті як різновид комунікативної пам'яті соціуму.

Порівняно меншу популярність серед піаністів у XX столітті мали дві фортепіанні сонати композитора. Опублікована у 1909 році Перша соната швидко потрапила до репертуару піаністів, але вже через десять років майже зникла з концертних програм. Натомість Друга соната за життя автора так і залишилась у рукописі, а отже – була недоступною широкому колу виконавців і, фактично, перебувала в забутті. Обидва твори мали успіх у критиків і слухачів, але внаслідок різних обставин не змогли надовго затриматись у виконавському просторі.

Значну популярність здобули й окремі мініатюри С. Борткевича. У програмах концертів та радіотрансляцій першої половини XX століття часто можна зустріти багато етюдів, прелюдії та інші п'єси митця, що свідчить про значну популярність цих творів у виконавців. Водночас у багатьох навіть віддалених куточках світу прихильність критиків завоювали і деякі інші мініатюри композитора. І хоча жодну з них за рівнем популярності не можна

порівнювати з Першим концертом ор. 16 чи деякими етюдами, їхня присутність у програмах значної кількості виконавців засвідчує серйозний рівень інтересу до музики С. Борткевича з боку професійних митців. Деякі з них навіть залишались у репертуарі піаністів у період зниження інтересу до його музики протягом другої половини XX століття. Зокрема, Етюд ор. 15 № 8 був одним із найбільш затребуваних творів митця, а його запис у виконанні М. Розенталя став своєрідним рушієм для відновлення інтересу до музики композитора та її повернення до сучасного культурного простору.

Важливим елементом колективної пам'яті соціуму про С. Борткевича у XX столітті стали аудіозаписи як невід'ємна частина сучасної культури. Вони яскраво відображують рівень затребуваності митця у середовищі професійних виконавців. Історія звукозаписів творів С. Борткевича розпочалась у 1950-х роках і спочатку не відзначалась особливою інтенсивнісю. Стрімке зростання кількості опублікованих компакт-дисків із записами творів С. Борткевича засвідчує підсилення інтересу музикантів до фортепіанної спадщини композитора. Підтвердженням таких висновків є перевидання провідними лейблами деяких старих записів його музики та видання дискографій, які містять виконання усіх фортепіанних творів митця. А збільшення протягом останніх років кількості любительських записів із виконанням музики С. Борткевича наявно демонструє значний інтерес до неї з боку широкого кола музикантів і поціновувачів його мистецтва.

Отже, можна впевнено стверджувати, що незважаючи на складну долю і протидію різних соціокультурних чинників, музика С. Борткевича наполегливо повертається до сучасного виконавського простору і може розцінюватись як важливе надбання світової культури.

ВИСНОВКИ

Відповідно до мети й поставлених у дисертаційній роботі завдань та згідно з результатами дослідження фортепіанної спадщини Сергія Борткевича в актуальному просторі виконавського мистецтва можна зробити висновки та визначити перспективи подальшого дослідження теми:

1. Доведено, що актуальність звернення до творчості С. Борткевича зумовлена прагненням до переосмислення надбань XIX – першої половини XX століття. Музика композитора, яка не відповідала естетичним вимогам свого часу і не вписувалась у референційні рамки, отримує сьогодні нове прочитання, а сам митець стає фігурою культурної пам'яті, чиї твори переживають власний ренесанс у сучасному актуальному виконавському просторі, а, отже, невпинно повертаються на належне їм місце.

2. Запропоновано поняття «нейтральний простір музичної культури» для подальшого позиціонування артефактів у просторі культури. Представлена тут творча спадщина композиторів існує незалежно від творчих вподобань соціуму та референційних рамок комунікативної реальності. Вона переосмислюється та з плином часу набуває нового мистецького значення.

3. Введено поняття «актуальний простір виконавського мистецтва» для відображення творчих вподобань соціуму відповідно до референційних рамок у визначений проміжок часу.

4. Виявлено і опрацьовано матеріали з архівів Австрії, Австралії, Бразилії, Іспанії, Нідерландів, Німеччини, України та Франції, що склали основу для реконструкції творчої діяльності С. Борткевича і долі його фортепіанних творів у актуальному просторі виконавського мистецтва. Всі джерела розділено на три групи: 1) рукописні документи митця (листи, «Спогади», дві автобіографії та анкети); 2) спогади друзів та сучасників; 3) артефакти комунікативної пам'яті, що утворились внаслідок активної творчої діяльності композитора (розміщені у

періодичних виданнях дописи, оголошення, афіші тощо). Особливо важливою є інформація з останньої групи джерел, що дала змогу істотно доповнити творчу біографію митця маловідомими, однак цінними для її розуміння фактами. Крім того, архівні знахідки є важливими документами епохи, цінними в осмисленні проблем української музичної культури у контексті світового виконавського простору XX століття. Їх введення до вітчизняного наукового обігу становить визначну наукову цінність.

5. Віднайдено перші згадки про музику і творчу діяльність С. Борткевича у музикознавчій літературі початку XX століття. Відзначено звернення відомого німецького музикознавця В. Німана до постаті митця у опублікованих в 1910 та 1919 роках монографіях з історії фортепіанного мистецтва, а також високу оцінку ним творів композитора, що засвідчує вагомість останнього вже на початку його кар'єри. Розглянуто внесок Г. ван Далена в осмислення музики С. Борткевича. Встановлено, що перше музикознавче дослідження творів митця було опубліковане у 1971 році Р. Фельдман. Однак систематичне вивчення його біографії та творчої спадщини розпочалось лише у 1990-х роках.

Проаналізовано присвячені С. Борткевичу сучасні наукові дослідження. Виокремлено чотири основні тематичні напрями: 1) вивчення життєвого і творчого шляху (біографічний аспект); 2) загальна характеристика творчої спадщини митця; 3) дослідження окремих опусів С. Борткевича; 4) роботи культурологічного спрямування, пов'язані з осмисленням творчої особистості митця в контексті соціокультурного середовища, в якому він творив у різні періоди життя.

6. Акцентовано увагу на мистецькому оточенні С. Борткевича. Аргументовано доведено, що самобутність творчості митця є узагальненням досвіду, набутого у період формування й становлення його творчої особистості. Визначено чинники, які безпосередньо впливали на нього у дитячі та юнацькі роки: домашнє музикування, навчання під керівництвом провідних педагогів, відвідування оперного та драматичного театрів, а також концерти артистів світового рівня. Наведено характеристику харківських викладачів митця –

І. Слатіна та А. Бенша, а також складено творчі портрети його консерваторських педагогів К. ван Арка (Санкт-Петербург) та А. Райзенауера (Ляйпциг). Їх вплив на формування творчих пріоритетів С. Борткевича проявився у стрімкому злеті виконавської кар'єри митця до початку Першої світової війни та подальшій переорієнтації його діяльності на композиторську з регулярним виконанням власної музики. Також відзначено зв'язок творчого спілкування композитора з провідними митцями і колегами тогочасної культурної генерації зі становленням його поглядів культуру і музичне мистецтво зокрема.

7. Розкрито маловідомі аспекти творчого портрету С. Борткевича-піаніста. Охарактеризовано його виконавську майстерність: яскравий віртуоз із хорошим музичним смаком та глибокою індивідуальністю. Вже на початку концертної діяльності у 1904 році він міг скласти конкуренцію більшості своїх колег, а через кілька років критики називали його першокласним піаністом. Вивчення творчих контактів та результатів співпраці митця з провідними європейськими виконавцями та колективами стало аспектом аналітичного обгрунтування думки про С. Борткевича як одного з найяскравіших представників українського романтичного мистецтва у західній музичній культурі першої половини XX століття. Підкреслено неординарність його постаті як соліста, диригента та камерного виконавця.

На основі отриманої з газет інформації підтверджено широку географію гастролів С. Борткевича у містах Австрії, Іспанії, Латвії, Нідерландів, Німеччини, Польші, Угорщини, Франції, Югославії та Російської імперії. Встановлено дати та місця проведення переважної більшості концертів митця: він грав на сцені таких відомих концертних майданчиків, як Musikverein та Konzerthaus у Відні, Kunstkring у Гаазі, Conventgarten у Гамбурзі, філармоніях Берліна, Варшави, Мадрида, а також у численних камерних залах. Відновлено концертний репертуар С. Борткевича, основу якого до Першої світової війни складали твори Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Ф. Ліста Р. Шумана, а пізніше – переважно власні композиції митця.

Підтверджено співпрацю з такими відомими європейськими митцями, як Е. Дестін, Ф. Сміт, П. Грюммер, Я. Шмід, В. Босковскі, А. Дермота та багатьма іншими. Також внаслідок переосмислення С. Борткевичем власних творчих пріоритетів у окремий важливий напрям виділилась його творчої діяльності виділилась і симфонічна музика. З'ясовано, що починаючи з 1922 року він як запрошений диригент виступав з Віденським та Берінським симфонічними оркестрами, Симфонічним оркестром Віденського радіо RAVAG, Тонкюнстлероркестром та багатьма іншими австрійськими та німецькими колективами. Отримані у дослідженні відомості підкреслюють неординарність постаті С. Борткевича як соліста, диригента та камерного виконавця.

8. Досліджено педагогічну діяльність композитора в Україні, Німеччині, Австрії та Туреччині. З'ясовано, що він працював у Консерваторії Кліндворта-Шарвенки в Берліні, Консерваторії філармонійного товариства ім. Н. Римського-Корсакова у Харкові, Музичній школі Горака і Консерваторії у Відні, а також був одним із засновників Греко-Російської Консерваторії у Константинополі, де два роки активно викладав. Визначено, що педагогіка була одним із основних напрямів діяльності С. Борткевича, а також підкреслено еволюцію ставлення митця до цього виду діяльності: від прагнення до самореалізації у цій сфері на початку творчої кар'єри до ремісничого заробітку після Першої світової війни.

9. Досліджено концертну долю фортепіанних творів С. Борткевича у першій половині XX століття. Спираючись на інформацію з розміщених у періодиці матеріалів підтверджено широку географію поширення музики композитора у світі. Згадки про її виконання містяться у газетах Європи, Північної та Південної Америки, Австралії, Філіппін та островів Карибського басейну. Відновлено імена багатьох піаністів, які звертались до фортепіанних творів С. Борткевича. Серед них М. Розенталь, І. Фрідман, П. де Конне, П. Вітгенштайн, Г. ван Дален, Л. Колесса, Т. Теран та інші видатні митці, чия виконавська діяльність була пов'язана з музикою композитора. Також приведено точне датування концертів, у яких лунала його музика із защначенням назви концертних майданчиків.

10. Визначено, що фортепіанна спадщина С. Борткевича, зазвичай, не займала провідного місця у репертуарі піаністів першої половини ХХ століття. У різних країнах його твори були популярними в певні проміжки часу або ж зовсім зникали з репертуару, що було пов’язано з нерівномірним доступом до опублікованого нотного матеріалу. Виконавці, які хотіли залучити музику митця до своїх концертних програм стикалися з проблемою відсутності нот і мали значні труднощі при отриманні їх безпосередньо від видавців.

З’ясовано, що найбільшу популярність серед творів С. Борткевича здобув Перший концерт ор. 16. Свідчення про його виконання містяться у газетах не лише Європи, але і Північної та Південної Америки, Австралії та Філіппін. Серед мініатюр затребуваними були етюди, прелюдії та деякі інші п’єси митця. Кількість творів С. Борткевича у репертуарі піаністів варіювалася від кількох мініатюр до цілих опусів, сонат і концертів. Найбільш активним виконавцем та популяризатором його творчості був нідерландський піаніст Г. ван Дален. Встановлено, що окрім самого митця він був єдиним у ХХ столітті, хто давав монографічні концерти з його творів.

11. Місце фортепіанної спадщини С. Борткевича в актуальному просторі виконавського мистецтва ХХ – початку ХХІ століття є доволі неоднозначним. Його твори ніколи не займали провідного місця у репертуарі піаністів минулого та сучасності, але були важливою частиною концертного простору за життя автора. В умовах стрімкої комерціалізації та зміни референційних рамок музичного мистецтва протягом ХХ століття спадщина митця була відсунута на периферію творчих зацікавлень молодих виконавців. Її повернення до актуального концертного простору відбулось лише на початку 2000-х років.

12. Розглянуто і проаналізовано дискографію записів музики С. Борткевича. Відзначено стрімке збільшення кількості опублікованих CD у ХХІ столітті. Приділено увагу антологіям записів творів композитора у виконанні піаністів Й. Сомеро (Фінляндія) та К. Трапмана (Нідерланди), а також внеску українських виконавців у популяризацію музики митця. У результаті аналізу

рецензій на вихід нових компакт-дисків відзначено позитивне ставлення сучасних критиків до творчості С. Борткевича.

Приклад С. Борткевича ще раз підтверджує необхідність звернення до творчості митців попередніх епох. В умовах відсутності колективної пам'яті про митця ми звертаємось до його творчості з позицій історії, поступово піднімаємо її з нейтрального простору музичної культури і сприймаємо як самостійне явище. Таким чином вона отримує нове прочитання, а сам композитор стає фігурою культурної пам'яті, чия музика переживає власний ренесанс у сучасному актуальному виконавському просторі, а отже невпинно повертається на своє законне місце.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Главное произведение, ставшее чуждым // Избранное: Социология музыки: сб. научных работ / Книга света. Москва: РОССПЭН, 2008. С. 262–272.
2. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 т. 2-е изд. Москва: Музыка, 1988. Т. 1–2. 415 с.
3. Алексеев А. История фортепианного искусства: в 3 т. Москва: Музыка, 1982. Т. 3. 286 с.
4. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. Москва: Библос, 1992. 168 с.
5. Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. Москва: Языки славянской культуры, 2004. 368 с.
6. Бродецька Л. Жанр фортепіанного концерту у творчості Сергія Борткевича (на прикладі Третього фортепіанного концерту “Per aspera ad astra”) // Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 27 лютого – 02 березня 2018 року): тези. Львів: Т. Тетюк, 2018. С. 19-20.
7. Булкін А. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, поетика жанру : дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005.
8. Воспоминания о Рахманинове в 2 т. / сост. и ред. З. Апетян. Москва: Гос. муз. изд-во, 1961. Т. 1. 511 с.
9. Воспоминания о Рахманинове в 2 т. / сост. и ред. З. Апетян. Москва: Гос. муз. изд-во, 1961. Т. 2. 540 с.
10. Въ Залѣ Общественной Библіотеки… // Утро. 1910. 10 декабря №1217. с. 5.

11. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. 2-е изд. доп. Ленинград: Советский композитор, 1990. 288 с.
12. Геника Р. Музыка въ провинціи (Харьковъ) // Русская музыкальная газета. №17, XV г. изд.. 27 апрѣля 1908 года. С. Петербург: Типографія Главнаго Управленія Удѣлов, 1908. С. 426–431.
13. Герега М. Піаністичний доробок С. Борткевича в концертно-виконавському та дидактичному аспектах // Вектори розвитку загального та спеціалізованого фортепіано у форматі вищої музичної освіти України: збірник статей / гол. ред. І. Пилатюк. Львів, 2019. С. 73–83.
14. Гольденвейзер А. Воспоминания. Москва: Дека-ВС, 2009. 560 с.
15. Горбовец Л. Художественные направления в музыкальном искусстве Екатеринбурга первой половины XX века (на примере фортепиано): моногр. Екатеринбург: Изд-во ГОУ ВПО «Рос. гос. проф.-пед. ун-т», 2009. 146 с.
16. Дон-Диез. Музыкальные заметки. (Концерт С. Борткевича) // Южный край. 1910. 15 декабря.
17. Донъ-Диезъ. Музыкальныя замѣтки // Южный край. 1908. 25 марта (7 апрѣля) №9344. с. 6.
18. Друскин М. О западно-европейской музыке XX века. Москва: Советский композитор, 1973. 272 с.
19. Казарцева Т. С. Музыкально-педагогические традиции и принципы фортепианного образования в творчестве «Забытого романтика» Сергея Борткевича // Мир науки, культуры, образования: науч. журнал. Горно-Алтайск: РМНКО, 2014. №2 (45) С. 153-155.
20. Казарцева Т. С. Сергей Борткевич: «Музыка для детей о детях» в музыкально-педагогических традициях и принципах фортепианного обучения // Компетентностно-деятельностный подход как стратегический приоритет современной модернизации системы образования : Материалы международной научно-практической

конференции 18-23 августа 2014 г. / под ред. А.В. Петрова. Горно-Алтайск: РМНКО, 2014. С. 141-143.

21. Калугіна І. Ю. Вокальна музика С. Борткевича в аспекті перетворення романтичних традицій (на прикладі циклу «Sternflug des Herzens»): дипломна робота … магістра музичного мистецтва. Спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 78 с.
22. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі XX століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
23. Карнацевич В. Слатин Илья Ильич // Сто знаменитых харьковчан. Харьков: Фолио, 2005. 510 с.
24. Качмар О. Барило С. Формування виконавських навичок на прикладі фортепіанних п’єс забутих українських композиторів першої третини XX століття // Обрії: наук.-пед. журнал. Івано-Франківськ, 2013. №2 (37). С. 14-17.
25. Качмар О. Лисенківські традиції на прикладі фортепіанної творчості для дітей С. Борткевича (дидактичний аспект) // Музична україністика: сучасний вимір : збірн. наук. статей. Вип. 7. Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред.-упоряд. О. П. Кушнірук. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2012. С. 286-290.
26. Качмар О. Фортепіанна творчість С. Борткевича: дитячий репертуар (дидактичний аспект) // Мистецтво в сучасній школі: проблеми, пошуки : матеріали наук.-метод. конференції «Інноваційні форми і методи вдосконалення навчання і виховання учнів на уроках мистецтва в загальноосвітніх школах» (м. Івано-Франківськ, березень 2013 р.) / за заг. Ред. Професора М. В. Вовка. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. Ун-ту ім. В. Стефаника, 2013. Вип. VII. С. 57-62.
27. Кашкадамова Н. Історія фортеп’янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль: АСТОН, 2006. 608 с.

28. Кашкадамова Н. Фортеп'янно-виконавське мистецтво України: іст. нариси. Львів : КІНПАТРІ ЛТД, 2017. 611 с.
29. Кононова О. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX століття. Харків: Основа, 2004. 176 с.
30. Консерваторія: [объявление] // Театр. журнал. – 1918. – № 8. – С. 14.
31. Концертъ піаниста С. Э. Борткевича… // Утро. 1908. 27 марта. №399. С. 6.
32. Концертъ піаниста С. Э. Борткевича… // Южный край. 1908. 22 марта (4 апрѣля). №9342. С. 1.
33. Левкулич Е. Трактовка фортепианных сонат Сергея Борткевича в контексте жизни и творчества композитора : дипломная работа … магистра музыкального искусства : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2015. 75 с.
34. Левкулич Є. Діалектика пам'яті та забуття в культурі: історична доля спадщини Сергія Борткевича // Київське музикознавство: зб. ст. Київ : КІМ ім. Р. М. Глієра, 2017. Вип. 56. С. 118–127.
35. Левкулич Є. Концертна діяльність Сергія Борткевича початку XX століття: історіографічний аспект // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. №4. С. 365–369.
36. Левкулич Є. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича // Київське музикознавство: зб. ст. Київ: КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016. Вип. 54. С. 32–42.
37. Левкулич Є. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини XX століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: наук. журнал. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2018. № 4 (41). С. 88–103.

38. Левкулич Є. Творчий портрет С. Борткевича-піаніста // Музикознавчий універсум: зб. ст. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. Вип. 38-39. С. 229–240.
39. Леонидов. Концерт С. Борткевича // Южный край. 1904. 18 февр.
40. Лєбєдєва К. Творчість Сергія Борткевича в контексті історико-культурної епохи першої половини ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 43, кн. 2: Українська та світова музична культура: сучасний погляд: зб. ст. / ред.-упоряд. М. Д. Копиця. Київ, 2005. С. 35–41.
41. Лєбєдєва К. Сергій Борткевич. Невідомі сторінки життя та творчості у 20-30-ті роки ХХ століття // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 67, Музична культура України 20-30-х років ХХ ст.: тенденції і напрямки. Київ, 2008. С. 277-285.
42. Лисовая И. Симфонизм С. Э. Борткевича в его преемственности с отечественной музыкальной традицией (на примере Первой симфонии): дипломная работа / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2007. 169 с.
43. Меликова Т. Карл Карлович Фан Арк – выпускник и педагог Консерватории [Електронний ресурс] // «Малоизвестные страницы истории Консерватории». Выпуск IV. URL: http://old.conservatory.ru/files/alm_04_03_melikova.pdf (дата звернення: 8.10.2020).
44. Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. Москва: Музыка, 1975. 471 с.
45. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва: Музыка, 1967. 310 с.
46. Нестьев И. История зарубежной музыки: Учебник. Вып. 5. Москва: Музыка. 1988. 448 с.
47. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры / Вступ. ст. Г. М. Фридлендера; Сост. В. Е. Багно. Москва: Искусство, 1991. 588 с.
48. Піанисть С. Э. Борткевичъ… // Утро. 7 декабря. № 1214. С. 6.

49. Резник А. Л. А. Н. Скрябин и С. Э. Борткевич // Фортепиано. Вып. 2 (76). Москва: ООО «Печатный салон ШАНС», 2017. С. 21–23.
50. Резник А. «…Талантливый сочинитель». Творчество С. Э. Борткевича в истории русской музыки // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 165–171.
51. Резник А. «Русская рапсодия» для фортепиано с оркестром С. Э. Борткевича (1877−1952) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 4 [38]. С. 60–62.
52. Резник А. Альфред Рейзенауэр и его влияние на выдающихся русских пианистов-педагогов – А. Б. Гольденвейзера, К. Н. Игумнова, С. Э. Борткевича // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 11. Москва: ООО «Белый ветер», 2013. С. 49–57.
53. Резник А. Второй фортепианный концерт С. Э. Борткевича в истории произведений для левой руки // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 3 [37]. С. 41–45.
54. Резник А. Выдающийся современник Рахманинова, Скрябина, Метнера, крупнейший представитель русского зарубежья (творческая биография С. Э. Борткевича) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 1 [35]. С. 46–50.
55. Резник А. Жанр фортепианной сонаты в творчестве С. Э. Борткевича // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта: Сборник научных трудов. Вып. 18. Москва: ООО «Белый ветер», 2014. С. 97–106.
56. Резник А. Западная Европа и Россия в творчестве С. Э. Борткевича (на примере Четырех пьес для фортепиано ор. 65) // Музыкальное образование: научный поиск в решении актуальных проблем учебного процесса в современном вузе: Материалы VI Межвузовской конференции-семинара студентов, аспирантов и молодых ученых. Т. 1. Москва: ООО «Белый ветер», МПГУ, 2012. С. 71–78.

57. Резник А. Изучение русского музыкального зарубежья первой половины XX века: открытия в эпоху глобализации (на примере творческого наследия С. Э. Борткевича) // Гармония культур – гармония цивилизаций: Сборник статей по материалам Международного молодежного форума (Нижний Новгород, 15−17 ноября 2015). Нижний Новгород: Издательство Нижегородской консерватории, 2016. С. 76–82.
58. Резник А. Незаслуженно забытые шедевры композиторов «второго ряда» (Шесть прелюдий С. Э. Борткевича в работе пианиста) // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта: Сб. науч. тр. Вып. 17. Москва: МПГУ, 2011. С. 60–67.
59. Резник А. О фортепианном творчестве С. Э. Борткевича на материале цикла «Жалобы и утешения» ор. 17 (к вопросу о расширении педагогического и исполнительского репертуара) // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских и теоретических дисциплин: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 9. Москва: МПГУ, 2011. С. 65−70.
60. Резник А. Очень талантливый русский. Творческий путь и фортепианное наследие Сергея Борткевича // Piano Форум. Вып. 2 (34). Москва: ООО «Меридиан», 2018. С. 70–74.
61. Резник А. Первый фортепианный концерт С. Э. Борткевича как продолжение линии концертов композиторов-романтиков в XX столетии // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских и теоретических дисциплин: Межвуз. сб. науч. тр. Вып. 9. Москва: МПГУ, 2012. С. 37–44.
62. Резник А. Позднее творчество С. Э. Борткевича (на материале Четырех пьес для фортепиано ор. 65) // Современная музыкальная педагогика: диалог традиций и школ: сборник трудов Всероссийской научно-практической конференции. Нижний Новгород, 10−14 октября 2014 г. Изд-во Нижегородской консерватории, 2015. С. 121–128.

63. Резник А. Десять фортепианных этюдов ор. 15 С. Э. Борткевича, посвященных Альфреду Рейзенауэру // Вопросы методики преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: Межвуз. сб. науч. трудов. Вып. 11. Москва : ООО «Белый ветер», 2013. С. 58–65.
64. Резник А. Судьба и творчество С. Э. Борткевича (1877–1952) // РМС – Фортепиано – 2016 / Ред.-сост. М. В. Лидский. Москва: Российский музыкальный союз, 2017. С. 203–219.
65. Резник А. Творческий путь и фортепианное наследие С. Э. Борткевича: дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, РФ, 2017. 241 с.
66. Резник А. Фортепианный цикл С. Э. Борткевича «Музыкальные картинки по сказкам Андерсена» в истории музыки русских композиторов для детей // Вопросы совершенствования профессиональной подготовки педагога-музыканта: Сб. науч. тр. Вып. 17. Москва: МПГУ, 2011. С. 67−74.
67. Резник А. Циклы фортепианных пьес для детей С. Э. Борткевича // Музыкальное образование: научный поиск в решении актуальных проблем учебного процесса в современном вузе: Материалы VII межвузовской конференции-семинара студентов, аспирантов и молодых ученых. Москва, 12–13 апреля 2013 года. Т. I. Москва: ООО «Белый ветер», МПГУ, 2013. С. 57–67.
68. Риголетто. 3-е симфоническое собрание // Утро. 1908. 25 мар. С. 5.
69. Риман Г. Арк фан, Карл Карлович // Музыкальный словарь: Перевод с 5-го немецкого издания / под ред. Ю. Д. Энгель, пер. Б. П. Юргенсон. М.: Музыкальное издательство П. И. Юргенсона, 1901. Т. 1. С. 52.
70. С. Э. Борткевичъ… // Утро. 1909. 29 апреля. №727. С. 4.
71. Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. Москва: Классика XXI, 2000. 391 с.

72. Самойленко О. Явище пам’яті як предмет музикознавчої системології // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. стат. Київ–Івано-Франківськ: Третяк І. Я., 2008. С. 20–29.
73. Сафонов В. Странствующий маэстро. Переписка В. И. Сафонова 1905-1917 годов. Москва: Белый берег, 2012. 788 с.
74. Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). [Електронний ресурс]. URL: http://sum.in.ua/s/aktualjnyj (дата звернення: 20.02.2019).
75. Смилкова С. Естетическо съдържание и пианистична структура в два цикъла на Сергей Борткевич // Музикални хоризонти. София: СБМТД, 2002. № 3. С. 37–41.
76. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя: худож.-док. мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 135 с.
77. Театръ и Музыка // Южный край. 1908. 1 (14) марта. № 9324. с. 5.
78. Франц Кайм. [Електронний ресурс]. URL: https://ru.mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/franz-kaim (дата звернення: 20.02.2020).
79. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. [Електронний ресурс] URL: https://magazines.gorky.media/nz/2005/2/kollektivnaya-i-istoricheskaya-pamyat.html (дата звернення: 08.10.2020).
80. Хальбвакс М. Социальные рамки памяти / Пер. с фр. и вступ. статья С. Н. Зенкина. Москва: Новое издательство, 2007. 348 с.
81. Харьковское Отдѣленіе… // Южный край. 1908. 19 марта (1 апрѣля). №9339. С. 1.
82. Циганков С. Сергей Борткевич. Возвращение в Украину [Електронний ресурс] // День. 2001. 15 мая (№ 83). URL: https://day.kyiv.ua/ru/article/panorama-dnya/sergey-bortkevich-vozvrashchenie-v-ukrainu (дата звернення: 08.10.2020).
83. Циганков С. Сергей Борткевич. Реанимация таланта [Електронный ресурс] // День. 2001. 15 июня. (№ 105). https://day.kyiv.ua/ru/article/

obshchestvo/sergey-bortkevich-reanimaciya-talanta (дата звернення: 08.10.2020).

84. Чередниченко О. Генезис виртуозного фортепианного стиля Сергея Борткевича // Мистецька освіта в Україні: традиції, сучасність, перспективи: матеріали IV Всеукр. наук.-практич. конф., 21-23 березня, 2007 р. Луганськ, 2007. С. 471–475.
85. Чередниченко О. Историография творческой деятельности Сергея Борткевича: проблемы и перспективы // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків, 2007. Вип. 20. С. 313–325.
86. Чередниченко О. Концертные жанры для фортепиано с оркестром в творчестве Сергея Борткевича // Аспекти історичного музикознавства : зб. наук. ст. Вип. XV / ред.-упоряд. К. В. Підпорінова. Харків: Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2019. С. 138–157.
87. Чередниченко О. Прелюдии С. Борткевича: повторение или развитие традиции? // Молоді музикознавці України: X міжнар. наук.-практ. конф., 24-29 березня 2008 р.: тези. Київ, 2008. С. 88–90.
88. Чередниченко О. Традиция Hausmusik в фортепианном творчестве С. Борткевича // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. Вип. 22. С. 198–207.
89. Чередниченко О. Традиция и новаторство в фортепианных сонатах Сергея Борткевича // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: зб. наук. пр. / Луганський держ. ін-т культури і мистецтв, Харк. обл. метод. каб. навч. закл. культури і мистецтв. Луганськ, 2007. Вип. 8. С. 192–203.
90. Чередниченко О. В. Фортепианная пьеса в творчестве С. Борткевича // Київське музикознавство: зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2008. Вип. 27. С. 222–230.

91. Чередниченко О. Фортепианное творчество Сергея Борткевича в свете классико-романтической традиции: дисс. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство»/ Харьковский государственный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2008. 297 с.
92. Чередниченко О. Фортепианный стиль С. Борткевича в контексте классико-романтической традиции // З музично-педагогічного досвіду: Збірник статей / Харківське муз. училище ім. Б. М. Лятошинського; Упоряд. Г. Г. Газдюк, Г. І. Ганзбург; Заг.ред. А. С. Зареченської. Вип. 1. Харків: САГА. 2008. С. 124–134.
93. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Аугсбург, 1978. 16 с.
94. Шефова Е. "Per Aspera Ad Astra" (По страницам творчества Сергея Борткевича) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. №1 (27): в 2 ч. Ч. 1. С. 203–207.
95. Шефова Е. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья: дис. … канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Тамбовский государственный муз.-пед. институт им. С. В. Рахманинова. Тамбов, РФ, 2015. 221 с.
96. Шефова Е. Система поэтических ремарок в детских фортепианных альбомах Сергея Эдуардовича Борткевича // Таврический научный обозреватель: электронный науч. журнал. Ялта: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», 2016. №1 (6). С. 109–113.
97. Шефова Е. Фортепианный детский альбом как отражение мировосприятия детей рубежа веков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. №9 (35): Ч. I. С. 196–198.

98. Шкет О. Сергій Борткевич та французька культура. Деякі аспекти дослідження // З музично-педагогічного досвіду: Збірн. статей / Харківське музичне училище ім. Б. М. Лятошинського; Заг. ред. А. С. Зареченської. Харків: Сага, 2008. Вип. 1 С. 165–171.

99. Якубов Т. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене // Українське музикознавство. Київ, 2017. Вип. 43. С. 65-80.

100. Якубов Т. Концепти періодизації творчості Сергія Борткевича: історіографія та новий погляд // Українське музикознавство. Київ, 2019. Вип. 45. С. 49–70.

101. Якубов Т. Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського : наук. журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. №1 (42). С. 25–43.

102. Якубов Т. Соната для скрипки и фортепиано ор. 26 Сергея Борткевича: авторская трактовка жанрового инварианта // Res Humanitariae Vol. 25. Vilnius : Klaipedos universiteto leidykla, 2019. P. 172–183.

103. Якубов Т. А. Соната для скрипки і фортепіано g-moll op.26 С. Борткевича у аспекті впливів західноєвропейського, російського і українського музичного мистецтва: дипломна робота … магістра музичного мистецтва. Спец. 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ. 90 с.

104. Якубов Т. А. Фортепіанний концерт ор. 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. 160 с.

105. 10.° Concerto sinfonico oficial, amanha, na ENM // Diario da Noite. 1958. 28 de Agosto. P. 5.

106. 2° Concerto Sinfonico da E. N. de Musica // A Manhã. 1947. 03 de Outubro. P. 3.

107. Agenda. Haagsche Kunstkring // Haagsche Courant. Zesde Blad. 1934. 09 Maart. P. 2.

108. Agenda. Hedenavond. Haagsche Kunstkring // Haagsche Courant. Zevende Blad. 1937. 13 Maart. P. 2.

109. Agenda. Zaterdag 13 Maart. Haagsche Kunstkring // Haagsche Courant. Zevende Blad. 1937. 12 Maart. P. 2.

110. Akademie // Radio Wien. 1928. 28 Mai. S. 10.

111. Akademie // Radio Wien. 1928. 30 Novembre. S. 41.

112. Akademie // Radio Wien. 1929. 08 November. S. 44.

113. Akademie // Radio Wien. 1930. 25 Juli. S. 36.

114. Alcock D. The reception of Sergei Bortkiewicz (1877–1952) and the rediscovery of his music as a “lost narrative” : diss. … Master of Arts (Music) / Rhodes University. Grahamstown, South Africa, 2015. 83 p.

115. Alexander Borofsky en de A. O. V. // Arnhemsche Courant. 1934. 09 Februari. P. 9.

116. Anna Carolina // A Gazeta. 1933. 26 de Setembro. P. 6.

117. Anna Carolina... // Revista da Semana. 1936. 16 de Maio. P. 28.

118. Artist Students Present Program Monday Evening // The Oklahoma News Sunday. 1936. 28 of June. P. 9.

119. As Artes. Noticiario // Diario Carioca. 1947. 19 de Setembro. P. 6.

120. As Artes. Noticias diversas // Diario Carioca. 1947. 07 de Outubro. P. 6.

121. Aus den Konzerten // Berliner Volkszeitung. 1907. 07 März. S. 2.

122. Aus den Konzerten // Berliner Volkszeitung. 1930. 09 November. S. 2.

123. Aus den Konzertsälen // Berliner Volkszeitung. 1906. 08 April. S. 2.

124. Aus Künstlerkreisen // Signale für die musikalische Welt. 1939. 97 Jahrg. №43/44. S. 524.

125. Aus Oper und Konzertsaal. Kompositionsabend Sergej Bortkiewicz // Wiener Kurier. 1947. 17 Dezember. S. 3.

126. Auslandsprogramm: Dienstag, 18. Juni // (Linzer) Tages-Post. 1929. 15 Juni. S. 8.

127. AustriaN Newspapers Online [Електронний ресурс]. URL: http://anno.onb.ac.at/index.htm (дата звернення: 29.10.2018).

128. Aux concerts Lamoureux (sale Gaveau) // Le Gaulois: littéraire et politique. 1928. 22 Mars. P. 2.

129. Banaag Piano Recital at St. Scholastica's // The Tribune: Wednesday. 1942. 08 of April. P. 2.

130. Barnett R. Bortkiewicz Complete works for violin and piano APEX 2564 61990-2 [RB] // MusicWeb-International. Classical CD Reviews. 2005. March. [Електронний ресурс]. URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Mar05/bortkiewicz_complete.htm (дата звернення: 27.10.2020).

131. Belaiev L. Aspekte des Kompositionsstils von Serge Bortkiewicz (1877-1952) Analytische Betrachtung seiner Klavier- und Orchesterwerke unter anderem auch eine nicht herausgegebene Partitur : Künstlerische Magisterarbeit. Schriftlicher Teil zur Erlangung des akademischen Grades „Magister artium". Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien, 2012. 31 s.

132. Belgrad // Radio Wien. 1931. 11 September. S. 57.

133. Beranstaltungen der Konzertdirektion Georg Kugel. Klavierabend Edith Vertes // Neues Wiener Journal. 1927. 06 März. S. 29.

134. Beranstaltungen. Konzertdirektion Georg Kugel // Neue Freie Presse. 1929. 29 September. S. 20.

135. Berlin // Radio Wien. 1931. 05 Juni. S. 70.

136. Berlin // Radio Wien. 1933. 28 April. S. 48–49.

137. Berlin // Radio Wien. 1934. 08 Juni. S. 31.

138. Berliner Konzerte // Berliner Tageblatt. 1928. 03 November. S. 3.

139. Bij het Aanstaand Concert van Het Curaçaos Philharmonisch Orkest // Amigoe di Curaçao. 1946. 16 Aprile. P. 2.

140. Bingham J. Sergei Bortkiewicz // Kostbarkeiten Russischer Meister performed by Ulla Graf, klavier: annotation. Mars, 1977.

