

От редактора

«Я давно вынашиваю замысел книги, которая должна привлечь пристальное внимание многих,— сказал мне еще в самом начале 1980-х годов Л. А. Баренбойм, и его выразительные глаза интригующе загорелись.— Мечтаю написать книгу о Гилельсе, не похожую на другие. Кое-что в ней будет впервые». Как беспристрастный свидетель сложного формирования и развития пианиста Лев Аронович был движим благородным стремлением *не погрешить против истины* в освещении некоторых весьма важных сторон его творческой эволюции. На то были свои причины и поводы, совпадающие с желанием Эмиля Григорьевича.

«У исследователя жизни и искусства Гилельса есть ныне все данные для пересмотра сложившихся трафаретов его биографии и становления как художника,— писал Баренбойм в тезисах-плане книги.— Но тут же возникла одна из волнующих и главных проблем — как писать? Очень трудно найти слова для характеристики искусства Гилельса. Не только потому, что слова никогда не дают полного представления о музыке вообще, об исполнительстве в частности, а и потому, что произошла девальвация эпитетов, некоторые часто используются сегодня, когда надо и когда не надо: все «талантливые», все «достигли необычайных высот» и т. д. Осторожность в выборе эпитетов больше передает величие героя, чем бросаемые фразы о том, что артист равен Моцарту или Бетховену, что произошло полное слияние Бетховена и имярек. В этой книге я хочу избежать громких слов и помпезности».

«Какая основная идея (курсив Л. Б.— Т. Г.) моей монографии о Гилельсе?

Попытаться сформулировать, почему обратился к этой теме, понимая под ней то, что хочешь доказать, идею, которую хочешь донести до читателя и обосновать.

Показать развитие Гилельса от наивно влюбленного в музыку отрока до центральной фигуры в исполнительском искусстве второй половины нашего века; как он стал крупнейшим художником. Показать формирование, творческий рост Гилельса не день за днем, а путем отбора фактов, событий, впечатлений, отбора, подчиненного общему взгляду на личность и общей идее книги, поставив во главу угла лишь одно — пианистическое развитие, если даже придется в изложении забежать вперед или идти назад.

Проследить переключку времен — как воплотились и получили продолжение рубинштейновские традиции в современном пианизме.

Соотнести Гилельса и с традиционной и с окружающей его музыкально-исполнительской культурой XX века».

Тема книги не вдруг пришла на ум автору. Она долго вынашивалась, разносторонне обдумывалась, зрела подспудно и в открытую, в процессе созревания нередко самовоспламенялась — до тех пор, пока не произошел внезапный эмоциональный взрыв, вынесший на поверхность окончательное решение.

«Я начинаю писать эту книгу под непередаваемым впечатлением от сонаты Бетховена op. 106 и не хочу задумываться вначале над путем, пройденным Гилельсом. Хочу обратиться к сегодняшнему великому художнику». И спустя какое-то время: «Прежде чем написать первые слова этой книги, я вслушивался (в который раз!) в музыку, в игру Гилельса: концерт В-дур Моцарта, Симфонические этюды Шумана, сонату op. 106 Бетховена — в искусство Гилельса 1980-х годов. Мне представлялось, что само прослушивание сразу же подскажет нужные слова, нужные фразы, нужный ритм изложения. Но все оказалось не так — я настолько взволнован и ошеломлен, что не в силах взяться за перо. Этот покой, эта возвышенность чувств, к которым привел высокий интеллект Гилельса-поэта! Пришлось подождать, пока уляжется волнение, пока сумею обобщенно изложить свои мысли. Вспомнил Горького: „Когда мы очень возбуждены, когда слишком переживаем, мы пишем так, что самих принимают слезы, а когда начинаем читать написанное, оказывается, никуда не годится... Чтобы написать хорошо, надо писать совершенно хладнокровно о самых возмущающих и волнующих настроениях“».

Сказать, что Баренбойм был увлечен работой над книгой, ее темой и покорен личностью Гилельса, — мало. Это было скорее всего редкое, никогда не затухающее творческое горение. Время, наше скоростное время импульсивно торопило Льва Ароновича в страстном стремлении достичь заветной цели: «Пишу большую новую книгу (успеть бы!)», — сообщил он в одном из последних писем.

Все напряженнее работал ум. Разбухали картотека с тезисами монографии и ее план — руководство к действию. Пересматривались и отбирались прежние дневниковые записи, пометки в нотах, сделанные при прослушивании грамзаписи, на концертах или сразу после них, «направленные» на книгу высказывания писателей, поэтов, музыковедов и музыкантов разных профессий, наталкивающие, по-видимому, автора на те либо иные аналогии, ассоциации. Не убирались со стола пластинки и кассеты с записями игры Гилельса, в которую Лев

Аронович то и дело погружался. Невольно вспоминаются строки из его письма от 4 февраля 1984 года: «...изучаю все и вся, прямое и косвенное. К тому же огромное количество звукозаписей разных лет одних и тех же сочинений. Их сопоставление в высшей степени показательно и поучительно...»

Работа над книгой хоть и сложна, но доставляет истинную радость. Еще, замечу, и потому, что мой «герой» играет сегодня поражающе хорошо, проникновенно. Слышали ли Вы В-дур'ный концерт Моцарта в исполнении Гилельса?...» На виду лежали уже готовые, начисто перепечатанные главы.

И вдруг — непоправимая беда. Все рухнуло. На полпути к книге, на пике работы над ней и подлинно творческой активности оборвалась жизнь Л. А. Баренбойма, а спустя всего лишь три с половиной месяца и Э. Г. Гилельса...

Остались ничем не восполнимая горечь утрат, незавершенный труд, прерванный «на самом интересном месте — психологическом анализе развития пианиста», — как писал Лев Аронович из больницы, и память (теперь вечная) о тех, кто всю жизнь преданно служил Музыке и людям, без усталости воспитывая в них высокое чувство прекрасного.

Материал книги (и готовый и не успевший отлиться в главы) всеобъемлющ, в некоторых отношениях уникален. Мысли автора об искусстве Гилельса столь глубоки и объективны, а освещение его человеческой и артистической личности столь выпукло, интересно и широкоохватно, что было бы непростительно оставить рукопись в семейном архиве. Это — ради читателей и, в первую очередь, музыкантов. Для тех же, кто знал Льва Ароновича и работал рука об руку над другими его трудами, кто в не меньшей степени, чем он, преклонялся перед Гилельсом-пианистом, выпуск книги в свет — элементарный моральный долг. Этический смысл его таится в самом сближении имен Баренбойма и Гилельса, в их давно и спонтанно сложившихся взаимоотношениях — ключа к пониманию некоторых далеко не второстепенных аспектов книги.

То, что оба они — пианисты, родились в одном городе и почти одновременно ушли из жизни, а 1986 год был бы для них юбилейным, вероятно, случайность. Своеобразное предопределение — совсем в ином. Баренбойм и Гилельс духовно тяготели друг к другу, обоюдно нуждались в творческом общении, в обмене мнениями, и тогда обнаруживалось сходство их взглядов на музыку, на пианистическое искусство. В том был залог полного взаимопонимания. Их встречи — в Москве и Ленинграде, сразу после концерта или какое-то время спустя, в домашней обстановке либо вне дома — были для обоих желанны, приносили моральное удовлетворение, вызвали потребность встретиться вновь.

Даже талантливая описательность, даже самые возвышенные слова не могут воссоздать всю атмосферу такого общения: интонации и нюансы разговорной речи, ее эмоциональную наполненность, исповедальность рассказывающего, великолепное духовное самочувствие.

Знавшие Льва Ароновича согласятся: эрудиция сочеталась в нем со скромностью, тонкое чувство юмора — с глубиной мысли. Его отли-

чали честность во взглядах и делах, поразительное умение писать и рассказывать, слушать и слышать — и собеседника и музыку.

Люди не были глухи к столь привлекательным человеческим и профессиональным качествам Баренбойма. Гилельс с его чутким внутренним миром тем более. Кроме того, он всегда ощущал в высшей степени искреннее, доброжелательное к себе отношение Льва Ароновича, постоянную нравственную поддержку, благоговение перед его исполнительским искусством, мастерством. Он был сердечно благодарен ему и безгранично доверял. Не потому ли, будучи по природе замкнутым (но не в музыке), не склонным к интервью, Эмиль Григорьевич раскрылся сполна (что бывало редко) в многократных и долгих беседах именно с Баренбоймом? Не потому ли хотел (особенно в последние годы), чтобы о нем писал именно Лев Аронович, и никто другой?

* * *

Подготовка рукописи к изданию ставила задачи ответственные и проблемы иногда почти неразрешимые. Достаточно того, что при драматически (если не сказать трагически) сложившихся обстоятельствах, из-за которых значительная часть повествования осталась в черновой (рабочей) рукописи, пришлось серьезно задуматься: как, строго придерживаясь авторского замысла, решить композицию книги, «интерес к которой (по мысли Льва Ароновича) ни в коем случае не должен падать».

Хочется надеяться на снисходительность читателя, если в книге не все одинаково удовлетворяет, если мы недостаточно искусны — помыслы наши были благими, а чувства искренними¹.

В работе над рукописью на завершающей стадии использован весь материал о жизни и творчестве Гилельса, собранный Баренбоймом на протяжении десятилетий и бережно сохраненный его вдовой Ф. М. Мarmorштейн.

Помимо подробнейшего (на 108 машинописных страницах) плана книги — рецензии советских и зарубежных музыкантов на концерты пианиста (за 1934—1985 годы). Черновые рукописи незавершенных глав, записи разных лет, испещренные мыслями-находками или еще только намечающимися, отсылками к источникам и отражающие эстетические взгляды автора. Варианты анализов концертных программ и отдельных произведений, исполненных Гилельсом. Фрагменты текста, не использованные в главах. Ксерокопии документов и писем разных лиц к пианисту, в том числе Баренбойма...

Едва ли не самые драгоценные страницы рукописного фонда книги — беседы с Гилельсом, записанные Баренбоймом в 1983—1985 годах на магнитофонную ленту специально для этого издания. По существу, это озвученный план книги — в лицах. Темы бесед, вопросы, на которые предстояло ответить Эмилю Григорьевичу, зара-

¹ Есть у книги одна важная смысловая и психологическая особенность. Мы не пошли по пути формального редактирования (не могли поступить иначе, даже не имели права) и не перевели все изложение в прошедшее время — ведь книга написана, когда и Баренбойм и Гилельс были с нами, среди нас. Живые о живых — так будет лучше для ощущения того, что было.

нее тщательно продумывались — лишь иногда они возникали по ходу бесед. Главной целью было — в живом, непринужденном общении выявить, прояснить все то, что позволило бы максимально полно раскрыть исполнительский феномен Гилельса. Записи бесед были основным, конечно, никому пока еще не известным, к тому же самым новейшим источником информации о пианисте, фундаментом для размышлений, умозаключений и художественного воображения автора в процессе написания книги.

Все вместе взятое пролиvalo свет на задуманное, помогало ориентироваться в лабиринте авторских желаний и поисков. Они сквозят даже в наспех записанных строчках, уточняющих ту или иную мысль, ее оттенки; в вариантности слов — лишь бы не упустить миг озарения, глубже познать и «рассмотреть» Гилельса, его искусство.

Подчеркнем: по настоятельной просьбе Эмиля Григорьевича, не внять которой было невозможно, работая над рукописью, мы руководствовались только тем, что собрано, подготовлено, написано либо рассказано устно самим Баренбоймом, что сделано с ведома и с участием Гилельса, а в отдельных случаях по его личным материалам (письма, дневниковые записи выступлений).

Первые три главы рукописи прочитаны Гилельсом и внесенные им поправки учтены.

Редкое явление в музыкальной литературе — жанр издания. По манере письма это не только исследование, но и книга-размышление, книга-беседа. Отсюда свободная сквозная (воспользуемся выражением Баренбойма) «рассуждающая мысль» автора, диалогичность его речи: размышляя, он побуждает к тому же читателей и создает тем самым эффект присутствия собеседника, не навязывая своего мнения и естественно, психологически тонко вовлекая в процесс общения, вызывает живой отклик на прочитанное.

Книга состоит из введения, шести глав и приложения. Конец третьей главы (продолжение «Путей творческих поисков», «Зрелость»), четвертая глава и конец пятой воспроизведены по черновой рукописи. Заключительные страницы четвертой главы — «В раздумье об исполнительском мастерстве Гилельса. Из архива автора: записи, наброски на пути к книге» — монтаж фрагментов, не вошедших в монографию. Афористичность и фрагментарность не лишают записи содержательности — в них та же емкая мысль автора, то же единство взглядов на музыку, пианистическое искусство, на избранного героя повествования. Последняя глава дублирует текст брошюры «Эмиль Гилельс», написанной Баренбоймом в период работы над книгой и целиком на ее материале (М., 1986). Став частью целого, текст брошюры, естественно, нуждался в корректировке, местами в новой редакции, что и сделано. Глава-кода ассоциируется по смыслу с введением — дает обобщенный творческий портрет Гилельса наших дней — и тем самым акцентирует внимание на одном из наиболее существенных моментов книги.

В приложение входят: крохотное «интермеццо» «Из писем Э. Г. Гилельсу», хронограф концертных выступлений, программы; дискография, список рецензий на концерты Гилельса и некоторых работ о нем.

Почти весь иллюстративный материал предоставлен вдовой Эмиля Григорьевича Ф. А. Гилельс и дочерью Е. Э. Гилельс. Ими же сообщены недостающие сведения о концертных программах пианиста и дискографии последних лет.

Подвижническую помощь в работе над рукописью оказали Ф. М. Марморштейн и В. Ф. Пиявский.

Несколько слов в заключение. Судя по плану книги, по письмам Баренбойма давней поры в ней рассказано почти обо всем, что было намечено, но с разной степенью подробности. Можно предполагать, что это сделано отчасти сознательно: одни принципиально важные моменты жизни и творчества Эмиля Григорьевича требовали более детального освещения, другие в том не нуждались. К великому сожалению, автор не успел написать интереснейшую по замыслу главу о творческом процессе, психологии творчества пианиста на основе исполнительского анализа его концертного репертуара и некоторых произведений, сыгранных в последние годы, а также использовать полностью запись бесед с Гилельсом.

Оставшаяся вне авторского текста меньшая часть диалогов включена в общую нить повествования (пятая глава). Утратив первоначальную чисто служебную функцию, но не сущность и притягательную силу, обретя незапланированную самостоятельность, они, как нам кажется, не вышли из русла задуманного. Более того: создали мало кому знакомый, для многих, вероятно, неожиданный, но *истинный* образ Гилельса, с его жизненными и художественными позициями и эстетическим кредо. Былое и не всегда верное, а то и предвзятое о нем представление обернулось правдой годов 80-х. Диалоги публикуются по подлиннику — магнитофонным и стенографическим записям. То, чем автор книги щедро поделился с читателями, повторим, глубоко по содержанию, во многом (а не кое в чем, как слишком скромно отмечено в плане монографии) ново, отличается, на наш взгляд, живостью тона и *объективным* восприятием музыкальных явлений.

Так пусть же наше издание будет книгой-памятником Л. А. Баренбойму — известному в СССР и за рубежом знатоку истории и теории пианизма и Э. Г. Гилельсу, чье имя прижизненно и навсегда вошло в историю мировой музыкальной культуры.

Вместо введения

Гилельс играет Двадцать девятую сонату Бетховена

Отклонимся от привычного пути, по которому принято следовать в монографиях о художниках. Начнем рассказ об Эмиле Григорьевиче Гилельсе не с жизнеописания пианиста и не с перечисления ступенек, по которым он шел к вершинам искусства. Конечно, биография способна сразу же ввести в историческое время и в социальную атмосферу, в которых живет и творит артист; позволяет рассмотреть каждый воспроизводимый им образ слитно с жизнью его создателя. Но повременим с этим и поначалу вслушаемся в игру сегодняшнего Гилельса, Гилельса середины 80-х годов.

Откажемся до поры, до времени и от обобщенной характеристики его исполнительского стиля. Ограничимся «единичным» и попытаемся вникнуть в гилельсовскую интерпретацию одного из крупных музыкальных произведений или одного из циклов миниатюр, с которыми он выступает в наши дни. На чем остановиться? Можно было бы обратиться к Симфоническим этюдам Шумана, к Двадцать седьмому концерту Моцарта, к лирическим пьесам Брамса из опуса 116, к Концерту Чайковского, к «Мимолетностям» Прокофьева, к Третьей сонате Скрябина...

Но для начала мы выбрали другое — Сонату D-dur, op. 106 (Hammerklavier-сонату) Бетховена. Почему? Во-первых, потому, что названная соната — одна из высших точек фортепианной литературы, и, во-вторых, потому, что в ее интерпретации с особой полнотой раскрылся внутренний мир и артистический облик нынешнего Гилельса.

Впервые Гилельс вынес на концертную эстраду и записал на пластинку это грандиозное бетховенское фортепианное творение¹, которое принято сопоставлять по его месту в музыкальном наследии компо-

¹ Пластинка фирмы DGG — 28 MG 0666. Последующие страницы написаны на основе прослушивания этой пластинки, а также исполнения Гилельсом сонаты в Ленинграде 31 мая 1984 года.

зителя с Девятой симфонией, в 1983 году. Эта, по словам Антона Рубинштейна, «колосс-соната», «исполиин-соната», о которой Бетховен писал своему издателю Артарию, что она «доставит пианистам немало хлопот» и будет понята лишь в последующие времена, требует от артиста напряжения психических и физических сил — сосредоточенного углубления в ее духовный смысл и мобилизации всех ресурсов пианистического аппарата. Только первым среди первых это сочинение по плечу, и только в исполнении большого художника оно способно глубоко захватить слушателя. Заметим сразу же: гилельсовская интерпретация этой сонаты потрясает ум и душу и воспринимается как артистическое чудо, как событие исключительное в современной художественной жизни. В сказанном нет никакого преувеличения, и я это подчеркиваю; подчеркиваю потому, что многие высокие слова и эпитеты, безответственно произносимые по адресу артистов несравненно меньшего ранга, чем Гилельс, стали, к сожалению, в последнее время терять свою выразительную силу и панегирически нивелировать художников разного масштаба.

В чем, спрашивается, тайна сильнейшего воздействия и, добавлю, последствия гилельсовской интерпретации Двадцать девятой сонаты? В интенсивности и в напряженной силе высказывания? В излучаемой энергии, накапливаемой и сдерживаемой? В несравненном владении музыкальным временем? В многообразии звуковых красок, звонких и приглушенных, насыщенных и блеклых? В объемности звучания, передающего глубину пространства, близь и даль, прозрачную или затуманенную перспективу? В предельной ясности фортепианной фактуры, будь то гомофония, аккордовая последовательность или полифония? В пианистическом мастерстве артиста, совершеннейшем из совершеннейших? В его способности рельефно обрисовывать широчайший диапазон человеческих переживаний? В умении показать процесс развития бетховенской мысли в ее диалектической сложности и противоречивости? В его таланте охватывать монументальные произведения и доносить до слушателя в их архитектурной целостности?

Все это, конечно, есть в искусстве Гилельса — и интенсивность высказывания, и энергия, и владение временем, и многоцветная звуко-красочная палитра, и отчетливость фактуры, и пианистическое совершенство, и «лепка» разных характеров, и развитие мысли, и охват целого. Но тайна ошеломляющего воздействия сонаты ор. 106 в интерпретации Гилельса не столько во всем этом, сколько в другом: в душевном даре артиста, который, быть может, с особой силой проявился в исполнении Hammerklavier-сонаты. Скажем прямо: эстетическая и этическая позиция артиста-небожителя, подымающегося в некие потусторонние высоты и отрешенно музицирующего как бы для самого себя, — это не позиция Гилельса. Его искусство человечно и излучает доброту. И именно в силу этого оно так впечатляет, так современно в лучшем и высоком смысле слова. К сегодняшнему Гилельсу, Гилельсу, интерпретирующему Hammerklavier-сонату, как нельзя больше приложимы слова поэта:

И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал...

Боюсь быть превратно понятым и поэтому сразу же внесу уточнение в сказанное. Разумеется, Гилельс ничего в сонате не упрощает, не переиначивает и уж, конечно, не трансформирует «злое» в «доброе». Содержание Hammerklavier-сонаты многосложно. Словесно это содержание в его общей форме превосходно охарактеризовал Эдвин Фишер. «Здесь, — сказал он, — все жизненные факты, жестокости, несправедливости, радости, небесные утешения, sursum corda², земное и потустороннее, метания между телесным и духовным, между бренным и вечным, причастность ко всему мыслимому и немислимому, недоступному нашему пониманию, все это смертный человек изобразил и возвысил в *одном* творении своего духа»³. Гилельс проник в этот образный мир и передает душевную и духовную программу сонаты во всей ее глубине и широте. При этом за тем, что и как он играет, не перестаешь ощущать личного отношения артиста ко всему происходящему на «музыкальной сцене». Такое проявление *высокого лирического начала*, проявление, если угодно, «пушкинского духа» и позволило нам отнести к Гилельсу приведенные поэтические строки...

Пойдем теперь вслед за Гилельсом и попытаемся вникнуть в некоторые стороны его замысла. Перефразируя известную формулу К. С. Станиславского «когда играешь доброго, ищи, где он злой», можно было бы сказать, что в первой части сонаты Гилельс, играя «героическое», ищет, где оно становится «лирическим». Образный строй и архитектура огромного по своим масштабам начального Allegro в большой мере определяются скоростью движения, которую избирает исполнитель. Как известно, ор. 106-й — единственная фортепианная соната, в которой композитор указал точные темпы, выписав метрономные цифры; в первой части: $\text{♩} = 138$. Пожалуй, никто из пианистов не соблюдает буквально это авторское предписание. (Зададимся, впрочем, вопросом: обозначив этот исключительно быстрый темп, *немыслимо* быстрый темп, имел ли Бетховен в виду «дословность» его выполнения или только указание — путем обращения к метроному — на общий характер рассматриваемого Allegro?) Не соблюдает бетховенской метрономизации и Гилельс. Не придерживается он и единства темпа, на сохранение которого в исполнении классической музыки настаивают (исходя, разумеется, из разных эстетических принципов) как некоторые крупные артисты (например, А. Тосканини), так и педанты академического толка. Но хотя Гилельс играет первую часть чуть медленнее, чем предписано автором, слушателя не покидает ощущение, что все происходящее в ней находится в сфере *быстрого* героического Allegro — дополнительное доказательство того, что темп не только количественная, но и качественная категория и что переживание темпа определяется не одной лишь абсолютной скоростью, но и характером музыкального движения и особенностями звучности. Что же касается «единства движения», то создается иллюзия такого единства — вероятно, потому, что эпизоды, исполняемые

² Вознесем горé наши сердца (лат.). Смысл этого библейского выражения-призыва: воспряньте духом, больше смелости и надежды!

³ Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена (фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. — М., 1977. Вып. 8. С. 195.

в несколько разных темпах, и переходы от «действенного» к «задумчивому» столь мастерски и тонко «состыкованы», что ни «швов», ни темповых изменений вовсе и не замечаешь.

В Allegro — две образно-смысловые сферы: героическая (весьма, конечно, отличающаяся от героики раннего Бетховена) и оттеняющая ее лирическая (несколько не благостная, а скорее страстная — душевное томление, тоска по ушедшему и утраченному). Достаточно взять излишне быстрый единый темп, и лирическое начало будет сметено; возникнет прямолинейный, «непротиворечивый» художественный образ, и бетховенская музыка будет обескровлена и выхолощена. Если же взять слишком медленный темп, эпизоды оцепенения и лирического размышления возобладают, всплывут на первый план, а музыка героическая приобретет характер помпезно-одический.

Чувство меры, присущее Гилельсу, и, вероятно, поиски и пробы позволили ему найти тот темп (в нем сочетается, казалось бы, несовместимое — вдохновенная устремленность и покой!), который — при впечатляющей выразительности его мелодического интонирования и архитектурном таланте — дал ему возможность создать незабываемый героический образ Allegro из Hammerklavier-сонаты; именно героический, ибо, повторяю и подчеркиваю, задушевно и в то же время мужественно произносимые лирические места делают более явственной исполинскую мощь этой музыки.

Несколько слов об объемности или, если воспользоваться современным словом, «стереофоничности» звуковой картины в рассматриваемом Allegro. Эта особенность фортепианного звучания, предусмотренная фактурой и авторской педализацией Бетховена, передается Гилельсом с превеликим искусством. Создается впечатление масштабности и размаха; представляется, что «сценой», на которой разыгрывается «действие» сонаты, является сама природа, широкое открытое и необъятное пространство, уходящее в дали дальние. На этой грандиозной естественной «сцене» раздаются звуки фанфар, гулкие отклики близкого или далекого эха; герой действует, борется, созерцает, размышляет; день сменяется ночью...

Ночь. Она вступает в свои права в самом конце Allegro и является одной из драматически напряженнейших точек («кульминация умолкания»), к которой ведет Гилельс. Гулкая трель в басах, переключка голосов в верхних диапазонах, опирающаяся на терцовый мелодический оборот (терцовая атмосфера характерна для сонаты и интонационно всю ее объединяет!), постепенное сближение регистров и постепенное же затихание (*sempre diminuendo — pp, sempre — ppp*) — весь этот бетховенский текст предоставил Гилельсу возможность создать здесь зримую, импрессионистического характера картину безлунной послегрозовой ночи, освещенной отблесками то далеких, то близких зарниц, картину, драматургический смысл которой — вызвать тревожное ожидание предстоящего продолжения еще незаконченной драмы (незаконченной, ибо два заключительных аккорда не завершают, а только прерывают действие).

В гилельсовской интерпретации Allegro из Hammerklavier-сонаты есть и другой драматически напряженный кульминационный эпизод —

в самом центре этой части, в середине разработки (после фугато), перед бетховенским *a tempo* и появлением материала заключительной партии в «колеблющейся» тональности H-dur — h-moll. Здесь, в предписанных композитором *ff* и *sempre ff* Гилельс, всюду расчетливо использующий громкую звучность, достигает самого мощного в этой части динамического нарастания. Эти две выделяющиеся точки — «кульминация умолкания» и «кульминация мощи» — в незначительной степени способствуют ясности художественной формы и архитектурной целостности первой части.

Скерцо из Hammerklavier-сонаты А. Серов охарактеризовал как «сардоническое», как язвительное и злобно-насмешливое. Образ, создаваемый Гилельсом в этом сравнительно небольшом интермеццо между первой частью и необъятным Adagio, несколько иной: здесь юмор, передразнивание, фантастика, прозрачность и даже демонизм, но никакой колкости и ядовитости, ничего сатанинского и дьявольского.

За исключением двух кульминационных точек (о них речь пойдет дальше), Гилельс играет все Скерцо, даже *forte*, легким, неутяжеленным звуком. Поначалу может даже показаться, что после грозовой «ночи» (в конце первой части) наступил светлый «день» и зазвучал довольно подвижный классический танец, нечто вроде менуэта. Но такое впечатление быстро улетучивается, и слушатель начинает ощущать какую-то неустойчивость, шаткость и вместе с тем трепетность происходящего. Асимметрия — вот в чем корень такого ощущения: асимметрична сама музыкальная структура — семитакты вместо привычных для классики восьмитактов, и Гилельс неназойливо привлекает к ней, к этой структуре, внимание двумя отчетливо произносимыми «ямбическими ударами» в конце каждого предложения; асимметрична и подробно выписанная композитором разная микродинамика коротких мотивов-«кирпичиков» (из них построена почти вся музыка крайних частей Скерцо), которую Гилельс выполняет с величайшей тщательностью. Пианисты часто проходят мимо этих, *по-разному* расставленных динамических «вилочек», а между тем именно микродинамика вносит в создаваемый образ фантастичность, юмор и оттенок иронии. Кстати говоря, обратим внимание на то, что в первой части сонаты Гилельс живописует широким мазком, в то время как в Скерцо уделяет особое внимание детализации — характерные подробности определяют выразительную силу создаваемого здесь звукового образа.

Если крайние разделы Allegro assai, второй части сонаты, — «близь», то трио — это «даль». В исполнении Гилельса все здесь призрачно: проносятся перекликающиеся друг с другом видения (если судить по мелодико-ритмическим интонациям — это смутное воспоминание о «Героической», воспоминание о героическом начале, фантастически преображенном); два несколько раз повторяющихся тишайших «ямбических удара» усиливают впечатление нереальности происходящего...

А упомянутый демонизм? В чем он проявляется в интерпретации Гилельса?

Тут мы подходим к двум кульминационным эпизодам этой части. Гилельс играет их с таким напором и мощью (в одном случае) и такой

мрачностью и грандиозным динамическим нарастанием (в другом), что именно они, эти две кульминации, в конечном итоге придают *демонический оттенок* всему Скерцо. Первая из них — эпизод на $2/4$ (*Presto — Prestissimo*), который неожиданно (иной метр, иной характер) вторгается в музыкальную форму сразу же после трио. Не этот ли эпизод вызвал в свое время у В. Ленца зрительную ассоциацию с бешеной скачкой Фауста и Мефистофеля на черных конях? Интерпретация Гилельса способна вселить в наше представление аналогичный образ. Вторая «демоническая» кульминация — кода: резкое столкновение тональностей B-dur и h-moll («черной тональности», как ее охарактеризовал в одной из эскизных записей Бетховен), трагически-печальное интонирование Гилельсом ритмического мотива-«кирпичика» (неожиданно всплывающего из забвения и впервые звучащего в этой «черной тональности») и душу раздирающий крик на повторяющемся звуке h. И хотя сразу же после этого на мгновение возвращается светлый B-dur и все уносится куда-то ввысь, в исполнении Гилельса демоническое начало оставляет неизгладимый отпечаток на всей прослушанной звуковой картине.

Adagio — по своей значимости и протяженности — сердцевина Hammerklavier-сонаты. Это центр, вокруг которого в зеркальном порядке располагаются остальные части, длинное Allegro — короткое Скерцо до него и короткое Largo — длинная fuga после него. «Пожалуй, никакое другое музыкальное произведение Бетховена, — писал в свое время Г. Бюлов, — не требует (от пианиста. — Л. Б.) такой сосредоточенной и благоговейной самоотверженности, чтобы воздать должное ее преисполненному скорби величию. Тут фортепианная игра перестает существовать: тот, кто не способен задушевно «говорить» на своем инструменте, пусть довольствуется одним лишь прочтением»⁴.

Исполнение этого Adagio разными крупными художниками может служить примером того, как одна и та же музыка дает основание создавать весьма несхожие художественные образы, каждый из которых может оказаться глубоко впечатляющим.

Вспоминаю давнюю интерпретацию М. В. Юдиной и освежаю свою память прослушиванием пластинки⁵: достаточно подвижный, предписанный, впрочем, метрономным указанием Бетховена темп; страстная и драматургически напряженная речь; звучность, выходящая далеко за пределы матово-приглушенных колоритов; высокий проповеднический тон; все несколько приподнято и героизировано; медитация отодвинута на второй план. Сила непосредственного воздействия — огромная! (Как вписывается такое понимание Adagio в концепцию всего сонатного цикла — вопрос особый, и мы его здесь не касаемся⁶.)

У Гилельса — все по-иному: другая, значительно более медленная скорость движения (он не придерживается бетховенской метрономи-

⁴ Beethoven's werke für Pianoforte... in kritischer und instruktiver Ausgabe... von Dr. Hans von Bülow. B. V, zweiter Theil. Stuttgart, 1872. S. 42.

⁵ Фирма «Мелодия», М10 — 40027-28.

⁶ Поскольку речь зашла об исполнении Adagio разными советскими артистами, не могу не назвать в этой связи имя нашего пианиста Григория Соколова, играющего упомянутое Adagio (как, впрочем, и всю сонату op. 106) интересно, мудро и совершенно.

зации, но... соблюдает бетховенскую ремарку *сдержанное Adagio*, Adagio sostenuto, и продолжается оно у него почти 20 минут, в то время как у Юдиной — всего 13 с лишним!), другой общий характер, другой художественный образ. И у него Adagio — монолог, но, в отличие от Юдиной, — монолог, обращенный к самому себе. В этом лирическом монологе-размышлении есть у него и драматически страстные моменты. Они создают несколько динамически выступающих точек. Две из них возвышаются над другими — проведение второй темы в репризе вместо предугадываемой тональности fis-moll в неожиданной тональности D-dur и громогласное восклицание на многократно повторяющемся высоком fis в коде. Но не они, не эти точки определяют у Гилельса психологический облик третьей части сонаты. Общая атмосфера здесь — сосредоточенное погружение в свой душевный мир и философские раздумья о себе и об окружающем...

В статье В. Конен «Свежее восприятие знакомой музыки» (к слову говоря, превосходной статье), в которой рассматривается ряд проблем, непосредственно не связанных с исполнительским искусством, имеются примечательные строки: «...Музыка этого незыблемого колосса (Бетховена. — Л. Б.) засверкала сегодня новыми гранями. Долгое время предпочтение отдавалось героико-трагической, остроконфликтной линии в его творчестве... Но наше время высоко вознесло и камерно-лирического, созерцательного Бетховена... Нередко в Девятой симфонии подчеркивают медитативное начало, и для многих художественный центр произведения — его гениальная медленная часть»⁷. Да, это так! И, возвращаясь к Гилельсу, замечу, что его подчеркнута лирическая интерпретация Adagio из Двадцать девятой сонаты отвечает духу и потребности времени, современна в самом высоком смысле этого слова.

Тончайшие подробности в интонировании — в агогике, динамике, колористике, соотношении элементов фактуры — позволили Гилельсу показать в Adagio широкую гамму душевных состояний и душевных модуляций: тут оцепенение и скорбь, отрешенность и трагизм, страдания и смирение, противоборство и успокоение, утешение...

Не разрушает ли такая детализация целостности музыкального образа, не приводит ли к рыхлости формы? Нет, этого не происходит. Гилельс стремится в этом Adagio не к целостности «мозаичного орнамента» и не к целостности «архитектурной постройки», а к какой-то совсем иной целостности. Что же создает в его исполнении внутреннее единство, при котором каждая деталь обрастает «интонационными арками» и связывается друг с другом в целостную картину? То, что артист произносит музыку с предельной интенсивностью — не боимся высокого слова, теряющего подчас свою силу из-за слишком частого и неуместного использования, — вдохновенно, столь вдохновенно, что испытываешь стеснение сердца, слушая его интерпретацию. Все живет у него живой жизнью, и как все живое целостно!

Largo, вступительный раздел четвертой части сонаты (его композиционный смысл — создать переход от лирических размышлений

⁷ Сов. музыка. 1984. № 4. С. 83.

в *fis-moll'*ном *Adagio* к фуге, решительности, к *Allegro risoluto*, к основной тональности *B-dur*). Гилельс начинает предельно медленно, сохраняет общий характер этого темпа вплоть до колоссального ускорения перед *Prestissimo* и даже неожиданно вклинивающиеся по ходу этого медленного прелюдирования небольшие отрезки подвижной музыки (*Un poco più vivo* и *Allegro*) играет не слишком быстро. И он прав, выбрав именно такую скорость движения и придав этим вступлению должную значимость: короткое (по количеству нотных страниц) *Largo* должно стать *относительно протяженным по времени*, иначе будут нарушены пропорции, нарушена композиционная симметрия всего цикла — зеркальное расположение частей вокруг центра, вокруг *Adagio*, о чем уже говорилось. К тому же такой темп предоставил Гилельсу возможность донести до слушателя гармоническую логику *Largo*: явственно показать ряд тональных «ступенек», приводящих в итоге к *B-dur*. Темп, очень свободное и не связанное с тактовой расчлененностью общее движение, звуковые краски и выразительнейшее интонирование мелькающих мелодических отрывков позволяют Гилельсу создать поэтическую атмосферу музыкальной импровизации: в вашем присутствии творится музыка — то нежно перебираются отдельные звуки и аккорды, то возникает какая-то музыкальная мысль, которая тут же отбрасывается прочь, то, наконец, принимается решение, по какому пути пойти дальше...

Необозримая фуга — сложная по композиционному построению и труднейшая в отношении истолкования и пианистического воплощения — венчает 106-й бетховенский опус. «При освещении ее формы, — заметил в свое время Ф. Бузони, — выступает на свет и содержание»⁸. Слова великого итальянского музыканта справедливы, если, конечно, иметь в виду художественную форму в широком понимании этого эстетического термина, а не только композиционную структуру фуги.

Гилельс «освещает форму» фуги с предельной ясностью и отчетливостью, что удается немногим современным пианистам⁹. Ясно прослушивается вся полифоническая ткань — сложнейшее сплетение голосов, контрапунктические преобразования тематического материала, грозные реплики, многочисленные *sforzati* в разных голосах, архитектурная конструкция. «Освещена форма» и, казалось бы, хаотического нагромождения трелей в некоторых кульминационных или переломных эпизодах, трелей, которые в исполнении Гилельса носят не декоративный характер, а сотрясают все звуковое сооружение.

Ясно и отчетливо изложить фугу — дело исключительно важное, но само по себе еще недостаточное для создания многогранного и впечатляющего образа. А между тем Гилельс создает именно такой образ, сложный и запоминающийся. Каким путем? Вот наш ответ: артист сумел органически объединить умозрительное с эмоциональным, сумел

в строгую форму фуги с ее непрекращающимся мерным ритмическим движением внести, сохраняя единство быстрого темпа, элементы свободной фантазии или, точнее, свободное «сонатное начало» — взаимное соотнесение, столкновение и развитие противопоставленных друг другу разнохарактерных фрагментов. В сознании слушателя невольно возникает почти зримая картина: некий исполин, уйдя от суеты сует, с огромной высоты, с вершины вершин наблюдает неугомную, но подчиненную внутреннему ритму деятельность самой природы, созидательную и разрушительную, и одновременно окидывает взором ряд расстилающихся перед ним террас разной освещенности и разных колоритов (разные тональности!), террас, которые то мягко переходят одна в другую, то почти сливаются, то резко контрастируют...

Об исполнении финала Двадцать девятой сонаты в нашей и зарубежной литературе написано немало содержательных строк. Но характерно, что все высказывающиеся на эту тему исходят из следующей мысли: в основу исполнительского истолкования финала может быть положен либо полифонический принцип (и тогда задача интерпретатора — предельно ясно передать хитросплетение голосов, структуру, мерное ритмическое движение и динамику развития фуги), либо сонатно-симфоническое драматургическое начало (и тогда в первую очередь возникает другая задача — отказавшись от непрерывной ритмической пульсации, показать логику контрастного сопоставления разнохарактерных эпизодов). Представлялось, что возможно либо одно, либо другое исполнительское прочтение фуги. Гилельс показал, что возможен также «сплав» этих, казалось бы, взаимоисключающих трактовок и что именно в этом случае фуга оказывает сильнейшее эмоциональное воздействие. И в результате он создал величественный и многозначительный художественный образ, включающий в себя решительность, упорство, ярость, грацию, неудержимую жизнерадостность, первозданный хаос, целомудренный покой, противоборство, устрашение и — в конце фуги — пламенные героические порывы, перекликающиеся с идеями первой части сонаты...

Мы попытались дать характеристику истолкования Гилельсом Двадцать девятой сонаты Бетховена и объяснить, почему оно потрясает слушателя и надолго остается в памяти и после того, как отзвучала пластинка или как пианист снял руки с клавиатуры. Добавим к сказанному только одно: игра его настолько правдива и естественна, а сам он настолько «сроднился» с сонатой, что создается иллюзия, будто слушаешь авторскую интерпретацию.

⁸ И. С. Бах. Клавир хорошего строя/Обр. и пояснил... Ферруччо Бузони. Под ред. ...Г. М. Когана. Приложение. — М., 1941. Ч. 1. С. 219.

⁹ В числе этих немногих — Г. Соколов.

Детство

...Говорил же Экзюпери: жить — значит медленно рождаться. Чересчур просто было бы сразу приобрести готовую душу.

Ч. Айтматов

Ранние годы

Пришло время обратиться к минувшему и ретроспективно проследить путь, приведший Гилельса к художественным высотам. Путь этот был нелегким, хотя общественное признание и пришло к нему рано. Впрочем, мог ли быть легким путь артиста, который, дорожа внутренней свободой и самостоятельностью, непрерывно ставил и ставит перед собой все новые и новые задачи?

Детские годы, — когда «огромные глаза... раскрыты широко», когда «под стрелами ресниц, доверчиво-ясны и правильно-округлы мерцают ободки младенческих зениц» (Заболоцкий), когда душа и ум, как губка, впитывают окружающее, когда все преисполнено загадочностью и таинственностью, когда само время протекает неспешно и представляется бесконечным, когда, еще не придя к обобщающим отвлечениям, становишься первооткрывателем каждой вещи, каждого явления, когда в среде семьи только начинают намечаться черты личности, привязанности и пристрастия, — эти далекие ранние дни продолжают пребывать в любом из нас и налагают свой отпечаток на нашу жизнь. Гилельс провел эти детские годы (а затем и юность) в Одессе. Здесь на одной из окраин, именовавшейся Молдованкой, на Дальницкой улице (ныне улица Андрея Иванова) 19 октября 1916 года он родился.

Тогдашняя Одесса принадлежала к числу городов, обладавших своей особой атмосферой. Она создавалась многим: природой и всем с ней сопричастным — ароматом моря, диких прибрежных трав и цветущих акаций, яркостью зелени и света, мягким дуновением ветра и морскими шквалами, белеющими или чернеющими парусами рыбацких шаланд, пенящейся линией портового мола, долгим летом с его темными и таинственными ночами; памятниками давних времен — легендарной Потемкинской лестницей, оперным театром (гордостью города!), чугунным изваянием Ришелье, Воронцовским дворцом; разно-

шерстной и разноязычной толпой людей, фланирующих или суетливо спешащих по хорошо известным из художественной литературы улицам — Дерibasовской, Ришельевской, Пушкинской; культурой — революционными традициями, кружками студенческой молодежи, концертной жизнью, домами музицирующей, влюбленной в музыку, оперные спектакли и поэзию интеллигенции, культурой, к которой столичные города относились тогда несколько свысока, примечая только «одессизмы» в языке, поведении, вкусах и образе жизни. Эта своеобразная атмосфера южного приморского города 10-х и 20-х годов не могла не сказаться на формировании многих выдающихся людей искусства. Назову имена только немногих — Эдуарда Багрицкого и Давида Ойстраха, Валентина Катаева и Эмиля Гилельса, Исаака Бабеля и Марии Гринберг, Ильи Ильфа и Евгения Петрова, Святослава Рихтера и Якова Зака...

Детские годы Эмиля Григорьевича пришлись на тревожное и бурное историко-социальное время. Первая мировая война. За февральской буржуазно-демократической революцией последовали Великая Октябрьская революция, открывшая новую эру в человеческой истории, годы гражданской войны и иностранной военной интервенции. В столкновениях и борьбе закладывались основы новой жизни...

На родине Гилельса в Одессе общественные события принимали свой облик. Бразды правления в городе многократно переходили из рук в руки. Хотя Советы рабочих, солдатских и крестьянских депутатов и были созданы вскоре после февральской революции, но первые Советская власть установилась в Одессе лишь в конце января 1918 года, когда из города были выбиты войска украинской буржуазной Центральной Рады. Новая власть удержалась недолго. Началась иностранная оккупация — сначала австро-германскими, а спустя несколько месяцев англо-французскими войсками. На этом фоне послушно действовали по воле интервентов те или другие националистические марионетки — то из Центральной Рады, то из Украинской Директории, войсками которой командовал Петлюра, то из гетманщины, возглавляемой Скоропадским. Действовали всякого рода уголовные банды, терроризировавшие население окрестностей города, а иной раз ненадолго вторгавшиеся и в город. В августе 1919 года Одесса была освобождена, но спустя несколько месяцев ее захватили войска Деникина. Лишь в начале февраля 1920 года в городе окончательно утвердилась Советская власть.

Все это — хорошо помню, так как жил тогда в Одессе — влияло на быт. Давал себя знать развал в хозяйстве и в экономике. Денежные бумажные купюры (именовавшиеся тогда «дензнаками») — «керенки», разные украинские карбованцы, деникинские «колокола» и, наконец, «совзнаки» сменяли друг друга; они теряли со дня на день всякую ценность, и в ход пошел натуральный обмен на известном одесском рынке — Привозе. Было голодно. Вся Одесса питалась мелкой рыбешкой — фириной. Плохо было с хлебом, и горожане радовались даже мокрому хлебу или коржам, выпекавшимся из какой-то немыслимой мучной смеси с кукурузной макухой. Плохо было с топливом, и кем-то придуманная экономная печка, прозванная «буржуйкой», с трудом

обогревала небольшое пространство вокруг себя. Плохо было с освещением — не было ни электричества, ни керосина, и лишь зажженный фитилек, опущенный в горное масло, чуть озарял комнату или кухню, создавая причудливые тени на стенах. Плохо было и с водой; водонапорная станция на Днестре, откуда за многие версты от города качали воду, после многочисленных ее обстрелов дышала на ладан, и тысячи одесситов — кто с ведрами, кто с чайниками, кто с кувшинами, а кто и с причудливыми вазами — тянулись в низины города, где в иные часы капала из кранов вода и где приходилось подолгу простаивать в очередях.

Уклад жизни был труден, но тонус ее — высок. Все бурлило. Существовало множество, казалось бы, несовместимого и непредвиденного. Молодое поколение не унывало: радовало, что страна начинает оправляться после разрухи; что следовавшие после 1920 года непрерывной вереницей декреты провозглашают новую эру; что устоявшийся обиход рушится; что художественно-культурная жизнь города не прекращается.

Эту атмосферу Гилельс-ребенок мог ощущать, разумеется, только опосредованно — через окружающих его взрослых.

«Семья, — рассказывает он, — была большая. Отец и мать были вдовцами, когда поженились. Имели уже детей от первых браков — две дочери у мамы и три сына у папы. Мы с младшей сестрой Лизой появились на свет последними и росли в окружении старших детей разных возрастных поколений. В доме, куда приходили подруги и друзья старших детей, всегда было оживленно и весело. Ведь в те времена жили не так разрозненно, как живут теперь. Что касается родителей, то они были людьми очень разными. Более того, я сказал бы, даже контрастными по характеру.

Отец, служивший в конторе на сахарном заводе, отличался редкой добротой, мягкостью, и скромностью. Был аккуратным, точным и, к слову говоря, обладал изумительным, каллиграфическим почерком, в том числе и нотным. Я знал его уже в немолодом возрасте. Он много читал. Имел отличный слух, абсолютный слух. Пел иной раз псалмы на каком-то незнакомом мне языке, подходил при этом к фортепиано и подбирал на нем примитивный тонико-доминантовый аккомпанемент. Любил слушать музыку и, когда я впоследствии разучивал какую-нибудь пьесу, чувствовалось, что он соперничает, хотя и виду не подает, так как сентиментальным не был. Как человек, родившийся еще в прошлом веке, он не принимал современную нам музыку. Над пьесами Прокофьева посмеивался. Нужно ли этому удивляться? Ведь даже такой художник, как Игумнов, не признавал Дебюсси.

Мать в тяжелые годы взвалила на свои плечи все тяготы. Ею держался весь дом. Независимость, гордость и невероятная воля — вот что ей было присуще. Никто не должен был знать, что мы жили в нужде. Это, несомненно, была натура сильная и оригинальная. Образования она не получила, но в конце жизни читала все, всю литературу. Особой религиозностью не отличалась, но в доме была богобоязненная атмосфера, все положенные ритуалы соблюдались. Музыкальной маму нельзя было назвать, и, когда она не совсем точно напевала какие-то

душещипательные песни, я обычно убегал в другую комнату...

С самого раннего детства я испытывал какое-то удивительное доброе и хорошее отношение к себе близких. В семье у нас никогда не было конфликтов, не произносилось резких слов. Особенно большое внимание проявляли ко мне старшие сестры — и в моем младенчестве и в последующие годы. Семья, повторяю, была огромная, и родителям было трудно. Да и годы были трудные, очень трудные. В малолетстве я этого не ощущал. Быть может, сохранялось еще какое-то материальное благополучие. Потом стрелка начала падать...».

Когда Гилельс был еще ребенком, в семье обратили внимание на его влечение к музыке, точнее, к музыкальным звучаниям и ритмам. Влечение, которое, как известно, часто проявляется у музыкально одаренных детей очень рано. Мальчик имел обыкновение не только прислушиваться к напевам отца или к игре на фортепиано старшей сестры, но и, гуляя, задерживаться у окон квартир, кафе или ресторанов, откуда доносились звуки музыки; останавливаться, внимательно вслушиваясь в игру проходивших духовых оркестров... Не забудем, что все это происходило в конце 10-х годов, когда человечество не было еще окружено той назойливой звукошумовой атмосферой, которая способна превратить в нашем восприятии музыкальные звуки в нечто обыденно-привычное. В те годы звуки вызвавшихся колоколов, уже упоминавшихся духовых оркестров, струнных и клавишных инструментов, поющих человеческих голосов или даже гнусавой шарманки, еще изредка появлявшейся во дворах, с особой остротой привлекали к себе внимание музыкально-даровитых детей. По рассказам Гилельса, музыкальные звуки в раннем возрасте тревожили его, он впитывал их в себя; разного рода мелодические обороты и гармонические ходы задевали какие-то струны в его душе и заставляли их вибрировать. Вся эта звуковая сфера, весь этот звуковой круг явлений оставили в его памяти несомненный след, оставили еще и потому, что для маленького Гилельса характерно было, если воспользоваться психологическим определением, слуховое восприятие окружающего мира.

В доме стоял большой рояль, старый «Шрёдер». Мальчика притягивала к себе клавиатура. И как это обычно бывает с музыкальными детьми, его страстно потянуло воспроизводить звуки, «заиграть» — подбирать услышанное (что удавалось ему с легкостью), и, главное, извлекать разные красочные звуковые сочетания, «сочинять», «изобретать» темброгармонические созвучия. Вот тогда кто-то из услышавших как малыш, которому в ту пору было около четырех лет, разыгрывает какой-то бытовой романс, посоветовал обучать его музыке. К совету прислушались и отвезли его к Якову Исаевичу Ткачу. Тот оценил способности ребенка, но решил, что он еще мал для обучения, и рекомендовал привезти через год.

Так и сделали. А пока за предварительную музыкальную подготовку маленького брата взялась старшая сестра, которая и показала ему нотные азы, используя для объяснения ритмических длительностей... разрезанное на части яблоко, — схоластический прием, оваянный давними традициями.

Обучение у Ткача. Первый сольный концерт

Систематически обучаться игре на фортепиано под руководством Ткача Гилельс начал во второй половине 1922 года, когда ему не исполнилось и шести лет.

Ткач пользовался в те годы в Одессе репутацией опытного педагога. Сведениями о его становлении мы почти что не располагаем. Известно лишь, что судьба занесла его в молодые годы в Париж и что здесь он обучался у Рауля Пюньо, — по-видимому, в период между 1896 и 1901 годами, когда тот вел фортепианный класс в Парижской консерватории. Пюньо (по педагогической родословной «внук» Шопена, — он был учеником шопеновского воспитанника Ж. Матиаса) принадлежал к числу видных музыкальных деятелей своего времени. Пианист, игра которого выделялась отчетливостью, виртуозным блеском и элегантностью, ансамблист, многие годы музицировавший с бельгийским скрипачом Эженом Изаи, Пюньо одновременно был также органистом, дирижером и автором инструктивно-методических пособий.

Трудно сказать, что именно унаследовал Ткач от своего прославленного педагога. Как говорит Гилельс, какие-то черточки, идущие от западных школ, были для Ткача характерны. Новатором в педагогике он не был, учил, видимо, так, как и его учили в детстве, и придерживался принципов старого авторитарного направления в фортепианном обучении. Один из них, если воспользоваться саркастической формулировкой Эмиля Григорьевича, гласил: «Когда заработает мотор, запоет и душа». И действительно, «мотору», то есть приобретению фортепианно-технических навыков, Ткач уделял самое пристальное внимание.

И все же Ткачу-педагогу следует воздать должное. «Никогда не забуду, — писал в свое время Гилельс, — что Ткач помог мне поверить в свои силы»¹. Он первым понял *уровень* музыкально-художественного дарования Гилельса-ребенка. Сохранился отзыв о нем, по какому-то случаю написанный Ткачом в 1925 году. Отзыв этот, в котором говорится о том, что «природа одарила [мальчика] замечательными руками и редким слухом» и что он как бы родился «исключительно для фортепианной игры», заканчивается пророческими словами: «Когда он получит должное образование», чему «общество обязано содействовать», «СССР обогатится пианистом мирового масштаба».

И другое, пожалуй, самое главное: Ткач, понимая, что фундамент техники должен быть заложен с ранних лет, способствовал формированию стихийно и бурно развивавшихся фортепианных умений мальчика — его беглости, ловкости, выносливости. Хотя, повторяю, Ткач был педагогом старой формации, но, если говорить о фортепианно-техническом воспитании, то здесь его коснулись новые веяния — он опасался излишней мышечной фиксации, придавал должное значение

¹ Гилельс Э. О моем педагоге. К 65-летию со дня рождения Б. М. Рейнвальда // Сов. музыка. 1964. № 10. С. 154.

раскрепощению пианистического аппарата и одно время, по-видимому, увлекался какими-то новациями так называемой «анатомо-физиологической школы». В памяти моей сохранилась краткая беседа с Ткачом во второй половине 20-х годов на одной из улиц Одессы. Тогда вышла из печати в одесском издательстве брошюра «Педализация» — мой перевод главы из книги Р. Брейтгаупта «Естественная фортепианная техника». Отметив мою публикацию, Ткач посетовал на то, что не переведены разделы книги о мышечной релаксации...