141. Bortkiewicz Piano Vols 1 & 2 Somero Finnconcert FCRCD 9714/19 [Byz] // MusicWeb-International. Classical Music Reviews. 2011. November. [Електронний ресурс]. URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2011/Nov11/Bortkiewicz_pno_v12_FCRCD971419.htm (дата звернення: 27.10.2020).

142. Bortkiewicz Piano Works, Volume 1 // Gramophone. 1997. October [Електронний ресурс]. URL: https://www.gramophone.co.uk/review/bortkiewicz-piano-works-volume-1 (дата звернення: 27.10.2020).

143. Bortkiewicz S. Autobiographie [Manuscript] // NMI 040-J1. Wien, 1936. 15 s.

144. Bortkiewicz S. Brief zu Hans Ankwicz-Kleehoven vom 5. Oktober 1945 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande).

145. Bortkiewicz S. Brief zu Hans Ankwicz-Kleehoven vom 8. Dezember 1945 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

146. Bortkiewicz S. Brief zu Helene Mulholland vom 19. Juli 1948 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

147. Bortkiewicz S. Brief zu Helene Mulholland vom 19. November 1947 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

148. Bortkiewicz S. Brief zu Helene Mulholland vom 21. August 1947 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

149. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen 23. Dezember 1933 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

150. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen undatiert (Dezember 1922) [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

151. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen undatiert (Oktober 1922) [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

152. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen undatiert [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

153. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 03. November 1929 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

154. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 1. Juni 1951 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

155. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 10. Dezember 1910 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

156. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 10. Februar 1935 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

157. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 10. März 1948 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

158. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 10. May 1928 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

159. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 10. September 1928 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

160. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 11. März 1937 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

161. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 12. August 1937 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

162. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 12. Dezember 1929 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

163. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 12. Januar 1937 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

164. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 13. Januar 1942 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

165. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 13. Juli 1930 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

166. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 14. April 1931 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

167. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 14. Dezember 1949 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

168. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 14. Februar 1931 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

169. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 14. Juli 1936 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

170. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 14. Juni 1929 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

171. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 14. Oktober 1942 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

172. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 14. September 1929 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

173. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 17. Januar 1943 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

174. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 18. August 1921 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 6 Bl.

175. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 18. März 1952 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

176. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 19. November 1947 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

177. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 19. Oktober 1950 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

178. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 20. Februar 1937 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

179. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 20. May 1944 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

180. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 21. April 1933 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

181. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 21. May 1943 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

182. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 21. Oktober 1946 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

183. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 21. September 1948 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 3 Bl.

184. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 22. Oktober 1925 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

185. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 23. August 1933 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

186. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 23. März 1943 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

187. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 23. September 1937 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

188. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 24. Dezember 1923 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

189. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 24. März 1931 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 3 Bl.

190. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 24. März 1931 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

191. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 24. November 1923 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

192. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 25. August 1943 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

193. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 25. August 1943 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

194. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 25. November 1937 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

195. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 26. April 1938 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

196. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 26. August 1939 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

197. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 26. Februar 1911 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

198. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 26. Oktober 1934 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

199. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 26. Oktober 1939 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

200. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 27. August 1930 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

201. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 27. Oktober 1947 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

202. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 28. September 1934 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

203. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 29. Oktober 1929 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

204. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 3. Juni 1946 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

205. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 3. März 1937 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

206. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 31. Januar 1938 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

207. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 31. Oktober 1934 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

208. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 4. April 1938 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

209. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 6. Juli 1943 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

210. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 6. März 1934 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

211. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 6. März 1946 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 4 Bl.

212. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 7. Februar 1911 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

213. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 7. Februar 1930 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

214. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 7. Februar 1944 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

215. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 7. Januar 1936 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

216. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 7. Oktober 1929 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

217. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 8. Februar 1933 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

218. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 8. Februar 1938 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 1 Bl.

219. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 8. Mai 1937 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

220. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom 9. Februar 1943 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

221. Bortkiewicz S. Brief zu Hugo van Dalen vom April 1925 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 2 Bl.

222. Bortkiewicz S. Brief zu Joseph Marx vom 21. September 1934 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Österreichische Nationalbibliothek (Wien, Austria), 2 Bl.

223. Bortkiewicz S. Brief zu Joseph Marx vom 22. Marz 1929 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Österreichische Nationalbibliothek (Wien, Austria), 2 Bl.

224. Bortkiewicz S. Erinnerungen [Manuscript] // NMI 040-J2. Wien, 1936. 94 p.

225. Bortkiewicz S. Letter to Arthur Cohn from 15th of April 1950 [scanned copy of the manuscript] // private archive of Temur Yakubov (Kyiv, Ukraine), 1 p.

226. Bortkiewicz S. Letter to Arthur Cohn from 20th of September 1950 [scanned copy of the manuscript] // private archive of Temur Yakubov (Kyiv, Ukraine), 1 p.

227. Bortkiewicz S. Letter to Arthur Cohn from 21st of March 1950 [scanned copy of the manuscript] // private archive of Temur Yakubov (Kyiv, Ukraine), 2 p.

228. Bortkiewicz S. Letter to Mr. Price from 10th of February 1950 [scanned copy of the manuscript] // private archive of Temur Yakubov (Kyiv, Ukraine), 2 p.

229. Bortkiewicz S. Erinnerungen, Musik des Ostens. 1971. No. 6. S. 136-169.

230. Bortkiewicz: Piano Concertos 2+3 // American Record Guide. 2009. July-August. P. 64–65.

231. Bortkiewicz-Concert // Haagsche Courant. 1e bl. 1943. 08 Maart. P. 2.

232. Brevities // The Tribune: Saturday. 1944. 11 of March. P. 4.

233. Brevities // The Tribune: Wednesday. 1944. 01 of March. P. 4.

234. Brünn // Radio Wien. 1930. 19. September. S. 61.

235. Buttino V. Note su Bortkievic // Musicaaa! : periodico di cultura musicale. Mantova, 2007. Anno XIII, Numero 39, Settembre-Dicembre. P. 21-23.

236. Catus G. In the series “Russian Piano Music”… // The New Listener. [Електронний ресурс]. URL: https://divineartrecords.com/review/the-new-listener-25142-grete-catus/ (дата звернення: 27.10.2020).

237. Centro Artistico Musical // Jornal do Brasil. 1932, 28 de Julho. P. 12.

238. Charlotte v. Recsey // Neues Wiener Journal. 1929. 27 Januar. S. 31.

239. Charlotte von Recsey // Nieuwe Rotterdamsche Courant. 1929. 04 Maart. P. 9.

240. Choral Club Gives Concert // The Baltimore Sun Thursday. 1917. 29 of November. P. 3.

241. Chronica Musical. 4.° Concerto Philarmonico // O Jornal. 1931. 10 de Junho. P. 3.

242. Cine Rex // Jornal do Brasil. 1944. 19 de Outubro. P. 16.

243. Cole E. Sergei Bortkiewicz // Busoni… Bortkiewicz… performed by Marjorie Mitchell, piano: annotation. Brunswick, 1964.

244. Concert- en Theatergids // Het Vaderland. Avondblad B. 1941. 19 Maart. P. 2.

245. Concert en Tooneelnieuws // Algemeen Handelsblad. 1925. 05 Mei. B. 7.

246. Concert of Cocorescu, Czernowitzer Allgemeine Zeitung. 1913. Nowember 9. P. 5.

247. Concert te geven door de Orkestvereeniging // Haagsche Courant. Vijfde Blad. 1930. 18 Juni. P. 4.

248. Concert Today By College Group // The Baltimore Sun Sunday. 1947. 20 of April. P. 60.

249. Concertgebouw // Algemeen Handelsblad. 1911. 07 Februari. B. 3.

250. Concertgebouw. Elisabeth Everts // De Waarheid. 1945. 22 October. P. 4.

251. Concert-goers Acclaim Pianist // The Tribune: Tuesday. 1944. 07 of March. P. 2.

252. Concerto de Ana Carolina // Jornal do Brasil. 1935, 14 de Maio. P. 19.

253. Concerto Recital is Afternoon Event // The Spokesman Sunday. 1943. 26 of December. P. 23.

254. Concerto. Dora Soares – Varella Cid // Republica. 1927. 07 de Setembro. P. 2.

255. Concerts Lamoureux (sale Gaveau) // Le Matin: derniers télégrammes de la nuit. 1928. 22 Mars. P. 5.

256. Conservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka // Berliner Tageblatt. 1911. 06 August. S. 30.

257. Conservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka // Berliner Tageblatt. 1906. 09 September. S. 19.

258. Conservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka // Berliner Tageblatt. 1906. 19 August. S. 20.

259. Cook N., Pople A. The cambridge history of twentieth-century music. Cambridge: Cambridge University Press. 2004. 837 p.

260. Cooke J. F. Great Pianists on Piano Playing. Study talks with foremost virtuosos. Philadelphia, PA.: Theo. Presser Co., 1906. 418 p.

261. Correio Musical. A dominical da O. S. B., no Rex // Correio da Manhã. 1944. 20 de Outubro. P. 9.

262. Correio Musical. Associaçao Brasileira de Musica // Correio da Manhã. 1933. 23 de Agosto. P. 6.

263. Correio Musical. Commemoração do “Dia da Musica” // Correio da Manhã. 1940. 24 de Novembro. P. 23.

264. Correio Musical. Concerto de Beneficencia // Correio da Manhã. 1946. 14 de Setembro. P. 11.

265. Correio Musical. Concerto Symphonico // Correio da Manhã. 1934. 17 de Novembro. P. 5.

266. Correio Musical. Concerto Symphonico da Orchestra Municipal // Correio da Manhã, 1934. 23 de Novembro. P. 7.

267. Correio Musical. Concertos Symphonicos de Villa Lobos //Correio da Manhã. 1936. 14 de Outubro. P. 7.

268. Correio Musical. Maestro Burle Marx // Correio da Manhã. 1931. 08 de Dezembro. P. 5.

269. Correio Musical. O concerto extraordinario da Philarmonica // Correio da Manhã. 1931. 15 de Julho. P. 5.

270. Correio Musical. O Concerto Symphonico da Cultura Artistica // Correio da Manhã. 1934. 14 de Outubro. P. 7.

271. Correio Musical. Os ultimos concertos // Correio da Manhã. 1935. 25 de Junho. P. 7.

272. Correio Musical. Pianista Anna Carolina // Correio da Manhã, 1935. 21 de Maio. P. 7.

273. Correio Musical. Recital da pianista Anna Carolina // Correio da Manhã. 1932. 21 de Junho. P. 6.

274. Correio Musical. Recital da pianista Anna Carolina // Correio da Manhã. 1935. 23 de Maio. P. 7.

275. Correio Musical. Recital da pianista Anna Carolina de Souza e Silva // Correio da Manhã. 1932. 15 de Junho. P. 11.

276. Correio Musical. Recital de piano de Aurora Bruzon // Correio da Manhã. 1940. 26 de Novembro. P. 9.

277. Correio Musical. Recital de piano de Yolanda Ferreira // Correio da Manhã. 1936. 30 de Dezembro. P. 7.

278. Courrier Musical. Salle Gaveau // Paris-Soir. 1923. 23 Decembre. P. 5.

279. D'Alva O. Notas de Arte // Fon Fon. 1940. 07 de Dezembro. P. 62.

280. D'Alva O. Notas de Arte. Orchestra Philarmonica do Rio de Janeiro // Fon Fon. 1931. 20 de Junho. P. 49.

281. Dalen H. Over Russische Klaviermusik // Het Vaderland. 1924. 17 Juli.

282. Dalen H. Over Russische Klaviermusik // Het Vaderland. 1924. 24 Juli.

283. Dalen H. Serge Bortkiewicz // De Delver. Delft, Netherlands: Kunstkring Delft, 5de Jaargang №2. 1931, October 15. P. 21–29.

284. Das Klavierkonzert Nr. 3 // Signale für die musikalische Welt. 1929. № 51/52. S. 1576.

285. Das Programm des am 5. November… // Neue Freie Presse. 1919. 26 Oktober. S. 16.

286. Das zweite Concert des Philharmonischen // Berliner Börsenzeitung. 1905. 07 December. S. 10.

287. Davies J. Symphony Concert // Star Tribune Monday. 1922. 13 February. P. 5.

288. De Haagsche Orkestvereening... // Het Vaderland. Avondblad C. 1930. 12 Juni. P. 1.

289. De Komende Week // De Indische Courant. 1936. 13 Juni. Vijfde Blad III.

290. De Música // A Manhã. 1935. 24 de Maio. P. 6.

291. De Música. Sociedad Filarmonica // El Globo. 1925. 04 Noviembre. P. 2.

292. De Residentieweek. Een Russisch Concert // Haagsche Courant. Zeisde Blad. 1936. 18 Mei. P. 2.

293. Debutantenconcert Gemeentemuseum // Haagsche Courant. 1e bl. 1941. 24 Maart. P. 2.

294. Déia de Souza Nogueira // A Manhã. 1947. 15 de Outubro. P. 3.

295. Delpher. [Електронний ресурс]. URL: https://www.delpher.nl (дата звернення: 29.10.2018).

296. Der englisce Dirigent Kenneth H. Bennett… // Neue Freie Presse. 1923. 15 April. S. 12.

297. Deutschland-sender // Das Kleine Blatt. 1938. 16 Juni. S. 23 (47).

298. Die berühmte englische Volksliedersängerin Moria Schen (London) // Allgemeiner Tiroler Anzeiger. 1938. 13 Januar. S. 8.

299. Die englischen Sagen Milli Rose Lubka Kolessa // Signale für die musikalische Welt. 1922. 05 April. S. 461–462.
300. Dienstag // Radio Wien. 1935. 08 März. S. 22.
301. Dienstag // Salzburger Volksblatt. 1932. 27 Februar. S. 13.
302. Distler J. Piano Works Of Sergei Bortkiewicz // Classics Today.com. [Електронний ресурс]. URL: https://www.classicstoday.com/review/piano-works-sergei-bortkiewicz/ (дата звернення: 27.10.2020).
303. Donnerstag // Salzburger Volksblatt. 1937. 02 Januar. S. 15–16.
304. Donnerstag. Klaviervorträge // Radio Wien. 1937. 01 Januar. S. 22.
305. Dordrecht. Russische Piano-avond // De Tribune. 1924. 14 Januari. P. 2.
306. Duo Piano Recital // The Spokesman Sunday. 1946. 31 of March. P. 42.
307. Einmaliger Lieder-Abend Emmy Destinn // Hamburgischer Correspondent und neue hamburgische Börsen-Halle. 1910. 16 Oktober. S. 19.
308. Einmaliger Lieder-Abend Emmy Destinn // Hamburgischer Correspondent und neue hamburgische Börsen-Halle. 1910. 23 Oktober. S. 19.
309. Einziger Klavier-Abend von Moriz Rosenthal // Berliner Tageblatt. 1914. 04 Januar. S. 53.
310. Erika Jung-Steidl // Badener Zeitung. 1937. 22 Mai. S. 2.
311. Erika Jung-Steidl // Badener Zeitung. 1937. 29 Mai. S. 2.
312. Ernest Seitz // Star-Phoenix Saskatoon Saskaetchewan Canada. 1938. 05 October. P. 7.
313. Europeana. [Електронний ресурс]. URL: https://www.europeana.eu/en (дата звернення: 18.04.2020).
314. Familienabend kaufmannischen Bereines // (Linzer) Tages-Post. 1927. 18 Ottober. S. 13.
315. Feldman R. Musikwissenschaftliche Anmerkungen zu Sergei Bortkiewicz // Musik des Ostens: in 6 Bdn. Kassel: Barenreiter Verlag, 1971. Band 6. S. 170–183.
316. Feuilleton. Wochenspielplan der Konzertdirektion Jules Sachs // Berliner Tageblatt. 1905. 03 Dezember. S. 21.

317. Fillmore J. C. Pianoforte Music: Its History, With Biographical Sketches and Critical Estimates of Its Greatest Masters. Philadelphia: Theodore Presser, 1900. 253 p.

318. Fr // Radio Wien. 1934. 17 August. S. 29.

319. Franke N. Sergei Bortkiewicz (1877–1952): Musical Retrospection as a Lasting Art Form // Grauzdiņa, I. ed. Mūzikas zinātne šodien: pastāvīgais un mainīgais. Zinātnisko rakstu krājums. Daugavpils: Daugavpils Universitātes akadēmiskais apgāds, 2013. P. 108–118.

320. Freitag // Allgemeiner Tiroler Anzeiger. 1937. 03 September. S. 6.

321. Freitag. Jugendstunde // Radio Wien. 1937. 03 September. S. 34.

322. Funk und Film // Neue Zeitschrift für Musik. 1932. Mainz, German. No. 2. P. 168.

323. Funk und Film // Neue Zeitschrift für Musik. 1932. S. 168.

324. Gala Uitvoering door het curaçaos Philharmonisch Orkest in de Sociedad Bolivariana // Amigoe di Curaçao. 1947. 09 April. P. 3.

325. Gäste aus der Kunstwelt // Badener Zeitung. 1937. 12 Juni. S. 4.

326. Gewandhaus. Konzertarchiv [Електронний ресурс]. URL: https://www.gewandhausorchester.de/archiv/?tx_csarchive_pi1%5Bactio%5D=search&tx_csarchive_pi1%5Bcontroller%5D=Concert (дата звернення 17.10.2020).

327. Grande aconiecimento de inspiração e arte // O Dia. 1927. 28 de Agosto. P. 2.

328. Groningsche Orkestvereeninging // Het Vaderland. Avondblad C. 1931. 08 October. P. 1.

329. Gutmann Konzerte // Neues Wiener Tagblatt. 1923. 22 April. S. 12.

330. Haagsche Kunstkring // Haagsche Courant. Vierde Blad. 1931. 20 Februari. P. 3.

331. Haagsche Kunstkring. Bortkiewicz-concert // Het Vaderland. Ochtendblad A. 1926. 25 April. B. 1.

332. Hamburger Konzerte. A. P. Das Konzert von Charlotte v. Rexsey // Hamburger Nachrichten. 1928. 10 Oktober. S. 2.

333. Hamburger Konzerte. Konzertabend Herzberg–Wellner // Hamburger Nachrichten. 1934. 22 März. S. 10.

334. Hear Ernest Seitz // The Ottawa Citizen Tuesday. 1944. 29 of February. P. 13.

335. Heilsberg // Radio Wien. 1931. 03 Juli. S. 60.

336. Henbury-Ballan M. Letter to Y. Levkulych. 2019. 22 of May. 7 p. // Private archive of Y. Levkulych.

337. Hermann Hoppe // Signale für die musikalische Welt. 1931. 89 Jahrg. №11. S. 277.

338. Herr Sergei v. Bortkiewicz… // Berliner Tageblatt. 1904. 26 Oktober. S. 2.

339. Herr und Frau Lafont Gustav Illmer // Signale für die musikalische Welt. 1914. 18 März. № 11. S. 440.

340. Het Radio-Program. Dinstag 30 Januari // Limburger Koerier. 1934. 29 Januari. P. 9.

341. Hildebrandt U. Stettin // Die Musik. V. Jahrgang 1905/1906 Heft 15. S. 205

342. Hilversum // Radio Wien. 1931. 06 März. S. 74.

343. Hirschberg, Walther Marc Lavry Hermann Hoppe // Signale für die musikalische Welt. 1931. Nr. 50, S. 1204.

344. Hugo van Dalen // De Maasbode.. 1925. 30 Maart. Derde Blad.

345. Hugo van Dalen... // Het Vaderland. Avondblad B. 1921. 23 November. P. 6.

346. Hugo van Dalen... // Het Vaderland. Avondblad C. 1934. 05 Maart. B. 1.

347. Hyperion verbreedt muzikale horizon // Leeuwarder Courant. 1993. 2 April. P. 23.

348. Im Akademietheater // Neues Wiener Journal. 1930. 16 Februar. S. 30.

349. Imbassai A. Teatros. Grande concerto vocal e instrumental // Jornal do Brasil. 1940. 26 de Novembro. P. 13.

350. In der 2. Veranstaltung des Orchestervereins… // Neue Zeitschrift für Musik. 1927. No. 6. S. 347.

351. Informazion Musical. Serge Bortkiewicz y Paul Grummer, en la Sociedad Filarmonica // La Voz. 1925. 02 de Noviembre. P. 2.

352. Jacques van Lier // Algemeen Handelsblad. 1925. 04 Februari. B. 10.

353. Johnson J. Echoes of the past: stylistic and compositional influences in the music of Sergei Bortkiewicz: Doctoral Document in partial fulfillment of requirements for the degree of Doctor of Musical Arts / University of Nebraska. Lincoln, Nebraska, 2016. 103 p.

354. Jongeneel J. Een Prachtig Concert // Amigoe di Curaçao. 1946. 24 April. P. 2.

355. K. W. // Berliner Tageblatt. 1923. 10 Februar. S. 3.

356. Kalkman W. Sergei Bortkiewicz: his life and music [Електронний ресурс], URL: https://sergeibortkiewicz.com/ (дата звернення 17.10.2020).

357. Kalkman W., Trapman K. «Sergej Bortkiewicz – De teruggevonden pianowerken» // Piano Bulletin. Schiedam, Netherlands : EPTA, 2015. No. 3 (96). P. 21–35.

358. Kalkman W., Trapman K. Sergej Bortkiewicz (1877–1952). Beschouwingen over zijn vriendschap met de Nederlandse pianisten Hugo van Dalen en Helene Mulholland en zijn betekenis voor de pianomuziek» // Piano Bulletin. Schiedam, Netherlands : EPTA, 2002. No. 2 (56). P. 2–39.

359. Keller Ch. Aus Andersens Märchen – ein musikalisches Bilderbuch – Opus 30 von Sergej Bortkiewicz // Haupt- und Nebenwege der Romantik : Beiträge des Kongresses in Düsseldorf 2009 und des Seminars in Frankfurt am Main 2010. Düsseldorf : STACCATO Verlag, 2011. S. 62-73.

360. Klavier ben Ignaz Friedman // Berliner Tageblatt. 1911. 08 Januar. S. 43.

361. Klavier- und Violoncello-Abend // Radio Wien. 1929. 12 Juli S. 37.

362. Klavier-Abend – Maria Neuscheller // Berliner Tageblatt. 1928. 29 April. S. 45.

363. Klavierabend Edgar Smolian // Rigasche Rundschau. 1912. 15 September. S. 7.
364. Klavierabend Edgar Smolian // Rigasche Rundschau. 1912. 28 September. S. 12.
365. Klavierabend Maria Stubenrauch // Reichspost. 1932. 01 Januar. S. 10.
366. Klavierabend Otto Eisen in Graz // Tages-Post, Linz. 1924. 18 April. S. 7.
367. Klavier-Abend. Sergei v. Bortkiewicz // Berliner Tageblatt. 1905. 26 November. S. 19.
368. Klavierabende // Der Morgen. 1926. 6 Dezember. S. 4.
369. Klaviervirtuosin Fritzi v. Warteresiewicz… // Neue Freie Presse. 1914. 10. März. S. 12.
370. Klein W. Stimmen über unser Konzert vom 25. Mai // Gerechtigkeit. 1935. 20 Juni. S. 2–3.
371. Kolessa // Signale für die musikalische Welt. 1922. 22 März. S. 425.
372. Königsberg // Radio Wien. 1934. 20 Juli. S. 26.
373. Königsberg // Radio Wien. 1935, 12 Juli. S. 28.
374. Königsberg // Radio Wien. 1935. 16 August. S. 29.
375. Königsberg // Radio Wien. 1935. 20 Dezember. S. 41.
376. Konservatorium Klindworth-Scharwenka // Berliner Tageblatt. 1909. 30 Mai. S. 20.
377. Konzert der Pianistin Cocorescu // Bukowinaer Nachrichten. 1913. 16 November. S. 3.
378. Konzert des Klaviervirtuosen Serge von Bortkiewicz // Rigasche Rundschau. 1908. 10 März. S. 7.
379. Konzert Emeric v. Stefaniai // Berliner Tageblatt. 1913. 16 Februar. S. 44.
380. Konzert Emeric v. Stefaniai // Berliner Tageblatt. 1913. 23 Februar. S. 40.
381. Konzert Emeric v. Stefaniai // Berliner Tageblatt. 1913. 9 Februar. S. 46.
382. Konzert Lubka Kolessa // Berliner Tageblatt. 1922. 12 März. S. 23.
383. Konzert Lubka Kolessa // Berliner Tageblatt. 1922. 19 März. S. 22.

384. Konzert Max Klein. Steffi Meckler. Herta Gröger am 30 d. M., Spiegelsaal // Prager Tagblatt. 1926. 20 November. S. 7.
385. Konzert Zadora-Schwiuner-Kinateder // Wiener Zeitung. 1924. 30 Januar. S. 7.
386. Konzertanzeigen // Fremden-Blatt. 1913. 08 März. S. 17.
387. Konzerte // Berliner Tageblatt. 1905. 29 September. S. 16.
388. Konzerte // Berliner Tageblatt. 1909. 28 November. S. 6.
389. Konzerte // Börsen-Halle. 1907. 09 November. S. 5.
390. Konzerte // Börsen-Halle. 1929. 05 März. S. 7.
391. Konzerte // Der Morgen. 1924. 01 Dezember. S. 7.
392. Konzerte // Der Morgen. 1928. 13 Februar, S. 8.
393. Konzerte // Neues Wiener Journal. 1928. 17 Mai. S. 24.
394. Konzerte // Prager Tagblatt. 1922. 19 Dezember. S. 6.
395. Konzerte // Wiener Sonn- und Montags-Zeitung. 1927. 09 Mai. S. 8.
396. Konzerte in Wien // Neues Wiener Tagblatt. 1944. 28 April. S. 3.
397. Konzerte u. Vorträge. Heute Sergei Bortkiewicz, Paul Grümmer, Schmied // Neues Wiener Tagblatt. 1942. 29 November. S. 8.
398. Konzerte. Berlin // Musikalisches Wochenblatt. 1909. 02 Dezember. S. 7.
399. Konzerte. Charlotte v. Recsey. – Amalie Löwe // Neues Wiener Journal. 1929. 08 Februar. S. 11.
400. Konzerte. Konzert Max Klein – Steffi Meckler – Herta Gröger // Prager Tagblatt. 1926. 14 November. S. 11.
401. Konzertnachrichten // Neues Wiener Journal. 1926. 24 November. S. 12.
402. Konzertnachrichten // Neues Wiener Journal. 1929. 23 Januar. S. 12.
403. Konzertnachrichten // Neues Wiener Journal. 1929. 24 Januar. S. 11.
404. Konzertnachrichten // Neues Wiener Tagblatt. 1921. 30 Oktober. S. 11.
405. Konzertnachrichten // Neues Wiener Tagblatt. 1922. 01 Dezember. S. 8.
406. Konzertnachrichten // Neues Wiener Tagblatt. 1922. 03 Dezember. S. 13.
407. Konzertnachrichten // Pester Lloyd. 1914. 04 Januar. S. 11.
408. Konzertnachrichten // Pester Lloyd. 1914. 11 Januar. S. 13.

409. Konzertnachrichten Gutmann-Konzerte // Neues Wiener Journal. 1923. 22 April. S. 21.

410. Konzertnachrichten. Das Programm des 14jährigen… // Neues Wiener Journal. 1925. 08 November. S. 27.

411. Konzertnachrichten. Die Direktion der vormals… // Neue Freie Presse. 1925. 29 November. S. 20.

412. Konzertnachrichten. Heute Sonntag… // Neues Wiener Journal. 1929. 17 März. S. 30.

413. Konzertnachrichten. Maria Neuscheller // Neues Wiener Journal. 1928. 22 April. S. 30.

414. Konzertnachrichten. Moritz Rosenthal // Neues Wiener Journal. 1919. 22 Oktober. S. 10.

415. Konzertnachrichten. Nächsten Sonntag… // Neues Wiener Journal. 1929. 15 März. S. 11.

416. Konzertnachrichten. Paul Wittgenstein // Neues Wiener Journal. 1928. 04 November. S. 34.

417. Konzertnachrichten. Paul Wittgenstein // Neues Wiener Journal. 1929. 15 September. S. 31.

418. Konzertnachrichten. Paul Wittgenstein // Neues Wiener Journal. 1929. 29 Januar. S. 12.

419. Konzertnachrichten. Umberto Urbano… // Neues Wiener Journal. 1927. 11 Dezember. S. 32.

420. Konzertprogramme, Kritiken-Auszüge, Prospekte // Signale für die musikalische Welt. 1931. 89 Jahrg. № 50. S. 1213–1214.

421. Kulturschau. Josef Laska: Mittler österreichischer Musik // Österreichische Volksstimme. 1945. 23 September. S. 4.

422. Kunst // Arnhemsche Courant. 1929. 4 Maart. P. 1.

423. Kunst // Wiener Salonblatt. 1926. 7 März. S. 12 – 14.

424. Kunst en Letteren. A. O. V. – Cgarlotte von Recsey // Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant. 1928. 12 Octobre. P. 2.

425. Kunst en Letteren. Boeatan’s Feest // Het Vaderland. Outendblad. 1923. 19 Januari. P. 3.

426. Kunst en Letteren. Concert Haagsche Kunstkring // Het Vaderland. Ochtendblad. 1923. 04 Februari. P. 3.

427. Kunst en Letteren. Haagsche Kunstkring // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1922. 10 October. P. 2.

428. Kunst en Letteren. Hugo van Dalen // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1938. 15 April. P. 3.

429. Kunst en Letteren. Hugo van Dalen. Sergei Bortkiewicz-avond // Het Vaderland. Ochtendblad C. 1938. 17 April. P. 4.

430. Kunst en Letteren. Hugo van Dalen... // Het Vaderland. Avondblad A. 1923. 05 Februari. B. 2.

431. Kunst en Letteren. Jacques van Lier te Londen // Het Vaderland. Avondblad B. 1925. 29 Januari. P. 2.

432. Kunst en Letteren. Kurhaus // Het Vaderland. Ochtendblad. 1931. 07 Augustus. B. 2.

433. Kunst en Letteren. Kurhaus-concert // Haagsche Courant. Derde Blad. 1931. 07 Augustus. P. 2.

434. Kunst en Letteren. Martha Baird // Haagsche Courant. Derde Blad. 1925. 07 Mei. P. 2.

435. Kunst en Letteren. Naar wij vernemen... // Het Vaderland. Avondblad C. 1929. 13 Juni. P. 1.

436. Kunst en Letteren. Rosine de Cocq // Haagsche Courant. Vierde Blad. 1935. 27 Juni. P. 2.

437. Kunst en Letteren. Serge Bortkiewicz 60 jaar // Het Vaderland. Avondblad C. 1937. 24 Februari. P. 1.

438. Kunst en Letteren. Serge Bortkiewicz-avond door Hugo van Dalen // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1938. 19 April. P. 3.

439. Kunst en Letteren. Vrijdag a.s. te 3 uur... // Het Vaderland. Avondblad B. 1941. 29 Januari. P. 3.

440. Kunst en Wetenschap. G. O. V.-Concert // Nieuwsblad van het Noorden. Tweede Blad. 1931. 08 October. P. 5.

441. Kunst en Wetenschap. Harmonie-Concert // Nieuwsblad van het Noorden. 1917. 11 October. P. 2.

442. Kunst und Wissen. Konzerte // Arbeiter Zeitung. 1923. 9 Juni. S. 7.

443. Kunst und Wissen. Solistenkonzerte // Arbeiter Zeitung. 1926. 9 Januar. S. 8.

444. Kunst und Wissenschaft // Berliner Börsenzeitung. 1906. 06 April. S. 7.

445. Kunst und Wissenschaft // Berliner Börsenzeitung. 1909. 25 November. S. 6–7.

446. Kunst und Wissenschaft // Berliner Börsenzeitung. 1911. 12 Januar. S. 7.

447. Kunst und Wissenschaft. Aus den Konzertsälen // Berliner Börsenzeitung. 1928. 09 Mai. S. 3.

448. Kunst und Wissenschaft. Aus den Konzertsälen // Berliner Börsenzeitung. 1928. 29 Oktober. S. 4.

449. Kunst und Wissenschaft. Konyertchronik // Berliner Börsenzeitung. 1923. 23 November. S. 4.

450. Kunst und Wissenschaft. Konzerte // Berliner Börsenzeitung. 1924. 09 April. S. 3.

451. Kunst. Achtste Concert F. O. V. // Leeuwarder Courant. 1932. 04 Februari. P. 7.

452. Kunst. Derde concert F. O. V. // Leeuwarder Courant. 1931. 22 October. P. 6.

453. Kunst. F. O. V. // Leeuwarder Courant. 1929. 05 November. P. 6.

454. Kunst. Friesche Orkest Vereeniging // Leeuwarder Nieuwsblad. 1932. 04 Februari. P. 2.

455. Kunst. Friesche Orkest-Vereeniging // Leeuwarder Nieuwsblad. 1929. 08 November. P. 5.

456. Kunst. Friesche Orkest-Vereeniging // Leeuwarder Nieuwsblad. 1931. 22 October. P. 9.

457. Kunst. Friesche Orkest-Vereeniging // Leeuwarder Nieuwsblad. 1932. 18 Maart. P. 5.

458. Kunst. Kunstkring. Jeugdconcert. Bataviaasch Nieuwsblad. 1933. 25 April. P. 5.

459. Kunst. Piano-avond Marinus Voorberg // De Telex. 1945. 16 Juli. S. 2.

460. Kunst. Piano-avond Marinus Voorberg // Het Parool. 1945. 16 Juli. B. 2.

461. Kunst. Piano-avond van Hugo van Dalen // Dodrechtsche Courant. 1944. 10 Februar. P. 2.

462. Kunstchronit. Der einarmige Pianist Rudolf Horn // Hamburger Nachrichten. 1936. 12 November. S. 9.

463. Kunststelle // Reichspost. 1925. 08 November. S. 14.

464. La vie a Paris. Les Concerts // Paris-midi: seul journal quotidien paraissant à midi. 1927. 30 avril. P. 2.

465. Lahee H. Famous Pianists of Today and Yesterday. Boston, U. S. A.: Colonial Press, 1906. 345 p.

466. Lahti // Radio Wien. 1930. 14 November. S. 69.

467. Last Saturday // The Tribune: Friday. 1938. 25 of March. P. 3.

468. Leipzig // Radio Wien. 1936. 13 März. S. 31.

469. Les Grands Concerts. Concerts Colonne (Theatre du Chatelet) // Le Droit: journal des tribunaux. 1931. 05 Fevrier. P. 2.

470. Letteren en Kunst. Jeannette Cyfer // Nieuwe Rotterdamsche Courant. Ochteindblad C. 1925. 11 November. P. 2.

471. Letteren en Kunst. Martha Baird // De Maasbode. Avondblad. 1925. 05 Mei. Derde Blad.

472. Letteren en Kunst. Martha Baird // Nieuwe Rotterdamsche Courant. Ochteindblad B. 1925. 05 Mei. P. 3.

473. Lexikon Schöpferischer und schaffender Österreicher. November 1948.

474. Liederabend Hans Schweiger // Die Neue Zeitung. 1925. 25 März. S. 7.

475. Liederabend Maud Gray // Neues Wiener Journal. 1934. 29 Juni. S. 22.

476. Ludmila Sigrist // Rigasche Rundschau. 1909. 26 März. S. 16.

477. Maria Neuscheller // Der Tag. 1926. 17 Dezember. S. 7.

478. Maria Neuscheller // Neues Wiener Journal, 1930. 01 November. S. 33.

479. Marienbad. Kurkonzert des Kurorchesters // Pilsner Tagblatt. 1929. 03 Juli. S. 2.

480. Marx J. Orchesterkonzerte und Kammermusik. Sergei Bortkiewicz // Wiener Zeitung. 1947. 25 Dezember. S. 3.

481. Matthias Lenz zu Temur Yakubov. Briefe vom 12. Dezember 2019 // Private archive of Temur Yakubov.

482. Miss Bonavia's Recital // The Mail. Adelaide, Australia. No. 467, 1921. 23 of April. P. 12.

483. Mitteilungen der Konzertdirektion Georg Kugel. Anna Licho // Neues Wiener Journal. 1923. 25 Februar. S. 21.

484. Mitteilungen der Konzertdirektion Georg Kugel. Paul Wittgenstein // Neue Freie Presse. 1929. 15 September. S. 16.

485. Mittellungen der Konzertdirektion Georg Kugel // Neues Wiener Tagblatt. 1923. 18 Februar. S. 13.

486. Mittwoch // Salzburger Volksblatt. 1936. 18 Juli. 13.

487. Mittwoch. Klavierforträge Otto Schulhof // Radio Wien. 1936. 17 Juli. S. 20.

488. Montag // Radio Wien. 1934. 19 Oktober. S. 25.

489. Moore E. Miss Bernstein and Mr. Stock Dispense Christmas Cheer // Chicago Tribune. 1926. 25 of December. P. 11.

490. Moreira L. Música. Sinfonias Russas no Municipal // Gazeta de Noticias. 1942. 25 de Agosto. P. 7.

491. München // Radio Wien. 1932. 22 April. S. 53.

492. München // Radio Wien. 1936. 13 November. S. 33.

493. Música // A Naçao. 1936. 12 de Maio. P. 7.

494. Música // Correio da Manhã. 1947. 07 de Outubro. P. 13.

495. Música. A Dominical da O. S. B. // Gazeta de Noticias. 1944. 22 de Outubro. P. 6.

496. Música. A Dominical da O. S. B. no Rex // Diario Carioca. 1944. 20 de Outubro. P. 6.

497. Música. A Dominical da O. S. B., no Rex // Gazeta de Noticias. 1944. 21 de Outubro. P. 6.

498. Música. A srta. Yolanda Ferreira no concerto de sabbado no Monicipal // Diario de Noticias. 1934. 14 de Novembro. P. 12.

499. Musica. Anna Carolina // Jornal do Brasil. 1981, 28 de Setembro. P. 4.

500. Musica. Anna Carolina // Jornal do Brasil. 1981. 29 de Setembro. P. 4.

501. Música. Anna Carolina no Centro Artistico Musical // Correio da Manhã. 1937. 30 de Outubro. P. 9.

502. Música. Arnaldo Rebello novamente no Rio // A Noite. 1950. 28 de Setembro. P. 9.

503. Música. Arnaldo Rebello novamente no Rio // Correio da Manhã. 1950. 20 de Setembro. P. 7.

504. Música. Associação Brasileira de Musica // Diario de Noticias. 1933. 23 de Agosto. P. 9.

505. Música. Associação dos Servidores Civis do Brasil // Diario de Noticias, 1944. 09 de Novembro. P. 9.

506. Música. Centro Artistico Musical // Diario de Noticias. 1933. 26 de Março. P. 7.

507. Música. Centro de Desenvolvimento Artistico // Diario da Noite. 1945. 04 de Janeiro. P. 2.

508. Música. Concerto da Pianista Ana Carolina // Gazeta de Noticias. 1947. 29 de Junho. P. 6.

509. Musica. Concerto Dora Soares-Varella Cid // Jornal do Brasil. 1927. 15 de Julho. P. 22.

510. Música. Concerto Sinfonico na E. N. M. // Correio da Manhã. 1958. 29 de Agosto. P. 17.

511. Música. Concerto Sinfonico na Escola Nacional de Musica // O Jornal. 1946. 25 de Setembro. P. 3.

512. Música. Deia de Sousa Nogueira // Diario de Noticias. 1943. 24 de Outubro. P. 10.

513. Música. Escola Nacional de Musica // Correio da Manhã. 1947. 30 de Novembro. P. 27.

514. Música. Escola Nacional de Musica // Diario de Noticias. 1958. 29 de Agosto. P. 3.

515. Música. Escola Nacional de Musica // Diario de Noticias. 1960. 18 de Novembro. P. 3.

516. Música. Homenagem a Barroso Neto // Diario de Noticias. 1941. 23 de Novembro. P. 12.

517. Música. Mabi Gonzalez, Maria J. Canellas // Diario de Noticias. 1948. 16 de Dezembro. P. 2.

518. Música. Marguerite Verdie. Orchestra Philarmonica do Rio de Janeiro // Diario Carioca. 1931. 07 de Junho. P. 6.

519. Música. No Brasil, o pianista portugues Antonio de Almeida Garret // Correio da Manhã. 1953. 07 de Agosto. P. 9.

520. Música. No Municipal: Joaquin Achucarro e outros pianistas // Correio da Manhã. 1958. 23 de Setembro. P. 19.

521. Música. O 107° concerto do Centro Artistico Musical // A Noite. 1933. 27 de Outubro. P. 7.

522. Música. O concerto Dora Soares-Varella Cid // A Noite. 1927. 19 de Julho. P. 8.

523. Música. O concerto symphonico de sabbado no municipal // Diario de Noticias. 1934. 16 de Novembro. P. 12.

524. Música. O unico concerto de Dora Soares // A Noite. 1927. 15 de Julho. P. 8.

525. Música. Pianista Alice Fonseca // Diario de Noticias. 1952. 13 de Novembro. P. 2.

526. Música. Programas musicais // Correio da Manhã. 1948. 12 de Novembro. P. 13.

527. Música. Recital da Pianista Helena Paracampo // Jornal do Brasil. 1956. 02 de Setembro. P. 8.

528. Música. Recital da pianista Neusa Fonseca // Correio da Manhã. 1947. 16 de Abril. P. 11.

529. Música. Recital de Piano de Maria do Rosario // Jornal do Brasil. 1956. 03 de Outubro. P. 8.

530. Música. Recital do menino pianista Carlos Antonio Gregorio Neto // Correio da Manhã. 1953. 10 de Julho. P. 9.

531. Música. Recital-Concerto // A Noite. 1944. 11 de Outubro. P. 6.

532. Música. Série "Juventude Brasileira", da O. S. B. Solista – Ruth Brafman // Diario da Noite. 1944. 29 de Novembro. P. 7.

533. Musik für Pianoforte mit Begleitung // Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen. 1913. August. S. 164.

534. Musik. Paul Wittgenstein // Neues Wiener Journal. 1923. 03 Dezember. S. 3.

535. Musik. Volksoper. – Konzerte. // Wiener Morgenzeitung. 1922. 23 Januar. S. 2.

536. Musikalische Novitäten // Börsen-Halle. 1924. 12 September. S. 18.

537. Musik-Chronik. Orchester-Konzerte // Berliner Börsenzeitung. 1930. 21 Oktober. S. 7.

538. Musikschule Mainz. Mathias Lenz [Електронний ресурс], URL: http://musikschule-hechtsheim.de/team-matthias-lenz/ (дата звернення: 18.10.2020).

539. Muziek te Rotterdam // De Maasbode. Avondblad. 1925. 27 October. Derde blad. P. 2.

540. Na agitaçao Musical da Cidade // Vamos Ler!. 1943. 17 de Junho. P. 44.

541. Nachmittagskonzert // Radio Wien. 1928. 25 Juni. S. 8.

542. Nascem Duas Estrelas // O Malho. 1945. Janeiro. P. 45.

543. Naselenko S. "I am a detective!" pianist Cyprien Katsaris seeks forgotten music, plays Mozart and Beethoven and performs Ukrainian folk music //

Opinion. 2019. 4th June. [Електронний ресурс]. URL: https://opinionua.com/en/2019/06/04/pianist-cyprien-katsaris (дата звернення: 27.10.2020).

544. Nederland. Boeatan's Feest // Algemeen Indisch Dagblad. 1923. 01 Maart. B. 10.

545. Nemecek R. Sergei Bortkiewicz, Romantiker mit Charakter // Piano news (Magazin für Klavier und Flügel). 2010. № 5, S. 52–55.

546. Nicholas J. Arensky & Bortkiewicz // The Romantic Piano Collection, Vol. 4 Piano Concertos of Arensky and Bortkiewicz performed by Stephen Coombs (piano) and BBC Scottish Symphony Orchestra (conductor – Jerzy Maksymiuk): CD booklet (CDA66624). Hyperion, 1992. P. 3-5.

547. Nicholas J. Bortkiewicz // Gramophone. 2009. May. P. 7.

548. Niemann W. Meister des Klaviers. Berlin: Schuster & Loeffler. 1919.

549. Niemann W. Das Klavierbuch, Geschichte der Klaviermusik und ihrer Meister bis zur Gegenwart. Leipzig, 1910. S. 242.

550. Niemann W. Serge Bortkewicz // Zeitschrift für Musik. 1932. Heft 6. S. 522–523.

551. Niemann W. Serge Bortkewicz // Zeitschrift für Musik. 1932. Heft 7. S. 608.

552. No Municipal. Os Concertos Symphonicos de Villa Lobos // Correio da Manhã. 1936. 13 de Outubro. P. 2.

553. Notas de Arte. Aurora Bruzon // Fon Fon. 1941. 09 de Agosto. P. 20.

554. Notas de Arte. Temporada Oficial de Arte do Teatro Municipal // Fon Fon. 1943. 12 de Junho. P. 11.

555. Noticiario Elegante // Revista da Semana. 1932. 18 de Junho.

556. Noticiario. Orquestra Sinfonica Brasileira // Tribuna Popular. 1947. 19 of September. P. 6.

557. On the Third Generation // The Sunday Tribune Magazine. 1944. 19 of March. P. 10.

558. Op den theemiddag... // Het Vaderland. Avondblad A. 1941. 18 Januari. P. 2.

559. Orchestra Philarmonica do Rio de Janeiro // Diario de Noticias. 1931. 08 de Junho. P. 5.

560. Orchestra Philarmonica do Rio de Janeiro // Jornal do Brasil. 1931. 06 de Junho.

561. Os Concertos da Philarmonica do Rio // Diario de Noticias. 1931. 10 de Junho. P. 3.

562. Otto Eisen, Klavierkonzert mit Orchester // Tages-Post, Linz. 1924. 27 März. S. 8.

563. Otto Schulhof… // Neue Freie Presse, Wien. 1913. 05 Dezember. S. 14.

564. Paul E. (2002), Sergei Bortkiewicz, Leben und Werk – Diplomarbeit in Musikpädagogik zur Erlangen des akademischen Grades ‘Magistra artium’ an der Universität Mozarteum Salzburg Musikpädagogisches Institut in Innsbruck. Innsbruck, Österreich, 126 p.

565. Paul Wittgenstein // Der Tag. 1930. 22 Juni. S. 17.

566. Paul Wittgenstein // Neues Wiener Journal. 1929. 29 September. S. 30.

567. Paul Wittgenstein // Neues Wiener Journal. 1930. 18 Mai. S. 30.

568. Paul Wittgenstein // Neues Wiener Journal. 1930. 19 Juni. S. 21.

569. Paul Wittgenstein // Neues Wiener Journal. 1930. 30 März. S. 29.

570. Paul Wittgenstein… // Neue Freie Presse. 1929. 29 Januar. S. 8.

571. Piano-avond Martha Baird // Haagsche Courant. Eerste Blad. 1925. 05 Mei. P. 3.

572. Pianoforte Recital // The Mercury. 1932. 28 of November. P. 8.

573. Pianomusiek van Bortkiewicz // Het Vaderland. Avondblad. 1943. 08 Maart. P. 2.

574. Professor Bortkiewicz im Kurkonzert // Badener Zeitung. 1934. 11 August. S. 3.

575. Professor Serge Bortkiewicz… // Neue Freie Presse. 1923. 23 September. S. 17.

576. Professor Serge Bortkiewicz… // Neues Wiener Tagblatt. 1923. 30 September. S. 14.

577. Program For Piano Recital // The Tribune: Saturday. 1937. 08 of May. P. 5.

578. Programm Radio-Wien. Dienstag, Den 30. Juni // Innsbrucker Nachrichten. 1936. 26 Juni. S. 7.

579. Programma der Muziekuitvoeringen. Kurhaus // Haagsche Courant. Vijfde Blad. 1930. 19 Juni. P. 2.

580. Quelques émissions a écouter cette semaine // L'Humanité. 1931. 09 de Juillet. P. 4.

581. Radio Programma. Donderdag // Het Volk. 1927. 22 Juni. P. 6.

582. Radio Programma. Woensdag // Het Volk. 1927. 06 September. P. 6.

583. Radio Rubriek. Phohi-Programma's // De Indische Courant. 1933. 27 September. Derde Blad.

584. Radio Wien // Kleine Volks-Zeitung. 1929. 15 November. S. 16.

585. Radio Wien // Kleine Volks-Zeitung. 1934. 22 Oktober. S. 7.

586. Radio Wien // Neues Wiener Journal. 1936. 30 Juni. S. 16.

587. Radio Wien. Dienstag den 12. März. 20.30 Uhr: Klaviervorträge // Neues Wiener Journal. 1935. 11 März. S. 8.

588. Radio Wien. Mittwoch, den 3. Mai // Neues Wiener Journal. 1933. 02 Mai. S. 10.

589. Radiomuziekuitzending door Bandoeng // Nieuwe Apeldoornsche Courant. Derde Blad. 1930. 19 April. P. 10.

590. Radio-Nieuws // Voorwaarts. 1927. 06 September. P. 2.

591. Radionieuws. Programma voor heden // De Maasbode. Ochtendblad. 1924. 30 April. Twee Bladen.

592. Radio-Nieuws. Radiomuziekuitzending door bandoeng // Het Vaderland. Ochtendblad B. 1930. 18 April. P. 2.

593. Radioprogramm // Neues Wiener Journal. 1928. 27 Juni. S. 11.

594. Radioprogramm. Freitag // Neues Wiener Journal. 1928. 06 Dezember. S. 12.

595. Radio-Programma // Twentsch Dagblad Tubantia. 1950. 14 of November. P. 3.

596. Radio-Programma. Dinsdag 1 Maart // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1927. 28 Februari. P. 2.

597. Radio-Programma. Dinsdag 8 Maart // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1927. 07 Maart. P. 2.

598. Radio-Programma. Dinsdag 8 Maart. // Provinciale Noordbrabantsche. 1927. 07 Maart. P. 6.

599. Radio-Programma. Donderdag 23 Juni // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1927. 22 Juni. P. 2.

600. Radio-Programma. Donderdag 23 Juni // Provinciale Noordbrabantsche. 1927. 22 Juni. P. 8.

601. Radio-Programma. Maandag 27 Augustus // Provinciale Noordbrabantsche. 1928. 25 Augustus. P. 11.

602. Radio-Programma. Woensdag 7 September // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1927. 06 September. P. 6.

603. Radio-Programma's. Vrijdag 29 September // Bataviaasch Nieuwsblad. 1933. 29 September. P. 10.

604. Radiospielplan. Dienstag, 1 März // Wiener Zeitung. 1932. 01 März. S. 8.

605. Radiotelefonia. P. R. A. O. // Correio de S. Paulo. 1933. 18 de Janeiro. P. 3.

606. Radiotelefonia. P. R. A. O. Programa de hoje da Radio Cruzeiro // Correio de S. Paulo. 1933. 15 de Fevereiro. 3.

607. Recital da Pianista Anna Carolina // A Manha. 1935. 21 de Maio. P. 6.

608. Recital de Aurora Bruzon em beneficio da Catedral // Folha Mineira. 1955. 22 de junho. P. 1.

609. Recital de piano de Hydarnés Widal do Couto // A Manha. 1945. 24 de Outubro. P. 3.

610. Recital is Given by Mildenhauers // Spokane Chronicle Monday. 1946. 01 April. P. 20.

611. Recital to Feature Beethoven Concerto // The Tribune: Thursday. 1944. 02 of March. P. 5.

612. Remy Leskowitz im Radio // Salzburger Chronik für Stadt und Land. 1927. 12 April. S. 6.

613. Residentieotkest. Volksconcert met Hugo van Dalen // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1937. 08 April. P. 3.

614. Romantic Piano Concerto – Volume 4 // Gramophone. 1993. March [Електронний ресурс]. URL: https://www.gramophone.co.uk/review/romantic-piano-concerto-volume-4 (дата звернення: 27.10.2020).

615. Rudolf Horn – der einarmige Pianist // Oberösterreichische Nachrichten. 1945. 12 November. S. 3.

616. Russian Misicians Heard in Concert // New-York Tribune Sunday. 1915. 14 of Februar. P. 11.

617. Russische Piano-avond // Haagsche Courant. Tweede Blad. 1936. 20 April. P. 3.

618. Russische piano-avond in den Haagschen Kunstkring // Haagsche Courant. Derde Blad. 1925. 30 Maart. P. 3.

619. Salle des Agriculteurs // La Semaine à Paris. 1927. 29 Avril. P. 34.

620. Schmidt H. Konzert // Rigasche Rundschau. 1908. 03 April. S. 6.

621. Schmidt L. Aus den Konzerten // Berliner Tageblatt. 1919. 09 Dezember. S. 2.

622. Schultze A. Musikbriefe und Berichte. Deutsches Reich. Berlin // Musikalisches Wochenblatt. 1907. 31 Januar. S. 115–116.

623. Schwab E. Brief zu Walter Labhart vom 10. Dezember1960 [scan-kopie des Handschrift] // Persönliches privates Archiv von Wouter Kalkman (Leiden, Niederlande), 7 Bl.

624. Semana Musical. Concerto extraordinario da Philarmonica, solistas Tomas Teran e Romeu Ghipsmann // A Noite. 1931. 20 de Julho. P. 7.

625. Serge Bortkiewicz // Het Vaderland. 1922. 29 November. P. 2.

626. Serge Bortkiewicz // Radio Wien. 1932. 26 Februar. S. 36.

627. Sergei Bortkiewicz 75 Jahre alt // Neues Österreich. 1952. 28 Februar.

628. Sergei Bortkiewicz Piano Concerto No. 2 // YouTube. [Електронний ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ePXwhyDqokw (дата звернення: 27.10.2020).
629. Sergei Eduardowitsch Bortkiewicz. Sonatenabend [Електронний ресурс], URL: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/40523 (дата звернення: 18.10.2020).
630. Shaw B. Music in London 1890 – 1894. In Three Volumes. Vol. 2. London: Constable and Company Limited. 1949. 325 p.
631. Signale für die musikalische Welt, 1931, No. 50, S. 1214
632. Soldano A. Il confine dell'inganno, Sergej Bortkiewicz. Bari, Italy: Florestano Edizioni, 2015. 336 p.
633. Solistenkonzerte // Reichspost. 1927. 08 Januar. S. 8.
634. Solistenkonzerte // Reichspost. 1928. 09 Mai. 9.
635. Sonaten von Bortkiewicz // Das kleine Volksblatt. 1942. 2 Dezember. S. 6.
636. Sonntag // Radio Wien. 1934. 29 Juni. S. 18.
637. Sonntag // Salzburger Volksblatt. 1934. 23 Juni. S. 14.
638. Sonntag, 1. Juli // Salzburger Chronik. 1934. 30 Juni. S. 13.
639. Soroker Y. Ukrainian Musical Elements in Classical Music. Toronto: Institute of Ukrainian Studies Press, 1995. 155 p.
640. Springfeld O. Konzert // Rigasche Rundschau. 1910. 05 Februar. S. 6.
641. Staatsbibliothek Katalog. [Електронний ресурс]. Каталог державної бібліотеки Німеччини. URL: http://stabikat.staatsbibliothek-berlin.de, (дата звернення: 29.10.2018).
642. Stadsnieuws. Het elfde concert van F. O. V. // Leeuwarder Courant.1932. 18 Maart. P. 2.
643. Stas en Dorp. Concert Harmonie // Nieuwsblad van het Noorden. 1917. 13 October. P. 3.
644. Stefaniai // Signale für die musikalische Welt. 1913. March 5. P. 361.
645. Storrs C. B. Music. Auditorium // Star Tribune Monday. 1915. 19 March. P. 4.

646. Students' Recital at Villamor Hall // The Sunday Tribune. 1936. 26 of July. P. 19.

647. Stuttgart // Radio Wien. 1934. 20 April. S. 34.

648. Stuttgart // Radio Wien. 1934. 24 August. S. 35.

649. Tagesneuigkeiten. Konzerte // Neues Wiener Journal. 1919. 18 November. S. 18.

650. Teatros e Música. Orquestra Sinfonica Brasileira // Jornal de Commercio. 1942, 30 de Agosto. P. 8.

651. Teatros. A Dominical da O. S. B. no Rex // Jornal do Brasil. 1944. 21 de Outubro. P. 10.

652. Teatros. Escola Nacional de Musica // Jornal do Brasil. 1943. 12 de Dezembro. P. 4.

653. Teatros. Musica. Concerto Sinfonico // Jornal do Brasil. 1934. 23 de Novembro. P. 19.

654. Thadani B. Recollections, letters and documents of Sergei Bortkiewicz. 3rd ed. Winnipeg, Canada: Cantext Publications. 2007. 90 p.

655. Thadani, B. N. "Sergei Bortkiewicz. The Forgotten Romantic", 2000 [Електронний ресурс]. URL: http://www.musicweb-international.com/classrev/2000/mar00/thadani.htm (дата звернення: 21.10.2020).

656. Thadani B., Holleran L. Discovering the music of Sergei Bortkiewicz // Clavier, January. 1996. P. 27-34.

657. The reproducing piano – Ampico. [Електронний ресурс]. URL: http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_ampico.cfm (дата звернення: 29.10.2020).

658. Theater Kunst und Musik. Erstes Schlußkonzert des Mozarteums // Salzburger Volksblatt. 1923. 28 Juni. S. 3.

659. Theater und Konzerte. Georg Kugel // Neues Wiener Tagblatt. 1923. 11 Februar. S. 21.

660. Theater und Kunst // Salzburger Chronik für Stadt und Land. 1923. 29 Juni. S. 4.

661. Theater und Kunst. Die formalige Ed. Horakschen Musikschulen… // Neues Wiener Journal. 1927. 02 Oktober. S. 29.

662. Theater und Kunst. Konzerte // Wiener Zeitung. 1928. 25 Mai, S. 6.

663. Theater und Kunst. Slawische Musik // Neues Wiener Tagblatt. 1924. 09 Dezember. S. 24.

664. Theater- und Kunstnachrichten. Adele Mannheimer… // Neue Freie Presse. 1914. 30 Januar. S. 15.

665. Theater und Musik. Klavierabend von Marie Dubois // Hamburger Nachrichten. 1910. 10 Dezember. S. 22–23.

666. Theater von Heute: Konzerthaus // Die Stunde. 1926. 26 November. S. 7.

667. Theater, Konzerte, Vorlesungen. Konzert // Düna Zeitung. 1908. 11 (24) September. S. 4.

668. Theater, Kunst und Literatur // Neues Wiener Tagblatt. 1923. 30 Mai. P. 9.

669. Theater, Kunst und Literatur. Konzerte // Deutsches Volksblatt. 1909. 17 November. S. 9.

670. Theater, Kunst und Literatur. Konzerte // Wiener Zeitung. 1914. 24 März. S. 24.

671. Theater, Kunst und Musik // Reichspost. 1929. 13 Januar. S. 12–13.

672. Theater, Kunst und Musik. Das Orchesterkonzert // Salzburger Volksblatt. 1928. 06 Oktober. S. 8.

673. Theater, Kunst und Musik. Konzertabend Grete Schwinner-Ganglbauer // Reichspost. 1924, 30 Januar. S. 8.

674. Theater, Kunst und Musik. Konzertschau // Reichspost 1923. 24 November. S. 7.

675. Theater, Kunst und Musik. Orchesterkonzerte // Reichspost. 1928. 01 Juli. S. 22.

676. Theater, Kunst, Kultur // Salzburger Chronik für Stadt und Land. 1928. 06 October. S. 9.

677. Theater, Musik und Kunst // Allgemeiner Tiroler Anzeiger. 1935. 28 Juni S. 18.

678. Theatergids // Het Vaderland. Avondblad D. 1926. 21 April. P. 1.

679. Theatros e Música. Aurora Bruzon // Jornal de Commercio. 1940. 21 de Novembro. P. 4.

680. Theatros e Música. Dominical // Jornal de Commercio. 1944. 22 de Outubro. P. 10.

681. Theatros. Orchestra Philarmonica do Rio de Janeiro // Jornal do Brasil. 1931. 10 de Junho. P. 14.

682. Tonight's Best Best // The Vancouver Sun Thursday. 1938. 6 of October. P. 13.

683. Tooneelvoorstellingen, Concerten enz. Concertgebouw // Het Nieuws van den Dag. 4e Blad. 1911. 06 Februari. B. 13.

684. Tooneelvoorstellingen, Concerten enz. Concertgebouw // Het Nieuws van den Dag. 3e Blad. 1911. 07 Februari. B. 9.

685. Two Features at "Pops" // The Boston Globe Friday. 1934. 07 of July. P. 11.

686. Unger M. Musikbriefe aus Leipzig, Dresden und Helsingfors. Leipzig // Signale für die musikalische Welt. 1914. 08 April. № 14. S. 576–583.

687. Veranstaltungen der Konzertdirektion Georg Kugel // Neue Freie Presse. 1928. 04 November. S. 19.

688. Veranstaltungen der Konzertdirektion Georg Kugel // Neues Wiener Tagblatt. 1923. 18 November. S. 16.

689. Vierter Vortragsabend des Innsbrucker Konservatoriums // Innsbrucker Nachrichten. 1935. 04 Juli. S. 11.

690. Volksconcert A. O. V. // Arnhemsche Courant. 1934. 12 Februari. P. 9.

691. Volksliederabend Moria Schen (London) // Allgemeiner Tiroler Anzeiger. 1938. 08 Januar. S. 9.

692. Volksliederabend Moria Schen (London) // Allgemeiner Tiroler Anzeiger. 1938. 12 Januar. S. 7.

693. Vrijdag 10 Aug. // Het Vrije Volk. 1945. 04 Augustus. P. 2.

694. Waack C. Konzert // Rigasche Zeitung. 1908. 11 (24) September.

695. Weller-Waterman // Signale für die musikalische Welt. 1919. 26 Februar. № 9. S. 145–146.

696. Wellmann W. Kritik : Konzert // Die Musik. V. Jahrgang 1905/1906 Heft 23. S. 335-336

697. Wien // Signale für die musikalische Welt. 1927. Heft 32. S. 1136.

698. Wiener Radio-Program. Donnerstag // Reichspost. 1928. 24 Juni. S. 28.

699. Wiener Radio-Program. Freitag // Reichspost. 1928. 02 Dezember. S. 34.

700. Wiener Radio-Program. Freitag // Reichspost. 1929. 10 November. S. 28.

701. Wiener Radio-Programm. Dienstag den 16 Juli // Neue Freie Presse. 1929. 15 Juli. S. 8.

702. Wiener Radio-Programm. Samstag den 2. Juni // Neue Freie Presse. 1928. 01 Juni. S. 22.

703. Wiener Radio-Programm. Samstag den 2. Juni // Neue Freie Presse. 1928. 02 Juni. S. 22.

704. Wright D. Sergei Bortkiewicz. Retrieved September 22, 2017. [Електронний ресурс], URL: http://www.wrightmusic.net/pdfs/sergei-bortkiewicz.pdf (дата звернення: 10.10.2017).

705. Ziegler, E. M. Musikbriefe. Aus Frankfurt A. M. // Neue Zeitschrift für Musik. Mainz, German. 1922. No. 89. P. 559.

706. Zwei Konzerts // Berliner Tageblatt. 1923. 21 Januar. S. 8.

707. **石岡　千弘** [Chihiro Ishioka]. **セルゲイ・ボルトキエヴィチの音楽観と、その作品への投影　—** 2曲のピアノ・ソナタ**を例に** [Sergei Bortkiewicz’s view on music and its reflections in his works, especially in his two piano sonatas] // **東京音楽大学大学院論文集** [Bulletin of the Doctoral Programs], Tokyo College of Music vol. 1 no. 2. March 2016. **頁** [pages] 21-39.

708. **石岡　千弘** [Chihiro Ishioka]. セルゲイ・ボルトキエヴィチ研究. 自筆資料に基づく生涯・音楽観・ピアノ作品の考察 [The Comprehensive Study of Sergei Bortkiewicz −An analysis of his life, view

of music, and piano works based on his autographs]. 博士学位論文 [Doctoral thesis]: 博士（音楽）[Doctor of Musical Arts (D.M.A.)] 博第1号 [Haku-no.1].東京音楽大学 [Tokyo College of Music], 2017. 185 頁 [pages].

ДОДАТКИ

Додаток 1

Концертний репертуар С. Борткевича

У приведеній нижче таблиці запропоновано перелік творів, які входили до концертного репертуару Сергія Борткевича. Джерелом інформації стали опубліковані у періодичних виданнях першої половини XX століття дописи, матеріали інтернет-сайтів Musikverein й Віденського симфонічного оркестру, а також чернетки програм окремих зібрань Товариства Борткевича, які збереглись в архіві Австрійської національної бібліотеки у Відні. Оскільки виконавська діяльність митця не обмежувалась лише сольними виступами, його репертуар був поділений на категорії: твори для виконання соло, з оркестром, в ансамблі (у чотири руки, з вокалістом або інструменталістом) та симфонічні композиції. Деякі твори С. Борткевича були одночасно віднесені до кількох різних категорій, оскільки протягом свого життя він виконував їх як диригент із симфонічним оркестром, а також у перекладі для фортепіано. Крім того, у таблиці наведено дати концертів, до програми яких входили зазначені твори.

1.1. Сольний репертуар

№	Твір	Дати концертів
Моцарт, Вольфганг Амадей		
1	Фантазія d-moll K.397	10/09/1908
Бетховен, Людвіг ван		
2	Соната №8 op.13 c-moll	16/02/1904
3	Соната №14 op.27 №2 cis-moll	28/03/1908 02/04/1908 24/11/1908
4	Соната №26 op.81a Es-dur	10/09/1908
5	До Елізи WoO 59	10/09/1908

Шопен, Фредерік

6	Ноктюрн op.27 №1 cis-moll	25/02/1908 10/09/1908
7	Ноктюрн op.48 №2 fis-moll	06/12/1905 02/04/1908 24/11/1908
8	Балада №1 op.23 g-moll	06/12/1905 28/03/1908
9	Скерцо №2 op.31 b-moll	25/02/1908 28/03/1908 02/04/1908 24/11/1908
10	Полонез op.26 №2 es-moll	06/12/1905
11	Полонез op.53 As-dur	10/09/1908
12	Баркарола op.60 Fis-dur	02/04/1908 24/11/1908
13	Фантазія-експромт op.66 cis-moll	10/09/1908

Ліст, Франц

14	Угорська рапсодія №5	06/12/1905
15	Угорська рапсодія №12	16/02/1904 10/09/1908
16	Угорська рапсодія №18	28/03/1908
17	Consolation S.172 №3 Des-dur	23/031908
18	Цикл «Роки мандрів», 1 ч. S.160	
	№1 Chapelle de Guillaume Tell	06/12/1905
	№8 Le mal du pays	06/12/1905
19	Цикл «Поетичні та релігійні гармонії» S.173	
	№3 Bénédiction de Dieu dans la solitude	16/02/1904 10/09/1908
	№7 Funérailles	08/11/1907 28/03/1908 02/04/1908 24/11/1908
20	Дві легенди S.175	28/03/1908 02/04/1908 24/11/1908
	№1 St François d'Assise: la prédication aux oiseaux	06/12/1905

	№2 St François de Paule: marchant sur les flots	

Шуман, Роберт

21	Фантастичні п’єси op.12	
	№1 Увечері	08/11/1907 10/09/1908
	№2 Порив	08/11/1907 10/09/1908
	№4 Примхливі образи	08/11/1907 10/09/1908
22	Фантазія op.17 C-dur	16/02/1904
23	Арабеска op.18 C-dur	28/03/1908 02/04/1908 24/11/1908
24	Новелета op.99 №9 h-moll з циклу цикл «Bunte Blätter»	28/03/1908 02/04/1908 24/11/1908

Чайковський, Петро

25	Скерцо op.2 №2 F-dur	06/12/1905 10/09/1908
26	Камаринська op.39 №13 з циклу «Дитячий альбом»	08/11/1907

Рахманінов, Сергій

27	Баркарола op.10 №3 g-moll	23/03/1908 10/09/1908

Сґамбаті, Джіованні

28	Ноктюрн h-moll	06/12/1905

Власні твори

29	Чотири п’єси op.3	05/03/1907
	№1 Капричіо fis-moll	02/04/1908 24/11/1908 23/11/1909
	№3 Гавот-Каприс Fis-dur	10/09/1908 24/11/1908 22/01/1923 03/02/1923 22/02/1939 30/10/1943

30	Враження op.4	05/03/1907 23/11/1909 13/12/1910
31	Три п’єси op.6	10/09/1908 24/11/1908
	№1 Прелюдія es-moll	23/11/1909
32	Мелодія op.7 №1 e-moll	24/11/1908 23/11/1909 26/01/1933
33	Кримські нариси op.8	13/12/1910
	№3a Східна ідилія	26/01/1933 19/02/1933
34	Соната №1 op.9 H-dur	13/12/1910
35	Балада op.10 №1 f-moll	23/11/1909 13/12/1910
36	Мазурка op.10 №2 C-dur	13/12/1910
37	Етюд op.10 №3 A-dur «Fontaine lumineuse»	13/12/1910 17/12/1933
38	Шість ліричних роздумів op.11	23/11/1909
	№1 Andantino cantabile G-dur	03/12/1951
	№2 Sostenuto assai e-moll	03/12/1951
39	Мазурка op.12 №1 e-moll	13/12/1910
40	Полонез op.12 №3 cis-moll	13/12/1910
41	Шість прелюдій op.13	13/12/1910
42	Десять етюдів op.15	
	Етюд №5 As-dur	26/11/1924
	Етюд №7 Cis-dur	17/12/1933 15/12/1947
	Етюд №8 Des-dur	26/11/1924 11/10/1931 08/01/1951
	Етюд №9 fis-moll	11/10/1931 19/02/1933 30/10/1943
	Етюд №10 e-moll	22/01/1923 11/10/1931 19/02/1933
43	Lamentations et Consolations op.17	19/11/1923

		03/04/1950
	№4 Consolation Des-dur	22/01/1923 26/01/1933 17/12/1933
	№7 Lamentation es-moll	22/01/1923
44	Три п’єси op.24	19/11/1923
	№1 Ноктюрн «Діана»	31/10/1925
	№2 Вальс-гротеск «Сатир»	17/12/1933
	№3 Експромт «Ерос»	17/12/1933 19/04/1948
45	Три вальси op.27	19/11/1923
	№1 Граціозний вальс	11/10/1931 17/12/1933
	№3 Віденський вальс	22/02/1939 30/10/1943
46	Дванадцять етюдів op.29	
	Етюд op.29 №7 «Le mystérieux incounu»	15/12/1947
	Етюд op.29 №8 «Le Jongleur»	17/12/1933 15/12/1947
47	«З казок Андерсена» op.30	02/02/1934 06/02/1950
48	Десять прелюдій op.33	
	Прелюдія №1 cis-moll	11/10/1931 26/01/1932 19/02/1933 30/10/1943
	Прелюдія №2 Fis-dur	17/12/1933 30/10/1943
	Прелюдія №5 A-dur	30/10/1943
	Прелюдія №6 cis-moll	17/12/1933 30/10/1943
	Прелюдія №7 Fis-dur	11/10/1931 17/12/1933 30/10/1943
	Прелюдія №8 Des-dur	11/10/1931 17/12/1933 30/10/1943
	Прелюдія №9 B-dur	26/01/1932

		17/12/1933 30/10/1943
	Прелюдія №10 b-moll	30/10/1943
49	Цикл «Роман» op.35	10/10/1951
50	«Дитинство» op.39	04/02/1932
51	Сім прелюдій op.40	26/01/1932 04/02/1932
	Прелюдія №1 Fis-dur	19/02/1933 30/10/1943
	Прелюдія №2 h-moll	30/10/1943
	Прелюдія №6 fis-moll	19/02/1933
	Прелюдія №7 E-dur	19/02/1933 30/10/1943
52	Балада op.42 cis-moll	11/10/1931 26/01/1932 04/02/1932 15/12/1947
53	Елегія op.46 Cis-dur	26/01/1932 19/02/1933 22/02/1939
54	У ¾ такті op.48	
	№1 Moderato E-dur	26/01/1933 19/02/1933
	№2 e-moll	26/01/1933 19/02/1933 22/02/1939
	№5 G-dur	26/01/1933 19/02/1933 22/02/1939
	№6 Allegro robusto C-dur	26/01/1933 19/02/1933
55	Kasperl-Harlekin» op.54 №9	22/02/1939 14/05/1940
56	Lyrica nova op.59	14/05/1940
	№1 Con moto affettuoso Fis-dur	30/10/1943
	№3 Andantino Fis-dur	30/10/1943
	№4 Con slancio Des-dur	30/10/1943
57	Соната №2 op.60 cis-moll	29/11/1942

		14/04/1944
58	Фантастичні п’єси op.61	
	№1 «Warum?» op.61	15/12/1947 08/01/1951
	№2 «Ein Traum» op.61	08/01/1951
	№3 «...und das Erwachen» op.61	08/01/1951
59	Три мазурки op.64	08/01/1951
60	Етюд op.65 №2 e-moll	15/12/1947 03/04/1950
61	Шість прелюдій op.66	03/12/1951

1.2. Концерти для фортепіано з оркестром

Ліст, Франц

62	Концерт №2 A-dur	1902[30]
63	Транскрипція фантазії «Wanderer» Ф. Шуберта	02/04/1906

Рубінштейн, Антон

64	Концерт №4 op.70 d-moll	18/03/1904

Власні твори

65	Концерт op.1 h-moll	02/04/1906 23/031908
66	Концерт №1 op.16 B-dur	29/01/1923 18/01/1925 25/09/1931 28/09/1931 20/12/1931 29/07/1935 03/10/1939 14/02/1943 21/09/1945
67	Концерт №3 op.32 c-moll «Per aspera ad astra»	25/01/1929

1.3. Фортепіанний ансамбль

Ліст, Франц

68	Симфонічна поема №7 «Festklänge» S.101 (для 2-х ф-но)	31/03/1927

[30] Згідно «Спогадів» С. Борткевича [654].