Начальный этап занятий с Гилельсом Ткач описал впоследствии одному из журналистов так: «Школа Бейера была пройдена с молниеносной быстротой — в пять недель. Уверенность и четкость ритма... проявлялись уже тогда, в первые дни занятий, когда мальчик играл упражнения из Школы и легкие этюды Лютша. Был ли он прилежен?.. Трудно ответить на этот вопрос. Во всяком случае мальчик не ленился. Эмиль двигался вперед семимильными шагами. Через несколько месяцев он играл все три тетради этюдов Лешгорна, через год сонатины Клементи и к концу второго года — маленькие прелюдии Баха и до-мажорную сонатину Моцарта... Прекрасные руки и память служили ему верными помощниками»².

Рассказ этот должен быть дополнен характеристикой репертуара, который проходил с Ткачом. Он состоял в значительной своей части из отдельных страниц, извлекавшихся из стародавних альбомов. То были разного рода танцы и салонные пьесы в простой классической структуре, принадлежавшие перу Герца, Иенсена, Бургмюллера и иже с ними. «Играл я тогда, — вспоминает Эмиль Григорьевич, — разного рода „Искорки“, которые под моими пальцами должны были засверкать. На этом фоне в достаточной степени сухого репертуара чувствительные, роскошные, мелодические пьесы или этюды Волленгаупта и Бертини задевали какие-то струны в моей душе и представлялись преисполненными необычайностями — сейчас я сказал бы романтики — значительными произведениями». Разучивались также отдельные танцы из баховских сюит и части из классических сонат. Большое место занимали в работе этюды — Лютша, Лемуана, Бертини, Лешгорна, чуть позже Мошковского. Из упражнений — сборник Ганона и, разумеется, гаммы и арпеджио в различных их видах.

В классе своем Ткач не обращался к специфическому детскому программно-изобразительному репертуару из всякого рода «курочек», «уточек», «зайчиков» и «кроликов», который был любим некоторыми другими одесскими педагогами и который, по словам Гилельса, вкуче с «музыкальными бантиками» и «задранными в угоду хорошему тону мизинчиками» способен привить ученику чуть ли не «пожизненный инфантилизм». Но в работе со своим замечательным учеником Ткач обходил и другую сферу, сферу высокой детской музыки — альбомы Шумана и Чайковского. Он с большой скоростью (и тут он был, конечно, прав!) вел Гилельса, как ему казалось, прямым путем к Рондо C-dur и Патетической сонате Бетховена, к Этюду Des-dur Листа, к Романсу Fis-dur Шумана... Бывали случаи, когда сам мальчик обращался

² Петров Я. Детство Гилельса // Сов. искусство. 1938. 28 июня.

к какой-то полюбившейся ему музыке, начинал ее разучивать и, увидев, что с ней справляется, робко просил своего учителя включить в проходимый репертуар. Строгий педагог, державший ребенка в тисках и умевший не только похвалить его, но и учинить разнос, обычно ему отказывал.

Характер педагогической работы Ткача был сухим и вел к школярству. На уроках шла муштра. Музыкальные пьесы задавались ученику в «препарированном виде»: в нотах выписаны были не только аппликатура, но также нюансы и педализация. О фактуре речи не было. Говорилось о правой и левой руках, партии которых полагалось разучивать по отдельности, а затем, если воспользоваться гилельсовскими словами, «гарнировать из этих разрозненных и непонятных для ребенка кусков целостного цыпленка». Указывалось, где и что надо «сделать»: тут сыграть громче, там тише, здесь отрывисто, а в таком-то месте связно. Но почему именно надо исполнить так, а не иначе — это не растолковывалось. А между тем только такое разъяснение и способно было бы помочь ребенку самому инстинктивно найти «меру» вещей — насколько тише... насколько быстрее... Правда, в иных случаях к предписаниям добавлялись общие слова, что играть надо бравурно или, напротив, мягко и «с душой», но это мало помогало делу. Педагог, не предоставляя ребенку никакой свободы и не вводя его в образный мир музыки, полностью завладевал его волей.

Естественно, что в условиях такого типа обучения, интерес ребенка к занятиям (именно к занятиям, не к самой фортепианной игре!) иной раз падал. Тогда Ткач прибегал, как то делали и делают многие педагоги, к словесным заклинаниям, призванным активизировать детское любопытство. Так было, например, когда он решил дать своему ученику пьесу Шумана «Vogel als Prophet» («Вещая птица»), которую, по-видимому, сам очень любил. Предварительных восторженных, возбуждающих острое любопытство и заинтриговывавших описаний этой «волшебной, замечательной пьесы», этого «музыкального чуда», этой «удивительной птички, которую держишь в своей руке» (?), было предостаточно. Но наивно-восхищенный «пересказ» этой музыки лишил ее поэтической прелести — таинственности и печальной трепетности. Когда же ребенок получил к тому же разрисованные педагогическими знаками ноты, в которых все и вся было предусмотрено, всякий интерес к этой музыке пропал, и музыкальная фантазия его не заработала.

Да, пьеса Шумана, адаптированная Ткачом, не смогла расшевелить тогда фантазии Гилельса. Но созидательные силы всякого одаренного ребенка рвутся наружу и настоятельно требуют своего проявления. Натаскивание, школярство, подавление воли — все это лишает его творческих радостей, к которым он инстинктивно стремится. И, не отдавая себе в том отчета, он настойчиво старается найти отдушину, упорно ищет какой-то выход своим чувствам и устремлениям.

У каждого ребенка этот процесс протекает по-своему и принимает разные формы, но почти всегда — разные формы вымысла. Вспомним, к примеру, что происходило с Мариной Цветаевой, сызмальства обладавшей литературно-поэтическим воображением, когда ее в раннем

возрасте засадили за рояль и стали по старинке обучать музыке. Какие-то внутренние силы уводили ее от гамм, ганонов и оскорблявших ее своей малюточностью пьесок, и она обратилась к немзыкальным придумкам: название клавиш *до — ре* обернулось мыслями о красивой книге с иллюстрациями художника Г. Доре; *ре — ми* заставило задуматься о судьбе мальчика Реми из повести Г. Мало; нотные знаки превратились в веселых воробушков, живущих на нотных линейках и прыгающих оттуда на клавиши...»

Нечто, если и не аналогичное, то во всяком случае психологически схожее происходило и с Гилельсом. Но в основе его дарования прежде всего лежала исключительная музыкальность. Поэтому его инстинктивный протест против муштры и схоластики принимал специфические формы: фантазия обратилась к сфере звуков, а придумки носили музыкальный характер.

Ему хотелось играть на рояле для самого себя, а не по наставлениям учителя. И он стал импровизировать. Вот его рассказ: «Я любил импровизировать, много импровизировал в детстве. Иногда это принимало необузданный характер. Если мои сокровенные репертуарные желания не удовлетворялись, я импровизировал. Видимо, под впечатлением тех сочинений, которые мне хотелось сыграть. Импровизировал до упаду. Я был счастлив в такие часы, хотя и чувствовал себя после таких импровизаций опустошенным. Иногда раздавался окрик матери: «Ты опять что-то свое играешь? Почему ты не играешь заданное?» Мне становилось безумно стыдно: я был застенчивым ребенком, и при других выявлять в своих „сочинениях“ эмоции стеснялся».

Мальчик, таким образом, инстинктивно вырабатывал свое «противоядие» от ложного педагогического «академизма» и от несознаваемых учителем попыток подавить его неокрепшую натуру. Детское сочинительство — в данном случае музыкальная импровизация — дело огромной важности, и отблеск его ложится на всю дальнейшую жизнь ребенка, поскольку детский вымысел, если дар этот не оказывается утраченным, приучает к творческому стилю работы и поэтическому восприятию жизни. Следует ли учителям музыки проходить мимо того, что все, буквально все великие музыканты-интерпретаторы, пусть в будущем они и не становились композиторами, проходили через стадию сочинений собственной музыки или импровизирования?

И еще одно детское увлечение Гилельса, уводившее его, казалось, из мира музыкальной обыденности на какие-то высоты, — транспонирование. «Меня, — вспоминает он, — в детстве всегда волновала какая-то особая значительность тональностей с большим числом бемолей или диезов и, естественно, черных клавиш. Я очень любил транспонировать. Особенно, если музыка была в простой тональности, скажем, в *до мажоре* или *ля миноре*, мне обязательно хотелось сыграть ее в какой-то другой, как мне тогда представлялось, более сочной тональности. Возвращаться в предписанную тональность казалось мне чем-то будничным».

Транспонирование, которое позволяло мальчику внести, думалось ему, нечто «свое» в исполняемую музыку, давалось легко: природа наградила его, как уже говорилось, отличнейшим слухом и пальцами,

которые можно было бы назвать, воспользовавшись формулой С. И. Савшинского, «слышащими пальцами». В свою очередь переложение пьесы или этюда из одной тональности в другую обостряло его и без того безупречный слух, воспитывало технику и «слышащие руки», способствовало созданию гармонии между «хочу», хочу сделать, и «могу», могу воплотить.

Был у Гилельса-ребенка еще один путь избавиться от учебной скуки и вырваться из педагогических тисков: пронестись по клавиатуре; не задумываясь над деталями, сразу же сыграть полюбившееся ему произведение в быстром темпе; вырвать — подобно тому, как дети выскивают порой одну лишь фабулу в читаемой книге — отдельные, заинтересовавшие его куски из пьес, которые его увлекали, и опять-таки исполнить их в должном темпе. Послушаем, как все это описывает сам Эмиль Григорьевич: «Что и говорить, в детстве я грешил небрежным отношением к нотному тексту. Было в какой-то степени мучительно работать над текстом, испещренным огромным количеством карандашных пометок. Как почти у всех детей, у меня не хватало для такой работы ни терпения, ни усидчивости. Появлялось желание играть одни лишь лакомые кусочки из пьесы и по возможности играть их сразу же в темпе. Поэтому места, бывшие мне по душе, получались, а другие — оказывались недоученными. Если же мне везло, и я получал от педагога сочинение, которое мне нравилось, процесс его разучивания шел довольно быстро. Я и стремился овладеть побыстрее любимыми пьесами. А подробности — в сторону; лишь бы овладеть пьесой в целом. Должен сказать, что моторика развивалась у меня блестяще; появилась беглость, резвость. В детстве я любил бегать, много бегал, любил ощущать движение обвивающего меня ветра. И вот теперь, когда я играл на фортепиано, я чувствовал ту же свободу, и казалось, будто я бегу по необозримым полям и по желанию могу повернуть в любую сторону. Это увлекало и радовало...»

В рассказе этом, судя по его тону, Гилельс как будто осуждает инстинктивно найденный им «детский путь» работы над музыкальным произведением. Позволю себе с ним не согласиться: он заблуждается потому, что исходит из позиции зрелого художника, работающего, конечно, совсем-совсем по-другому. Разумеется, необходимо приучать ребенка к точности и умению вслушиваться во все тонкости музыкального произведения. Но как хорошо, если эти прививаемые качества сочетаются (так и слышу осуждающие меня голоса некоторых учителей) с «детским дилетантизмом», способным в иных случаях помочь развитию музыкально-поэтического воображения, осознанию целостности исполняемой пьесы и ощущению психической и физической свободы. В самом деле: ряд крупнейших музыкантов не без пользы для себя прошли в своем формировании через стадию «детского дилетантизма» — и Гизекинг, и Игумнов...

К пяти годам Гилельс научился читать и писать (лучше, конечно, читать, чем писать) и в положенное время пошел учиться в одну из общеобразовательных школ. Спустя какой-то период он был переведен в так называемую «музыкально-трудовую» школу № 93, расположенную недалеко от консерватории. Ткач в этой школе не преподавал,

и Гилельс продолжал брать у него уроки на «Музыкальных курсах», помещавшихся на Пушкинской улице, вблизи Дерибасовской. В «музыкально-трудовой» школе он на фортепианные занятия не ходил, изучал только общеобразовательные дисциплины и предметы музыкального цикла, а Ткач присылал сюда оценки, которые ставил ему за игру на фортепиано. Так как принадлежность ученика к тому или другому классу определялась в этой школе музыкальными успехами, Гилельс, двигавшийся как пианист семимильными шагами, перескакивал через класс. В этой связи возникали сложности с прохождением общеобразовательных предметов. Чтобы подогнать знания к определенному, более высокому классу, приходилось заниматься в летние месяцы с педагогом. «Я прыгнул, например, — вспоминает Гилельс, — из четвертого класса в шестой. Прыжок оказался очень опасным, так как в пропущенном классе закладывалось обучение основам ряда математических предметов, таких, как алгебра и геометрия. Это мне впоследствии ужасно мешало: я долгое время ощущал пробел, вызванный этим прыжком».

Как всякий ребенок, Гилельс отдавал дань детским увлечениям. В раннем возрасте они принимали форму игр, отражавших услышанное и увиденное. Вероятно, после того как старшая сестра, готовившаяся стать педагогом и следившая за эстетическим развитием мальчика, повела его в симфонический концерт, происходивший в одном из клубных залов на окраине города (здесь он услышал «Пасифик 231» Онеггера и отрывки из «Пер Гюнта» Грига, но его взволновало не столько само содержание этой музыки, сколько гармония звуков и сочетание тембров), он стал воображать себя дирижером. «Ночью, когда все в доме стихало, — рассказывал он, — я доставал из-под подушки папину линейку и начинал дирижировать. Маленькая темная детская превращалась в ослепительный концертный зал... В ожидании замер оркестр. Я подымаю дирижерскую палочку, и вдруг воздух наполняется прекрасными звуками... Но тут обычно приоткрывалась дверь, и встревоженная мать прерывала концерт в самом интересном для меня месте».

После посещения спектаклей для детей, на которые Гилельса водила тоже сестра, начались игры в театр. «Я сочинил пьесу, — продолжал он, — о человеке, который хочет учиться музыке и становится знаменитостью. Премьера этой пьесы состоялась в парадной нашего дома. В спектакле были заняты все ребятишки с нашего двора. Декорации и художественное оформление состояло из ковриков, тайком унесенных из дома. Я играл главную роль музыканта и умудрялся одновременно быть суфлером»³.

Сколь характерно с психологической точки зрения, что все эти игры, отражавшие, конечно, разговоры в домашней среде, окрашивались в музыкальные и артистические тона!

Став старше, Гилельс увлекался историей — сначала Египта. Толчком послужили рассказы какого-то немолодого путешественника, одно время квартировавшего в доме у Гилельсов и снабжавшего маль-

³ Гилельс Э. Мои мечты сбылись // Лит. газета. 1938. 30 окт.

чика книгами из далекого прошлого этой страны. За интересом к Египту последовало увлечение древним Римом...

В детстве Гилельс любил выступать перед другими как пианист, любил страстно, до чрезвычайности. Да и вообще он испытывал внутреннюю склонность к игре на фортепиано, в особенности же если оно было чисто настроено. Когда в дом к Гилельсам приходил известный в городе настройщик Рауш и приводил рояль в порядок, для ребенка наступал праздничный день, он ликовал и, по его словам, «на долгое время буквально прилипал к инструменту». Это отношение к чистоте настройки и, добавлю, потребность в более высоком строе рояля сохранялись у Гилельса и во все последующие годы жизни, и во многом решающее значение для его артистического тона имело и имеет качество настройки.

И еще один небольшой отход в сторону, прежде чем вернуться к детским пианистическим выступлениям Гилельса.

В свое время мне довелось писать⁴ о том многообразии психологических качеств, которыми должен обладать истинный артист, кем бы ни был — актером театра или музыкантом-интерпретатором. Среди них одно было охарактеризовано как бы от лица самого артиста такими словами: «загораюсь» (то есть воодушевляюсь произведением), «хочу его воплотить», «хочу передать воплощенное другим», «хочу воздействовать на других». Вот этим «хотением», этой исполнительской волей (назовем именно так эту специфическую артистическую способность) природа щедро одарила Гилельса, и она, воля эта, проявлялась уже с раннего возраста. «Мне хотелось концерттировать, мне хотелось быть артистом», — вспоминает он.

Где же выступал Гилельс в детские годы?

Он выступал — раньше чем где-либо в других местах — в домашней обстановке: «У нас собирались гости, и эти вечера часто венчались демонстрацией моей игры. „Ну Миля, — с гордостью говорил отец, — сыграй нам Четвертый этюд Герца“. Я с радостью усаживался за инструмент, и эта герцевская „беготня“ перед гостями в каком-то там до или фа мажоре доставляла мне огромное удовольствие».

Он выступал на переменах перед соучениками в музыкально-трудоу школе. «Сверстники, которые учились в одном со мной классе, — вспоминал Гилельс, — играли на инструментах, но большинство из них не были сильны в музыке. В классах у нас стояли рояли. И мне всегда хотелось продемонстрировать свои достижения, сыграть только что выученное произведение, сыграть возможно лучше. Мне было что сказать, мне хотелось сказать, и я с нетерпением ждал подходящего момента, когда можно будет выступить на этом импровизированном концерте и выказать свою доблесть». Здесь, разумеется, играли роль и поиски самоутверждения личности, столь характерные для ребенка, особенно стеснительного в повседневной жизни: по общеобразовательным предметам он, перескакивая через класс, не мог идти в ногу с другими, а тем более обгонять их, а тут, в музыке, ему было чем гордиться.

⁴ Когда готовилась к изданию моя книга «Музыкальная педагогика и исполнительство» (Л., 1974).

Он выступал в одесских клубах, скажем, в Доме печати или Доме ученых и разыгрывал здесь в сборных концертах небольшие пьесы типа вальсов Шопена или «Пасторали и Каприччо» Скарлатти — Таузига. Жажда выступать была столь сильна, что как-то он даже сыграл в Доме медработников без ведома Ткача только что выученный этюд Листа («Шум леса»), что, естественно, вызвало гнев педагога.

Он выступил однажды и в консерватории — не то в зале, не то в классе. И получил здесь первый щелчок, который, впрочем, в те годы его мало беспокоил: Левенштейн, один из самых видных тогдашних профессоров, желая сказать, что исполненная пьеса была недоучена, произнес «приговор», начинавшийся с сакраментальной «одесской» фразы: «Стены краснели, слушая...»

Он выступал, естественно, в концертах и на экзаменах «Музыкальных курсов», где учился. «Первый экзамен Эмиля, — рассказывал Ткач, — состоялся в 1924 году, когда ему еще не было и восьми лет. На экзамене он всех ошеломил... Мальчик играл все три части сонаты Моцарта, этюд Черни и „Тамбурин“ Рамо. Легкость игры, уверенность и четкость ритма поразили всех... Через некоторое время Гилельс исполнил „Военный марш“ Шуберта — Таузига. Это выступление произвело фурор... Его игра была точна, в ней не было ничего небрежного, случайного...»⁵. Здесь, на «Музыкальных курсах», игру мальчика прослушал А. Т. Гречанинов, приехавший с певицей М. М. Мирзоевой на концерты в Одессу. Он пользовался в те годы большим авторитетом, и его исключительно высокая оценка искусства маленького Гилельса доставила ребенку и его учителю немало радости.

Ни тогда, ни в последующие годы мальчик не знал на эстраде никакого страха. «Я не мог понять, — говорит Эмиль Григорьевич, — почему некоторые люди боятся выйти на сцену. Не испытывал я этой боязни, слава богу, никогда в жизни. Было что-то совсем другое, какое-то внутреннее волнение. Если ученик испытывает боязнь, то тут, думается, во многом вина педагога, не сумевшего вселить в него прелесть этого парения...»

Имя Гилельса становилось в Одессе известным. В мае 1929 года Ткач показал своего ученика в недолго просуществовавшей общественной организации — в Одесском отделении Всесоюзного товарищества революционных музыкантов (ВУТОРМ), одним из заправил которого был композитор К. Данькевич. «Игра его, — писал Данькевич, — нас всех буквально потрясла, уже тогда мы ощутили львиную хватку, стальной ритм, могучую энергию и солнечный темперамент... мальчика»⁶. Было решено устроить его концерт. Этот первый сольный концерт Эмиля Григорьевича, полувековой юбилей со дня которого отмечался в 1979 году у нас и за рубежом, состоялся в зале ВУТОРМа (на улице К. Либкнехта 48) во вторник 11 июня 1929 года. Вот программа этого концерта:

Бетховен. Соната № 8 с-moll op. 13 («Патетическая»). Шуман.

⁵ Петров Я. Детство Гилельса // Сов. искусство. 1938. 28 июня.

⁶ Данькевич К. Ф. Выдающийся советский пианист // Большевикское знамя. 1948. 23 ноября.

Романс Fis-dur op. 28/2. Скарлатти — Таузиг. Пастораль и Каприччо. Мендельсон. Скерцо e-moll из фантазии op. 16/2. Скарлатти. Соната A-dur K. 208 или 209. Шопен. Этюды f-moll op. 25/2 и cis-moll op. 10/4; Экспромт Fis-dur op. 36; Вальсы Des-dur op. 64/1 и As-dur op. 42. Лист. Концертный этюд Des-dur.

В печати появилась рецензия, принадлежавшая перу Н. Гителеса, врача и музыканта-любителя, регулярно помещавшего небольшие критические заметки в одесских газетах. Поскольку это был первый печатный отклик на концерт Гилельса, приведем его за исключением вступительных строк целиком: «...Большая одаренность ребенка не подлежит сомнению: так играть в 12 лет, как играет Миля Гилельс, можно лишь при наличии крупного музыкального таланта. У Гилельса многое совсем не по-детски сделано, обработано и закончено. Как в отношении техники, так и передачи исполняемой музыки ничего случайного, небрежного и очень немного наивного. Все четко, выдержанно и продуманно. Последнее — от педагога. Педагога же можно приветствовать за то, что он не загружает детского восприятия эмоциональной музыкой, предлагая ему преимущественно светлые, безмятежные звучания Скарлатти, Мендельсона и др. Исключение — «Патетическая соната» Бетховена, в которой педагог переусердствовал в отношении фразировки, благодаря чему она прозвучала слишком искусственно. У Мили Гилельса хороший талант и уже большие достижения. Он имеет все права на внимание и всякую поддержку»⁷.

⁷ Цит. по фотокопии программы юбилейного концерта Гилельса в Одесском городском театре (1979).

Глава вторая

Отрочество и юношеские годы

Педагог — это человек, который умеет слушать другого человека и понимать каждый характер.

Ф. Вигдорова

У кого продолжить обучение?

Вопрос, поставленный в заголовке, возник в семье Гилельса вскоре после первого сольного концерта мальчика. Становилось ясным, что он нуждается в учителе более широкого музыкального кругозора и другого склада, чем Ткач. Решено было показать юного пианиста одному из выдающихся тогдашних фортепианных педагогов — Леониду Владимировичу Николаеву, основоположнику ленинградской пианистической школы. Взялась это сделать старшая сестра Феня, учившаяся тогда в Ленинграде в Педагогическом институте и имевшая возможность посетить брата в общезитии. Самому Гилельсу, еще ни разу не покидавшему родной город, донельзя хотелось уехать из Одессы, окунуться в другую жизнь, повидать иной мир. Ленинград притягивал к себе тем сильнее, что сестра рассказывала о красотах города, о его музеях, театрах, концертной жизни. Все было готово к отъезду. Но мальчик занемог, и поездка к Николаеву сорвалась.

В течение нескольких последующих месяцев Гилельс продолжал брать уроки у Ткача. «С ним, — рассказывает Эмиль Григорьевич, — был тогда пройден Концерт Es-dur Листа — мы преодолели, так сказать, последний рубеж, к которому подошли». Весной 1930 года ученик расстался с первым учителем. «Это было трагическое расставание, — говорил Гилельс, — мама взяла все на себя».

Юному пианисту было к тому времени 13 лет, и теперь, когда он повзрослел, у него начало складываться и свое суждение по поводу дальнейшего обучения. «Я мечтал, — вспоминает он, — учиться у Феликса Михайловича Blumenфельда». Почему именно у него? Это легко объяснимо. Имя его — в прошлом выдающегося пианиста и дирижера, а в те времена профессора Московской консерватории — было на устах многих одесских музыкантов и меломанов: Blumenфельда знали по концертам (в первой половине 20-х годов) его учеников — Владимира Горовица и Симона Барера, а главное — по рассказам о своем учителе



Б. М. Рейнвальд

большой группы пианистов, либо учившихся тогда в его классе (М. Раухвергер, М. Гринберг, В. Вайншенкер, Г. Эдельман, А. Бернар, автор этой книги), либо посещавших его занятий (М. Паверман, З. Левина, Б. Шехтер). Не приходится удивляться, что в имени Blumenfelda таилась для Гилельса какая-то притягательная сила.

«Кто же может лучше подготовить к поступлению в класс Blumenfelda, чем какой-либо из его учеников?» — думалось родным Гилельса и ему самому. А тут подвернулся случай. Летом 1930 года в Одессу ненадолго вернулся даровитый ученик Blumenfelda Георгий Яковлевич Эдельман, только что окончивший Московскую консерваторию. Как и в предыдущие приезды на каникулы в свой родной город, так и теперь, он выступил в полужакрытом концерте, организованном в зале Публичной библиотеки. Игра его чем-то импонировала юному Гилельсу. Эдельман взялся позаниматься с мальчиком. «Но педагогического контакта со мной, — рассказывает Эмиль Григорьевич, — он установить не смог, да и опыта работы с детьми у него тогда, видимо, не было. Почему-то он дал мне разучить Двадцать пятую сонату G-dur Бетховена (которую, к слову говоря, я много лет спустя с удовольствием вторично выучил, сыграл и даже записал). Думаю, что с его стороны сказались непонимание моей тогдашней психологии. Я ведь ожидал, что получу какое-то произведение то ли с интересным названием, то ли с большим числом диэзов и бемолей. А тут вдруг — обращение к «легкому» Бетховену. Обидно было, и проявилось то же упрямство, что и на уроках Ткача. Походил я на уроки, походил, да тем дело и закончилось. В конце лета к Blumenfeldu меня по какой-то причине не отвезли, а вскоре он умер».

Вот тогда в семье и было решено определить Гилельса в класс, который вела в Одесской консерватории Берта Михайловна Рейнвальд.

В классе Б. М. Рейнвальд

Из имен тех, кто его обучал, Гилельс выделяет одно, если и не самое громкое, то самое чистое. Вот что он говорит: «Слово учитель — высокое слово. Таких учителей-музыкантов, которые шли бы на самопожертвование, в истории педагогики единицы. Я учился у трех педагогов. Один из них был истинным учителем: этим Учителем с большой буквы была Берта Михайловна». Памяти ее Гилельс остался верен. На могиле ее в Одессе он воздвиг монумент, на нем написано: «Дорогому учителю — другу». А 3 ноября 1974 года (30-летие со дня ее трагической гибели) он дал в Одессе концерт, на афише и в программках которого по его настоянию были напечатаны слова: «Памяти профессора Б. М. Рейнвальд».

Рейнвальд была дочерью видного одесского зодчего, выросла в интеллигентной атмосфере, обладала просвещенным умом, знала математику и художественную литературу, живопись и архитектуру. По словам Гилельса, Берта Михайловна — «человек большой культуры...

всесторонне образованный, глубоко познавший явления искусства и науки»¹. Хотя формально она и окончила в 1919 году Одесскую консерваторию по классу Б. И. Дронсейко-Миронович, но истинным своим педагогом, как она мне (Баренбойму.— Т. Г.) говорила, считала Э. А. Чернецкую-Гешелин, которая в консерватории не преподавала, но у которой она, Рейнгальд, брала уроки и в годы пребывания в консерватории, и по ее окончании. «Педагогическая родословная» связывает, таким образом, Рейнгальд с В. И. Сафоновым, чьей ученицей была Чернецкая-Гешелин — артистка благородная и утонченная, выступавшая в Одессе и как солистка, и как ансамблистка. Но личность Рейнгальд, ее человеческие качества сложились не только под влиянием среды, в которой она выросла, дружеских связей с даровитыми молодыми музыкантами (З. Левиной, Б. Шехтером, К. Корчмаревым, М. Раухвергером) и высокой музыкальной культуры города (обязанной своим уровнем той же Чернецкой-Гешелин, дирижеру И. В. Прибику, пианистке Г. М. Бибер, скрипачу Н. С. Блиндеру, композитору В. И. Малишевскому и, конечно же, многим другим, в том числе — просвещенным любителям музыки), но и под каким-то, пусть косвенным, но достаточно сильным воздействием П. С. Столярского, заражавшего своим примером тех, работавших с ним бок о бок музыкантов, кто умел за неброским и, казалось бы, обыденным обликом его разглядеть незаурядную личность педагога, отдававшего всего себя ученикам и блистательно учившему искусству игры на скрипке.

В те годы в Одесской консерватории преподавало немалое число музыкантов, придерживавшихся раз и навсегда укоренившихся педагогических истин, почитавшихся ими незыблемыми. Рейнгальд была совсем иной. Как говорил Гилельс, «она всегда искала, искала новые пути, была человеком неутомимых поисков».

Она была натурой артистичной, но на эстраде если и выступала, то редко. Сама она ставила это себе в упрек. Гилельс придерживается иного мнения. Вот его слова (по своему смыслу, кстати говоря, совпадающие с тем, что в свое время писал Антон Рубинштейн): «Концертирующий артист, что бы там ни говорили, как правило, не может быть хорошим учителем: он сгорает на эстраде, он весь отдает себя ей. Ему нужно держать в руках большой репертуар, нужно регулярно заниматься. Педагог же может не торопиться, а ведь истинный учитель — это прежде всего неистощимое терпение. Он занят учениками, часами может возиться с ними, вместе доделывать техническую и эмоциональную сторону игры. И в этой работе он испытывает удовлетворение, если он, конечно, истинный педагог».

Гилельс пришел в класс Рейнгальд тринадцатилетним подростком, в годы перехода от детства к юности, когда у него, как то бывает в этом возрасте и у многих других, стали с особой отчетливостью проявляться упрямство в поступках и категоричность в суждениях. По-видимому, на самых первых порах он выказал сдержанность, если не сопротивление, по отношению к своему новому педагогу, тем более что мечтал, как уже говорилось, поехать в Москву к Блуменфельду. «Помню,— пишет

¹ Гилельс Э. О моем педагоге // Сов. музыка. 1964. № 10. С. 154.

Рейнгальд,— первые уроки, когда он яростно воспротивился предложенной ему программе... Я сразу поняла, что навязывать Эмилю свои убеждения бесполезно. Приходилось идти на компромисс»². В рассказе самого Эмиля Григорьевича эти начальные уроки выглядят несколько по-иному (чему, впрочем, не приходится удивляться, ибо, когда мы вспоминаем прошлое, в памяти прежде всего всплывают доминирующие моменты): «Меня привели к ней. Берта Михайловна меня заворожила...».

Рейнгальд, действительно, его «заворожила». И неудивительно: из сухой и суровой атмосферы класса Ткача подросток попал в иной мир, где господствовали сердечность, участливость, лиричность и женственность, вовсе, впрочем, не исключавшие требовательности.

Педагогический дар, ум Рейнгальд позволили ей понять, что в работе с подростком не во всех случаях существенно чему учить, но всегда важно как учить. Она умела восхищаться; «умела,— замечает Гилельс,— как-то хорошо похвалить, а раз похвалила, то хотелось сделать и сыграть как можно лучше».

«Начал я с этюдов Шопена, помню, с этюда с-moll из оп. 25. Это было для меня вхождением или, если хотите, въездом в новую жизнь. Затем пошли хоралы Баха в обработке Зилоти, а уже потом, попозже, баховские прелюдии и фуги».

Эмиль Григорьевич высказал как-то мысль, представляющуюся мне тонкой и точной: мы много говорим и пишем, заметил он, о том, что ученик должен «понять педагога», но нередко начисто забываем о другой стороне дела, о фундаменте учительского труда — о том, что нужно «понять ученика»; в одностороннем же стремлении «понять педагога» ученик не столько развивается, сколько стремится удовлетворить требования учителя. Вероятно, эти мысли возникли у Гилельса среди других и в размышлениях о педагогике Рейнгальд. В основу ее работы был положен принцип: не обучай, не изучив своего питомца и не поняв его. «Рано я осознала, что не нужно „тянуть“ учеников к моему пониманию... а следует глубоко изучать их возможности, особенности, их личность, перспективы... *Некоторое время я не учила ученика, а изучала его...* Я „пробовала“ учеников на разнообразной фортепианной литературе, изучая, к чему у них „лежит душа“... Настоящий педагог... приспособливается к данным каждого ученика и раскрывает его индивидуальность»³.

Рейнгальд обладала всепобеждающим педагогическим терпением. Имею в виду не только терпеливость и выдержку, проявляемую на каждом отдельном занятии, но и то, что принято было именовать долготерпением — умением выждать и не торопить события, пониманием того, что ученик, даже исключительно одаренный, должен, пусть и в быстрейшем темпе, пройти через ряд последовательных стадий развития, что многие недостатки такого ученика отпадут сами собой, подобно листьям. И она ждала и не впадала в панику,

² Рейнгальд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве.— М.; Л., 1966. С. 152.

³ Там же. С. 150 (курсив Л. Б.).

если в работе с Гилельсом возникали трудности, а они, конечно, возникали (впрочем, встречаются ли ученики, обладающие индивидуальностью, в работе с которыми они не возникали бы?).

«Рейнгалд, — писал в свое время Гилельс, — была не только превосходным учителем музыки, но и воспитателем человека, и это сочетание — главное в ее деятельности»⁴. Она стремилась воздействовать на личность юного Гилельса, на его повседневные занятия, на отношение к музыке разного типа, стремилась развить его музыкально-образное мышление. Выделим из всего сказанного самое главное, оговорив, что в живой практике разные стороны ее работы с воспитанником были, разумеется, взаимосвязаны и переплетались.

Гилельс любил саму музыку, любил играть на рояле, но не любил и, вероятно, не умел работать. Прежде всего надо было приучить его к систематическому труду, точнее, воспитать в нем любовь и интерес к такому труду. Далеко не сразу удалось Рейнгалду этого добиться. «Особенно сложным, — рассказывала она, — оказался переходный возраст. Гилельс стал неусидчивым и даже ленивым»⁵. И поначалу, только поначалу она прибегала к методу, к которому считала возможным обращаться только в исключительных случаях: «Я начала заниматься с ним ежедневно по два-три часа, строго контролируя домашнюю работу. Такой режим занятий только и мог в то время способствовать преодолению кризиса»⁶. Но одновременно, как талантливый и тонкий педагог, она шла и по другому пути: сознательно или интуитивно сумела создать такую психологическую обстановку, в какой ученик не считал для себя возможным придти на урок не подготовившись; такую празднично-торжественную атмосферу урока, которая вызывала у него желание оправдать ее ожидания.

И еще одна из первых задач, которую Рейнгалд перед собой поставила, — добиться того, чтобы заиграли душевные струны ученика и чтобы он сумел впечатляюще исполнить лирическую музыку. Гилельс, по ее словам, «с антипатией относился к лирическим произведениям»⁷. С «антипатией»? Нет, она, видимо, неточно сформулировала свою мысль: никакой неприязни к этим сочинениям не было, хотя Гилельс и в самом деле отказывался играть многие предлагавшиеся ему лирические пьесы. Так в чем же дело? Послушаем самого Эмиля Григорьевича: «Берта Михайловна сумела докопаться до моих лирических качеств. Она правильно поняла, что они где-то у меня были запрятаны. В глубине души все это у меня было, больше того, лирическая музыка вызывала у меня какую-то дрожь и даже слезы. И я любил эту дрожь, и эти слезы. Только никто не должен был об этом знать. Я этого стеснялся».

Лирика в музыке, как и в поэзии, откровенна, соприкасается с человеческой душой и непосредственно выражает ее порывы. Какая-то отроческая застенчивость, которую юному Гилельсу трудно было преодолеть, — вот что сказывалось на его отношении к лирической музыке,

вовсе не «антипатия». Нужен был педагогический такт и личное обаяние, чтобы помочь ему освободиться от застенчивости, смущения и неловкости. И хотя Рейнгалд, по словам Гилельса, не всегда умела показать, как с помощью звука и ритма достичь лиричности («а ведь все надо делать пальцами, звуком — и лиризм, и героизм, и драматизм и все такое прочее»), она многого достигла в раскрепощении лирико-поэтических качеств своего ученика; в частности, тем, что поначалу в репертуар подростка включала больше произведений, проникнутых сдержанной лиричностью, более близкой его индивидуальности, чем лиричностью открытой. «Появились и теплота, и мягкость в игре, — пишет Рейнгалд. — Правда, свои чувства он и тогда, и позднее, проявлял очень сдержанно»⁸.

Одновременно Рейнгалд стремилась расширить общий кругозор ученика и развить его музыкально-образное мышление. Известную роль сыграли здесь транскрипции, бывшие в те годы обязательной принадлежностью концертного репертуара. Созданные Листом, Бузони, Годовским и другими пианистами фортепианные переложения органных, скрипичных, клавесинных, оркестровых и оперных произведений с их (переложений) красочностью, полнотой звучания и возможностями, которые они предоставляли для выявления виртуозного начала, не могли не импонировать юному Гилельсу. Не могли, ибо — и тут мы воспользуемся жизненными наблюдениями Бруно Вальтера — «с психологической точки зрения вполне понятно, что на определенной стадии развития молодого музыканта исполняемые им произведения служат ему, главным образом, поводом расправить крылья и испытать свои силы»⁹.

Но не только с этой целью Рейнгалд включала транскрипции в число произведений, проходимых ею со своим учеником. Многие из них (скажем, такие, как Фантазия Листа на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена, мендельсоновский Свадебный марш и Хоровод эльфов из музыки к «Сну в летнюю ночь» Шекспира в листовском переложении, Вальс Гуно — Листа из оперы «Фауст», Фантазия на темы из моцартовской оперы «Свадьба Фигаро» Листа — Бузони) взывали к любознательности подростка, позволяли Рейнгалду направить его внимание на литературно-поэтические и музыкальные источники, которые легли в основу транскрипций, использовать в работе над этой музыкой образные характеристики и аналогии. Все это было внове для Гилельса, привыкшего у Ткача к школярской работе: не вдаваясь в детали, путем общего охвата произведений Рейнгалд стремилась ввести своего ученика в мир программных музыкально-поэтических представлений. «Берта Михайловна, — вспоминает Гилельс, — нашла здесь правильный подход ко мне. Транскрипции мне удавались. С одной стороны, они, если можно так сказать, «упирались» в Листа, в блестящую виртуозность, а с другой — в них была содержательность, какая-то конкретная картина».

⁴ Гилельс Э. О моем педагоге // Сов. музыка. 1964. № 10. С. 154.

⁵ Рейнгалд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса // Цит. изд. С. 153.

⁶ Там же. С. 153.

⁷ Там же. С. 154.

⁸ Рейнгалд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса. С. 153.

⁹ Вальтер Бруно. О музыке и музицировании // Исполнительское искусство зарубежных стран, вып. 1/Сост. и ред. переводов Г. Эдельмана. — М., 1962. С. 10.

В мир музыкально-поэтической программности его вводили и пьесы французских импрессионистов, которые ему стала давать Рейнгалд и которые он в юности страстно полюбил, особенно после «незабываемого», по словам Гилельса, выступления в Одессе М. Гринберг (тогда еще студентки Московской консерватории), увлекшей его своим исполнением «Садов под дождем» Дебюсси и «Дурнушки, императрицы пагод» из цикла «Моя мать-гусыня» Равеля. «Дебюсси, а еще больше Равель,— рассказывает Эмиль Григорьевич,— оказали тогда на меня сильнейшее воздействие. Я буквально засыпал, не выпуская нот из рук и обнимая их. Возникла совершенно непонятная для меня страсть к импрессионистам, к новым звучаниям, новым гармониям. В работу над этими пьесами я входил в ту пору через их краски, через их гармонии, через их гармонический язык. Многого в них я не понимал, и не всё Берта Михайловна могла мне разъяснить и показать. Услышал я где-то Токкату Равеля и не мог успокоиться — безумно захотелось ее сыграть. Нот в Одессе не было. Каким-то чудом достали их, но только на одну ночь. За ночь отец и старшая сестра, кто чернилами, а кто карандашом, их переписали. Я начал разучивать и был счастлив».

Разумеется, не только лирика, транскрипции и музыкальные зарисовки импрессионистов входили в учебный репертуар Гилельса. Наравне с этой музыкой Рейнгалд немало внимания уделяла венской классике (главным образом Бетховену) и полифонии. Конечно, и в свои более ранние годы, учась у Ткача, он играл Баха, Моцарта и Бетховена; играл некоторые сочинения этих композиторов темпераментно, технически точно, с ритмическим напором, но, судя по словам Рейнгалда, прямолинейно и примитивно. Глубокой любви к этой музыке Гилельс не испытывал, особенно к полифонии. Рейнгалд и здесь добилась успеха: ничего ученику насильственно не навязывая, она сумела постепенно увлечь его великой музыкой прошлых дней. «Большой моей победой,— писала Рейнгалд,— был момент, когда он сам заинтересовался и попросил дать ему фугу Баха. Бах стал его любимым композитором»¹⁰.

Освоение разнохарактерной фортепианной музыки (а также игра в четыре руки симфонической литературы — для общего музыкального развития) шло параллельно со специальной — с помощью упражнений — работой над техникой. Рейнгалд отдавала себе отчет в том, что виртуозность надо развивать смолоду, что именно в юности (упустишь момент — опоздаешь!) должно накапливать технику, даже если обучаешь такого ученика, как Гилельс, для которого, казалось бы, не существует никаких пианистических преград. Был период, когда она, как и некоторые другие наши педагоги в середине 20-х годов, отрицала пользу гамм и упражнений. К тому времени, когда в ее класс поступил Гилельс, она придерживалась уже иной точки зрения и была, несомненно, права. «...Я стала,— рассказывала она,— особенно тщательно воспитывать [его] виртуозность. Его игре была свойственна легкость, но...

¹⁰ Рейнгалд Б. Годы учебы Э. Гилельса // Сов. искусство. 1938. 24 июня.

звучу не доставало силы и разнообразия. Каждый урок, вплоть до окончания консерватории, он получал и выполнял технические задания. Он играл этюды Шопена левой рукой, инвенции Баха учил октавами. Я приучала его преодолевать трудности, добиваться положительных результатов во что бы то ни стало. Он называл эту работу „мастерской по выработке металла“»¹¹.

Рейнгалд давала Гилельсу играть большое число музыкальных произведений, вовсе не стремясь, чтобы исполнение *каждого* из них было доведено до совершенства. Она придерживалась (как рассказывала мне в годы войны в Ташкенте) двух взаимосвязанных принципов, которые нередко оспаривают педагоги, больше заботящиеся о собственном сиюминутном реноме, чем об истинных успехах своих питомцев. Эти принципы могут быть изложены так: во-первых, в юном возрасте ученика его общее музыкально-пианистическое развитие и расширение кругозора важнее, чем отдельные выступления с «надренными» до последней возможности пьесами; и во-вторых, в этом возрасте ученик, если в нем предвидится будущий артист, должен накапливать репертуар и держать его в музыкальной памяти и «в руках».

«У Берты Михайловны,— говорит Гилельс,— я выучил много музыки. Она основательно обогатила мой репертуар». Представление об огромном пути, который прошел Гилельс под руководством Рейнгалд, может дать перечень произведений (не полный), разученных пианистом за пять лет в Одесской консерватории (1930—1935):

Бах. Прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» (в том числе g-moll и a-moll из I тома); Токкаты (в том числе D-dur BWV 912 и G-dur BWV 916); Концерт № 1 d-moll BWV 1052.

Бах—Бузони. Органная прелюдия и фуга D-dur BWV 532; Чакона из скрипичной партиты d-moll BWV 1004.

Бах—Годовский. Фуга и Presto из скрипичной сонаты g-moll BWV 1001.

Бах—Зилоти. Прелюдия h-moll (аранжировка прелюдии № 10 e-moll из 1-й части «Хорошо темперированного клавира»).

Бах—Зилоти. Хоральные прелюдии.

Бетховен. Сонаты: № 2, 10, 14 («Лунная»), 18, 21, 23 («Аппассионата»); Третий концерт.

Бизе—Каменский. «Кармен».

Брамс. Вариации и фуга на тему Генделя ор. 24; Вариации на тему Паганини ор. 35.

Виллинский. Баллада.

Глюк—Сгамбати. Мелодия.

Дебюсси. Пьесы (в том числе «Сады под дождем»).

Косенко. Пьеса.

Лейе—Годовский. Жига из Сюиты для клавесина № 1.

Лист. Вторая баллада; Испанская рапсодия; Транскрипции и фантазии: Фантазия на мотивы из «Афинских развалин» Бетховена; увертюра к опере «Тангейзер» Вагнера; вальс из оперы «Фауст» Гуно; Свадебный марш и хоровод эльфов из музыки Мендельсона к «Сну в летнюю ночь» Шекспира; фантазия на темы из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» (в обработке Бузони); Этюды Es-dur, E-dur и a-moll из больших этюдов по каприсам Паганини.

Метнер. Сказки; соната-воспоминание ор. 38, № 1.

Моцарт. Пьесы.

Прокофьев. Пьесы (в том числе соната № 3, Марш и Скерцо из оперы «Любовь к трем апельсинам»).

Равель. Пьесы (в том числе «Игра воды», Токката из «Гробницы Куперена»).

Рамо. Пьесы.

Скрябин. Ряд этюдов из ор. 8.

¹¹ Рейнгалд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса. С. 152.

Чайковский. Первый концерт.

Шопен. Ряд этюдов из оп. 10 и оп. 25 (а также несколько транскрипций этюдов, сделанных Годовским); Баллады (в том числе первая); Экспромт Ges-dur op. 51; Первый концерт.

Шуберт. Пьесы.

Шуберт — Лист. Песни (в том числе «Утренняя серенада», «Послание любви», «Лесной царь»).

Шуман. Арабеска, соната № 2; Симфонические этюды; Токката.

Шуман — Таузиг. «Контрабандист» (испанская песня).

В приведенном списке нет имени Рахманинова, и это не может не вызвать у нас удивления. Неужели Рейнгалльд не понимала, какую роль могла сыграть рахманиновская музыка в становлении юного Гилельса? Нет, она это понимала, но вынуждена была подчиниться тенденциям, господствовавшим в тогдашней музыкальной Одессе. Трудно ныне установить, в каких приспособленческих «левацких» мозгах в 20-х годах возникла нелепая мысль о необходимости вычеркнуть из нашей культуры музыку Рахманинова, мысль, поддержанная затем РАПМом. В Москве и в Ленинграде мысль эта была вскоре же с негодованием отброшена, и та часть моего поколения, которая училась во второй половине 20-х годов (и, разумеется, позже) в столичных консерваториях, прошла «школу Рахманинова», знала, любила и играла его музыку. Но на периферии, в частности в Одессе, круги на воде от кем-то брошенного камня продолжали еще расходиться. «Я с горьким чувством вспоминаю, — говорит Эмиль Григорьевич, — что в юные годы миновал Рахманинова, не имел права играть его музыку; лишь в Москве, где полным ходом исполнялась его музыка, познакомился с рядом его произведений, и в частности с этюдами-картинами; только перед самым отъездом из Одессы я стал разучивать его Третий концерт».

В Гилельсе, как уже отмечалось, с ранних детских лет проявлялась артистическая жилка, и Рейнгалльд стремилась к тому, чтобы артистичность его натуры всячески развивалась. Существовал для этого один путь — выступления на эстраде. По мысли Рейнгалльд, вопрос о том, закончена ли работа над музыкальным произведением, «готово» ли оно, должен решаться не в классе, а на публике. Она справедливо полагала, что педагоги-музыканты, в отличие от воспитателей-актеров, мало внимания уделяют публичному творчеству учеников. По ее рассказам, даже работая с Гилельсом, который, как отмечалось, любил играть перед слушателями и нисколько не боялся эстрады, она внедряла в его сознание мысль о моральной ответственности артиста перед композитором и перед аудиторией; приучала к концентрации внимания на публике, проводя специальные классные репетиции в обстановке, приближающейся к сценической; вырабатывала привычку устанавливать контакт с залом, сообразуясь как с акустикой помещения, так и с восприятием аудитории; заставляла понять, что на эстраде не существует мелочей и даже такие, казалось бы, безобидные вещи, как, скажем, слишком длинные рукава костюма или неудобная обувь, нарушающая должный контакт ноги с педалью, могут сказаться на артистическом самочувствии и даже сорвать исполнение.

Если и не все, то очень многое из выученного под руководством Рейнгалльд, Гилельс выносил на концертную эстраду. Впрочем, он иг-

рал не только в концертных залах, но и в домах одесской интеллигенции, куда его ввела Рейнгалльд. Например, у Александра Марковича Сигала, врача-кардиолога, получившего также музыкальное образование. Организатор Одесского филармонического общества (ОФО), сыгравшего значительную роль в музыкальной жизни города в 1925—1937 годах, Сигал был человеком высокой культуры, и общение с ним благотворно сказывалось на расширении духовного кругозора юного пианиста.

Сохранились отклики на игру Гилельса в период, когда он начал заниматься с Рейнгалльд. Один из них — Я. Зака: «Уже тогда Гилельс поражал нас своей игрой. Я помню, как он... играл Моцарта, Шуберта, этюды Шопена. Впечатление от его игры было очень сильное. Это было что-то непостижимое. Конечно... в этом сказалась большая заслуга его педагога профессора Рейнгалльд. Она в развитии Гилельса сыграла громадную роль»¹².

В какой-то мере работа Рейнгалльд с Гилельсом осложнилась тем, что почти с первых же дней ей приходилось готовить своего ученика к участию в соревнованиях музыкантов. Дело в том, что на Украине, где стали проводиться конкурсы скрипачей и пианистов, одаренным детям, удачно выступившим перед жюри, назначались довольно большие стипендии. «Материальные условия семьи Гилельс, — рассказывала Рейнгалльд, — были трудными. Нужно было обратить внимание общественности на дарование мальчика и добиться стипендии. Отсюда — постоянная „боевая готовность“ к выступлениям, мешавшая повседневной работе»¹³.

В 1931 году Гилельс играл в Харькове, тогдашней столице Украины, перед жюри Второго украинского конкурса пианистов. Играл вне конкурса, так как не достиг еще возраста, позволявшего стать участником соревнования. В его программе были Токката Баха, Жига Лейе — Годовского и листовская аранжировка «Свадебного марша» Мендельсона. Игра произвела впечатление, и стипендия ему была назначена.

Незадолго до конкурса Рейнгалльд показала своего ученика Павлу Павловичу Когану, человеку тонкому и художественно одаренному, организовывавшему в тот период концерты выдающихся советских музыкантов-исполнителей. «...Во время моей первой встречи с Гилельсом, — вспоминает П. П. Коган, — он не захватил, не покориł меня своим искусством... Прошло всего лишь несколько месяцев с момента нашей встречи в Одессе, и вот здесь, в Харькове, я услышал совсем другого Гилельса. За это короткое время он совершил гигантский творческий прыжок, открыв такие стороны своего дарования, о которых раньше я не мог даже подозревать. Все, что в Одессе мне казалось только намеченным, робким и в какой-то мере заученным, приняло теперь округлые, объемные формы, наполнилось силой, смелостью, жизнью»¹⁴.

¹² Путь пианиста. Беседа А. В. Вицинского с Я. И. Заком // Яков Зак. Статьи, материалы, воспоминания / Сост. и общ. ред. М. Г. Соколова. — М., 1980. С. 17.

¹³ Рейнгалльд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса. С. 153.

¹⁴ Коган П. Вместе с музыкантами. — М., 1964. С. 157—158.

Вскоре после конкурса в Одессу по приглашению Одесского филармонического общества приехали на гастроли (1932) зарубежные пианисты, пользовавшиеся мировым признанием, — сначала Александр Боровский (окончивший в далеком прошлом Петербургскую консерваторию у А. Н. Есиповой), затем Артур Рубинштейн.

Не без юмора Эмиль Григорьевич рассказывает об обстановке, в которой его, 15-летнего пианиста, прослушал Боровский: «Я имел возможность посещать его сольные концерты, с которыми он приехал в Одессу. А потом на квартире Сигала я был ему представлен. Дело было после сытного, обильного и вкусного южного обеда, он чуточку осовел и ему, по-видимому, больше всего хотелось подремать. А тут тебе такая напасть: его попросили прослушать какого-то мальчика. Сидел он, когда я вошел, грузно развалившись в кресле со скучающим лицом. Предложил мне что-либо сыграть. Со свежими силами я начал играть очень для меня приятный репертуар, который был выучен недавно, но немножко обыгран. Сначала этикие „лакомые кусочки“ — транскрипции и виртуозные сочинения, тогда ведь было повальное увлечение ими. Искоса поглядываю на Боровского. Он стряхнул с себя усталость, повернулся в мою сторону и, когда я кончил, потребовал, чтобы я играл еще, еще и еще. Я играл довольно много, почти всю программу, которую готовил к конкурсу в Москве. Он вытаращил глаза, был явно взволнован, о сне и отдыхе уже не думал. И пошли, пошли разговоры... В Одессе любили показывать имеющийся „товар“, а потом — „братъ расписку“.