Власні твори

69	Російські танці op.18 №1	07/05/1936
70	Російські мелодії і танці op.31	07/05/1936
71	Симфонічна поема «Отелло» op.19 для 4-х рук	06/02/1950

1.4. Камерно-інструментальні твори

Моцарт, Вольфганг Амадей

72	Соната №1 A-dur для скрипки і фортепіано	16/11/1906
73	Соната №4 e-moll для скрипки і фортепіано	16/11/1906

Бетховен, Людвіг ван

74	Соната №5 op.24 F-dur для скрипки і фортепіано	14/05/1944
75	Соната №8 op.30 №3 G-dur для скрипки і фортепіано	16/11/1906
76	Соната №3 op.69 A-dur для віолончелі і фортепіано	31/10/1925

Брамс, Йоганес

77	Скерцо c-moll із Сонати F.A.E. для скрипки і фортепіано	16/11/1906

Гріг, Едвард

78	Соната №3 op.45 c-moll для скрипки і фортепіано	14/05/1944

Андреа, Фолькмар [Andreae, Volkmar]

79	Соната op.4 D-dur для скрипки і фортепіано	22/01/1923 06/02/1923 ??/??/1923

Кассадó, Гаспар [Cassadó, Gaspar]

80	Соната «У старовинному іспанському стилі» для віолончелі і фортепіано	31/10/1925

Сен-Санс, Каміль

80	Інтродукція і Рондо капричіозо op.28	22/01/1923 03/02/1923
81	Хаванез op.83	22/01/1923

Сарасате, Пабло

82	Інтродукція і Тарантела op.43	02/09/1936

Губай, Єно [Hubay, Jenö]

83	Зефір	02/09/1936

Шмід, Яро

84	Романс B-dur	02/09/1936

Сук, Йозеф [Suk, Josef]

85	Пісня кохання op.7 №1 для скрипки і фортепіано	03/02/1923

Нардіні, Пьєтро [Nardini, Pietro]

86	Скрипковий концерт	02/09/1936

Гендель, Георг Фрідріх

87	Концерт [соната?] g-moll для віолончелі й фортепіано	31/10/1925

Власні твори

88	Три п’єси op.25 для віолончелі та фортепіано	06/02/1950
89	Соната op.26 g-moll для скрипки і фортепіано	22/01/1923 03/02/1923 06/02/1923 ??/??/1923 22/03/1929 18/06/1929 02/08/1934 15/08/1934 29/11/1942 05/04/1946
90	Соната op.36 D-dur для віолончелі і фортепіано	23/09/1928 18/06/1929 23/01/1935 29/11/1942 05/04/1946
91	Тріо op.38 c-moll для скрипки, віолончелі і фортепіано	23/01/1935 05/04/1946
92	Сюїта op.63 для скрипки і фортепіано	30/10/1943
93	Цикл «Дитинство» op.39 (для струнного квартету та ф-но)	02/10/1950
94	Концерт op.20 c-moll для віолончелі з оркестром	26/11/1924 31/10/1925 17/12/1925 28/02/1926
95	Концерт op.22 d-moll для скрипки з оркестром	03/02/1923 02/01/1943 30/10/1943 14/05/1944 03/04/1950

1.5. Камерно-вокальні твори

Шуберт, Франц

96	Der König in Thule, D.367	08/11/1907
97	Die liebe Farbe D.795 №16 з циклу Die schöne Müllerin	08/11/1907
98	Im Abendrot D.799	08/11/1907
99	Wiegenlied [D.304, 498 чи 867 ?]	08/11/1907
100	Gretchen [am Spinnrade, D.118 ?]	08/11/1907
101	Die junge Nonne D.828	31/10/1909

Чайковський, Петро

102	Средь шумного бала op.38 №3	08/11/1907

Дворжак, Антонін

103	Ach, není, není tu… op.73 №3 з циклу «V národním tónu»	08/11/1907
104	Lasst mich allein op.82 №1	08/11/1907

Кінцль, Вільгельм [Kienzl, Wilhelm]

105	Abendhelle op.44 №2	08/11/1907
106	Endlose Liebe [без op.?]	08/11/1907
107	Maria auf dem Berge op.55 №3	08/11/1907 31/10/1909
108	Meine Lust ist leben! op.44 №4	08/11/1907
109	Gute Nacht Ihr Freunde [op.?]	31/10/1909

Ліст, Франц

110	Lasst mich ruhen, S.317	08/11/1907
111	Der Fischerknabe S.292 №1[31]	08/11/1907 31/10/1909
112	Die Loreley S.273	08/11/1907 31/10/1909

Ґріґ, Едвард

113	Fra Monte Pincio op.39 №1	31/10/1909
114	Odalisken synger EG 131	31/10/1909

Штраус, Ріхард

115	Heimliche Aufforderung	03/12/1937

Маукс, Ріхард [Maux, Richard]

116	Agnes Bernauerin	03/12/1937

[31] З циклу «3 Lieder aus Schillers Wilhelm Tell» S.292

Нєв'ядомскі, Станіслав [Niewiadomski, Stanislaus]

117	Indele i mendele	03/12/1937

Монюшко, Станіслав [Moniuszko, Stanislaus]

118	Spinnrad	03/12/1937

Власні твори

119	Цикл «Сім поезій Поля Верлена» op.23	26/11/1924
120	Trinklied op.43 №7 з циклу «Пісні Хафіза»	03/12/1951
121	Цикл «Російські поеми на німецькі тексти» op.47	
	Das Gebet op.47 №1	31/01/1936 08/01/1951
	Heimatbild (Kriegsbild) op.47 №3	31/01/1936 03/12/1937 08/01/1951
	Nirvana op.47 №4	31/01/1936 08/01/1951
	O glaub mir nicht op.47 №6	15/12/1947
122	Weinlaube op.56 №6 з циклу «Im Park»	03/12/1951
123	Вокальний цикл «Sternflug des Herzens» op.62	03/03/1943 04/04/1943
	Allein op.62 №1	16/05/1946 16/12/1946 15/12/1947 19/04/1948
	Der Stein op.62 №4	16/05/1946 16/12/1946 15/12/1947 19/04/1948
	Vision op.62 №5	16/12/1946
	Wiedersehn op.62 №6	16/05/1946 19/04/1948
	Zu zweit op.62 №7	16/05/1946 16/12/1946 15/12/1947
124	Vorfrühling op.67 №3	19/04/1948 03/12/1951
125	Au Die Sixtinische Madonna op.69 №2	03/12/1951
126	Der Landstreicher op.71 №3	16/05/1946

127	Ruinen op.72 №3	03/12/1951
128	Rosen und Zypressen op.72 №4	19/04/1948
129	Blütenflor op.72 №6	16/05/1946
130	Immer Du op.73 №1	10/10/1951
131	Des Sultans Wundergarten op.73 №2	10/10/1951
132	Erlösung op.74 №1	10/10/1951
133	Schöner Morgen op.74 №2	10/10/1951
134	Im Rokokogarten op.74 №3	10/10/1951
135	Einsamkeit	03/12/1937
136	Der Leiermann	15/12/1947
137	Christnacht	08/01/1951
138	Das neue Jahr	08/01/1951

Акомпанементи

139	А. Понкієллі – Арія Джоконди[32]	31/10/1909
140	К. Сен-Санс – Аріозо Даліли	31/10/1909
141	С. Борткевич – Опера «Акробати» op.50	
	С. Борткевич – Коротка інтродукція й Історія Рене	05/03/1951
	С. Борткевич – Інтермецо й арія Рене з першого акту	05/03/1951
	С. Борткевич – Арія Рене з третього акту	05/03/1951
	Арія Івана	03/12/1951

1.6. Симфонічний репертуар

Глінка, Михайло

142	Увертюра до опери «Руслан і Людмила»	17/03/1929

Бородін, Олександр

143	Музична картина «У Середній Азії»	05/02/1928

Чайковський, Петро

144	Увертюра-фантазія «Ромео і Джульєтта»	07/05/1928
145	Симфонія №4 op.36 f-moll	05/02/1928
146	Симфонія №5 op.64 e-moll	17/03/1929
147	Симфонія №6 op.74 h-moll	21/09/1945

Брух, Макс

148	Концерт №1 g-moll для скрипки з оркестром	17/12/1922 29/01/1923

[32] З опери «Джоконда» op.9 композитора Амількаре Понкієллі (Amilcare Ponchielli).

Власні твори

149	Симфонічна поема «Отелло» op. 19	30/04/1927 06/02/1950
150	Балетна сюїта «1001 ніч» op.37	30/04/1927 25/01/1929 09/08/1934
151	Опера «Акробати» op.50	03/02/1937
152	Австрійська сюїта op.51 для струнного оркестру	21/09/1945 10/06/1948
153	Симфонія №1 op.52 D-dur	03/10/1939 26/02/1952
154	Увертюра до казкової опери op.53	26/02/1952
155	Концерт №1 op.16 B-dur для фортепіано з оркестром	03/12/1922 22/04/1927 05/02/1928 26/02/1952
156	Концерт №2 op.28 c-moll для фортепіано з оркестром	07/05/1928
157	Концерт №3 op.32 c-moll «Per aspera ad astra» для фортепіано з оркестром	30/04/1927 17/03/1929
158	Скрипковий концерт op.22 d-moll	17/12/1922 29/01/1923 30/04/1927
159	Ліричне інтермецо op.44	26/02/1952

Додаток 2

Музиканти і колективи, з якими виступав С. Борткевич

Протягом життя Сергій Борткевич багато виступав у концертах і на радіо як соліст, диригент, ансамбліст та акомпаніатор. У таблиці наведено імена митців та назви музичних колективів з якими композитор співпрацював як виконавець із зазначенням дати й міста, у якому відбувся кожен їх сумісний концерт.

Виконавець / Колектив	**Дата й місто проведення концерту**
Оркестри / Ансамблі	
Симфонічний оркестр харківського відділення ІРМО	18/03/1904, Харків 23/03/1908, Харків
Берлінський філармонійний оркестр	02/04/1906, Берлін
Берлінський симфонічний оркестр	29/01/1923, Берлін
Тонкюнстлероркестр	03/12/1922, Відень
Віденський симфонічний оркестр	18/01/1925, Відень 30/04/1927, Відень 05/02/1928, Відень 17/03/1929, Відень 20/12/1931, Відень 29/07/1935, Відень 03/02/1937, Відень
Віденський жіночий симфонічний оркестр	07/05/1928, Відень 10/06/1948, Відень
Чеський філармонійний оркестр	17/12/1922, Прага
Сілезький філармонійний оркестр	25/09/1931, Вроцлав
Radiojournalorchesters	28/09/1931, Прага
Великий симфонічний оркестр RAVAG	26/02/1952, Відень
Das Prix-Quartet	02/10/1950, Відень
Диригенти	
Ілля Слатін	18/03/1904, Харків 23/03/1908, Харків
Август Шаррер [August Scharrer]	02/04/1906, Берлін
Рудольф Ніліус [Rudolf Nilius]	18/01/1925, Відень

Др. Е. Нік [Dr. E. Nick]	25/09/1931, Вроцлав
Георг Шейдлер [Georg Scheidler]	28/09/1931, Прага
Др. Людвіг Кайзер [Dr. Ludwig Kaiser]	20/12/1931, Відень
Фрідріх Клаппер [Friedrich Klapper]	29/07/1935, Відень
Проф. Антон Конрат [Prof. Anton Konrath]	14/02/1943, Відень
Проф. Йозеф Ласка [Prof. Joseph Laska]	21/09/1945, Відень

Піаністи

Поль де Конне [Paul de Conne]	03/12/1922, Відень
Марія Нойшеллер [Maria Neuscheller]	31/03/1927, Відень 30/04/1927, Відень 17/03/1929, Відень
Сігізмунд Странскі [Siegmund Stransky]	22/04/1927, Відень
Антуан Констант [Antoine Konstant]	05/02/1928, Відень
Пауль Вітгенштайн [Paul Wittgenstein]	07/05/1928, Відень
Отто Шульгоф [Otto Schulhof]	07/05/1936, Відень
Фелісітас Каррер [Felicitas Karrer]	06/02/1950, Відень 26/02/1952, Відень

Скрипалі

Осіп Шнірлін [Ossip Schnirlin]	16/11/1906, Берлін
Франк Сміт [Frank Smit]	17/12/1922, Прага 22/01/1923, Відень 29/01/1923, Берлін 03/02/1923, Гаага 06/02/1923, Берлін
Кріста Ріхтер [Christa Richter]	30/04/1927, Відень
Дж. Деуч [J. Deutsch]	22/03/1929, Відень
Ганс Бассерманн [Hans Bassermann]	18/06/1929, Ляйпциг
Яро Шмід [Jaro Schmied]	02/08/1934, Баден 15/08/1934, Відень 02/09/1936, Відень 02/11/1942, Відень 02/01/1943, Відень 30/10/1943, Відень 03/04/1950, Відень 26/02/1952, Відень
Георг Штайнер [Georg Steiner]	23/01/1935, Відень
Жденко Машек [Zdenko Maschek]	14/05/1944, Відень

Віллі Босковскі [Willi Boskovsky]	05/04/1946, Відень 04/02/1947, Відень
Антон Фіц [Anton Fietz]	15/12/1947, Відень

Віолончелісти

Віллі Деккерт [Willy Deckert]	30/03/1909, Берлін
Пауль Грюммер [Paul Grümmer]	26/11/1924, Відень 31/10/1925, Мадрид 02/11/1942, Відень
Ютка Прікс-Загорнацки [Jutka Prix-Zahornaczky]	17/12/1925, Відень
Ріхард Крочак [Richard Krotschak]	28/02/1926, Відень 23/01/1935, Відень 05/04/1946, Відень 10/04/1946, Відень
Беате Рейхерт [Beate Reichert]	23/09/1928, Відень
Юліус Кленгель [Julius Klengel]	18/06/1929, Ляйпциг
Сента Бенеш [Senta Benesch]	06/02/1950, Відень

Вокалісти

Марта Геух-Мальте [Martha Geuh-Malte]	04/10/1905, Берлін
Еммі Дестін [Emmy Destinn]	02/04/1906, Берлін 13/02/1907, Берлін 08/11/1907, Гамбург 10/02/1908, Гамбург 25/02/1908, Гамбург 01/11/1908, Берлін 29/10/1909, Берлін 31/10/1909, Берлін 26/10/1910, Гамбург
Маріа Бенке-Селлін [Maria Behnke-Sellin]	05/03/1907, Берлін
Роза Маас [Rosa Maas]	30/03/1909, Берлін
Марта Кемпнер-Хохстат [Martha Kempner-Hochstädt]	16/03/1911, Берлін
Розіна Фортельні [Rosine Fortelni]	26/11/1924, Відень
Елсе Епстейн-Чарре [Else Epstein-Tscharré]	31/01/1936, Відень
Марія Вінклер-Фіалко [Maria Winkler-Fialko]	03/02/1937, Відень 03/12/1937, Відень
Герда Редліх [Gerda Redlich]	03/02/1937, Відень
Альберт Феллер [Albert Feller]	03/02/1937, Відень
Отто Стаерен [Otto Staeren]	03/02/1937, Відень

Анна Гьольнер-Крівіц [Anna Göllner-Kriwitz]	04/04/1943, Відень
Луїза Браббі [Louise Brabbée]	16/05/1946, Відень
Франц Карл Фукс [Franz Karl Fuchs]	16/05/1946, Відень 03/12/1951, Відень
Анні Вівіан Кеньон [Anny Vivian Kenyon]	16/12/1946, Відень
Антон Дермота [Anton Dermota]	04/02/1947, Відень 15/12/1947, Відень
Фізі Хьолд [Fritzi Hödl]	19/04/1948, Відень
Хільдегард Шеуфлер [Hildegard Scheüfler]	05/03/1951, Відень
Софія Карст [Sophie Karst]	10/10/1951, Відень

Додаток 3

Виступи С. Борткевича у концертах і на радіо

У таблиці наведено перелік виступів С. Борткевича у відкритих концертах і радіопрограмах у період з 1904 по 1952 рік. Джерелом інформації для відновлення дати й програми кожного виступу стала епістолярна спадщина композитора, опубліковані у періодичних виданнях анонси, рецензії та огляди культурних подій, матеріали з сайтів Musikverein й Віденського симфонічного оркестру, а також чернетки програм окремих зібрань Товариства Борткевича, які збереглись в архіві Австрійської національної бібліотеки у Відні.

Усі концерти наведені у хронологічному порядку із зазначенням дати й місця проведення, а також джерел з яких була відновлена інформація про певну подію. Програми деяких концертів не є повними, або й зовсім відсутні, що було позначено відповідним чином у таблиці. У випадках, коли митець брав участь у виконанні лише певної частини програми концерту, у таблиці позначені лише ці твори. У авторських концертах С. Борткевича його авторство біля назви кожного твору не зазначається. Коментарі та імена артистів мовою оригіналу наведені у квадратних дужках, або у вигляді зносок.

Дата і місце проведення	Програма, учасники	Джерела
1904/02/16 Харків, Зала дворянського зібрання	Ф. Шопен – Ноктюрн[33] Ф. Ліст – Bénédiction de Dieu dans la solitude S.173 №3 Ф. Ліст – Угорська рапсодія №12 cis-moll Л. Бетховен – Соната №8 op.13 c-moll Р. Шуман – Фантазія op.17 C-dur (Програма частково відновлена з рецензії.)	«Южный край» від 23/01/1904, с. 4; «Южный край» від 18/02/1904;[34]
1904/03/18 Харків, Зала дворянського зібрання	П’яте симфонічне зібрання ІРМО А. Рубінштейн – Концерт №4 op.70 d-moll *Симф. оркестр харківського відділення ІРМО* *Диригент: Ілля Слатін*	«Южный край» від 23/01/1904;

[33] У рецензії не зазначено, який саме ноктюрн виконував С. Борткевич.
[34] Номери сторінок у деяких газетах «Южный край» не збереглись.

1904/10/22 Берлін Філармонія	Сольний концерт	Berliner Börsen-Zeitung від 9/10/1904, с. 20; Berliner Volks-Zeitung від 17/10/1904, с. 2; Berliner Tageblatt від 26/10/1904, с. 2; Berliner Volkszeitung від 27/10/1904, с. 2;
1904/11/1904 Берлін, Філармонія	Сольний концерт	Berliner Tageblatt від 20/11/1904, с. 10; Berliner Börsen-Zeitung від 24/11/1904, с. 8;
1905/10/04 Берлін, Singakademie	С. Борткевич – Три пісні для голосу і фортепіано [імовірно без опусу] *Марта Геух-Мальте* [Martha Geuh-Malte]	«Berliner Tageblatt» від 29/09/1905, с.16;
1905/12/06 Берлін, Singakademie	Ф. Ліст – Угорська рапсодія №5 e-moll Ф. Ліст – Легенда St François d'Assise: la prédication aux oiseaux S.175 №1 Ф. Ліст – Le mal du pays S.160, №8 Ф. Ліст – Chapelle de Guillaume Tell S.160, №1 Дж. Сгамбаті – Ноктюрн h-moll П. Чайковський – Скерцо op.2 №2 F-dur Ф. Шопен – Полонез op.26 №2 es-moll Ф. Шопен – Ноктюрн op.48 №2 fis-moll Ф. Шопен – Балада №1 op.23 g-moll	«Berliner Tageblatt» від 26/11/1905, с. 19; «Berliner Tageblatt» від 03/12/1905, с. 21; «Berliner Börsenzeitung» від 07/12/1905, с. 10; «Berliner Tageblatt» від 09/12/1905, с. 7;
1906/04/02 Берлін, Beethovensaal	Благодійний концерт С. Борткевич – Концерт op.1 h-moll Ф. Шуберт/Ф. Ліст – Фантазія «Wanderer» Пісні для голосу і фортепіано *Берлінський філармонійний оркестр* *Диригент: Август Шаррер* [August Scharrer] *Еммі Дестін (сопрано)*	«Berliner Börsenzeitung» від 14/03/1906, с. 8; «Berliner Tageblatt» від 11/03/1906, с. 24; «Berliner Tageblatt» від 18/03/1906, с. 23; «Berliner Tageblatt» від 25/03/1906, с. 23; «Berliner Tageblatt» від 29/03/1906, с. 12; «Berliner Börsenzeitung» від 01/04/1906, с. 11; «Berliner Tageblatt» від 01/04/1906, с. 10; «Berliner Börsenzeitung» від 06/04/1906, с. 7; «Berliner Volkszeitung» від 08/04/1906, с. 2;
1906/11/16 Берлін, Saal Bechstein	Концерт скрипкової музики *Ossip Schnirlin (скрипка)* В. А. Моцарт – Соната №1 A-dur В. А. Моцарт – Соната №4 E-moll	«Berliner Tageblatt» від 04/11/1906, с. 24; «Berliner Tageblatt» від 11/11/1906, с. 10;

	Л. Бетховен – Соната №8 op.30 №3 G-dur Й. Брамс – Скерцо з сонати FAE [c-moll]	«Berliner Tageblatt» від 15/11/1906, с. 14; «Berliner Tageblatt» від 16/11/1906 с. 8; «Berliner Börsenzeitung» від 16/11/1906, с. 8; «Berliner Tageblatt» від 21/11/1906, с. 7;
1907/01/23 Берлін, Saal Bechstein	Концерт гамбурзького жіночого квартету С. Борткевич - Етюд С. Борткевич – Гавот С. Борткевич – Капричіо	«Berliner Börsenzeitung» від 19/01/1907, с. 8; «Berliner Börsenzeitung» від 23/01/1907, с. 6; «Berliner Tageblatt» від 26/01/1907, с. 6; «Musikalisches Wochenblatt» від 31/01/1907, с. 116
1907/02/13 Берлін, Mozartsaal	Концерт камерної музики за участі: Еммі Дестін [Emmy Destinn], Софі Вахнер [Sophie Wachner], Карла Йорна [Karl Jörn], Путмана Грісвольда [Putman Griswold], проф. Г.[енріха] Грюнфельда [Prof. H. Grünfeld], Лео Блеха [Leo Blech] та др. Карла Бесля [Dr. Karl Besl]. Програма вечору в анонсі не означена.	«Berliner Tageblatt» від 03/02/1907, с. 27; «Berliner Tageblatt» від 10/02/1907, с. 26;
1907/02/16 Берлін, Філармонія	С. Рахманінов – Прелюдія Ф. Шопен – Етюд Ges-dur Ф. Шопен – Балада №3 op.47 As-dur	«Berliner Börsenzeitung» від 17/02/1907, с. 6;
1907/03/05 Берлін, Mozartsaal	Камерно-вокальний концерт *Maria Behnke-Sellin (сопрано)* С. Борткевич – Чотири п'єси для ф-но op.3 С. Борткевич – Враження для ф-но op.4 Вокальна музика	«Berliner Tageblatt» від 17/02/1907, с. 27; «Berliner Tageblatt» від 24/02/1907, с. 27; «Berliner Tageblatt» від 28/02/1907, с. 6; «Berliner Tageblatt» від 03/03/1907, с. 26; «Berliner Volkszeitung» від 07/03/1907, с. 2;
1907/11/08 Гамбург, Conventgarten (Великий зал)	Камерно-вокальний концерт *Еммі Дестін (сопрано)* Ф. Шуберт – Der König in Thule, D.367 Ф. Шуберт – Die liebe Farbe D.795 №16 Ф. Шуберт – Im Abendrot D.799 Ф. Шуберт – Wiegenlied [D.304, 498 чи 867 ?] Ф. Шуберт – Gretchen [am Spinnrade, D.118 ?] Ф. Ліст – Funérailles S.173, №7 (ф-но соло) П. Чайковський – Средь шумного бала op.38/3	«Hamburger Nachrichten» від 20/10/1907, с. 23; «Börsen-Halle» від 24/10/1907, с. 8; «Börsen-Halle» від 27/10/1907, с. 11; «Neue Hamburger Zeitung» від 27/10/1907, с. 3;

	П. Чайковський – Volkslied[35] (ф-но соло?) А. Дворжак – Klage op.73 №3[36] А. Дворжак – Lasst mich allein op.82 №1 В. Кінцль – Abendhelle op.44 №2 В. Кінцль – Endlose Liebe [без op.?] В. Кінцль – Maria auf dem Berge op.55 №3 В. Кінцль – Meine Lust ist leben! op.44 №4 Р. Шуман – Порив op.12 №2 (ф-но соло) Р. Шуман – Увечері op.12 №1 (ф-но соло) Р. Шуман – Примхливі образи op.12 №4 (ф-но соло) Ф. Ліст – Lasst mich ruhen, S.317 Ф. Ліст – Der Fischerknabe S.292 №1 Ф. Ліст – Die Loreley S.273	«Börsen-Halle» від 31/10/1907, с. 18; «Börsen-Halle» від 03/11/1907, с. 23; «Hamburger Nachrichten» від 07/11/1907, с. 12; «Börsen-Halle» від 09/11/1907, с. 5;
1907/11/10 Берлін, Bechstein-Saal	Прощання з А. Райзенауером	«Berliner Tageblatt», від 12/11/1907, с. 1;
1907/11/26 Берлін, Blüthnersaal	Сольний концерт. Програма невідома.	«Berliner Tageblatt» від 26/11/1907, с. 18; «Berliner Börsenzeitung» від 26/11/1907, с. 9;
1908/01/23 Берлін, Bechstein-Saal	Концерт Клари Ерлер (Klara Erler)	«Berliner Tageblatt» від 19/01/1908, с. 10;
1908/02/10 Гамбург, Conventgarten (Великий зал)	Останній концерт *Еммі Дестін (сопрано)* Програма невідома.	«Neue Hamburger Zeitung» від 19/01/1908, с. 3; «Börsen-Halle» від 26/01/1908, с. 24;
1908/02/18 Берлін, Blüthnersaal	Благодійний концерт за участю: *Юліуса Лібана* [Julius Lieban], *Гелен Лібан* [Helen Lieban], *др. Маркса Мюллера* [Dr. Marx Möller], *Р. Цаілера* [R. Zeiler], *м. Гаас Кнауер* [m. Haas Knauer] та *Карла Меєра* [Karl Mayer]. Програма невідома.	«Berliner Tageblatt» від 16/02/1908, с. 26; «Berliner Tageblatt» від 25/02/1908, с. 2;
1908/02/25 Гамбург, Conventgarten (Великий зал)	Останній концерт *Еммі Дестін (сопрано)* Ф. Шопен – Ноктюрн op.27 №1 cis-moll Ф. Шопен – Скерцо №2 op.31 b-moll Вокальна програма невідома	«Börsen-Halle» від 16/02/1908, с. 24; «Börsen-Halle» від 26/02/1908, с. 5;
1908/03/23 Харків,	Третє симфонічне зібрання ІРМО *Симф. оркестр харківського відділення ІРМО*	«Утро» від 14/02/1908; «Утро» від 20/03/1908;

[35] Імовірно, п’єса «Камаринская» з циклу «Дитячий альбом» op.39 П. Чайковського.
[36] Мається на увазі романс «Ach, není, není tu, co by mě těšilo» з циклу «V národním tónu» op.73.

Зала дворянського зібрання	*Диригент: Ілля Сламін* С. Борткевич – Концерт op.1 h-moll С. Рахманінов – Баркарола op.10 №3 g-moll С. Рахманінов – Полішинель op.3 №4 fis-moll Ф. Ліст – Consolation №3 Des-dur П. Чайковський / С. Борткевич – «Вальс квітів» з балету «Лускунчик»	«Утро» від 23/03/1908; «Южный край» від 23/03/1908, с. 6; «Утро» від 25/03/1908; «Южный край» від 25/03/1908;
1908/03/28 Харків, Не відбувся	Ф. Ліст – Funérailles S.173, №7 Л. Бетховен – Соната №14 op.27 №2 cis-moll Р. Шуман – Арабеска op.18 C-dur Р. Шуман – Новелета op.99 №9 h-moll Ф. Шопен – Балада №1 op.23 g-moll Ф. Шопен – Ноктюрн Ф. Шопен – Скерцо №2 op.31 b-moll Ф. Ліст – Дві легенди S.175 Ф. Ліст – Угорська рапсодія №18 A-dur С. Борткевич – власні твори[37]	«Утро» від 21/03/1908; «Утро» від 25/03/1908; «Утро» від 27/03/1908;
1908/04/02 Рига, Schwarzhäupter-saale	Ф. Ліст – Funérailles S.173 №7 Л. Бетховен – Соната №14 op.27 №2 cis-moll Ф. Шопен – Баркарола op.60 Fis-dur Ф. Шопен – Ноктюрн op.48 №2 fis-moll Ф. Шопен – Скерцо №2 op.31 b-moll Ф. Ліст – Дві легенди S.175 Р. Шуман – Арабеска op.18 C-dur Р. Шуман – Новелета op.99 №9 h-moll С. Борткевич – Капричіо op.3 №1 fis-moll	«Rigasche Zeitung» від 02/01/1908; «Rigasche Rundschau» від 10/03/1908, с. 7; «Düna Zeitung» від 11/03/1908, с. 4; «Rigasche Zeitung» від 17/03/1908; «Düna Zeitung» від 26/03/1908, с. 7; «Rigasche Zeitung» від 27/03/1908; «Rigasche Rundschau» від 27/03/1908, с. 7; «Düna Zeitung» від 29/03/1908, с. 6; «Rigasche Rundschau» від 31/03/1908, с. 8; «Rigasche Zeitung» від 01/04/1908; «Rigasche Rundschau» від 01/04/1908, с. 6; «Düna Zeitung» від 01/04/1908, с. 5; «Düna Zeitung» від 01/04/1908, с. 6;

[37] Рецензія на концерт не зберіглась. Програму відновлено за інформацією з рецензії на Третє симфонічне зібрання за участю С. Борткевича 23/03/1908, де також був розміщений анонс сольного концерту 28/03/1908.

		«Rigasche Zeitung» від 03/04/1908; «Rigasche Rundschau» від 03/04/1908, с. 6; «Düna Zeitung» від 03/04/1908, с. 4;
1908/09/10 Рига, Schwarzhäupter-saale	В. А. Моцарт – Фантазія d-moll K.397 Л. Бетховен – «До Елізи» WoO 59 Л. Бетховен – Соната №26 op.81a Es-dur Р. Шуман – Порив op.12 №2 Р. Шуман – Увечері op.12 №1 Р. Шуман – Примхливі образи op.12 №4 Ф. Шопен – Фантазія-експромт op.66 cis-moll Ф. Шопен – Ноктюрн op.27 №1 cis-moll Ф. Шопен – Полонез op.53 As-dur С. Рахманінов – Баркарола op.10 №3 g-moll П. Чайковський – Скерцо op.2 №2 F-dur С. Борткевич – Гавот-Каприс op.3 №3 Fis-dur С. Борткевич – Три п'єси op.6 Ф. Ліст – Bénédiction de Dieu dans la solitude S.173 №3 Ф. Ліст – Угорська рапсодія №12 cis-moll	«Rigasche Rundschau» від 02/09/1908, с. 4; «Rigasche Rundschau» від 04/09/1908, с. 4; «Düna Zeitung» від 06/09/1908, с. 7; «Rigasche Zeitung» від 06/09/1908; «Rigasche Zeitung» від 08/09/1908, с. 4; «Rigasche Rundschau» від 09/09/1908, с. 7; «Düna Zeitung» від 09/09/1908, с. 4; «Rigasche Zeitung» від 09/09/1908; «Düna Zeitung» від 11/09/1908, с. 4; «Rigasche Zeitung» від 11/09/1908;
1908/11/01 Берлін, Beethovensaal	Концерт *Еммі Дестін (сопрано).* У програмі романси Ф. Шуберта, А. Дворжака, Б. Сметани, П. Чайковського, В. Кінцеля, Р. Штрауса, Е. Ґріґа, В. Моцарта, народні пісні.	«Berliner Tageblatt» від 18/10/1908, с. 35; «Berliner Tageblatt» від 25/10/1908, с. 31;
1908/11/24 Відень, Saale Ehrbar	Ф. Ліст – Funérailles S.173 №7 Л. Бетховен – Соната №14 op.27 №2 cis-moll Р. Шуман – Арабеска op.18 C-dur Р. Шуман – Новелета op.99 №9 h-moll Ф. Шопен – Баркарола op.60 Fis-dur Ф. Шопен – Ноктюрн op.48 №2 fis-moll Ф. Шопен – Скерцо №2 op.31 b-moll С. Борткевич – Гавот-Каприс op.3 №3 Fis-dur С. Борткевич – Три п'єси op.6 С. Борткевич – Мелодія op.7 №1 e-moll С. Борткевич – Капричіо op.3 №1 fis-moll Ф. Ліст – Дві легенди S.175	«Neue Freie Presse» від 04/10/1908, с. 41; «Neues Wiener Journal» від 16/10/1908, с. 8; «Neues Wiener Tagblatt» від 16/10/1908, с. 13; «Neue Freie Presse» від 08/11/1908, с. 42; «Neues Wiener Journal» від 24/11/1908, с. 10; «Wiener Montags-Journal» від 30/11/1908, с. 11; «Neues Wiener Journal» від 17/12/1908, с. 10;
1909/03/30 Берлін, Blüthnersaal	Благодійний концерт. *Солістка: Rosa Maas (сопрано)* *За участі Willy Deckert (віолончель)* Програма невідома.	«Berliner Tageblatt» від 21/03/1909, с. 41; «Berliner Tageblatt» від 28/03/1909, с. 38;

1909/05/03 Париж	Авторський концерт	«Утро» від 29/04/1909, с. 4;
1909/10/29 Берлін, Philharmonie	Вокальний концерт Еммі Дестін (сопрано). У програмі пісні та арії Ф. Шуберта, Б. Сметани, А. Дворака, Гуго Вольфа, В. А. Моцарта, Ж. Ф. Телемана, Ж. Ф. Шульца, Ф. Е. Баха. Фортепіанні твори Ф. Ліста, Ф. Шопена.	«Berliner Tageblatt» від 10/10/1909, с. 26; «Berliner Tageblatt» від 17/10/1909, с. 23;
1909/10/31 Берлін, Philharmonie	Прощальний концерт Еммі Дестін (сопрано). Ф. Шуберт – Die junge Nonne D.828 Ф. Ліст – Der Fischerknabe S.292 №1 Ф. Ліст – Die Loreley S.273 В. Кінцль – Maria auf dem Berge op.55 №3 В. Кінцль – Gute Nacht Ihr Freunde [op.?] А. Понкієллі – Арія Джоконди Е. Ґріґ – Fra Monte Pincio op.39 №1 Е. Ґріґ – Odalisken synger EG 131 К. Сен-Санс – Аріозо Даліли Фортепіанні твори: Ф. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста	«Berliner Tageblatt» від 28/10/1909, с. 15; «Berliner Tageblatt» від 30/10/1909, с. 12; «Berliner Tageblatt» від 31/10/1909, с. 22;
1909/11/23 Берлін, Blüthnersaal	Авторський концерт С. Борткевича Балада op.10 №1 f-moll Капричіо op.3 №1 fis-moll Шість ліричних роздумів op.11 Прелюдія op.6 №1 es-moll Враження op.4 Мелодія op.7 №1 e-moll	«Berliner Tageblatt» від 14/11/1909, с. 25; «Berliner Börsenzeitung» від 25/11/1909, с. 6; «Berliner Tageblatt» від 28/11/1909, с. 6; «Musikalisches Wochenblatt» від 02/12/1909, с. 7;
1910/10/26 Гамбург, Conventgarten (Великий зал)	Вокальний концерт Еммі Дестін (сопрано) У програмі Арія з опери «La Wally» А. Каталані [Alfredo Catalani], романси Ф. Шуберта, С. Борткевича, Е. фон Штрауса, А. Дворжака, Й. Брамса, Р. Шумана, а також німецькі, російські, румунські, й богемські народні пісні.	«Börsen-Halle» від 09/10/1910, с. 19; «Börsen-Halle» від 16/10/1910, с. 19; «Hamburger Nachrichten» від 20/10/1910, с. 12; «Börsen-Halle» від 23/10/1910, с. 19; «Neue Hamburger Zeitung» від 27/10/1910, с. 6;
1910/12/13 Харків, Громадська бібліотека	Авторський концерт С. Борткевича Соната №1 op.9 H-dur Враження op.4 Кримські нариси op.8 Балада op.10 №1 f-moll Мазурка op.10 №2 C-dur Етюд op.10 №3 A-dur Мазурка op.12 №1 e-moll	«Утро» від 5/12/1910, с. 1; «Утро» від 7/12/1910, с. 6; «Утро» від 8/12/1910, с. 1; «Утро» від 10/12/1910, с. 1; «Утро»

	Полонез op.12 №3 cis-moll Шість прелюдій op.13	від 10/12/1910, с. 5; «Утро» від 11/12/1910, с. 2; «Утро» від 12/12/1910, с. 2; «Южный край» від 15/12/1910;
1911/03/16 Берлін, Blüthnersaal	Melodramen-Abend. Franz Liszt-Feier. Martha Kempner-Hochstädt Prof. Arthur Egidi	«Berliner Tageblatt» від 12/03/1911, с. 43; «Pester Lloyd» від 19/03/1911, с. 8;
1913/03/09 Берлін, Esplanade	Концерт з нагоди ювілею Романова Учасники: Вокалісти Andrejewa, Arens, Warjagin.	«Berliner Tageblatt» від 10/03/1913, с. 6;
1915/01/25 Харків, Громадська бібліотека	Благодійний концерт *Учасники - Арди, Борисяк, С. Борткевич, Гуляєв, Лотин, Олейніков, Петина, Рунич, І. Сватин та інші.*	«Утро» від 25/01/1915, с. 5;
1922/12/03 Відень, Musikverein (Великий зал)	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur *Тонкюнстлероркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Paul de Conne (фортепіано)*	«Neues Wiener Tagblatt» від 01/12/1922, с. 8; «Neues Wiener Tagblatt» від 03/12/1922, с. 13; Сайт Віденського симф. оркестру[38];
1922/12/17 Прага, Smetanasaal	М. Брух – Скрипковий концерт №1 g-moll С. Борткевич – Скрипковий концерт op.22 d-moll *Чеський філармонійний оркестр* *Диригент: Сергій Борткевич* *Соліст: Frank Smit (скрипка)*	«Prager Tagblatt» від 19/12/1922, с. 6;
1923/01/22 Відень, Konzerthaus (Середня зала)	Ф. Андреа – Скрипкова соната op.4 D-dur К. Сен-Санс – Хаванез op.83 К. Сен-Санс – Інтродукція і Рондо капричіозо op.28 С. Борткевич – Скрипкова соната op.26 g-moll С. Борткевич – Consolation op.17 №4 Des-dur С. Борткевич – Гавот-Каприс op.3 №3 Fis-dur С. Борткевич – Lamentation op.17 №7 es-moll С. Борткевич – Етюд op.15 №10 e-moll *Frank Smit (скрипка)*	«Neues Wiener Tagblatt» від 06/01/1923, с. 13; «Neue Freie Presse» від 14/01/1923, с. 14; «Neues Wiener Tagblatt» від 14/01/1923, с. 23; «Neues Wiener Journal» від 14/01/1923, с. 22; «Neues Wiener Tagblatt» від 21/01/1923, с. 25; «Der Montag» від 29/01/1923, с. 3;
1923/01/29	М. Брух – Скрипковий концерт №1 g-moll	«Berliner Tageblatt»

[38] Режим доступу: https://www.wienersymphoniker.at/en/events/bortkiewicz-konrath-h-munk-conne-beethoven-weber-bortkiewicz-bruckner (30.01.2020)

Берлін, Singakademie	С. Борткевич – Фортепіанний концерт №1 ор.16 B-dur С. Борткевич – Скрипковий концерт ор.22 d-moll *Берлінський симфонічний оркестр* *Соліст: Frank Smit (скрипка)*	від 21/01/1923, с.8; Лист до Г. ван Далена від 17/01/1923;
1923/02/03 Гаага, Кунстkріг	С. Борткевич – Скрипковий концерт ор.22 d-moll С. Борткевич – Скрипкова соната ор.26 g-moll К. Сен-Санс – Інтродукція і Рондо капричіозо ор.28 Й. Сук – Пісня кохання ор.7 №1 для скр. і ф-но С. Борткевич – Гавот-Каприс ор.3 №3 Fis-dur С. Борткевич – Lamentation ор.17 №? *Frank Smit (скрипка)*	«Het Vaterland» від 04/02/1923, с. 3; «Het algemeen Handelsblad» від 04/02/1923, с. 7; «De Haagsche Courant» від 05/02/1923, с. 2;
1923/02/06 Берлін, Hochschule	Ф. Андреа – Скрипкова соната ор.4 D-dur С. Борткевич – Скрипкова соната ор.26 g-moll К. Сен-Санс – Скрипкові твори С. Борткевич – Фортепіанні п’єси *Frank Smit (скрипка)*	«Berliner Tageblatt» від 21/01/1923, с.8; «Berliner Tageblatt» від 10/02/1923, с.3; Лист до Г. ван Далена від 17/01/1923;
1923/??/??	Ф. Андреа – Скрипкова соната ор.4 D-dur С. Борткевич – Скрипкова соната ор.26 g-moll *Frank Smit (скрипка)*	«Arbeiter Zeitung» від 09/06/1923, с. 7;
1923/11/19 Відень, Konzerthaus (Малий зал)	Авторський концерт С. Борткевича Lamentations et Consolations ор.17 Три п’єси ор.24 Чотири етюди з ор.15 Шість етюдів з ор.29 Три вальси ор.27	«Neues Wiener Tagblatt» від 28/10/1923, с. 18; «Neues Wiener Tagblatt» від 01/11/1923, с. 9; «Neue Freie Presse» від 01/11/1923, с. 13; «Neues Wiener Journal» від 01/11/1923, с. 16; «Neues Wiener Tagblatt» від 09/11/1923, с. 11; «Neues Wiener Journal» від 09/11/1923, с. 10; «Neues Wiener Journal» від 18/11/1923, с. 22; «Reichspost» від 24/11/1923, с. 7;
1924/11/26 Відень, Musikverein (Малий зал)	Авторський вечір С. Борткевича Віолончельний концерт ор.20 c-moll Етюд ор.15 №5 As-dur Етюд ор.15 №8 Des-dur Сім поезій Поля Верлена ор.23 для голосу і фортепіано	«Neues Wiener Tagblatt» від 15/11/1924, с. 13; «Neue Freie Presse» від 23/11/1924, с. 17; «Neues Wiener Tagblatt» від 23/11/1924, с. 16; «Neues Wiener Journal»

	Учасники: *Rosine Fortelni (сопрано)* *Paul Grümmer (віолончель)*	від 23/11/1924, с. 27; «Neues Wiener Journal» від 23/11/1924, с. 36; «Neue Freie Presse» від 26/11/1924, с. 8; «Neues Wiener Tagblatt» від 26/11/1924, с. 11; «Neues Wiener Tagblatt» від 26/11/1924, с. 16; «Neues Wiener Journal» від 26/11/1924, с. 12; «Der Morgen» від 01/12/1924, с. 7;
1924/12/02 Відень, Neuer Saal in der Hofburg	Концерт російської музики У програмі твори С. Борткевича, П. Чайковського, О. Гречанінова, Ф. Шопена, Л. Годовського, М. Мусоргського. *Учасники:* *Rose Attler (Volksoper), Serge Bortkiewicz (Klavier), Hermann Busch (Violoncello), Robert Pollak (Violine), Paul Wittgenstein (Klavier), Nikolaus Zec (Staatsoper)*	«Neue Freie Presse» від 23/11/1924, с. 17; «Neues Wiener Tagblatt» від 23/11/1924, с. 16; «Neues Wiener Journal» від 23/11/1924, с. 27; «Neues Wiener Journal» від 23/11/1924, с. 36; «Neue Freie Presse» від 30/11/1924, с. 18; «Neues Wiener Tagblatt» від 30/11/1924, с. 18; «Neues Wiener Tagblatt» від 02/12/1924, с. 11; «Neues Wiener Journal» від 02/12/1924, с. 11;
1925/01/18 Відень, Konzerthaus (Великий зал)	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur *Віденський симфонічний оркестр* *Rudolf Nilius (диригент)*	«Neue Freie Presse» від 18/01/1925, с. 15; Сайт Віденського симф. оркестру[39];
1925/10/31 Мадрид, Філармонія	Л. Бетховен – Віолончельна соната №3 op.69 A-dur Г. Ф. Гендель – Віолончельний концерт [соната?] g-moll Г. Кассадо́ – Соната «У старовинному іспанському стилі» С. Борткевич – Ноктюрн «Діана» op.24 №1 С. Борткевич – Гавот С. Борткевич – Етюд С. Борткевич – Віолончельний концерт op.20 c-moll	«La Voz» від 29/10/1925, с. 3; «El Liberal» від 01/11/1925, с. 4; «La Voz» від 02/11/1925, с. 2; «La Epoca» від 03/11/1925, с. 1 «El Globo» від 04/11/1925, с. 2

[39] Режим доступу: https://www.wienersymphoniker.at/en/events/r-nilius-zimbler-bortkiewicz-p-i-tchaikovsky-rimsky-korsakov-bortkiewicz-rubinstein (30.01.2020)

	Paul Grümmer (віолончель)	
1925/12/17 Відень, Konzerthaus (Малий зал)	Віолончельний концерт op.20 c-moll *Jutka Prix-Zahornaczky (віолончель)*	«Neues Wiener Journal» від 06/12/1925, с. 36; «Neues Wiener Journal» від 13/12/1925, с. 31; «Reichspost» від 03/01/1926, с. 12; «Arbeiter Zeitung» від 09/01/1926, с. 8;
1926/02/28 Відень, Konzerthaus (Великий зал)	Віолончельний концерт op.20 c-moll *Симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Richard Krotschak (віолончель)*	«Neue Freie Presse» від 26/02/1926, с. 10; «Wiener Salonblatt» від 07/03/1926, с. 15; Лист до Г. ван Далена від 15/02/1926;
1926/04/24 Гаага, Kunstkring	Фортепіанний концерт №3 op.32 *Гуго ван Дален (соліст)* *Сергій Борткевич (2-ге фортепіано)*	
1927/01/31 Мюнхен, Радіо	Фортепіанні твори	«Berliner Tageblatt» від 30/01/1927, с. 46;
1927/03/31 Відень, Großen Festsaal der Hofburg	Ф. Ліст – Симфонічна поема №7 «Festklänge» S.101 (у перекладі для 2-х фортепіано) *Maria Neuscheller (фортепіано)*	«Reichspost» від 27/02/1927, с. 6; «Reichspost» від 06/03/1927, с. 6; «Reichspost» від 13/03/1927, с. 14; «Wiener Zeitung» від 03/04/1927, с. 6;
1927/04/22 Відень, Musikverein (Великий зал)	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur *Симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Siegmund Stransky (фортепіано)*	«Neues Wiener Journal» від 22/04/1927, с. 11;
1927/04/30 Відень, Musikverein (Великий зал)	Концерт із творів С. Борткевича Симфонічна поема «Отелло» op.19 Скрипковий концерт op.22 d-moll Фортепіанний концерт №3 op.32 Балетна сюїта «1001 ніч» op.37 *Віденський симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Maria Neuscheller (фортепіано)* *Christa Richter (скрипка)*	«Die Stunde» від 16/04/1927, с. 1; «Die Stunde» від 01/05/1927, с. 8; «Der Morgen» від 09/05/1927, с. 4; «Wiener Sonn- und Montags-Zeitung» від 09/05/1927, с. 8; «Wiener Zeitung» від 17/05/1927, с. 8; «Neues Wiener Journal» від 27/05/1927, с. 13; Лист до Г. ван Далена від 06/06/1927;

1928/02/05 Відень, Musikverein (Великий зал)	Симфонічний концерт О. Бородін – У Середній Азії С. Борткевич – Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur П. Чайковський – Симфонія №4 op.36 f-moll *Віденський симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Antoine Konstant (фортепіано)*	«Der Tag» від 03/02/1928, с. 7; «Der Tag» від 04/02/1928, с. 7; «Neues Wiener Journal» від 05/02/1928, с. 29; «Der Tag» від 05/02/1928, с. 13; «Der Morgen» від 13/02/1928, с. 8; Сайт Віденського симф. оркестру[40]; Лист до Г. ван Далена від 10/05/1928;
1928/05/07 Відень, Musikverein (Великий зал)	Російський симфонічний концерт П. Чайковський –Ромео і Джульєтта С. Борткевич – Фортепіанний концерт №2 op.28 c-moll *Віденський жіночий симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Paul Wittgenstein (фортепіано)* *Nicola Zec (спів)*	«Neue Freie Presse» від 22/04/1928, с. 18; «Der Tag» від 03/05/1928, с. 7; «Neues Wiener Journal» від 06/05/1928, с. 30; «Neues Wiener Journal» від 17/05/1928, с. 24; «Wiener Zeitung» від 25/05/1928, с. 6; Лист до Г. ван Далена від 10/05/1928;
1928/09/23 Відень, Радіо	Віолончельна соната op.36 *Beate Reichert (віолончель)*	«Radio Wien» від 17/09/1928, с. 11; «Alpenländische Rundschau» від 22/09/1928, с. 31; «Neues Wiener Journal» від 22/09/1928, с. 10; «Tagblatt» від 22/09/1928, с. 5; «Allgemeiner Tiroler Anzeiger» від 22/09/1928, с. 17; «Das Kleine Blatt» від 23/09/1928, с. 20; «Neue Freie Presse» від 23/09/1928, с. 28; «Neues Wiener Journal» від 23/09/1928, с. 22; «(Linzer) Tages-Post» від

[40] Режим доступу: https://www.wienersymphoniker.at/en/events/bortkiewicz-konstant-borodin-bortkiewicz-p-i-tchaikovsky (30.01.2020)

		23/09/1928, с. 4; Лист до Г. ван Далена від 10/09/1928;
1929/01/25 Варшава, Філармонія	Фортепіанний концерт №3 op.32 Балетна сюїта «1001 ніч» op.37 *Сергій Борткевич (диригент, соліст)*	Лист до Г. ван Далена від 10/09/1928; Лист до Г. ван Далена від 22/12/1928;
1929/03/17 Відень, Musikverein (Великий зал)	Денний симфонічний концерт М. Глінка – Увертюра до опери «Руслан і Людмила» С. Борткевич – Фортепіанний концерт №3 op.32 c-moll «Per aspera ad astra» П. Чайковський – Симфонія №5 op.64 e-moll *Віденський симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Maria Neuscheller (фортепіано)*	«Neues Wiener Journal» від 15/03/1929, с. 11; «Neues Wiener Journal» від 17/03/1929, с. 30; Сайт Віденського симф. оркестру[41];
1929/03/22 Відень, Радіо	Скрипкова соната op.26 g-moll *J. Deutsch (скрипка)*	«Radio Wien» від 15/03/1929, с. 38; «Alpenländische Rundschau» від 16/03/1929, с. 31; «Allgemeiner Tiroler Anzeiger» від 16/03/1929, с. 18; «(Linzer) Tages-Post» від 20/03/1929, с. 8; «Das Kleine Blatt» від 21/03/1929, с. 14; «Illustrierte Kronen Zeitung» від 21/03/1929, с. 4; «Neues Wiener Journal» від 21/03/1929, с. 12; «Tagblatt» від 22/03/1929, с. 7;
1929/06/18 Ляйпциг, Радіо	С. Борткевич – Скрипкова соната op.26 g-moll С. Борткевич – Віолончельна соната op.36 D-dur Фортепіанні п'єси *Hans Bassermann (скрипка)* *Julius Klengel (віолончель)*	«Alpenländische Rundschau» від 15/06/1929, с. 31; «(Linzer) Tages-Post» від 15/06/1929, с. 8; «Hamburger Nachrichten» від 15/06/1929 с. 40; «Tagblatt» від 18/06/1929, с. 6; Лист до Г. ван Далена

[41] Режим доступу: https://www.wienersymphoniker.at/en/events/bortkiewicz-neuscheller-glinka-bortkiewicz-p-i-tchaikovsky (30.01.2020)

		від 14/06/1929;
1929/10/?? Радіо Риги	Фортепіанні твори	Лист до Г. ван Далена від 29/10/1929;
1931/09/25 Вроцлав (Бреслау), Радіо	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur *Сілезький філармонійний оркестр* *Dr. E. Nick (диригент)*	«Radio Wien» від 18/09/1931, с. 66; Лист до Г. ван Далена від 18/09/1931; Лист до Г. ван Далена від 07/10/1931;
1931/09/28 Прага, Радіо	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur *Radiojournalorchesters* *Georg Scheidler (диригент)*	«Radio Wien» від 25/09/1931, с. 52; «Prager Tagblatt» від 30/09/1931, с. 9; Лист до Г. ван Далена від 28/07/1931; Лист до Г. ван Далена від 18/09/1931; Лист до Г. ван Далена від 07/10/1931;
1931/10/11 Кенігсберг, Радіо	Радіоконцерт С. Борткевича Прелюдія op.33 №1 cis-moll Прелюдія op.33 №7 Fis-dur Прелюдія op.33 №8 Des-dur Етюд op.15 №9 fis-moll Етюд op.15 №8 Des-dur Етюд op.15 №10 e-moll Вальс op.27 №1 Fis-dur Балада op.42 cis-moll	«Radio Wien» від 09/10/1931, с. 48; «Radio Wien» від 09/10/1931, с. 50; «Innsbrucker Nachrichten» від 10/10/1931, с. 12; «Salzburger Wacht» від 10/10/1931, с. 14; Лист до Г. ван Далена від 18/09/1931; Лист до Г. ван Далена від 07/10/1931;
1931/10/14 Рига, Радіо	Фортепіанні твори	«Radio Wien» від 09/10/1931, с. 63; Лист до Г. ван Далена від 18/09/1931; Лист до Г. ван Далена від 07/10/1931;
1931/12/20 Відень, Радіо	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur *Віденський симфонічний оркестр* *Dr. Ludwig Kaiser (диригент)*	«Radio Wien» від 11/12/1931, с. 57; «Innsbrucker Nachrichten» від 12/12/1931, с. 18; «Allgemeiner Tiroler Anzeiger» від 12/12/1931, с. 20; «Volksblatt für Stadt und Land» від 13/12/1931, с. 20; «Radio Wien»

		від 18/12/1931, с. 36; «(Linzer) Tages-Post» від 18/12/1931, с. 5; «Innsbrucker Nachrichten» від 19/12/1931, с. 16; «Kleine Volks-Zeitung» від 19/12/1931, с. 15; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 19/12/1931, с. 27; «Salzburger Volksblatt» від 19/12/1931, с. 17; «Allgemeiner Tiroler Anzeiger» від 19/12/1931, с. 19; «(Linzer) Tages-Post» від 19/12/1931, с. 6; «Das Kleine Blatt» від 20/12/1931, с. 26; «Illustrierte Kronen Zeitung» від 20/12/1931, с. 14; «Kleine Volks-Zeitung» від 20/12/1931, с. 26. Лист до Г. ван Далена від 11/12/1931;
1931/12/22 Мюнхен, Радіо	Фортепіанні твори	Лист до Г. ван Далена від 11/12/1931; Лист до Г. ван Далена від 31/12/1931;
1932/01/26 Берлін, Радіо	Радіоконцерт С. Борткевича Прелюдія op.33 №1 cis-moll Прелюдія op.33 №9 B-dur Сім прелюдій op.40 Елегія op.46 Cis-dur Балада op.42 cis-moll	«Radio Wien» від 22/01/1932, с. 62; Лист до Г. ван Далена від 25/02/1932;
1932/02/04 Брауншвайг	Концерт видавництва Litolff «Дитинство» op.39 Сім прелюдій op.40 Балада op.42 cis-moll	Лист до Г. ван Далена від 25/02/1932;
1933/01/26 Берлін, Радіо	Радіоконцерт С. Борткевича Мелодія op.7 №1 e-moll «Східна ідилія» op.8 №3a Consolation op.17 №4 Des-dur «У ¾ такті» op.48 №1,2,5,6	«Radio Wien» від 20/01/1933, с. 55; «Der Tag» від 26/01/1933, с. 4; Лист до Г. ван Далена від 08/02/1933;
1933/02/19 Відень,	Радіоконцерт С. Борткевича Прелюдія op.33 №1 cis-moll	«Radio Wien» від 10/02/1933, с. 34;

Радіо	Прелюдія op.40 №1 Fis-dur Прелюдія op.40 №6 fis-moll Прелюдія op.40 №7 E-dur Елегія op.46 Cis-dur «Східна ідилія» op.8 №3a Етюд op.15 №9 fis-moll Етюд op.15 №10 e-moll «У ¾ такті» op.48 №1,2,5,6	«Volkspost» від 10/02/1933, с. 9; «Neue Freie Presse» від 11/02/1933, с. 20; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 11/02/1933, с. 22; «Innsbrucker Nachrichten» від 11/02/1933, с. 14; «Salzburger Volksblatt» від 11/02/1933, с. 16; «Die Rote Fahne» від 12/02/1933, с. 10; «Radio Wien» від 17/02/1933, с. 27; «Radio Wien» від 17/02/1933, с. 35; «Alpenländische Rundschau» від 18/02/1933, с. 31; «Arbeiter Zeitung» від 18/02/1933, с. 12; «Badener Zeitung» 18/02/1933, с. 6; «Innsbrucker Nachrichten» від 18/02/1933, с. 13; «Neue Freie Presse» від 18/02/1933, с. 16; «Neue Freie Presse» від 18/02/1933, с. 20; «Neues Wiener Journal» від 18/02/1933, с. 15; «Salzburger Wacht» від 18/02/1933, с. 9; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 18/02/1933, с. 21; «Arbeiter Zeitung» від 19/02/1933, с. 12; «Die Rote Fahne» від 19/02/1933, с. 14; Лист до Г. ван Далена від 08/02/1933;
1933/12/17 Відень, Радіо	Радіоконцерт С. Борткевича Прелюдія op.33 №7 Fis-dur Прелюдія op.33 №2 Fis-dur Прелюдія op.33 №8 Des-dur Прелюдія op.33 №6 cis-moll	«Radio Wien» від 08/12/1933, с. 31; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 09/12/1933, с. 18; «Salzburger Volksblatt»

	Прелюдія op.33 №9 B-dur Етюд op.15 №7 Cis-dur Вальс op.27 №1 Fis-dur Етюд op.10 №3 A-dur Етюд op.29 №8 «Le Jongleur» Вальс-гротеск op.24 №2 C-dur Consolation op.17 №4 Des-dur Експромт op.24 №3 «Epoc»	від 09/12/1933, с. 6; «Illustrierte Wochenpost» від 15/12/1933, с. 6; «Radio Wien» від 15/12/1933, с. 4; «Radio Wien» від 15/12/1933, с. 62; «Alpenländische Rundschau» від 16/12/1933, с. 31; «Badener Zeitung» від 16/12/1933, с. 5; «Neue Freie Presse» від 16/12/1933, с. 16; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 16/12/1933, с. 21; «Arbeiter Zeitung, 17/12/1933, с. 12; Лист до Г. ван Далена від 23/12/1933;
1934/02/02 Відень, Радіо	Радіоконцерт С. Борткевича «З казок Андерсена» op.30 №1 Die Prinzessin auf der Erbse №2 Die Glocke №3 Der standhafte Zinnsoldat №4 Der Engel №5 Die Blumen der kleinen Ida №6 Die Nachtigall №7 Es ist ganz gewiss №9 Der Schmetterling №11 Goldschatz №12 Das eherne Schwein	«Linzer Volksblatt» від 25/01/1934, с. 14; «Volkspost» від 26/01/1934, с. 11; «Neue Freie Presse» від 27/01/1934, с. 22; «Neues Wiener Tagblatt» від 27/01/1934, с. 20; «Salzburger Wacht» від 27/01/1934, с. 13; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 27/01/1934, с. 18; «Salzburger Volksblatt» від 27/01/1934, с. 13; «Illustrierte Kronen Zeitung» від 01/02/1934, с. 2; «Illustrierte Wochenpost» від 02/02/1934, с. 12; «Kleine Volks-Zeitung» від 02/02/1934, с. 16; «Neue Freie Presse» від 02/02/1934, с. 15, 20; «Prager Tagblatt» від 02/02/1934, с. 11; Лист до Г. ван Далена від 24/01/1934;

1934/08/02 Баден, Sommerarena	Скрипкова соната op.26 g-moll *Jaro Schmied (скрипка)*	«Der Tag» від 01/08/1934, с. 8; «Illustrierte Kronen Zeitung» від 01/08/1934, с. 10; «Badener Zeitung» від 01/08/1934, с. 4; «Badener Zeitung» від 04/08/1934, с. 5; Лист до Г. ван Далена від 01/08/1934; Лист до Г. ван Далена від 28/09/1934;
1934/08/09 Баден Sommerarena	С. Борткевич – Балетна сюїта «1001 ніч» op.37 *Симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)*	«Badener Zeitung» від 11/08/1934, с. 3;
1934/08/15 Відень, Радіо	Скрипкова соната op.26 g-moll *Jaro Schmied (скрипка)*	«Linzer Volksblatt» від 09/08/1934, с. 15; «Radio Wien» від 10/08/1934, с. 18; «Mühlviertler Nachrichten» від 10/08/1934, с. 15; «Alpenländische Rundschau» від 11/08/1934, с. 27; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 11/08/1934, с. 20; «Salzburger Volksblatt» від 11/08/1934, с. 13; «Der Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck a.d. Leitha» від 12/08/1934, с. 6; «Freie Stimmen» від 12/08/1934, с. 10; «Der Tag» від 12/08/1934, с. 13; «Der Tag» від 14/08/1934, с. 8; «Der Tag» від 15/08/1934, с. 11; «Badener Zeitung» від 15/08/1934, с. 6; Лист до Г. ван Далена від 01/08/1934; Лист до Г. ван Далена від 28/09/1934;

1935/01/23 Відень, Радіо	Година сучасних австрійських композиторів Віолончельна соната op.36 D-dur Фортепіанне тріо op.38 c-moll *Georg Steiner (скрипка)* *Richard Krotschak (віолончель)*	«Radio Wien» від 18/01/1935, с. 4, 25; «Neues Wiener Journal» від 19/01/1935, с. 14; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 19/01/1935, с. 20; «Salzburger Volksblatt» від 19/01/1935, с. 13; «Triestingtaler u. Piestingtaler Wochen-Blatt» від 19/01/1935, с. 8; «Illustrierte Kronen Zeitung» від 22/01/1935, с. 3; Лист до Г. ван Далена від 02/01/1935;
1935/07/29 Відень, Радіо	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur *Віденський симфонічний оркестр* *Friedrich Klapper (диригент)*	«Radio Wien» від 19/07/1935, с. 23; «Radio Wien» від 26/07/1935, с. 14, 24; «Alpenländische Rundschau» від 27/07/1935, с. 26; «Wiener Sonn- und Montags-Zeitung» від 29/07/1935, с. 11; «Illustrierte Wochenpost» від 02/08/1935, с. 10;
1936/01/31 Відень, Musikverein (Малий зал)	Романси С. Борткевича Das Gebet op.47 №1 Nirvana op.47 №4 Heimatbild op.47 №3 *Else Epstein-Tscharré (сопрано)*	«Der Tag» від 31/01/1936, с. 10; Сайт Musikverein[42];
1936/05/07 Відень, Радіо	Радіоконцерт. Музика у 4 руки. Російські танці op.18 №1 Російські мелодії і танці op.31 *Otto Schulhof (фортепіано)*	«Radio Wien» від 01/05/1936, с. 22, 25; «Salzburger Volksblatt» від 02/05/1936, с. 14; «Neues Wiener Journal» від 06/05/1936, с. 16;
1936/09/02 Відень, Радіо	Концерт скрипкової музики П. Нардіні – Скрипковий концерт Є. Губай – Зефір Я. Шмід – Романс B-dur (Herzeleid) П. Сарасате – Інтродукція і Тарантела *Jaro Schmied (скрипка)*	«Gerechtigkeit» від 27/08/1936, с. 10; «Innsbrucker Nachrichten» від 28/08/1936, с. 7; «Radio Wien» від 28/08/1936, с. 21;

[42] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/43021 (30.01.2020)

		«Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 29/08/1936, с. 20; «Salzburger Volksblatt» від 29/08/1936, с. 13;
1937/02/03 Відень, Радіо	Опера «Акробати» op.50 (концертне виконання у прямому радіоефірі) *Віденський симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Maria Winkler-Fialko (сопрано)* *Gerda Redlich* *Albert Feller* *Otto Staeren (баритон)*	«Radio Wien» від 22/01/1937, с. 48; «Linzer Volksblatt» від 27/01/1937, с. 11; «Radio Wien» від 29/01/1937, с. 5-6, 20; «Neues Wiener Journal» від 29/01/1937, с. 14; «Badener Zeitung» від 30/01/1937, с. 3; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 30/01/1937, с. 19; «Salzburger Volksblatt» від 1937-01-30, с. 13; «Das Kleine Blatt» від 31/01/1937, с. 20; «Prager Tagblatt» від 03/02/1937, с. 13; «Badener Zeitung» від 03/02/1937, с. 2; «Illustrierte Wochenpost» від 05/02/1937, с. 4; Лист до Г. ван Далена від 23/12/1936; Лист до Г. ван Далена від 02/01/1935; Лист до Г. ван Далена від 12/01/1937; Лист до Г. ван Далена від 22/01/1937; Лист до Г. ван Далена від 20/02/1937; Лист до Г. ван Далена від 03/03/1937;
1937/12/03 Відень, Радіо	Година концерту С. Монюшко – Spinnrad С. Нєв'ядомскі – Indele i mendele Р. Маукс – Agnes Bernauerin Р. Штраус – Heimliche Aufforderung С. Борткевич – Einsamkeit С. Борткевич – Heimatsbild op.47 №3 *Maria Winkler-Fialko (сопрано)*	«Radio Wien» від 26/11/1937, с. 22; «Allgemeiner Tiroler Anzeiger» від 26/11/1937, с. 6; «Salzburger Chronik für Stadt und Land» від 27/11/1937, с. 13; «Neues Wiener Journal»

		від 02/12/1937, с. 17; «Neues Wiener Journal» від 03/12/1937, с. 16; «Das Kleine Blatt» від 03/12/1937, с. 11;
1938/02/20 Мюнхен, Радіо	Фортепіанні твори	«Bregenzer/ Vorarlberger Tagblatt» від 18/02/1938, с. 8; «Radio Wien» від 18/02/1938, с. 32;
1938/03/01 Амстердам, AVRO-радіо	Фортепіанні твори	Лист до Г. ван Далена від 31/01/1938; Меморіальний сайт[43]
1939/02/22 Відень, Радіо	Музика Відня. Сергій Борткевич. «У ¾ такті» op.48 №2 e-moll «У ¾ такті» op.48 №5 G-dur Гавот-Каприс op.3 №3 Fis-dur Елегія op.46 Cis-dur «Kasperl-Harlekin» op.54 №9 Віденський вальс [op.51 №3]	«Das Kleine Blatt» від 17/02/1939, с. 40; «Illustrierte Kronen Zeitung» від 22/02/1939, с. 15; Лист до Г. ван Далена від 31/01/1939; Лист до Г. ван Далена від 17/02/1939;
1939/04/28 Відень, Радіо	Фортепіанні твори	«Neues Wiener Tagblatt» від 28/04/1939, с. 11;
1939/09/04 Бєлґрад Радіо	Фортепіанні твори	Лист до Г. ван Далена від 03/06/1939; Лист до Г. ван Далена від 26/08/1939; Лист до Г. ван Далена від 26/10/1939;
1939/10/03 Бєлґрад Радіо	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur Симфонія №1 op.52 D-dur *Сергій Борткевич (фортепіано, диригент)*	Лист до Г. ван Далена від 03/06/1939; Лист до Г. ван Далена від 26/08/1939;
1939/10/06 Заґреб Радіо	Фортепіанні твори	Лист до Г. ван Далена від 26/08/1939;
1939/10/03 Бєлґрад Радіо	Фортепіанні твори	Лист до Г. ван Далена від 25/11/1939;
1940/05/14 Відень,	С. Борткевич грає власні твори Lyrica nova op.59	«Das Kleine Blatt» від 10/05/1940, с. 24;

[43] Режим доступу: https://sergeibortkiewicz.com/second-austrian-period-1933-1952-2/ (02.02.2020)

Радіо	«Kasperl-Harlekin» op.54 №9 Дві прелюдії з op.40 Два етюди з op.15	
1942/11/29 Відень, Brahms-saal	Сонатний вечір С. Борткевича Скрипкова соната op.26 g-moll Фортепіанна соната №2 op.60 cis-moll Віолончельна соната op.36 *Jaro Schmied (скрипка)* *Paul Grümmer (віолончель)*	«Neues Wiener Tagblatt» від 29/11/1942, с. 8; «Das kleine Volksblatt» від 02/12/1942, с. 6; Лист до Г. ван Далена від 14/10/1942; Сайт Musikverein[44];
1943/01/02 Відень, Mozartsaal	Скрипковий концерт op.22 d-moll *Jaro Schmied (скрипка)*	«Völkischer Beobachter» від 01/01/1943, с. 12; «Neues Wiener Tagblatt» від 04/01/1943, с. 3; «Völkischer Beobachter» від 09/01/1943, с. 3;
1943/02/14 Відень, Konzerthaus (Великий зал)	Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur *Симфонічний оркестр* *Prof. Anton Konrath (диригент)*	«Völkischer Beobachter» від 10/02/1943, с. 6; «Neues Wiener Tagblatt» від 14/02/1943, с. 8; «Völkischer Beobachter» від 24/02/1943, с. 4; Лист до Г. ван Далена від 17/01/1943; Лист до Г. ван Далена від 09/02/1943;
1943/03/03 Відень, Уранія	Вокальний цикл «Sternflug des Herzens» op.62 [*Anna Göllner-Kriwitz (сопрано)* ?]	«Neues Wiener Tagblatt» від 27/02/1943, с. 8; «Neues Wiener Tagblatt» 03/03/1943, с. 4; “Völkischer Beobachter” від 05/031943, с. 3; Лист до Г. ван Далена від 23/03/1943;
1943/04/04 Відень, Brahms-saal	Вокальний цикл «Sternflug des Herzens» op.62 *Anna Göllner-Kriwitz (сопрано)*	«Neues Wiener Tagblatt» від 20/03/1943, с. 8; «Völkischer Beobachter» від 21/03/1943, с. 8; «Völkischer Beobachter» від 28/03/1943, с. 8; «Neues Wiener Tagblatt» від 04/04/1943, с. 8; «Völkischer Beobachter» від 04/04/1943, с. 8; «Neues Wiener Tagblatt» від 07/04/1943, с. 4;

[44] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/40523 (30.01.2020)

		Сайт Musikverein[45];
1943/10/30 Відень, Brahms-saal	Авторський вечір С. Борткевича Скрипковий концерт op.22 d-moll Прелюдії №1,2,5-10 з op.33 Прелюдії №1,2,7 з op.40 Скрипкова сюїта op.63 Lyrica nova op.59 №1,3,4 Етюд op.15 №9 fis-moll Гавот-Каприс op.3 №3 Fis-dur Віденський вальс [op.27 №3] *Jaro Schmied (скрипка)*	«Völkischer Beobachter» від 10/10/1943, с. 8; «Neues Wiener Tagblatt» від 16/10/1943, с. 8; «Völkischer Beobachter» від 17/10/1943, с. 8; «Neues Wiener Tagblatt» від 23/10/1943, с. 7; «Völkischer Beobachter» від 30/10/1943, с. 6; «Völkischer Beobachter» від 05/11/1943, с. 4; Лист до Г. ван Далена від 25/08/1943; Сайт Musikverein[46]
1944/04/14 Відень, Konzerthaus (Великий зал)	Фортепіанна соната №2 op.60 cis-moll Чотири п'єси з циклу «Фантастичні п'єси» op.61 Етюди	«Neues Wiener Tagblatt» від 08/04/1944, с. 6; «Neues Wiener Tagblatt» від 28/04/1944, с. 3;
1944/05/14 Відень, Brahms-saal	Вечір скрипкової музики Л. Бетховен – Скрипкова соната №5 op.24 F-dur Е. Гріг – Скрипкова соната №3 op.45 c-moll С. Борткевич – Скрипковий концерт op.22 d-moll *Zdenko Maschek (скрипка)*	«Neues Wiener Tagblatt» від 22/04/1944, с. 6; «Völkischer Beobachter» від 23/04/1944, с. 6; «Neues Wiener Tagblatt» від 29/04/1944, с. 6; «Völkischer Beobachter» від 30/04/1944, с. 6;
1945/09/21 Відень, Konzerthaus (Великий зал)	Концерт академії «Collegium Musicum» С. Борткевич – Австрійська сюїта op.51 С. Борткевич – Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur П. Чайковський – Симфонія №6 op.74 h-moll *Симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)* *Prof. Joseph Laska (диригент)*	«Wiener Kurier» від 19/09/1945, с. 2; «Österreichische Volksstimme» від 23/09/1945, с. 4; «Neues Österreich» від 23/09/1945, с. 4; Лист до Г. ван Далена від 27/08/1945;
1946/04/05 Відень, Mozartsaal	Вечір камерної музики С. Борткевича Скрипкова соната op.26 g-moll Віолончельна соната op.36 D-dur Фортепіанне тріо op.38 c-moll *Willi Boskovsky (скрипка)* *Richard Krotschak (віолончель)*	«Neues Österreich» від 24/03/1946, с. 4; «Wiener Kurier» від 27/03/1946, с. 7; «Wiener Kurier» від 04/04/1946, с. 7; «Neues Österreich»