Так поступили и с Боровским. В его „расписке“ было сказано: „Совершенно потрясен совершенством игры на рояле Эмиля Гилельса. Александр Боровский“. После всего этого мы с ним пару раз встречались, бродили по вечерним одесским улицам. Он рассказывал о концертной жизни на Западе, о своих поездках. По прошествии многих, многих лет мы встретились с ним в Стокгольме на его концерте, а затем в Бостоне у него дома, где на этот раз он мне показывал своего талантливой малолетнего ученика, югослава...».

Юный Гилельс был показан и Артуру Рубинштейну. И этот эпизод во всей своей конкретности и красочности ярче может быть передан словами и разговорной интонацией самого Эмиля Григорьевича, чем любым пересказом: «...Он был тогда в блестящей форме. И выглядел молодой Рубинштейн как-то симпатично, заманчиво — артист с размахом, большой виртуоз, игра которого была неотразима. Пианизм его был удивительным. Играл он потрясающе. Шопена — восхитительно. Это сегодня я могу сказать, что очень многое у него было шопенизировано, что на музыку многих композиторов он смотрел сквозь призму польского Шопена. А тогда я, конечно, в этом не разбирался. И вот после его замечательных концертов в Одессе он приехал в свободный день в консерваторию. Одесскую консерваторию жаловали тогда многие приезжавшие к нам артисты. Такова была прекрасная традиция — безо всяких общественных поручений, попросту приезжать в консерваторию. Приехал и Рубинштейн. Показали меня. Рубинштейну я понравился, и он написал об этом много времени спустя в своей книге...»

Дадим слово самому Рубинштейну: «Директор консерватории представил мне небольшого роста рыжеволосого мальчика, который смущенно подал мне руку и тотчас же сел за рояль. После первых же тактов „Аппассионаты“ я почувствовал, что передо мной щедро одаренный талант. Я попросил его поиграть еще, и он сыграл как законченнейший мастер тогда еще мало кому известную пьесу Равеля „Jeux d'eau“. Я расцеловал его в обе щеки и спросил об имени: Эмиль Гилельс. Это имя я записал»¹⁵.

Продолжим теперь рассказ Гилельса: «Этим дело не закончилось. Закончилось оно тем, что несколько месяцев спустя я получил телеграмму с предложением дать концерты в ряде стран — это Рубинштейн, приехав туда, рассказал обо мне. Ну, естественно, это было в то время совершенно невозможно. В последующие годы мы много раз встречались. Бывал у Рубинштейна в Париже. Он жил в районе Булонского леса, рядом с домом Дебюсси. Играли друг другу. Он давал мне много полезных и интересных советов. Встречались и в Америке, сидели в жюри конкурса в Брюсселе. Обаятельный человек и изумительный рассказчик! Передать его рассказы не берусь, не сумею. Разговоры были и о смежных искусствах, о живописи; рассказывал он, как его писал Пикассо, показывал мне этот Альбом, названный художником „24 прелюдии Шопена“. Мы еще не все знаем из его звукозаписей. У него есть изумительнейшие записи миниатюр, среди них замечательно исполненные мелкие пьесы Прокофьева...»

Однако пора вернуться к Одессе, к 1932 году. Вскоре после конкурса в Харькове Гилельс был принят в концертную организацию Наркомпроса Украины, возглавлявшуюся П. П. Коганом и носившую название ГААНИС (Государственные академические ансамбли и солисты). Впрочем, числясь в этой организации, он в первое время вне Одессы выступал очень редко. Но важно отметить, что он в те годы попал в среду и круг художественных интересов замечательных артистов, которые были опытнее и старше (а кое-кто значительно старше) его. В состав ГААНИСа входили Анатолий Доливо с Марией Мирзоевой, Зоя Лодий с Тамарой Салтыковой, Давид Ойстрах с Всеволодом Топилиным, пианисты — Юрий Брюшков, Абрам Луфер, Натан Перельман и Вера Разумовская, скрипачи Мирон Полякин, Борис Фишман и Самуил Фурер... Свою роль, в частности, сыграли тогдашние дружеские встречи с Н. Е. Перельманом, «человеком, — по характеристике Гилельса, — разносторонним, мыслящим широко, смело и дискуссионно, умеющим своими ассоциациями и живыми образами оказать плодотворное воздействие на воображение другого». Да и сам импресарио П. П. Коган был личностью высоко интеллигентной и пробуждал в юном Гилельсе — во время их встреч и в переписке — интерес к живописи, художественной литературе и истории.

А в то же время под руководством своего педагога Гилельс интенсивно готовился к намечавшемуся в Москве конкурсу исполнителей. Этой подготовкой и заканчивается первый период его занятий с Рейнвальдом.

¹⁵ Rubinstein Artur. Mein glückliches Leben. Frankfurt/Main. 1980. S. 415.



Артур Рубинштейн

Победа на конкурсе

Первый Всесоюзный конкурс музыкантов-исполнителей, к участию в котором готовился Гилельс, проводился в мае 1933 года в ознаменование 15-летия Великой Октябрьской революции, состоявшегося осенью предыдущего года. Кроме своей непосредственной задачи — выявить даровитых артистов-музыкантов и помочь их продвижению, конкурс должен был продемонстрировать, как развивается в после-революционное время наше музыкально-исполнительское искусство и как идет подготовка нового поколения исполнителей. В таких масштабах до того времени музыкальные конкурсы у нас не проводились. Правда, существовали (с 1930 года) украинские конкурсы скрипачей и пианистов, а в Москве состязались струнные квартеты и Персимфанс (Первый симфонический оркестр без дирижера) устраивал соревнование исполнителей. Но все это носило локальный характер и большого резонанса не получало.

Всесоюзный же конкурс 1933 года по своему размаху и результатам стал крупнейшим художественно-политическим событием в культурной жизни страны и к нему длительное время было привлечено внимание общественности, печати и правительственных организаций. Среди прочего это было обусловлено высоким уровнем конкурсантов и их количеством (103 исполнителя!). Если обратиться к пианистам, которые в данном случае нас интересуют, то судить об этом уровне позволяют даже имена тех, кто получил тогда вторые и третьи премии: среди них были молодые артисты, занявшие в последующие годы ведущее место в нашем исполнительстве и педагогике — А. Иохелес, В. Разумовская, П. Серебряков, М. Хальфин (вторые премии), Э. Гросман, Т. Гутман, Л. Левинсон (третьи премии). На самом конкурсе все было внове. Царил дух праздничности и, быть может, удивления перед новой для тех дней и у нас еще мало изведанной формой обнаружения талантов. Не было еще сонма призеров разных исполнительских состязаний; не было еще обладателей первых премий, которые в дальнейшем не оправдывали решений жюри и не становились большими художниками. Звание лауреата стояло высоко: страна знала только два лауреатских имени, но каких! — Льва Оборина и Григория Гинзбурга, увенчанных этим титулом на первом Шопеновском конкурсе 1927 года в Варшаве.

Зимой 1933 года, незадолго до Всесоюзного конкурса, — уже после откликов А. Боровского и Арт. Рубинштейна на игру Гилельса — Рейнгальд, по словам ее ученика, поехала с ним в Москву и показала его Г. Г. Нейгаузу. «Оценка, — пишет она, — была сдержанной. И только конкурс впервые по-настоящему раскрыл талант 16-летнего пианиста»¹⁶.

С тех майских дней 1933 года прошло свыше полувека. Но и сегодня, когда я пишу эти строки, в сознании моем воскресают не только общая обстановка и эмоциональное впечатление от тогдашнего первого

¹⁶ Рейнгальд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса. С. 154.

в Москве выступления Гилельса, но и врезавшиеся в память слуховые и зрительные детали.

Малый зал Московской консерватории. Вторая половина одного из последних дней конкурса. Большая часть тех, кого музыкальная Москва знала и прочила в призеры, свою программу отыграла. Казалось, что лучшее из лучшего уже позади. Даже завсегдатаи конкурса, утомленные однообразием фортепианной музыки, звучавшей не только в артистическом, но и ученическом исполнении, покидали зал. Он заметно пустел, и повсюду зияли прогалы. Собирались было уйти и я, но что-то удержало: вероятно, интерес к игре моего сородича по Одессе, о котором до меня доходили какие-то слухи. На эстраду быстро, несколько смущенно, но отнюдь не робко, вышел коренастый, небольшого роста совсем молоденький юноша с золотисто-рыжей шевелюрой. Во всем облике, в плотно сжатых губах и устремленном куда-то далеко вперед взгляде — внутренняя собранность, сосредоточенность, готовность к действию, легкость движений и никакой — так во всяком случае казалось — тревоги и опасливости. Уже сама внешность его была незаурядной, выделялась среди других и привлекала к себе внимание. Сразу же, не дав опомниться и успокоиться, он начал играть; начал с фуги Баха — Годовского из скрипичной сонаты g-moll, и — хорошо это помню — с первых же тактов повел за собой зал. О нет! Дело было не только в великолепном пианизме, сокрушающей виртуозности, выразительнейшей темпоритмической устойчивости, но, главным образом, в другом: в непривычном для аудитории завораживающем характере игры — всепобеждающей волевой активности, жизнерадостном полнокровии, обузданной страстности, ясности мысли, прямом «ораторском» воздействии на аудиторию и (об этом — может быть, главным! — мало писалось в прессе) живом и образном мелодическом интонировании не только медленной, но и быстрой музыки. В зале водворилось полнейшее безмолвие, воцарилась торжественная чуткая тишина ожидания. Играл Гилельс на первом туре, кроме фуги Баха — Годовского, пьесы Рамо, Вариации и фугу на тему Генделя Брамса и Фантазию на темы моцартовской «Свадьбы Фигаро» Листа — Бузони. С каждым произведением сила воздействия возрастала с невероятной быстротой. Зал в безудержном возбуждении и в порыве восхищения неистовствовал, особенно после последней пьесы.

Ошеломление и потрясение от игры как бы тут же, при нас, повзрослевшего отрока, по-своему исполнившего хорошо известную нам музыку, — таков был тогда наш, людей разных возрастов, общий душевный отклик. Если перефразировать слова Станиславского о сильных театральные впечатлениях, игру Гилельса можно было охарактеризовать и по-другому: оглушающая и осеменяющая неожиданность, порабовавшая своей силой и прекрасная смелым, тогда еще, конечно, нами неосознанным пренебрежением к привычной красоте.

Нужно ли удивляться, что художественное событие, происшедшее тогда в Малом зале консерватории, всплывало в последующие годы в сознании многих музыкантов, присутствовавших на конкурсе 1933 года? Хотя бы два примера. В статье Я. Флиера (считаю ее лучшим из написанного о Гилельсе!) читаем: «Память сохранила не так уж много

художественных впечатлений, яркость которых не тускнеет в течение всей сознательной жизни. Одно из них — выступление Эмиля Гилельса на Первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей 1933 года, сильнейший „стресс“ моей молодости. Прошло более сорока лет. Многие незаурядные исполнения давно уже стерлись в памяти. Впечатления же от игры Гилельса будто отчеканились в сознании: не по годам зрелый и углубленный Брамс (Вариации [и фуга] на тему Генделя), волевая, ритмически упругая соль-минорная фуга Баха, изящная, изысканная Токката Равеля и, наконец, феерическая Фантазия Листа на темы „Свадьба Фигаро“ Моцарта... Я абсолютно убежден, что уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса»¹⁷. О том же по-своему писал за несколько лет до того Д. Кабалевский: «Я уверен — тот, кому посчастливилось тогда быть среди любителей музыки, заполнивших зал Московской консерватории, на всю жизнь сохранил воспоминание об этом дне как *одно из ярчайших впечатлений музыкальной жизни тех лет*. Жюри было освобождено от необходимости обсуждать вопрос, кому присудить первую премию: после выступления Эмиля Гилельса „вопрос“ этот перестал быть вопросом»¹⁸.

Когда что-либо в искусстве, как это было с игрой Гилельса в 1933 году, потрясает наши души, оставляет ощущение праздничности и свежести, мы побаиваемся поначалу спугнуть и расплескать это, столь чудное и столь же «загадочное» переживание и не спешим сразу же его объяснить, не вмешиваем разум, не ищем ответа, как именно услышанное нами «сделано артистом». Время пытливого анализа наступает у слушателя, прежде всего у слушателя-профессионала, чуть-чуть позже. Наступило оно тогда спустя день-два и у меня. И вот теперь, вспоминая свои тогдашние соображения, обмен мнениями, а главное, вчитываясь в сделанные по свежим следам карандашные пометки на нотных страницах листовской фантазии, попытаюсь (разумеется, в общих чертах — прошел уже большой срок) восстановить ход мыслей о том, чем же именно увлекла нас кульминационная пьеса первого тура — «Свадьба Фигаро».

Раздумывая над потрясением, вызванным гилельсовским исполнением Фантазии, одни, люди поверхностные, полагали, что оно обусловлено ослепительной виртуозностью. Спору нет, виртуозность юного пианиста была сказочной — достаточно вспомнить феерические пассажи-каденции, наэлектризованные бравурные цепи октав и аккордов, сходящиеся в обеих руках быстрее двойные терции. Но не в одном лишь виртуозном мастерстве коренилась сила впечатления. Другие указывали на непрерывное ритмическое биение, живое и пластичное. И это казалось бесспорным. Третьи рассуждали о властной воле и непрекращающемся интенсивном звуковом потоке, что также не оспаривалось. Но почему-то не вспоминали о той сверхзадаче, которую, *по-видимому, инстинктивно* (вряд ли он мог видеть и слышать тогда в Одессе моцартовские спектакли) Гилельс перед собой поставил и до решения

¹⁷ Флиер Я. Щедрость таланта // Сов. музыка. 1976. № 10. С. 51 (курсив Л. Б.).

¹⁸ Кабалевский Д. Играет Эмиль Гилельс // Комс. правда. 1962. 31 янв. (курсив Л. Б.).

которой сумел подняться. А сверхзадача эта была непростой: передать оперно-театральный моцартовский дух и перспективу развития пьесы. Поясню свою мысль. Нет сомнения, что в листовской «Свадьбе Фигаро», где действуют только два героя — Фигаро и Керубино, не выявлены драматургические перипетии самой оперы и ее драматургического развития; что пышное полнозвучие пьесы не сродни моцартовской прозрачности; что Фантазия — блестящая виртуозная пьеса, в которой мелодическое расцветивание — сущность самой музыки; наконец, что самая романтическая виртуозность не может и не должна быть стыдливо затушевана. Как же мог Гилельс передать «моцартовский дух», не отказавшись (чего не следовало делать!) от выявления доблестного листовского пианизма? Отвечу, частично перефразируя бузониевские афоризмы о Моцарте: листовские сверхвиртуозные трудности прозвучали с такой грациозной непринужденностью, которая была сродни моцартовской; листовское полнозвучие передавалось столь элегантно, что казалось прозрачным и легким, как звучность Моцарта; играл Гилельс темпераментно и страстно, но безо всяких преувеличений и безо всякой нервозности, сохраняя моцартовские рыцарские формы; лирическая керубиновская ариетта была передана по-моцартовски — душевно трепетно и сдержанно; на композицию пьесы молодой пианист смотрел, подобно Моцарту, сверху и видел поэтому далеко вперед; все, вплоть до ошеломляющей маршевой кульминации перед концом театрального действия, было выполнено опять-таки по-моцартовски, классически стройно. Вот в чем в исполнении «Свадьбы Фигаро» сказался «моцартовский дух», сродни тогдашней натуре Гилельса, вот в чем сказалось чувство далекой перспективы!

Исполненные Гилельсом на конкурсе пьесы не могли быть закреплены в звуковом материале — магнитофонной записи тогда еще не существовало. Словесные же описания в лучшем случае способны дать общее представление о характере игры артиста, но не могут, конечно, возродить живую интерпретацию и дать звуковую картину первых гилельсовских артистических достижений. К счастью, выпущена интересная пластинка «Юный Гилельс»¹⁹, восполняющая в какой-то мере этот пробел. На ней запечатлены его первые артистические опыты, обращение к которым представляется исключительно важным для постижения дальнейшего творческого пути. Хотя на пластинке и нет того, что сыграно было на конкурсе, но имеются пьесы, исполнявшиеся пианистом сразу же после этого соревнования, когда он продолжал еще учиться у Рейнгальда. Все они — Жига Лейе — Годовского, «Контрабандист» (испанский романс) Шумана — Таузига и Токката Шумана — пьесы виртуозные: тогдашние руководители звукозаписывающих студий были столь наслышаны о Гилельсе-виртуозе, что не сочли необходимым запечатлеть Гилельса-лирика и, в частности, записать запомнившееся мне с той поры проникновеннейшее исполнение Прелюдии Баха — Зилоти.

Что же обнаруживают записи 1934 года? По крайней мере два момента: во-первых, что у Гилельса (хотя он потом непрерывно и подчас

¹⁹ Мелодия, Д 27069-70.

коренным образом изменялся, подымаясь на артистический Олимп) ряд черт художественной личности и творческого стиля во многом сохранил устойчивость и постоянство, и в его ранних артистических опытах мы сразу же угадываем именно его, Гилельса, облик; и, во-вторых, что Я. Флиер не погрешил против истины ни на йоту, заметив, что в 16 лет Гилельс был пианистом мирового класса. В самом деле, вслушаемся в Жигу Лейе — Годовского: какое мастерское владение музыкальным временем, какая упругость ритма! какая отчетливость и чеканность каждой интонации! какой полнокровный артистический темперамент! какая красочная звучность! какие импульсивные вспышки! какой интенсивный поток музыки! А Токката Шумана? Она будто высечена из монолита. Виртуозная энергия, сдерживаемая мощной волей. Темп — напористый, но только кажущийся сверхбыстрым. Ясность «терпкой» гармонической ткани. Цельность построения и завораживающая сила неуклонного «токкатного» движения к кульминации и коде. Пусть в шумановской Токкате кое-что может показаться сегодня искушенному слушателю несколько прямолинейным; пусть изредка вкрапленное композитором лирическое начало недостаточно оттенено; пусть гармоническое мышление еще преобладает над полифоническим. (Гилельс впоследствии играл эту пьесу по-другому.) Но слушателя звукозаписи не покидает мысль: да, тогда, в начале 30-х годов, перед жюри Всесоюзного конкурса выступил молодой титан!

Его игра в те дни так взволновала нас и — не побоюсь повторить уже сказанное — так ошеломила и потрясла, вероятно, еще и потому, что характер ее отвечал духу времени, его эмоциональным критериям, общенародному подъему сил и что в нем, в характере, не отдавая себе в том отчета, воспринимали какие-то отголоски революционных вихрей и героических лет. «Слушание Гилельса, — писал после конкурса А. Альшванг, — превращается из созерцательного в действенный акт. Активность аудитории после прослушивания Гилельса поразительна: всюду радостные улыбки, приподнятость, точно виртуоз научил двухтысячный коллектив действовать по-новому, вселил ему бодрость, радость жизни... „Свадьба Фигаро“... это вещь, выражающая всю полноту моцартовской жизнерадостности. Такого исполнения „Свадьбы Фигаро“ нам еще не приходилось слышать»²⁰. Это уже позже, добавим мы, в гилельсовском искусстве зазвучат также и другие, порой суровые и трагические ноты, душевно-поэтический мир артиста углубится и чувства в каком-то смысле станут более интеллектуализированными. Тогда же, в 1933 году, в его пианизме преобладали властная динамическая энергия, волевое начало, мужественный энтузиазм, солнечный свет, широкий жест и сдержанный лиризм и, как кто-то тогда отметил, антеевская связь с общественной почвой, на которой он вырос.

Музыкальная критика, восхвалявшая игру Гилельса и вместе с тем указывавшая, что юному пианисту, естественно, предстоит еще расширить свой кругозор, ставила вопрос — в связи с конкурсом в целом — о путях формирования нового исполнительского стиля. Но

²⁰ Альшванг А. На эстраде // Сов. искусство. 1933. 2 июня.

было, конечно, упрощенческой ошибкой некоторых видных рецензентов²¹ провозглашать игру Гилельса чуть ли не эталоном «советского исполнительского стиля» (будто художественный стиль эпохи создается искусством одного артиста и будто только одна манера игры, один путь интерпретации может отражать время!). Впрочем, столь же мало убедительны были контрдоводы еще одного авторитетного критика, искусственно пытавшегося связать гилельсовский пианизм с «...бузониевскими традициями»²². Если и следовало тогда вспоминать исполнительские традиции, то скорее традиции Николая Рубинштейна...

Первый Всесоюзный конкурс закончился 24 мая 1933 года. А спустя два дня Совнарком СССР присудил денежные премии ряду юных музыкантов, самую большую (4000 рублей) — Эмилю Гилельсу²³.

Между конкурсом и окончанием консерватории

После Всесоюзного конкурса об игре Гилельса широко заговорили в нашей стране. И не только у нас его имя получило известность. Какие-то отзвуки доходили и за рубеж — из сообщения прессы, из уже упоминавшегося отклика и рекомендаций Артура Рубинштейна и из частной корреспонденции — в частности, из строк, написанных московским пианистом и педагогом В. Р. Вильшау своему близкому другу С. Рахманинову («Выделился хорошо организованный конкурс молодежи, где было очень много хорошего, особенно отличился юноша по ф. [орте] п. [иано] по фамилии Гилельс»)²⁴.

Но прошло время, конкурсная ажитация улеглась, Гилельс вернулся в родной город, и уклад его жизни в ее общих чертах не претерпел поначалу существенных перемен.

По-прежнему шла интенсивная работа под руководством Рейнгальда над расширением концертного репертуара («год, — пишет она, — мы занимались спокойно»²⁵).

По-прежнему поддерживались контакты с людьми, способствовавшими формированию его умственной и духовной зрелости — с одесскими интеллигентами-меломанами (прежде всего с А. М. Сигалом); с группой артистов, которую объединил в концертную организацию П. П. Коган; наконец, с наиболее интересными консерваторскими педагогами историко-теоретических дисциплин, чьи занятия дозволялось в те годы посещать не по принуждению, а выбирая наиболее

²¹ См. Гринберг М. (Сокольский). Рождение стиля // Сов. искусство. 1933. 2 июня; Альшванг А. Цит. статья.

²² См. Коган Г. К вопросу о советском исполнительском стиле // Сов. музыка. 1933. № 4.

²³ О премировании юных музыкантов. Постановление СНК СССР от 26 мая 1933 года // Сов. искусство. 1933. 2 июня. Гилельс назван в Постановлении «окончившим Одесский музыкальный институт» (так тогда называлась Одесская консерватория. — Л. Б.). Это явная ошибка: он был тогда студентом 3-го курса.

²⁴ Рахманинов С. Литературное наследие // Сост.-ред. З. А. Апетян. — М., 1980. Т. 3. С. 247.

²⁵ Рейнгальд Б. Как я обучала Эмиля Гилельса. С. 155.

более яркие (в этой связи упомяну имя профессора истории музыки Бориса Дмитриевича Тюнеева, в прошлом сотрудника «Русской музыкальной газеты», который оказал на всех с ним общавшихся — в 20-е годы на меня и на моих сокурсников, в 30-е годы на Я. Зака, С. Рихтера и, пусть в меньшей мере и косвенно, на Гилельса — громадное влияние не столько, впрочем, самими лекциями, сколько доверительными беседами о музыке и художественной культуре).

По-прежнему, концерты приезжавших в Одессу артистов способствовали расширению художественного кругозора Гилельса и развитию его умения осмысливать музыкальные явления. Одно из сильнейших впечатлений осталось у него тогда от выступлений М. В. Юдиной: «В концерте Моцарта d-moll она буквально перевернула мне душу, да и в четвертом концерте Бетховена (хотя, может быть, чуть в меньшей мере). Играла она как-то совсем по-иному, чем другие. У тех, у других, был знакомый или еще не знакомый предел умения. А тут все для меня было внове, все было неведомо прежде, непохоже на привычное. И Токкату Баха сыграла она тогда в каких-то своих темпах, и это было неподражаемо». Иные, врезавшиеся в память Гилельса художественные впечатления тех лет, — симфонические концерты под управлением Вилли Ферреро: «Это был маг оркестра. До сих пор у меня в ушах звучат в его исполнении „Болеро“ Равеля, сонаты Скарлатти в переложении Респиги, „Дон-Жуан“ Рихарда Штрауса. К тому же у меня в те дни была страсть к Равелю, к звуковым колоритам...».

Памятны Гилельсу и концерты приезжавшего в Одессу не то в 33-м, не то в 34-м году Сергея Прокофьева (слушал его Гилельс и в 1927 году, но в сознании десятилетнего мальчика, тогда еще ученика Ткача, остались смутные впечатления от прокофьевской игры; он запомнил лишь, что тот играл «наотмашь»): «В этот раз он играл в каком-то зале в самом конце Екатерининской улицы, рядом с памятником дюку Ришелье, а потом и в консерватории. Играл свою шубертовскую сюиту — сомкнутые шубертовские вальсы, какие-то свои миниатюры, а также крупные произведения. Впечатление было, пожалуй, сильное, но вместе с тем несколько странное. И вел он себя как-то по-иному, чем другие артисты. Мною, юнцом, воспитанным на совсем иной музыке, искусство его воспринималось — тут даже трудно сразу подобрать нужные слова — как нечто непостижимое, необъяснимое, или, это, быть может, будет точнее, как нечто, явившееся к нам то ли из другого мира, то ли из другого времени». Сказанное о Прокофьеве требует краткого комментария. В 1927 году мальчику бросилось в глаза, что Прокофьев играет «наотмашь», то есть резко ударяя сверху по клавишам и используя непривычные краски (ударно-инструментальные) фортепианной звучности (что, разумеется, не поощрялось Ткачом). Что же касается исполнения Прокофьевым своей музыки в начале 30-х годов, то и она сама, и ее интерпретация показались ему пришедшими «из какого-то другого мира и другого времени», вероятно, по двум причинам: в силу звонкой «дерзкой» звучности (сам Гилельс был тогда увлечен мягкой и тонкой многокрасочностью звуковой палитры импрессионистов), неожиданности для него образного мира прокофьевского творчества...

В те годы перед Гилельсом, только что триумфально завоевавшим первую премию на Всесоюзном конкурсе, широко открылись двери концертных залов. И в его, студента последних курсов консерватории, жизненный распорядок ворвалось нечто новое — бесконечные вызовы на концерты в разные города. Предложения эти стали столь настойчивыми и в такой степени мешали планомерной учебной работе, что пришлось добиться официального запрета назначать его концерты без согласия педагога.

Одним из наиболее счастливых тогдашних дебютов был, по-видимому, концерт (конец декабря 1933 года) в Большом зале Ленинградской филармонии, запомнившийся и самому артисту и сопровождавшей его Рейнгалд. Психологический облик Гилельса-юноши и ту особенную остроту, с которой он воспринимал тогда все увиденное в новом городе, хорошо обрисовал устроитель ленинградского концерта П. П. Коган: «В дни, предшествовавшие концерту, Гилельс находился в крайне возбужденном состоянии духа... Попав в один из крупнейших европейских центров, где музыкальная жизнь теперь была ключом, Гилельс, увлеченный самыми разнообразными впечатлениями, всматривался во все, что окружало его... От оперного театра, от Исаакиевского собора, от атлантов Эрмитажа он переходил к зеркальным витринам „Пассажа“, в изумлении останавливался у Аничкова моста перед скульптурными группами Клодта, перед решеткой Казанского собора... Однажды, в утренние часы, за несколько дней до концерта я отвел его в зал так называемого „Кружка друзей камерной музыки“ (ныне не существующего) на Невском проспекте, чтобы он... мог несколько часов позаниматься... Уходя, незаметно запер за собою дверь на ключ. Через полчаса я решил навестить Гилельса... Подойдя на цыпочках к запертой двери, я был поражен полнейшей тишиной... Сквозь отверстие замка я увидел закрытый рояль, пустой стул и открытое настежь окно. Гилельса в зале не оказалось... Он выскочил из окна на Невский проспект (хорошо еще, что „Кружок“ помещался на первом этаже). Такова завораживающая сила Ленинграда, его памятников, тенистых бульваров, каналов, дворцов, соборов, Адмиралтейства, „Медного всадника“»²⁶.

На самом концерте Большой зал был переполнен. Торжественно ждали чудо-пианиста. В первых рядах сидели тогдашние профессора консерватории во главе с А. В. Оссовским, М. О. Штейнбергом, Л. В. Николаевым, С. И. Савшинским, О. К. Калантаровой, Н. И. Голубовской, И. А. Браудо (в те годы сохранялись еще глазуновские традиции, и консерваторские педагоги не манкировали концертами!) «Такое, — писал впоследствии об этом концерте композитор М. Чулаки, — запоминается на всю жизнь! На нас обрушилась могучая волна упоения жизнью»²⁷.

Единодушно высокой была оценка ленинградской музыкальной критики. В. Музалевский отметил умение юного пианиста охватить целиком крупную форму, «непобедимый волевой ритм, простоту художественного замысла, отсутствие всякого позирования и „рекордсмен-

ства»²⁸. Другой ленинградский рецензент — Л. Энтелис полагал, что «по масштабам дарования Гилельс может быть поставлен в один ряд с Владимиром Горовицем». «Но, — добавлял тот же автор, — если Горовиц... типичен для декаданса (?! — Л. Б.), то Гилельс — для эпохи созревания новой социалистической культуры». И эти строки, и особенно дальнейшее противопоставление Гилельса как «положительного героя» Софроницкому и Оборину, у которых, мол, «чаще всего виртуозность и раз навсегда решенная романтическая схема довлеют над глубиной и оригинальностью истолкования музыкальной мысли»²⁹ — читать сегодня без крайнего изумления, больше того, без чувства глубочайшей горечи невозможно. Но разве заблуждения тех лет надо замалчивать? Разве нашим современникам-рецензентам, особенно молодым, не следует знать истинное положение вещей, складывавшееся в истории нашей музыкально-исполнительской культуры?

За Ленинградом последовало в 1934 году и в первой половине 1935 года несколько сольных и один симфонический концерт в Москве — в Большом зале консерватории, в Доме ученых и в Колонном зале Дома союзов (11 февраля 1935 года). Проходили они на моей памяти, и вспоминаются переполненные залы и безусловный успех молодого артиста у публики. В моих дневниковых записях тех лет есть несколько строк, расшифровать которые сегодня не решаюсь — не позволяет память: «...играет столь же совершенно, с тем же волевым напором, но, несомненно, появилось нечто новое, и еще непонятно, в каком направлении пойдет дальше».

В программы ленинградского и московских концертов входил репертуар (привожу его суммарно, не по отдельным концертам), значительная часть которого была разучена после Всесоюзного конкурса:

Бах — Бузони. Органная прелюдия и фуга D-dur BWV 532. Чакона из скрипичной партиты d-moll BWV 1004, *Бах — Годовский.* Фуга и Presto из скрипичной сонаты g-moll BWV 1001. *Бах — Зилоти.* Прелюдия h-moll. *Глюк — Сгамбати.* Мелодия. *Рамо.* Переключка птиц. *Тамбурин* (в переложении Годовского). *Скарлатти.* Сонаты. *Бетховен — Лист.* Фантазия на мотивы из «Афинских развалин». *Шуберт — Лист.* «Утренняя серенада». «Послание любви». «Лесной царь». *Паганини — Лист.* Этюды Es-dur, E-dur и a-moll. *Шуман.* Симфонические этюды. *Шуман — Таузиг.* «Контрабандист». *Шопен.* Этюды cis-moll и F-dur. *Лист.* Вторая баллада. Испанская рапсодия. *Лист — Бузони.* Фантазия на темы из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро». *Вагнер — Лист.* Увертюра к опере «Тангейзер». *Бизе — Каменский.* «Кармен». *Равель.* Токката. *Вилинский.* Баллада. *Прокофьев.* Соната № 3. *Чайковский.* Первый концерт (дирижер Лео Гинзбург).

В жизни светлое и темное, радостное и печальное нередко соседствуют. И у Гилельса — вслед за ничем, казалось бы, не затуманенным и не омраченным периодом после конкурса 1933 года — настал трудный жизненный этап: незадолго до окончания Одесской консерватории

²⁶ Коган П. Вместе с музыкантами. С. 167—168.

²⁷ Чулаки М. Выдающийся советский пианист // Правда. 1962. 31 янв.

²⁸ Музалевский В. Талант творческой эпохи (Концерт Э. Гилельса) // Красная газета (веч. выпуск). 1934. 27 янв.

²⁹ Энтелис Л. Эмиль Гилельс // Рабочий и театр. 1934. № 5.

и отъезда из родного города он вступил в полосу психологического кризиса. Как человек волевой, он продолжал, будто его ничего не тревожило, делать дело, к которому предназначала и призывала судьба, но на душе было не легко. Внешним толчком, вызвавшим этот кризис, послужили беспощадные удары, которые наносили ему ряд московских музыкальных критиков. Они высказывались с поразительной безапелляционностью и категоричностью, и резонанс от их ударов, как то бывает, разносился в кулуарах концертных залов. К анализу этих критических суждений мы вернемся, но чуть позже.

А сначала обратим внимание на более существенное: на *внутренние* причины того сложного психологического состояния, в котором Гилельс, не достигший еще 20 лет, тогда находился. Он, с юного возраста обладавший артистической пронизательностью, стал замечать, сначала смутно, потом все более явственно, одну особенность своих выступлений, будь то в концертной аудитории, в небольшом кругу людей или попросту перед педагогом: в какой-то раз сыграет то или иное произведение или ту или иную программу — и приведет слушателей в восторг, поведет за собой, добьется подлинного артистического отклика; в другой же раз сыграет ту же музыку, с той же, казалось бы, художественной силой и самоотдачей, а взять слушателей за живое не удастся. Успех? Внешний успех в концертных залах был всегда, но, если воспользоваться французской формулой, одно дело — *succès épouge* (грандиозный и подавляющий успех), а другое — *succès d'estime* (успех, обусловленный уважением к мастерству). В чем причина? — доискивался Гилельс, но определить ее в то время не мог. Было от чего прийти в отчаяние, если причины не понять и вины за собой никакой не чувствуешь! «Возникали у меня тогда, — вспоминает Эмиль Григорьевич, — мрачные мысли. Может, забыть о больших артистических задачах, поставленных перед собой? Заглядеться в зеркало вчерашней славы? Превратиться в этакое эстрадного пианистика, угождающего публике? Или бросить концертное и взяться за аккомпаниаторство, тем более, что опыт такой у меня был? Всего этого я не хотел и мучился изрядно».

Безрадостные думы о своей якобы бесталанности посещают чаще всего именно талантливых людей. И как тут не вспомнить строки Евушенко:

Талантлив, кто не трусит ужасаться
Мучительной бездарности своей.
Неверие в себя необходимо,
Необходимы нам тиски тоски,
Чтоб темной ночью небо к нам входило
И самолеты бились о виски.

Это потом, с годами, Гилельс поймет: в детстве и отрочестве его вели, указывая дорогу, интуиция, догадка (расцвет этих качеств наблюдается у даровитых людей в раннем возрасте!), а затем, когда стало развиваться осознание и осмысление, художественный инстинкт и интуиция как бы начали увядать, давать перебои, а то и отказывать вовсе, и нужно было научиться «вызывать» их артистическим умением. Речь идет о том *типе* психологического умения, которым вооружал своих

учеников Станиславский. (Вряд ли Гилельс в те юные годы был знаком — знаком на практике — с основными положениями системы Станиславского: «У нас нет прямых путей подхода к области подсознания, и потому мы должны пользоваться косвенными». Вряд ли он знал тогда и лозунг системы: «подсознательное через сознательное».) Здесь Рейнгальд помочь ему не могла, не умела. Как не мог, впрочем, чуть позже помочь и Нейгауз. В этой зыбкой психологической области взаимосвязей художественной интуиции и осознания, внезапного озарения и преднамеренных поисков каждый художник должен найти самого себя, обрести свой путь. Должен, но не всегда находит. Гилельс его нашел, но, разумеется, не сразу.

Была, думается мне, еще одна причина, усугубившая психологический кризис, который переживал тогда Гилельс. Напомню, что игру его сразу же после конкурса (до того, как он стал получать далеко не безобидные критические «щелчки») окрестили «эталон советского пианистического стиля», «образцом пролетарского стиля исполнения». Звучало это громко и поощрительно, но никаких конкретных определений этим формулировкам, грешившим явным упрощением, не давалось, да и не могло даваться. Как же, — должен был себе задавать вопрос юноша, не обладавший еще жизненным опытом, — оправдать это явно выраженное общественное доверие, коли высказано оно в такой неопределенно-поверхностной форме? Этого он не знал и не понимал. Но как человек, наделенный чувством ответственности и одновременно остроимпульсивный, он испытывал муки Тантала, которые, в силу известной его замкнутости, мало кто замечал.

Внутренние терзания Гилельса проходили на фоне критических нападков прессы, больше того, эти терзания, усилились из-за нападков, обрушившихся на него с особой остротой после второй серии его московских концертов в 1935 году. «Щелчки» эти наносили ему болезненные раны вовсе не потому, что он отличался гипертрофированным артистическим самолюбием, а по той причине, что значительная часть критических замечаний была несправедлива (сам Гилельс не без основания начал усматривать отдельные недочеты, возникавшие в его игре, совсем в другом). Впрочем, здесь, быть может, стоит все же вспомнить слова Томаса Манна: «Больше всего нас уязвляют обвинения, которые, хоть и вздорны, но не совсем»³⁰.

В чем только не попрекали тогда Гилельса, перемежая, правда, укоризны с расшаркиванием перед его природным дарованием! И не со зла все это писали рецензенты, а, казалось бы, из добрых побуждений — им представлялось, что они критикуют настоящее Гилельса во имя его будущего. Но это было не так: критические удары расточались по недомыслию, по непростительному недомыслию.

Его упрекали в застое. Только что небо было безоблачным, и критики писали: «Растет ли этот молодой артист? Без сомнения. И притом очень быстро» (В. Городинский)³¹. А спустя всего несколько месяцев

³⁰ Манн Томас. Иосиф и его братья. — М., Т. I. С. 105.

³¹ Ссылки на источники помещены в сноске 32.

все заволакивается тучами: «Мы вправе ожидать от Гилельса углубленной работы над собой... серьезного художественного роста. Эти ожидания не оправдались... Молодой пианист стоит на опасном пути» (А. Громан). Конечно, история исполнительства знает случаи, когда блестяще начавший свой путь молодой артист, которому не хватило то ли природного дара, то ли воли и трудолюбия, сникает, останавливается в своем развитии, «самоповторяется», и искусство его порастает коростой штампов и трафаретов. Но молодой Гилельс не давал ни малейшего повода для таких предположений. Тут рецензенты проявили опять же непростительную близорукость. Спустя десять с лишним лет после их высказываний Г. Хубов (в 30-е годы заместитель главного редактора журнала «Советская музыка») заметит: «Критики, слушая Гилельса, озабоченно покачивали головой, выражали сомнение в его дальнейшем художественном развитии, считая, что оно ограничено чисто виртуозным, техническим дарованием пианиста, но они заблуждались».

Его упрекали в виртуозности, точнее, в бравадировании техническим мастерством и в увлечении соответственным репертуаром; пытались чуть ли не лейтмотивом его игры сделать одну лишь виртуозность. «Надо отметить его чрезвычайное увлечение виртуозностью», — читаем в рецензии А. Громана. «К работе Годовского, — пишет другой критик, — Гилельс должен был подойти как к переводу баховской музыки на язык современного (читай «виртуозного»). — Л. Б.) пианизма и добиться преобладания оригинала, но этого Гилельс не сумел сделать» (В. Городинский). Шлейф от этих упреков упрощенно понятой виртуозности долго тянулся за Гилельсом, и, к примеру, в 1943 году читаем в одной из рецензий: «С первого же яркого появления своего на артистическом поприще Э. Гилельс зарекомендовал себя как представитель блестящей, но несколько односторонней виртуозности» (Ан. Дроздов). Но, помилуйте, о какой «односторонней виртуозности» может идти речь в пьесах, которые мы сегодня слушаем в записях на пластинке «Юный Гилельс»? И разве в юности не естественной потребностью, больше того, необходимостью Гилельса было проявлять свою потрясающую нас всех виртуозную мощь, которая ни тогда, ни, разумеется, в более поздние годы не затмевала исходившую от него духовную силу? Неудивительно, что Гилельса не без основания удручал и обижал нацеленный на него злополучный ярлычок «виртуоз», сколько бы при этом не ссылались на благородное происхождение этого понятия от высокого слова «virtus» («доблесть»). Но, во-первых, понятие «виртуоз» давно потеряло в нашей повседневной речи первоначальный смысл (и тут ничего не изменишь!); а, во-вторых, ведь не только доблесть» проявлялась в искусстве молодого Гилельса, но и душевность.

Его упрекали — это может показаться неожиданным после только что сказанного — в ... виртуозно-технической небрежности. «К сожалению, — пишет А. Громан, — в его исполнении появилась какая-то небрежность, часто приводящая к нечистой игре... к „мазне“». Почти о том же сказано и у Городинского: «неряшливость педализации». Было ли такое? Насколько я помню, в какой-то очень небольшой промежуток времени этакое, если угодно, «бравлада», небрежность, дейст-

вительно, у Гилельса были. Причина? Тогда в середине 30-х годов я думал: «недостаточно подготовился к выступлению», «не доучил». Теперь же предполагаю, что небрежность эта вызвана была совсем другим: юношески простодушным, почти по-детски инстинктивным стремлением протестующе откликнуться на непрекращающиеся «упреки» в виртуозности — смотрите, мол, рецензенты и критики, не о виртуозном совершенстве, не о точности я забочусь, а думаю о другом, стремлюсь к другому, и пусть моя виртуозность не мешает всем вам меня слушать! Наивно? Конечно. Но, как мне кажется, весьма правдоподобно!

Его упрекали и просто так, без всяких конкретных объяснений за что именно. Один из примеров: «Этюд F-dur (Шопена) им сыгран отлично. Но исполнение Гилельсом Шопена все же требует, на наш взгляд, многих поправок, так же как исполнение Листа» (В. Городинский). Иди разберись после таких газетных пассажей, как следует играть Шопена и Листа!

Его упрекали (точнее говоря, «расхваливали», не постигая, что иная «хвала» оборачивается хулой) за «каменную кладку его широких и крепких построений» (цитирую по Г. М. Когану) и повторяли потом эти «одобрения»-попреки на протяжении ряда лет. Конечно, аналогия, часто проводимая между музыкой и архитектурой, в своей общей форме справедлива. Но критики обращались не к ней, архитектуре, а к... строительному материалу, не замечая, что истинная музыка какой бы плотной ни была ее ткань, всегда соткана из звуков и живого времени (как тут не вспомнить поэтические шефнеровские строки: «Время — тьма и время — свет, время — это чудо, вроде бы его и нет, — а оно повсюду»). Приписываемая Гилельсу «гранитная массивность», которой никогда не было, способна была, прими он этот упрек за одобрение, лишит его музыку чувства жизни, живого дыхания и живого ритмического биения. Он недоумевал и страдал. «„Железный ритм“, „каменная кладка“. Я чувствовал, что начинаю от этих слов задыхаться, ибо это было совсем не то, чего я хотел. И вся эта кирпичная кладка и хватка, все эти — в данном случае неуместные образы, заимствованные из производственного цеха, — они и раздражали и больно ранили меня».

Его упрекали в недостатке культуры. Что и говорить, ему предстояло еще многому научиться, познать разные традиции, познакомиться с искусством художников разных поколений, глубже войти в окружающую его жизнь и многое в ней осмыслить. Но культура, как и интеллигентность, не идентична набору знаний и сведений, не тождественна сумме информации. Культура возникает в самом человеке как некое единство, она принижает личность человека, она — тут я придерживаюсь мнения академика Д. С. Лихачева — прежде всего проявляется в восприимчивости, в острой способности воспринимать. Пусть объем знаний у молодого Гилельса в середине 30-х годов был еще сравнительно небольшим, пусть он и нуждался в расширении кругозора, но уровень его культуры и тогда был относительно высок, ибо он владел самым важным — умением вслушиваться, вдумываться, вбирать в себя, то есть способностью духовно воспринимать.

Его упрекали... Впрочем, упрекали не столько его, Гилельса, сколько косвенно и задним числом жюри Всесоюзного конкурса, в том, что «...за... исключительные достоинства Гилельсу охотно прощали *несомненные* недостатки его игры, некоторый *уклон* в сторону *чистой виртуозности* и отсутствие *настоящей музыкальной культуры*» (А. Громан). Вслушаемся еще и еще раз в записи на пластинке «Юный Гилельс», и мы поймем, как глубоко заблуждался тогда автор этих строк, даровитый и высоко чтимый мною музыковед. Здесь, будем откровенны, сказался то ли столичный снобизм, то ли столичная претенциозность.

Его упрекали, наконец, и в том, что он не бросает свою *alma mater*, до окончания которой оставалось буквально несколько месяцев, и не обращается к столичным педагогам: «Значительная доля вины приходится на его художественное руководство, не сумевшее направить Гилельса по правильному пути и дать ему подлинную художественную культуру» (А. Громан)³².

Подведем некоторые итоги. Нет сомнения, что приводившиеся критические строки были написаны опытными музыкантами, но мыслили они скорее придирчиво, чем взыскательно, скорее узко педагогически, чем культурологически. Как только Гилельс делал что-либо неожиданное, не то, что от него ждали, его одергивали. А одергивая, — и это самое важное — били мимо цели, в «яблочко мишени» не попадали. «Все то *свое*, что я делал, — вспоминает Эмиль Григорьевич, — не соответствовало стандартам многих тогдашних критиков». Всей последующей деятельностью (и, конечно же, сохранившимися ранними звукозаписями) Гилельс дал многим своим рецензентам середины 30-х годов поучительный урок. Он напомнил им несколько азбучных, но часто забываемых истин: творческий путь даровитого артиста мало походит на прямую линию и неизменно сопровождается внутренними и внешними препятствиями; талант, если имеется в виду талант истинный, испытывает трудности роста и по ходу этого роста у него неизбежны взлеты и падения, находки и срывы; нельзя поэтому, анализируя творчество молодых, забывать о *психологии становления* художника, забывать, что в быстротечные юные годы, когда «ум еще в суждениях зыбкий и вечно вдохновенный взор» (Пушкин), артист неизбежно обращается к пробам, жаждет расправить молодые крылья и самоотверженно отправиться в свободный полет, и именно этому критик обязан помочь.

Неужели же — слышу вопрос читателя — вы ратуете за критику умалчивания и за комплиментарное славословие? Разумеется, нет! Мы прежде всего за критика-практика, за критика-умельца, способного давать квалифицированные и умные советы, в которых молодой артист, несомненно, нуждается. Мы за то, чтобы критик помогал молодому художнику, если тот даровит, прислушаться к самому себе, обрести

³² Приведенные в этом обзоре «Его упрекали...» цитаты взяты из следующих статей: Городинский В. Воспитание Эмиля // Сов. искусство. 1934. 17 февр.; Громан А. Эмиль Гилельс // Веч. Москва. 1935. 14 февр.; Дроздов Ан. Два мастера советского пианизма // Сов. музыка. 1948. № 10. С. 108; Хубов Г. На концертах Эмиля Гилельса // Правда. 1946. 19 апр. (курсив Л. Б.).

себя и самостоятельно искать; соизмерял свои слова и советы с масштабом рассматриваемого явления; не разглядывал каждую деталь в лупу с близкого расстояния и не навешивал ярлычки, а способен был услышать целое, увидеть главное и определить важнейшее; обладал душевным даром восторгаться сотворенным другим; не упускал из внимания возраст художника и не требовал от него той зрелости, которая приходит лишь в результате жизненного опыта и проявляется нередко после многих лет жизненного труда...

А как сам Эмиль Григорьевич сегодня, спустя полвека, оценивает тогдашнюю компанию «щелчков» и критических упреков? «В конечном счете они не поколебали моего внутреннего спокойствия, хотя воспринимались остро, болезненно и навевали мрачные мысли. Когда я приехал после конкурса 1933 года в Москву со второй серией концертов, меня поругивали не понапрасну, может быть, и можно было меня упрекать за что-то, но не за то, за что упрекали — за голое виртуозничество. Но упрекали! В прессе вдруг стали появляться такие слова обо мне, которые могли присниться лишь в каком-то кошмаре. Меня сняли с пьедестала, бросили в яму, и я находился в незавидном положении. Помогать мне частными указаниями (здесь то-то, там то-то) было бессмысленно. Виртуозно-техническая сторона — тут у меня было все в порядке, и никакого бездумного выпячивания виртуозности никогда и в помине не было. Но была (если не возвращаться здесь к вопросу об интуиции и осознании) необходимость в *духовной широте*, на которую мне надо было обратить внимание, *духовной широте*, связанной с литературой, живописью, поэзией. В моей игре возникала тогда какая-то профессиональная узость».

История повторяется, иногда почти буквально, и, в частности, когда обращаешься к теме «молодой артист и критика». Вспомним биографию Антона Рубинштейна. После триумфальных концертов Рубинштейна-мальчика в крупнейших городах Европы, он, в возрасте 17—19 лет, в силу жизненных обстоятельств попадает в Вену. Весь он в поисках и преисполнен новыми артистическими проектами. Но тут (случай несравненно более острый, чем гилельсовский, — другое время, другие жизненные обстоятельства!) пресса начисто отвергает его артистическое дарование, и он терпит художественное и материальное фиаско. Лишь двое из многочисленных венских рецензентов, услышав юношу, поняли тогда, что перед ними артист, которому суждено стать великим пианистом второй половины XIX века.

Из московских музыкантов середины 1930-х годов, кто на фоне «щелчков», щедро отпускавших Гилельсу, сказал о нем правдивое и умное слово, следует отметить А. Альшванга. Его статья, опубликованная в малораспространенном радиожурнале, не получила должного резонанса, и поэтому привожу из нее достаточно большую выдержку. Альшванг вовсе не скрывал наметившиеся недочеты в игре Гилельса, говорил о них подробно, тактично. На наш взгляд, критик сумел обратить внимание на наиболее важное из того, что должно было быть сказано о Гилельсе тех лет: «...Несомненно, что художественная индивидуальность Гилельса в значительной степени определилась... Игре Гилельса в высшей мере свойственна *сила*, понимаемая не в непосред-

ственном физическом смысле слова, а в смысле *целестремленности*, активности, в смысле длительного тока непрекращающейся энергии выражения. Гилельс совершенно лишен какой бы то ни было расслабленности, пауз в музыкальном мышлении и чувстве, чрезмерной утонченности и искусственности. Сосредоточенность его пианистического творчества исключительна... Это качество, к сожалению, так редко встречающееся даже у очень даровитых исполнителей, составляет важный общественный признак, вновь возникший в нашу эпоху после длительного периода полной расслабленности и ложной активности... Активность Гилельса чистая, подлинная, ни в какой степени не разъединенная рефлексией и неврастением. Это основное качество исполнительского дарования пианиста ставит его на большую высоту даже по сравнению с наиболее значительными нашими пианистическими силами. В понимании исполняемых им авторов Гилельс обнаруживает сплошь и рядом безошибочное чутье. Он, бесспорно, проникается содержанием отдельных исполняемых вещей. Как бы часто ни были не додуманы и не обработаны отдельные детали — игра Гилельса в целом не вызывает ощущения несоответствия авторскому замыслу. В „Чаконе“ Баха Гилельс показал подлинно серьезное понимание баховского творчества. В концерте Чайковского он схватил главное — симфонизм развития, подлинную широту масштаба. Первая часть концерта была сыграна широко, неторопливо... Стройность и организованность в основном характеризуют исполнение каждого произведения.

Все эти качества позволяют безошибочно утверждать, что Гилельс представляет собою исполнительское явление не просто крупного масштаба, а несущее в себе элементы нового советского стиля музыкального исполнения. Однако только элементы. Советский стиль исполнения не исчерпывается силой, активностью, целестремленностью. В не меньшей степени он требует большой всеобъемлющей культуры... Можно очень хорошо играть две-три вещи Баха, одну сонату Бетховена, несколько произведений Шумана, Листа и других авторов — и при этом не понимать творчества композитора в целом... Ферруччо Бузони справедливо считал, что нужно играть целых авторов, а не отдельные их сочинения... Как бы он их ни понимал — он переживал в их сочинениях... целую культуру, целую эпоху... Гилельсу было бы очень полезно стать на путь овладения большими культурными ценностями... Необходимо, чтобы в игре отражался не только творческий инстинкт, но также и высокий синтетический умственный уровень... Гилельс — огромный музыкальный талант... Захватывающая сила его эмоциональности, безграничные ресурсы виртуозности делают его одним из самых интересных исполнительских явлений нашей страны...»³³

Повторим: светлое и темное, радостное и печальное нередко в жизни соседствуют. Не только соседствуют, но и противопоставляются. День сменяется ночью, и наоборот. После неслыханного успеха у Гилельса наступил психологический кризис, из которого надо было выходить, если ты сильный, если по-настоящему талантлив...

В начале лета 1935 года Гилельс окончил Одесскую консерваторию по классу профессора Б. М. Рейнгальд. Имя его было занесено на золотую доску. В выпускную программу входили такие произведения, как Прелюдия и фуга из «Хорошо темперированного клавира» Баха, Соната C-dur op. 53 Бетховена, Арабеска op. 18, Токката op. 7 Шумана, Баллада № 1, этюды Шопена, Испанская рапсодия Листа.