[45] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/39612 (30.01.2020)
[46] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/39150 (30.01.2020)

		від 05/04/1946, с. 4; «Wiener Kurier» від 05/04/1946, с. 7;
1946/04/10 Відень, Радіо	Музика для віолончелі і фортепіано *Richard Krotschak (віолончель)*	«Österreichische Zeitung» від 10/04/1946, с. 7;
1946/05/16 Відень, Musikverein (Малий зал)	Камерний концерт Товариства Моцарта С. Борткевич – Wiedersehn op.62 №6 С. Борткевич – Zu zweit op.62 №7 С. Борткевич – Der Stein op.62 №4 С. Борткевич – Der Landstreicher op.71 №3 С. Борткевич – Allein op.62 №1 С. Борткевич – Blütenflor op.72 №6 *Louise Brabbée (сопрано)* *Franz Karl Fuchs (баритон)*	«Österreichische Zeitung» від 16/05/1946, с. 6; Сайт Musikverein[47];
1946/05/23 Відень, Mozartsaal	Авторський вечір С. Борткевича	«Wiener Kurier» від 22/05/1946, с. 7; «Österreichische Zeitung» від 23/05/1946, с. 7; «Wiener Kurier» від 23/05/1946, с. 7;
1946/12/16 Відень, Musikverein (Малий зал)	Пісні й поезія Грети Корбер С. Борткевич – Allein op.62 №1 С. Борткевич – Vision op.62 №5 С. Борткевич – Der Stein op.62 №4 С. Борткевич – Zu zweit op.62 №7 С. Борткевич – Der Landstreicher *Anny Vivian Kenyon (мецо-сопрано)*	«Wiener Zeitung» від 20/12/1946, с. 5; Сайт Musikverein[48]
1947/02/04 Відень, Brahms-saal	Авторський вечір С. Борткевича *Anton Dermota (тенор)* *Willi Boskovsky (скрипка)*	«Wiener Kurier» від 25/01/1947, с. 7; «Neues Österreich» від 25/01/1947, с. 4; «Wiener Kurier» від 01/02/1947, с. 5; «Wiener Kurier» від 04/02/1947, с. 3; «Die Weltpresse» від 04/02/1947, с. 3; «Österreichische Zeitung» від 04/02/1947, с. 7; «Welt am Abend» від 04/02/1947, с. 7; Сайт Musikverein[49]

[47] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/37093 (30.01.2020)
[48] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/36454 (30.01.2020)
[49] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/36274 (31.01.2020)

1947/12/15 Відень, Brahms-saal	Авторський вечір С. Борткевича Дві прелюдії з op.33 Der Leiermann O glaub mir nicht op.47 №6 Allein op.62 №1 Der Stein op.62 №4 Zu zweit op.62 №7 Скрипковий концерт op.22 d-moll, 2 ч. «Поема» «Warum?» op.61 №1 Етюд op.65 №2 e-moll Етюд op.29 №7 «Le mystérieux incounu» Етюд op.29 №8 «Le Jongleur» Етюд op.15 №7 C-dur Балада op.42 cis-moll *Anton Fietz (скрипка)* *Anton Dermota (тенор)*	«Wiener Kurier» від 13/12/1947, с. 5; «Welt am Abend» від 13/12/1947, с. 5; «Wiener Kurier» від 15/12/1947, с. 3; «Wiener Kurier» від 17/12/1947, с. 3; «Wiener Zeitung» від 25/12/1947, с. 3; Сайт Musikverein[50];
1948/04/19 Відень, Musikverein (Малий зал)	С. Борткевич – Vorfrühling op.67 №3 С. Борткевич – Експромт «Epoc» op.24 №3 С. Борткевич – Allein op.62 №1 С. Борткевич – Der Stein op.62 №4 С. Борткевич – Wiedersehn op.62 №6 С. Борткевич – Rosen und Zypressen *Fritzi Hödl (спів)*	Сайт Musikverein[51];
1948/06/10 Відень, Brahms-saal	Австрійська сюїта op.51 *Віденський жіночий симфонічний оркестр* *Сергій Борткевич (диригент)*	Сайт Musikverein[52];
1950/02/06 Відень, Kunstlerhause	X зібрання Товариства Борткевича Симфонічна поема «Отелло» op.19 для 4-х рук Три п'єси op.25 для віолончелі та фортепіано «З казок Андерсена» op.30 *Felicitas Karrer (фортепіано)* *Senta Benesch (віолончель)*	Запрошення на X зібрання Товариства Борткевича
1950/04/03 Відень, Kunstlerhause	XII зібрання Товариства Борткевича Lamentations et Consolations op.17 Етюд op.65 №2 e-moll Скрипковий концерт op.22 d-moll *Jaro Schmied (скрипка)*	Запрошення на XII зібрання Товариства Борткевича
1950/10/02 Відень, Kunstlerhause	XIV зібрання Товариства Борткевича Цикл «Дитинство» op.39 (у авторському аранжуванні для струнного квартету та фортепіано)	Запрошення на XIV зібрання Товариства Борткевича

[50] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/35362 (31.01.2020)
[51] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/35044 (31.01.2020)
[52] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/34837 (31.01.2020)

	Das Prix-Quartet	
1951/01/08 Відень, Kunstlerhause	XVII зібрання Товариства Борткевича «Warum?» op.61 №1 «Ein Traum» op.61 №2 «...und das Erwachen» op.61 №3 Етюд op.15 №8 Des-dur Три мазурки op.64 Das Gebet op.47 №1 Nirvana op.47 №4 Kriegsbild op.47 №3 Christnacht Das neue Jahr	Запрошення на XVII зібрання Товариства Борткевича
1951/03/05 Відень, Kunstlerhause	XIX зібрання Товариства Борткевича Номери з опери «Акробати» op.50: - Коротка інтродукція - Історія Рене - Інтермецо й арія з першого акту - Арія з третього акту *Hildegard Scheüfler (спів)*	Запрошення на XIX зібрання Товариства Борткевича
1951/10/10 Відень, Kunstlerhause	XXII зібрання Товариства Борткевича Цикл «Роман» op.35 Immer Du op.73 №1 Des Sultans Wundergarten op.73 №2 Erlösung op.74 №1 Schöner Morgen op.74 №2 Im Rokokogarten op.74 №3 *Sophie Karst (спів)*	Запрошення на XXII зібрання Товариства Борткевича
1951/12/03 Відень, Kunstlerhause	XXIV зібрання Товариства Борткевича Ліричний роздум op.11 №1 G-dur Ліричний роздум op.11 №2 e-moll Шість прелюдій op.66 Ruinen op.72 №3 Vorfrühling op.67 №3 Au Die Sixtinische Madonna op.69 №2 Арія Івана з опери «Акробати» op.50 Weinlaube op.56 №6 з циклу «Im Park» Trinklied op.43 №7 з циклу «Пісні Хафіза» *Franz Fuchs (баритон)*	Запрошення на XXIV зібрання Товариства Борткевича
1952/02/26 Відень, Musikverein (Великий зал)	Ювілейний концерт С. Борткевича Увертюра до казкової опери op.53 Ліричне інтермецо op.44 Фортепіанний концерт №1 op.16 B-dur С. Борткевич – Симфонія №1 op.52 D-dur	«Neues Österreich» від 28/02/1952; Лист до Г. ван Далена від 18/03/1952; Сайт Musikverein[53]

[53] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/25822 (31.01.2020)

	Великий симфонічний оркестр RAVAG *Сергій Борткевич (диригент)* *Jaro Schmied (скрипка)* *Felicitas Karrer (фортепіано)*	

Додаток 4
Твори С. Борткевича у виконанні піаністів першої половини XX століття

№	Дата і місце	Виконавець	Джерела
Концерт №1 op.16 B-dur			
1	**24/02/1913** Берлін, Blüthnersaal	**Emeric v. Stefaniai** *Блютнер-оркестр E. von Strauss (диригент)*	Berliner Tageblatt, 16/02/1913, с. 44; Berliner Tageblatt, 23/02/1913, с. 40; Signale, 05/03/1913, №10, с. 361;
2	**??/11/1913** Берлін, Blüthnersaal	**Hugo van Dalen** *Блютнер-оркестр С. Борткевич (диригент)*	Het Vaderland, 29/11/1922, с. 6; Leeuwarder Courant, 05/11/1929, с. 6; Arnhemsche Courant, 09/02/1934, с. 9;
3	**??/03/1914** Берлін	**Gustav Illmer** *Блютнер-оркестр Richard Burmeister (диригент)*	Signale, 18/03/1914, №11, с. 440; Signale, 08/04/1914, №14, с. 583;
4	**16/03/1914** Відень, Konzerthaus	**Madeleine Cocorescu** *Louis Thern (2-й рояль)*	Neue Freie Presse, 06/03/1914, с. 13; Neues Wiener Tagblatt, 08/03/1914, с. 85; Neues Wiener Journal, 08/03/1914, с. 24; Wiener Zeitung, 24/03/1914, с. 24;
5	**13/02/1915** Нью-Йорк, Carnegie Hall	**Margaret Volavy** *Оркестр російського симф. товариства Modest Altschuler (диригент)*	New-York Tribune Sunday, 14/02/1915, с. 11; Star-Gazette Elmira New York Thursday 22/03/1928, с. 5;
6	**18/03/1915** Мінеаполіс, Auditorium	**Jessie Weiskopf** *Minneapolis Symphony Orchestra Emil Oberhoffer (диригент)*	Star Tribune Sunday, 21/02/1915, с. 32; Star Tribune Monday, 19/03/1915, с. 4;
7	**10/10/1917** Гронінген	**Hugo van Dalen** *Kor Kuiler (диригент)*	Nieuwsblad van het Noorden, 11/10/1917, с. 2; Меморіальний сайт Лист С. Борткевича до Г. ван Далена 18/08/1921;
8	**14/10/1917** Гронінген	**Hugo van Dalen** *Kor Kuiler (диригент)*	Nieuwsblad van het Noorden, 13/10/1917, с. 3;
9	**28/11/1917** Балтімор Institute Hall	**Gustav Illmer**	The Baltimore Sun Thurday, 29/11/1917, с. 3;
10	**24/02/1919** Берлін Singakademie	**Adolf Waterman**	Signale, 19/02/1919. №8, с. 121; Signale, 26/02/1919. №9, с. 146;

11	**30/10/1921** Відень, Konzerthaus	**Anna Licho** *Wiener Concertverein Orchester* *Martin Spörr (диригент)*	Neues Wiener Tagblatt, 30/10/1921, c. 11; Сайт Віденського симфонічного оркестру[54]
12	**10-11/1921** Харлем	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 23/11/1921, c. 6;
13	**12/02/1922** Мінеаполіс	**Frances Nash** *Minneapolis Symphony Orcherstra* *Emil Oberhoffer (диригент)*	Star Tribune Monday, 13/02/1922, c. 5; The Minneapolis Star Saturday, 11/02/1922, c. 7;
14	**30/03/1922** Берлін, Філармонія	**Любов Колесса** Blüthner-Orchester Emil Bohnke	Berliner Tageblatt, 19/03/1922, c. 22; Berliner Tageblatt, 12/03/1922, c. 23; Signale, 22/03/1922, c. 425; Signale, 05/04/1922, c. 462; Neue Zeitschrift für Musik, 1922, c. 559;
15	**03/12/1922** Відень, Musikverein (Великий зал)	**Paul de Conne** *Тонкюнстлероркестр* *С. Борткевич (диригент)*	Neues Wiener Tagblatt, 01/12/1922, c. 8; Neues Wiener Tagblatt, 03/12/1922, c. 13; Лист С. Борткевича до Г. ван Далена ??/12/1922; Сайт Віденського симф. оркестру[55];
16	**07/01/1923** Берлін	**Caroline Lankhout**	Het Vaderland, 29/11/1922, c. 6;
17	**23/04/1923** Відень, Musikverein (Великий зал)	**Paul de Conne** *Віденський симф. орк.* *Kenneth H. Bennett (диригент)*	Neues Wiener Tagblatt, 08/04/1923, c. 17; Neue Freie Presse, 15/04/1923, c. 12; Neues Wiener Tagblatt, 22/04/1923, c. 12; Neues Wiener Journal, 22/04/1923, c. 21; Neues Wiener Tagblatt, 30/05/1923, c. 9;
18	**27/06/1923** Зальцбург, Mozarthause	**Herta Karetta** *Оркестр Консерваторії Моцартеум,* *Bernhard Paumgartner (диригент)*	Salzburger Volksblatt, 26/06/1923, c. 4; Salzburger Volksblatt, 28/06/1923, c. 3; Salzburger Chronik, 29/06/1923, c. 4;
19	**??/11/1923** Берлін	**Armando Palacios Bate** *Juan Casanova (диригент)*	Berliner Börsenzeitung, 23/11/1923, c. 4;
20	**22/12/1923** Париж	**Armando Palacios Bate**	Paris-Soir, 23/12/1923, c. 5;

[54] Режим доступу https://www.wienersymphoniker.at/de/veranstaltung/spoerr-licho-spohr-brahms-bortkiewicz-r-wagner

[55] Режим доступу: https://www.wienersymphoniker.at/en/events/bortkiewicz-konrath-h-munk-conne-beethoven-weber-bortkiewicz-bruckner (30.01.2020)

	Salle Gaveau	*Juan Casanova (диригент)*	
21	**09/04/1924** Берлін Philharmonie	**Alexander Dickstein** *Dr. Felix M. Satz (диригент)*	Berliner Börsenzeitung, 09/04/1924, с. 3;
22	**09/12/1924**	**Hugo van Dalen** *Хаарлемський симфонічний орк.*	Het Vaderland, 05/12/1924, Avondblad B, с. 2;
23	**26/02/1925** Ляйпциг, Гевандхауз	**Любов Колесса** *Gewandhausorchester, Wilhelm Furtwängler (диригент)*	Сайт Ляйпцизького Gewandhaus[56];
24	**24/04/1926** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** *Сергій Борткевич (2-ге фортеніано)*	Het Vaderland, 21/04/1926, Avondblad D, с. 1; Het Vaderland, 25/04/1926, с. 1;
25	**24/12/1926** Чікаго	**Rae Bernstein** *Chicago Symphony Orchestra Frederick Stock (диригент)*	Chicago Tribune, 19/12/1926, с. 47; Chicago Tribune, 25/12/1926, с. 11;
26	**23/01/1927** Відень, Радіо	**Rennz Leskowitz** *Віденський симф. орк. Bernhard Paumgartner (диригент)*	Salzburger Volksblatt, 11/01/1927, с. 6; Radio Wien, 17/01/1927, с. 11; Danzers Armee-Zeitung, 21/01/1927, с. 5; Neues Wiener Journal, 22/01/1927, с. 10; Illustrierte Kronen Zeitung, 23/01/1927, с. 2; Die Neue Zeitung, 23/01/1927, с. 19; Salzburger Chronik, 12/04/1927, с. 6; Tages-Post, 15/04/1927, с. 6;
27	**22/04/1927** Відень, Musikverein	**Siegmund Stransky** *Orchester-Vereins der Gesellschaft der Musikfreunde Julius Lehnert (дирижер)*	Neue Zeitschrift für Musik, 1927, No.6, с. 347; Neues Wiener Journal, 22/04/1927, с. 11;
28	**07/09/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend) *P. Sonnega (2-ге фортеніано)*	Algemeen Handelsblad, 06/09/1927, с. 2; De Gooi - En Eemlander, 06/09/1927, с. 6; De Maasbode, 06/09/1927, с. 12; Eindhovenschdagblad, 06/09/1927, с. 2; Haagsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Het Vaderland, 06/09/1927, Avondblad B, с. 4; Het Volk, 06/09/1927, с. 6;

[56] Режим доступу: https://www.gewandhausorchester.de/archiv/?tx_csarchive_pi1%5Baction%5D=search&tx_csarchive_pi1%5Bcontroller%5D=Concert

			Nieuwe Apeldoornsche Courant, 06/09/1927, с. 2; Nieuwe Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Nieuwsblad van het Noorden, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Geldersche En Nijmeegsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Voorwaarts, 06/09/1927, с. 2;
29	**24/03/1928** Париж, Salle Gaveau	**Armando Palacios Bate** Paul Paray (диригент)	Le Gaulois: littéraire et politique, 22/03/1928, с. 2; Le Matin: derniers télégrammes de la nuit, 22/03/1928, с. 5;
30	**21/06/1928** Харлем Concertgebouw	**Hugo van Dalen** *Haarlemsche Orkest Vereeniging* *Gerard Alphenaar (диригент)*	Het Vaderland, 25/05/1928, Avondblad B, с. 4;
31	**05/10/1928** Зальцбург, Mozarteum	**Charlotte von Recsey** *Felix Mendelssohn (диригент)*	Salzburger Chronik, 29/09/1928, с. 8; Salzburger Volksblatt, 29/09/1928, с. 9; Salzburger Chronik, 03/10/1928, с. 4; Salzburger Volksblatt, 03/10/1928, с. 6; Salzburger Chronik, 04/10/1928, с. 6; Salzburger Wacht, 06/10/1928, с. 5; Salzburger Chronik, 06/10/1928, с. 9; Salzburger Volksblatt, 06/10/1928, с. 8;
32	**09/10/1928** Гамбург	**Charlotte von Recsey** *Гамбурзький філармонійний орк.* *Ernst Wendels (диригент)*	Hamburger Nachrichten, 07/10/1928, с. 7; Hamburger Nachrichten, 10/10/1928, с. 2;
33	**11/10/1928** Арнем, Concert-gebouw	**Charlotte von Recsey**	Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant, 11/10/1928, с. 1; Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant, 12/10/1928, с. 2;
34	**??/10/1928** Берлін	**Charlotte von Recsey** *Berliner Philharmoniker* *Werner Wolff (диригент)*	Berliner Börsenzeitung, 29/10/1928, с. 4; Berliner Tageblatt, 03/11/1928 с. 3;
35	**05/02/1928** Відень, Musikverein	**Antoine Konstant** *Віденський симф. орк.* *Сергій Борткевич*	Der Tag, 03/02/1928, с. 7; Der Tag, 04/02/1928, с. 7; Neues Wiener Journal» від 05/02/1928, с. 29; Der Tag, 05/02/1928, с. 13;

		(диригент)	Der Morgen, 13/02/1928, с. 8; Сайт Віденського симф. оркестру[57]; Лист С. Борткевича до Г. ван Далена 10/05/1928;
36	**27/06/1928**	**Robert Aschauer**	Tagblatt, 01/07/1928, с. 9;
37	**24/01/1929** Відень, Musikverein	**Charlotte von Recsey** *Тонкюнстлероркест р* *Josef Rosenstock (диригент)*	Reichspost, 13/01/1929, с. 13; Neues Wiener Journal, 20/01/1929, с. 28; Neues Wiener Journal, 23/01/1929, с. 12; Neues Wiener Journal, 24/01/1929, с. 11; Neues Wiener Journal, 27/01/1929, с. 31; Neues Wiener Journal, 08/02/1929, с. 11;
38	**03/03/1929** Арнем, Concert-gebouw	**Charlotte von Recsey** *Arnhemsche Orkest* *Martin Spanjaard (диригент)*	Arnhemsche Courant, 28/02/1929, с. 1; Arnhemsche Courant, 01/03/1929, с. 7; Arnhemsche Courant, 04/03/1929, с. 1; Nieuwe Rotterdamsche Courant, 04/03/1929, с. 9;
39	**02/10/1929** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** *Радіооркестр* *Nico Gerharz (диригент)*	Provinciale Noordbrabantsche, 01/10/1929, с. 10; Haagsche Courant, 02/10/1929, с. 6;
40	**??/10/1929** Бєлґрад	**Hugo van Dalen** *Prof. Fabri (диригент)*	Het Vaderland, 13/06/1929, Avondblad C, с. 1;
41	**??/10/1929** Загреб	**Hugo van Dalen** *Prof. Fabri (диригент)*	Het Vaderland, 13/06/1929, Avondblad C, с. 1;
42	**07/11/1929** Leeuwarden	**Hugo van Dalen** *Friesche Orkest-Vereeniging*	Leeuwarder Courant, 05/11/1929, с. 6; Leeuwarder Courant, 06/11/1929, с. 2; Leeuwarder Nieuwsblad, 06/11/1929, с. 11; Leeuwarder Nieuwsblad, 08/11/1929, с. 5; Het Vaderland, 12/11/1929, Avondblad C, с. 1;
43	**19/06/1930** Швенінген, Kurhaus	**Hugo van Dalen** *Albert van Raalte (диригент)*	Het Vaderland, 12/06/1930, Avondblad C, с. 1; Haagsche Courant, 18/06/1930, с. 20; Haagsche Courant, 19/06/1930, с. 18;
44	**14/10/1930** Берлін, Bach-Saal	**Celeste Chop-Groenevelt** *Берлінський симф. орк.* *Ernst Kunwald (диригент)*	Signale, 88 Jahrg. №41, с. 1133; Signale, 88 Jahrg. №41, с. 1188; Het Vaderland, 10/10/1930, Avondblad C, с. 1; Berliner Börsenzeitung, 21/10/1930, с. 7; Berliner Volkszeitung, 09/11/1930, с. 2;
45	**07/02/1931** Париж, Theatre du Chatelet	**Armando Palacios Bate**	Le Droit: journal des tribunaux, 05/02/1931, с. 2;
46	**??/??/????** Монтевідео	**Tomas Teran**	Signale, 1931, 89 Jahrg. №50, с. 1214; Neue Zeitschrift für Musik, 1932, с. 168;

[57] Режим доступу: https://www.wienersymphoniker.at/en/events/bortkiewicz-konstant-borodin-bortkiewicz-p-i-tchaikovsky (30.01.2020)

47	**08/06/1931** Ріо-де-Жанейро Teatro Municipal	**Tomas Teràn** *Філармонійний симф. оркестр Ріо-де-Жанейро Walter Burle Marx (диригент)*	A Noite, 06/06/1931, с. ?; Correio da Manha, 06/06/1931, с. 8; Diario Cariosa, 06/06/1931, с. 6; Jornal do Brasil, 06/06/1931, с. ?; O Jornal, 06/06/1931, с. 5; O Jornal, 06/06/1931, с. 12; Diario Cariosa, 07/06/1931, с. 6; Jornal de Commercio, 07/06/1931, с. 28; O Jornal, 07/06/1931, с. 14; Diario de Noticias, 08/06/1931, с. 5; Diario de Noticias, 10/06/1931, с. 3; Jornal do Brasil, 10/06/1931, с. 14; O Jornal, 10/06/1931, с. 3; Fon Fon, 20/06/1931, с. 49; Para Todos, 27/06/1931, с. ?;
48	**12/07/1931** Ріо-де-Жанейро	**Tomas Teràn** *Філармонійний симф. оркестр Ріо-де-Жанейро Walter Burle Marx (диригент)*	A Batalha, 08/07/1931, с. 4; A Esquerda, 08/07/1931, с. 4; Correio da Manha, 08/07/1931, с. 7; Diario Cariosa, 08/07/1931, с. 6; A Esquerda, 09/07/1931, с. 4; Diario Cariosa, 09/07/1931, с. 6; Diario de Noticias, 09/07/1931, с. 10; Jornal de Commercio, 10/07/1931, с. ?; A Noite, 11/07/1931, с. 3; O Jornal, 11/07/1931, с. 13; A Batalha, 12/07/1931, с. 4; Correio da Manha, 12/07/1931, с. 8; Diario Cariosa, 12/07/1931, с. 6; Diario Cariosa, 12/07/1931, с. 10; Correio da Manha, 15/07/1931, с. 5; Fon Fon, 18/07/1931, с. 40; A Noite, 20/07/1931, с. 7;
49	**10/07/1931** Геільсберг[58], Радіо	**Stanislawa Durst** *Радіо-оркестр Erich Seidler (диригент)*	Radio Wien, 03/07/1931, с. 60; Signale, 1931, 89 Jahrg. №50, с. 1214; Neue Zeitschrift für Musik, 1932, с. 168; L'Humanité, 09/07/1931, с. 4;
50	**??/12/1931** Сантьяго	**Armando Palacios Bate**	Correio da Manha, 08/12/1931, с. 5;
51	**03/02/1932** Леуварден	**Willem Zonderland** *F. Panbakker (диригент)*	Leeuwarder Courant, 25/01/1932, с. 8; Leeuwarder Nieuwsblad, 26/01/1932, с. 3; Leeuwarder Courant, 01/02/1932, с. 2; Leeuwarder Courant, 02/02/1932, с. 6; Leeuwarder Courant, 04/02/1932, с. 7; Leeuwarder Nieuwsblad, 04/02/1932, с. 2; Leeuwarder Nieuwsblad, 18/02/1932, с. 11; Het Vaderland, 25/02/1932, Avondblad C, с. 1;
52	**17/03/1932** Леуварден	**Willem Zonderland** *F. Panbakker (диригент)*	Leeuwarder Courant, 16/02/1932, с. 5; Leeuwarder Courant, 29/02/1932, с. 11; Leeuwarder Nieuwsblad, 02/03/1932, с. 3;

[58] Сучасна назва Лідзбарк-Варміньскі

			Leeuwarder Courant, 07/03/1932, с. 7; Leeuwarder Nieuwsblad, 07/03/1932, с. 3; Leeuwarder Courant, 09/03/1932, с. 15; Leeuwarder Nieuwsblad, 10/03/1932, с. 3; Leeuwarder Courant, 14/03/1932, с. 14; Leeuwarder Nieuwsblad, 15/03/1932, с. 1; Leeuwarder Courant, 16/03/1932, с. 1; Leeuwarder Courant, 18/03/1932, с. 2; Leeuwarder Nieuwsblad, 18/03/1932, с. 5;
53	**19/07/1932** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** *A. v. Raalte (диригент)*	Het Vaderland, 18/07/1932, Avondblad A, с. 3; Leeuwarder Courant, 18/07/1932, с. 7; Limburgsch Dagblad, 18/07/1932, с. 8; Nieuwsblad van het Noorden, 18/07/1932, с. 11; Provinciale Geldersche en Nijmeegsche Courant, 18/07/1932, с. 2; Twentsch Dagblad Tubantia, 18/07/1932, с. 6; Haagsche Courant, 19/07/1932, с. 6;
54	**??/12/1933**	**H. H. Krijgsman**	Het Vaderland, 19/12/1933, Ochtendblad A, с. 2;
55	**11/02/1934** Арнхем, Musis Sacrum	**Hugo van Dalen** *Jaap Spaanderman (диригент)*	Arnhemsche Courant, 07/02/1934, с. 4; Arnhemsche Courant, 09/02/1934, с. 9; Arnhemsche Courant, 12/02/1934, с. 9;
56	**06/07/1934** Бостон, Boston Symphony Hall	**Elizabeth Behnke** *Бостонський симф. оркестр* *Arthur Fiedler (диригент)*	The Boston Globe Friday, 06/07/1934, с. 8; The Boston Globe Friday, 07/07/1934, с. 11;
57	**13/10/1934** Teatro Municipal	**Tomàs Teràn** *Муніципальний симф. оркестр,* *Burle Marx (диригент)*	O Jornal, 11/10/1934, с. 12; Correio da Manha, 12/10/1934, с. 5; Diario da Noite, 13/10/1934, с. 4; Correio da Manha, 14/10/1934, с. 7;
58	**17/11/1934** Бразилія	**Yolanda Ferreira** *Orchestra do Munizipal* *Henrique Spedini (диригент)*	Correio da Manhã, 14/11/1934, с. 5; Diario de Noticias, 14/11/1934, с. 12; Correio da Manha, 16/11/1934, с. 11; Diario de Noticias, 16/11/1934, с. 12; Jornal do Brasil, 16/11/1934, с. 13; Correio da Manha, 17/11/1934, с. 5; Correio da Manha, 30/12/1936, с. 7;
59	**21/11/1934** Бразилія	**Yolanda Ferreira** *Orchestra do Munizipal* *Henrique Spedini (диригент)*	Correio da Manha, 21/11/1934, с. 7; Correio da Manha, 23/11/1934, с. 7; Jornal do Brasil, 23/11/1934, с. 19;
60	**25/04/1936** Ріо-де-Жанейро Teatro Municipal	**Anna Carolina** *Orchestra do Munizipal* *Werner Singer (диригент)*	Correio da Manha, 27/03/1936, с. 6; Diario de Noticias, 27/03/1936, с. 9;
61	**09/05/1936**	**Anna Carolina** *Orchestra do Munizipal*	A Noite, 06/05/1936, с. 30; Correio da Manha, 06/05/1936, с. 5; O Jornal, 08/05/1936, с. 7;

		Werner Singer (диригент)	Correio da Manha, 09/05/1936, 7; A Naçao, 12/05/1936, с. 7; Fon Fon, 16/05/1936, с. 20; Revista da Semana, 16/05/1936, с. 28;
62	**29/06/1936** Оклахома, University Auditorium	**Verne Denny** (1 частина) *Fay Trumbull (2-ге фортеніано)*	The Oklahoma News Sunday, 28/06/1936, с. 9;
63	**12/10/1936** Ріо-де-Жанейро Teatro Municipal	**Tomàs Teràn** *Orchestra Municipal* *Heitor Villa-Lobos (диригент)*	Diario Cariosa, 03/10/1936, с. 2; Correio da Manha, 10/10/1936, с. 7-8; A Nacao, 11/10/1936, с. 13; Correio da Manha, 11/10/1936, с. 15; Diario Cariosa, 11/10/1936, с. 20; Diario de Noticias, 11/10/1936, с. 13, 15; Jornal do Brasil, 11/10/1936, с. 36; O Jornal, 11/10/1936, с. 16; Correio da Manha, 13/10/1936, с. 2; Correio da Manha, 14/10/1936, с. 7;
64	**07/04/1937** Гаага	**Hugo van Dalen** *Оркестр Residentie* *Leo Ruygrok (диригент)*	Het Vaderland, 24/02/1937, Avondblad C, с. 1; Delftsche Courant, 05/04/1937, с. 6; Haagsche Courant, 08/04/1937, с. 7; Het Vaderland, 08/04/1937, Avondblad B, с. 2;
65	**06/10/1938** Торонто, Радіо	**Ernest Joseph Seitz** *Promenade* *Symphony Orchestra* *Reginal Stewart (диригент)*	Star-Phoenix Saskatoon Saskaetchewan Canada, 5/10/1938, с. 7; The Vancouver Sun Thursday, 6/10/1938, с. 13;
66	**22/11/1940** Teatro Municipal	**Yolanda Ferreira** *Orquestra Municipal* *Henrique Spedini (диригент)*	Diario de Noticias, 17/11/11940, с. 6; Jornal de Commercio, 20/11/1940, с. 7; Correio da Manha, 24/11/1940, с. 23; Jornal do Brasil, 26/11/1940, с. 13; Fon Fon, 07/12/1940, с. 62;
67	**22/08/1942** Teatro Municipal	**Tomàs Teràn** *Orquestra Sinfonica Brasileira* *Eleazar de Carvalho (диригент)*	Correio da Manha, 20/08/1942, с. 8; Diario Cariosa, 20/08/1942, с. 6; Jornal do Brasil, 21/08/1942, с. 10; Correio da Manha, 22/08/1942, с. 9; Gazeta de Noticias, 22/08/1942, с. 7; Gazeta de Noticias, 25/08/1942, с. 7; Jornal de Commercio, 30/08/1942, с. 8;
68	**19/09/1942** Ginasio do Fluminense F. C.	**Tomàs Teràn** *Orquestra Sinfonica Brasileira* *Eleazar de Carvalho (диригент)*	Diario de Noticias, 18/09/1942, с. 9;
69	**28/05/1943** Teatro Municipal	**Anna Carolina** *Eleazar de Carvalho (диригент)*	A Manha, 28/05/1943, с. 5; Gazeta de Noticias, 28/05/1943, с. 7; Jornal de Commercio, 28/05/1943, с. 4; O Jornal, 28/05/1943, с. 6; Fon Fon, 12/06/1943, с. 11; Vamos Ler!, 17/06/1943, с. 44;
70	**24/10/1943**	**Tomàs Teràn**	Jornal do Brasil, 22/10/1943, с. 9;

		Orquestra Sinfonica Brasileira	
71	**06/12/1943**	**Anna Carolina** *Alberto Lazzolli (дириґент)*	Diario de Noticias, 05/12/1943, с. 10; Jornal do Brasil, 12/12/1943, с. 4;
72	**26/12/1943** Лінкольн	**Hans Moldenhauer** *Rosaleen Moldenhauer (на 2-х фортеніано)*	The Spokesman Sunday, 26/12/1943, с. 23;
73	**29/02/1944**	**Ernest Joseph Seitz** *Toronto Symphony Orchestra*	The Ottawa Citizen Tuesday, 29/02/1944, с. 13;
74	**05/03/1944** Маніла (Філіппіни)	**Pilar Buencamino** *St. Scholastica's Philharmonic Orchestra* *Luis Valencia (дириґент)*	The Tribune: Wednesday, 01/03/1944, с. 4;
75	**12/03/1944** Маніла (Філіппіни)	**Pilar Buencamino**	The Tribune: Saturday, 11/03/1944, с. 4; The Sunday Tribune Magazine, 19/03/1944, с. 10;
76	**22/10/1944** Teatro Rex	**Arnaldo Rebello** *Orquestra Sinfonica Brasileira* *José Siqueira (дириґент)*	A Noite, 18/10/1944, с. 6; Correio da Manha, 18/10/1944, с. 11; Diario Cariosa, 18/10/1944, с. 6; A Noite, 19/10/1944, с. 3; Gazeta de Noticias, 19/10/1944, с. 6; Jornal do Brasil, 19/10/1944, с. 16; O Jornal, 19/10/1944, с. 3; Correio da Manha, 20/10/1944, с. 9; Diario Cariosa, 20/10/1944, с. 6; Jornal do Brasil, 20/10/1944, с. 16; Gazeta de Noticias, 21/10/1944, с. 6; Jornal do Brasil, 21/10/1944, с. 10; Jornal do Brasil, 21/10/1944, с. 16; Gazeta de Noticias, 22/10/1944, с. 6; Jornal de Commercio, 22/10/1944, с. 10;
77	**29/10/1944**	**Arnaldo Rebello** *Orquestra Sinfonica Brasileira*	A Manha, 25/10/1944, с. 5;
78	**26/11/1944** Teatro Rex	**Ruth Brafman** *Orquestra Sinfonica Brasileira* *Alberto Lazzoli (дириґент)*	Diario da Noite, 29/11/1944, с. 7; O Malho, 01/1945, с. 45; Diario da Noite, 04/01/1945, с. 2;
79	**31/03/1946** Спокан, Radio-Central building concert hall	**Hans Moldenhauer** **Rosaleen Moldenhauer** (на 2-х фортепіано)	Spokane Chronicle Monday, 1/04/1946, с. 20; The Spokesman Sunday, 31/03/1946, с. 42;
80	**23/04/1946**	**Emma Stoppello**	Amigoe di Curaçao, 15/04/1946, с. 4;