Занятия с Б. М. Рейнгальд на этом закончились. Но подлинно дружеские отношения между нею и ее учеником сохранились и в последующие годы. А спустя почти тридцать лет по окончании консерватории, в статье, посвященной Б. М. Рейнгальд, Гилельс напишет: «И если вам повезло, если уже в детстве вы встретили истинного воспитателя, бывает так, что в дальнейшем надобность в педагогах, так сказать, „высшего мастерства“ попросту отпадает. Самостоятельно найденное всегда ценнее подсказанного, и тем более навязанного. Поучительный пример тому — Давид Ойстрах, который на занятиях у П. С. Столярского был вполне подготовлен к дальнейшему совершенствованию своего искусства»³⁴. К этому действительно поучительному примеру можно добавить и другой — Антон Рубинштейн и его учитель А. И. Виллуан.

³⁴ Гилельс Э. О моем педагоге // Сов. музыка. 1964. № 10. С. 154.

³³ Альшванг А. Эмиль Гилельс // Говорит СССР. 1935. № 6. С. 25—27.

Путь к художественной зрелости

Что может сделать педагог? В лучшем случае открыть дверь. Но ученик должен сам пройти в нее.

А. Шнабель

Только в редчайших случаях следовать совету других людей: в каком-либо деле, которое уже продумано, кому могут быть все обстоятельства столь же понятными, как самому себе?!

Л. Бетховен

В «Майстершуле» у Г. Г. Нейгауза

После окончания Одесской консерватории Гилельс поехал в Москву и осенью 1935 года поступил в так называемую «Майстершуле» (Школа высшего художественного мастерства) при Московской консерватории, организованную в 1933 году для совершенствования талантливых исполнителей.

Художественным руководителем Гилельса стал Г. Г. Нейгауз. Почему выбор пал именно на него? В свое время, как уже говорилось, Гилельс мечтал обучаться у Ф. М. Блуменфельда. Но он умер, и Нейгауза не без основания считали продолжателем блуменфельдовского направления артистической фортепианной педагогики. Такова одна из причин, почему Нейгауз, по словам Гилельса, привлек к себе его внимание. О другой причине Эмиль Григорьевич рассказывал так: «Сторонницей того, чтобы я продолжал обучение у Нейгауза, была и Берта Михайловна. Она и Генрих Густавович были дружны. Меня он привлекал влюбленностью в искусство, тем, что он был в постоянном поиске, человеком ищущим, не придерживавшимся каких-то раз и навсегда укоренившихся педагогических истин. Все это было интересно и заманчиво. Притягивал он меня и своей новизной, в том числе и репертуарной».

Годы обучения Гилельса в Московской консерватории (осень 1935—весна 1938), а затем начало его педагогической работы в ней (1938—1941) пали на исторически сложное, кипучее и противоречивое время. Великое и отважное, славное и значительное, благотворное и знаменательное располагалось рядом с драматичным, тяжелым и беспокойным, и это не могло не сказаться на тогдашней действительности...

Москва, когда туда переехал Гилельс, перестраивалась. Только-только открылся московский метрополитен (1935), и мы радовались новым для нас «лестницам-чудесницам», как были окрещены детворой



Г. Г. Нейгауз

эскалаторы, и невиданной прежде быстроте, с какой перемещались из одного района города в другой. Москва, где были сосредоточены руководящие центры творческих организаций и куда в 1934 году была переведена Академия наук СССР, стала с каждым годом играть все большую роль в развитии советской художественной и научной культуры.

Период расцвета переживала и Московская консерватория, в которой работали и руководили кафедрами, организованными в 1936 году, крупнейшие музыканты. Консерваторская молодежь — студенты и аспиранты (в их числе были и учившиеся в «Майстершуле») — жила интенсивной творческой жизнью. «На фортепианном факультете, — вспоминает Гилельс, — шли острые споры между молодыми. «Игумновцы», «гольденвейзеровцы», «нейгаузовцы» и «фейнберговцы» — между ними было какое-то «неприятие», нежелание признавать мнение другого; споры были острыми, и каждая сторона защищала что-то свое. Сейчас таких соревнований творческих направлений нет. Как жаль, что произошло нивелирование, и все в конечном счете стало упираться в одно — конкурсы и программы из четырех этюдов, полифонического и виртуозного сочинений и т. п. А тогда были споры и направления!»

В Москве к тому же кипела в те времена театральная и концертная жизнь, и Гилельс получил возможность познакомиться с миром, ранее ему малоизвестным, волнующе-интересным и будоражившим фантазию... А поздней осенью 1935 года начались, напомним, его занятия с Нейгаузом.

Нейгауз — создатель одной из виднейших советских фортепианно-педагогических школ. Он имел все основания, говоря о своей деятельности, в шуточной форме заметить: «...у меня „в портфеле“ 15 лауреатов и сотни учеников, успешно работающих *igbi et ogbi* (всюду и везде)»¹. Охарактеризовать на страницах нашей монографии педагогические принципы этого большого художника (как мы сделали, говоря о первых учителях Гилельса — Ткаче и Рейнгальд) нет необходимости: во-первых, сам Нейгауз изложил свое эстетическое и педагогическое кредо в широко известной книге «Об искусстве фортепианной игры (записки педагога)», а во-вторых, его педагогика с достаточной полнотой проанализирована в специальном исследовании одной из его учениц². Здесь же, в книге о Гилельсе, наша задача — разобраться в том, что дало Гилельсу обучение у Нейгауза и как складывались взаимоотношения учителя и ученика.

Заметим сразу же: тема «Нейгауз — Гилельс» — сложная тема и подход к ней требует тактичности. *Тактичности, но и правдивости*, ибо для чего же в конечном счете пишутся книги, как не для того, чтобы сказать правдивое слово? *Полуправда деформирует истину и хуже лжи*. Разве станет кто-либо оспаривать утверждение Достоевского о том, что «правда... выше всего, и потому надо желать одной правды и искать ее»³.

Нам думается, что правдиво осветить тему «Нейгауз — Гилельс» позволит следующий, избранный нами путь: мы обратимся к трем тезисам. Каждый из них попытаемся развить и обосновать, но будем иметь в виду, что истина — не в каждом «тезисе», взятом по отдельности, а в *их диалектической взаимосвязи*.

Тезис первый. И в период обучения Гилельса у Нейгауза, и в последующее время в прессе не раз высказывалось мнение, которое суммарно может быть сформулировано так: Нейгауз оказал *решающее* воздействие на формирование Гилельса, Нейгауз открыл Гилельсу глаза на музыку, и произошло озарение молодого пианиста, Нейгауз «сотворил» Гилельса. Согласиться с этим нельзя. Разумеется, в середине 1930-х годов, как уже говорилось, Гилельс нуждался в совершенствовании своего искусства и в расширении духовного кругозора. Но, отмечая это, не следует упускать из виду, что в Москву он приехал, будучи в известной мере сложившимся музыкантом и в какой-то степени законченным мастером (вспомним приводившиеся слова Я. Флиера: «...уже в шестнадцать лет Гилельс был пианистом мирового класса»). Неужели за несколько месяцев занятий у Нейгауза он стал каким-то «другим» и именно благодаря этому весной 1936 года занял второе место (первое было присуждено Флиеру) на Венском конкурсе пианистов? Неужели сравнительно небольшой общий срок обучения у Нейгауза (около трех учебных сезонов) способен был оказать основополагающее воздействие на Гилельса? Сам он этого не считает, хотя, как видно будет из дальнейшего, за многое благодарен Нейгаузу. «Сложилась молва, — говорит Эмиль Григорьевич, — будто „сделал“ меня Нейгауз. Краткому времени пребывания в его классе придается основное значение в моем развитии. Наше знакомство с Нейгаузом, действительно, было длительным, но период *обучения* у него относительно недолгим». Чем объяснить «молву», о которой говорит Гилельс? Быть может, тут сыграли два раза повторенные по вине газет опечатки в статьях Нейгауза, в которых было сказано, что он занимался с Гилельсом, начиная с 1933 года, то есть пять лет? А может быть, причина в другом: в полюбившейся многим привычке все заслуги в том или другом деле связывать с одним именем, коли, конечно, имя это знаменито?⁴

Если уже пытаться искать, кому из педагогов принадлежит решающая роль в становлении Гилельса, то названо должно было бы быть скорее имя Рейнгальд. Впрочем, и такое утверждение оказалось бы неточным: Гилельс принадлежит к числу тех больших художников, кто, — переплавляя в сознании все воспринятое от своего времени, от мира, в котором он живет, от учителей и от окружающих, — *сам себя учит*, руководствуясь особенностями своей натуры, дорожа внутренней свободой и оставаясь верным себе. Он прошел (и это будет в дальнейшем показано) *собственную школу* и не столько учился, сколько научался. «Я не хотел, — говорит Эмиль Григорьевич, — быть слепым подражателем, боялся следовать штампам, которые мне иной раз

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. С. 251.

² См. Кременштейн Б. Л. Педагогика Г. Г. Нейгауза. — М., 1984.

³ Литературное наследство. — М., 1973. Т. 86. С. 91.

⁴ См. Нейгауз Г. Трое даровитых // Правда. 1937. 1 мая; Нейгауз Г. Триумф советских музыкантов // Комс. правда. 1938. 1 июня.

предлагали. Педагоги бывали недовольны моим подходом к тому или другому произведению, потому что подходил я к нему по-своему».

Характерной иллюстрацией к сказанному может служить его рассказ: «Когда я пришел к Нейгаузу, он внес некоторые изменения в мой репертуар. В частности, предложил разучить „Смерть Изольды“ Вагнера — Листа. Я разучил. И сыграл тогда это произведение в концертах. Но вскоре понял — делаю не свое дело, играю не только с чужих слов, но и с чужих эмоций. Нейгауз, конечно, слышал эту оперу и бывал на вагнеровских спектаклях. У меня же возможности послушать оперу не было. Клавираусцуг не создает должного впечатления, там нет ни голосов, ни красок, ни, главное, атмосферы театра. Надо было не только услышать, но и увидеть оперу. Без этого не имело для меня никакого смысла играть „Смерть Изольды“. И я диву давался непонятливости и близорукости критиков, которые почему-то воспевали мое исполнение этой пьесы и к тому же утверждали, что именно она сделала меня каким-то другим, каким-то новым. Меня прямо-таки в дрожь бросало, когда я читал эти строки, строки тех, кто не понял, что копировщиком чужого я и не хотел, и не должен был быть».

Тезис второй. Обучение у Нейгауза и общение с ним не могло не оставить заметного следа в творческой биографии Гилельса, и если не следует преувеличивать роль Нейгауза в формировании Гилельса-художника, то нет нужды впадать в другую крайность — преуменьшать эту роль. Хотел того Гилельс или не хотел, следовал ли принципам своего учителя или их оспаривал, но тень Нейгауза еще ряд лет его сопровождала.

Нейгауз — фигура блистательная в истории советского пианизма. Вдохновенный художник, он был наделен притягательной силой, артистическим обаянием и умел — благодаря широте гуманитарных знаний и незаурядному уму — своей речью, темпераментом, тут же импровизируемыми сопоставлениями и ассоциациями, впечатляющим показом на фортепиано, всем своим поведением в классе эмоционально заразить, увлечь, «наэлектризовать» учеников и расшевелить их фантазию — особенно в тех случаях, когда на уроках присутствовало много народа и они, уроки эти, превращались в исполненный воодушевления педагогический спектакль на арене класса. Гилельс так характеризует своего учителя: «Нейгауз — одаренная и сложная натура, возбуждавшая толки и приковывавшая к себе внимание окружающих. Для многих он стал символом высокого искусства. По артистической природе, точнее, в душе он был большим артистом (хотя пианистическое мастерство его совершенным никогда не было). Он владел литературным талантом, отшлифованным дружбой с рядом видных гуманитариев. А литературное слово, как было кем-то сказано, — это сила и власть. В моем представлении Нейгауз-человек и Нейгауз-художественно-артистическая личность не совпадают. Личность его — интересная, крупная, обладавшая даром широко обобщать увиденное и услышанное».

Чему же в первую очередь научился Гилельс у Нейгауза, что он, если воспользоваться гилельсовскими словами, «подслушал на уроках не столько с ним самим, сколько с другими?». Или поставим вопрос

по-другому: чем в конечном счете помог Гилельсу его учитель? Он помог ему открыть глаза на многое в искусстве и в жизни, прежде неведомое (в частности, если говорить о музыке, раздвинул рамки его репертуарных интересов); помог обогащению его духовного мира и расширению его духовного кругозора, помог понять нечто исключительно важное для молодого художника, что в обобщенной форме может быть передано словами известного шумановского афоризма: «Эстетика одного искусства есть эстетика и другого; только материал различен»⁵.

В памяти Гилельса («в моей благодарной памяти», как он говорит) сохранился ряд конкретных вещей, которым он обучился у Нейгауза.

Одна из них — пристальное и обостренно-заинтересованное внимание к нотному тексту, как к важнейшему источнику познания музыкального произведения; осмысление каждой детали нотной записи — каждого артикуляционного знака, каждой лиги, каждой паузы, каждой пометки, каждого динамического указания... «В детстве и ранней молодости, — говорит Эмиль Григорьевич, — в моем отношении к записанному в нотах иной раз проглядывало верхоглядство, и даже Рейнгальд, случалось, то ли проходила мимо этого, то ли этого не замечала. Проскочить с такого рода неточностями в тексте у Нейгауза было невозможно: как инспектор ГАИ на улице, он моментально останавливал и „штрафовал“. И слава Богу, что на моем пути появился настоящий контроль».

Сохранились в благодарной памяти Гилельса и нейгаузовские указания в некоторых «магистральных» для его развития музыкальных произведениях, пройденных им в годы обучения в «Майстершуле», таких, например, как Первая баллада Шопена и бетховенская соната «Les adieux».

Вскоре после поступления Гилельса в класс Нейгауза его руководитель выступил в печати со статьей, в которой наметил путь, предстоящий пройти его ученику⁶. Основное, в чем видел тогда Нейгауз свою задачу, заключалось в том, чтобы научить нового аспиранта «стилевой правде» — познанию индивидуального стилового своеобразия каждого композитора. И Нейгауз действительно к этому стремился и многого здесь добился, хотя сам он смотрел на эту «стилевую правду» сквозь стекла романтических очков. «Нейгауз, — говорит Эмиль Григорьевич, — сформировался в традициях прошлого века под эгидой романтизма. И как пианист, и как педагог он был сильнее всего в Шопене и отчасти в позднем Бетховене. Польский Шопен, его лирика и пламенность — это было его стихией. Основная его репертуарная линия, кроме позднего Бетховена и Шопена, — Лист, Дебюсси, Скрябин. Играл он и другую музыку, играл и современных авторов. Но обычно все, что он играл или показывал на уроках, он несколько „романтизировал“. Вот один из примеров такого привнесения романтического начала. Проходил я у него бетховенскую „Аврору“. Вторая часть

⁵ Шуман Р. Избранные статьи о музыке // Ред., вступ. статья и прим. Д. В. Шнитманского. — М., 1956. С. 273.

⁶ См. Нейгауз Г. Эмиль Гилельс // Сов. искусство. 1936. 23 апр.

(Adagio molto) по Нейгаузу — „бархатная ночь“, южно-итальянская бархатная ночь, за которой следует рассвет. Это красиво, но здесь переизбыток чувственного начала, стремление передать лично получаемое наслаждение от этой „бархатной ночи“, некая романтическая модификация. Нет дистанции, характерной в этих случаях для Бетховена (как и для великих живописцев): „Стою где-то над этим и взираю отсюда на происходящее в природе“. Потом я играл эту сонату по-другому, чем Нейгауз. Конечно, он понимал музыкальные стили, но, повторяю, романтически несколько видоизменял их. Язык музыки широк. Романтизм лишь одна из областей музыки; есть и другие области, и в них какой-то свой мир, свои традиции, свои закономерности. Следы шопениста сказывались и на нейгаузовской трактовке Моцарта, а, идя от романтизма, очень трудно войти в прозрачную и „малофактурную“ атмосферу Моцарта».

Не столько само обучение у Нейгауза, сколько наблюдения, почерпнутые на его уроках с другими, послужили для Гилельса последним мощным толчком к тому, что подготавливалось само собой: к интенсивным самостоятельным поискам своей исполнительской эстетики, своей «стилевой правды» и своих путей работы над музыкальным произведением. Этот «мощный толчок» — вот то главное, что должно быть сказано о воздействии нейгаузовской педагогики на Гилельса.

Тезис третий. Между Нейгаузом и Гилельсом не сложилась та внутренняя общность, которая желательна между учителем и учеником, особенно, когда обучают искусству, и их личные отношения не затемнялись. В чем причина? Прежде всего (но не только!) в различии, больше того, в психологической несовместимости их характеров. Отсюда — нередко возникавшее взаимное непонимание. Оба — сложные и противоречивые личности; обоих роднит духовное и душевное богатство; обоих сближает постоянство творческого напряжения и высокий артистизм. А дальше начинаются различия.

Нейгауз — натура открытая: он был экзальтирован, порывист, импульсивен, общителен, кипуч, легко воспламенялся; был нетерпелив, несдержан, непостоянен и изменчив в своих суждениях; велеречив, способен был при случае бросить едкую и обидную фразу; не только в искусстве, но и в жизни он стремился приковать к себе внимание — может быть, еще и потому, что, хотя и был на вершине педагогической славы, но испытывал некоторую внутреннюю обиду: будучи по своему музыкально-артистическому дарованию пианистом мирового класса, не смог им стать из-за болезни рук...

Гилельс — скорее человек замкнутый: его внутренний мир — в жизни, но не в его искусстве! — спрятан от других за семью печатями; он не старается привлечь внимание к себе лично, готов порой отойти в сторону и, как улитка, укрыться в своей раковине; легко раним и чувствителен, но не проявляет это вовне и прикрывается броней внешней суровости; его отличает сильная, гордая, упрямая воля и настойчивость; не легко сходится с людьми и не подпускает их близко к себе, но вовсе не сторонится их; немногословен... Могли ли легко сблизиться столь несхожие натуры?

Гилельс переселился в Москву в тяжелую полосу своей жизни: то был кризисный период его развития, когда ему предстояло прочно утвердиться на собственных ногах и, как любому даровитому человеку в этом возрасте, окончательно определить свое отношение к окружающему в жизни и в искусстве. В Москве помнили, конечно, о его блистательной победе на конкурсе 1933 года, но уже упоминавшиеся нападки прессы и резонанс, ими вызванный, сделали свое дело, и в глазах какой-то части недальновидных современников лауреатский престиж его потускнел. К тому же переезд в столицу вырвал Гилельса из круга семьи и близких, и он оказался в малознакомой среде, которая встретила его настороженно. Не покидало щемящее чувство одиночества. Душевные терзания были велики, хотя смягчались, вероятно, молодостью, когда легче приспособляться к новому, все и вся кажется более простым и ясным. «Сегодня, спустя много лет, — говорит Эмиль Григорьевич, — я не перестаю задумываться над мыслью: а как же, собственно говоря, мне удалось в этих трудных обстоятельствах выкарабкаться из создавшегося незавидного положения?»

Чего Гилельс ждал от Нейгауза? Защиты от критики и мелкой опеки? Разумеется, нет: прикрываться крылом насадки — это было не в его духе, и этого он бы не принял. Он нуждался в душевном общении, в духовном единении, в нравственной поддержке, в сердечной, пусть и критической, беседе, в таком слове учителя, после которого жизнь озарится новым светом.

Невольно вспоминается ситуация в известном смысле аналогичная. Когда В. Каверин в его юные годы подвергся незаслуженным критическим ударам, Горький вовсе не взял его под защиту, а обратился к молодому писателю с окрылившим его добрым словом. «У Вас, — сказано в горьковском письме, — есть главное, что необходимо писателю: талант и оригинальное воображение, этого совершенно достаточно для того, чтобы чувствовать себя независимым от учителей, хулителей... Наперекор всем и всему оставайтесь таким, каков Вы есть...»⁷.

Такой педагогической чуткости и тактичности Гилельс со стороны Нейгауза не встретил. «У Генриха Густавовича, — рассказывает он, — я в этом смысле поддержки не имел. Уходил я от него какой-то одинокий и продолжал некоторое время надеяться на свою музыкальную интуицию — не вывезет ли она меня? Задуманным собеседником его я не стал. Он, по-видимому, считал, что я не дорос до этого».

В своей книге, написанной спустя много лет после того как у него обучался Гилельс, Нейгауз заметил: «Что греха таить! С такими, как Гилельс, наилучшим методом было бы... ежедневное чтение с листа, предпочтительно в четыре руки...»⁸. И далее: «В порядке критики и самокритики скажу, что музицирование, игра в четыре руки и т. д.,

⁷ Каверин В. Собеседник. — М., 1973. С. 101.

⁸ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1961. С. 208. Справедливо и верно сказано. Совместная — а значит, на равных! — четырехручная игра и, добавлю, душевные контакты, пусть и не «ежедневные», — в этом танеевском методе Гилельс действительно тогда остро нуждался. Кстати говоря, именно такой путь избрал Л. В. Николаев со своим учеником В. В. Софроницким.

которые я считал самым лучшим средством развития таланта такого пианиста, как Гилельс... я с ним практиковал очень редко...»⁹. Говоря «очень редко», Нейгауз имеет в виду не время обучения Гилельса в его классе, а главным образом годы войны и своего пребывания в Свердловске. И Гилельс рассказывает о тех днях: «Единственное время, когда Нейгауз раскрывался передо мной, были военные годы. Ему было трудно в Свердловске, и я его там навещал. Он, забывая о некоторой предвзятости по отношению ко мне, делился со мной своими чувствами и мыслями. Мы с ним великолепно музицировали в четыре руки, спокойно и без раздражения».

Вернемся к годам обучения Гилельса в «Майстершуле». Он чувствовал себя одиноко и среди консерваторской молодежи. Творческое общение установилось у него тогда с немногими из соучеников, из которых в первую очередь должны быть названы Я. Зак и Я. Флиер. Какая-то часть консерваторских пианистов, впадая, в силу своего полужизниства в амбициозный догматизм, судила да рядила о виртуозности Гилельса, но не принимала его: он представлялся им чужаком, приехавшим из провинции и еще не постигшим ту «премудрость», которую они уже познали. «В этой стайке консерваторских пианистов, ничего особенного собой не представлявших, — рассказывает Гилельс, — я был таким гадким утенком. Я отличался от них, и они меня не понимали. Они выражали подчас свои восторги по поводу того, что, имея хороший вкус, одобрять не следовало. С апломбом судачили обо мне. А я как-то съеживался, потому что к числу бойцов с ораторскими способностями не принадлежал».

В этой ситуации — отголосков на несправедливые критические замечания о Гилельсе в прессе и поверхностных суждений о нем в кругах молодых консерваторцев — от учителя должно было ждать, повторяю, особой душевной чуткости по отношению к своему ученику и осторожности в высказываниях о нем в печати. Об этих высказываниях и пойдет дальше речь, но до того позволю себе ненадолго уклониться в сторону.

В 1936 году в Москву приехал на гастроли О. Клемперер. Наслышанный от кого-то из членов жюри только что закончившегося Венского конкурса пианистов о Гилельсе, он захотел именно с ним исполнить Третий концерт Бетховена. Я был на клемпереровских репетициях и на самом концерте. На нотах бетховенского концерта я записал тогда: «...вдохновенное поэтическое исполнение; никаких преувеличений и никакого ячества; почтительно склоняет голову перед Бетховеном». Знал я в ту пору, что в сердце консерваторской молодежи звучали голоса хулителей гилельсовской интерпретации концерта. Знал об этом и Нейгауз. Жаль, что он выступил в печати по этому поводу не тогда, а спустя почти два года, когда — после Брюссельского конкурса пианистов — имя Гилельса прогремело на весь мир. Вот что было сказано в консерваторской многотиражке «Советский музыкант»: «Было время, когда консерваторские круги критиковали Гилельса. Его исполнение Третьего концерта Бетховена с Клемперером некото-

⁹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. С. 211.

рыми представителями консерваторской молодежи расценивалось как исполнение ученика первого курса... В действительности в этом исполнении чувствовалось исключительное дарование, немножко ученической скромности, зато замечательная добротность, исключительная серьезность, правдивость и простота. Именно в этом исполнении чувствовалось, что дарованию Гилельса предстоит большое будущее. Несмотря на то, что его тогда некоторые консерваторские пианисты и ругали, для всякого действительно понимающего, не легкомысленного критика, было ясно, что это первоклассное исполнение...»¹⁰.

Хороший, точный и умный отзыв! Нейгауз многократно высказывался в печати о Гилельсе, не раз восторгался его игрой, написал о нем много верного и меткого. Но когда сегодня просматриваешь одну за другой его статьи об ученике и, главное, об артистической эволюции Гилельса, статьи, написанные на протяжении десятков лет, невольно вступаешь с ним в спор! Впрочем, спор этот давний, и начат он был мной еще *при жизни Нейгауза*: после выхода в свет его книги в рецензии на эту работу я высказал сожаление по поводу того, что для Гилельса Г. Нейгауз «не нашел слов, которые соответствовали бы масштабу и самобытному характеру этого артистического дарования»¹¹. С чем же не соглашаешься в статьях Нейгауза? С тем, что он сам как бы подытожил в 1962 году: «Когда он [Гилельс] начинал... свою пианистическую деятельность, всем было ясно, что налицо великолепная „материальная база“, но высокой артистичности, одухотворенности не хватало. Постепенно „дух“ — дух музыки проникал во все поры этой великолепной „плоти“, оживлял ее...»¹². Это в интерпретации, скажем, «Свадьбы Фигаро», Фуги Баха — Годовского или Токкаты Шумана не было «духа музыки» — одна лишь «плоть»?

Необъяснимое заблуждение! Неужели лишены были справедливости приводившиеся слова Артура Рубинштейна об исполнении Гилельсом-мальчиком «Игры воды» Равеля? Или не соответствовало истине мнение Я. Флиера о том, что в 16 лет Гилельс был «пианистом мирового класса»? И не было, конечно, ни малейших оснований Г. Нейгаузу писать — в 1945 году! — что только в «последние пять — шесть лет» (! — Л. Б.) стало ясным, что «Гилельс не только первоклассный „виртуоз“ в узком смысле слова, но и настоящий музыкант-художник»¹³. Нечто подобное Г. Нейгауз высказывал то тут, то там и в годы обучения у него Гилельса в «Майстершуле». Могло ли это способствовать созданию душевных контактов между художественным руководителем и его аспирантом, которые были так необходимы Гилельсу в тот период?

¹⁰ Нейгауз Г. Эмиль Гилельс // Сов. музыкант. 1938. 10 июня. № 12 (цит. по книге: Генрих Нейгауз. Размышления, воспоминания, дневники, избранные статьи, письма к родителям. — М., 1975. С. 165—166).

¹¹ Баренбойм Л. Книга Г. Нейгауза и принципы его школы // Сов. музыка. 1959. № 5. С. 121.

¹² Нейгауз Г. Искусство Эмиля Гилельса // Литература и жизнь. 1962. 6 апр. (цит. по книге: Генрих Нейгауз. Размышления... С. 266).

¹³ Нейгауз Г. Зрелость // Сов. искусство. 1945. 29 марта.

Г. Нейгауз многократно повторял — и в книге и в статьях — один из своих педагогических принципов — с ним в его общей форме трудно не согласиться: надо возможно раньше приучить ученика к самостоятельности и стать для него «лишним»; «чем зреее (талантливее) и самостоятельнее „ученик“, тем меньше нужно педагогу вмешиваться в его работу; этак раз-другой прослушать его перед ответственным выступлением... кратко сделать несколько самых необходимых замечаний и пожелать ему „ни пуха, ни пера“ — вот и все»¹⁴. Но в музыкальной педагогике, как и вообще в педагогике, решающую роль играют не только верные принципы, сами по себе, но и чувство меры при их применении на практике. Всегда ли в работе с Гилельсом Нейгауз соблюдал чувство меры? Не всегда. Он позволял себе пренебрежительно высказываться о Б. М. Рейнгалд, которую Гилельс чтит, и без всяких к тому оснований давать ей нелестные характеристики, больно задевающие и его... Пример? Снова из книги Г. Нейгауза: «Когда Гилельс приехал учиться у меня... мне пришлось сказать ему однажды: ты уже мужчина, можешь есть бифштексы и пиво пить, а тебя до сих пор вскармливали детской соской»¹⁵. Разумеется, Гилельс не нуждался ни в чьей «соске» — натаскивании, да и счел бы такой метод занятий недопустимым. Но получить от Нейгауза конкретные дружеские советы, каким путем выйти из творческого кризиса и как работать над собой, — этого он хотел. «У Генриха Густавовича, — рассказывает Гилельс, — возникало нередко чувство раздражения, когда требовалось какое-то педагогическое вмешательство по отношению ко мне, и он, занимаясь по настроению, порой, если его что-то злило, просто отмахивался: „Сам, голубчик, все знаешь, надо выучить“».

Та работа, которую проводил Г. Нейгауз со своим учеником, Гилельса не вполне удовлетворяла. Прежде всего по весьма простой причине: Нейгауз слишком мало с ним занимался, объясняя это отчасти внешними причинами — хлопотливой жизнью в период, когда он был директором консерватории, а класс состоял из 25 студентов и аспирантов¹⁶. Но была у Гилельса и другая причина для огорчений — равнодушие, проявлявшееся в иных случаях со стороны руководителя, особенно тогда, когда он, Гилельс, приносил в класс почему-либо неугодный Нейгаузу репертуар. Такой случай произошел с Третьим

¹⁴ Нейгауз Г. Размышления... С. 281.

¹⁵ Не упомянув даже имя учительницы Гилельса, Г. Нейгауз ограничился здесь следующей фразой: «Преподавательница учила с ним на уроке отдельно левую руку и т. п. вместо того, чтобы заставлять его это делать дома самостоятельно, и не развивала достаточно его музыкальное мышление, а также не знакомила его с музыкой вообще...» (Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. — М., 1958. С. 194—195). Все это не соответствовало истине — как в отношении «левой руки», так и по поводу «музыкального мышления» и «музыки вообще». Вот почему в моей рецензии о нейгаузовской книге я об этом и написал (см. Баренбойм Л. Книга Г. Нейгауза и принципы его школы // Сов. музыка. 1959. № 5. С. 121). В следующем издании книги, оставив свою уничижительную характеристику, Г. Нейгауз после слов «преподавательница его» вставил: «Б. М. Рейнгалд, прекрасный педагог, воспитавшая много талантливой молодежи» (Нейгауз Г. Та же книга. — М., 1961. С. 200—201). Вставка эта, мало что изменив, только обострила противоречивость характеристики.

¹⁶ См. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. С. 207.

концертом Рахманинова. «Генрих Густавович, — вспоминает Эмиль Григорьевич, — сам его не играл. И поэтому ему хотелось и было интереснее пройти со мной Второй, до-минорный, концерт, с которым он выступал. Меня же тянуло к ре-минорному. И в чисто пианистическом отношении он был мне ближе. Так вот, прихожу к Нейгаузу. Он занимается у себя в директорском кабинете. Полно народу. Я играю, и вижу: ему скучно, неинтересно, он и говорить ни о чем не хочет. Трудно представить себе, какие муки я переживал... А что касается Третьего концерта, то я пронес его через всю свою жизнь и завершил его исполнение записью с Орманди...»

Не раз случалось, что педагог не проявлял должного уважения к личности своего талантливого ученика, у которого от природы было высоко развито чувство собственного достоинства. Это вызывало у него внутренний протест, и след от нанесенной обиды оставался надолго. Иногда Г. Нейгауз неосторожно посягал на внутренний мир Гилельса, прямо или в завуалированной форме говорил о его якобы «примитивизме», о чем-то таком в его игре, что именовалось им оскорбительным словечком «одессизмы». Конечно, прежний педагог обучал Гилельса стоя на каких-то иных, отличных от нейгаузовских, музыкально-эстетических позициях; конечно, духовный кругозор 19-летнего Гилельса нуждался в расширении; конечно, эрудиция его, музыкальная тоже, была еще недостаточна. Но как все мы порой непростительно заблуждаемся, впадая в интеллектуальный снобизм, полагая, что существует один тип культуры, один тип жизненного опыта, один тип решения художественных вопросов, и характеризуя «примитивными» людей, воспитанных в условиях другой, неблизкой или незнакомой нам духовной, душевной и нравственной культуры. А в те времена такая культура в городе, откуда приехал в Москву Гилельс, была, и эта культура многое определила в его личности и в его искусстве...

В заключение напомним то, что было уже сказано. Тема «Нейгауз — Гилельс» может быть верно понята только в единстве трех диалектически противоречивых положений («тезисов»): Гилельс в конечном счете принадлежит к числу автодидактов, и никто из учителей, в том числе и Нейгауз, его «не сотворил»; вместе с тем роль Нейгауза в формировании Гилельса значительна и преуменьшать ее не следует: «нейгаузовский заряд» вызвал в Гилельсе потребность в духовном самоусовершенствовании, помог расширению его музыкальных познаний и сказался на его самостоятельных поисках; обучение у Нейгауза осложнялось взаимоотношениями, складывавшимися между ним и его учеником — личностями психологически очень разными, и стать для Гилельса духовным наставником Нейгауз не смог.

Путь творческих поисков

Приблизительно в середине 30-х годов Гилельс обратился к интенсивным самостоятельным поискам, направленным в конечном счете на большие цели: активизировать творческие силы, достичь истинности

в передаче смысла музыкального произведения и наибольшей силы воздействия своего искусства. Поиски эти увенчались успехом потому, что Гилельс обладал волей, настойчивостью, смелостью, позволявшей самому, независимо от чужого мнения, давать оценку делаемого; способностью доводить задуманное до конца, умением не засорять внутренний мир и обороняться от ненужного. Все это позволило ему стать хозяином своей судьбы, оставаться самим собой и довериться самому себе, сохранить свое «я» и выработать свой стиль и подход к творческой работе. В поисках он открывал, вероятно, в иных случаях не только новое, но и уже известное, однако открывал сам и для себя. А возможен ли иной путь становления, развития и самого существования большого художника?

Послушаем Эмиля Григорьевича: «То, что критики хотели, чтобы я делал, этого я не делал. Некоторые из молодых московских музыкантов-критиканов рассуждали о каких-то мелких и частных вопросах, например, о первых двух тактах в Сонате Листа *h-moll*: правильно или неправильно взяты мною эти первые *соль*. Я об этом не задумывался, да и не хотел задумываться. А мои критики считали, что я до этого не дорос. Меня такие вопросы не беспокоили. Меня волновали какие-то совсем другие вещи. Время, видимо, показало, что я стал нащупывать тогда верную дорогу. К слову говоря, модным считалось, да и считается, чтобы артист не был таким, как другие. Многие над этим специально „работают“. Быть может, я иной, чем другие, но никогда этого специально не искал, никогда в своих исканиях к этому не стремился. Главный перелом, происшедший во мне, падает на тот период моей жизни в 30-е годы, когда я понял, что не надо ни на кого надеяться, а надо самому многое понять, почувствовать и начать искать. Самый главный педагог — ты сам. С годами это убеждение крепло. Я пошел каким-то окольным, но своим путем. До цели, которую я перед собой поставил, я, конечно, не дошел и никогда не дойду; цель все время отодвигается по мере приближения к ней, процесс этот бесконечен...»

Искусство Гилельса на протяжении его жизни непрерывно развивалось и изменялось, а сам он принадлежит к натурам, которые постоянно находятся в поисках, но редко об этом говорят. Связать эти поиски с определенным периодом его жизни невозможно, да и не нужно. Но можно указать «точку отсчета» — время, когда они были начаты. Переломный момент в развитии Гилельса падает, повторяю, на середину 30-х годов. Вот почему характеристика напряженных исканий включена именно в эту главу нашей книги. Но они не укладываются в хронологические границы главы, и нам придется выходить за их пределы и забегать вперед, иной раз — далеко вперед...

Что заставило Гилельса в 30-е годы задуматься над тем, по какому пути двигаться дальше? Что приучило его к самостоятельности мысли и к самооценке? Что послужило толчком к исканиям? Разумеется, не что-то одно, взятое изолированно, а та, с трудом расчленяемая, совокупность обстоятельств, с которыми столкнула его в ту пору судьба: критические рецензии и «нейгаузовский заряд», о чем уже говорилось; советы К. Н. Игумнова и С. Е. Фейнберга (с ними он порой консульти-

ровался и с их суждениями очень считался); обмен мнениями с молодыми музыкантами, к которым питал доверие; беседы с актерами, художниками и литераторами, встретившимися на его пути (среди них Качалов, Кончаловский, Фальк, Толстой); все то, что он услышал и увидел на двух зарубежных конкурсах... «Когда я задумываюсь над тем,— говорит Гилельс,— что помогло мне стать педагогом, обучающим самого себя, мне кажется, что свою роль сыграли какие-то воздействия, *шедшие извне*, какие-то *внешние* впечатления, порой совершенно случайные».

На пути исканий, по которому шел Гилельс, сознательные усилия перемежались с неосознаваемыми. А самый путь, если подойти к нему с психологической точки зрения, может быть схематично обозначен так: от первичной догадки, интуитивной подсказки художественных действий, через осознание-осмысление к фантазии, опирающейся в значительной мере на интуицию, но на обогащенную интуицию, на интуицию, так сказать, «второго порядка». Таким в его общей форме представляется этот путь и самому Гилельсу, когда он сегодня пытается его обозреть и обращается к самоанализу. Сегодня, но, разумеется, не в 30-е годы! «Все то, о чем я теперь говорю,— замечает он,— итог многолетних размышлений. Если бы в далекие времена я понимал, как протекает у меня творческий процесс, я был бы каким-то феноменальным „вундерюношей“. Нет, в начале я шел ощупью и искал чутьем. Нечто подобное происходит, если хотите, с собакой, которая инстинктивно ищет какую-то травку, способную помочь ей в ее недугах, находит ее, начинает ее жевать и исцеляется...»

Вспомним уже сказанное: недовольство самим собой и глубоко спрятанная тоска по артистическому совершенству начались у Гилельса в ту пору, когда он стал замечать, что его исполнение какого-либо произведения в иной раз наделено впечатляющей силой, а в другом случае что-то неуловимое, но очень важное из его игры куда-то улетучивается. В чем причина этого? Каким путем сохранить эту впечатляющую силу?

Послушаем его самого: «Поначалу все у меня опиралось на интуицию, на художественное чутье. Тут у меня были удачи, были также неудачи и ошибки. Когда опираешься только на интуицию, ты сам ощущаешь уверенность в том, что делаешь, все кажется тебе удачным. Ты теряешь порой критерий для оценки сделанного. К тому же на каком-то этапе, достаточно раннем, я стал замечать, что интуиция моя быстро иссякает. Ее хватало ненадолго или, как я для себя формулировал, „на одну порцию“. А затем уже не было ни той целостности, ни того звучания, ни той атмосферы. Я долго не понимал: откуда эти потери? почему не удастся повторить, закрепить интуитивно найденное?».

В любом виде творческой деятельности интуиция — некое неосознаваемое чувство, направляющее исполнителя или композитора, художника или писателя, ученого или изобретателя на решение поставленной перед собой задачи — великая движущая сила. Хорошо известно, что любая интуиция — не саморождающееся чудесное озарение, не вдохновение, ниспосланное свыше, а результат сознательных

поисков, работы ума и упорного труда. Разумеется, и та неустойчивость интуиции, о которой рассказывает Гилельс (назовем ее «первичной интуицией»), также опиралась на какую-то предварительную работу сознания и на какой-то мыслительный багаж. Но этот багаж и это озарение оказываются недостаточными для того, чтобы интуиция расцвела, стала вдохновенной и смогла привести к устойчивым плодотворным творческим результатам.

Чутье одаренного человека и здравый смысл подсказали Гилельсу, что ограничиться «первичной интуицией» нельзя, что такое ограничение губительно скажется на его искусстве. И он обратился — мы говорим пока о психологической стороне дела — к сознательным попыткам активизировать свою творческую работу. Тут он встал на путь, который называет «путь сравнений». Имеются в виду как установление ассоциативных связей по близости и отдаленности; тождеству и контрасту, так и метод аналитических сопоставлений — сопоставление вариантов собственного исполнения, сопоставление исполнения других артистов или учеников по классу со своим, сопоставление из разных произведений одного и того же автора либо в чем-то сходных, либо совсем несходных произведений разных авторов, сопоставление каких-то неожиданных или случайных моментов со своими поисками...

«Одним из путей, который помог моим поискам, были сравнения, конечно, и с самим собой. (Однако не следует забывать, что в то время, когда я учился, не было еще той широкой возможности послушать себя со стороны, какая имеется нынче.) Но, разумеется, не только с самим собой. Сравнилось то, что я делаю, с впечатлениями от игры других музыкантов. И в классе Генриха Густавовича были ученики, которых я приходил слушать. Мне было интересно. Вот, скажем, одаренный ученик нашел что-то свое. Меня это вдохновляло (чувство зависти было мне всегда чуждо). Я слушал и думал: и что я могу из этого извлечь для себя? Хотелось попытаться сделать так же. Я пробовал повторить то, что меня заинтересовало, но сделать это лучше. Хорошо, если исполнительский класс становится подобием мастерских великих итальянских художников, если возникает какое-то „ристаллище“ ученических достижений. Из рассказов знаю, что так бывало у Блуменфельда. Сопоставления рождались и на концертах артистов, и эти сравнения опять-таки стимулировали мои собственные поиски. Думаю, что это норма существования: любой художник, любой композитор, любой артист всегда пользуется такими наблюдениями и сравнениями, и на этом он учится».

Целенаправленные сопоставления, активные поиски аналогий, контрастов и ассоциаций, способны развить ряд сторон творческого сознания, и в частности его гибкость, «антиинертность». Артист, как и любой художник, научается благодаря «методу сравнений» многому: вслушиваться и вглядываться, а не только слушать и смотреть; видеть привычное в непривычном ракурсе; понимать «таинственные связи явлений, казалось бы, далеких друг от друга»; создавать новое, используя «случайное», попавшее в поле зрения (на ум приходят ахматовские строки: «Когда бы знали, из какого сора растут стихи, не ведая сты-

да...»); осмысливать взаимосвязь целого и деталей; оценивать делаемое...

«Путь сравнений», к которому обратился Гилельс, по существу своему, — это школа творческой зоркости, *школа творческого внимания*. И тут невольно вспоминаешь К. С. Станиславского, утверждавшего, что «центр человеческого творчества — внимание», что «творчество есть, прежде всего, полная сосредоточенность нашей духовной и физической природы», что «талант это именно и есть удлинённый период внимания».

Гилельс, конечно, как уже отмечалось, не думал ни о Станиславском, когда обратился к своим поискам и инстинктивно выработал свою «психотехнику» артистической работы, ни о его, Станиславского, отказе от *прямого* вмешательства в процессы, протекающие неосознанно и не подлежащие осознанию; ни о его известной формуле «подсознательное через сознательное», иначе говоря, о сознательных путях, способных включить «сверхсознательное» (то есть интуитивное) творчество. Но, идя ощупью, Гилельс, по существу говоря, пришел к тому же самому: «путь сравнений» (сознательная мыслительная работа) привел Эмиля Григорьевича, по его же словам, к «третьей стадии поисков», к тому, что мы назвали интуицией «второго порядка»: *заработала музыкально-исполнительская фантазия — без нее, без воображения, без «придумывания»* (в лучшем смысле этого слова) нет артистического творчества. Не отдавая себе, конечно, в 30-е годы в этом отчете, Гилельс научился осознанно управлять подспудными (интуитивными) творческими процессами!

Что же было дальше?

Всякий большой художник, истинный художник всегда изменяется, ибо он ищет и ставит себе все новые и новые творческие задачи и цели. Особенности личности, типа индивидуальности, разумеется, остаются. Шостакович в Пятой симфонии другой, чем, скажем, в Десятой. Но это вовсе не значит, что он «совершенствовался» и стал «лучше» и «выше». Антон Рубинштейн не стал «лучше» и «совершеннее» играть в 80-х годах, когда в его искусстве, отвечая зову времени, появились ноты трагизма.

В истории *исполнительства* можно перечест по пальцам музыкантов, которые непременно и постоянно шли вперед, искали новое (переживали чаще кризис-перелом, а потом снова шли в избранном направлении, например Бузони). Гилельс как раз из них. Однако, имея дело с таким артистическим явлением, как он, можно, да и должно ждать всякого рода «неожиданностей», непредсказуемости.

Стал ли Гилельс другим на пути поиска? Изменилось ли его искусство или в чем-то важном, типическом он остался каким был? И да и нет. «Все осталось и все изменилось в игре Гилельса», — так или почти так начинаются либо заканчиваются многие рецензии о нем.

Воспользуемся методом сравнения, к которому прибегал сам пианист в пору творческих поисков 1930-х годов. Сопоставим пианизм молодого Гилельса и Гилельса зрелых лет.

В прошлом у него господствовали черты стихийно-вулканические,

увлеченность, монументальность и сила, яркая эмоционально насыщенная виртуозность, звуковая красочность во всех ее видах.

Теперь при сохранении этих качеств ему свойственны тяготение к лирике, к углубленности, склонность к медленным темпам, порой к поляризации образов — то к их смягченности, то, наоборот, к открыто экспрессивному «ожесточению».

На протяжении жизни Гилельс шел от ораторской публицистичности через нейгаузовскую утонченность к глубокому душевному психологизму образов — разному в разном репертуаре. И в психологизме «растворилась» та былая «чистая» виртуозность, в которой его не раз упрекали.

В годы 40—50-е и позже на оптимистическом, солнечном пианизме Гилельса все больше сказывался трагизм, связанный с пережитым нами во время Великой Отечественной войны.

В последние годы на многом, что он играет, еле уловим оттенок грусти, не исключаяющей, однако, оптимизма (мудрость от опыта жизни всегда включает грустный взгляд на мир). Но явственна и захватывающая сила эмоциональности.

Просматривая рецензии на выступления пианиста за много лет, встречаешь утверждение, что он все время «растет» с неким удивлением-восторгом: опять — «новое в искусстве Гилельса». В выборе концертных программ, в их «режиссуре», в интерпретации, в познании и ощущении музыки. Новому либо обновленному пониманию тех или иных произведений способствовали бесчисленные зарубежные гастроли, когда Гилельс имел возможность глубже вникнуть в музыку разных стран, во многое из того, что ранее в ней лишь угадывалось, — интуитивно. После гастролей в Австрии он пересмотрел, например, свое отношение к Моцарту, в частности к соль-минорной симфонии, поиному впитал музыку Шуберта, Шумана, Баха, открыл для себя творчество Брукнера, которое, как он говорит, «знал давным-давно, но до тех пор не познал».

Словом, Гилельс сознательно, а иногда в какой-то мере и подсознательно все время изменялся. Тогда в чем же его постоянство, кроме вечной творческой неуспокоенности, роднящей с А. Рубинштейном, беспрестанного движения вперед — будь то продолжение достигнутого или устремление в сторону нового?

Бесспорно, пианист обладает поразительным умением вслушиваться в знакомую музыку, в уже много раз играемое произведение, но вслушиваться будто впервые. Отсюда необыкновенная импровизационная свежесть чувств (при прочном плане интерпретации!) в каждом новом сочинении, тем более в тех, что выносились на концертную эстраду повторно (один из особенно впечатляющих примеров — Прелюдия h-moll Баха — Зилоти). Свежесть чувств (и взгляда), нередко утрачиваемая при строгом аналитическом подходе к сочинению и граничащая с осенением, неожиданным открытием — смелым и дерзновенным, но не замечаемым, потому что все у Гилельса естественно.

«Радость открывания» он дарит и нам, слушателям, когда от непредвиденной тонкости в его игре знакомое, понятное, даже любимое

произведение вдруг засветится ярче и взволнует сильнее. Как это важно — счистить с него ржавчину, осевшую благодаря многократному «посредственно-хорошему» исполнению другими пианистами.

Гилельс не повторяется (даже опасается повторяться) не потому, что не хочет, а потому, что не может — не в его это натуре. Ведь когда исполнитель имитирует то, что им уже сделано, искусство тускнеет, утрачивается интерес к нему (не из-за того ли перестал играть Глен Гулд?).

Гилельс знает, что при многократном исполнении произведение, как старое дерево, начинает сохнуть изнутри, в нем пропадает биение сердца, что живое интонирование не может оставаться неизменным, что неуловимое или едва уловимое изменение нашего психического состояния в данное мгновение тотчас же должно сказываться на каждом тончайшем изгибе играемой музыки.

Постоянна и легко (с первой же ноты) узнаваема его творческая воля, которая всегда излучается, но никогда не навязывается — она не прямая. *Постоянна* сила непосредственного воздействия на слушателей, его, гилельсовский, ритм, темпо-ритм, самая разнохарактерная звучность, инструментальные краски — яркие и темные, либо акварельные, многослойные (как в картинах Фалька), но в то же время прозрачные — каждый слой и все вместе словно высвечиваются из глубины, мерцают, «дышат». *Постоянен*, наконец, пленяющий своей полнотой, красотой и переливами звучания, фортепианный «голос» Гилельса. Тайна этого звучания — процесс туше и педализации. Да и еще многое.

Все это — слагаемые того, что мы называем индивидуальным исполнительским стилем.

Зрелость

Как уже говорилось, до каких-то пор в Гилельсе таились неведомые или смутно предчувствуемые им силы, проявление которых ждало своего времени, своего часа...

Вступив на артистическое поприще в конце 20-х годов — еще мальчиком, Эмиль Григорьевич рано достиг и зрелости — после победы на Международных конкурсах пианистов в Вене (1936) и Брюсселе (1938). Его творческие поиски не прекратились (у художников, подобных Гилельсу, такого быть не может). С наступлением зрелости и на протяжении всей последующей жизни они лишь стали иными.

Гилельс не просто «совершенствовался». Движущая сила творчества, постоянное и неуклонное стремление к идеалу, продиктованное мудростью и требованиями жизни, безгранично. Думаю, что к особенно интенсивному духовному обогащению людей искусства побудила Великая Отечественная война.

И в пору юношеского становления и в период, когда Гилельс стал первым из первых, его отличала высокая взыскательность в отношении к искусству, музыке вообще, к собственному искусству, в частности.

При периодическом благородном недовольстве собой он не позволяет себе, даже, по его словам, боится стоять на месте, делает один исполнительский эксперимент за другим, отбрасывает то, что кажется несовершенным, и отбирает лучшее...

Редко, бывая на концерте, отделиваешься от впечатления, что присутствуешь только при явлении вторичном, при «пересказе» музыки того или иного композитора — пусть и ярком... Касаясь (в который раз!) сложного вопроса: автор — произведение — исполнитель-интерпретатор, уместно задать другой вопрос: кто же он, Гилельс — «создатель» или «повторитель», первичный или вторичный его образный мир?

Скажем сразу: *всегда* первичный. Гилельс *всегда* идет от автора, точнее — от произведения. Но «лепит» его по-разному. Нотная запись для него — только отправная точка. Дальше (как всегда у Мастера) идут поиски подтекста, возникают ассоциации, становится более глубоким проникновение в музыку, в ее интонационно-ритмические и другие выразительные особенности. В результате длительного «общения» не только с произведением, но и с создавшим его композитором, со всем его творчеством Эмиль Григорьевич обретает удивительную артистическую свободу и независимость.

Уточню свою мысль: индивидуальность исполнителя проявляется не через отталкивание от автора, не через противопоставление себя автору, а, напротив, через постижение авторской мысли, вживание в нее, слияние с ней, когда вопрос стоит так: либо принять мир композитора, либо отказаться его интерпретировать. К слову сказать, — как часто еще, к сожалению, музыкальный образ иного молодого пианиста опирается на знаки-ноты, либо на услышанное и легко повторяемое.

Дм. Благой приводит высказывание Гилельса: «Общение с классической музыкой для меня — величайший духовный акт, выявление главного жизненного «кredo». Требуется совершенная, абсолютная чистота, чтобы, оставшись один на один с произведением, словно глядя глазами в его глаза (никаких заслонов, никаких „занавесок“), поймать его черты, запечатлеть его выражение. Каждый раз, открывая первые листы, решаешь задачу, стремишься понять, что думал и чувствовал автор. Вероятно, каждый раз решение оказывается не совсем правильным, и поэтому решаешь его снова и снова — всю жизнь»¹⁷.

А теперь прислушаемся к мнению Д. Шостаковича:

«Оригинальность и свежесть интерпретации сочетаются у Э. Г. Гилельса с глубоким проникновением в авторский замысел, с подлинным уважением к музыкальному тексту, дающему широкий простор творческой фантазии настоящего художника... Мы это живо ощущаем, слушая Аппассионату и цикл фортепианных концертов Бетховена, b-moll'ную сонату Шопена, Третий концерт С. Прокофьева и многие другие произведения, чудодейственно обретающие трепет жиз-

¹⁷ Благой Дм. Эмиль Гилельс // Люди искусства — Герои Социалистического Труда. — М., 1978. С. 267.

ни, яркость своих первозданных красок под пальцами Э. Г. Гилельса»¹⁸.

Иными словами, каждый раз, когда играет Гилельс, создается иллюзия авторского исполнения. Вместе с тем он убежден: истинное исполнение должно чему-то учить, что-то добавить к тому, что «вычитал сам в сонате Бетховена или балладе Шопена». Не наводит ли это на мысль, что объективно показать только суть сочинения еще не все в исполнительстве? Конечно же, суть всякого великого произведения искусства — в образовании некоего органического единства («срастания») познанного, расслышанного, узнанного художником в этом произведении с проникновением в собственный внутренний мир. Лишь тогда торжествует та высшая художественная правда, которая должна быть донесена исполнителем до слушателей — такой, как он ее понимает, ощущает. При этом сочинение может быть истолковано на разных смысловых уровнях.

Кроме того, мне представляется, что сама по себе соната Бетховена, баллада Шопена, fuga Баха иногда оказываются для Гилельса ближе, чем традиции ее интерпретации, скажем, в конце прошлого века. И, конечно же, на исполнение музыки прошлого пианистами-художниками накладывает отпечаток не только время написания произведения, но и все то, что произошло с тех пор в творчестве, в исполнительстве. И, самое важное: искусство Гилельса год от году оказывает на нас тем более сильное воздействие потому, что оно — не эпическая бесстрастность, не уход в себя, в безбрежность или в башню из слоновой кости, не выравненный рельеф, а отражение жизни во всех ее противоречиях. Гилельс чутко «наблюдает», «прислушивается», «обдумывает», «переживает». Это формирует его духовный мир, эмоциональную и интеллектуальную сферы, что опосредствованно переносится в каждый создаваемый им образ, пусть произведение и написано в другие времена. В частности, нет никаких сомнений, что советская музыка (не только фортепианная) стала одним из «ускорителей» процесса формирования стиля (характерных особенностей) игры Гилельса.

Коль скоро речь зашла о традициях, уместно сказать, что было бы неправильным преувеличивать степень близости гилельсовского искусства русским исполнительским традициям прошлого, их родства. Между тем и другим много исторических, да и личных, субъективных психологических различий. Но общие черты, которые дают возможность перебросить арку в широкой исторической перспективе, все же существуют. Я имею в виду лирико-интеллектуальные стороны пианизма Николая Рубинштейна и героико-драматические Антона Рубинштейна. Эти ветви русской пианистической культуры оказались жизнеспособны — их продолжил Гилельс.

Подмечают ли иностранные (да и наши) рецензенты общие, родовые черты русского пианизма у Гилельса? И в чем они? Подмечают ли, что русский пианизм (а Гилельс — один из высших его представителей) — явление исключительной силы? — тема эта особая, еще не исследованная...

¹⁸ Московская государственная консерватория. 1866 — 1966. — М., 1966. С. 427.

Он появился, когда у нас уже были Софроницкий, Юдина, Нейгауз... когда к нам приезжали многие пианисты высочайшего класса из-за рубежа. Но мы вряд ли еще сознаем сполна, что значит для мировой культуры искусство Гилельса, каково его место в современном пианизме.

Кого из пианистов мы называем великими? И почему?

В XX веке:

Рахманинов — открыл в музыке «суровость»,

Шнабель — Шуберта,

Гулд — Баха.

Искусство Гилельса многозначно и поэтому до конца непостижимо — у него есть своя тайна. Суждение становится нередко верным, когда всматриваешься в явление на расстоянии, когда для оценки есть промежуток «пространственный» (как если бы перед нами была картина) и временной.

Глава четвертая

Гилельс играет еще одиннадцать сонат Бетховена и другие сочинения

...Потрясающее впечатление оставляет «общение» с автографами композиторов-классиков, в частности с рукописями Бетховена. Даже при взгляде на них передается тот творческий экстаз, которым он был обуреваем; чувствуешь, как мысли убежали далеко вперед, как рука не успевала записывать то, что диктовал ей гений...

Э. Гилельс

Шестая соната (F-dur op. 10/2)

Эта соната принадлежит к произведениям, имеющим свои исполнительские традиции, в данном случае не лучшие — то ли благодаря ученическому исполнению и педагогическому показу, то ли благодаря тем артистам, посредственным или неумным, которые либо привносят в сонату то, чего в ней нет — излишнюю серьезность или педантичную добропорядочность, либо не ищут в ней поразительного своеобразия, не только сближающего ее с предшественницами из наследия ранних венских классиков, но и отличающего от них. Чтобы придать сонате свежесть и образность, выдающимся исполнителям приходится снимать накипь с этого произведения.

В некоторых известных нам великолепных интерпретациях этой сонаты большими пианистами (например, М. Гринберг) цельность цикла придает «принцип симметрии»: по краям — две жанровые сценки, существенно отличающиеся друг от друга, но в чем-то очень важном — имею в виду игривость и юмор — похожие, а в середине — сумрачный, ночной ландшафт, предвещающий раннюю музыкальную романтику Шуберта. Начальная и финальная части цикла как бы уравновешивают друг друга. Царит идиллия, господствует гайдновское добродушие.

Интерпретационный поэтический замысел Гилельса, раскрываемый с присущими ему тонкостью и, разумеется, с поразительным мастерством, иной: единство формы (формы в высоком понимании этого музыкально-эстетического термина), которое всегда привлекает внимание слушателя и к которому пианист всегда стремится, достигается вовсе не упомянутой симметрией, а скорее ее нарушением — финал сонаты чуть-чуть «приподымается» над всем построением, контрастирует не только с предшествовавшим Allegretto, но и с первой частью, вносит в музыку стремительность и энергию, слегка драматизируя музыкальные события.



В начальном Allegro у Гилельса — юмор, лукавство, магия эхо-откликов, и тут же мягкая лиричность, кое-где оттеняемая тончайшим, как бы импровизационным *rubato* (намекami на импровизационно-свободное произнесение мелодики). Часть эта, опирающаяся во многом на гайдновские достижения, «соткана» Бетховеном из композиционных неожиданностей (вспомним хотя бы среди многого другого разработку, построенную на трех расчлененных заключительных звуках экспозиции, ложную репризу). Благодаря единому темпу, которому Гилельс остается верен на протяжении всей части (иногда пианисты выделяют ложную репризу замедлением движения и резким изменением звуковой окраски), эти бетховенские неожиданности кажутся удивительно естественными, органичными, а вся структура первой части монолитной.

Следует Allegretto. По словам А. Рубинштейна, оно «от начала и до конца удивительно» и «его нельзя играть без душевного волнения». Гилельс так и играет: достаточно медленное движение, и без того темные колориты кое-где становятся еще темнее, еще таинственнее (какой контраст со светлыми, дневными красками крайних частей!). Ночной колорит не нарушается, а, напротив, оттеняется отдельными явственно акцентируемыми пианистом звуками. Гилельс, вслушавшись в авторскую мысль, сочетает здесь в некоем ошеломляющем единстве гайдновско-менуэтное и шубертовско-экспромтное начала.

И, наконец, финал. Быстрый, стремительный темп (но без всяких преувеличений), потактовая метрическая пульсация, резкие акценты, динамические нарастания, задор и юмор — все это, как только что отмечалось, драматизирует заключительное Presto, накаляет страсти, и перед нами — прототип будущих бетховенских финалов. От Гайдна здесь снова только интонационный характер мелодико-тематического материала, все остальное от композиционной драматургии Бетховена. Своей мудрой и поэтической интерпретацией Гилельс осознанно или неосознанно вступает в полемику с теми исследователями-бетховеноведами, которые не замечают заложенного в этой сонате драматизма.

Восьмая соната (с-moll op. 13)

Как на всем, что играет Гилельс, лежит печать первозданности, так и на Патетической. В ней (впрочем, и в Лунной тоже) это особенно заметно, ибо нет, пожалуй, более «заигранного» сочинения, которое исполняли столь многочисленные дилетанты и, главным образом, посредственные пианисты-интерпретаторы.

В бетховенской литературе не раз высказывались достаточно противоречивые замечания о Патетической. Указывалось, в частности, что сонате, несмотря на ее название, не достает той высокой страстности, которая характерна для последующих бетховенских патетических шедевров, таких, как Allegro *brío* ed *appassionato* из op. 111 или соната-*Appassionata* op. 57 (замечание, быть может, справедливое, но не умаляющее, на наш взгляд, своеобразия этого произведения); указывалось и на то, что в ней есть моменты, идущие от театра, а не от живой

жизни — имелась в виду театральность некоторых эпизодов; что название сонаты — дань прошлому, патетике конца XVIII века.

А. Рубинштейн, очень высоко ставивший сонату, находил, однако, что ее содержание не соответствует названию «Патетическая»: он полагал, что патетичность есть только в Grave и, может быть, еще в Adagio.

Отдадим себе отчет в самом понятии «патетичный», «патетический». По Далю слово «патетический» — «трогательный, возбуждающий чувства, страсти»; по современным словарям — «приподнятая взволнованность»; иной раз это слово означает лишь что-то внешнее — внешнее проявление воодушевления, наигранное воодушевление, в действительности отсутствующее...

Гилельс своим исполнением вступает в художественный спор как с теми, кто считает, что название сонаты условно, дань заголовкам прошлого и не соответствует ее сути, содержанию, так и с теми, кто полагает, что в сонате сказываются черты «театральной патетики», театральности.

Гилельс играет сонату предельно искренне и воистину патетично, если, конечно, под этим понимать не наигранное воодушевление, а приподнятую взволнованность в ее широких эмоциональных градациях — от огненной страстности и даже ярости до возвышенной, чуть приподнятой лирики. И опять-таки (как и в других сонатах) этот эмоциональный тон поэтической возвышенности скрепляет в целостный организм все части сонаты, сколь ни отличен музыкальный образ каждой из них.

В первой части пианист мудро передает патетику суровых, мужественных вопросительных интонаций в их сопоставлении со страстно-яростным, мятежным движением Allegro *di molto e con brío* — здесь царят большие, устремленные вперед линии, широкий и свободный штрих *al fresco* (при этом, как это ни удивительно, не ускользает от внимания — вот, что значит высокое мастерство! — ни одна сколь-нибудь важная деталь), прямо-таки оркестровый колорит, единый темп (почти не замедляющийся, не изменяющийся в диалогах баса и сопрано побочной партии).

Возвышенная патетика углубленного в свой мир (и одновременно созерцающего природный ландшафт) художника звучит в Adagio *cantabile*; проникновенно произносятся все мелодические линии; смягчаются контрасты (в частности, с *as-moll'*ной темой) — разве лишь оттеняются чуть более темный и чуть более светлый колориты, в которых проводится тематический материал; завораживающей мерной ровностью шестнадцатых, а затем триолей сопровождения достигается единство движения...

Наконец, в Рондо (размеренный и весьма небыстрый темп) — возвышенная, трогательная и мягкая лиричность, прерываемая то громкими возгласами, то яростными восклицаниями нисходящих последовательностей в правой руке перед ферматами, то чуть-чуть абстрактным полифоническим (фугированным) разделом (этот краткий предвестник будущих бетховенских сонатных фуг воздействует сильнее тем, что полифоническая фактура занимает в Патетической немного места).

В памяти неизгладимо сохраняется общее впечатление от интерпретации сонаты: все органично, естественно-просто и вместе с тем патетически-возвышенно, все на редкость гармонично и убедительно (гармоничности способствует и выбор темпов и их соотношений в сонате).

Двенадцатая соната (As-dur op. 26)

Идея, положенная Гилельсом в основу интерпретации сонаты, мне кажется, такова: он стремится передать умонастроения, навеянные наступающим утром жизни, весенним пробуждением и обновлением (вспоминаются пушкинские строки «улыбкой ясною природа сквозь сон встречает утро года»), умонастроения, омраченные не личной скорбью, а всеобщим трауром по поводу смерти героя (бетховенское: *sulla morte d'un Eroe*). Светлое начало господствует в трактовке сонаты Гилельсом, похоронный марш не становится у него *центральной* частью произведения (как, скажем, в интерпретации М. Юдиной, где доминирует трагическая основа).

Как всегда, Гилельс дает рельефную и пластичную *психологическую* характеристику каждой из четырех частей сонаты. В его интерпретации явственно передан романтический дух произведения, предвосхищение отдельных сторон как шопеновской, так и шубертовской музыки. Но это романтическое начало, расслышанное Гилельсом, передано им без всяких преувеличений — их нет ни в темпах, ни в динамике, ни в агогике. Больше того, артист слегка вуалирует резкость контрастов между частями (да и внутри каждой из них), чуть смягчает противопоставление идиллического и патетического: пасторальному не придается чувствительности, а с трагедийной приподнятости снимается как *личная* скорбь, так и всякая помпезность. Идя этим путем, Гилельс добивается впечатляющей целостности сонаты, сомкнутости формы. Это сказывается на исполнении каждой части.

В *Andante con variazioni* пианист, сохраняя характерный психологический облик каждой вариации, сближает их, используя для этого ряд средств, прежде всего выбор темпов, хоть и несхожих, но нигде не выходящих за рамки *Andante* (в том числе и в четвертой вариации, которой по традиции, идущей еще от К. Черни, нередко придают «воодушевленно-шутливый характер» и которую играют обычно весьма подвижно).

В Скерцо у Гилельса — стремительность, молодой напор и вместе с тем шутливость, но никакого неистовства, никакой необузданности, никаких превышений скорости движения — это переход-мостик от идиллической в целом сферы первой части к последующей трагедии. Что касается третьей части сонаты, то здесь Гилельс как бы следует за Роменом Ролланом, заметившим, что в этой медленной музыке перевешивает гордая маршевость, а не траурность.

Наконец, в финальном *Allegro* у Гилельса — весенний гомон, прерываемый в средней части аккордовыми ударами-напоминаниями о разыгравшейся драме...

Какая поразительно целостная музыкальная картина создана пианистом! Особенности гилельсовской трактовки становятся наиболее явственными, если сопоставить интерпретацию сонаты Гилельса с ее истолкованием Марией Гринберг, истолкованием, столь же интересным по замыслу и великолепным по мастерству. И она достигает монолитности музыкального образа, и она вступает в спор — разумеется, подспудный — с теми, кто, подобно Бюлову или Ромену Роллану, отказывал сонате в органичности целого. Но если Гилельс придает сонате черты ранне-романтического сочинения, то внимание Гринберг обращено на ее классические корни: она исполняет сонату сдержаннее, суровее, аскетичнее, заметно подвижнее играет куски медленной музыки, строго соблюдает единство темпа в каждой части.

Четырнадцатая соната (cis-moll op. 27/2)

Помню, как много «дала» мне та рукопись «Лунной сонаты», где автор не нашел еще гениального превращения плавных триолей в ломаные арпеджио, так усиливающие драматизм, эмоциональную напряженность в конце первой части.

Э. Гилельс

Нахожусь под огромным впечатлением интерпретации Гилельсом этой сонаты! Конечно же, он идет здесь по стопам А. Рубинштейна — в его игре нет ничего, что связывало бы с меланхоличностью, романтической мечтательностью и задушевностью. Гилельса, как и Рубинштейна, возмущало утвердившееся за сонатой название «Лунная». По его мнению, первая часть этого сочинения трагична от первой и до последней ноты, передает тяжелое душевное настроение и, если говорить образно, небо здесь задернуто мрачными тучами; в бурном и страстном финале также не светит луна; лишь во второй части можно представить себе «минутное лунное сияние».

Как-то Рубинштейн играл эту сонату в доме Я. Полонского. Спустя год после смерти Рубинштейна В. Стасов вспоминал это исполнение: «...И тут понеслись вдруг тихие, важные звуки, точно из каких-то незримых душевных глубин, издали, издали. Одни были печальные, полные бесконечной грусти, другие — задумчивые, теснящиеся воспоминания, предчувствия страшных ожиданий. Что тут играл Рубинштейн, то с собой унес в гроб и могилу, и никто, может быть, никогда не услышит этих тонов души, этих потрясающих звуков...»¹

И тогда, когда я слушал Гилельса в концерте (конец 60-х годов), и теперь, после прослушивания московской и нью-йоркской записей сонаты (они запоминаются, ибо очень художественно значительны), я задумался над вопросом, что именно в его интерпретации оставляет впечатление удивительной цельности, монолитности музыкальной драмы.

¹ Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн. — Л., 1962. С. 299.

При том, что каждая часть сонаты у Гилельса естественно сохраняет свой характер, свои особенности, свои эмоциональные краски и звуковые колориты (и все это столь несхоже и даже резко контрастно), триптих объединяет различные проявления одного и того же душевного настроения — глубокая и великая, возвышенная печаль: мужественно-суровая и одновременно щемлящая и сердечная в Adagio, просветленная и лирически-наивная в Allegretto («печаль моя светла») — с его намеками на народный танец (в трио), трагически-страстная и трепетная, беспредельная, преодолеваемая сильной волей, но не преодолимая — в Presto agitato.

Невольно приходят на ум пушкинские строки:

К печалю я привык, расчелся я с судьбою
И жизнь перенесу стоической душою.

(Чаадаеву)

Но разве только этот общий горестно-взволнованный тон объединяет столь несхожие части? Конечно, нет. Тут сказывается выбор самих интерпретационных выразительных средств.

Отметил бы два качества исполнительского искусства Гилельса, которые всегда наличествуют в его игре (и всегда способствуют цельности): *во-первых*, непрерывность и интенсивность развития, *процесс* непрерывного развития, создаваемый тончайшими душевными нюансами, их изменениями, незаметными переходами одного нюанса в другой. Нет пустот, нет швов, полная концентрация на развитии непрерывности; *во-вторых*, Гилельс цементирует тот высокий художественный покой, ту гармоничность, которые обусловлены прежде всего поразительным владением музыкальным временем — крепкий и вместе с тем гибкий ритмический остов и выбор темпов. (О покое много писали и в связи с игрой Н. Рубинштейна.)

В сонате сочетаются, казалось бы, предельно контрастное самоуглубленное размышление и экстатическое неистовство. Это провоцирует темповые крайности. Они приводят к тому, что Adagio превращается в слезливо-чувствительный, преисполненный нежности ноктюрн, а Presto agitato в нечто inferнальное, в furioso zingarezo или в бравурно-виртуозную пьесу. Поэтому в выборе скорости движения Гилельс проявляет артистическую мудрость.

Вслушиваясь в исполнение сонаты Гилельсом, обратим внимание читателя и на удивительное многоголосие, полифоничность, полиэлементность фактуры — всюду и везде, на ту детализацию, которая не разделяет, а, напротив, сцепляет каждую из частей.

В Adagio (первая часть) — неопределимо действенная смена тончайших душевных нюансов и темных красок, ясность трехслойной фактуры: мерное, рельефное (мало педали) движение (именно движение, а не застылость — благодаря тому, что пианист не упускает из виду бетховенского указания *alla breve*)² и рельефность, значительность

² Такой ошеломляющей ровности движения (требующего не меньшего, если не большего, мастерства в медленном движении, чем в быстром), которая действует магически сама по себе, мне не приходилось слышать ни в одной из известных записей сонаты.

каждого звука, обостренное внимание к гармоническим сменам и их едва приметная драматизация, когда они дважды выходят за регистровые рамки; тончайшие оттенки декламационной мелодики с ее затактовыми шестнадцатыми в пунктирном ритме; ходы гулких басов, порой (в том числе и в первых пяти тактах) складывающихся в тему старинной чаканы.

В Allegretto (вторая часть) обращает на себя внимание квартетный стиль исполнения — полифоничность именно струнного квартета, а не фортепианно-аккордовая, а также подчеркнута народнотанцевальный характер трио с непривычно резкими *sf*-акцентами (опять драматизация) и звуками волынки в сопровождении. Выбором спокойного темпа (но, разумеется, не только этим) Гилельс сглаживает здесь резкий контраст между Adagio и основным музыкальным материалом средней части, к которому, не забудем, она примыкает *attacca*.

В Presto agitato (третья часть): подымающиеся могучие, возбужденные, драматически-напряженные волны трезвучий с двумя ударами на вершине (второй удар — отзвук первого); при этом рельефность каждого звука, минимум педали, остро акцентированное *staccatissimo* басов; тончайшие оттенки — и в самом *furioso* и в переходах от *furioso* к «призывам», к вопросительным интонациям — то пламенность, то мучительная печаль...

Единство финала создается интенсивностью, стремительностью, с которой артист разворачивает музыкальный материал, именно интенсивностью, а не скоростью! Гилельс придает музыке взволнованность, душевную трепетность, в отдельные моменты становящуюся более напряженной благодаря едва осязаемому, едва приметному и недолгому ускорению движения (например, в такте 9 и последующих) и мгновенным динамическим нарастаниям (как, скажем, в движениях восьмыми в тактах 43 и последующих в экспозиции и аналогичных тактах в репризе). Рельефен каждый звук.

Незабываемое впечатление оставляет кода: бурлящий поток, ускорение — тридцатьвторые — подъем арпеджио, произнесение мелодической темы, раскаты громких трезвучий, каденция возвращения к Adagio, таящего «прощальный привет любимой и ...удар кинжала» (Стасов).

Нельзя не согласиться с высказыванием Л. Левинсон об исполнении этой сонаты Гилельсом: «...Трагедийность этого „автобиографического“ цикла пианист воплощает необычайно цельно... И хотя концертант закончил программу трагической исповедью композитора, исполнение его, несущее дух сопротивления и созидания, вызвало у нас подъем жизненных сил, чувство огромного воодушевления»³.

Шестнадцатая соната (G-dur op. 31/1)

Мне представляется, что, исполняя эту сонату, Гилельс вступает в спор со многими, писавшими о ней музыкантами. Прежде всего с Антоном Рубинштейном, считавшим сонату самой слабой из всех

³ Левинсон Л. В бетховенской программе // Сов. музыка. 1971. № 10. С. 87.

бетховенских сонат, полагавшим, что в ней «видна его личность, но нет его полета» и расценивавшим вторую часть (*Adagio grazioso*) как балетную сцену, в которой трели «изображают кружащихся на цыпочках балерин».

Внутренняя полемика у Гилельса идет и с Роменом Ролланом: вряд ли артист слышит (в той же второй части) предвосхищение *лучезарной* серенады из россиниевского «Цирюльника». В интерпретации Гилельса соната предстает как одно из примечательнейших бетховенских творений, в центре которого *Adagio* — и не только по расположению внутри бетховенского триптиха, не только по временной протяженности (вторая часть — одна из самых протяженных — после *Adagio* из *op. 106* и *Agietta* из *op. 111* — бетховенских медленных сонатных частей!), но и по духовному содержанию.

Вызывает восхищение художественный замысел Гилельса (разумеется, и мастерство его воплощения), позволивший добиться того, что тщательнейшая детализация музыкального материала не приводит к пестроте и расчлененности, не тормозит общего тока музыки. А без детализации и красочных звуковых подробностей — без гитарных пиццикато, без противопоставления тембров струнных и духовых инструментов, без сумрачных басов и разных оттенков ночного света, без трельных мерцаний, в иных случаях почти мистических, как бы доносящихся из далеких миров, — без всего этого, то есть оставаясь в пределах черно-белой графики, не воссоздать, не донести до слушателя великий *покой* музыки *Adagio*, переливы и оттенки этого покоя и, в конечном итоге, то блаженное оцепенение, к которому приходит Бетховен. Что и говорить, арсеналом фортепианных красок Гилельс владеет так, как не владеет ни один из известных нам пианистов.

А «серенадность», «итальянизмы» и колоратура в этой части (идущие, на наш взгляд, от Моцарта, а не от итальянских авторов), а грациозность (*Adagio grazioso*)? Все это, естественно, сохраняется в музыке. Но в интерпретации Гилельса видишь то, что раньше многими не замечалось: все «новые» компоненты бетховенской музыки взнуданы сильнейшей волей.

«Мы привыкли у Бетховена к божественному», — сказал Антон Рубинштейн. И именно этого «божественного», этого «полета» Гилельс в сонате не увидел. Великий пианист нашего времени сумел показать, что Рубинштейн заблуждался. Как же он смог создать во второй части целостную божественную психологическую картину из множества, казалось бы, несхожих интонационных и тембровых подробностей? Тайна интерпретации, которую не передать словами? Конечно! И все же приподыдем покров с этой тайны. Она — во времени — в мастерстве использования всего того, что связано со временем, — темпа и ритмической мерности в ее *живом* течении, строгом и свободном.

А вокруг *Adagio grazioso* — сонатного центра — располагаются две несхожие по характеру, более подвижные части, гармонически уравновешивающие весь триптих, всю его форму. Это прежде всего *Allegro vivace*, которым начинается соната. Гилельс играет его звонко и светло; кажется, будто в стремительном темпе обмениваются в своих диалогах шутливо-лукавыми и кокетливо-ироничными репликами персонажи

commedia d'el arte, а иной раз проявляются короткие «фуриозные» вспышки бурного темперамента. Конечно, это — Италия, опыт, сложившийся в музыке Доменико Скарлатти и, быть может, Муцио Клементи. Но в истолковании Гилельса слышна и бетховенская воля, спаявшая все это в некое единство, слышны и бетховенские фортепианные краски, предвосхищавшие не только шубертовские мажоро-минорные переливы (в конце экспозиции и репризы), но и музыкальную живопись чуть затуманенной дали и «перспективы» импрессионистов (звучность на органном пункте, прерываемая паузами перед репризой).

Рондо, другую часть, обрамляющую *Adagio grazioso*, Гилельс играет — вопреки мнению К. Черни, требовавшего здесь, со ссылкой на самого Бетховена, стремительного темпа, — в *очень* спокойном движении, в характере *медленного* шубертовского *Allegretto* (но сохраняя метрический пульс *alla breve*), тонко и искусно владея и темпами и прозрачными красками, не затемняющими «квартетной» полифонии. Велико в исполнении Гилельса воздействие на слушателя заключительной «точки» сонаты, поставленной Бетховеном, — гневно-шутливого взрыва в финальном *Presto*, которое артист играет в ослепительно-феерическом темпе «быстрее быстрого».

Двадцать первая соната (C-dur op. 53)

Перед пианистом, обращаясь к истолкованию этой сонаты, возникают серьезные сложности, если не сказать препятствия: сама фортепианная фактура сонаты и сложившиеся десятилетиями традиции ее исполнения не только в учебных заведениях, но и на концертных эстрадах, провоцируют играющего на виртуозно-бравурный стиль интерпретации. Гилельс, который никогда и ни в чем не следует по чужому пути, возвращает нас к первоизданности сонаты, к идее, заложенной самим автором, идее, так точно и образно охарактеризованной Роменом Ролланом: «Пианистическая перегруженность, которая покрывает [это произведение] блестящей сеткой виртуозности, часто мешает уловить ее интимность... Эта белая соната в до мажоре, текущая как чистая вода, — пленительнейшее восхищение природой, подчиненное разуму»⁴.

Внимание Гилельса прежде всего направлено к интимному, лирическому, к поэтической теме «человек и природа». Поэтому такое значение артист придает обильно расставленным композитором знакам *p*, *pp* и даже *ppp*, тихой звучности, которую вспышки громогласия только оттеняют.

И, как всегда, у этого художника, обладающего среди многого и многого другого и даром прозорливого драматурга, истолкование сонатной композиции из трех картин выстраивается в целостный образ. Форма стянута невидимым обручем в единство. Каким путем артист этого достигает? Ответим кратко: стрелка его «исполнительского ком-

⁴ Роллан Р. Собр. музыкально-исторических сочинений. — М., 1938. Т. VII. С. 154.

паса» все время указывает на финал, на заключенное в нем поэтическое единение, слияние человека и природы, на ликующее Prestissimo в самом конце произведения. Разумеется, сказанное вовсе не означает, что первым двум частям придается меньшая значимость, чем заключительному Rondo. *Вовсе нет!* Но они — Allegro con brio и Adagio molto — исполняются так, что слушатель не перестает испытывать трепетное *ожидание*, если угодно, затаенное *упование*: нечто, смутно предвидимое, пусть пока неясное и загадочное, еще свершится, еще *должно* свершиться, и оно, как мы знаем, действительно свершается в завершающей композиции Allegretto moderato, переходящем в Prestissimo. Именно это *ожидание грядущего* заставляет слушателя столь напряженно внимать гилельсовской интерпретации первых частей сонаты и испытывать затем блаженство и радость, воспринимая финал.

Все это, разумеется, заключено в самой бетховенской музыке. Надо было «всего лишь» расслышать в ней все это, расслышать так, как расслышал Гилельс, и воплотить с тем непревзойденным мастерством, с каким это сделано.

Первую часть сонаты Бетховен предписывает играть Allegro con brio, то есть пламенно. Гилельс так ее и играет. Но где сказано, что пламенность требует прежде всего громкости, длительных и сильных по звучности forte и fortissimo? Для Гилельса con brio в данной сонате равнозначно трепетности, предвосхищающей, повторяю, благоговейное и в то же время тревожное *ожидание* предстоящего. Пианист щедро использует в Allegro различные градации тихих колоритов, скупое — громких и совсем не прибегает к ярко-светлым краскам. Может быть, именно поэтому так сильно впечатляют, не побоюсь сказать, ошеломляют вспышки fortissimo в «предутренних» порывах бури (в разработке), за которой следуют гул уходящей грозы и возвращение к трепетной пульсации «темы ожидания».

Слушая Гилельса, вы не перестаете ощущать устремленность, устремленность к чему-то чаемому и грядущему. Гилельс достигает этого, не говоря о многом другом, мастерским использованием темповых средств. *Формальное* единство темпа, предписываемое педантами соблюдение неких норм классицизма, не соблюдается, хотя *впечатление* такого единства и возникает. Общий темп у Гилельса — не слишком быстрый (чуть еще более спокойный в «хоре» побочной партии), но ничто не тормозит *устремленности* звукового потока, на мгновение прерываемого, но не задерживаемого расставленными Бетховеном ферматами; никаких или, точнее, почти никаких ritardandi, которые замедляли бы эту устремленность; напротив, короткие, как мгновения, вспышки, ускорения темпа в отдельных местах Allegro con brio обостряют эту непрерывно ощущаемую устремленность вперед, в неизвестные дали.

В Introduzione, если воспользоваться характеристикой Р. Роллана, — несколько «мечтательных мазков» на вольном воздухе лирического героя этой сонатной поэмы о себе самом. По количеству тактов — их всего 28 — часть невелика, и, как напоминают все пишущие о сонате, Бетховен отказался здесь от развернутых Adagio. Но по протяженности, по занимаемому времени в композиционной структуре

целого оно не должно быть *слишком* коротким. Поэтому Гилельс играет Adagio molto предельно медленно, но так, чтобы бетховенскими выразительнейшими паузами не была порвана нить метроритмического движения, чтобы возникала красочная звуковая атмосфера plein molto, чтобы внутренний *диалог* размышляющего героя, его речитации оставляли впечатляющий след, чтобы все это, взятое в своей целостности, создавало психологическую картину обостряющегося блаженно-решительного — не побоимся повтора — ожидания, оцепенения перед предстоящим чудом.

И, наконец, воплощая бетховенский замысел, Гилельс — играет он так, будто тут же и сочиняя эту музыку, — подводит нас к цели, раскрывает тайну ожидания, ожидания утреннего рассвета, лучезарной Авроры (так французы не без основания окрестили сонату), воспевает в рапсодическом финале единение человеческой души и природы, *гармонически уравнивает весь сонатный цикл*. С каким щемящим спокойствием, благородством, чистотой и добротой произносит артист мелодию народного склада (наконец-то, наконец-то долгожданное появилось!), звучащую почти как у импрессионистов в воздушной красочной дымке смешанных педалью гармоний! С какой экстатической неистовостью «перекрашивает» он тему тенью и нисходящим ходом остро стаккатируемых тридцатьвторых в басу! Как органично сочетается в финале лиризм и драматизм, создавая в этом случае резкими контрастами единство музыкального образа! Каким ликующим танцем-песней в быстрейшем Prestissimo завершает он все полотно! Я невольно использовал здесь понятие, заимствованное из арсенала живописца, невольно, но, по-видимому, не случайно: звуковые образы, созданные в сонате Гилельсом, *зримы*. Будто и в самом деле они нанесены кистью на полотно.

Я слышал Сонату op. 53 в исполнении Гилельса на концерте. Теперь несколько раз прослушал ее в записи. И удивительно: казалось бы, в записи все всегда повторяется. Но когда интерпретация поднята на большую высоту, когда играет великий артист, невероятное становится очевидным: всякий раз внимание привлекается к чему-то другому, «новому», и создается иллюзия, будто каждый раз артист вносит импровизационные новшества в свое истолкование сонаты.

Двадцать третья соната (f-moll op. 57)

В статье, написанной Я. Флиером к 60-летию со дня рождения Гилельса, есть строки, посвященные его истолкованию этой сонаты, за которой закрепилось (с легкой руки гамбургского издателя, опубликовавшего ее в четырехручном переложении в 1838 году) название «Аппассионата». Она «...была сыграна с такой силой творческого горения, являя собой такое уникальное архитектурное построение, что зал оказался потрясенным. Скажу прямо — это первая в моей долгой жизни интерпретация „Аппассионаты“, которая удовлетворила меня полностью»⁵.

⁵ Флиер Я. Щедрость таланта // Сов. музыка. 1976. № 10. С. 53.

Я, к сожалению, не присутствовал на этом концерте, но после прослушивания пластинки с записью гилельсовской игры этого произведения был так же глубоко взволнован трагическим музыкальным образом, созданным артистом.

Чем же именно Гилельс так потрясает здесь душу? Попробую сначала кратко и обобщенно ответить на поставленный вопрос: Гилельс укладывает, если использовать слова Романа Роллана о музыке самой сонаты, «пламенный поток» в «гранитное ложе».

Да, перед нами музыкальная трагедия, но она в какой-то мере уравновешена или, точнее, стихийность ее обуздана классической сонатной архитектурной формой, от которой в тот период, когда создавалось композитором это произведение, он еще не отошел, как это произошло впоследствии. Один из видных зарубежных критиков и музыковедов [И. Кайзер], причисляющих, кстати говоря, Гилельса к самым первым пианистам современности, не понял, на наш взгляд, общей его концепции истолкования сонаты и, по сути, упрекнул его в том, что он «транспонирует» эмоциональную сферу этого произведения «в мир классической невозмутимости». Нет, это не так, совсем не так, и я полагаю, что вольно или невольно в мнении немецкого критика сказалась его приверженность к яростно-неистойовой трактовке рассматриваемой бетховенской сонаты, от которой *мудрый* Гилельс отказался. Я бы, характеризуя теперь гилельсовскую игру «Аппассионаты», использовал известные слова Гейне о позднем Листе: «Теперь, когда он разыгрывает самую могучую грозу, сам он все же возвышается над ней, как путник, стоящий на вершине горы во время грозы в долине: тучи собираются там, глубоко внизу, молнии, точно змеи, извиваются у его ног...»⁶. Тут я прерываю цитату: было бы неточным писать о том, что Гилельс — подобно Листу в поэтической характеристике Гейне — «с улыбкой вздымает чело в чистый эфир». Нет, Гилельс страстный участник музыкальных событий, а высокий художественный покой дает ему возможность облечь в *этой сонате* все происходящее в стройную классическую структуру. Но такой торжественно-суровый покой сродни, конечно, классической невозмутимости: он лишь не позволяет переходить за грани эстетически-прекрасного.

Трагическая, стихийная сила в гилельсовской «Аппассионате» более ощутима от того, что для ее *бурного* проявления очень точно намечены лишь отдельные, если воспользоваться термином Станиславского, «игровые точки». Они звучат страстно, звонко-громко, но не грузно. Об этих «игровых точках» еще пойдет речь. Пока же отметим только одно: достаточно сместить их (что у Гилельса немислимо!) или сделать излишне протяженными — и вся классическая музыкальная архитектура была бы сметена или перекошена.

Полифонии, как таковой, в сонате почти нет (разве вспоминается ненадолго соединяющийся в едином бурном потоке канонический двухголосный бег шестнадцатых в финале). Но в широком смысле слова Гилельс всегда и всюду играет «полифонично», говоря точнее, «полиэлементно», выявляя, как это делает выдающийся дирижер в работе

⁶ Гейне. Лютеция // Полн. собр. соч. Т. 9. С. 150.

с первокласснейшим оркестром, все линии партитуры, ясно прозвучавшие все и вся, в должных, конечно, пропорциях. Этой прозрачности музыкальной ткани Гилельс достигает не столько расчленением динамики (одно — громче, другое — тише), сколько рельефнейшей передачей *характера любого* элемента фактуры, казалось бы, мало-существенного, остающегося на втором или даже на третьем плане, но способного «просветлить», прояснить целостную художественную картину.

Примеры? Их можно было бы, следуя за музыкальным текстом, привести сколько угодно. Но вот три — особенно примечательных. Пульсирующая, репетиционно-повторяющаяся или неповторяющаяся линия восьмушек в первой части. Казалось бы, «фоновый материал»? Но Гилельс придает ему неслыханно ровную, а поэтому прямо-таки завораживающую ритмической мерностью и «весомостью» каждой ноты огромную значимость: ваше, слушателя, внимание сосредоточено на предельно сдержанном, внешне не проявляемом психологическом беспокойстве огромной силы. Или в финале сонаты: благодаря тончайшим интонационным и динамическим градациям различимое произнесение разной по эмоциональной краске и значимости пунктирной и ямбической реплики, то темнеющей, то светлеющей среди потока шестнадцатых. И последний пример (снова из первой части) — разный по выразительности эмоциональный колорит, который Гилельс придает аккомпанирующему фону побочной партии (ее по недоразумению принято трактовать как «ласковую» и чуть ли не «лучезарную», чего Гилельс, конечно, не делает).

Но вернемся к обещанному: к расставленным Гилельсом-драматургом «игровым точкам», или попросту к «точкам» (рахманиновский термин). В первой части сонаты обращают на себя внимание две такие драматургически точно рассчитанные Гилельсом *динамические* кульминации: во-первых, последняя фаза разработки там, где на фоне бурного, но ритмически мерного клокотания шестнадцатых восьмикратно сверху и снизу раздаётся ритмомелодический оборот, который принято именовать «лейтмотивом судьбы» (Ф. М. Блуменфельд, проходя с автором этих строк «Аппассионату», рассказывал, что Антон Рубинштейн, играя эти такты, имел обыкновение полупрошепотоком грозно произносить под оборот ♪♪♪ «Так я хочу», или: «So soll es sein»); во-вторых, обрушивающийся на слушателя шквал гневно-яростных, грузно-громыхающих и притоптывающих аккордов в предпоследних тактах (не отсюда ли протягивает Гилельс смысловую и композиционную арку к Presto в финале?).

Тут пора сказать о темпе первой части. (Не будем касаться трансформации Adagio assai — медленного темпа, ошеломляющего неожиданностью, но неубедительного даже у самого Глена Гулда.) Интерпретаторы идут здесь тремя путями: одни, расходясь с общепринятой практикой, осознанно выбирают *два* контрастных темпа — для музыки размышления и для музыки мчащихся шестнадцатых, создавая этим нервозно-истеричный шумановского склада романтический образ; другие — не из самых умных — играют первую часть сонаты, пусть и страстно, но всю быстрее AlLEGRO, замазывая таким темпом все

происходящие в музыке мелодико-гармонические события и тем самым упрощая и обедняя музыкальный образ (страсти играющего кипят, но музыка гибнет); третьи, следуя некоей академической традиции (обычно приписываемой еще чуть ли не Карлу Рейнеке), обескровливают сонату добропорядочным темпом.

Гилельс придерживается бетховенского *Allegro assai*. Он не склонен к его преувеличению: темп не очень быстрый, но всюду стремительный, и это одно из важнейших средств передать величавость трагического и страстно-драматического. Стремительность, кроме всего прочего, достигается неуклонностью метрического пульса на $12/8$, нигде не подменяемого четырехчетвертным размером. Единство темпа в общем и целом сохраняется, но без всякого, конечно, псевдоакадемического педантизма. Тут есть, правда, отдельные резкие и короткие темповые сдвиги-убыстрения — резкие убыстрения, например, в виртуозном «кадансе-фантазии», имеющие в сонате глубокий смысл. Но, повторяю, иллюзия единства темпа вместе с тем не покидает слушателя. Быть может, это темпоритмическое единство приводит к тому, что «трагедия» сонаты начинается у Гилельса не с громких аккордовых последовательностей и не с бурной нисходящей последовательности (как у многих пианистов), а буквально с первого же таинственного унисонного в двух фортепианных регистрах хода, тут же сдвигаемого на одну ступень, тональную и психологическую.

В течение многих десятилетий вторую часть «Аппассионаты» характеризовали на печатных страницах и на концертных эстрадах как «покойное благостное созерцание» или «светлый образ размышления на лоне природы». Побуждала к такому пониманию то ли бетховенская ремарка *dolce* (будто немислимо другое *dolce* — мужественно-суровое), то ли устоявшаяся традиция. Гилельс рисует *Andante con moto* (то есть с движением) вовсе не нежной пастелью, а плотными весомыми мазками кисти, не светловатыми, а скорее сурово-коричневыми тонами. Для него в этой небыстро движущейся музыке — концентрация мужественной воли и одновременно мужественной сердечности. Сегодня он уже не одинок в таком понимании *Andante* с вариациями. Возможно, здесь сказались флюиды, пришедшие еще из 30-х годов от Шнабеля.

У Гилельса в этой части — минимум *rubato* и пристальное внимание к *rinforzandi*, к *sforzate* и к *ff*, которые он исполняет, правда, с должной уравновешенностью, не столь полемично, как это делал Шнабель. И во второй части Гилельс расставляет свои драматургические точки, не такие, конечно, острые, как в крайних частях сонаты: кульминациями становятся две точки (в конце *Andante*) — высокая по регистровке во второй половине третьей вариации (*ff* и *sf*) и низкая, сумрачная по колориту последняя вариация, предваряющая финал.

Финальное *Allegro ma non troppo*, превращаемое некоторыми пианистами в смятенно-паническое *Prestissimo*, рисует картину суматошной суетливости, а вовсе не образ бушующей на громадном пространстве величественной стихии. Гилельс, строго следуя бетховенской ремарке «*non troppo*», удерживает этот яростный звуковой поток (готовый, казалось бы, вот-вот выйти из своего русла и все затопить, но

не «решающийся» это сделать) в едином и не слишком быстром ровном движении, удерживает титанической волей, столь характерной для него устойчивостью ритма и протестующе-гневными возгласами, раздающимися в разных звуковых регистрах. Высшей «игровой точкой» части, да и всей музыкальной трагедии, «точкой», которую Гилельс, конечно, предвидит загодя, становится у него шоковое потрясение в конце — *Presto*, столь изумлявшее еще бетховенских современников полной несхожестью с привычными заключениями финалов классических сонат. Дух захватывает от этого гилельсовского неистово-упрямого танца-топота на одном и том же месте, возникающего из импульсов, посылаемых тяжело-звонкими половинными аккордами.

А затем, после дикого танца, проблескивает ли в виртуозно оформленной гармонической каденции сонаты светлый и чуть ли не ликующий колорит, как принято писать? На наш взгляд, ни у Бетховена, ни у Гилельса всего этого нет: трагедия, как то часто и бывает в трагедиях, не разрешается — остаются лишь бурная стихия и стойкое душевное сопротивление человеческой личности.

Повторю, заканчивая разговор об исполнении «Аппассионаты» в унисон с Флиером, уже приводившиеся строки из его статьи:

«Это первая в моей долгой жизни интерпретация „Аппассионаты“, которая удовлетворила меня полностью».

Двадцать пятая соната (G-dur op. 79)

Эта соната, названная самим Бетховеном «*Sonate facile*» («Легкая соната») или сонатина, существенно отличается от его многих сонатных опусов: в ней нет ни трагизма, ни драматизма, ни размышлений о сложных и мрачных проблемах бытия, ни эпического начала, ни мощной виртуозности.

Здесь все другое. И вместе с тем великое мастерство и вдохновение композитора сказались и в деталях и в общей структуре.

Гилельс играет это произведение буквально колдовски: он очаровывает слушателя, обвораживая обаятельной прелестью легкокрылого, тонкого и *доброго* юмора. Цельность произведения, что всегда так важно для этого артиста, достигается и сохранением единства психологического облика, и единством самой манеры интерпретации, и непрерывностью метроритмического потока во всех частях — быстрых и медленной, и, разумеется, неопишуемой выразительностью гилельсовского мелодического интонирования, будь то подвижные линии или певучие обороты.

У Гилельса первая часть — *Presto alla tedesca*, — если и тип немецкого танца, приближающегося к вальсу, то, во всяком случае, к быстрому вальсу. Вся звучность, даже во встречающихся нарастаниях, прозрачна, *forte* и *sforzati* — и на тяжелых и на легких долях такта — звонки и легки. Разумеется, никакого подчеркивания танцевального метра, никакой схематизации, никакого отбивания сильных долей, никакой тяжелой поступи; больше того, метр часто сознательно затушевывается, чтобы не нарушить, повторяю, ни элегантности,

ни течения музыки. Кажется, все выполнено как в графике, в штрихах и линиях, без обращения к краскам. В разработке Гилельс легко драматизирует музыку, но не выходя ни за рамки общего жанра, ни за пределы избранного исполнительского стиля и не поддаваясь наивному соблазну привлечь излишнее внимание к терцовому кукованию кукушки. Кое-кто, как известно, играет (и на уроках показывает) первую часть сонаты «бойко», «энергично» и «напористо». Гилельс не идет по такому пути. Скорее он вносит в этот быстрый музыкальный танец лирические нотки.

Что касается медленной части, то, вслед за Гансом фон Бюловом, многие неустанно повторяли, что *Andante* (во всяком случае в его крайних частях) — прототип мендельсоновских песен без слов (впрочем, в терцовых и секстовых удвоениях мелодии здесь слышны и будущие брамсовские приемы). Гилельс вносит свой шарм в интонирование этой песни: на фоне ровнейшего (почти беспедального), явственно слышимого и не уводимого на второй план сопровождения (играемого на $\frac{3}{8}$, а не на $\frac{9}{8}$) звучат мотивы, записанные, как и вся часть, на $\frac{9}{8}$, но фразируемые, хоть и очень просто, но с использованием тончайших смен ритмических схем $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$... А в середине *Andante* — новая аккомпанирующая краска (шестнадцатые на педали) и опять-таки использование нового склада мелодии манипуляцией со сменой трехдольного размера мелодии.

И наконец финал. Гилельс играет Рондо (на фольклорного типа тему), как то и предписано Бетховеном, подвижным *Vivace*, а бетховенское *dolce* трактуется скорее как шутливое спокойствие, а не как нежность. Юмор вносится легкими акцентами, динамическими контрастами, полиритмией — вспыхивающих легким пламенем обрывков триолей в сочетании с шестнадцатыми. И как всегда, когда Гилельс играет рондо, он удивительно натурально и чарующе тонко возвращает слушателя в уже знакомый основной темп и характер главной партии...

Если судить по записи лекций Антона Рубинштейна, сделанных Кюи, великий пианист называл эту сонату «игрушкой». То ли Кюи неточно записал, то ли Рубинштейн оговорился: обычно он называл эту сонату не «игрушкой», а развлекательной игрой, что, разумеется, не одно и то же. Вот такой доброй и ласковой игрой-шуткой звучит соната в мастерском исполнении Гилелься, лишний раз демонстрирующего свою поразительную универсальность.

Двадцать шестая соната (Es-dur op. 81a) „Das Lebewohl“, „Les adieux“

Перед нами единственная фортепианная соната, которую сам Бетховен (а не его издатели или разные публицисты) назвал «Характеристической» и в которой дал каждой части программный заголовок: «Прощание», «Разлука», «Возвращение».

По поводу этого сочинения Антон Рубинштейн в одной из своих лекций заметил: «Соната так выразительна, я так сжился

с этой музыкой, что мог бы подписать слова под каждым тактом и указать в ней все ощущения, даже все жесты при прощании, и взгляды, и объятия. Но *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*, и мы этот шаг не переступим».

«Вторая часть связана с третьей. Нет мотива более *задушевного*, как первая тема последней части. Она является во всех тонах, как действительно при встрече; быстрые пассажи изображают порывы радости; отрывистые удары в октаву на аккордах трезвучия — точно нетерпеливые расспросы и т. д.»⁷

Антон Григорьевич, нередко прибегавший для пояснения музыки к зрительному ряду (к чему никогда не прибегал его младший брат), сделал, однако, при характеристике этой сонаты две весьма существенные оговорки: одну — в приведенной французской фразе, заметив, что «от великого до смешного один лишь шаг, и мы этот шаг не переступим»; вторую — на фортепианном уроке, сказав, по словам его ученицы А. Гиппиус, что в сонате «*Les adieux*» мы встречаемся впервые с программной музыкой, но здесь мы имеем дело с «*душевною* программой»⁸. А «душевную» программность (в отличие от иллюстративной программности) Антон Рубинштейн обнаруживал во всяком значительном по содержанию музыкально-художественном произведении.

Мы обо всем этом заговорили не случайно: в игре не только консерваторских учеников, но и опытных концертантов приходится слышать полнейшее непонимание сущности этого произведения: иллюстративно-изобразительная мишура застилает глаза, и в поле их внимания сосредоточиваются звуки почтового рожка, цокание лошадиных копыт, простор дороги, суета, объятия и поцелуи при встрече и т. п.

Все это уводит пианистов от внутреннего смысла этого произведения, представляющего собой сонатно-симфонический цикл, строго созданный по законам этой формы, а вовсе не программную поэму. Идея сонаты, выраженная в ее эпиграфе над первыми тремя нотами, — «*Le-be-wohl!*», который содержит доброе пожелание: «Будь здоров!»), — в широком философско-обобщенном (а не в узком субъективно-личном) понимании всеобщих тревожно-печально-радостных столкновений человеческих судеб, расстающихся и вновь встречающихся.

Гилельс именно так и понимает сонату. Он уводит поэтому на третий план все внешне эффектное, случайное и изобразительно-иллюстративное. Играет не «наглядную музыку», а большой бетховенский триптих, рисует, если воспользоваться рубинштейновскими словами, «душевную программу».

Как он это делает? Не хотелось бы ограничиваться самыми общими словами и — в который раз! — напоминать о его всесторонней пианистическом мастерстве, напоминать о его сверхвыразительном и характерном мелодическом интонировании, проявляющемся и в рит-

⁷ История литературы фортепианной музыки: Курс А. Г. Рубинштейна (1888 — 1889)/Сост. Ц. А. Кюи.— Спб., 1911. С. 36.

⁸ На уроках Антона Рубинштейна/Сост. и ред. Л. Баренбойм.— М.: Л., 1964. С. 50 (курсив Л. Б.).

мической ровности, и в *rubato*, и в «точно» отмеренной паузе, напоминать о его чисто актерском даровании «лепить» разные душевные движения героев исполняемой музыки.

Скажем о более конкретных сторонах интерпретации сонаты. И прежде всего об избранной артистом звуковой колористической атмосфере, в которой происходят все душевные события этого произведения. Я бы ее, эту колористическую атмосферу, охарактеризовал как матовую, чуть сумрачную. Здесь больше *piano*, чем *forte*, и резких акцентов, больше великолепно затухающих *diminuendi*, чем относительно редких, продолжительных *crescendi*. И сквозь единый по своему характеру колорит ярко пробиваются нечастые вспышки света, то ли в радостно бегущих громких пассажах, то ли в прерываемых паузами октавах, следующих по терциям. Гилельс, добавлю, не столько рисует душевную картину вечной смены разлуки-ухода и встречи-возвращения, сколько размышляет над всем этим как поэт-лирик. Такого впечатление слушателя, разумеется, как всякое впечатление, достаточно субъективное. Но основывается оно, и это я хочу повторить, на объективных факторах — на единстве колорита, сосредоточенности на главном, то есть на привлечении внимания к течению исполнительской мысли и его уводу от суетного и второстепенного.

И тут я хочу обратиться к частному моменту и вернуться к началу сонаты. Как трудно нередко бывает найти тон, слово, фразу, чтобы естественно и правдиво начать любое истинно художественное произведение, трудно это бывает композитору и писателю, интерпретатору и актеру... В рассматриваемой сонате Гилельс с какой-то безошибочной точностью находит четыре впечатляющих момента для вступительного *Adagio*: темп — медленно-задумчивый, продлевающий время, отведенное для этой музыки и для говорящих пауз в ее конце; колорит и динамику — матово-темные и тихие; *rubato* — скупое и сдержанное (никакого проявления личных чувств, тем более чувствительности!). А тон всему придает тишайший зачин-*motto* из звуков *g-f-es*, который артист произносит исключительно ровно, без малейшего выделения опорной тоники, произносит как бы не «для всех», а только «про себя». И еще сумрачнее повторяет тот же кадансовый мелодический оборот через несколько тактов с другой гармонизацией, направленной теперь не к *c-moll*, а к *ces-moll*. Соблюдается ли в этом *Adagio* указанное Бетховеном *espressivo*? Да, соблюдается, но по-своему, по-гилельсовски: сдержанная, естественная и сосредоточенная выразительность как-то сплавлена с покоем, а главное, — не подбираю лучших слов — с поэтической добротой.

Самый «отъезд» в последующем *Allegro* намечен только пунктирными линиями. Темп — не быстрый и уж во всяком случае неторопливый, но «нервы накалены» (я не решился бы передать словами, как именно этот «нервный накал» достигается; пусть это, как и многое другое, остается тайной большого художника — ведь без таких тайн искусство теряет свою «прелесть»). Чудесно подобраны фортепианные краски, образуемые то сближающимися голосами (узкая фактура), то раздвигающимися линиями (широкая фактура, много воздуха). В конце одной из самых длинных бетховенских сонатных код пианист

с мастерским проникновением передает душевное состояние человека, наблюдающего за чем-то дорогим, уходящим в дали дальние, истаявающим.