	Кюрасао, Theater Brion	*Філармонійний оркестр Кюрасао Rudolf Boskaljon (диригент)*	Amigoe di Curaçao, 16/04/1946, с. 2; Amigoe di Curaçao, 17/04/1946, с. 4; Amigoe di Curaçao, 20/04/1946, с. 4; Amigoe di Curaçao, 24/04/1946, с. 2;
81	**25/09/1946** Salão Leopoldo Miguez	**Anna Carolina** *Vicenti Fittipaldi (диригент)*	O Jornal, 25/09/1946, с. 3;
82	**20/04/1947** Балтімор	**Gustav Illmer** *J. Norris Hering (супровід на органі)*	The Baltimore Sun Sunday, 20/04/1947, с. 60;
83	**05/04/1947**	**Emma Stoppello** *Філармонійний оркестр Кюрасао Rudolf Boskaljon (диригент)*	Amigoe di Curaçao, 29/03/1947, с. 3; Amigoe di Curaçao, 31/03/1947, с. 3; Amigoe di Curaçao, 09/04/1947, с. 3;
84	**06/04/1947**	**Emma Stoppello** *Філармонійний оркестр Кюрасао Rudolf Boskaljon (диригент)*	Amigoe di Curaçao, 29/03/1947, с. 3; Amigoe di Curaçao, 31/03/1947, с. 3; Amigoe di Curaçao, 09/04/1947, с. 3;
85	**01/05/1947** Давенпорт, Isabella room	**Hans Moldenhauer Rosaleen Moldenhauer** (на 2-х фортепіано)	Spokane Chronicle Wednesday, 30/04/1947, с. 22;
86	**21/09/1947** Teatro Rex	**Iolanda Ferraz** *Orquestra Sinfonica Brasileira Eleazar de Carvalho (диригент)*	Diario Cariosa, 19/09/1947, с. 6; Tribuna Popular, 19/09/1947, с. 6;
87	**09/10/1947** Escola Nacional de Musica	**Ruth Brafman** *Orquestra Sinfonica Brasileira Alberto Lazzoli (диригент)*	A Manha, 03/10/1947, с. 3; A Manha, 05/10/1947, с. 3; Correio da Manha, 07/10/1947, с. 13; Diario Cariosa, 07/10/1947, с. 6;
88	**??/09/1950**	**Arnaldo Rebello**	Correio da Manha, 20/09/1950, с. 7; A Noite, 28/09/1950, с. 9;
89	**26/02/1952** Відень, Musikverein (Великий зал)	**Felicitas Karrer** *Великий симфонічний оркестр RAVAG Сергій Борткевич (диригент)*	Neues Österreich, 28/02/1952; Лист до Г. ван Далена від 18/03/1952; Сайт Musikverein[59]
90	**19/04/1953** Джексон	**Clyde Ellezey** (2 частина)	Clarion-Ledger Friday Jackson Mississippi 17/04/1953, с. 2;
91	**29/08/1958** Escola Nacional de Musica	**Yolanda Ferreira** *Henrique Nirenberg (диригент)*	Diario da Noite, 28/08/1958, с. 5; Correio da Manha, 29/08/1958, с. 17; Diario de Noticias, 29/08/1958, с. 3;
92	**21/09/1958**	**Maria do Rosario**	Diario de Noticias, 17/09/1958, с. 3;

[59] Режим доступу: https://www.musikverein.at/konzert/eventid/25822 (31.01.2020)

		Machado Rodrigues *Orquestra Sinfonica Brasileira Lionelo Ferbanti (диригент)*	O Jornal, 19/09/1958, с. 2; Jornal do Brasil, 21/09/1958, с. 8; Correio da Manha, 23/09/1958, с. 19;
93	**5/12/1958** Гуам	**Carmen G. Avancena** (3 частина)	Guam Daily News Friday, 5/12/1958, с. 3;
94	**18/11/1960** Salão Leopoldo Miguez	**Anna Carolina** *Florencio de Almeida Lima (диригент)*	Diario de Noticias, 18/11/1960, с. 3;

Концерт №2 op.28 c-moll

1	**29/11/1923** Відень, Musikverein	**Paul Wittgenstein** *Симфонічний оркестр Eugen Papst (диригент)*	Neues Wiener Tagblatt, 11/11/1923, с. 15; Neues Wiener Tagblatt, 18/11/1923, с. 16; Neues Wiener Tagblatt, 25/11/1923, с. 16; Neues Wiener Journal, 25/11/1923, с. 26; Der Morgen, 03/12/1923, с. 6; Neues Wiener Journal, 03/12/1923, с. 3; Лист С. Борткевича до Г. ван Далена 24/11/1923;
2	**08-09/1924** Гамбург	**Paul Wittgenstein**	Börsen-Halle, 12/09/1924, с. 18;
3	**07/05/1928** Відень, Musikverein	**Paul Wittgenstein** *Віденський жіночий симфонічний оркестр С. Борткевич (диригент)*	Neues Wiener Journal, 06/05/1928, с. 30; Neues Wiener Journal, 17/05/1928, с. 24; Wiener Zeitung, 25/05/1928, с. 6; Reichspost, 01/07/1928, с. 22;
4	**??/10/1928** Бухарест	**Paul Wittgenstein** Бухарестський філармонійний оркестр *George Georgescu (диригент)*	Neue Freie Presse, 04/11/1928, с. 19; Neues Wiener Journal, 04/11/1928, с. 34;
5	**??/??/1928-29** Мюнхен	**Paul Wittgenstein** *Симфонічний оркестр Friedrich Munter (диригент)*	Neue Freie Presse, 29/01/1929, с. 8; Neues Wiener Journal, 29/01/1929, с. 12;
6	**26/01/1929** Берлін	**Paul Wittgenstein** *Берлінський симф. орк. Ernst Kunwald (диригент)*	Neue Freie Presse, 23/02/1930, с. 18; Neues Wiener Journal, 23/02/1930, с. 28; Лист до Гуго ван Далена 20/01/1929;
7	**??/10/1929** Софія	**Paul Wittgenstein**	Neue Freie Presse, 15/09/1929, с. 16; Neues Wiener Journal, 15/09/1929, с. 31;
8	**13/10/1929** Будапешт	**Paul Wittgenstein**	Neue Freie Presse, 29/09/1929, с. 20; Neues Wiener Journal, 29/09/1929, с. 30;

	30/03/1930 Загреб, Філармонія	**Paul Wittgenstein**	Neues Wiener Journal, 16/03/1930, с. 29; Neues Wiener Journal, 23/03/1930, с. 30; Neues Wiener Journal, 30/03/1930, с. 29;
9	**09/04/1930** Ленінград (Санкт-Петербург), Філармонія	**Paul Wittgenstein** *Філармонійний оркестр Олександр Гаук (диригент)*	Neues Wiener Journal, 16/02/1930, с. 30; Neues Wiener Journal, 1930-03-09, с. 32; Neues Wiener Journal, 30/03/1930, с. 29; Neues Wiener Journal, 20/04/1930, с. 34; Neues Wiener Journal, 18/05/1930, с. 30;
10	**18/01/1932** Відень	**Paul Wittgenstein** *Віденський жіночий симфонічний оркестр Julius Lehnert (диригент)*	Neues Wiener Journal, 01/01/1932, с. 21; Neues Wiener Journal, 17/01/1932, с. 27; Reichspost, 27/01/1932, с. 8;
11	**07/11/1945** Лінц	**Rudolf Horn** *Рудольф Зоммерфельд-Кліер (2 фортепіано)*	Oberösterreichische Nachrichten, 12/11/1945, с. 3; Лист до Г. Анквіч-Клеговена 8/12/1945;

Концерт №3 op.32 c-moll «Per aspera ad astra»

1	**24/04/1926** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** *Сергій Борткевич (2-ге фортепіано)*	Het Vaderland, 21/04/1926, Avondblad D, с. 1; Het Vaderland, 25/04/1926, с. 1;
2	**30/04/1927** Відень, Musikverein	**Maria Neuscheller**	«Die Stunde», 16/04/1927, с. 1; «Die Stunde», 01/05/1927, с. 8; «Der Morgen», 09/05/1927, с. 4; «Wiener Zeitung», 17/05/1927, с. 8; «Neues Wiener Journal», 27/05/1927, с. 13; Лист до Г. ван Далена 06/06/1927;
3	**17/03/1929** Відень, Musikverein	**Maria Neuscheller**	Neues Wiener Journal, 15/03/1929, с. 11; Neues Wiener Journal, 17/03/1929, с. 30; Сайт Віденського симф. оркестру[60];
4	**03/07/1929** Маріаньске-Лазне (Чехія)	**Lisa Fuchs** *Luis Kunz (диригент)*	Pilsner Tagblatt, 03/07/1929, с. 2;
5	**??/10/1929** Бєлґрад	**Hugo van Dalen** *Prof. Fabri (диригент)*	Het Vaderland, 13/06/1929, Avondblad C, с. 1;
6	**??/10/1929** Загреб	**Hugo van Dalen** *Prof. Fabri (диригент)*	Het Vaderland, 13/06/1929, Avondblad C, с. 1;
7	**08/12/1929** Гарлем	**Hugo van Dalen** *Гарлемський симф. орк.*	Het Vaderland, 02/12/1929, Avondblad C, с. 1; Signale für die musikalische Welt, 1929б №51/52, с. 1576;
8	**05/02/1931**	**Martin Porzky**	Signale, 1931, 89 Jahrg. №6, с. 146;

[60] Режим доступу: https://www.wienersymphoniker.at/en/events/bortkiewicz-neuscheller-glinka-bortkiewicz-p-i-tchaikovsky (30.01.2020)

	Берлін, Hochschule	*Camillo Hildebrand (диригент)*	Het Vaderland, 06/02/1931, Avondblad C, с. 1;
9	**13/04/1931** Хільверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 26/03/1931, Avondblad C, с. 1; Het Vaderland, 11/04/1931, Avondblad D, с. 3; Haagsche Courant, 13/04/1931, с. 6;
10	**06/08/1931** Kurhaus	**Hugo van Dalen** *Ignaz Neumark (диригент)*	1931-08-01 - Delftsche Courant, 01/08/1931, с. 7; Haagsche Courant, 01/08/1931, с. 14; Het Vaderland, 01/08/1931, Avondblad C, с. 1; Haagsche Courant, 05/08/1931, с. 16; Haagsche Courant, 07/08/1931, с. 10; Het Vaderland, 07/08/1931, с. 2;
11	**07/10/1931** Гронінген	**Hugo van Dalen** *Kor Kuiler (диригент)*	Nieuwsblad van het Noorden, 05/10/1931, с. 5; Het Vaderland, 08/10/1931, Avondblad C, с. 1; Nieuwsblad van het Noorden, 08/10/1931, с. 5;
12	**08/10/1931** Гронінген	**Hugo van Dalen** *Kor Kuiler (диригент)*	Nieuwsblad van het Noorden, 05/10/1931, с. 5;
13	**??/10/1931**	**Hugo van Dalen**	Leeuwarder Courant, 22/10/1931, с. 6; Leeuwarder Nieuwsblad, 22/10/1931, с. 9;
14	**22/09/1938** Люксембург, Радіо	**???**	L'Écho, 22/09/1938, с. ?; Ce soir, 23/09/1938, с. 7;

«Російська рапсодія» op.45 для фортепіано з оркестром

1	**03/12/1931** Берлін, Singakademie	**Hermann Hoppe** *Берлінський симф. орк.* *Marc Lavry (диригент)*	Signale, 1931, 89 Jahrg. №49, с. 1134; Signale, 1931, 89 Jahrg. №50, с. 1204;

Соната №1 op.9 H-dur

1	**09/12/1910** Гамбург, Musikhalle	**Marie Dubois**	Hamburger Nachrichten, 10/12/1910, с. 22-23;
2	**07/04/1913**	**Madeleine Cocorescu**	Neue Freie Presse, 08/04/1913, с. 14; Deutsches Volksblatt, 10/04/1913, с. 8; Reichspost, 14/05/1913, с. 9; Arbeiter Zeitung, 01/06/1913, с. 11; Czernowitzer Tagblatt, 31/10/1913, с. 4; Czernowitzer Tagblatt, 09/11/1913, с. 5; Czernowitzer Tagblatt, 14/11/1913, с. 5; Bukowinaer Nachrichten, 16/11/1913, с. 5;
3	**19/03/1914** Відень, Konzerthaus	**Fritzi von Warteresiewicz**	Neue Freie Presse, 10/03/1914, с. 12;
4	**29/04/1921**	**Ethel Bonavia**	Mail, 16/04/1921, с. 12; Mail, 23/04/1921, с. 12; Critic, 27/04/1921, с. 24;

			Advertiser, 30/04/1921, c. 12; Mail, 30/04/1921, c. 7; Observer, 30/04/1921, c. 37; Register, 30/04/1921, c. 12; Critic, 04/05/1921, c. 9;
5	**??/??/1924** Прага	**Otto Eisen**	Neue Zeitschrift für Musik, 1924, c. 336; (Linzer) Tages-Post, 27/03/1924, c. 8;
6	**11/04/1924** Грац	**Otto Eisen**	(Linzer) Tages-Post, 18/04/1924, c. 7;
7	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;
8	**23/06/1927** Хілверсюм, Радіо	**Rudolf Hofmeester**	Haagsche Courant, 22/06/1927, c. 6; Het Volk, 22/06/1927, c. 6; Provinciale Noordbrabantsche, 22/06/1927, c. 8;
9	**07/12/1928** Відень, Радіо	**Anni Miesler**	Radio Wien, 30/11/1928, c. 41; Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 01/12/1928, c. 19; Reichspost, 02/12/1928, c. 34; Neues Wiener Journal, 06/12/1928, c. 12; Illustrierte Kronen Zeitung, 07/12/1928, c. 2; Tagblatt, 07/12/1928, c. 6;
10	**??/03/1929** Гамбург	**Ina Krieger**	Börsen-Halle, 05/03/1929 c. 7;
11	**01/03/1932** Відень, Радіо	**Otto Eisen**	Radio Wien, 26/02/1932, c. 36; Der Bauernbündler, 27/02/1932, c. 4; Badener Zeitung, 27/02/1932, c. 6; Neues Wiener Tagblatt, 27/02/1932, c. 20; Salzburger Wacht, 27/02/1932, c. 12; Salzburger Chronik, 27/02/1932, c. 21; Salzburger Volksblatt, 27/02/1932, c. 13; Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 27/02/1932, c. 22; Ybbser Zeitung, 27/02/1932, c. 8; Wiener Zeitung, 28/02/1932, c. 10; Das Kleine Blatt, 29/02/1932, c. 9; Arbeiter Zeitung, 01/03/1932, c. 9; Die Rote Fahne, 01/03/1932, c. 6; Linzer Volksblatt, 01/03/1932, c. 7; Tagblatt, 01/03/1932, c. 4; Wiener Zeitung, 01/03/1932, c. 8; La Croix, 28/02/1932, c. 28;
12	**28/06/1935**	**Max Prinz**	Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 28/06/1935, c. 18; Innsbrucker Nachrichten, 04/07/1935, c. 11;

Соната №2 op.60 cis-moll

1	08/02/1944 Амстердам	**Hugo van Dalen**	Dordrechtsche Courant, 10/02/1944, c. 2;
2	??/??/1950-70	**Felicitas Karrer**	Запис твору з архіву Радіо Відня

Етюди без зазначення номеру

1	**29/09/1912** Рига, Schwarzhäupter-Saale	**Edgar Smolian** (3 етюди з op.15)	Rigasche Rundschau, 15/09/1912, c. 7; Rigasche Rundschau, 28/09/1912, c. 12;
2	**15/01/1914** Будапешт Redoutensaale	**Moritz Rosenthal**	Pester Lloyd 04/01/1914, c. 11; Pester Lloyd 11/01/1914, c. 13;
3	**28/01/1914** Берлін, Beethovensaal	**Moritz Rosenthal**	Berliner Tageblatt, 04/01/1914, c. 53;
4	**28/01/1919** Гаага	**Hugo van Dalen** (6 етюдів з op.15)	De Maasbode, 23/01/1919, c. 3;
5	**??/01/1923**	**Evelyn Heine**	Het Vaderland, 19/01/1923, Outendblad, c. 3; Algemeen Indisch Dagblad, 01/03/1923, c. 10;
6	**??/??/1925**	**Otto Schulhof**	Die Neue Zeitung, 25/03/1925, c. 7;
7	**28/01/1925** Лондон, Aeolian Hall	**Martha Baird**	Het Vaderland, 29/01/1925, Avondblad B, c. 2; Algemeen Handelsblad, 04/02/1925, c. 10;
8	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (2 етюди з op.15)	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;
9	**25/04/1925**[61] Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (8 етюдів з 12)	Het Vaderland, 24/04/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 25/04/1925, c. 9; Het Vaderland, 27/04/1925, Avondblad B, c. 1; Haagsche Courant, 28/04/1925, c. 3;
10	**10/11/1925** Роттердам	**Jeannette Cyfer**	De Maasbode, 27/10/1925, Derde blad, c. 2; Nieuwe Rotterdamsche Courant, 11/11/1925, c. 2;
11	**25/11/1926** Відень, Konzerthaus	**Maria Neuscheller**	Neues Wiener Journal, 24/11/1926, c. 12; Die Stunde, 26/11/1926, c. 7; Der Morgen, 6/12/1926, c. 4; Der Tag, 17/12/1926, c. 7; Reichspost, 08/01/1927, c. 8;
12	**30/11/1926** Прага	**Herta Gröger**	Prager Tagblatt, 14/11/1926, c. 11; Prager Tagblatt, 20/11/1926, c. 7;
13	**16/12/1927**	**Helene Bath**	Neues Wiener Journal, 11/12/1927, c. 32;
14	**28/06/1928** Відень, Радіо	**Grete Husserl-Neurath**	Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 23/06/1928, c. 18; Reichspost, 24/06/1928, c. 28; Radio Wien, 25/06/1928, c. 8; Neues Wiener Journal, 27/06/1928, c. 11; Das Kleine Blatt, 28/06/1928, c. 11; Das Kleine Blatt, 28/06/1928, c. 11;
15	**27/08/1928**	**Hugo van Dalen**	Provinciale Noordbrabantsche, 25/08/1928, c. 11;

[61] У анонсах зазначено, що концерт має відбутися у неділю (26 квітня). Однак, у рецензіях зазначено, що він відбувся у суботу (25 квітня).

	Хілверсюм, Радіо	(1 етюд)	
16	**04/05/1928** Берлін, Bechsteinsaal	**Maria Neuscheller**	Berliner Tageblatt, 29/04/1928, с. 45; Berliner Börsenzeitung, 09/05/1928, с. 3; Лист до Г. ван Далена, 10/05/1928
17	**16/07/1929** Відень, Радіо	**Otto Schulhof**	Radio Wien, 12/07/1929, с. 37; Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 13/07/1929, с. 11; (Linzer) Tages-Post, 13/07/1929, с. 7; Neue Freie Presse, 15/07/1929, с. 8; Kleine Volks-Zeitung, 16/07/1929, с. 11; Tagblatt, 16/07/1929, с. 5;
18	**14/09/1931** Белград, Радіо	**Dokic-Djurkovic**	Radio Wien, 11/09/1931, с. 57;
19	**??/??/1931** Відень, Musikverein	**Luise Metzel**	Reichspost, 01/01/1932, с. 10;
20	**18/06/1932** Instituto Nacional de Musica	**Anna Carolina de Souza e Silva** (7 етюдів op.29)	Correio da Manha, 15/06/1932, с. 11; Revista da Semana, 18/06/1932, с.?; Correio da Manha, 21/06/1932, с. 6;
21	**31/07/1932** Instituto Nacional de Musica	**Anna Carolina de Souza e Silva** (4 етюди op.15 та 29)	Jornal do Brasil, 28/07/1932, с. 12;
22	**??/01/1933** Бразилія, Радіо	**Clovis de Oliveira** (3 етюда)	Correio de S. Paulo, 18/01/1933, с. 3;
23	**15/02/1933** Бразилія, Радіо	**Clovis de Oliveira**	Correio de S. Paulo, 15/02/1933, с. 3;
24	**22/04/1933** Гаага, Kunstkring	**Maurits Coronel**	Bataviaasch Nieuwsblad, 25/04/1933, с. 5;
25	**23/08/1933** Instituto Nacional de Musica	**Marçal Roméro**	Correio da Manha, 23/08/1933, с. 6; Diario da Noite, 23/08/1933, с. 3; Diario de Noticias, 23/08/1933, с. 9;
26	**28/09/1933** Teatro Municipal	**Anna Carolina** (5 етюдів)	A Gazeta, 26/09/1933, с. 6;
27	**28/10/1933** Centro Artistico Musical	**Marçal Roméro**	A Noite, 27/10/1933, с. 7; Jornal do Brasil, 27/10/1933, с. 13;
28	**25/10/1943**	**Déia de Sousa**	Diario de Noticias, 24/10/1943, с. 10;

	Escola Nacional de Musica	**Nogueira**	
29	**16/11/1944**	**Iara Coutinho Camarinha**	Diario de Noticias, 09/11/1944, c. 9; O Jornal, 16/11/1944, c. 3;
30	**14/07/1945**	**Marinus Voorberg**	De Telex, 16/07/1945, c. 2; Het Parool, 16/07/1945, c. 2;
31	**24/10/1945** Salao Leopoldo Moguez	**Hydarnés Widal do Coulto**	A Manha, 24/10/1945, c. 3;
32	**17/04/1947** Escola Nacional de Musica	**Neusa Fonseca**	Correio da Manha, 16/04/1947, c. 11;
33	**30/11/1947** Escola Nacional de Musica	**Heliette F. de Abreu**	Correio da Manha, 30/11/1947, c. 27;
34	**13/11/1952** Escola Nacional de Musica	**Alice Fonseca**	Diario de Noticias, 13/11/1952, c. 2;
35	**18/10/1964** Salão Leopoldo Miguez	**Maria Lucia Siciliano** (2 етюди)	Jornal do Commercio, 16/10/1964, c. 6;

Етюд op.6 №3 C-dur

1	**02/04/1909** Рига, Schwarz-Häupter-Saale	**Edgar Smolian**	Rigasche Rundschau, 26/03/1909, c. 16; Rigasche Rundschau, 03/04/1909, c. 7;

Етюд op.10 №3 A-dur «Fontaine lumineuse»

1	**10/03/1934** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 05/03/1934, Avondblad C, c. 1; Haagsche Courant, 09/03/1934, c. 22;
2	**08/08/1953** Casa do Porto	**Antonio de Almeida Garret**	Correio da Manha, 07/08/1953, c. 9;

Етюд op.10 №4 Es-dur

1	**10/03/1934** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 05/03/1934, Avondblad C, c. 1; Haagsche Courant, 09/03/1934, c. 22;

Етюд op.15 №1 F-dur

1	**30/04/1924** Амстердам, Радіо	**Hugo Vermeer**	De Maasbode, 30/04/1924, c. 1;

2	**26/03/1933** Instituto Nazional di Musica	**Anna Carolina**	Diario de Noticias, 26/03/1933, c. 7;
3	**29/09/1933** Радіо	**Gusta Bruijn-Koch**	De Indische Courant, 27/09/1933, c. 9; Bataviaasch Nieuwsblad, 28/09/1933, c. 12; Bataviaasch Nieuwsblad, 29/09/1933, c. 10;
4	**30/01/1934** Хейзен, Радіо	**Hugo Vermeer**	Limburger Koerier, 29/01/1934, c. 9;

Етюд op.15 №2 es-moll

1	**22/04/1930** Радіо	**K. Haasse Diehm-Winzenholer**	Algemeen Handelsblad, 18/04/1930, c. 7; Het Vaderland, 18/04/1930, Ochtendblad B, c. 2; De Indische Courant, 19/04/1930, c. 9; Nieuwe Apeldoornsche Courant, 19/04/1930, c. 10; Rotterdamsch Nieuwsblad, 19/04/1930, V. b., c. 3;

Етюд op.15 №4 A-dur

1	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;

Етюд op.15 №5 As-dur

1	**26/03/1933** Instituto Nazional di Musica	**Anna Carolina**	1933.03.26 Diario de Noticias, 26/03/1933, c. 7;
2	**30/06/1936** Відень, Радіо	**Rita Löbisch**	Innsbrucker Nachrichten, 26/06/1936, c. 7; Neues Wiener Journal, 30/06/1936, c. 16;
3	**03/07/1947**	**Anna Carolina**	Gazeta de Noticias, 29/06/1947, c. 6;

Етюд op.15 №6 gis-moll

1	**??/03/1918** Гаага	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 13/03/1918, c. 9;
2	**30/04/1924** Амстердам, Радіо	**Hugo Vermeer**	De Maasbode, 30/04/1924, c. 1;
3	**01/03/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 28/02/1927, c. 6;
4	**07/09/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Algemeen Handelsblad, 06/09/1927, c. 2; De Gooi - En Eemlander, 06/09/1927, c. 6; De Maasbode, 06/09/1927, c. 12; Eindhovenschdagblad, 06/09/1927, c. 2; Haagsche Courant, 06/09/1927, c. 6; Het Vaderland, 06/09/1927, Avondblad B, c. 4;

			Het Volk, 06/09/1927, с. 6; Nieuwe Apeldoornsche Courant, 06/09/1927, с. 2; Nieuwe Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Nieuwsblad van het Noorden, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Geldersche En Nijmeegsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Voorwaarts, 06/09/1927, с. 2;
5	**13/03/1931** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Radio Wien від 06/03/1931, с. 74;
6	**29/09/1933** Радіо	**Gusta Bruijn-Koch**	De Indische Courant, 27/09/1933, с. 9; Bataviaasch Nieuwsblad, 28/09/1933, с. 12; Bataviaasch Nieuwsblad, 29/09/1933, с. 10;
7	**10/03/1934** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 05/03/1934, Avondblad C, с. 1; Haagsche Courant, 09/03/1934, с. 22;
8	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, с. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, с. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, с. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, с. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, с. 7;

Етюд ор.15 №7 Cis-dur

1	**10/03/1934** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 05/03/1934, Avondblad C, с. 1; Haagsche Courant, 09/03/1934, с. 22;
2	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, с. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, с. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, с. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, с. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, с. 7;

Етюд ор.15 №8 Des-dur

1	**15/12/1913** Відень, Konzerthaus	**Otto Schulhof**	Neue Freie Presse 05/12/1913, с. 14;
2	**??/03/1918** Гаага	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 13/03/1918, с. 9;
3	**05/11/1919** Відень, Musikverein	**Moritz Rosenthal**	Neues Wiener Journal від 22/10/1919, с. 10; Neue Freie Presse від 26/10/1919, с. 16; Neues Wiener Journal від 18/11/1919, с. 18;
4	**07/12/1919** Прага?, Beethoven-Saal	**Moritz Rosenthal**	Berliner Tageblatt, 09/12/1919, с. 2;

5	**30/04/1924** Амстердам, Радіо	**Hugo Vermeer**	De Maasbode, 30/04/1924, с. 1;
6	**12/11/1925** Відень, Musikverein	**Robert Goldsand**	Neues Wiener Journal, 25/10/1925, с. 27; Reichspost, 25/10/1925, с. 12; Neues Wiener Journal, 08/11/1925, с. 27; Reichspost, 08/11/1925, с. 14;
7	**01/03/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 28/02/1927, с. 6;
8	**07/09/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Algemeen Handelsblad, 06/09/1927, с. 2; De Gooi - En Eemlander, 06/09/1927, с. 6; De Maasbode, 06/09/1927, с. 12; Eindhovenschdagblad, 06/09/1927, с. 2; Haagsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Het Vaderland, 06/09/1927, Avondblad B, с. 4; Het Volk, 06/09/1927, с. 6; Nieuwe Apeldoornsche Courant, 06/09/1927, с. 2; Nieuwe Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Nieuwsblad van het Noorden, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Geldersche En Nijmeegsche Courant, 06/09/1927, с. 6; 1927-09-06 - Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Voorwaarts, 06/09/1927, с. 2;
9	**30/04/1928** Відень, Musikverein	**Maria Neuscheller**	Neues Wiener Journal, 22/04/1928, с. 30; Reichspost, 09/05/1928, с. 9; Berliner Börsenzeitung, 09/05/1928, с. 3; Signale, 86 Jahrg., 1928, №19, с. 608;
10	**01/08/1930** Відень, Радіо	**Hermann Zechner**	Radio Wien, 25/07/1930, с. 36; Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 26/07/1930, с. 16; Linzer Volksblatt, 31/07/1930, с. 6; Kleine Volks-Zeitung, 01/08/1930, с. 16; Linzer Volksblatt, 01/08/1930, с. 6; Neues Wiener Tagblatt, 01/08/1930, с. 8; Reichspost, 01/08/1930, с. 10;
11	**26/03/1933** Instituto Nazional di Musica	**Anna Carolina**	1933.03.26 Diario de Noticias, 26/03/1933, с. 7;
12	**30/01/1934** Хейзен, Радіо	**Hugo Vermeer**	Limburger Koerier, 29/01/1934, с. 9;
13	**10/03/1934** Гаага,	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 05/03/1934, Avondblad C, с. 1; Haagsche Courant, 09/03/1934, с. 22;

	Kunstkring		
14	**??/03/1934** Гамбург	**Walter Herzberg**	Hamburger Nachrichten, 22/03/1934 c. 16;
15	**30/06/1936** Відень, Радіо	**Rita Löbisch**	Innsbrucker Nachrichten, 26/06/1936, c. 7; Neues Wiener Journal, 30/06/1936, c. 16;
16	**09/08/1972**	**Marilena Aguillar**	Diario de Noticias, 09/08/1972, c. 3; Jornal do Brasil, 10/08/1972, c. 7;

Етюд ор.15 №9 fis-moll

1	**??/10/1927**	**Emmi Sommerhuber**	(Linzer) Tages-Post, 18/10/1927, c. 13;
2	**22/10/1934** Відень, Радіо	**Elfried Wosatka**	Linzer Volksblatt, 18/10/1934, c. 12; Radio Wien, 19/10/1934, c. 25; Salzburger Chronik, 20/10/1934, c. 20; Salzburger Volksblatt, 20/10/1934, c. 13; Kleine Volks-Zeitung, 21/10/1934, c. 21; Kleine Volks-Zeitung, 22/10/1934, c. 7;
3	**30/06/1936** Відень, Радіо	**Rita Löbisch**	Innsbrucker Nachrichten, 26/06/1936, c. 7; Neues Wiener Journal, 30/06/1936, c. 16;
4	**31/10/1981** Sala Arnaldo Estrella	**Tania Alves Horta**	Jornal do Brasil, 29/10/1981, c. 4; Jornal do Brasil, 31/10/1981, c. 6; Jornal do Commercio, 31/10//1981, c. 6;

Етюд ор.15 №10 e-moll

1	**10/03/1934** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 05/03/1934, Avondblad C, c. 1; Haagsche Courant, 09/03/1934, c. 22;
2	**26/03/1933** Instituto Nazional di Musica	**Anna Carolina**	1933.03.26 Diario de Noticias, 26/03/1933, c. 7;
3	**??/03/1934** Гамбург	**Walter Herzberg**	Hamburger Nachrichten, 22/03/1934 c. 16;
4	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, c. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, c. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, c. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, c. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, c. 7;

Етюд ор.29 №1 G-dur «La Blonde»

1	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;
2	**26/03/1933** Instituto Nazional di	**Anna Carolina**	1933.03.26 Diario de Noticias, 26/03/1933, c. 7;

	Musica		
3	**03/05/1933** Відень, Радіо	**Paul de Conne**	Radio Wien, 28/04/1933, с. 49; Salzburger Chronik, 29/04/1933, с. 23; Salzburger Volksblatt, 29/04/1933, с. 15; Neues Wiener Journal, 02/05/1933, с. 10; Neue Freie Presse, 03/05/1933, с. 15;
4	**01/07/1934** Відень, Радіо	**Paul de Conne**	Salzburger Volksblatt, 23/06/1934, с. 14; Kleine Volks-Zeitung, 25/06/1934, с. 10; Linzer Volksblatt, 28/06/1934, с. 16; Radio Wien, 29/06/1934, с. 18; Illustrierte Kronen Zeitung, 30/06/1934, с. 2; Salzburger Chronik, 30/06/1934, с. 13; Illustrierte Kronen Zeitung, 01/07/1934, с. 19; Kleine Volks-Zeitung, 01/07/1934, с. 15;
5	**12/03/1935** Відень, Радіо	**Paul de Conne**	Linzer Volksblatt, 07/03/1935, с. 17; Innsbrucker Nachrichten, 08/03/1935, с. 7; Radio Wien, 08/03/1935, с. 22; Salzburger Chronik, 09/03/1935, с. 22; Salzburger Volksblatt, 09/03/1935, с. 13; Neues Wiener Journal, 11/03/1935, с. 8; Neues Wiener Journal, 12/03/1935, с. 15;
6	**21/11/1936** Мюнхен, Радіо	**Richard Staab**	Radio Wien, 13/11/1936, с. 33;

Етюд ор.29 №2 E-dur «La rousse»

1	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, с. 2; De Maasbode, 30/03/1925, с. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, с. 11;

Етюд ор.29 №5 Fis-dur «Le poète»

1	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, с. 2; De Maasbode, 30/03/1925, с. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, с. 11;
2	**07/11/1945** Лінц	**Rudolf Horn**	Neue Zeit, 03/11/1945, с. 4; Oberösterreichische Nachrichten, 12/11/1945, с. 3;
3	**10/03/1969** Батлер	**Stephen Glover**	The Indianapolis News Monday, 10/03/1969, с. 18;

Етюд ор.29 №6 Es-dur «Le héros»

1	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, с. 2; De Maasbode, 30/03/1925, с. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, с. 11;
2	**26/03/1933** Instituto Nazional di Musica	**Anna Carolina**	Diario de Noticias, 26/03/1933, с. 7;
3	**23/11/1941** Salao Leopoldo	**Luci Ramos da Costa**	Diario de Noticias, 23/11/1941, с. 12;

	Migues		
4	**12/11/1948**	**William Urso**	Correio da Manha, 12/11/1948, c. 13;
5	**16/12/1948**	**Mabi Lopes Gonzalez**	Diario de Noticias, 16/12/1948, c. 2;

Етюд op.29 №7 g-moll «Le mystérieux inconnu»

1	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;
2	**10/03/1934** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 05/03/1934, Avondblad C, c. 1; Haagsche Courant, 09/03/1934, c. 22;
3	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, c. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, c. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, c. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, c. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, c. 7;
4	**15/01/1940** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	De Residentiebode, 13/01/1940, c. 10; De Residentiebode, 16/01/1940, c. 9; Haagsche Courant, 16/01/1940, c. 7;

Етюд op.29 №8 D-dur «Le Jongleur»

1	**21/11/1936** Мюнхен, Радіо	**Richard Staab**	Radio Wien, 13/11/1936, c. 33;

Етюд op.29 №10 C-dur «Don Quichotte»

1	**22/03/1924** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 11/03/1924, Avondblad B, c. 2; Het Vaderland, 20/03/1924, Avondblad C, c. 2; Het Vaderland, 23/03/1924, c. 3;
2	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;
3	**10/03/1934** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 05/03/1934, Avondblad C, c. 1; Haagsche Courant, 09/03/1934, c. 22;
4	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, c. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, c. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, c. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, c. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, c. 7;
5	**06/03/1943** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Het Vaderland, 01/03/1943, Avondblad, c. 4; Haagsche Courant, 08/03/1943, c. 2; Het Vaderland, 08/03/1943, Avondblad, c. 2;
6	**03/07/1947**	**Anna Carolina**	Gazeta de Noticias, 29/06/1947, c. 6;

Етюд op.29 №12 D-dur «Falstaff»

1	**16/04/1938**	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 08/04/1938, c. 22;

	Гаага, Kunstkring	(Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 15/04/1938, с. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, с. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, с. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, с. 7;
2	**15/01/1940** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	De Residentiebode, 13/01/1940, с. 10; De Residentiebode, 16/01/1940, с. 9; Haagsche Courant, 16/01/1940, с. 7;
3	**06/03/1943** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Het Vaderland, 01/03/1943, Avondblad, с. 4; Haagsche Courant, 08/03/1943, с. 2; Het Vaderland, 08/03/1943, Avondblad, с. 2;

Прелюдії без зазначення номеру або опусу

1	**30/04/1927** Париж, Salle des Agriculteurs	**Lorenso Varella Sid**	La Semaine à Paris, 29/04/1927, с. 34; Paris-midi : seul journal quotidien paraissant à midi, 30/04/1927, с. 2;
2	**18/07/1927** Куритиба Theatro Municipal	**Lorenso Varella Sid**	A Noite, 15/07/1927, с. 8; Jornal do Brasil, 15/07/1927, с. 22; A Noite, 19/07/1927, с. 8; O Dia, 28/08/1927, с. 2;
3	**10/09/1927** Флоріанополіс	**Lorenso Varella Sid**	Republica, 07/09/1927, с. 2;
4	**18/06/1932** Instituto Nacional de Musica	**Anna Carolina de Souza e Silva** (2 прелюдії op.13)	Correio da Manha, 15/06/1932, с. 11; Revista da Semana, 18/06/1932, с.?; Correio da Manha, 21/06/1932, с. 6;
5	**02/08/1941**	**Aurora Bruzon**	Fon Fon, 09/08/1941, с. 20;
6	**11/07/1953** Escola Fluminenze de Musica	**Carlos Antonio Gregorio Neto**	Correio da Manha, 10/07/1953, с. 9;
7	**30/06/1955** Palace Hotel	**Aurora Bruzon**	Folha Mineira, 22/06/1955, с. 1;

Прелюдія op.6 №1 es-moll

1	**02/04/1909** Рига, Schwarz-Häupter-Saale	**Edgar Smolian**	Rigasche Rundschau, 26/03/1909, с. 16; Rigasche Rundschau, 03/04/1909, с. 7;

Прелюдії op.33 (весь цикл)

1	**24/04/1926** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 21/04/1926, Avondblad D, с. 1; Het Vaderland, 25/04/1926, с. 1;
2	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, с. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, с. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, с. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, с. 4;

			Haagsche Courant, 19/04/1938, с. 7;

Прелюдія ор.33 №1 cis-moll

1	**30/04/1928** Відень, Musikverein	**Maria Neuscheller**	Neues Wiener Journal, 22/04/1928, с. 30; Reichspost, 09/05/1928, с. 9; Signale, 86 Jahrg., 1928, №19, с. 608;
2	**04/05/1928** Берлін, Bechsteinsaal	**Maria Neuscheller**	Berliner Tageblatt, 29/04/1928, с. 45; Berliner Börsenzeitung, 09/05/1928, с. 3; Лист до Г. ван Далена, 10/05/1928
3	**22/10/1934** Відень, Радіо	**Elfried Wosatka**[62]	Linzer Volksblatt, 18/10/1934, с. 12; Radio Wien, 19/10/1934, с. 25; Salzburger Chronik, 20/10/1934, с. 20; Salzburger Volksblatt, 20/10/1934, с. 13; Kleine Volks-Zeitung, 21/10/1934, с. 21; Kleine Volks-Zeitung, 22/10/1934, с. 7;

Прелюдія ор.33 №6 cis-moll

1	**09/06/1931** Берлін, Радіо	**Celeste Chop-Groenevelt**	Radio Wien, 05/06/1931, с. 70;
2	**02/09/1956** Ministério da Educação	**Helena Paracampo**	Jornal do Brasil, 29/08/1956, с. 8; Diario de Noticias, 30/08/1956, с. 3; Correio da Manha, 01/09/1956, с. 15; Tribuna da Imprensa, 1-2/09/1956, с. 5; Jornal do Brasil, 02/09/1956, с. 8; Correio da Manha, 06/09/1956, с. 17; O Jornal, 09/09/1956, с. 3;

Прелюдія ор.33 №7 Fis-dur

1	**23/06/1927** Хілверсюм, Радіо	**R. Hofmeester**	Haagsche Courant, 22/06/1927, с. 6; Het Volk, 22/06/1927, с. 6; Provinciale Noordbrabantsche, 22/06/1927, с. 8;
2	**07/09/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Algemeen Handelsblad, 06/09/1927, с. 2; De Gooi - En Eemlander, 06/09/1927, с. 6; De Maasbode, 06/09/1927, с. 12; Eindhovenschdagblad, 06/09/1927, с. 2; Haagsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Het Vaderland, 06/09/1927, Avondblad B, с. 4; Het Volk, 06/09/1927, с. 6; Nieuwe Apeldoornsche Courant, 06/09/1927, с. 2; Nieuwe Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Nieuwsblad van het Noorden, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Geldersche En Nijmeegsche Courant,

[62] У радіопрограмі зазначено «Прелюдія cis-moll ор.23». Однак, ор.23 – вокальний цикл. Тому можна припустити, що мова йде про прелюдію з ор.13 або ор.33. Прелюдія ор.33 №1 cis-moll була однією з найпопулярніших і найчастіше виконувалась піаністами.