В *Adagio* нет стремления вперед, вдаль, все — в ожидании, все возвращается у Бетховена и у Гилельса «на круги своя». Артист очень явственно противопоставляет два начала: центральное, речитативное, почти что словесное и немудреную напевность (*cantabile*), которую Кремлев⁹ не без укора по адресу Бетховена называет значительно более ординарной. Споры нет, Кремлев прав в констатации изолированного факта, но он не подумал о том, что с драматургической позиции не все должно быть одинаково экспрессивно и что так называемая «ординарность» певучей линии здесь оказывается уместнее многого другого. Гилельс и играет эту мелодию как бы походя, не слишком напевно-выпукло: ведь основное содержание должно быть сосредоточено на «слове», подразумеваемом и «слышимом» в речитативах. Бетховен на немецком языке предписал играть эту часть «*in gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck*»¹⁰. Гилельс соблюдает это предписание весьма точно, но его *viel Ausdruck* запряжено где-то в глубине души артиста; он и не позволит себе его «демонстрировать», да и тончайшее гилельсовское *rubato* не задерживается мягко текущей метроритмической пульсацией. Спокойное «ожидание» сохраняется до последней ноты: в отличие от некоторых других пианистов, Гилельс не торопит события и не ускоряет последние два такта *Adagio*.

И финал сонаты — *Vivacissimamente, Im lebhaftesten Zeitmasse*. Своим исполнением этой части Гилельс с большой убедительностью доказывает, сколь неправы были некоторые музыковеды (среди них и Кремлев), утверждавшие, что перед нами скорее «внешняя, чем внутренняя, сторона радости... но не задушевность переживания». Что и говорить, внешние проявления радости — известная торопливость и порывистость движения, суета встречи — находят отражение в финале. Но все это — только антураж, внешняя обстановка, декорация, декорум. Гилельс не проходит мимо всего этого, но в центре его внимания три душевно-психологические сферы: во-первых, нежность, теплота и лиричность, с которыми исполняется «тема из восьмых» (перед ней он резко обрывает движение шестнадцатых!), та самая тема, про которую Антон Рубинштейн сказал, что «нет мотива более задушевного, как первая тема последней части»; во-вторых, восторженная ликующая приподнятость расчлененных октавных ходов по терциям; и, наконец, в-третьих, очаровательные диалоги легкой по звучности нисходящей линии (которую Гилельс играет мягким *staccato*) и сопранового голоса (такт 82 и дальше).

И в заключение хочу повторить и подчеркнуть уже сказанное: интерпретацию всей сонаты Гилельс пронизывает тем *добрым* душевным строем, той чистотой и естественностью, которые надолго западают в душу слушателя. И, конечно же, своей игрой он, как уже

⁹ Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. — М., 1970. С. 212.

¹⁰ «В равномерном движении, но очень выразительно».


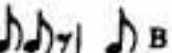
говорилось, полностью отменяет суждение тех, кто полагает, будто «музыка сонаты получила отпечаток эмоциональной поверхностности, совершенно чуждой лучшим произведениям Бетховена»¹¹.

Двадцать седьмая соната (e-moll op. 90)

Перед любым артистом, обращающимся к этому сочинению, возникает ряд вопросов, ответить на которые в интерпретационной практике не так просто: как довести до слушателя цельность этого двухчастного цикла, в котором как бы нет ясного архитектурного центра? Как собрать воедино и упорядочить лаконично-суровую и вместе с тем элегически-взволнованную первую часть сонаты с ее диалогами и множеством бетховенских исполнительских ремарок — динамических, артикуляционных, агогических — и предписанным, не слишком определенным, темпово-характеристическим обозначением «Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck» («С живостью и непременно с чувством и выражением»)? Каким путем придать целостность лирической второй части, которая так легко распадается на отдельные эпизоды? Как избежать здесь, при частых повторениях, монотонности? Как трактовать бетховенское указание (опять-таки предоставляющее широкие возможности для его понимания): «Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen» («Исполнять не слишком быстро и очень певуче»)?

Все эти вопросы возникают — неизбежно должны были возникнуть — и перед Гилельсом. По-своему, найдя ответы на них, он достиг исполнением сонаты художественного впечатления огромной силы.

Мне представляется, что смысловым центром сонаты является для Гилельса не Рондо, а композиция всего цикла, в котором одна часть дополняет другую, и мыслится артистом так: первая часть — драматико-эпическая увертюра, построенная на двух началах (вспомним слова, приписываемые, по-видимому, не без основания Бетховену: первая часть этой сонаты — «борьба между разумом и сердцем»); вторая часть — лирическая поэма (опять-таки вспомним бетховенскую поэтическую идею: «беседа с возлюбленной»).

В первой части сонаты драматизма, взволнованности и вместе с тем поразительной цельности (не как конструкции, а как процесса) Гилельс достигает рядом выразительных средств, из которых выделю, как мне кажется, главнейшие: во-первых, гибким использованием временных средств — темпа (не слишком быстрого и позволяющего передать решительность характера), замедлений и фермат, предписанных композитором; во-вторых, тонкой «игрой» ритмическими длительностями и связанной с ней разной артикуляцией в затактовых мотивах, широко используемых Бетховеном в этой части и записанных им то в виде  в forte, то в виде  в piano (среди прочего внимание к различию этих ритмических формул позволяет

пианисту передать диалогически-контрастный характер музыки, не превращая, как то часто случается в посредственном исполнении, чередование forte и piano в так называемую «эхо-динамику»); в-третьих, бережным обращением с динамикой — никаких преувеличений в сфере громкой звучности (иначе создался бы слишком резкий контраст со второй частью сонаты, чего Гилельс, исходя из его концепции, по-видимому, хочет избежать).

Исполнение Гилельсом финального Рондо, песенный характер музыки которого сближает Бетховена и Шуберта, буквально за душу хватает: нежно-ласковые и мечтательные мелодии не распеваются, а скорее *напеваются*, напеваются с такой удивительной естественностью, проникновенностью и душевной открытостью, будто слышишь произносимые слова (так понимает Гилельс бетховенское «очень певуче» — «sehr singbar»); небыстрый темп; мерное и очень плавное течение сопровождения; динамические контрасты во всей части чуть смягчены. Но главное — часть охвачена единством настроения, «единством задушевного тона». Именно эта возвышенная и просветленная задушевность, трогающая почти до слез, и придает финалу *цельность и чистоту*. Монотонность, повторы, длинноты, раздробленность? Всего этого вовсе нет: взятый артистом задушевный тон произнесения музыки позволяет ему властно вести за собой слушателя, ибо внимание его не ослабевает ни на мгновение... Не могу пройти мимо некоторых деталей, хотя бы двух из них. С какой пластичностью, изысканностью и натуральностью возвращается Гилельс всякий раз к основной теме рондо! А «хрупкие» последние такты сонаты, столь сложные с точки зрения интонационного их произнесения!? Чутье большого художника позволило Гилельсу найти здесь впечатляющие естественно-тонкие агогические переходы в сфере предписанных композитором.

Двадцать восьмая соната (A-dur op. 101)

Гилельс как художник-интерпретатор равновелик, к какому бы периоду бетховенского творчества он ни обращался. С сонатой A-dur мы связываем лик позднего Бетховена, которому удалось в последних сонатах удивительно органично сочетать импульсы, идущие от сердца, с импульсами, продиктованными умом, естественные изливания глубокого чувства с самим процессом философских размышлений, объединить гомофоническое и полифоническое начала и проложить путь к музыке грядущих времен.

Если исключить опус 106-й, то нет, на наш взгляд, более сложной для интерпретации бетховенской сонаты, чем поздняя в A-dur. Сам автор, передавая рукопись для исполнения пианисту Ш. фон Фельсбургу, охарактеризовал (по словам Шиндлера) ее как «произведение, богатое поэзией и необыкновенно трудно исполнимое». Уже в наши дни пианист Эдвин Фишер справедливо заметил, что это сочинение «доступно только зрелым художникам».

В чем же мы видим особую исполнительскую сложность этой сонаты? Во-первых, в необходимости правдиво раскрыть психические

¹¹ Кремлев Ю. Фортепианные сонаты Бетховена. С. 212.

процессы и унастроения, лежащие в основе сочинения: задумчивость, мечтательность и мужественность, печаль, даже скорбь и юмор, колебания, сомнения и решительность. Иными словами, в раскрытии «душевной программы» сонаты, которую сам композитор, по словам того же Шиндлера, лаконично и несколько сухо вато определил, идя от части к части, как «мечтательные чувства», «призыв к действию», «возвращение к мечтательным чувствам» и «действие». Во-вторых, эта сложность — в создании внутри каждой части и во всем произведении — переменчивых душевных красок, «атмосферы между дождем и солнцем» (Ромен Роллан). В-третьих, в передаче как процесса, в своем течении приобретающем все новые качества, формы этого произведения, архитектура и конструкция которого (в отличие от многих других бетховенских сочинений) завуалированы. Наконец, в-четвертых, в построении драматургии произведения. Разумеется, все это, условно расчлененное мною ради удобства изложения по пунктам, в живой действительности, в живом звучании неразрывно сцеплено друг с другом.

Гилельс с присущей ему мудростью преодолевает все интерпретаторские сложности сонаты (нужно ли — в который раз! — говорить о проявленном при этом пианистическом совершенстве?) и создает образ, оказывающий не только глубокое художественное впечатление, но обладающий еще и силой последствия.

Вслушаемся же в исполнение Гилельсом сонаты, идя от части к части.

В первой части (сколь необычно для Бетховена, что первая часть сонаты — медленная музыка) Гилельсу удается показать в некоем единстве и самый процесс размышления, и душевные колебания, и общую лирическую атмосферу. Артист берет и сохраняет в части единый, не слишком медленный темп, точнее говоря, *медленно-подвижный*, помня о бетховенском указании — «чуть оживленно и с глубочайшим чувством» (как часто, к слову сказать, пианисты разрушают эту часть, ее смысл, характер и единство, превращая *Allegretto ma non troppo* чуть ли не в мечтательно-блаженное *Adagio*).

Выбранный темп и импровизационный характер игры позволяет Гилельсу, с одной стороны, достичь непрерывного *течения* музыки, а с другой — дать возможность слушателям ощутить затененное синкопическое начало, пронизывающее звуковую ткань части и создающее впечатление душевного колебания, неустойчивости, нерешительности и вопрошания (часто не получающего еще здесь определенного ответа), впечатление, создать которое требует самый характер бетховенской музыки. При этом Гилельс выразительнейше, с естественной простотой и вместе с тем «с глубочайшим чувством» (Бетховен) произносит «бесконечную мелодию» музыки (воспользуемся вагнеровским определением ее сущности), тянет, не разрывая, мелодическую нить. Никаких швов, одно естественно и органично вытекает из другого. Вся фактура высвечена, явственно слышны мелодические изгибы каждого голоса, хотя верхний почти всюду доминирует, что и создает в целом неомраченную атмосферу.

Спокойный общий динамический колорит первой части с ее еле ощутимыми звуковыми спадами и подъемами нарушается только дважды, и то ненадолго: имею в виду *sforzati* и *forte* перед концом разработки и нарастание синкопированных аккордов, достигающее *fortissimo*, перед кодой. Кстати говоря, эти динамические точки хоть в какой-то степени помогают Гилельсу привлечь внимание слушателей к искусно затушеванной Бетховеном сонатной архитектонике этой плавно текущей музыки, охарактеризованной Антоном Рубинштейном как «фантазия».

Исполнение Гилельсом *Vivace alla marcia*, второй части сонаты, не разрушая впечатления от первой части, переносит нас в другой мир, создает некую душевную атмосферу. Как часто даже крупные пианисты трактуют эту часть прямолинейно и потому упрощенно. Одни — превращают ее, благодаря темпу и тяжелой поступи, в помпезно-героический марш, другие — создают фантазмагорию маршевости: рисунок расплывается, проносятся причудливые тени.

Гилельс выбирает свой путь. То, что он играет, и не марш с его чеканным шагом, и не проносящийся ирреальный образ. Его идея, как нам представляется, заключается в другом: он стремится сочетать в *Vivace alla marcia* волю с порывистостью. И ему это каким-то чудом блистательно удается. Но разве не та же идея больше, чем всякая иная, близка бетховенской характеристике второй части — «призыв к действию»? Пианист берет быстрый темп, сохраняя, однако, маршевость. Пунктирный ритм, обостренный кратчайшими паузами, рельефен, четок и одновременно стремителен. Музыкальная ткань прозрачна. Преобладает легкая и тихая звучность. На мгновения появляющееся *forte* ассоциируется в нашем сознании то ли с громкими, волевыми призывными возгласами, то ли со вспышками пламени. Взволнованность оттеняется недолгим покоем: имею в виду несколько тактов с размытыми красками, создаваемыми характерной авторской педалью.

Трио в этой части Гилельс придает смысловую значимость. Он создает здесь впечатляющий, но не резкий контраст, несколько изменяет темп, проникновенно, но не впадая в чувствительность, интонирует, казалось бы, несколько абстрактную каноническую беседу двух голосов (так и кажется, что здесь слышна словесная речь) и затем мягко и тонко возвращается к маршевости... И, наконец, последнее: тот характерный образ, который Гилельс придает *Vivace alla marcia*, дает ему возможность перебросить «драматургическую арку» от этой части к финалу сонаты.

Adagio ma non troppo con affetto — лирический центр сонаты. Здесь витает дух Генделя, и в то же время вы попадаете в мир новых гармонических красок. Сила бетховенской экспрессии — его самоуглубление, раздумье и томление (*Sehnsucht*) — в гилельсовском исполнении буквально завораживает: вы неотступно следите за каждым звуком, за каждым изгибом мелодии, за каждой последовательностью аккордов, следите потому, что каждая интонация здесь значима и значительна. Медленный, очень медленный темп, но движение музыки не прерывается, и музыкальная ткань нигде не разрывается.

Затаенная, нежно приглушенная звучность сохраняется почти до самого конца. Экспрессия ни на йоту не преувеличивается. Гилельс готов здесь скорее недоговорить и затаиться, чем произнести что-либо с преувеличенной выразительностью и полностью раскрыться. И кто знает, быть может, именно эмоциональная сдержанность больше всего и зачаровывает.

После такой трактовки *Adagio* цитирование темы начального *Allegretto*, играемой Гилельсом, как и предписано Бетховеном, *piano dolce*, не *полногласно*, без левой педали («*Alle seiten*»), воспринимается не столько как *воспоминание* о прошлом, сколько как напоминание (в поисках темы для последней части) мелодии, чья заключительная интонация ляжет в основу темы будущего финала. Так образуется еще одна драматургическая связка между частями, между прошлым и будущим.

И вот финал, к которому направлено все развитие сонатного цикла и к которому мудро вел нас Гилельс, мудро потому, что из поля внимания артиста ни на мгновение не выпадала драматургия всего произведения, та цель, те, если угодно, ударные точки, к каким он шел. Что же касается непосредственного перехода к финалу, то после одного из московских выступлений Гилельса Л. Левинсон отметила (кстати говоря, в превосходной статье об этом концерте) то непревзойденное мастерство, с каким этот переход воплощается: «В *crescendo* на трели *ми* он [пианист] создает иллюзию беспредельного нагнетания звуковой энергии, утверждая темп финала (и, добавил бы я, вызывая *ожидание* финала.— Л. Б.) властными аккордами в басу»¹². Да, это так!

Самый финал Бетховен предписал играть: «*Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*» («Быстро, но не слишком, и с решительностью»). Гилельс так и играет его — сдержанно-быстро и звонко, но как «драматург» и тонкий художник передает решительность не напрямую, не «в лоб»: непоколебимость характера, действенное начало и эмоциональный напор он оттеняет то песенностью (как бы издали, прелестно звучит у него мелодия побочной партии под шуршащее сопровождение шестнадцатых), то танцевальностью (заключительная партия, звучащая под пальцами Гилельса как переключка двух скрипок под аккомпанемент фортепианных аккордов), то юмором...

Фугато Гилельс трактует как кульминацию решительности, как важнейший момент напряжения и концентрации всех «действенных сил»: он начинает этот полифонический раздел сдержанно, строго, тихо и лишь в конце достигает высшей динамической точки финала, да, пожалуй, и всей сонаты. Но в финальном *Allegro* Гилельс привлекает внимание и к другому кульминационному моменту — лирическому: имею в виду подернутую дымкой коду и, главное, печальную улыбку в конце ее — постепенное угасание и помрачение красок на фоне темной трели в басу. Мало кому из пианистов удается с такой убедительностью показать дуализм финала, два его начала — действительно-

решительный и задумчиво-лирический... Гилельс сумел этого достичь, и это в немалой степени способствует тому, что весь сонатный цикл, «столь богатый романтическими элементами» (Риман), воспринимается как нечто единое, как целостная музыкальная драма.

Симфонические этюды Шумана

(из концертных программ последних лет)

Что прежде всего приходит на ум, как только прослушаешь Симфонические этюды Шумана в исполнении Гилельса? Буквально с первых же аккордов темы вы становитесь пленником музыки: захватывает ее благородство, мужественная сдержанность и поэтичность. Отдадим себе отчет: чем это достигается? В первую очередь выбором темпа и его нарушением...

Размеренно (медленнее привычного) звучит предписанное Шуманом *Andante*. Собственно говоря, предписан только характер движения — поступь, но отнюдь не темп, и Гилельс вправе, не расходясь с авторской ремаркой, взять свою скорость — *Largo*, что он и делает. Впрочем, не надо забывать, что тема записана четвертями — эпичность! При маршевости в ней нет механичности шага, не носит она и похоронного характера, хотя, как известно, Шуман использовал тему Симфонических этюдов в одном из траурных номеров «Манфреда» («Проклятье духов»).

В гилельсовской трактовке, гораздо более весомой и романтической, чем у других пианистов, тема воспринимается как размышление, размышление очень медленно идущего человека, исполненного чувства собственного достоинства, погруженного в свои думы о чем-то исключительно важном, когда мысль словно задерживает поступь.

Чтобы создать такое впечатление, Гилельс пользуется двумя видами рубато. С одной стороны, спокойным в арпеджиато аккордов с упором на басовые звуки — их выразительность усиливается тем, что они арпеджируются по-разному (иные исполнители, наоборот, скрадывают эти арпеджиато, рассматривая их как нечто, мешающее течению мелодии и нарушающее маршевость). С другой стороны, пианист прибегает к очень осторожному, почти неприметному микрорубато мелодии, чуть более заметному лишь в одном месте — в скорбном заключении темы после кульминации на септаккорде VI ступени (героический возглас на *сфорцандо*). И так как это происходит однажды, такое рубато особенно сильно воздействует, вызывая до слез щемящее чувство, — сдержанное рубато всегда более действенное.

Интерпретация темы погружает слушателя в сферу размышления, медитаций, повторяю, о чем-то весьма значительном. На всем разлита печаль. Ни на мгновение не прерывается мысль, поэтическая мысль. Покоряет само произнесение темы — не столько мелодической линии, сколько всей аккордово-хоровой фактуры, в которой, как в истинной

¹² Левинсон Л. В бетховенской программе // Сов. музыка. 1971. № 10. С. 84.


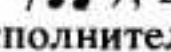
полифонии, живет, движется каждый голос и необыкновенно выразительны басы — фундамент всего построения, в которой каждый аккорд полнозвучен, воспринимается как бы отдельно, но все течет, все пластично.

В первом этюде нет никакой сумрачной таинственности. Гилельс начинает его не *pp*, как у Шумана, а *mf*. Главное в его интерпретации — волевое начало, способность сопротивляться, противостоять невздам (не самого ли Шумана?), что воплощается в общем-то простыми выразительными средствами: рельефностью мелодического рисунка, достигаемой очень округлым звуком и удивительно упругим ритмом; ясной акцентуацией на протяжении всего этюда четвертых долей такта, помеченной композитором; фанфарными интонациями, я бы даже сказал, «двойной фанфарностью», образующейся в самом начале мотива новой темы (которая затем контрапунктически объединена с главной темой произведения) и между его последней нотой и акцентируемой на четвертой четверти. Воздействие фанфарных интонаций усиливается благодаря тому же размеренно-неторопливому ритму — упругому и вместе с тем живому. (Другие пианисты играют живее, вносят изломы в ритмический рисунок, иногда рубато в шестнадцатые...)

Медленный темп темы позволяет, только чуть ускорив его (шумановское *Un poco più vivo*), создать ощущение героической маршевости. Говорить здесь о маршевости скорбно приглушенной не приходится. О суровости — да!

Размышления героя продолжаются, но они приняли более действенный характер. Все оттеняется по-прежнему сдержанным рубато, очень выразительным нисходящим мелодико-гармоническим ходом восьмыми, «воздушностью» окончаний каденций в обоих разделах этюда. Краски! Какие звуковые краски находит Гилельс, из какого благородного звукового материала все лепит!

Даже в скорби лирический герой у Гилельса остается сильной, мужественной личностью (второй этюд). Фактура этюда многопланова. Перспектива — как в живописи. Рельефен каждый голос, но это не дуэт, а внутренний (именно внутренний) монолог. Внимание исполнителя направлено на фанфарные интонационно-ритмические возгласы в мелодии верхнего голоса, которые объединяют первый и второй этюды и главную тему, контрапунктически звучащую в басу.

Тревожность музыки достигается почти оstinатным ритмом аккордового аккомпанемента (либо , либо ) , в котором существенную роль играет динамика. Никто из исполнителей, каких я слышал, не придает такого значения этим шестнадцатым.

А какого великолепного контраста достигает Гилельс в начальных тактах второй половины этюда! Сколько в них сердечности, теплоты! Динамика — приглушенная. Темп почти тот же, что и в предыдущей вариации. Пианист следует шумановскому соотношению: $\downarrow = 72$ в первой вариации, $\downarrow = 72$ во второй, но вносит большую гибкость в рубато.

Софроницкий ведет мелодию свободнее. Рихтер — поспешнее и формальнее.

С тайною тревогою
Под немолчный шум
Много он дорогою
Передумал дум.

(Маршак. „В дороге“)

У Гилельса — тревога затаенная, неотвязная, но «могучая тревога весеннего пробуждения».

Третий этюд он играет как интермеццо, как нечто проносющееся. Может быть, потому, что Шуман, видимо, в опасении нарушить сквозное развитие, увести от сверхзадачи произведения, исключил эту вариацию из второго издания Симфонических этюдов.

Основное внимание исполнителя сосредоточено на скрипичных фигурациях. Их мерному ритму подчинена мелодия виолончельного характера. Похоже на то, что Гилельс поставил себе задачу не очень выразительно вести здесь мелодическую линию. Именно в этой, кажущейся ее «безвыразительности» — высшая выразительность целого, тогда как излишняя экспрессивность разрушила бы впечатление чего-то быстро проходящего, промежуточного, проносящегося.

Конечно, можно сыграть этюд совсем иначе. Скажем, не считаясь с построением целого, романтически свободно спеть партию виолончели под аккомпанемент легких «скрипичных» фигур — так поступает Софроницкий в своей интереснейшей романтически-трепетной трактовке Симфонических этюдов; или пронестись как мимолетное видение... Неожиданное вторжение скрипача у Гилельса вносит в музыку смысловую и эмоциональную разрядку перед возобновлением внутреннего канонического диалога в следующем этюде.

Четвертый этюд звучит в характере быстрого марша, хотя марша как такового здесь, конечно, нет. Зато есть своеобразная шумановская полифония. При довольно быстром темпе аккорды звучат легко. Нет тяжеловесности и в тех из них, которые помечены sforцандо. Слышны лишь «уколы» верхних звуков. Благодаря всему сказанному, то есть очень подвижному темпу, легкости аккордов и нетяжелым акцентам, пианисту удастся сохранить четырехдольный размер (не превратив его в двухдольный) и одновременно передать канонический диалог (нужно иметь в виду, что sforцандо, чередующиеся в партиях обеих рук, легко разрушают метр и, следовательно, мелодическую линию каждого голоса).

Звуко-динамический колорит этюда в сущности один и тот же. Динамика Гилельса мелодико-интонационная, а не плоскостная. Ради этого пианист отказывается даже от шумановского *crescendo* во второй половине этюда.

Во многом похоже играет Софроницкий, но, в отличие от Гилельса, он прибегает к разным динамическим уровням, что придает исполнению большую романтическую порывистость. Разной динамикой пользуется и Рихтер, делая в конце этюда *crescendo* и тем самым усиливая контраст с пятым.

Гилельс контраста не создает. Он возникает «сам собой» — благодаря изменению характера звучания, ритма (пунктирный ритм), фактуры, но не динамики. Пианист, напротив, как бы объединяет четвертый и пятый этюды в стройное целое легкостью звучания и полифоничностью (там — канон, здесь — имитация), а также скерцозностью — разными ее оттенками (лукавое передразнивание — шутка), хотя в пятом этюде легкости звучания и юмора больше. Возможно, это делается и ради того, чтобы сохранить тематическую определенность в первом из них, а во втором — «растворить» шутку — легкокрылую, игривую, колкую, но безобидную.

Большую роль в создании этой шутливости играют sforцандо-уколы, которые разбросаны по всему этюду и к которым преднамеренно привлекается внимание.

Шестой этюд носит бравурный характер, что во многом зависит от той четкости, с какой произносятся фигуры из тридцатьвторых, сопровождающих тематический материал. И Гилельс, обладая поразительным виртуозным мастерством, достигает огромного эффекта. Его энергия — яростная, ничем не сдерживаемая, кипучая энергия молодости — буквально поражает, захватывает. Она — в точном и полном смысле слова «бравура», то есть отвага, храбрость.

В отличие от четвертого этюда, тема звучит подчеркнуто. Великолепна синкопированная переключка почти совпадающих друг с другом голосов, ведущих тему. Но именно это «почти» и как бы барабанная дробь тридцатьвторых создают впечатление огромной звуковой лавины. Ни здесь, ни дальше энергия, однако, не переходит в грубую силу, границ эстетической правды, того высокого покоя, который всегда сохраняется у больших художников, и только у них!

Следующий этюд — вторая по значению кульминация Симфонических этюдов — их полуфинал. Первое же появление мажора, а затем (в середине вариации) мажорная трансформация главной темы произведения носят победный характер. Звуковой поток снова сдержан могучей волей. На это направлены все выразительные средства и пианистическое искусство Гилельса: и ритмически акцентированные опоры, и, как всегда, мастерское использование красок различных регистров, и невиданные, кажущиеся неиссякаемыми нарастания мажорных возгласов и победного гула октав в последних тактах. Весь этюд высечен резцом пианиста из цельного куска. Героическая львиная хватка! Другого не скажешь.

Перед новым циклом вариаций большая пауза, перерыв — начинается второе действие драмы (восьмой этюд). У Шумана — *sempre marcatisissimo*. Многие исполнители, однако, смягчают звучность, чуть сглаживая остроту ритма и акцентуацию и рисуя, пусть и суровый, но пейзаж, романтический пейзаж. Софроницкий, например, играет мечтательно, более подвижно. У Гилельса мечтательности нет, суровые краски сохраняются, но основа основ для него — размышления героической романтической личности (больше Флорестана, чем Эвзэбья?!). Потому все проникнуто полифонией внутренних голосов — она и создает перспективу, объемность на фоне гулких басов.

Ямбический ритм мотива, пришедший к Шуману из XVIII века

и столь частый у Баха и Генделя, обострен, подчеркнут (*marcatissimo*). В самые устремленные к метрическим центрам быстрые звуки пианист вносит почти речевую выразительность, чуть-чуть по-разному интонируя восходящие шестидесятчетвертые и нисходящие тридцатьвторые. Очень сдержанный темп. Разные оттенки темных колоритов. Внутри основного мотива действуют интонационные силы «вокаловесомости», что ощущается как сопротивление звуковому материалу при скачках на широкие интервалы.

Девятый этюд, отделенный промежутком времени от предыдущего, снова проносится как нечто шутливое, но благодаря четкому ритму и несмотря на «точное» соблюдение шумановского *Presto possibile* Гилельс играет его опять-таки очень определенным звуком — кроме конца, где он улечивается.

Девятый этюд вливается в следующий без резкого различия в звучности, что в какой-то мере драматургически их объединяет. Это энергичная — *sempre con energia* (однако вовсе не очень быстрая!) — токката. На фоне неумолимого и непрерывного движения шестнадцатых (*non legato*) звонко, но не тяжело звучит аккордовый вариант тематического материала в характерном для всего произведения пунктирном ритме, а в левой руке очень ясно — попевка из восьмого этюда, однако без пунктирного ритма. Токкатная линия воспринимается, конечно, как голос, а не как аккомпанемент — такого отчетливого произнесения каждого голоса в полифонии целого, как у Гилельса, нет ни у кого из пианистов... Может быть, четыре пьесы Шумана: две прелюдии (скерцо и романс) и фуги (жига и прелестная фугетта) были сыграны перед Симфоническими этюдами специально для того, чтобы привлечь слушательское внимание к полифонии композитора?

Великолепная лирическая кульминация — одиннадцатый этюд. У Шумана сказано: «*Sotto voce, ma marcato*». О нет! У Гилельса — *a voce piena!* И достаточно насыщенная «цветовая» гамма звучаний. О блеклых красках нет речи ни здесь, ни во всем произведении.

Трепетный, колышущийся благодаря трели (образующейся между аккордовыми и проходящими звуками) фон перед вариацией в новой для цикла тональности минорной доминанты. Необыкновенная выразительность мелодии, усиленная такими тончайшими средствами, как сдержанное рубато на квинтолях (с задержкой на второй ноте и последующей компенсацией) или созданное форшлагами за счет главной ноты. Высочайшее полифоническое мастерство, особенно в моменты подключения второго мелодического голоса, — вот в чем сила эмоционального воздействия этюда в исполнении Гилельса.

Одиннадцатый этюд — это песня-дуэт, раздающаяся в ночи, в которой звучат и нежность, и скорбь, и духовная сила человека.

Резкий контраст к этюду-ноктюрну — последний этюд.

Многое, очень многое зависит от пианиста в трактовке монументального финала цикла, с его разноэлементной музыкальной тканью и звуковым поводом. Во всех случаях, где только позволяет фактура, Гилельс снова во власти шумановской полифонии. И сколь же велика у него и на этот раз роль звучащей материи, звуковой перспективы: кульминации яркие, сочные, полнозвучные, но без преувели-

чений (особенно та, что находится в апогее напряженного, подлинно симфонического развития на уровне разработки), с разнообразными по тону и насыщенности форте — то звонким, то светлым, то гулким, когда басовой педалью выделяется среди других голосов попевка главной темы произведения. Каждая кульминация чем-то отличается от предыдущей. Каждый раз в рефрен темы вносится новый, чуть заметный, но непременно усиливающий ее штрих, более подчеркнутый в конце этюда.

Героическое начало в этом рондообразном этюде еще резче оттеняется контрастными эпизодами, в которых продолжает биться нервный пульс пунктирного ритма...

Драма закончилась победой. На фоне ликующего звона басового колокола торжественно звучит (в третий раз!) главная тема сочинения.

Слушая (и не раз!) Симфонические этюды в исполнении Гилельса, невольно думаешь еще вот о чем: когда речь заходит о Листе, мы обычно упоминаем симфоническую трактовку фортепиано. Но разве не оркестр (но иной) у Шумана? Правда, красочность у него требует очень многого именно от пианиста, у Листа она получается «сама собой»...

Гилельс, конечно, — за сохранение основной идеи, художественного замысла произведения: сквозного развития музыкальных образов. Частично ради этого он не играет «купюры», сделанные некогда самим Шуманом. И заслуживает похвалы. Но какое же у него удивительно органичное сочетание классической стройности, целостности с поэзностью, жизненной мудрости с титанизмом!

Игра Гилельса, исполнительская драматургия сочинения безупречны. Все больше и больше вникая в интерпретацию Симфонических этюдов, не перестаешь изумляться его неслыханному пианистическому мастерству и таланту музыкального зодчего.

«Р. С.», или Последствие.

Из письма Л. А. Баренбойма Э. Г. Гилельсу

Ленинград, июль 1984 г.

Дорогой Эмиль Григорьевич, безумно тороплюсь в связи с отъездом на дачу, но не могу не написать Вам хотя бы двух-трех слов.

Нахожусь под огромнейшим, неизгладимым впечатлением от Вашего Шумана (слушал по телевидению).

Сочетание мудрости и поэтичности, ясности мысли и полноты чувств. И, конечно, присущее Вам совершенство воплощения звукового материала. Вам удалось достичь в Симфонических этюдах того, что мало у кого получалось: Вы достигли удивительной драматургической цельности.

Каким путем? По одному прослушиванию не берусь сказать, но мне кажется, что, кроме всего другого (имею в виду и выбор звучности для каждой вариации, и удивительно тонкое рубато, и сосредоточенность на многоплановости сочинения), здесь сыграл свою роль выбор темпа — от «почти» похоронного марша темы (значительно медленнее привычного — и Вы правы, особенно если вспомнить, как

использовал Шуман эту тему в другом произведении) до грандиозного апофеоза в финале (победа над филистерской нечистью). И хорошо, что, в соответствии со своим художественным замыслом, Вы согласились с Шуманом и не играете пропущенных им этюдов (некоторые из них, впрочем, прекрасны): романтик Шуман, по-видимому, стремился к классической стройности.

Пьесы ор. 32 были «эпиграфом» к шумановскому отделению концерта. Тем самым Вы привлекли внимание к особенностям полифонии Шумана, к баховскому у Шумана — на новой романтической основе...

Сердечно приветствую Вас.

Ваш Л. Баренбойм

В раздумье

об исполнительском мастерстве

Гилельса

Из архива автора:

записи, наброски на пути к книге

Широта интересов Гилельса сказывается на широте его концертного репертуара, на стремлении расширить его еще больше. И все же при всеохватности у него есть «пики» репертуарных исканий, с одной стороны, и известная устойчивость концертных программ, с другой. Один из таких «пиков» — соната Бетховена «Hammerklavier» ор. 106. Он приступил к работе над ней, прожив уже долгую жизнь в искусстве, вооруженный великолепной памятью на всю музыку, вобрав в себя и ее прошлое и настоящее. Круг авторов, чьи произведения играет Гилельс, велик: от Скарлатти, Баха до современных композиторов — зарубежных, русских, советских. Среди них — Гайдн, Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Шуберт, Шуман, Шопен, Лист, Григ, Брамс, Дебюсси, Равель, Пуленк, Сен-Санс, Стравинский, Чайковский, Рахманинов, Скрябин; Бабаджанян, Вайнберг и Кабалевский, Хачатурян, Прокофьев, Шостакович...

Чрезвычайно важно, что Гилельс берется только за самое лучшее и только лучшее включает в концертные программы. Непременно с учетом слушательского восприятия. В этом отношении он — мудрый просветитель.

Не раз отмечали драматургическую выстроенность его концертных программ, иными словами — их режиссуру. Это верно. Назвать такие программы только «тематическими» или указать на тяготение современной музыки, в том числе исполнительства, к универсализму, вероятно, мало. Задача именно исполнителя (хорошего исполнителя!) — обнаружить и показать связь художественных явлений во времени: все равно — «через века» или в одном и том же десятилетии.

В том, что пианист умеет нравственно-точно выбирать и выстраивать концертную программу, — честность его искусства. Служение музыке, ее автору, забота о музыкальной правде, без напыщенности и преувеличений, а не о внешнем успехе — тоже нравственная задача Гилельса. Он делает главное: вводя через вдохновенную интерпретацию в высокий мир великих творений, приобщая к музыке и лучшему в ней,

воспитывая вкус, он обогащает слушателей духовно, заставляет их волноваться, сопереживать. Суметь подчинить себе аудиторию, объединить ее в понимании прекрасного — искусство исполнителя, которым Гилельс владеет в совершенстве...

Что такое *история* у художника, в данном случае у исполнителя? Конечно, у Софроницкого есть история: Софроницкий — это Скрябин; цикл «исторических концертов» (1930-х годов); шопеновский цикл (1949); годы без эстрады (1953—1956); творческое возрождение. А у Гилельса?

Всякий анализ игры артиста зиждется прежде всего на непосредственном восприятии, а потом уже на попытке самого анализа, особенно если есть запись.

Любопытно: в лучших статьях о Гилельсе обычно конкретно говорится о характере его искусства и характере интерпретации отдельных произведений, но нет ухода в эмпирические, лишенные конкретности рассуждения — как во многих статьях о Рихтере.

[Концерт до мажор *Гайдна* у Гилельса]

Это — радостное согласие. Рояль не властелин здесь. Он приветливый собеседник...

После прослушивания концерта си-бемоль мажор *Моцарта*

Гилельс — ты гений! Сам того не знаешь! Поразительное слияние с музыкой. Все вдохновенно: лицо, пластические движения — дыхание музыки. Высокие духовные сферы. Возвышенный покой. Моцарт всегда возвышен! И вместе с тем ораторское слово, гилельсовская речевая выразительность!

Исполнение концерта светлое и в то же время трагичное. Оба начала не то что сопоставлены, — «сцеплены» (слово Толстого) друг с другом. А ведь вся мелодика здесь (как очень часто бывает у Моцарта — и на это некогда обратила внимание Ада Шнитке) интонируется в среднем и верхнем регистрах. Этот колорит создает особую «легкость» красок, устремленность ввысь, вдаль от земной юдоли. И Гилельс пользуется ими необыкновенно умно и тонко...

Какой разный у него Моцарт в двух концертах: радостный, яркий, контрастный в до-мажорном (К 467 № 21) с чарующей лирикой второй части и без заметных контрастов, как бы затененный и... трагичный (вторая часть) в си-бемоль-мажорном (К 595, № 27).

Моцарт требует совершенства артикуляции, и Гилельс этого достигает. Отсюда многообразие его интонационных средств и отсутствие каких бы то ни было «индивидуальных штампов»...

Г. Коган некогда ограничил высшее достижение Гилельса, сказав: «Не Бах, не Моцарт, не Шопен». И был неправ. Как пианист «заразил» Моцартом!

«Когда сочинял музыку Моцарт, весь мир был совершенно другим, чем в наши дни. Он сочинял при свечах — может быть, при одной толстой, которую нетрудно вообразить, когда открывают дверь, языком. На нем (Моцарте) был шелковый зеленый кафтан, он был в парике с буклями, он сидел за клавесином, как будто сделанным из шоколада;

на улице не было электрического света, горели... мы даже сразу не можем представить себе, что горело! Факелы? Фонари с ворванью?.. Совсем, совсем иной мир!

И вот то, что сочинил Моцарт, мы в нашем *ином* мире, который отличается от того, как старик от ребенка, поем, передаем друг другу...»¹³.

Слушал сонату ре мажор *Шуберта* (29 декабря 1982 года). С каким мастерством выстраивает пианист это с таким трудом выстраивающееся произведение. Чем? Образными и звуковыми контрастами, высоким художественным покоем, о котором не раз говорил. И временем... Впрочем, тема «Гилельс и музыкальное время» требует специального изучения.

Перед *Шуманом*:

Гилельс играл по телевидению концерт Шумана (19 декабря 1981 года). Играл вдохновенно и мудро. Несколько умерил «флорестианство». Изумительны пианистическое мастерство, необыкновенная цельность драматургического замысла. Во второй части, которую пианист исполнил значительно подвижнее, чем принято, велика роль темпов.

Концерт ми минор *Шопена* можно играть строго классически (идя к Моцарту), но нельзя забывать, что он написан Шопеном юношей, когда все еще светло и нет еще тяжелых дум; что единство темпа может лишить лирику ее романтической свободы. Гилельс как раз об этом помнит.

Удивительная гибкость интонаций. Естественность и простота в построении целого. Оказывается, титан может быть и таким! Игра ритмами (при развитом чувстве ритмической компенсации после оттяжек в рубато) и темпами (при глубоко продуманном их выборе). Конечно, такие темпы, в каких играет Гилельс (в частности, очень медленный во второй части), возможны лишь благодаря искусству звукоизвлечения, тонкому рубато и идеальной артикуляции. Наиболее заметно это во второй части концерта (юношеские воспоминания-грезы в «прекрасную лунную весеннюю ночь», — как писал Шопен) с типичной для пианиста речевой выразительностью, умной мелодизацией пассажей. Немалое значение имеет и выбор фортепианных красок — вообще и в диалогах с оркестром (пусть там и другое, более объективное начало). Общее для всего концерта — совершенство игры, близкое к тому, что восхищает нас в античной скульптуре.

[Первый концерт для фортепиано с оркестром *Чайковского*]

Совсем не тот Гилельс, который исполняет концерты, например, Бетховена или Шумана... Высокий пафос звучания. Накал и свобода интерпретации. Необыкновенное разнообразие чувств и ошеломляющее празднество в 3-й части — кульминации кульминаций. Общее впечатление: радость и свет. Цельность художественного замысла!

¹³ О л е ш а Ю. Ни дня без строчки. — М., 1965. С. 252—253.

«Петрушка» Стравинского у Гилельса — шедевр фортепианной виртуозности — утверждает праздничное многообразие жизни, всемогущество творческого дара и мастерства. Так нужна всегда, особенно после пережитого в Великую Отечественную войну, вера в собственные силы!..

Исполнение «Петрушки» Гилельсом невольно ассоциируется с высказыванием М. Алигер: «И вдруг на меня хлынул по-праздничному яркий поток красок, нечто, напоминающее о детстве, о масленичных балаганах, о рыночных скоморохах. И что-то сместилось и изменилось вокруг меня и во мне, и даже задышалось по-иному. Зрелище, зрелище, великолепное театральное зрелище, нечто давно не виданное и с детства манящее, радостное и будоражащее, не дающее отвлечься и задуматься»¹⁴.

Многие музыканты утрачивают *равелевские* традиции: французский дух, тонкость, легкость, *esprit*, иронию. Гилельс этого не утрачивает. В трактовке музыки Равеля у него — невесомость, текучесть звучания. Иногда оркестровое звучание. Затуманенность и ясность. Что касается динамики, то пианист идеально распределяет звучность. Впрочем, как и в интерпретации произведений других композиторов.

После прослушивания по телевидению Вариаций на тему Паганини Брамса (ор. 35) и фантазий ор. 116

Не хотел употреблять этого эпитета, но... великий пианист! Трагично при высоком художественном покое. Суровые краски, великолепная полифония и, главное, типично гилельсовское владение музыкальным временем, в котором столь значительна роль цезур. Все звучало поэтически вдохновенно и мудро.

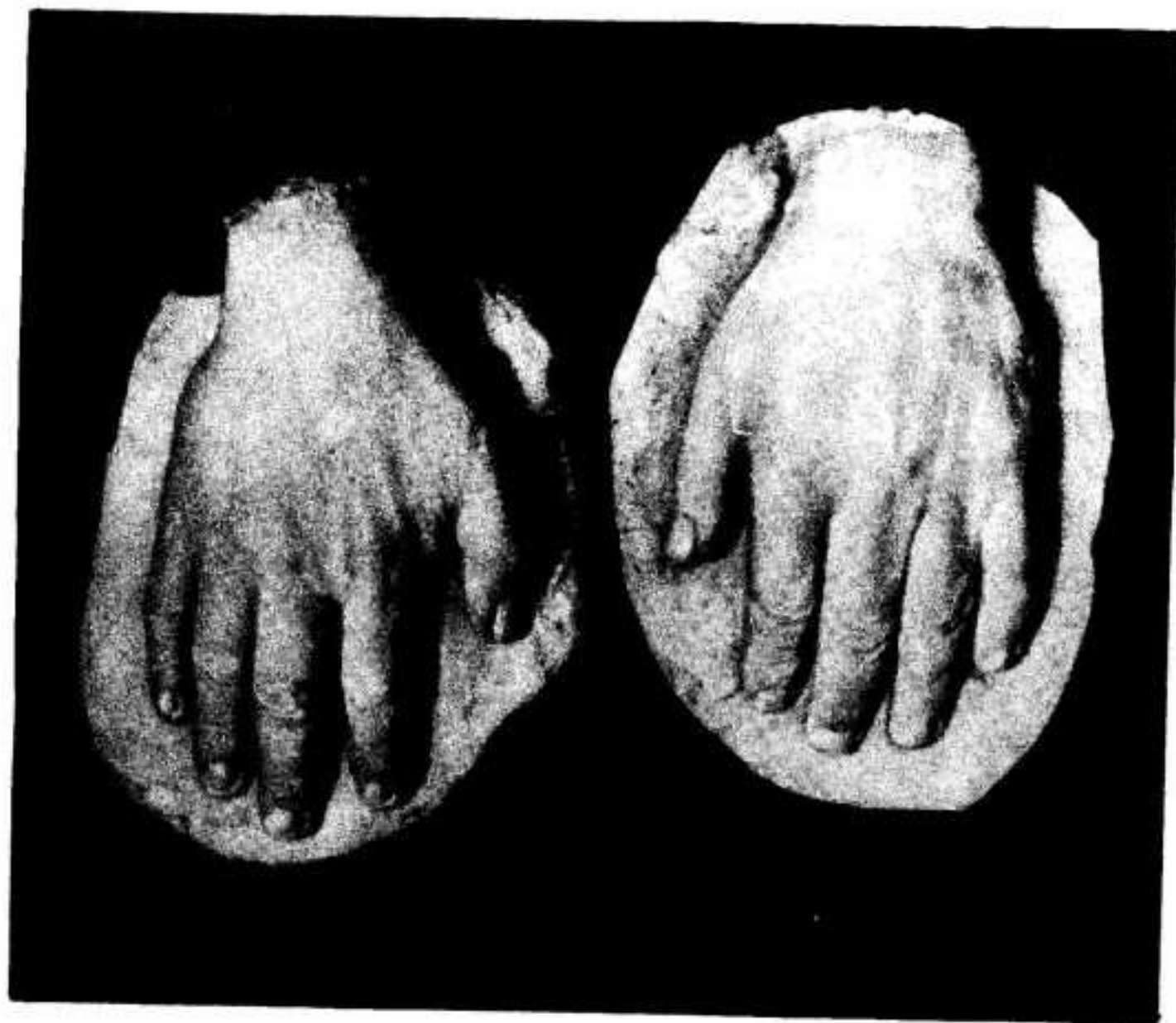
Как по-разному работает Гилельс над произведениями крупной и малой формы. В миниатюрах (особенно Брамса) у него совсем другой тон работы, заставляющий вспомнить слова Гейне: «Все люди толкуют о наитии, о вдохновении и тому подобном, а я тружусь, как ювелир, над золотой цепью, пригоняя колечко к колечку» (по Когану, т. I, с. 83).

В беседе со мной Эмиль Григорьевич однажды обратил внимание на то, что, играя фантазии Брамса, он находится в состоянии, близком к трансу, на мозаичность брамсовской мелодики, представляющей значительную интонационную трудность для пианиста. Но Гилельс просмотрел все, словно сквозь увеличительное стекло, все сделал. И как сделал! Фантазии проникнуты глубоким поэтическим трагизмом.

Третью сонату Прокофьева Гилельс играет не так, как мы привыкли слышать в исполнении других пианистов: вносит в ее звучание торжественность, приподнятость, вагнеровское начало. В конце коды делает динамическое усиление и ускоряет темп. У автора по-другому, но трактовка произведения Гилельсом убедительна!.. Он мало дает интервью. Однако, исполняя то либо иное сочинение, нередко (сознательно или подсознательно, хочет того или не хочет) вступает с другими пианистами в полемику по поводу их интерпретации.

¹⁴ Алигер М. ...Больно и светло? // Лит. газ. 1983. 5 янв.





Руки Э. Гилельса (гипс)

Диалоги

Лев Аронович Баренбойм: *Начнем с музыки. Ваши мысли о ней. Ваше восприятие музыки?*

Эмиль Григорьевич Гилельс: На этот вопрос очень трудно ответить. Не могу сейчас конкретно сказать, как воспринимал музыку когда-то. Какие волнения, чувства она вызывала, что я ощущал. Я ведь резко динамичная натура — могу очень быстро возбудиться, но столь же быстро и охладеть. Длительного пребывания в каком-то одном состоянии у меня не бывает.

Любое произведение, сочиненное автором, безусловно им осмыслено и прочувствовано, а мне как исполнителю, кроме знания тональности, только еще предстоит это проделать: что же думал автор, что он чувствовал? Надо знать его эстетику, его философию, его мысли...

Мое ощущение музыки и отношение к ней многосторонни. Поэтому я не могу сказать односложно, наподобие Глинки: «Музыка — душа моя». Естественно, что душа музыканта поет, волнуется, куда-то стремится. Но ведь это не все.

Бывали еще в детстве моменты, когда меня очень волновало само гармоническое звучание. Были пьесы, которые волновали до слез, тщательно скрываемых. Потому что я немного сентиментален. Но жизнь сложилась так, что меня таким не знают. Я казался несколько сухим и черствым, потому что стеснялся своих ощущений.

Бывали и моменты, когда из-за музыки мне становилось очень-очень тревожно и грустно — когда что-то у меня не выходило. Где-то в глубине души я чувствовал музыку, переживал ее, во мне что-то плакало, а не звучало! Все получалось равнодушно, мои действия не соответствовали чувствам, не согласовывались с ними.

Как проходила подготовка к концерту?

Когда я стал старше, стал взрослым, где бы я ни играл — в Большом зале консерватории или в Подмосковье, — день концерта для меня —

все равно, что для верующих день поста, религиозный праздник. И потому все постороннее должно отбрасываться в сторону. Иногда это хорошо, иногда мешает.

Я знаю музыкантов, дирижеров, которые сидят перед концертом в артистической, болтают бог знает о чем, о каких-то бытовых делах, о каких-то покупках. Потом говорят: «Три звонка, надо идти». И поправив фалды или отряхнув пиджак, «вдохновенно» идут дирижировать, либо «вдохновенно» играть. Сосредоточение на музыке: все ли сделано — вот главная подготовка к концерту. Конечно, необходимо вдохновение, без него ничего не получится. Подготовка к концерту способствует вдохновению. Не надо опасаться случайностей, все продумано. Но Вы воспринимаете это так же, как если бы, посетив Эрмитаж, увидели ювелирное изделие, допустим, античных времен. Вся красота его держится на остове. Такова и подготовка к концерту.

Волнуетесь ли Вы во время концертов?

Да, волнуюсь. Но с остовом меньше.

Остов, мне кажется, это — чистая совесть исполнителя?

Да, это совесть. Но бывает и так, что человек, имея совесть, не может как следует подготовиться к выступлению, у него не хватает на то силы воли. И возникает мысль: «Пронеси, господи». У меня, например, было много технических «пронеси, господи» в Третьем концерте Рахманинова, в кульминации, первой части... перед каденцией (напевает) и далее. Там идет канон... Но бывает и так, что остов не получается... И все равно выходишь на эстраду.

Вы репетируете в зале перед концертом?

Да, огромное значение имеет акустика. Надо постепенно (годами) вырабатывать ее ощущение.

Вы репетируете в зале всю программу или «кусочками»?

Когда как. Все зависит и от физического состояния. Желательно, конечно, репетируя, проиграть программу, не затрачивая на это все сто процентов эмоций, только намечая какие-то эмоциональные акценты, потому что вечером все будет звучать по-другому.

Эмиль Григорьевич, а как Вы относитесь к грамзаписи. Если сопоставить запись с концерта (по трансляции) и студийную, перед микрофоном?

Это вещи разные.

В каком смысле?

Запись из концертного зала всегда отличается большей свежестью. Даже если сочинение хорошо отработано, во время концерта бывают такие экспромты, каких никогда не может быть на записи специальной. Потому что на записи в студии Вы всегда находитесь в тисках микрофона и редактора (звукорежиссера). На концерте же вы обо всем этом забываете.

Вы монтируете свои записи из дублей?

Да, обязательно монтирую, обязательно.

Гулд, например, говорит, что он всегда монтирует.

Это большое умение. Слышал, что это замечательно делал Стоковский, а также штат, обслуживающий Караяна, Арт. Рубинштейна, Горовица... Это очень важная сторона записей.

Вы предпочитаете запись с концерта или в студии?

Видите ли, запись с концерта бывает значительно лучше. Зато, когда записываешься в студии, больше возможности выбрать звучание. На концерте это чистая случайность. Расскажу Вам о своих перипетиях с граммофонными записями. В общем-то я ветеран. В нашей стране меня записывали еще в 1934 году, когда мне не было и 18 лет. В 1935-м — тоже. А потом — примерно в 1940 году, когда записали Первую балладу Шопена, Первый концерт Чайковского, Сонату Шумана *fis-moll*. Баллада Шопена оказалась моей самой лучшей записью, хотя в ней была пара «грязных» басов. Но все это проходило мучительно. Техника была очень плохой, рояли — ужасные. Не все записывающие отличались компетенцией в этой сфере деятельности, не хватало пластинок большого формата и т. д. Запись шла на низком техническом уровне, но в исполнительском отношении это было интересно. Вот Вам тема для размышлений... Другое дело теперь, когда без записей жить невозможно. Помню, записывали Скерцо и Марш Прокофьева. Пластинка крутилась как кофейная мельница. И тут же, через пять минут, могла разбиться... Потом меня записывали зарубежные фирмы...

Поговорим сегодня о дирижерах. О Клемперере например.

С Клемперером я играл Третий концерт Бетховена — когда он приехал на гастроли в Москву.

Вы уже были аспирантом Московской консерватории?

Я только что поступил в класс Нейгауза — по-моему, это была осень 1935 года. Я ужасно боялся Клемперера — у него была какая-то суровая внешность, боялся, что такой крупнейший зарубежный дирижер будет чем-то недоволен. Я только и думал о том, что делаю, но... Мы репетировали в кабинете ректора консерватории (тогда — Нейгауза). И у нас не возникло ни столкновений, ни исполнительских проблем. Все было воспринято им доброжелательно.

Он не навязывал свою волю?

В том-то и дело, что не навязывал. Я целиком погрузился в музыку, сосредоточился на ней и только обратил внимание на то, что он стоял как Гулливер, скрестив руки, когда я играл каденцию, и следя за тем, что я делаю, как играю.

На репетиции?

И на репетиции и на концерте.

Вы играли каденцию Бетховена?

Бетховенскую.

В кабинете Нейгауза он аккомпанировал на фортепиано?

Да, но совсем не так, как Джордж Селл — тот настоящий пианист, а Клемперер скорее подыгрывал...

Я был в Лондоне на его концерте и никогда не забуду соль-минорную симфонию Моцарта под его управлением. Я вдруг услышал то, чего никогда ни у кого не слышал. Это, может быть, послужило толчком к тому, что я стал как-то по-новому относиться к Моцарту.

В чем именно?

Полифония, полифонический подход к Моцарту. Как он сделал в разработке первой части симфонии вот этот кусочек (напеваает). Для

меня это было открытие каких-то новых сторон Моцарта. У меня появилось огромное желание изучать его музыку...

Расскажите что-нибудь о Селле.

Джордж Селл — фигура очень интересная. По музыкальному воспитанию, причем основательному, он европеец. Работая в Кливленде (с 1939 года он жил в США) с американскими музыкантами, Селл сумел сделать изумительный оркестр по европейскому образцу — эластичным и дышащим. Кливлендский оркестр — один из лучших оркестров мира. Но чем-то он отличается от них. И мне посчастливилось записать с этим оркестром все пять концертов Бетховена. Запись эта была в каком-то отношении рекордной.

Это уже после записи с Зандерлингом?

Да, и после записи с иностранными оркестрами... Были у меня еще две записи: с оркестром Парижской консерватории (сейчас он называется «Оркестр де Пари») и с оркестром Лондонской филармонии.

Кто ими дирижировал?

В Англии Леопольд Людвиг, известный гамбургский дирижер. А в Париже бельгиец Вандерноот. Так что у меня третий комплект концертов Бетховена был с Джорджем Селлом. Записывала английская фирма «EMI» в содружестве с американской фирмой «Си-би-эс». Все было так хорошо организовано, что я записал пять концертов Бетховена за четыре дня... Я специально приехал на записи. Селл был настолько подготовлен, что оркестр ему был не нужен, — когда мы репетировали на двух роялях, он все знал наизусть. Кроме этого я записал там (это нужно было для них) еще несколько вариаций — Тридцать две вариации [на собственную тему], вариации на русскую тему [12 вариаций на тему русского танца из балета «Лесная девушка» П. Враницкого] и 6 вариаций ор. 76, на тему которых написан Турецкий марш из музыки к «Афинским развалинам» Коцебу.

Ну, что еще сказать о Селле? Он очень строгий музыкант, очень принципиальный. До записи Третьего концерта Бетховена он пригласил меня выступить с ним впервые в Зальцбурге (исполняли тот же Третий концерт Бетховена). Селл — музыкант очень широкого диапазона. Он дирижирует и музыкой классиков, и Малера, и Брукнера. Он универсален... Разговоры с ним были очень короткими, связанными только с нашей напряженной работой. Встречались мы с ним еще пару раз. Я чувствовал себя как-то очень уверенно: знал, что этот музыкант дышит музыкой и знает ее... Единственно, что настораживало нас... Я люблю играть, когда рояль настроен чуть выше, и умолил своего настройщика (тайно от Селла) немного его подтянуть. А у Селла буквально собачий нюх — он сразу почувствовал это. Он не мог найти себе места. Мы словно охотились друг за другом. Но мне все же удалось ускользнуть от его бдительности... Или он меня пожалел...

А оркестр подстраивал инструменты?

Да, конечно. Что при существующей там железной дисциплине — факт очень серьезный. Я воспользовался тем, что запись была летом, а когда тепло, духовики играют чуть-чуть выше, скрипачи же всегда рады играть повыше...

А что вы можете сказать о Бёме?

Он не был у нас раньше известен, так же, как Шурихт — один из крупнейших дирижеров мира.

Вы с ним тоже играли?

Однажды, когда он был уже очень пожилым. Дело в том, что вторая мировая война перепутала карты многим. Например, подрезала крылья Гизекингу, Фуртвенглеру, в том числе и Шурихту. Я играл с ним концерт Моцарта C-dur [K 467] в Гааге...

Так вот, Карл Бём тоже оказался в тени — отчасти из-за Караяна, отчасти из-за того, что свое настоящее место в истории дирижерского искусства он занял значительно позже положенных лет, уже в конце жизни.

Не помню, приезжал ли он к нам?

Он был у нас с венской оперой — только в Москве. И я получил приглашение выступить с ним в Зальцбурге, на фестивале. За год до этого я играл в Моцартеуме — тоже на фестивале. Я пошел в Большой фестивальный зал, где Бём дирижировал Четвертой симфонией Бетховена. Она произвела на меня невероятно сильное впечатление, невероятно.

Когда я получил приглашение сыграть Двадцать седьмой концерт Моцарта [K 595] с Бёмом, меня это очень взволновало, и это совпало с моими поисками Моцарта. Я работал с огромнейшим увлечением, у меня созрел план интерпретации концерта. А когда я приехал в Зальцбург и мы играли его с Бёмом, у нас было удивительное взаимопонимание, мы просто с восхищением музицировали. В том было что-то хорошее, доброе, замечательное... Мы очень хорошо выступили. И после этого по его приглашению мы с Леной [дочерью Гилельса. — Т. Г.] играли в Зальцбурге двойной концерт Моцарта. Потом сделали пластинку — целиком из сочинений Моцарта, играли концерт Шумана. Вот тут у нас было недопонимание. Мы ничего друг другу не говорили, но моя интерпретация концерта создала у него этакий дискомфорт. Потому что я играл не в тех темпах, в каких принято играть, — вторую часть значительно подвижнее, третью, наоборот, не так быстро. Мне всегда хочется, чтобы все прозвучало. Но мы с ним все-таки играли. Потом у нас было одно выступление в Зальцбурге с оркестром Чешской филармонии...

Что вы играли тогда?

По-моему, Пятый концерт Бетховена — я уже не помню.

Когда Бём приехал в Москву, он был моим гостем. Вот, собственно говоря, коротко о Бёме.

Теперь о Йохуме.

Наше знакомство началось в Чикаго. Я был на его концерте, и нас познакомила его дочь, пианистка. Потом мы встретились в Монте-Карло, в опере. Должны были играть концерт Чайковского. Это настоящий, честный немецкий музыкант. Его композитор — Брукнер. Он любит его до беспредельности. Помню, кто-то из домочадцев сказал ему: «Слушай, Йохум, ну разве можно всего Малера променять на одну симфонию Брукнера?» Но он высекает, действительно, большого Брукнера, это у него получается. Даже когда мы записывали с ним Первый концерт Брамса, брукнеризмы проступали как жирные пятна. С Йоху-

мом я играл концерты Моцарта, Шумана, даже Грига. Для Йохума это было невероятно. Но когда он проиграл со мной Грига, он произнес: «Какая прелесть, вот бы нам с Вами его записать».

Записали?

Нет, не получилось. С Йохумом я играл много, в том числе концерты Бетховена. И многое записал. Мы с ним часто встречались — у него дома под Мюнхеном, много раз в Берлине... Он мне напоминал мою юность, когда к нам приезжали такие немецкие мастера, как Штидри, Фрид, Абендрот. И как он радовался, когда мой «нюх» совпадал с его в Первом концерте Брамса. Вы послушайте эту запись. Вам будет интересно, просто для сравнения с тем, что я Вам рассказал...

А с Караяном Вы много играли?

Один раз. Третий концерт Бетховена. Вернее сказать, мы с ним просто помузицировали, потому что для Караяна нет репетиций как таковых. С ним надо мирно прорепетировать программу. И все.

Мне рассказали об одном эпизоде репетиции Караяна с Ойстрахом. Они проиграли программу. Кое-что было не вместе, что-то Ойстраха не удовлетворяло. Выпятив свою нижнюю губу, он сказал: «Маэстро, может быть, мы сейчас отрепетируем?». «Зачем, — ответил Караян, — все будет в порядке». Ойстрах был очень недоволен. Что касается Третьего концерта Бетховена, то я его хорошо знал со студенческих лет. При обоюдном чувстве ансамбля никаких проблем не возникло. Караян был доволен. Мы играли с Дрезденским оркестром.

Где?

В Зальцбурге, на фестивале. Беседуя тогда со мной, он сказал, что очень любит Десятую симфонию Шостаковича. Он записал ее дважды. Были у нас с Караяном еще кое-какие планы, которые пока не осуществились. Может быть, мы еще что-либо предпримем.

Эмиль Григорьевич, если сопоставить дирижеров, с которыми Вам приходилось играть, выступать, что Вы можете сказать? Кто был Вам более близок?

Вы задали мне очень трудный вопрос, потому что каждый дирижер — крупная личность. Каждый имеет свою галактику, если хотите. А это уже серьезно. Поэтому, если я просто скажу: «Мне больше всего нравится тот-то», будет неверно. Если же говорить об их исполнительских возможностях и качествах, то опять-таки в галактике каждого есть свои сильные стороны, свои крупные и мелкие планеты. Например, Клемперер, как Вы уже знаете, совершенно потряс меня исполнением симфонии Моцарта g-moll и симфоний Чайковского (я слушал их в записи) — он такие там вещи делает! Мы, конечно, можем критиковать его, для нас это непривычно — другая манера, но это очень впечатляет. Йохум, как я тоже говорил, прекрасно делает Брукнера, Брамса (симфонии) — почему я и захотел записать с Йохумом Первый концерт этого композитора. Что касается Селла, то он — всесторонний дирижер.

Были дирижеры, так сказать, удобные. Скажем, Орманди — удобный во всех отношениях, хотя у него не было чего-то особенно яркого...

Может быть, он менее яркая индивидуальность?

Да. Но он удобный. Такой же Клюитенс. У них все обтекаемо и все великолепно. Остальные? С одним сыграешь одно, а другое не сыграешь. Очень трудно, например, найти дирижера, который записал бы на одну пластинку и одинаково хорошо концерты Грига и Шумана.

А роль, которую сыграли иные встречи?

Не скрою, общаясь со многими людьми — пианистами, художниками, дирижерами, я стремился почерпнуть для себя самое ценное.

Как Вы относились к Софроницкому?

Софроницкий играл и Бетховена, и Гайдна, и Моцарта — музыку многих композиторов. И прекрасно играл. Но неотразим был в Скрябине, в Шумане, потому что его мало назвать романтиком — у него была какая-то божья искра.

Трепетность, удивительная трепетность... Она ощутима даже в плохих записях его игры.

Вот, в том-то и дело. У Софроницкого можно находить буквально россыпи потрясающих исполнительских находок...

Мне очень нравился Перельман — живой, творчески живой человек.

Да, да, да.

У него самого не все могло получиться из того, что он хотел, но если он что-либо советовал другим, в данном случае мне, — выходило. Никогда не забуду встречи с Натаном Ефимовичем у меня на даче в 1960—1961 годы. В один из творчески сложных для меня периодов, когда я взялся за сонату, за старинную музыку (Скарлатти) ...Будучи человеком разносторонне развитым и образованным, он мыслил широко и смело, иногда дискуссионно. И его некоторые соображения мне пригодились.

Как раз в отношении к старинной музыке?

Да, я играл Скарлатти. И мне казалось, что в этой «музейной», без особых идей и особых эмоций музыке все было на месте. Вдруг Натан Ефимович сказал что-то такое (точно сейчас не помню), что сразу подтолкнуло мое воображение. Мне оказала услугу и интуиция, и я попал в цель.

Раз уж Вы заговорили о лицах этого круга, то был еще один человек, о котором хочу спросить Вас — Эммик Гросман. Встречались ли Вы с ним, когда учились в консерватории или позже?

Могу сказать только так: Эммик Гросман был благороднейшей личностью, какую мне когда бы то ни было приходилось видеть. Что касается контактов с ним музыкантских, то у меня их не было. Потому что из-за болезни он преимущественно преподавал. Я слышал Эммика, когда он играл в Большом зале консерватории Первый концерт Брамса. Особого впечатления его исполнение не оставило. В какой-то степени все звучало поэтично, может быть, мудро, но в рамках традиционных представлений.

Эмиль Григорьевич, а что если затронуть работу над Бахом, над бетховенскими концертами — по Вашему усмотрению. Что бы Вы хотели выделить, на ком из композиторов остановиться?

Если говорить о Бахе, то он, пожалуй, первый композитор, который очень волновал меня еще в раннем детстве. Я не имел возможности

часто слушать органную музыку — не то что нынешнее поколение, когда у нас есть огромное количество органов. Но органную музыку Баха я всегда слышал мысленно, и она меня всегда по-настоящему волновала. Будучи за рубежом, я и теперь посещаю католические и другие церкви с тем, чтобы послушать органную музыку — будь то служба или концерт. Я словно севшая транзисторная батарейка, требующая перезарядки. И в Вене, и в парижских, и в западно-германских церквях — везде, слыша и прекрасных органистов, и тех, которые играют фальшиво (иногда они просто занимаются там, когда нет службы), я замираю.

И это «заряжает» Вас?

Обязательно. И даже больше, чем клавишинная музыка, потому что от клавишина я почему-то устаю. Однообразие щипка на клавишине, если он не в руках великого мастера (например, Ванды Ландовска), очень утомительно. Много мелизмов и щипков слушать невозможно.

Бывают органисты, которые не владеют регистровкой, и вы слышите все время только обертоны. Они не понимают того, что если орган неправильно регистрировать, то обертоны перекрывают звучание, и вы неизбежно слышите бегущую вверх терцию или квинту. В этой связи замечательным органистом был Исай Браудо, особенным, непохожим на многих профессиональных, но довольно скучных органистов. У Браудо был хороший художественный вкус.

Причем он не очень раскрашивал звучание, был очень осторожен... и сочетал регистровку с замечательно тонкой артикуляцией...

Да, я никогда не забуду, например, Токкату Видора в его исполнении — он играл изумительно. Он был очень дружен с Рейнгальдом, и поэтому я с ним встречался... Часто он разыгрывал из себя эдакого чудака, а на самом деле был очень умным человеком, очень интересной личностью...

Я слушал иногда совершенно изумительных органистов, скажем, в соборе св. Стефана в Вене. Было холодно. Приходил мальчик, разогревал руки, садился за орган и буквально завораживал всю аудиторию... Любя с детства органную музыку, я переиграл немало бузониевских переложений для этого инструмента. Одно время появилось даже желание учиться играть на органе — я разговаривал по этому поводу с Гедике. Но, не имея органа дома, осуществить это почти невозможно.

Бах фортепианный — вопрос особый. Я исполнял музыку Баха со струнными ансамблями, без дирижера, концерт Баха d-moll (f-moll'ный не играл, его замечательно играла Юдина)... Во время войны мне очень захотелось играть прелюдии и фуги Баха, и шесть из первого тома «Хорошо темперированного клавира» я играл в концертах; исполнял двойные концерты и многое другое. Его музыка, поскольку он один из наиболее демократичных композиторов, дает неограниченные возможности для фантазии, если, конечно, исполнитель по-настоящему талантлив.

Чтобы не быть голословным, возьмем, например, Баха Глена Гулда и Баха С. Е. Фейнберга — вот Вам разные Бахи (я говорю о Бахах «в цвете», а не о «черно-белых» — их очень много, очень...).

А Баха Эдвина Фишера Вы знаете?

Знаю. У него Бах великолепный, романтизированный. Я и много других Бахов знаю. Но думаю, что наиболее значительные антиподы — Фейнберг и Гулд.

Правильно.

Не являясь бахистом, я нахожусь иногда под влиянием то одного, то другого исполнителя, то их вместе взятых — я не нашел своей позиции, а если бы ее нашел, то был бы уже бахистом. Но повторю — этот композитор, один из самых труднейших, дает большие возможности для интерпретации. Между прочим, просматривая недавно прелюдии и фуги, я вдруг поймал себя на мысли: они ведь совсем маленькие, хотя когда-то казались большими, длинными. И баховский том меньше, чем у Шостаковича. Лаконизм и величие!.. Так что к Баху я всегда отношусь по-особому.

О Метнере... Вы говорили, что у Вас личная симпатия к нему...

Да. Когда я еще занимался у Рейнгальда — большой поклонницы Метнера, она давала мне отдельные пьесы этого автора, в основном миниатюры, сказки, но я их просто играл, не ощущая прелести музыки. Музыка Метнера привлекла мое внимание, когда я был уже в Московской консерватории.

Особенно привлек гармонический язык Метнера?

Да. Гармонический язык, его полифоничность и какая-то наивность очень искренней мелодики. Она — как полевые цветы...

Кажется, благодаря полифоническому и гармоническому «наряду» она и становится такой впечатляющей.

Да. Если Метнера можно причислить к плеяде русских композиторов, то все-таки его почерк, его палитра — особенные. Он опирался на мелодику, идущую от романтиков, поздних романтиков, может быть, Брамса — мне трудно анализировать сейчас. Но у него ощутима и русская интонация — Чайковского, русского романса. Это очень выгодно отличало музыку Метнера от яркой плакатности, скажем, Прокофьева, от стремления к драматичности Скрябина... Метнер оказал огромное влияние на Мясковского, который, как и Рахманинов, с таким же почитанием относился к творчеству Метнера...

Вероятно, сыграло известную роль и то, что этого действительно крупнейшего композитора мало играли, и даже почти не играли?

Я бы этого не сказал. В те годы, когда я...

*Когда Вы выступили со статьей?*¹

Нет, когда я был аспирантом Московской консерватории, Соната-воспоминание и Соната g-moll звучали всегда.

Я говорю не об этом периоде, а о последующем.

И вот после этого, не вдаваясь в подробности каких-то временных обстоятельств, меня потянуло сыграть Сонату g-moll. Тут-то и пришла мне в голову мысль написать статью и подкрепить ее исполнением. Соната g-moll очень волнует меня до сих пор. Что касается Сонаты-воспоминания, то я ее очень любил с детства.

Она в записи есть?

¹ Статья Гилельса «О Метнере» была напечатана в журнале «Советская музыка» (1953. № 12).

Есть. И ленинградская, и московская, и в Карнеги-холле я ее играл и записал.

Перейдем к советским композиторам. Был ли у Вас какой-либо контакт с Шостаковичем? Или беседы по поводу его сочинений?

Стабильных отношений не было. Были эпизодические встречи по разному поводу. Будучи другом Квартета им. Бетховена, я играл с ними квинтет Шостаковича. Он был на одной из репетиций, и я безумно волновался, потому что его слух, выражение его глаз меня буквально гипнотизировали. Я знал, что Шостакович человек необыкновенно точный, и поэтому не считал нужным высказывать ему какие-либо исполнительские пожелания. Позже, после прослушивания прелюдий и фуг Шостаковича, я выбрал три, выучил и был одним из первых их исполнителей...

Это было до того, как их издали?

Да, я имел рукописный экземпляр. Встречался с Шостаковичем, он слушал меня. Разговоров почти никаких не было. Видимо, ему просто любопытно было послушать, как они звучат... Это естественно... Я был их первым исполнителем в Англии, в Скандинавии... И даже при встрече с Сибелиусом (у него дома, под Хельсинки) я рискнул сыграть новинки Шостаковича — три прелюдии: первую, D-dur'ную и большую d-moll'ную. Это было в 1952 году... Он прослушал их и, будучи как финн человеком очень сдержанным, замкнутым, все же сказал, что для него будто бы потолок стал выше... Потом Шостакович посещал концерты, в которых я играл бетховенские концерты. И я получил от него пару писем. Они сохранились. Его впечатления о концертах очень интересные. Он советовал мне играть так, чтобы фагот в каком-то месте звучал громче. Он сделал несколько таких замечаний. А в общем письма были очень одобрительными.

Ну а что было со второй сонатой?

Со второй сонатой... Скажу Вам откровенно, что в то время я не решился ни играть ему сонату, ни показать запись, которую сделал в Америке, как-то опасаясь этого... Мы встречались и во время войны в Челябинске, он летел, кажется, из Куйбышева в Новосибирск. Дмитрий Дмитриевич возбужденно рассказывал мне тогда, что пишет «Игроков». Это было очень интересно... Много раз мы встречались у меня дома. Однажды слушали новую запись Стравинского. Бывал и я у Шостаковича по разным поводам. Встречались мы в Союзе композиторов. Но все это не носило систематического характера.

Каковы были Ваши взаимоотношения с Прокофьевым?

Встречи с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым тоже были эпизодические. Начались они перед войной, когда я разучивал его Третий концерт и должен был поехать с группой молодых музыкантов в Америку. Помню такую встречу. Когда я был у него в гостях, мы разговорились, в третьей части там есть трудное аппликатурное место, когда оркестр играет та-та-ти-рам, а фортепиано — двойнюшками: одним пальцем на две ноты. «Ну это же очень просто сделать», — сказал Прокофьев, поставив пальцы так, как вы ставите ноги на лыжи и начинаете бегать. Я говорю: «Сергей Сергеевич, ведь это же с ходу надо делать, тут же нет времени думать, как их поставить». (Потом,

правда, оказалось, что это, действительно, не такая уж проблема.) Потом как-то я играл с бетховенцами в Государственном еврейском театре «Еврейскую увертюру»² Прокофьева. Великолепное сочинение.

Конечно, играл я и другие сочинения. Помню Прокофьева еще, когда он приезжал в Одессу, — кажется, в 1929 году.

Нет, в 1927-м.

Да, в 27-м году. Я был на этих концертах, помню, как он играл наотмашь. Это был его первый приезд из-за границы. А потом мы с ним встречались более регулярно, я играл его вторую сонату, другие сочинения. Он бывал на моих концертах, когда я играл третью, седьмую и восьмую сонаты. Последнюю он дал мне сам. Прокофьев хотел, чтобы я выучил «Дивертисмент» — сюиту из «музык» к разным спектаклям. Вообще он относился ко мне очень благожелательно.

Высказывал ли он Вам какие-то пожелания по поводу темпов, какие-либо иные соображения?

Никаких, он вообще этим мало интересовался...

Теперь уйдем от композиторов и поставим такой вопрос:

Как Вы работаете над произведением, каково Ваше отношение к разным авторам?

Неодинаково. Арсенал элементов, знаний изменяются, многое зависит от интуиции, мастерства, накопления опыта... — все это идет на выполнение исполнительских задач.

Обычно это очень интересная работа, но она бывает и мучительной. Иногда напоминает игру в шахматы (хотя я не умею играть в них, знаю только ходы), но мудрость в выборе комбинаций, выдумка, память, какой-то творческий запал, это походит на процесс освоения сочинения именно во время работы. Такую работу можно назвать исследованием, поиском, раздумьем, бывают неожиданные находки, экспромты, попадающие в цель... С годами все это меняется. Играя в концертах, реализуя свои знания, творческий опыт, свои искания, начинаешь кое-что понимать, накапливать приемы звукоизвлечения. У каждого исполнителя они разные: неодинаковы плотность звука, краски, способ наложения этих красок. Это труднообъяснимый процесс поиска выразительных средств, связанный даже с аппликатурой, — она имеет огромное значение.

Конечно, если говорить о композиторе, то, сочиняя произведение, он находится в одном русле, он сам себе хозяин. Другое дело исполнитель, который должен быть, если хотите, хамелеоном: исполнитель все время должен приспособливаться к композитору, менять «окраску». Особенно, когда исполняет музыку разных авторов в одной программе. Играть и Баха и Прокофьева в один вечер только с чувством — мало. Это примитивный подход. Вот тут-то и начинается творчество — мучительное и счастливое одновременно. Мучительное потому, что оно действительно очень трудное, счастливым оно бывает тогда,

² Имеется в виду Увертюра на еврейские темы для кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано.

когда в «содружестве» с мучительным хотя бы по миллиметрам продвигается вперед.

Если исполнитель в работе над произведением достигает цели и осуществляется мечта, которая, быть может, с юных лет казалась не осуществимой, это и есть счастье. Большое счастье.

Мне знакомо и чувство поражения, и чувство неудовлетворенности. Несмотря на аплодисменты. Они никогда не могут меня ослепить. В том нет ничего удивительного — я знаю, чего хочу.

Как я работаю над произведением? Конечно, по-разному, главное для меня — полюбить произведение. Но тут хочу отметить несколько моментов. Если любовь горячая, она может плохо кончиться. Были у меня такие случаи. Я пылко влюбился в Третий концерт Метнера, с огромным увлечением начал над ним работать, но продолжать работу не смог — не хватило терпения. Другое дело, когда, только приглядываясь к сочинению, начинаешь понимать, что ты у него в плену. Тебе снятся отдельные эпизоды, ты не можешь от них отвязаться. Это приятно, иногда просто необходимо. Тебя ежедневно тянет к инструменту — попробовать то одно, то другое, поработать над технически сложными местами, поискать (или найти) какие-то звуковые, эмоциональные акценты... Этот длительный, но регулярный процесс дает положительные результаты.

Есть и такие сочинения, которые очень трудно охватить целиком. Иногда лучше не играя, а только сосредоточившись на музыке, пропеть произведение от начала до конца, запомнить его. Вспоминаю как счастливый момент один случай: сидя на скучном собрании и закрыв глаза, я заставил себя мысленно проиграть без остановки всю медленную часть сонаты D-dur Шуберта. И выучил ее!

Но... любовь к тому или иному произведению и обязанность над ним работать отвлекают от моих регулярных занятий концертирующего пианиста, который должен быть всегда в форме, иметь готовый репертуар. Это очень трудно совместить. Поэтому я бросил и педагогическую деятельность. Я не мог преподавать и играть.

Раз Вы уже заговорили об этом, почему конкретно?

Во-первых, это очень разные эмоциональные процессы. Когда я преподаю, то преподаю как музыкант-исполнитель: соперничаю с учеником. Если в его игре меня что-то не удовлетворяет, я нервничаю, сгораю. Настоящий педагог — педагог по профессии — мудрее меня: ему не нужно думать о концертном репертуаре, не нужно иметь его всегда наготове. Он занят только учениками, может часами возиться с ними, доделывая сочинения технически и эмоционально. Если учитель хороший, он этим довольствуется. Артист не может быть учителем. Поэтому и у Нейгауза были педагогические недостатки.

Ваше высказывание об ощущениях педагога и исполнителя в чем-то соприкасается с мнением Рубинштейна о педагогике.

Между прочим, я себя никогда не считал педагогом и ужасно не любил, когда в афише писали «профессор». До сих пор, где только могу, вычеркиваю это слово.

Эмиль Григорьевич, во время войны Вы вели класс?

Не вел. Потому что с консерваторией я не эвакуировался — занимался исполнительством.

А после войны Вы вернулись в консерваторию?

Да. Были у меня отдельные одаренные студенты. Но тогда степень их одаренности в значительной мере измерялась участием в том или ином конкурсе и занимаемым на нем месте. Поэтому запоминалось только, где они играли и какое место заняли. Некоторые ученики занимались у меня не до конца, потому что опять-таки из-за концертной деятельности я не мог уделять должного внимания педагогической работе.

По той же причине я отказываюсь от всех международных симпозиумов, консультаций, курсов — никогда их не веду.

Эмиль Григорьевич, поскольку Вы коснулись этого, — несколько слов о Вашем отношении к конкурсам. Вы сами были лауреатом, участвовали в работе конкурсных жюри, возглавляли пианистическое жюри первых четырех международных конкурсов имени П. И. Чайковского.

Эту тему мне даже не хочется затрагивать, тем более говорить о ней. Конкурсы, на мой взгляд, выродились, утратили прежнее значение. Практика показала, что огромный процент конкурсантов, получивших первые премии, не оправдал себя — они не стали теми художниками, которых регламент конкурса предусматривал.

Вы имеете в виду вообще конкурсы?

Вообще. Они играли большую роль — между первой мировой и Великой Отечественной войнами, когда не было особенно яркой концертной жизни.

Для проведения тех конкурсов, в которых я сам участвовал, имелись иные основания, к тому побуждала иная атмосфера.

Теперь поговорим о «ремесле» в хорошем, высоком смысле слова.

Вы знаете, это — как погода: отношение к процессу работы над произведением очень изменчиво. В годы юности, когда я многого не понимал или не допонимал, было одно отношение, в зрелом возрасте — другое. В детстве, например, я грешил небрежным отношением к нотному тексту, а полная ответственность в обращении с ним появилась лишь после того, как я начал работать над произведениями самостоятельно. Шел я к этому опять-таки постепенно, постепенно.

Для того чтобы произведение было любимо всегда, очень важно прежде всего работать над ним с увлечением. Я знаю многих музыкантов, которые заставляют себя трудиться автоматически. Они учат сочинение, любя не его, а процесс работы. Это очень завидное качество — в результате все выходит, сделано, но не одухотворенно.

С годами я научился обращаться с произведениями умнее. Во-первых, научился меньше страдать от любви к ним. Во-вторых, запретил себе нестись по клавиатуре на полной скорости, получая удовольствие от самого процесса проигрывания — это очень вредная привычка...

Есть опасность исчерпать себя.

Да. Как в жизни многое очень быстро приедается, так и произведение увядает, не будучи созревшим. И, кроме того, я намечаю некий план работы над каждым сочинением. Главное — охватить его целиком, найти в нем самое трудное. И вот, работая в последнее время над...

Ну, скажем, над 106-м опусом Бетховена...

Пусть так. (Расскажу в двух словах.) Я начал работу с самого сложного. Прежде всего, конечно, с фуги. Она безумно трудная. Затем взялся за Adagio — чтобы понять суть этого, понимаете ли, музыкального Ганга, который течет, течет. Мне надо было понять, куда же он течет, сделать обозримым его течение. Потом я уже как кольцом охватывал первую и вторую части сонаты.

Очень много раз открывал я Двадцать девятую. Сыграю первую страницу первой части и думаю: «Господи, а дальше что? Нет, это невозможно охватить». Тут-то я и сказал себе: «Если не выучу эту сонату, я как музыкант не сделаю в жизни чего-то очень важного». Отношение к ней было разное. В том числе и традиционное для многих пианистов, считающих ее заумной. Я упрямо заставил себя выучить ее. И когда вник в музыку окончательно, словно на Памир попал — открылась одна вершина, другая...

Значит, к целому Вы шли от середины, от фуги и Adagio?

Конечно, конечно.

А если взять другие произведения, скажем, Симфонические этюды Шумана, где Вам удалось достичь поразительной цельности? То, что Вы отказались от вставных номеров, это, мне кажется, правильно, особенно если учесть, что их стали играть многие пианисты.

Видите ли, Симфонические этюды я играл и раньше, но просто играл — безотчетно, ни во что не вникая. К Симфоническим этюдам, по сравнению с Двадцать девятой сонатой Бетховена, у меня был, конечно, иной подход. Прежде всего я хотел найти в них эмоциональные акценты, на которых держалась бы вся постройка, найти кульминации. Это, безусловно, тема, последняя вариация перед финалом, полифоническая вариация в середине, имеющая в цикле огромное значение.

Та, что основана на старинной (генделевской) ритмической формуле?

Да. Может быть, еще пассакалия, хотя она и совсем другая. Таких смысловых, эмоциональных акцентов было пять-шесть... И, конечно же, Prestissimo possibile. Это тоже — камень преткновения, потому что при хорошей игре именно здесь можно показать того неумного Шумана, который мыслил иногда прямо-таки невероятными скоростями, граничащими со стихийными явлениями. В какой-то мере у меня это получилось.

А ранняя запись Симфонических этюдов у Вас есть?

Нет... Потом я уже собирал целое. Тоже со своими кульминациями...

Ну, а что Вы можете сказать о работе над фантазиями Брамса? Все капрично и интермеццо, входящие в 116-й опус, пронизаны

в общем-то одним состоянием. Они очень интересны в композиционном отношении. Если рассматривать мелодику фантазий детально, то она состоит из каких-то интонационных формул (оборотов) Брамса, которые он нашел в своих упражнениях для фортепиано.

То, о чем Вы говорите, вообще свойственно Брамсу.

Диву даешься, что в общем-то вся мелодика Брамса, вся ее интимность, задушевность и тонкость соткана из деталей. В ранних его опусах — в сонатах, первом и втором фортепианных концертах этого нет, а в фантазиях — мозаика.

Фантазии у Вас, как я их воспринимаю, проникнуты таким глубочайшим трагизмом, поэтическим трагизмом... Я даже еще не разобрался, в чем тут дело — с точки зрения исполнительской.

Толком не могу объяснить Вам это. Потому что, играя фантазии, испытываешь чувство, непередаваемое словами. Словно находишься в трансе. Если, конечно, хорошо играешь, а я к этому стремлюсь всегда. Когда я куда-то возношусь, забываю обо всем, что меня окружает, обо всем на свете — это редкое, но особенно большое удовлетворение.

В связи с тем, что Вы затронули сейчас другую сторону исполнительства, хочу спросить: мы часто пользуемся терминами Станиславского (может быть, и не самыми удачными) «искусство переживания» на эстраде и «искусство представления», когда художник демонстрирует перед публикой все, что он сделал, готовясь к концерту. Но тот же Антон Рубинштейн, искусство которого было, несомненно, искусством переживания, говорил, что он не всегда переживал на эстраде, что очень часто у него не было никакого «транса». Что Вы можете сказать по этому поводу? Как у Вас самого обстоит дело с искусством переживания на эстраде и искусством представления пережитого?

Это очень похоже на случаи из педагогической практики, когда преподаватель говорит: «Ну теперь у тебя все готово», что означает: сиди с закрытыми глазами и играй, думая о другом. Это не совсем правильно. Сочинение становится более драгоценно, если сопереживание идет параллельно со сделанным. Иначе, между прочим, есть опасность переоценить «лабораторную» подготовку. Ведь положиться только на сделанное, не переживать — легче. Если к этому привыкнешь, произведение начинает «обижаться». И получается: ты идешь в одну сторону, а оно — в другую: произведение всегда должно дышать вместе с исполнителем. Тогда и художественный результат будет высоким.

Однако при переживании все-таки существует и какой-то контроль над собой, над тем, что играешь, то есть это, если хотите, двойной процесс...

Вот я и говорю: сделанное и сопереживаемое должно идти параллельно.

При этом разум следит за самим этим процессом...

Но разум может иногда и ошибаться. Я все-таки отдаю предпочтение переживаниям. Бывает так: выходишь на эстраду, играешь,

все, вроде бы сделал, как надо. А реакция? Да, хорошо. Но чувствато, трепета душевного нет?

А какую роль играет ощущение живой аудитории?

Во-первых, многое зависит от акустики зала, для меня лично большую роль играет настройка инструмента — она все равно, что лишний градус для шампанского. И, конечно, публика. Когда в интервью меня, например, спрашивают, какая публика — из зарубежной — мне больше всего нравится, я отвечаю: «Самая лучшая публика в мире чешская, потому что для нее музыка — хлеб насущный. Чехи приходят на концерт не потому, что нужно пойти послушать музыку, а потому, что без музыки они жить не могут. Чехам можно играть все. Они необыкновенно любят музыку».

Мне приходилось выступать в неподготовленных аудиториях. Фантазии Брамса я играл иногда не перед знатоками и ценителями, а перед простыми людьми. И вдруг! Они подходили ко мне и говорили о музыке, стараясь подбирать слова потоньше, что-то уже зная о произведении из прочитанной литературы, делали какие-то сопоставления... В общем, хорошо, если контакту с аудиторией способствует все. В зале с сухой акустикой, например, не чувствуешь legato, как хотелось бы. Многие исполнители очень грешат этим.

Если сопоставить движения рук некоторых пианистов с исполняемой музыкой, то это просто безобразие. Когда звук тянется, скрипач не может бросить смычок, певец — прервать звучание голоса. А иной пианист в это время держит все на педали, откидывает руки в стороны. Так поступают иногда и крупные пианисты. Посмотришь на их артикуляцию, на поведение за инструментом и видишь — руки их не «разговаривают». Кстати, к этой хорошей манере тянуть звук столько, сколько нужно, к длительному legato меня приучил Нейгауз.

То есть Вы хотите сказать, что движение рук должно соответствовать характеру музыки...

Если звук должен тянуться, то важно не передоверять его педали. Думаю, так повелось с Блуменфельда.

Да, Блуменфельд во всяком случае об этом говорил. Потому что в общем-то самое трудное в исполнении — играть legato.

Помню Блуменфельд как-то сказал мне на приемных экзаменах, что иногда не обязательно слушать играющего — достаточно видеть движение его рук. И, зная, что он играет, можно уже сказать, что из него выйдет.

Совершенно верно. Рука на клавиатуре все равно, что смычок у скрипача...

Эмиль Григорьевич, перейдем от «философских» проблем к частным. Готовясь к выступлениям, играете ли Вы гаммы, упражнения?

Когда-то я уделял им много внимания, делал это как зарядку. К тому и другому меня приучил первый педагог. Но гаммы — выразитель совершенно определенной музыки. Они разные.

В каждом случае это другая гамма.

А в более современной музыке совсем другая.

Например, в Испанской рапсодии Листа и у Бетховена.

Они все-таки похожи. Но гаммы, скажем, начиная с Дебюсси, Стравинского, Бартока, у Прокофьева уже совсем иные. Старые упражнения, которыми я пользовался, к сожалению, даже иногда наносят вред, потому что мне нужна другая аппликатура, нужны другие позиции. Или взять фугу из Двадцать девятой сонаты Бетховена. В ней темы хроматически настолько изменены, что никакие гаммы тут не помогут. Поэтому я стал играть упражнения Брамса.

Именно Брамса?

Да. От Брамса я перешел к «Школе виртуоза» Черни (ор. 365) — много играл их.

А Бузониевские упражнения?

Я только знакомился с ними. Смотрел и упражнения Таузига. Годовский обработал 24 этюда Шопена, усложнил их, «разбил» хроматизмами, иногда соединил даже по два-три этюда. Каждый хороший музыкант может создавать для себя такие упражнения. Поэтому, если я и прибегаю к ним теперь, и то лишь в редких случаях — только для поддержания формы.

Вам не попадались современные упражнения Бланше?

Я не интересовался упражнениями как таковыми, потому что в них можно утонуть как в божоте. Если, положа руку на сердце, говорить о самом главном в тренировке пианиста, то это все же гаммы. Они — основа основ...

Гаммы, арпеджио...

Абсолютно все. Доминантсептаккорды, уменьшенные септаккорды... в терциях, в октавах, ломаные... Если я, скажем, захотел одну гамму во всех видах играть как следует, то у меня на это уйдет минимум полчаса. Но делать из этого культа не надо. Подчеркну еще раз — поскольку репертуар все расширяется, а гаммы существуют очень давно, необходимо придумывать что-то другое. Упражнения Брамса нужны мне для преодоления каких-то фактурных и легатных трудностей. А теперь я иногда даже и сам что-то изобретаю.

Сколько Вы занимаетесь?

Мало... Я так завидую молодым исполнителям. Недавно слышал интервью молодого скрипача [Репина] — он семь часов в день играет. Боже мой, какой же это светлый период его жизни, ни о чем другом не надо думать, никто тебя не трогает, и можно спокойно работать...

Я часто вспоминаю слова Антона Рубинштейна: если я день не играю, если два не играю... А если я неделю не играю, — представляете, какой это ужас?!

Раньше мне удавалось все. Иногда я мог выйти на эстраду с неповторенными произведениями. Теперь мне не позволяет делать этого творческая совесть. Все стало гораздо сложнее. Да и физически бывает уже очень трудно играть.

Хочу задать Вам еще такой вопрос: Вы как-то говорили о том, что в молодости ко многому шли интуитивно. Вероятно, это касается и выбора темпов, звучания?

Не надо забывать: за прошедшие годы темпы и звучание заметно изменились. В 1930-е годы мы играли быстрее, а то, что исполняли, звучало медленнее. В понимании того времени настоящее звучание

было только в медленных частях — пианисты в них пели. Зато при другом движении — мчались.

Но Вы-то, сколько я помню, никогда не мчались! Это только казалось. На самом деле Вы играли в спокойном, сдержанном темпе, кстати, медленнее, чем играли другие пианисты.

Вы сейчас высказали очень интересную мысль. Когда я учил Ча-кону Генделя, я послушал ее в исполнении Эдвина Фишера. Там есть соль-мажорная вариация. Мне показалось, что он играл ее очень быстро. Я был потрясен этим темпом. Но, сев за рояль и попробовав сыграть так же, убедился, что он не быстрый, а вполне приемлемый. Однако именно при таком движении звучание было удивительно выравненным и певучим. Как раз то, о чем Вы сейчас сказали...

Я всегда стремился к тому, чтобы выговаривать все ноты. Пальцы способны пронестись по клавиатуре быстрее. Но есть ведь предел человеческого восприятия, восприятия слуха, и, если выходишь за этот предел, как это позволяют себе некоторые пианисты, создается суэта, сумятица, да и музыка нередко лишается своего смысла. Я знаю, например, пианистов, которые играли си-бемоль-минорную прелюдию Шопена в таком темпе, в таком движении, какое в сущности является уже его нарушением. Эта прелюдия не требует такого темпа, такой драматизации.

Эмиль Григорьевич, значит, Вы считаете, что в 30-е годы отношение к темпам было иное, чем сейчас, может быть, не столько к темпам, сколько к звучности? В медленных частях искали певучести и красивого звука. Когда же речь заходила о быстром движении, то о звучности заботились меньше? Я правильно Вас понял?

Да. Сама музыка того времени была не той, какая она сейчас. Ведь музыку импрессионистов, Скрябина и многих других композиторов тогда еще играли мало. Мы опирались только на романтиков. Единственный композитор, которого мы тогда не понимали, был Шуман. Но именно он помог нам понять, что такое быстрый темп в звучании. Звук — это Шуман, и никто другой. Композиторы были «святые» — как Моцарт, обычные, земные. Но были и «небесные». Полетность — это Шуман, Скрябин, Дебюсси. Я назвал только некоторых... И еще: слова, звук, звучание воспринимались в то время так же, как и красота, отождествлялись с ней — красивыми должны были быть киноактрисы, киноактеры, герои...

Вы говорите сейчас не только о красоте, но и о характеристичности звучания?

Конечно. И сейчас не красота сама по себе рождает красоту, искусство, а духовная оболочка этой красоты. Если сейчас играть так же красиво, как играли бы, скажем, ноктюрны Шопена в его время, то это была бы приторная звучность.

Братъ сверхбыстрые темпы я всегда боялся.

Насколько я помню (с середины 30-х годов!), у Вас всегда была поразительная артистическая устойчивость в отношении темпа и ритма. На публику это действует завораживающе. С какой упругостью и сдержанным благородством Вы играли, например, Жигу Лейе — Годовского!

К великому счастью, Жига эта записана на пластинку (в 1934 году — после Всесоюзного конкурса пианистов), и можно иметь представление о том, как я ее исполнял.

Состоялась еще одна беседа с Гилельсом, выражаясь словами Льва Ароневича, о «ремесле». Прервалась на время, как тогда думалось, ее запись. Закончилась «на сегодня» эскизная, пока подспудная работа над книгой, над главой о творческом процессе, о психологии творчества пианиста. И, видимо, под непосредственным впечатлением от встречи Баренбойм набросал мысли, ею навеянные.

Гилельс всегда занимался делом. Своим делом — музыкой. И никогда не растрчивал силы на дела «околомузыкальные». Никогда не выносил на эстраду то, что не отстоялось, — до тех пор, пока не осядет случайное и созданный образ не станет кристально прозрачным.

Готовя концертную программу, доводить ее до возможного совершенства — к этому Гилельс себя приучил. «Иначе места себе не могу найти», — говорит он. С удивлением взирал Мастер на «коекакство» (словечко художника Агина) иных людей: ему бы оно оказалось не по силам.

Как же протекал длительный, изнурительный для артиста процесс вслушивания в музыкальный материал и его осознания?

Воспитывал ли Гилельс в себе трудолюбие или шел к нему интуитивно? Или оно сформировалось само собой?

Иногда Гилельс говорит о своей лени. Так ли это? Быть может, уже одно предвкушение предстоящей работы, возможность помечтать о ней приносят ему такое наслаждение, такую радость, что он неосознанно отодвигает работу?

И как важен тогда этот «эмбриональный» период — период неосознанного до поры до времени вынашивания произведения, внутреннего психологического настроения, когда музыкальный образ только намечается, только смутно мерцает и его еще не ухватить.

Ведь медленная работа — от стремления углубиться в музыку, ощутить ее дыхание, временную протяженность, от пронизательности, способности видеть известное по-новому, усматривать неожиданное в том, что ускользает от невнимательного слуха — и есть истинная работа художника, а не профессионала-ремесленника, которому кажется, что все ему «дается легко», и он может «выпекать» концертные программы «числом побольше». Художника, необычайно взыскательного к себе и своему искусству...

В разных рецензиях на выступления Гилельса повторяются его слова: «Люблю то, что не дается! Люблю сопротивление материала!» По-видимому, преодоление исполнительских трудностей и упорство в достижении высокого художественного результата, цели — артистическая привычка и сущность характера пианиста. Потому и произведения в его исполнении никогда не превращаются в штампы, удивляют свежестью чувств — даже когда он играет их повторно.

«...Поистине титанический труд... перед которым хочется склонить голову», — сказал А. Хачатурян о Гилельсе еще в 1951 году. Нельзя с ним не согласиться и теперь.

После очередной встречи с Эмилом Григорьевичем подумалось еще вот о чем: каждая беседа с ним, как и каждое концертное выступление, добавляет штрих к его портрету — человека, пианиста, артистической личности.

Перефразируя слова Чайковского, относящиеся к А. Рубинштейну, скажем: «Для полноты впечатления от игры Гилельса его надо еще и видеть».

И в жизни, и за инструментом он сдержан — без малейших признаков аффектации, сосредоточен, всецело захвачен сознанием своей артистической миссии. Весь его внешний облик — осанка, поза, мимика, жестикация — выражает волю, самообладание, эстрадную выдержку.

Закрытые глаза говорят о полной слитности с инструментом, с исполняемым произведением, о погруженности в музыку, концентрации внимания и чувств на самом главном. Едва уловимы — по выражению лица — душевные состояния. На обычно несколько сомкнутых губах во время игры могла появиться ирония, легкая усмешка.

Сами по себе выразительны небольшие (или кажущиеся такими на клавиатуре) мускулистые руки Гилельса — с широкой ладонью, «крупной лопаткой». Слово *«слышащие»* музыку, они «дышат» в полном соответствии с ней. Положение рук, размеренная важность движений, *точно* отвечающих характеру музыки, — от Нейгауза.

Умные, *«говорящие»* пальцы. Они именно произносят звуки, а не извлекают, не воспроизводят их — вспоминаются слова пианиста: «все надо делать через пальцы и клавиши — и лирику и героизм».

Нельзя не заметить: во всем внешнем облике Гилельса — цельность его человеческой и артистической натуры.

Удивительно своеобразна речь, с ее широким дыханием, протяженными интонационными линиями, размеренным темпом и частыми смысловыми либо эмоциональными акцентами. Иногда она лапидарна или, наоборот, несколько расплывчата. Иногда тонка, детализирована.

О своей жизни, исполнительском искусстве Гилельс говорит скупно, но очень искренне. Рассказывая, размышляет — непрерывно течет столь привлекательная «рассуждающая», а не «описывающая» мысль собеседника. Однако он не из тех художников, которые могут точно формулировать свои мысли, методы работы, исполнительские принципы. Эмиль Григорьевич не умеет, не может и, видимо, не хочет говорить о «тайнах» работы над созданием, трактовкой музыкальных образов, не склонен подвергать их детальному анализу. Это сокровенный процесс, который обнажать, облекать в слова трудно, а то и невозможно — так же, как для исследователя искусства пианиста нелегко, почти невозможно раскрыть тайну его воздействия на слушателей.

Даже рассказывая о своих триумфальных зарубежных поездках, Гилельс скромен и сдержан — только деловитая сжатость высказываний, ничего от «бизнеса», от желания создать себе славу, «рекламу»... и только правда, как, впрочем, и во всем остальном.

Богат внутренний мир Гилельса. Широки его границы: энергия и острая впечатлительность, сила чувств и способность проникнуть в тайники души, неутолимая жажда чего-то высшего, особо важного, может быть, исповедального. Вместе с тем он остерегается самообнажения.

В нем всегда ощутима захватывающая сила эмоциональности. Что это? Гармония мысли и ума? О нет, в создании исполнительских образов Гилельс никогда не шел только от ума. В этом *принимал участие весь его душевный мир* — и в отрочестве (когда он превашировал) и в зрелости.

За безупречной артистической формой Эмиля Григорьевича, за его пианистическим мастерством (не перестаешь это чувствовать) «скрывается поэтическая душа лирика», высокая поэтичность, *повышенная* отзывчивость на все, что исполняет.

Играть «вообще» печально или «вообще» радостно он не может. Артист воздействует только тогда, когда находит *свою* печаль, *свою* радость в данной, конкретной, пьесе, *свое* — индивидуальное — прочтение исполняемого произведения...

Однако пока это всего лишь контуры (больше внешнего) портрета *моего* Гилельса. Полнее о творческом его портрете — речь впереди.

Вместо эпилога

Великая тайна великих исполнителей в том, что они исполняемое силою своего таланта освещают изнутри, просветляют, влагают туда целый новый мир ощущений из своей собственной души, оставаясь между тем в высшей степени объективными, и даже чем сильнее эта объективность, тем больше новизны является каждый раз в осуществлении данной роли, данной музыки.

А. Н. Серов

Имя народного артиста СССР, Героя Социалистического Труда и лауреата Ленинской премии Эмиля Григорьевича Гилельса, одного из самых выдающихся музыкантов-исполнителей XX века, знаменует собой целую эпоху в фортепианном исполнительском искусстве нашего времени и уже вошло в историю мировой музыкальной культуры подобно легендарным именам Ференца Листа, Антона и Николая Рубинштейнов, Сергея Рахманинова, Ферруччо Бузони... О Гилельсе написано в последние десятилетия у нас, в странах Европы и Америки великое множество статей и рецензий. Достаточно взглянуть на одни лишь заголовки (вот произвольно выбранные — «Стихия, послушная разуму», «И мастерство и вдохновение», «Художник — трибун», «Художник — мыслитель», «Всегда в пути, всегда восхождение к вершинам»...), чтобы убедиться, сколь высоко во всем мире ставится искусство этого художника. Всесветная почетная известность пришла к нему не потому, что была навязана и закреплена частыми повторами его имени, невольно воздействующими на людское сознание. Нет, эта слава рождена *самим существом* его искусства, той душевной общительностью, нравственной чистотой, этической силой, которые оно с собой несет, и той атмосферой взаимопонимания, которое воцаряется на его концертах.

Заканчивая книгу, хочу подчеркнуть, что в ней нет ни последовательного жизнеописания артиста, ни подробной характеристики эволюции, которую претерпела его фортепианная игра, ни анализов интерпретаций *всех* (даже большинства) музыкальных произведений — это не входило в задачи автора, да и просто невозможно, если иметь в виду объем концертных программ Гилельса. В этой главе сделана попытка написать *сегодняшний* творческий портрет артиста или, точнее, набросать эскиз такого портрета. А что такое творческий портрет, как не размышление об искусстве художника?

В музыкальном, как, впрочем, и в театральном, исполнительском

искусстве встречаются артисты двух типов: одни — сильны в *какой-то* области, в *каком-то* амплуа, в *каких-то* жанрах, в произведениях *каких-то* стилей; другим — «всё» по плечу, «всё» они могут, отличаются поражающей многосторонностью и оказывают впечатляющее воздействие в разных «ролях». Гилельс принадлежит к числу последних. Сказанное вовсе не означает, что в его интерпретации музыка разных авторов и произведения разных стилей вызывают у слушателей душевный отзыв одинаковой силы — такого в истории исполнительского искусства никогда не бывало, да и, вероятно, быть не может.

Разумеется, одно ближе миру артиста, другое — дальше. При этом в любых случаях Гилельс остается самим собой: у него свой характерный стиль игры (на это было обращено внимание еще в давние времена), и этот стиль узнаешь буквально с первых же взятых им звуков, играет ли он сонату Скарлатти, вариации Бетховена, пьесу Шумана или «Петрушку» Стравинского. И вместе с тем он всегда разный, разный до беспредельности — в зависимости от музыки, которую интерпретирует, от ее жанра и характера. Он никогда не имитирует «стильность», но он тонкий стилист, и его Бетховен не схож с Моцартом, Григ с Шопеном, Шуберт с Шуманом или Шостакович с Прокофьевым. Гилельс способен выступать в разных обликах: то как оратор-трибун (в ряде сонат, концертов и концертных пьес), то как рассказчик-повествователь (в миниатюрах композиторов разных времен), то как живописец-колорист (в творениях импрессионистов), то как зодчий (в широких музыкально-драматических полотнах), то как график (в некоторых сочинениях наших дней)... В одних случаях искусство его эпично, величественно и монументально, в других — отличается тончайшей лиричностью, в третьих — драматично и героично... И на всем, чтобы он ни играл, лежит печать поэтичности, мудрости и совершенства.

Позволю себе напомнить основные биографические вехи пианиста.

Как старший современник Гилельса, я, живя тогда в Москве, наблюдал за его искусством с весны 1933 года. В хорошо памятные мне майские дни этого года он, 16-летний юноша (в ту пору ученик Б. М. Рейнгальд, о которой он впоследствии сказал, что она была его *основным* учителем, Учителем с большой буквы!), потряс своим искусством московских музыкантов и московскую публику на первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей и единодушно был провозглашен жюри конкурса лауреатом первой премии.