			06/09/1927, с. 6; 1927-09-06 - Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Voorwaarts, 06/09/1927, с. 2;
3	**19/02/1931** Гаага, Kunstkring	**Christine Schouten**	Haagsche Courant, 20/02/1931, с. 15;
4	**31/07/1932** Instituto Nacional de Musica	**Anna Carolina de Souza e Silva**	Jornal do Brasil, 28/07/1932, с. 12;

Прелюдія ор.33 №8 Des-dur

1	**07/09/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Algemeen Handelsblad, 06/09/1927, с. 2; De Gooi - En Eemlander, 06/09/1927, с. 6; De Maasbode, 06/09/1927, с. 12; Eindhovenschdagblad, 06/09/1927, с. 2; Haagsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Het Vaderland, 06/09/1927, Avondblad B, с. 4; Het Volk, 06/09/1927, с. 6; Nieuwe Apeldoornsche Courant, 06/09/1927, с. 2; Nieuwe Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Nieuwsblad van het Noorden, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Geldersche En Nijmeegsche Courant, 06/09/1927, с. 6; 1927-09-06 - Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Voorwaarts, 06/09/1927, с. 2;
2	**04/05/1928** Берлін, Bechsteinsaal	**Maria Neuscheller**	Berliner Tageblatt, 29/04/1928, с. 45; Berliner Börsenzeitung, 09/05/1928, с. 3; Лист до Г. ван Далена, 10/05/1928
3	**15/11/1929** Відень, Радіо	**Anni Miesler**	Radio Wien, 08/11/1929, с. 44; Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 09/11/1929, с. 18; (Linzer) Tages-Post, 09/11/1929, с. 7; Reichspost, 10/11/1929, с. 28; Linzer Volksblatt, 14/11/1929, с. 8; Kleine Volks-Zeitung, 15/11/1929, с. 16; Linzer Volksblatt, 15/11/1929, с. 8; Tagblatt, 15/11/1929, с. 5;

Прелюдія ор.33 №9 B-dur

1	**07/09/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Algemeen Handelsblad, 06/09/1927, с. 2; De Gooi - En Eemlander, 06/09/1927, с. 6; De Maasbode, 06/09/1927, с. 12; Eindhovenschdagblad, 06/09/1927, с. 2;

			Haagsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Het Vaderland, 06/09/1927, Avondblad B, с. 4; Het Volk, 06/09/1927, с. 6; Nieuwe Apeldoornsche Courant, 06/09/1927, с. 2; Nieuwe Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Nieuwsblad van het Noorden, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Geldersche En Nijmeegsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Voorwaarts, 06/09/1927, с. 2;
2	**09/06/1931** Берлін, Радіо	**Celeste Chop-Groenevelt**	Radio Wien, 05/06/1931, с. 70;
3	**19/02/1931** Гаага, Kunstkring	**Christine Schouten**	Haagsche Courant, 20/02/1931, с. 15;

Прелюдії op.40 (весь цикл)

1	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, с. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, с. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, с. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, с. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, с. 7;

Lamentations et Consolations op.17 (без зазначення номеру)

1	**16/01/1922** Відень, Konzerthaus	**Anna Licho**	Neues Wiener Tagblatt від 08/01/1922, с. 13; Neues Wiener Tagblatt від 16/01/1922, с. 8; Wiener Morgenzeitung від 23/01/1922, с. 2;
2	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, с. 2; De Maasbode, 30/03/1925, с. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, с. 11;
3	**13/03/1931** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Radio Wien, 06/03/1931, с. 74;
4	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, с. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, с. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, с. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, с. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, с. 7;
5	**06/03/1943** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Het Vaderland, 01/03/1943, Avondblad, с. 4; Haagsche Courant, 08/03/1943, с. 2; Het Vaderland, 08/03/1943, Avondblad, с. 2;

Lamentation op.17 №1 d-moll

1	**09/06/1931**	**Celeste Chop-**	Radio Wien, 05/06/1931, с. 70;

	Берлін, Радіо	**Groenevelt**	

Lamentation op.17 №4 Des-dur

1	**24/04/1926** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 21/04/1926, Avondblad D, c. 1; Het Vaderland, 25/04/1926, c. 1;

Consolation op.17 №4 Des-dur

1	**07/09/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Algemeen Handelsblad, 06/09/1927, c. 2; De Gooi - En Eemlander, 06/09/1927, c. 6; De Maasbode, 06/09/1927, c. 12; Eindhovenschdagblad, 06/09/1927, c. 2; Haagsche Courant, 06/09/1927, c. 6; Het Vaderland, 06/09/1927, Avondblad B, c. 4; Het Volk, 06/09/1927, c. 6; Nieuwe Apeldoornsche Courant, 06/09/1927, c. 2; Nieuwe Tilburgsche Courant, 06/09/1927, c. 7; Nieuwsblad van het Noorden, 06/09/1927, c. 6; Provinciale Geldersche En Nijmeegsche Courant, 06/09/1927, c. 6; 1927-09-06 - Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant, 06/09/1927, c. 7; Tilburgsche Courant, 06/09/1927, c. 6; Voorwaarts, 06/09/1927, c. 2;

Lamentation op.17 №5 a-moll

1	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;

Lamentation op.17 №7 es-moll

1	**14/03/1929** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 13/03/1929, c. 10; Haagsche Courant, 15/03/1929, c. 2; Het Vaderland, 15/03/1929, c. 3; Haagsche Courant, 20/03/1929, c. 15;

Lamentation et Consolation op.17 №8 Es-dur

1	**07/09/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Algemeen Handelsblad, 06/09/1927, c. 2; De Gooi - En Eemlander, 06/09/1927, c. 6; De Maasbode, 06/09/1927, c. 12; Eindhovenschdagblad, 06/09/1927, c. 2; Haagsche Courant, 06/09/1927, c. 6; Het Vaderland, 06/09/1927, Avondblad B, c. 4; Het Volk, 06/09/1927, c. 6; Nieuwe Apeldoornsche Courant, 06/09/1927, c. 2; Nieuwe Tilburgsche Courant, 06/09/1927, c. 7;

			Nieuwsblad van het Noorden, 06/09/1927, с. 6; Provinciale Geldersche En Nijmeegsche Courant, 06/09/1927, с. 6; 1927-09-06 - Provinciale Overijsselsche En Zwolsche Courant, 06/09/1927, с. 7; Tilburgsche Courant, 06/09/1927, с. 6; Voorwaarts, 06/09/1927, с. 2;

Капричіо op.3 №1 fis-moll

1	**29/09/1912** Рига, Schwarzhäupter-Saale	**Edgar Smolian**	Rigasche Rundschau, 15/09/1912, с. 7; Rigasche Rundschau, 28/09/1912, с. 12;
2	**??/12/1924** Відень Хофбург	**Paul de Conne**	Neues Wiener Tagblatt від 09/12/1924, с. 24;
3	**30/07/1936** Villamor Hall Філіппіни	**Rita Villacorta**	The Sunday Tribune, 26/07/1936, с. 19;
4	**21/11/1936** Мюнхен, Радіо	**Richard Staab**	Radio Wien, 13/11/1936, с. 33;
5	**09/05/1937** Маніла (Філіппіни)	**Elena Andrade**	The Tribune: Saturday, 08/05/1937, с. 5;
6	**19/03/1938** Villamor Hall	**Purificacion B. Beltran**	The Tribune: Friday, 25/03/1938, с. 3;
7	**07/04/1942** Маніла	**Rosa Banaag**	The Tribune: Wednesday, 08/04/1942, с. 2;
8	**05/03/1944** Філіппіни, Metropolitan Theatre	**Amada Santos Ocampo**	The Tribune: Thursday, 02/03/1944, с. 5; The Tribune: Tuesday, 07/03/1944, с. 2;

Гавот-Каприс op.3 №3 Fis-dur

1	**??/11/1909** Відень	**Paul de Conne**	Deutsches Volksblatt, 17/11/1909, с. 9;
2	**13/03/1913** Відень, Bösendorfer	**Paul de Conne**	Fremden-Blatt, 08/03/1913, с. 17;
3	**09/02/1914** Відень, Konzerthaus	**Adele Mannheimer**	Neue Freie Presse, 30/01/1914, с. 15;
4	**12/10/1919** Сідней,	**Ernest Truman** (органіст)	Sunday Times, 12/10/1919, с. 7;

	Town Hall		
5	**16/01/1922** Відень, Konzerthaus	**Anna Licho**	Neues Wiener Tagblatt від 08/01/1922, с. 13; Neues Wiener Tagblatt від 16/01/1922, с. 8; Wiener Morgenzeitung від 23/01/1922, с. 2;
6	**??/12/1924** Відень Хофбург	**Paul de Conne**	Neues Wiener Tagblatt від 09/12/1924, с. 24;
7	**01/03/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 28/02/1927, с. 6;
8	**02/06/1928** Відень, Радіо	**Poldi Demmer**	Radio Wien, 28/05/1928, с. 10; Neue Freie Presse, 01/06/1928, с. 22; Neue Freie Presse, 02/06/1928, с. 22;
9	**09/06/1931** Берлін, Радіо	**Celeste Chop-Groenevelt**	Radio Wien, 05/06/1931, с. 70;
10	**01/07/1934** Відень, Радіо	**Paul de Conne**	Salzburger Volksblatt, 23/06/1934, с. 14; Kleine Volks-Zeitung, 25/06/1934, с. 10; Linzer Volksblatt, 28/06/1934, с. 16; Radio Wien, 29/06/1934, с. 18; Illustrierte Kronen Zeitung, 30/06/1934, с. 2; Salzburger Chronik, 30/06/1934, с. 13; Illustrierte Kronen Zeitung, 01/07/1934, с. 19; Kleine Volks-Zeitung, 01/07/1934, с. 15;

«Після дощу» ор.4 №4

1	**07/01/1937** Відень, Радіо	**Paul de Conne**	Radio Wien, 01/01/1937, с. 22; Salzburger Volksblatt, 02/01/1937, с. 16; Neues Wiener Journal, 07/01/1937, с. 15;

Minuit ор.5 №2 c-moll

1	**29/09/1912** Рига, Schwarzhäupter-Saale	**Edgar Smolian**	Rigasche Rundschau, 15/09/1912, с. 7; Rigasche Rundschau, 28/09/1912, с. 12;

Вальс-трісте ор.6 №2 f-moll

1	**02/04/1909** Рига, Schwarz-Häupter-Saale	**Edgar Smolian**	Rigasche Rundschau, 26/03/1909, с. 16; Rigasche Rundschau, 03/04/1909, с. 7;

«Скелі Уч-Коша» ор.8 №1

1	**??/03/1918** Гаага	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 13/03/1918, с. 9;
2	**??/04/1921** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	De Maasbode, 16/04/1921, с. 1;

3	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;
4	**27/08/1928** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Provinciale Noordbrabantsche, 25/08/1928, c. 11;
5	**16/11/1930** Лахті, Радіо	**Einar Uilner**	Radio Wien, 14/11/1930, c. 69;
6	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, c. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, c. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, c. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, c. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, c. 7;

Pensées lyriques op.11

1	**10/01/1911** Берлін Blüthnersaal	**Ignaz Friedman**	Berliner Börsenzeitung, 12/01/1911, c. 7; Berliner Tageblatt, 08/01/1911 c. 43;
2	**24/04/1926** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 21/04/1926, Avondblad D, c. 1; Het Vaderland, 25/04/1926, c. 1;
3	**08/03/1927** Хільверсюм, Радіо	**Rosia van Kinsbergen**	Haagsche Courant, 07/03/1927, c. 6; Provinciale Noordbrabantsche, 07/03/1927, c. 6;
4	**26/11/1932** Хобарт, Town Hall	**Rita Blakney**	Mercury, 28/11/1932, c. 8;

Полонез op.12 №3 cis-moll

1	**01-02/1917** Мідделбург	**Hugo van Dalen**	Middelburgsche Courant, 12/02/1917, c. 2;
2	**??/03/1918** Гаага	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 13/03/1918, c. 9;
3	**27/01/1924** Відень, Konzerthaus	**Grete Schwinner**	Reichspost, 30/01/1924, c. 8; Wiener Zeitung, 30/01/1924, c. 7;
4	**??/1937-38**	**Jörg Retzmann**	Signale, 1938, 96. Jahrg. №10, c. 157;

«Перша печаль» op.14 №5

1	**08/03/1930** Бразилія, Радіо	**Mercedes Silva Telles**	1930.03.08 Correio Paulistano, 08/03/1930, c. 7;

«Російські танці» op.18

1	**25/04/1925**[63] Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** **Henk van den Berg**	Het Vaderland, 24/04/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 25/04/1925, c. 9; Het Vaderland, 27/04/1925, Avondblad B, c. 1; Haagsche Courant, 28/04/1925, c. 3;

«Маленький мандрівник» op.21

1	**24/04/1934** Штутгарт, Радіо	**Albert Braun**	Radio Wien, 20/04/1934, c. 34;
2	**04/12/1932** Бразилія	**Zelia Rothmann** (Венеція, Неаполь, Англія)	A Noite, 03/12/1932, c. 5;

Ноктюрн «Діана» op.24 №1 Es-dur

1	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, c. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, c. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, c. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, c. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, c. 7;

Експромт «Ерос» op.24 №3 Es-dur

1	**28/03/1925** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 27/03/1925, Avondblad B, c. 2; De Maasbode, 30/03/1925, c. 9; Haagsche Courant, 30/03/1925, c. 11;
2	**01/03/1927** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 28/02/1927, c. 6;
3	**23/06/1927** Хілверсюм, Радіо	**R. Hofmeester**	Haagsche Courant, 22/06/1927, c. 6; Het Volk, 22/06/1927, c. 6; Provinciale Noordbrabantsche, 22/06/1927, c. 8;
4	**27/08/1928** Хілверсюм, Радіо	**Hugo van Dalen**	Provinciale Noordbrabantsche, 25/08/1928, c. 11;
5	**22/10/1934** Відень, Радіо	**Elfried Wosatka**	Linzer Volksblatt, 18/10/1934, c. 12; Radio Wien, 19/10/1934, c. 25; Salzburger Chronik, 20/10/1934, c. 20; Salzburger Volksblatt, 20/10/1934, c. 13; Kleine Volks-Zeitung, 21/10/1934, c. 21; Kleine Volks-Zeitung, 22/10/1934, c. 7;
6	**10/09/1937** Відень, Радіо	**Erika Jung-Steidl**	Radio Wien, 03/09/1937, c. 34; Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 03/09/1937, c. 6;
7	**06/03/1943** Гаага,	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Het Vaderland, 01/03/1943, Avondblad, c. 4; Haagsche Courant, 08/03/1943, c. 2;

[63] У анонсах зазначено, що концерт має відбутися у неділю (26 квітня). Однак, у рецензіях зазначено, що він відбувся у суботу (25 квітня).

	Kunstkring		Het Vaderland, 08/03/1943, Avondblad, c. 2;

Три вальси op.27 (весь цикл)

1	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, c. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, c. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, c. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, c. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, c. 7;

Граціозний вальс op.27 №1 Fis-dur

1	**14/07/1935** Кенігсберг, Радіо	**Martin Porzky**	Radio Wien, 12/07/1935, c. 28;
2	**23/08/1935** Кенігсберг, Радіо	**Gerhard Wiemer**	Radio Wien, 16/08/1935, c. 29;
3	**22/03/1941** Гаага, Gemeente-museum	**Marinus Voorberg**	Haagsche Courant, 24/03/1941, c. 2; Het Vaderland, 19/03/1941, Avondblad B, c. 2;

«3 казок Андерсена» op.30

1	**26/09/1930** Брно, Радіо	**Emmy Basch**	Radio Wien, 19/09/1930, c. 61;
2	**24/04/1932** Мюнхен, Радіо	**Herbert Albert**	Radio Wien, 22/04/1932, c. 53;
3	**18/03/1936** Ляйпциг, Радіо	**Amadeus Nestler**	Radio Wien, 13/03/1936, c. 31;
4	**??/??/1939**	**Willy Renner**	Signale, 1939, 97 Jahrg. №43/44, c. 524;

Балетна сюїта «1001 ніч» op.37 (транскрипція для фортепіано соло)

1	**18/04/1936** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 20/04/1936, c. 7;
2	**11/06/1936** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 18/05/1936, c. 22; Het Vaderland, 20/05/1936, Avondblad B, c. 1; Het Vaderland, 12/06/1936, Ochtendblad B, c. 1; De Indische Courant, 13/06/1936, c. 19;

Балада op.42 cis-moll

1	**??/??/1931**	**Hermann Hoppe**	Signale, 1931, 89 Jahrg. №11, c. 277;
2	**21/05/1935** Бразилія, Instituto Nacional de	**Anna Carolina**	Correio da Manha, 11/05/1935, c. 7; Jornal do Brasil, 14/05/1935, c. 19; A Manha, 21/05/1935, c. 6; Correio da Manha, 21/05/1935, c. 7; Correio da Manha, 23/05/1935, c. 7;

	Musica		A Manha, 24/05/1935, с. 6;
3	**31/10/1937** Escola Nacional de Musica	**Anna Carolina**	Correio da Manha, 30/10/1937, с. 9;
4	**11/10/1944** Teatro Municipal	**Anna Carolina**	A Noite, 11/10/1944, с. 6;

Елегія op.46 Cis-dur

1	**22/07/1936** Відень, Радіо	**Otto Schulhof**	Innsbrucker Nachrichten, 17/07/1936, с. 7; Radio Wien, 17/07/1936, с. 20; Salzburger Volksblatt, 18/07/1936, с. 13;
2	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, с. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, с. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, с. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, с. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, с. 7;

«У ¾ такті» op.48

1	**01/07/1934** Відень, Радіо	**Paul de Conne**	Salzburger Volksblatt, 23/06/1934, с. 14; Kleine Volks-Zeitung, 25/06/1934, с. 10; Linzer Volksblatt, 28/06/1934, с. 16; Radio Wien, 29/06/1934, с. 18; Illustrierte Kronen Zeitung, 30/06/1934, с. 2; Salzburger Chronik, 30/06/1934, с. 13; Illustrierte Kronen Zeitung, 01/07/1934, с. 19; Kleine Volks-Zeitung, 01/07/1934, с. 15;
2	**16/04/1938** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 08/04/1938, с. 22; Haagsche Courant, 15/04/1938, с. 7; Haagsche Courant, 16/04/1938, с. 19; Het Vaderland, 17/04/1938, Avondblad C, с. 4; Haagsche Courant, 19/04/1938, с. 7;

«Епіталама» op.49 №2

1	**14/07/1935** Кенігсберг, Радіо	**Martin Porzky**	Radio Wien, 12/07/1935, с. 28;

Віденський вальс op.51 №3 F-dur (транскрипція для фортепіано соло)

1	**12/03/1935** Відень, Радіо	**Paul de Conne**	Linzer Volksblatt, 07/03/1935, с. 17; Innsbrucker Nachrichten, 08/03/1935, с. 7; Radio Wien, 08/03/1935, с. 22; Salzburger Chronik, 09/03/1935, с. 22; Salzburger Volksblatt, 09/03/1935, с. 13; Neues Wiener Journal, 11/03/1935, с. 8; Neues Wiener Journal, 12/03/1935, с. 15;

«Епіталама» op.65 №3 Cis-dur

1	**15/06/1934** Берлін,	**Rudolf Horn** *(прем'єра)*	Radio Wien, 08/06/1934, с. 31;

	Радіо		
2	**24/08/1934** Німеччина, Радіо	**Rudolf Horn**	Radio Wien, 17/08/1934, c. 29;
3	**25/12/1935** Кенігсберг, Радіо	**Rudolf Horn**	Radio Wien, 20/12/1935, c. 41;
4	**11/11/1936** Гамбург, Радіо	**Rudolf Horn**	Hamburger Nachrichten, 12/11/1936 c. 9;
5	**22/02/1938** Німеччина, Радіо	**Rudolf Horn**	Das Kleine Blatt, 16/06/1938, c. 47;
6	**26/10/1946** Відень, Schubertsaal	**Rudolf Horn**	Wiener Kurier, 21/10/1946, c. 7; Die Weltpresse, 24/10/1946, c. 14; Wiener Kurier, 29/10/1946, c. 4;

Транскрипція Марша Черномора з опери «Руслан і Людмила» М. І. Глінки

1	**07/01/1937** Відень, Радіо	**Paul de Conne**	Radio Wien, 01/01/1937, c. 22; Salzburger Volksblatt, 02/01/1937, c. 16; Neues Wiener Journal, 07/01/1937, c. 15;

Без зазначення програми

1	**04/02/1910**	**Edgar Smolian**	Rigasche Rundschau, 05/02/1910 c. 6;
2	**10/12/1910** Берлін, Blüthnersaal	**Marie Dubois**	Berliner Tageblatt, 04/12/1910 c. 65;
3	**08/02/1911** Амстердам, Conzertgebouw	**Paul Schramm**	Het Nieuws van den Dag, 06/02/1911, c. 13; Het Nieuws van den Dag, 07/02/1911, c. 9; Algemeen Handelsblad, 07/02/1911, c. 3;
4	**??/01/1913**	**Hugo van Dalen**	Berliner Börsenzeitung, 15/01/1913, p. 9;
5	**14/10/1922** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Haagsche Courant, 10/10/1922, c. 6; Лист С. Борткевича до Г. ван Далена ??/10/1922;
6	**??/01/1923** Лейден	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Het Vaderland, 05/02/1923, c. 2;
7	**05/03/1923** Відень, Konzerthaus	**Anna Licho**	Neues Wiener Tagblatt, 11/02/1923, c. 21; Neues Wiener Tagblatt, 18/02/1923, c. 13; Neues Wiener Journal, 25/02/1923, c. 21;
8	**20/07/1923** Схевенінген	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 20/07/1923, c. 7; Rotterdamsch Nieuwsblad, 21-22/07/1923, c. 7;
9	**??/01/1924** Дордрехт	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Het Vaderland, 12/01/1924, Avondblad C, c. 2; De Tribune, 14/01/1924, c. 2;
10	**05/05/1925**,	**Martha Baird**	Algemeen Handelsblad, 05/05/1925, c. 7;

	Амстердам, Concertgebouw		De Maasbode, 05/05/1925, с. 9; Nieuwe Rotterdamsche Courant, 05/05/1925, с. 7;
11	**06/05/1925** Гаага? Diligentia	**Martha Baird**	Haagsche Courant, 05/05/1925, с. 3; Haagsche Courant, 07/05/1925, с. 10;
12	**14/03/1927** Відень, Konzerthaus	**Edith Vertes**	Neues Wiener Journal, 06/03/1927, с. 29;
13	**04-05/1928**	**To Thiel**	Haagsche Courant, 08/05/1928, с. 15;
14	**12/04/1930** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 08/04/1930, с. 18;
15	**06/11/1930** Відень, Konzerthaus	**Maria Neuscheller**	Neues Wiener Journal, 01/11/1930, с. 33;
16	**16/04/1932** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** *(прелюдії)*	Het Vaderland, 12/04/1932, Avondblad C, с. 2;
17	**??/??/1934**	**Otto Schulhof**	Neues Wiener Journal, 29/06/1934, с. 22;
18	**29/08/1934** Штутгарт, Радіо	**Albert Braun**	Radio Wien, 24/08/1934, с. 35;
19	**26/01/1935** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 24/01/1935, Avondblad C, с. 1; Haagsche Courant, 28/01/1935, с. 7;
20	**??/06/1935** Instituto Nacional de Musica	**Estelita Gonçalves**	Correio da Manha, 25/06/1935, с. 7;
21	**??/??/1935**	**Elfriede Butz**	Gerechtigkeit, 20/06/1935, с. 3;
22	**01/07/1935**	**Rosine de Cocq**	Haagsche Courant, 27/06/1935, с. 14;
23	**30/01/1937** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 22/12/1936, Avondblad A, с. 3;
24	**27/02/1937** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Het Vaderland, 22/12/1936, Avondblad A, с. 3;
25	**13/03/1937** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend) *Martaja Fallak (вокал)*	Het Vaderland, 24/02/1937, Avondblad C, с. 1; Haagsche Courant, 11/03/1937, с. 7; Haagsche Courant, 12/03/1937, с. 25; Haagsche Courant, 13/03/1937, с. 26;
26	**02/06/1937** Відень, “Stadt Wien”	**Erika Jung-Steidl**	Badener Zeitung, 29/05/1937, с. 2; Badener Zeitung, 22/05/1937, с. 2;
27	**09/06/1937**	**Erika Jung-Steidl**	Badener Zeitung, 12/06/1937, с. 4;

	Відень, “Stadt Wien”		
28	**13/01/1938** Відень, Musikverein	**Hilde Loewe**	Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 08/01/1938, c. 9; Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 12/01/1938, c. 7; Allgemeiner Tiroler Anzeiger, 13/01/1938, c. 8;
29	**14/01/1939** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen**	Haagsche Courant, 16/01/1939, c. 8;
30	**23/11/1940** Theatro Casino Capacabana	**Aurora Bruzon**	Correio da Manha, 13/11/1940, c. ?; Jornal de Commercio, 21/11/1940, c. 4; Correio da Manha, 26/11/1940, c. ?; Fon Fon, 08/02/1941, c. ?;
31	**20/01/1941**	**Heij van Bommel**	Het Vaderland, 18/01/1941, Avondblad A, c. 2;
32	**31/01/1941** Гаага?	**P. Sonnega**	Het Vaderland, 29/01/1941, Avondblad B, c. 3; Haagsche Courant, 29/01/1941, c. 7;
33	**06/08/1942**	**Estellinha Epstein**	Correio da Manha, 05/08/1942, c. 9;
34	**06/03/1943** Гаага, Kunstkring	**Hugo van Dalen** (Bortkiewicz-abend)	Het Vaderland, 01/03/1943, Avondblad, c. 4; Haagsche Courant, 08/03/1943, c. 2; Het Vaderland, 08/03/1943, Avondblad, c. 2;
35	**??/02/1944**	**Hugo van Dalen**	Dordrechtsche Courant, 10/02/1944, c. 2;
36	**14/10/1944** Teatro Municipal	**Estellinha Epstein**	Correio da Manha, 12/10/1944, c. 13; Jornal do Brasil, 12/10/1944, c. 8; A Noite, 13/10/1944, c. 3; Jornal do Brasil, 14/10/1944, c. 9; O Jornal, 14/10/1944, c. 3;
37	**10/08/1945**	**Marinus Voorberg**	Het Vrije Volk, 04/08/1945, c. 2;
38	**28/10/1945** Гаага, Concertgebouw	**Elisabeth Everts**	De Waarheid, 28/10/1945
39	**14/09/1946** Salao Leopoldo Migues	**Neusa Fonseca**	Correio da Manha, 14/09/1946, c. 11;
40	**15/10/1947** Instituto de Resseguros do Brasil	**Déia de Souza Nogueira**	A Manha, 15/10/1947, c. 3;
41	**28/01/1948** Брісбен, City Hall	**Leah Horwitz**	Courier-Mail, 29/01/1948, c. 4;
42	**15/11/1950** Хілверсюм, Радіо	**Willem Hielkema**	Twentsch Dagblad Tubantia, 14/11/1950, c. 3;
43	**19/10/1954** Escola Nacional de	**Концерт учнів**	Diario da Noite, 19/10/1954, c. 4;

	Musica		
44	**04/10/1956** Conservatorio Brasileiro de Musica	**Maria do Rosario**	Jornal do Brasil, 03/10/1956, c. 8;
45	**05/11/1966**	**Arnaldo Cohen**	Jornal do Brasil, 30/10/1966, c. 6;
46	**29/09/1981** Escola Nacional de Musica	**Anna Carolina**	Jornal do Brasil, 28/09/1981, c. 4; Jornal do Brasil, 29/09/1981, c. 4;
47	**28/09/1990**	**Ana Maria**	O Fluminense, 28/09/1990, c. 6;
48	**30/08/1995**	**Aloysio Rachid**	Jornal do Commercio, 30/08/1995, c. 20;

Додаток 5
Програма Міжнародного музичного проекту
«Борткевич в Україні»

Сторінки з буклету Міжнародного музичного проекту «Борткевич в Україні з детальною програмою концертних заходів.

Розклад

20 березня

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

17:00 **Фойє Малого Залу**
Прес-конференція до відкриття проекту

19:00 **Малий Зал**
Вечір українських прем'єр

Сольний концерт **Надєжди Влаєвої** (фортепіано, Болгарія-США)
за участі **Ірини Ушаньової** та **Інни Калугіної** (сопрано, Україна)

І відділ

Пісні
«Молитва»
«Завжди ти»
«Прекрасний ранок»
Співає Ірина Ушаньова

Фантастичні п'єси ор.61
1. Чому?
2. Сон
3. Пробудження
4. Гумореска
5. Танець
6. Серенада

Три мазурки ор.64

Югославська сюїта ор.58
1. У лісі
2. Сільський танок
3. На Дунаї
4. Гра хвиль
5. Дубровник (Ноктюрн)
6. Бєлґрад: на площі Теразія

ІІ відділ

Пісні
«Свобода»
«Воєнна картинка»
Співає Інна Калугіна

12 етюдів-новел ор.29
1. Блондинка
2. Руса
3. Брюнетка
4. Філософ
5. Поет
6. Герой
7. Таємничий незнайомець
8. Жонглер
9. Той, хто кохає у місячному сяйві
10. Дон Кіхот
11. Гамлет
12. Фальстаф

3

21 березня

Мистецький центр «Шоколадний будинок»

19:00 Вечір камерно-інструментальної музики

Виконавці:
Золтан Алмаші (віолончель)
Темур Якубов (скрипка)
Євген Левкулич (фортепіано)

Програма:
Соната для фортепіано №2 op.60 cis-moll
Три п'єси для віолончелі та фортепіано op.25
Соната для скрипки й фортепіано op.26 g-moll

22 березня

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

19:00 Малий Зал
Вечір фортепіанної музики

Альфонсо Сольдано (Італія)

Ноктюрн op.24 №1 «Diana»
Прелюдія op.13 №5 As-dur
Прелюдія op.33 №7 Fis-dur
Прелюдія op.40 №4 Fis-dur
Lamentation op.17 №3 cis-moll
Consollation op.17 №4 Des-dur
Етюд op.15 №8 Des-dur
«Lyrica Nova» op. 59
1. Con moto affettuoso
2. Andantino
3. Andantino
4. Con slancio

Павло Гінтов (Україна-США)

Етюд op.15 №6 gis-moll
Етюд op.15 №10 e-moll

Кримські нариси op.8
1. Скелі Уч-Коша
2. Морський каприс
3. Прогулянки Алупкою

Соната №1 op.9 H-dur
1. Allegro ma non troppo
2. Andante mesto e molto espressivo
3. Presto

23 березня

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

14:00 **Майстер-клас професора**
Альфонсо Сольдано
(Фортепіано, Італія)

Київський національний університет
імені Т. Г. Шевченка

19:00 **Мистецький салон**
Вечір камерної та вокальної музики

Вокальні цикли:
«Сім поезій Поля Верлена» op.23
«Sternflug des Herzens» op.62

Вокалісти:
Ірина Ушаньова
Інна Калугіна

Партія фортепіано:
Євген Левкулич

Студентський Камерний Оркестр
Національної музичної академії імені П. І. Чайковського

Диригент:
Ігор Андрієвський

«Дитинство» op.39a

Світова прем'єра творів для голосу та струнного оркестру:
«Ich habe dich gerufen» та «Einsamkeit»
Співають **Інна Калугіна та Ірина Ушаньова**

Австрійська сюїта op.51

24 березня

Музична вітальня відділу музичних фондів
Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

14:00 **Концерт учасників майстер-класу професора Альфонсо Сольдано**

Презентація книги “Sergei Bortkiewicz. Il Confine dell’Ingano”

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського

19:00 **Великий зал**

Урочисте закриття. Симфонічний концерт

Оркестр Ансамблю класичної музики імені Бориса Лятошинського

Художній керівник: народна артистка України
Валентина Іконник-Захарченко

Диригент:
Ігор Пучков

Соліст:
Артем Полуденний
(віолончель)

Танцювальна сюїта op.57 (світова прем’єра)
Концерт для віолончелі з оркестром op.20 c-moll
Симфонія №2 op.55 Es-dur

Ведучий концертів:
Олександр Рудько

Додаток 6
Список опублікованих праць за темою дисертації та апробацій

Статті у наукових фахових виданнях України та виданні, включеному до міжнародних наукометричних баз даних:

1. Левкулич Є. О. Питання національно-стильової ідентифікації творчості Сергія Борткевича // Київське музикознавство. 2016. Вип. 54. С. 32–42.
2. Левкулич Є. О. Творчий портрет С. Борткевича-піаніста // Музикознавчий універсум. 2016. Вип. 38-39. С. 229–240.
3. Левкулич Є. О. Діалектика пам'яті та забуття в культурі: історична доля спадщини Сергія Борткевича // Київське музикознавство. 2017. Вип. 56. С. 118–127.
4. Левкулич Є. О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у виконавському просторі першої половини XX століття // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2018. №4 (41). С. 88–103.
5. Левкулич Є. О. Концертна діяльність Сергія Борткевича початку XX століття: історіографічний аспект // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2018. №4. С. 365–369.

Основні положення дисертації оприлюднено в доповідях на 7 наукових конференціях:

XVII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 8–10 січня 2016 р.);

Міжнародна наукова конференція молодих музикознавців «Музикознавчі студії – 2016» (Львів, 24–26 лютого 2016 р.);

XVIII міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці» (Київ, 9–11 січня 2017 р.);

Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2–3 листопада 2017 р.);

Круглий стіл «Сергій Борткевич та композитори української еміграції XX ст.» (Київ, 24–25 жовтня 2017 р.);

XIV Міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» (29–30 березня 2018 р., Київ);

Міжнародний науковий симпозіум «Україна – Польща: діалог культур» (19–21 квітня 2018 р., Київ).