Спустя несколько лет после конкурса 1933 года, имя Гилельса (он во второй половине 30-х годов совершенствовался в Москве под руководством Г. Г. Нейгауза, следуя в то же время советам К. Н. Игумнова и С. Е. Фейнберга) стало известно не только у нас, но и на Западе: в 1936 году он занял второе место на Международном конкурсе Венской музыкальной академии (первая премия была отдана Я. Флиеру), а в 1938 году стал лауреатом — ему была присуждена первая премия — сложнейшего Международного конкурса имени Эжена Изаи в Брюсселе. Резонанс этих блистательных побед (особенно в Бельгии) был огромен, ни в какое сравнение не идущим с сегодняшними откликами на зарубежные состязания музыкантов: не надо забывать, что фортепианные конкурсы в те годы проводились не часто, наши исполнители участ-

вовали в них редко, а сами они, конкурсы, были весьма авторитетны, ибо в жюри их входили титаны пианистического искусства (к примеру, в Брюсселе, среди других — Робер Казадезюс, Вальтер Гизекинг, Эмиль Зауэр, Карло Цекки, Артур Рубинштейн, Самуил Фейнберг). Неудивительно, что Гилельс был встречен на родине — пограничниками на станции Негорелое, а затем публикой, музыкантами, руководителями нашего искусства и прессой в Москве — как народный герой.

С той неизгладимой из памяти поры прошло уже более полстолетия. И обозревая сейчас, пусть и в самых общих чертах, длинный путь, пройденный Гилельсом-пианистом, изумляешься: неужели все то, что сделал он за эти годы, мог выполнить *один человек, один артист?*! Овладеть — овладеть как великий художник — репертуаром, охватывающим музыку широчайшего стилистического и психологического диапазонов — от Скарлатти, Баха и Моцарта до современных композиторов! Первым вынести на концертную эстраду ряд новых произведений советских авторов, в числе которых Восьмая соната Прокофьева, некоторые прелюдии и фуги Шостаковича, сочинения Кабалевского, Хачатуряна! Несколько раз выступить (впервые в Москве, Ленинграде и Таллинне в содружестве с Куртом Зандерлингом) с циклом, включавшим все пять бетховенских концертов! Сыграть все три концерта Чайковского и оба — Брамса (не говоря уже о концертах Баха, Моцарта, Гайдна, Шопена, Шумана, Рахманинова, Прокофьева...)! Исполнить все фортепианные творения Бетховена, в том числе и Сонату В-дур op. 106 (Hammerklavier-сонату), которую принято сопоставлять по масштабам с его же Девятой симфонией! Провести в ряде городов цикл концертов «История фортепианной сонаты» (от Скарлатти до Прокофьева), цикл, который Д. Б. Кабалевский справедливо поставил в свое время «в один ряд с историческими концертами Антона Рубинштейна»! Восстановить интерес и внимание музыкальной общественности и публики — статьей в журнале «Советская музыка» и, главное, исполнением — к фортепианной музыке Метнера (подвергшейся в 40-х и в начале 50-х годов незаслуженному осуждению и переставшей в силу этого звучать в концертных залах и в классах консерваторий)! Принять участие в большом числе фортепианных ансамблей (в давние времена с Я. Заком, а позднее с дочерью Еленой Гилельс), фортепианных трио, квартетов и квинтетов (со многими музыкантами, в частности, с Квартетом имени Бетховена и Амадеус-квартетом)! К тому же почти все это не только сыграть в крупнейших концертных залах СССР и Чехословакии, Италии и Венгрии, ФРГ и Франции, ГДР и Австрии, США и Японии, Мексики и Канады, Польши и Швейцарии, Англии и Болгарии, Финляндии и Румынии, Бельгии и Югославии, Швеции и Норвегии, Испании и Португалии, Западного Берлина и Дании, Турции и Монако; не только, повторяю, сыграть, но и записать (в ряде случаев записать неоднократно) на грампластинки! Не забудем, сверх того, ни о педагогической работе, которую Гилельс многие годы (до 1976 года) вел в Московской консерватории, ни о том, что он возглавлял пианистическое жюри первых четырех международных конкурсов имени П. И. Чайковского. Что и говорить, исполинский труд, титанический размах деятельности!

Каждое выступление Гилельса с сольной программой или в симфоническом концерте становится художественным событием, ибо сила его непосредственного воздействия на слушателя велика: подобно полноводной реке, он плавно вовлекает аудиторию в течение своей поэтической мысли, подчиня властной воле и завораживая артистическим обаянием. Притом каждый, создаваемый им музыкальный образ обычно влечет за собой последствие: дает мощный толчок для последующего слушательского осмысления и додумывания, для возникновения аналогий и ассоциаций.

В чем, возникает вопрос, коренится «тайная сила», «магия» воздействия и последствия гилельсовских интерпретаций? Оставим пока этот вопрос открытым и поначалу восстановим в памяти отдельные характерные черты его искусства.

Привлечем прежде всего внимание к *интенсивности его художественных высказываний*, к той черте искусства, которую Моцарт, говоря, разумеется, о музыке своего времени, именовал высоким умением вести — в любом темпе! — «непрерывную нить» (*il filio*). Игра Гилельса не знает пустот: каждый звук весом и осмыслен, каждая интонация преисполнена внутренним содержанием. Но «единичное» — будь то музыкальный оборот либо агогический, динамический или артикуляционный нюанс — никогда не разрывает у него цельности линии и не нарушает непрерывающегося *течения* музыкальной мысли, «текучести интонационного воплощения» (если воспользоваться формулой Б. Л. Яворского). Конечно, этот исполнительский накал — результат интенсивности переживаний самого артиста, его *взволнованной сосредоточенности*, его полнейшей духовной и душевной концентрации на исполняемом произведении. Чтобы интерпретировать музыку с той наивысшей интенсивностью, с какой это делает Гилельс, чтобы так внутренне *слышать* ее, слух артиста должен управляться страстью, художественной зоркостью и, подчеркнем это, только что упомянутой неослабной сосредоточенностью. И впрямь, Гилельс — натура исключительно собранная и сосредоточенная, нежелающая, да и неспособная разбрасываться, тем более — на мелкое и суетное!

Как уже отмечалось, на протяжении своего артистического пути Гилельс-пианист изменялся, изменялся порой весьма существенно, но интенсивность его высказываний оставалась и остается постоянной и неизменной чертой его игры. Характерно, что еще в середине 30-х годов наш авторитетный критик тех лет А. Альшванг обратил внимание на особую музыкантскую «силу» юного Гилельса, «силу не в непосредственном физическом смысле этого слова, а в смысле *целестремленности*, активности, в смысле длительного тока непрекращающейся энергии выражения», и связал ее, эту силу, с «сосредоточенностью его пианистического творчества, исключительной даже для современного высокого уровня пианистической эстрады». О том же самом, но уже в отношении зрелого Гилельса, говорил мне когда-то в Будапеште, а затем написал (в 60-х годах) в статье выдающийся венгерский пианист и педагог Лайош Хернади: «Как только под его руками раздаются первые звуки, первые аккорды, кажется, будто включили какую-то цепь высокого напряжения, и непрерывность в этой цепи не нарушается ни

на мгновение. Что бы он ни играл, произведения старых мастеров или современных композиторов, медленную или быструю музыку, — эта интенсивность, эта непрерывность потока мыслей... всегда захватывает слушателей».

Будь то лирическая миниатюра, соната, вариации, танец или концерт, Гилельс всегда создает *целостную композицию*, из которой ничего не изымешь, к которой ничего не добавишь и в которой ничего не передвинешь. И к этой целостности он стремится сознательно. Музыкальный образ, пусть он сначала еще расплывчат и только смутно вырисовывается в сознании, во всех случаях, по словам самого пианиста, органически рождается из соразмерности целого, из «чувства целого»; всегда «целостность» — камертон, по которому выстраивается и выверяется произведение. Еще в давние времена Гилельс как-то сказал о направленности своей творческой работы: «Сначала я стараюсь играть (новое сочинение. — Л. Б.) как могу, но в *настоящем темпе*... я охватываю всю вещь целиком, хочу как бы *надеть на нее обруч*... Очень важно ощутить ее в целом. Если я ощущаю ее в целом, тогда я могу что-то делать и с отдельными кусками. А есть такие пьесы, которые я не могу ощутить в целом; тогда я не могу разучивать и отдельные куски» (курсив Л. Б.).

Нередко, характеризуя игру Гилельса, пишут о его властной «львиной хватке». Это справедливо, но должно быть дополнено: «львиная хватка» сочетается у него с «орлиным взором», способностью подняться как бы над произведением и охватить с высоты — разом, в одновременности, от горизонта до горизонта — его структуру, его течение и общую идейную концепцию. Даже в тех случаях, когда артист в соответствии с характером музыки обращается к подробностям, такая детализация обычно не разрушает у него формы, не приводит к ее рыхлости, ибо отдельные музыкальные мгновения подчиняются общему и не становятся самодовлеющими. Вероятно, он мог бы вслед за Эдвином Фишером сказать, что неразрывная связь каждой ноты с целым и воссоздание внутренней логики произведения доставляют артисту, особенно мужественному, высокое наслаждение и укрепляют его дух.

Музыкальная форма для Гилельса — процесс, *живой органический процесс*, а не «архитектоническая постройка» или симметричный «мозаичный орнамент». И в создании *такой* целостности (в каждом отдельном случае используются для этой цели, разумеется, свои средства) пианисту помогает очень многое: и интенсивность высказывания (о которой шла речь); и дирижерское укрупнение, когда это необходимо, метрических ячеек; и темпоритм (воспользуемся термином К. С. Станиславского); и сбережение накапливаемой энергии; и торможение, задержка, замедление в развитии материала — то, что В. Шкловский назвал осознанным «затруднением повествования»; и широкий размашистый мазок; и, конечно же, мастерское распределение в музыкальных структурах разной длительности (от «мига» музыки до протяженнейших *Adagio* или *Allegro*) различного уровня кульминационных точек — «кульминаций напряжения» и «кульминаций умолкания», кульминационных точек, к которым артист неуклонно ведет

слушателя и которые способны в иных случаях повергнуть его в трепет...

Для гилельсовского искусства характерны благородное *чувство меры и стройности*: мысль упорядочивает силу чувств, увлеченность и страстность не выходят из-под контроля разума, мощный темперамент сдерживается могучей волей. Во всем царит гармония — между стихийным и осознанным, между объективным и субъективным, между замыслом и его пианистическим воплощением. В этой гармонической сдержанности — проявление художественной силы! В создаваемых Гилельсом музыкальных образах органично — и всегда гармонично — сочетаются, казалось бы, противоположные и несовместимые начала: трагическое с просветленным, героическое, драматическое и эпическое с лирическим... Быть может, именно это и способствует созданию рельефных и связанных с живой жизнью музыкальных характеристик.

И в каждом воплощаемом произведении — *ясность замысла, точность, отчетливость и законченность*. Играть туманно, хаотично и бесформенно Гилельс, попросту говоря, «не умеет» — это претит его человеческой и художественной натуре. Разумеется, сказанное вовсе не означает, что в богатейшем *звуковом* арсенале Гилельса нет размытых блеклых красок, столь необходимых иногда в творениях, скажем, импрессионистов или Скрябина. И такими красками артист владеет великолепно. Но и в импрессионистических музыкальных полотнах и в сочинениях Скрябина все у него «сфокусировано», все произносится внятно. Он никогда не забывает об опасности, которая таит в себе приблизительность (не эскизность, а именно приблизительность!) для любого художника. В свое время Гоголь в одном из писем написал знаменательные строки: «...Я могу работать вследствие только глубоких обдумываний и соображений, и никакая сила не может заставить меня произвести, а тем более выдать вещь, которой незрелость и слабость я уже вижу сам...». Полагаю, что никакая сила не смогла бы заставить и Гилельса вынести в концертный зал нечто, не до конца додуманное, не во всех деталях законченное, и он мог бы вслед за многими великими писателями, актерами, режиссерами и художниками сказать: *завершенность и точность, доведенные до предела*, — моральные категории; они требуют неустанного, упорного и безмерного труда, но без них не возникнут поэзия и магия искусства, без них не найти основного смысла творения, не сыскать «истины», путь к которой, по Оскару Уайльду, лежит через «миллионы неправильностей».

Все, что создает Гилельс, просто, *возвышенно просто*. Вряд ли кто-либо о такой простоте стиля сказал лучше, чем Дидро: «Все обыкновенное просто; но не все простое обыкновенно. Простота есть одна из основных отличительных особенностей прекрасного». Гилельсовская простота, а в иных случаях и лаконизм, — те высокие качества, которые доступны избранным и к которым *художник приходит*, приходит, затратив огромные усилия, на конечной стадии своих художественных поисков, когда для него самого все в интерпретируемой музыке становится ясным и прозрачным.

И еще одна, исключительно важная, на мой взгляд, особенность гилельсовского стиля, тесно связанная с простотой, отчетливостью,

завершенностью и точностью: *высокий художественный покой*. Объяснимся, ибо опасаемся быть превратно понятыми. Игра Гилельса полна страстности, увлеченности и трепетной лиричности. Но над всем этим — величавость (вспомним пушкинскую строку — «прекрасное должно быть величаво»). Вот эта величавость (синоним высокого художественного покоя!) никогда не покидает артиста — даже в местах наивысшего эмоционального накала, даже в самых бурных и беспокойных эпизодах, в самых больших динамических подъемах. Не о таком ли уравновешенном художественном спокойствии говорится в письме Гоголя к М. Щепкину: «У Вас теперь есть то высокое спокойствие, которого прежде не было. *Вы теперь можете царствовать в вашей роли...*».

Художественному покою гилельсовского искусства способствует, быть может, в большей мере, чем что-либо другое, та искусность, с какой артист оперирует музыкальным временем — ритмом, агогикой и темпом. Как уже говорилось, ритм его устойчив и прочен, но за этим не перестаешь ощущать непрерывное движение, живую пульсацию. В нем, в этом ритме, — воля, властность, энергия и напор, но в то же время пружинность и упругость, гибкость и изменчивость. Тончайшая агогика, мудрые паузы и ферматы (те бесконечно малые величины, те «чуть-чуть», которые и придают искусству жизнь) оттеняют характерные черты гилельсовского ритма. Такой ритм заставляет вспомнить гетевские строки из «Изречений в прозе»: «Ритм имеет в себе нечто магическое, он заставляет нас верить в то, что возвышенное принадлежит нам».

Гилельс всегда выбирает темпы с удивительной прозорливостью. Они у него, как и у первейших дирижеров, не подвержены случайным колебаниям: артист никогда их «не загоняет», и нет в его игре никакой поспешности. Быструю музыку он исполняет, как правило, в более медленных темпах, чем многие другие пианисты, а эффект создается такой, будто он берет сверхбыстрое движение. Чем это слушательское впечатление создается? Полагаю, что ровностью и отчетливостью игры. А вот ответ самого Гилельса: «Я всегда стремился к тому, чтобы выговаривать все ноты. Пальцы способны пронестись по клавиатуре быстрее. Но есть ведь предел человеческого восприятия, восприятия слуха, и, если выходишь за этот предел, как это позволяют себе некоторые пианисты, создается суэта, сумятица, да и музыка нередко лишается своего смысла».

Феноменальное, совершеннейшее и почти не знающее себе равных пианистическое мастерство Гилельса общепризнано всюду и везде, во всех странах земного шара, где он выступал. Оно и само по себе могло бы поразить, восхитить и даже потрясти, если бы... не забывалось, когда мы слушаем артиста, если бы внимание наше не было полностью поглощено образом, им создаваемым, если бы его техника не растворялась, не исчезала в образе, если бы музыка не исполнялась им «так мастерски, что не видать мастерства» (как сказал однажды Л. Толстой о картине Репина). В его разительной виртуозности — чувство жизни и истинная доблесть, что, собственно говоря, и означает понятие виртуозности в его, ныне забываемом, исконном значении. Перефразируя слова Бузони «желая стать выше виртуоза, нужно сначала быть им», я сказал бы, что Гилельс *всегда* (и это «всегда» должно быть подчеркнуто!) был *выше* виртуоза, *больше* чем виртуоз. Художественная мысль

и виртуозность в игре Гилельса *во все времена* воспринимались слитно, в единстве, разрыва между ними никогда не было, и уж подавно нет сегодня. Живой образ, именно он, определяет выбор Гилельсом технических средств воплощения. Но, говоря это, не следует забывать и об обратной диалектической связи: когда свободно распоряжаешься таким беспредельным объемом средств, каким владеет Гилельс, сами эти средства способны в иных случаях приобретать «познавательную функцию» и подсказывать художнику образную выразительность.

Не стану характеризовать здесь разные стороны пианистического мастерства артиста. Остановлюсь только на его искусстве вести мелодию, «обрисовывать» полифоничность или многосоставность фортепианной фактуры и на его звуковой технике.

В шедеврах музыкального искусства Гилельс «промывает» мелодические ритмоинтонации, подобно тому, как художник-реставратор промывает краски художественного полотна, им восстанавливаемого, и возвращает им, музыкальным интонациям, ту свежесть, яркость и энергию, которые они порой теряют не только в повседневной учебной игре, но и в концертной практике посредственных исполнителей, то обращающихся к экспрессивной нарочитости (она нередко подсказывается их слуху безвкусицей плохой эстрады), то пользующихся готовыми, всегда предугадываемыми и постоянно повторяемыми интонационными трафаретами-блоками.

К «вокальному исполнению» на фортепиано, к «пению» на рояле Гилельс, по его словам, относится с большой осторожностью: человеческий голос может (и должен!) передавать мысль, но в иных случаях «вокальность» становится самоцелью, физиологическим процессом и влечет за собой измельчение чувства, ложную чувствительность, сентиментальность. Перенесение на фортепиано *такой* вокальности (с чем приходится сталкиваться) губительно, по мысли артиста, для искусства. И сам он то поет на фортепиано как умный певец, способный отделить эстетическое начало от грубо чувственного; то ведет мелодию как инструменталист — скрипач, виолончелист, кларнетист или в иных случаях как органист; то декламационно произносит мелодическую линию.

Но во всех случаях, слушая его игру, хочется воскликнуть: какое торжество мелоса, какое торжество мелодического интонирования! Каждая интонация, каждый мелодический оборот поднимается до своего полного выражения, иногда задумчивого, иногда радостного, иногда мрачного, иногда печального и щемящего до слез. Его произнесение мелодий разного типа — распевных или декламационных — задевает за живое, хватает за сердце, ибо за ним — живая память о пережитом самим артистом, память о радостных и горестных часах, отражение его человеческой личности. Гилельсовская разнохарактерная — в разных стилях иная — отчетливая мелодическая речь создает порой иллюзию слышимых слов. Артист знает силу широкой, пластичной, свободно дышащей музыкальной фразы; силу еле заметных, но «точно» отмеренных (его интуицией!) артикуляционных, динамических и агогических «сдвигов» и «смещений», переходов и переливов; силу цезур и пауз (как часто именно они определяют выразительность и характер мелодии); знает — там, где это требуется, — силу скупого и

гибкого «интонационного жеста», который заканчивается нами самими в нашем слуховом сознании.

Любое музыкальное сочинение (исключение составляют *некоторые* одноголосные пьесы), а тем более фортепианное, органное или оркестровое, многослойно в широком смысле этого слова: либо полифонично, многоголосно, либо многоэлементно. Истинные интерпретаторы всегда это понимали. И когда мы слушаем музыку в исполнении таких художников, до нас доносится множество голосов и подголосков, каждый из которых отличим от другого своим тембром, характером или своей манерой выражения. Только у заурядных пианистов или дирижеров музыкальная фактура слипается и превращается в одноголосную мелодию, сопровождаемую аккомпанирующими звуковыми сгустками. Но не столь уж большому числу пианистов, кроме Гилельса, удается так пластично и рельефно передать все голоса и элементы сложной музыкальной ткани, одно выдвигая на передний план, другое оставляя в тени и создавая тем объемность, «трехмерность», звуковую перспективу музыкальной композиции. Конечно, совершенство полифонического мастерства Гилельса — индивидуальная особенность его фортепианной игры. Но не забудем, что во все времена характер интерпретации во многом определялся типичными чертами композиторского творчества, и не многоголосие ли, многослойность и многоэлементность, столь ярко проявившиеся в современном музыкально-творческом мышлении, сказались на музыкально-исполнительском мышлении Гилельса (быть может, и неосознанно для него самого)? И еще одно: все в этой объемной, многоголосной и многослойной ткани пронизано у Гилельса певучестью, все, вплоть до самых простейших фигур аккомпанемента, наделено ярко выраженными характерными чертами. Хотел было привести примеры к сказанному, но оказался в затруднении: буквально любое сочинение, которое Гилельс воспроизводит, — будь то миниатюра Грига или грандиозная соната Бетховена, лирическая пьеса Брамса или соната Шумана, транскрипция органного произведения Баха или прелюдия Рахманинова, танец Бартока или соната Шопена, — все без исключения оказывается у Гилельса полифоничным или многоэлементным, объемным и характерным.

Звук Гилельса! Палитра фортепианных красок у каждого большого пианиста своя, личная, индивидуальная, подобно тому, как свой колорит у каждого большого живописца. Непередаваемый и невыразимо очаровательный фортепианный «голос» Гилельса не раз прославляли в печати, но прославляли чуть ли не как некий его природный дар. Какое заблуждение! Разумеется, его анатомо-физиологический аппарат, строение его рук в какой-то мере помогли его звуковому мастерству. Но не это — главное: во все периоды своей жизни он с величайшим упорством работал над звучностью и искал оттенки фортепианных красок. Вот его слова: «Вопросы звучания, градации звука всегда меня увлекали. Я любил вслушиваться в дпящееся звучание. Любил по-разному брать одновременно извлекаемые звуки. Любил играть аккорды, освобождая по очереди каждую клавишу и вслушиваясь в угасающие тона. Впрочем, это довольно известный прием, но важен не он сам по себе, а то, как его использовать в живой практике. Любил добиваться нужного

legato в звуковой линии — самое трудное в фортепианной игре, особенно в залах с «сухой» акустикой. Любил искать разные звуковые краски, не нагромождая звучности, не гипертрофируя возможности рояля, следя за благородством звучания. Немалое число играющих на фортепиано неуважительно относится к своему инструменту: что-то на нем нашептывают или, напротив, набрасываются на него, размахивая руками, как дровосек топором. И рояль не отвечает им благодарностью, не отвечает «благодарным», то есть благородным звуком».

В наши дни, когда электронная аппаратура и эстрадные ансамбли нередко переключают слушательское внимание с качества звука, с его тонких красок на его громкость и огрубляют наш слух, когда у множества пианистов стала заметна тенденция пользоваться неким «абстрактным», бесцветным ударным фортепианным звуком, Гилельс творит чудо: он возвращает нас к утерянному волшебству звучания, которое знали старые русские мастера пианизма — продолжатели традиций братьев Антона и Николая Рубинштейнов. Да и в самом деле, фортепианный «голос» Гилельса можно сравнить только с «голосами» Рубинштейнов: как и у них, гилельсовская звуковая ткань в одних случаях насыщена и уплотнена, в других — прозрачна и легка; как и у них, гилельсовское piano отличается нежностью, бархатистостью и весомостью, доходит до самого отдаленного слушателя; как и у них, гилельсовское forte и fortissimo выделяются своей мощью, благородством и тончайшим распределением градаций, позволяющим добиваться, казалось бы, беспредельного нарастания. Звучность Гилельса обладает характером и неисчислимыми оттенками, бывает светлой и темной, густой и редкой, тяжелой и легкой, мягкой и резкой, ласковой и суровой, матовой и искрящейся, влажной и сухой, объемной и плоской, черно-белой и многоцветной... Впрочем, к каждой разновидности гилельсовского звучания эпитетов не подберешь: о звуке, как и о цвете, убедительно не расскажешь — его можно только сотворить и воспринять, услышать. Гилельс сознательно ищет — и всегда находит! — стилистически верную звучность. В творениях Скарлатти и Моцарта, Бетховена и Шумана, Шопена и Брамса, Рахманинова и Скрябина, Дебюсси и Прокофьева рояль звучит у него по-разному. Характерны в этом смысле слова одного из итальянских критиков: на концерте Гилельса ему, рецензенту, «казалось, что произведения Баха, Шуберта, Шумана, Прокофьева и Стравинского были сыграны на пяти разных роялях» (курсив Л. Б.).

Мы напомним об отдельных чертах искусства Гилельса — об интенсивности его музыкальной речи, о цельности и гармоничности создаваемых музыкальных образов, об их ясности, точности, законченности и простоте, о высоком художественном покое, о всестороннем художественно-пианистическом мастерстве, сказывающемся, в частности, в произнесении мелодии, полифонизации музыкальной ткани и в звуковой многокрасочности. Все это дает нам возможность многое понять в искусстве замечательного артиста, но не дает прямых ответов на поставленные в начале главы вопросы: в чем «тайна» и «магия» воздействия и последствия игры Гилельса? Какие силы позволяют держать во власти художника сотни людей, сидящих в концертных

залах? Что заставляет их задуматься над услышанным? Что оказывается способным всколыхнуть их ассоциативное воображение?

Нескончаемый ряд вопросов... Думаю, что *прямые и исчерпывающие* ответы на них не нужны, да и невозможны: *не нужны* потому, что обнажение и постижение «всего» в искусстве, всех его «загадок», если бы такое и было мыслимо, лишило бы нас... искусства, всякого к нему интереса («искусство,— напоминает А. С. Выготский французскую поговорку,— в том и состоит, чтобы скрывать искусство»); *невозможны* же такие прямолинейные ответы потому, что искусство, в том числе и интерпретационное (разумею истинное, высокое искусство!), многозначно, беспредельно, неожиданно, содержит непередаваемый словами второй план, иначе говоря, дает сверх реально прозвучавшей музыкальной ткани «нечто такое, что в свойствах самого материала не содержится» (А. С. Выготский), но внутренне какими-то таинственными нитями сопряжено с этой тканью.

Итак, искать определенные, конкретные, однозначные ответы на вопросы о «загадочных тайнах» артистического воздействия занятие бесплодное и, к счастью для искусства, неосуществимое. Но это не исключает косвенных путей, способных приблизить нас к постижению «истины»: размышлений над искусством Гилельса, взятом в его *целостности*, в его *широком и общем* плане.

Еще в 50-х годах А. И. Хачатурян привлек внимание к характерной черте этого искусства — «исключительному (! — Л. Б.) чувству современности». Хотя в небольшой газетной статье он и не развил выдвинутое им положение, но, как мне думается, указал направление, следуя по которому начинаешь постигать, почему гилельсовский пианизм обладает такой впечатляющей силой.

Подлинно действенное исполнение как бы вбирает в себя многие времена: время, впитавшее в себя личность композитора и получившее отражение в исполняемом музыкальном произведении; время, когда складывались традиции его интерпретации; и время, *современное* время, в котором живет артист, которое он осознанно или интуитивно постигает и которое формирует его музыкальное мышление всей окружающей действительностью и ее ритмоинтонационной атмосферой. В 60-х годах прошлого века Антон Рубинштейн лаконично высказал на одном из своих фортепианных уроков мысли, кое в чем близкие к только что сказанному: «Воспроизведение — новое творение... Великий артист всегда играет современника... Великий артист *делает* музыку *близкой современнику, знает его волнения*». Конечно, и в рубинштейновские времена и сегодня встречались и встречаются исполнители, которые «хорошо» или даже «отлично» играют (либо поют), не выходя из неких академических рамок, не слыша современности, ничего не обновляя и идя по проторенной дорожке. Их искусство вторично, повторно, и в конечном счете они испытывают печальную участь пасынков своих дней.

Гилельс, как истинный художник, живущий своим временем, всегда слышал и слышит его приметы, и они накладывали и накладывают свой отпечаток на его искусство, находящееся в непрерывном обновлении. Именно поэтому ему порой удается найти еще неведомые стороны

музыкальных произведений, раскрыть их, эти произведения, в новом, более глубоком значении. Правы те из критиков, кто обратил внимание на *антиакадемизм* гилельсовского искусства и на его, этого искусства, *неуклонную эволюцию*.

«Исключительное чувство современности», присущее Гилельсу, сказывается на многом: на концертном репертуаре пианиста (речь идет не только об интерпретируемой музыке наших дней, но и об исполнении тех музыкальных произведений прошлого, которые способны именно сегодня с наибольшей силой воздействовать на умы и души слушателей); на драматургии построения концертных программ, но прежде всего — и это главное — на самом стиле его игры, на том индивидуальном, гилельсовском, что неизменно присутствует в любой его интерпретации и что безошибочно узнается аудиторией концертных залов и слушателями звукозаписей.

Пожалуй, точнее других охарактеризовал стилевые особенности игры пианиста не музыкальный критик, а композитор: имею в виду Д. Б. Кабалевского, заметившего несколько лет тому назад, что искусство Гилельса кажется ему «очень родственным искусству Прокофьева». Да, это так! И эта «родственность» становится особенно явственной, когда вспоминаешь *отдельные* характерные черты прокофьевской музыки: лиризм, в котором мысль сочетается с остротой душевных переживаний и с сердечностью; мужественность — с возвышенным покоем; трагизм, но в пушкинском восприятии — «печаль моя светла» — при широте и полноте эпического. Повторю еще раз: в пианизме Гилельса нерасторжимы мир чувств и мир раздумий (вспомним В. Шефнера: «Поэзия становится все более думающей... этот путь *диктуется временем*»), личное и объективное, доблесть, покой и душевная чистота. И я определил бы стиль его игры (не нахожу, к сожалению, более емкой формулы) как органический сплав двух начал — лирико-интеллектуального и героико-драматического.

В стиле игры артиста — проявление его личности. Те немногие, кому внешний облик Гилельса на эстраде представляется суровым и замкнутым, глубоко заблуждаются. В действительности его кажущаяся неласковость и обособленность — нечто иное: внешнее отражение величайшей концентрации внимания, истинной вдохновенности, духовной сосредоточенности и собранности, чувства собственного достоинства, нежелание отвлекаться от своего художественного дела. Нить живого общения с аудиторией посредством высокого искусства ни на миг не прерывается на его выступлениях. Его потрясенность искусством всегда передается слушателям.

На всем, что он исполняет, лежит печать его душевного дара, о котором наша критика почти ничего не писала; дара отзывчивости и участливости; дара *со-чувствия* и *со-страдания*; дара ощущать «чужое» — душевный мир композитора и «героев» его произведений, их горе и радость — как «свое»; дара просветлять мир искусства добрым чувством; дара окружать музыку, которую играет — трагическую, героическую и эпическую, — атмосферой сокровенной лиричности, благородства, непосредственности, чувством правды и какой-то дивной чистоты. В 1976 году, в дни 60-летия Гилельса многие из выступавших

в печати отмечали «очищающее и облагораживающее воздействие на них искусства Гилельса». В те же дни А. И. Хачатурян отнес его к тем художникам, которые стоят «над искусством», то есть об их искусстве особо думаешь, потому что оно захватывает целиком: *в тебе как бы кристаллизуется чистота и целомудрие*. Повторю уже сказанное во введении к книге — как один из самых важных ее смысловых рефренов: сколь необходимы эта чистота, это целомудрие, эта совесть, напоминающие о том, что не все благополучно в мире, именно сегодня, в наш сложный, противоречивый, жестокий, а подчас и страшный век, когда расстановка сил добра и зла на планете обострена и само существование человека зависит не только от его разума, умения и труда, но еще и от того, станет ли он человечнее и человеколюбивее; сколь действительны именно сегодня *высокая этичность* искусства Гилельса, его добрый взгляд на окружающий мир и вера в нравственные силы человека!

ПРИЛОЖЕНИЕ

Из писем Э. Г. Гилельсу

Москва
10 января 1952 года

Дорогой Эмиль Григорьевич,
Отовсюду до меня доходят вести о Вашем блестящем исполнении моих прелюдий и фуг. Я Вас горячо благодарю. Крепко жму руку. Желаю Вам быть всегда здоровым и счастливым.

Д. Шостакович

Москва
25 февраля 1956 года

Дорогой Эмиль Григорьевич!
Еще раз горячо благодарю Вас за три концерта, две сонаты и контрданс. Когда будет время у Вас, то звоните мне по телефону. Крепко жму руку. Передайте сердечный привет Вашей супруге.

Ваш Д. Шостакович

Москва
26 февраля 1956 года

Дорогой Эмиль Григорьевич!
Я до сих пор нахожусь под очень большим впечатлением от Вашего изумительного исполнения трех бетховенских концертов. Поэтому и решил указать на некоторые недостатки Вашего исполнения, которые легко исправить и которые, как мне кажется, нужно исправить. Сейчас у меня нет под рукой партитур, поэтому указываю на переложения для двух роялей (издание Музгиза 1946 года).

1-й концерт. 8-я страница, 1—6 такты. Вам надо играть тише, т. к. иначе не слышны гобой и фаготы.

22-я страница, 11—15 такты. То же самое.

2-й концерт (издание Музгиза, 1946).

38-я страница, 8—11 такты. Вам надо играть тише, чтобы хорошо было слышно дерево.

47-я страница, 7—10 такты. То же самое.

3-й концерт (Музгиз, 1946).

11-я страница, 7—13 такты. Вам надо играть тише. Здесь нельзя заглушать оркестр.

12-я страница, 1—5 такты. То же самое.

17-я страница, 4—11 такты. То же самое.

18-я страница, 1—5 такты. То же самое.

23-я страница вся и 24-я страница, 1—4 такты. То же самое.

42-я страница, 17-й такт и вся 43-я страница. Здесь надо играть тише, чтобы не заглушать духовые инструменты.

57-я страница. Всю страницу по тем же причинам надо играть тише.

Вот и все мои замечания. Как мне кажется, они легко исправимы, и тогда Ваше исполнение станет еще более совершенным.

Для изъявления моих восторгов у меня не хватает слов, и поэтому письмо прекращаю. Одно могу сказать, что Бетховенско-Брамсовский цикл в Вашем и Зандерлинга исполнении является (пока!) самым выдающимся событием нашей музыкальной жизни. Говорю «пока», т. к. еще не прозвучали 3-я и 4-я симфонии Брамса и 4-й и 5-й концерты Бетховена. Впрочем, исполнение этих великих произведений лишь подтвердит вышеизложенные мои соображения.

Крепко жму руку. Ваш Д. Шостакович

Очень хотел с Вами встретиться, но боюсь отрывать Вас от работы, поэтому решил Вам написать.

Д. Ш.

Париж

[Дата неизвестна] 1975 года

...Очень хотелось послать Вам мои наилучшие пожелания и сувениры. Поэтому я воспользовалась случаем поблагодарить Вас за ту радость, которую Вы доставили мне своим выступлением. Концерт Моцарта, записанный Вами и Вашей дочерью, — это редкое явление, он исполнен *безукоризненно*, с чувством, с блеском.

Вы должны быть горды и счастливы.

От души желаю Вам всего хорошего в 1976 г.

Надя Буланже

Нью-Йорк

12 января 1958 года

Мой милый друг, Эмиль Григорьевич!

Я очень страдаю, что не могу быть с Вами сегодня вечером и в особенности лишаю себя радости наслаждаться игрою настоящего, огромного артиста!

Я все ж таки не теряю надежды, что в один прекрасный день смогу восстановить обратно свои силы.

Желаю Вам искренне самого громадного успеха и самое главное — самоудовлетворения.

Надеюсь увидеть Вас и Вашу милую супругу.

Ваш Вл. Горовиц

Письма публикуются впервые. Предоставлены Э. Г. Гилельсом.

Хронограф

концертных выступлений Гилельса.

Программы

Хронограф и программы концертных выступлений Гилельса за 60 лет публикуются *впервые*. Они составлены на основе дневников Эмиля Григорьевича и филармонических программ, предоставленных автору книги им самим, а также (частично) его вдовой и дочерью специально для этого издания.

И в хронографе и в программах возможны неточности, запись дат концертов запланированных (с упоминанием городов, стран), но не состоявшихся. Есть и пропуски программ. Не везде упоминаются оркестры, концертные залы, дирижеры или их имена (инициалы) и т. д. Одна из причин этого (вероятно, главная) в том, что Гилельс вел записи на свой лад, для себя, чаще всего наскоро, иногда (особенно в 1970—1980 годы) не систематически, прибегая к условным названиям исполняемых произведений, ставя лишь вехи-ориентиры типа: Моцарт — Шопен — Прокофьев, смысл и содержание которых был понятен только ему. Кроме того, печатные программы, изданные в разные годы, в разных странах и городах — наших и зарубежных, не могли быть подготовлены и отредактированы одинаково. Во многих из них при сопоставлении как правило чего-то не хватает. Несмотря на то, что нами была проделана огромная источниковедческая и аналитическая работа, целиком восполнить пробелы в записях и программах Гилельса не удалось.

Однако и того, что есть, вполне достаточно для общего представления о размахе концертной деятельности Эмиля Григорьевича: о композиторах, чью музыку он исполнял, — представителях разных стран, школ, стилей и направлений, репертуаре пианиста.

Из-за обилия произведений и особенностей традиционных их обозначений в каталогах, указателях, справочниках материал программ организован по-разному: пришлось отказаться от строгой однотипной систематизации и прибегнуть к усложненной, свободной форме унификации, иногда даже несколько отступить от нее.

Сочинения Баха приводятся (как общепринято) со ссылкой на «Тематическо-систематический указатель музыкальных произведений И. С. Баха» Шмидера (BWV). Сочинения Моцарта — на Кёхеля, сонаты Бетховена — на порядковые номера серий Собрания сочинений композитора, изданного в Лейпциге (1862—1888), а некоторые сочинения без опуса — на книгу Кинского — Гальма «Произведения Бетховена» (WoO).

При первом упоминании произведения со сложным названием оно дается полностью, часто с опусом, при повторных упоминаниях — сокращенно. Каждый такой случай оговаривается по ходу изложения.

Если произведений в опусе несколько, указывается опус и номер (через косую черту), если произведение имеет конкретное название или у композитора, скажем, один фортепианный концерт (одна соната), опус и тональность опускаются, если же в иных жанрах, циклах, опусах есть сочинение, написанное в единственной тональности, после названия помечается только она (Рахманинов. Прелюдия g-moll). В случаях исполнения всего цикла мелких пьес — только опус (Шуман. Ор. 32. Скрябин. Прелюдии ор. 74). При отсутствии точных и подробных сведений называется лишь сочинение, а при наличии в программах двух произведений с одинаковым названием и в одинаковой тональности в первом случае добавляется тональность, во втором — тональность и опус.

За названиями оркестров либо произведений для фортепиано с оркестром после косой черты следуют фамилии дирижеров.

- 1924** Первое выступление на экзамене.
Моцарт. Соната. Черни. Этюд. Рамо. Тамбурин.
- 1929** 11 июня. Первый публичный концерт. Одесса.
Бетховен. Соната № 8. Шуман. Романс ор. 28/2. Д. Скарлатти — Таузиг. Пастораль и Каприччо. Мендельсон. Скерцо из фантазии ор. 16/2. Д. Скарлатти. Соната A-dur К 208 или 209. Шопен. Этюды ор. 25/2, ор. 10/4. Экспромт ор. 36. Вальсы ор. 42. Des-dur ор. 64/1. Лист. Концертный этюд Des-dur — «Вечерние гармонии».
- 1931** Выступление на II Всеукраинском конкурсе пианистов в Харькове.
Бах. Токката B-dur BWV 907. Лейе — Годовский. Жига из сюиты для клавирина № 1 g-moll. Мендельсон — Лист. Свадебный марш.
- 1933** Выступление на I Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве.
Рамо. Пьесы. Брамс. Вариации и fuga на тему Генделя. Лист — Бузони. Фантазия на тему оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» [в дальнейшем: Моцарт — Лист — Бузони. «Свадьба Фигаро»]. Бах — Годовский. Fuga из скрипичной сонаты g-moll BWV 1020. Равель. Токката из «Гробницы Куперена».
- 1936** 15 марта. Москва. БЗК.
Бах — Годовский. Fuga из скрипичной сонаты g-moll BWV 1020. Бетховен. Соната № 21. Брамс. Вариации на тему Паганини. Шуман. Арабеска. Токката. Шопен. Баллада № 1. Лист. Испанская рапсодия. На бис: Бетховен. Контрданс. Дебюсси. [Сады под дождем?] Лейе — Годовский. Жига из Сюиты для клавирина № 1 g-moll. Штраус — Грюнфельд. Вальс. Международный конкурс пианистов в Вене — Конкурс Венской академии. Шопен. Баллада № 1. Брамс. Вариации на тему Паганини. Лист. Испанская рапсодия.
15 июня. Вена. Концерт лауреатов в grosses Konzerthaus.
Лист. Испанская рапсодия.

29 сентября. Свердловск. Открытие сезона.

Чайковский. Концерт № 1.

30 сентября. Там же. Сольный концерт.

Программа не сохранилась.

16 ноября. Тбилиси.

Лейе — Годовский. Жига из Сюиты для клавирина № 1. Бетховен.

32 вариации на собственную тему (далее — 32 вариации). *Бетховен — Лист.*

Фантазия на мотивы из «Афинских развалин». Шуман. Арабеска. Токката.

Шопен. Баллада № 1. Полонез As-dur. Лист. Испанская рапсодия. Штраус —

Грюнфельд. Вальс.

1937

31 января. Ленинград. БЗФ.

Бетховен. Концерт № 3/Эуген Сенкар.

Март. Москва. БЗК.

Шопен. Соната № 2. По-видимому, в этой программе были: Лист.

Этюд f-moll (из 12-ти). Вагнер — Лист. «Вступление и смерть Изольды».

Шопен. Ноктюрн ор. 48/1. Полонез As-dur. Мендельсон — Рахманинов.

Скерцо из «Сна в летнюю ночь». Прелюдия g-moll.

До 29 сентября. Москва. Концерт Лизы Гилельс и Э. Гилельса.

Шопен. Ноктюрн ор. 48/1. Полонез As-dur. Мендельсон — Рахманинов.

Скерцо из «Сна в летнюю ночь». Лист. Венгерская рапсодия № 6.

(Далее — Рапсодия). На бис: *Вагнер — Лист. «Смерть Изольды».*

12 октября. Ленинград. БЗФ. Концерт Лизы Гилельс и Э. Гилельса (по отделению): 2-е отд.

Шопен. Ноктюрн ор. 48/1. Мендельсон — Рахманинов. Скерцо из

«Сна в летнюю ночь». Лист. Рапсодия № 6. Этюд (концертный) f-moll, № 2.

Вагнер — Лист. «Смерть Изольды».

1938

11 января. Москва. БЗК.

Бетховен. Соната № 26. Шуман. Карнавал. Шопен. Баллада № 2.

Скрябин. 5 этюдов из ор. 8. Мендельсон — Рахманинов. Скерцо из «Сна

в летнюю ночь». Балакирев. Исламей. Лист. Рапсодия № 6.

24 апреля. Там же. БЗК. Выступление в числе четырех пианистов, делегируемых для участия в Брюссельском конкурсе.

Программа не сохранилась.

19 мая. Брюссель. 1-й тур.

Бах. Токката и fuga c-moll BWV 911. Скарлатти. Сонаты. Шопен.

Соната № 2 (1-я часть).

21 мая. Там же. 2-й тур.

Иогансен. Этюд. Моцарт — Лист — Бузони. «Свадьба Фигаро».

29 мая. Там же. 3-й тур.

Абиль. Концерт. Брамс. Вариации на тему Паганини (обе тетр.).

Чайковский. Концерт № 1.

8 июня. Брюссель. Концерт победителей конкурса. Большой зал Дворца изящных искусств. Нац. орк. Бельгии/Desiré Defauw.

Чайковский. Концерт № 1.

11 июня. Льеж. Фестивальный зал консерватории.

Бах. Токката и fuga c-moll BWV 911. Шопен. Соната № 2. Брамс.

Вариации на тему Паганини. Скрябин. Четыре этюда. Мендельсон — Рах-

манинов. Скерцо из «Сна в летнюю ночь». Лист. Испанская рапсодия.

- Даты нет. Спа. Симфонический концерт, посвященный русской музыке.
Чайковский. Концерт № 1. *Скрябин*. Два этюда. *Рахманинов*. Прелюдия g-moll.
- 15 июня (вечером). Париж. Выступление по радио («Радио-сите»).
 Программа не сохранилась.
- 16 июня. Париж. Дом химии. Концерт четырех советских пианистов.
 Программа не сохранилась.
- 27 июня. Москва. БЗК.
Лист. Испанская рапсодия. *Мендельсон* — *Рахманинов*. Скерцо из «Сна в летнюю ночь».
- Сентябрь. Там же.
Лист. Концерт № 1. *Шуман*. Концерт. *Прокофьев*. Концерт № 3.
 Сольная программа из произведений *Брамса* и *Дебюсси*.
 Сонатная программа (с Елизаветой Гилельс): *Григ*, *Бетховен*, *Франк*. Ряд концертов с Елизаветой Гилельс в Днепропетровске, Днепродзержинске, Запорожье и других городах.
- 18 декабря. Москва. БЗК.
Бах. Партита № 2 c-moll BWV 826. *Шопен*. Соната № 2. *Брамс*. Интермеццо h-moll. Каприччо h-moll из op. 76. Рапсодия Es-dur op. 119/4. Вариации на тему Паганини (1-я тетр.). *Дебюсси*. Празднества (в транскрипции Л. Борвика). *Лист*. Рапсодия № 9 («Пештский карнавал»). На бис: *Римский-Корсаков*. Полет шмеля (в переложении Перельмана). *Мендельсон*. Рондо-каприччиозо.
- 1939** Начало работы над репертуаром для двух фортепиано (с Я. Заком — до 1953 г.).
 До 27 апреля. Москва.
Шуман. Концерт. *Шопен*. Andante spianato и большой полонез Es-dur op. 22.
- 1940** До 10 марта. Москва. БЗК.
Бах — *Годовский*. Фуга и Presto. *Бетховен*. 32 вариации. *Шуберт*. Экспромт Es-dur. *Шопен*. Полонез op. 71/2. Баллада № 2. *Шуман*. Presto passionato (первоначально — финал сонаты № 2). *Лист*. Рапсодия № 2. *Прокофьев*. Соната № 3. На бис: *Шуман*. Арабеска. *Шопен*. Этюд.
 До 29 марта. Ленинград. Вечер дуэтов (с Я. Заком)
Шопен. Рондо C-dur op. 73. *Рахманинов*. Сюита № 2. *Дебюсси*. Празднества (переложение Равеля).
 До 10 апреля. Москва. Вечер дуэтов (с Я. Заком).
 В программе (среди другого): *Моцарт* — *Бузони*. Концертное дуэтино (Фантазия на темы финала концерта Моцарта К 459). *Сен-Санс*. Вариации на тему Бетховена op. 35.
 До 12 апреля. Харьков.
Лист. Концерт № 1/К. Зандерлинг.
 12 ноября. Харьков. Дом Красной Армии.
Бетховен. Соната № 28. 32 вариации. *Мендельсон*. Скерцо. *Брамс*. Венгерский танец. *Рахманинов*. Этюд-картина op. 39/1. Прелюдия g-moll.
 11 декабря. Москва. Предполагаемый концерт в БЗК.
Франк. Симфонические вариации. *Лист*. Концерт № 1.

- 1941** До 18 января. Москва. БЗК.
Бетховен. Соната № 28. *Шопен*. Соната № 2. *Лист*. Соната h-moll.
 Концерты в войсковых частях и госпиталях.
- 1942** До 18 февраля. Куйбышев.
Лист. Концерт № 1. Симф. орк. ГАБТа
 24 февраля. Уфа. Сольный концерт.
 Программа неизвестна.
 22 июня. Челябинск. Малый театр.
Бетховен. 32 вариации. *Скарлатти*. Анданте и Пастораль. *Мендельсон*. Рондо-каприччиозо. *Шопен*. Этюды. *Рахманинов*. Прелюдии. *Лист*. Рапсодия № 2. *Паганини* — *Лист*. Кампанелла.
 До 14 июля. Омск.
Бетховен. 32 вариации. *Скарлатти*. Пастораль. *Моцарт* — *Лист* — *Бузони*. «Свадьба Фигаро».
 Судя по «Удмуртской правде» от 4 октября 1942 г. в это время состоялись концерты в Удмуртии.
 До 24 декабря. Барнаул.
Бетховен. 32 вариации. *Шуман*. Арабеска. *Бизе* — *Рахманинов*. Менуэт. *Паганини* — *Лист*. Кампанелла.
 1942 год — начало систематической работы над советским репертуаром. Встреча с М. Вайнбергом в Ташкенте. Выучил его сонату № 2.
- 1943** Ленинград.
 Программы выступлений не сохранились.
- 1944** 29 или 30 декабря. Москва. БЗК.
Прокофьев. Сонаты № 3 и 8. По-видимому, *Бах*. 6 прелюдий и фуг из ХТК. *Брамс*. Вариации на тему Паганини.
- 1945** 8 марта. Москва.
Вайнберг. Квintет (с Квартетом ГАБТа).
 К этому времени в репертуаре: сочинения *Прокофьева* (сонаты № 7 и 8), *Хачатуряна*, Ю. Крейна, *Стравинского* («Петрушка»)
 Май. Судя по «Dziennik Polski» (14 мая 1945. № 97) и «Glos ludu» (19 мая 1945), группа советских артистов, в том числе Гилельс, концертировала в Польше — в Кракове, Лодзи, Варшаве. О том же — в газете для населения Польши Политуправления фронта «Nowizwiec» (16 мая 1945 г.).
- 1946** До 19 апреля. Москва.
Бетховен. Соната № 21. *Шуман*. Соната № 2. *Гранадос*. «Девушка и соловей». *Фалья*. Два танца. Андалусийская пьеса. *Стравинский*. Петрушка.
- 1947** Сведений о концертных выступлениях нет.
- 1948** 8, 9 и 10 января. Киев. Выступление с симф. оркестром и с сольной программой. Среди исполненного:
Прокофьев. Концерт № 3. *Рахманинов*. Концерт № 3. *Шопен*. Фантазия-экспромт cis-moll op. 66. Соната № 2.
 29 мая. Прага. Первое выступление в этом городе. Domě umlelý.
Бетховен. Соната № 21. *Шопен*. Соната № 2. *Рахманинов*. Прелюдия

g-moll (?). Дебюсси [пьесы]. Прокофьев. Соната № 8 (?).

1 июня. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

11 июня. Варшава.

Программа не сохранилась.

25 сентября. Москва. МЗК.

Алябьев. Трио a-moll (с Д. Цыгановым и С. Ширинским).

1 ноября. Там же. БЗК.

Бах. Хроматическая фантазия и фуга. Моцарт. Соната c-moll К 457.

Шуман. Соната № 1. Лист. Соната h-moll. Паганини — Лист. Кампанелла.

До 23 ноября. Одесса. Сольный концерт.

Программа не сохранилась.

1949 Сведений нет.

1950 30 января. Новочеркасск.

Чайковский. Концерт № 1/Л. Кац.

9 мая — 4 июня. Прага. В составе делегации СССР принял участие в пятой «Пражской весне». 9 мая (открытие фестиваля). Концертный зал им. Сметаны.

Рахманинов. Концерт № 3.

Даты нет. Там же. Дом искусств.

Моцарт. Соната c-moll К 457. Шуман. Карнавал. Чайковский. 6 пьес (повидимому, ор. 19). Балакирев. Исламей.

10 ноября. Ленинград.

Бах. Партита B-dur BWV 825. Моцарт. Соната c-moll К 457. Бетховен. Соната № 23. Сметана. Чешская рапсодия („Грезы“ — № 6). Польки a-moll и F-dur («Чешские танцы» № 2 и 3). Владигеров. Рученица ор. 29/6. Колыбельная ор. 29/1. Крестьянский танец ор. 29/3. Шуман. [Карнавал?] Барток. 6 румынских танцев. Прокофьев. Соната № 2.

17 и 18 ноября. Харьков.

Программа 10 ноября.

19 ноября. Там же.

Рахманинов. Концерт № 3/И. Гусман.

22 ноября. Одесса.

Программа 10 ноября.

23 ноября. Там же (с Ел. Гилельс).

Бах. Брандербургский концерт № 5 BWV 1050. Кюи. Соната D-dur.

Моцарт. Соната A-dur К 331.

24 ноября. Там же.

Чайковский. Концерт № 1.

29 ноября. Москва. БЗК.

Бах. Партита B-dur BWV 825. Моцарт. Соната c-moll К 457. Бетховен. Соната № 23. Сметана. Чешская рапсодия («Грезы» — № 6). Польки a-moll и F-dur («Чешские танцы» № 2 и 3). Владигеров. Рученица ор. 29/6. Колыбельная ор. 29/1. Крестьянский танец ор. 29/3. Шуман. [Карнавал.] Барток. Румынские танцы. Прокофьев. Соната № 2.

1951 19 января. Ленинград.

Рахманинов. Концерт № 4. Мендельсон. Концерт № 1. Орк. радио/К. Элиасберг.

23 января. Москва. БЗК.

Бетховен. Концерт № 3. Рахманинов. Концерт № 4. Мендельсон. Концерт № 1/К. Кондрашин.

12 февраля. Ленинград.

Чайковский. Концерт № 1. Орк. радио/К. Элиасберг.

13 февраля. Там же. БЗФ.

Бетховен. Соната № 28. Паганини — Лист. Этюды Es-dur и E-dur. Шуман. Карнавал. Лист. Соната h-moll. Мендельсон. Этюд a-moll ор. 104/3.

4 марта. Москва. Колонный зал Дома союзов.

Шопен. Andante spianato и большой полонез Es-dur. Франк. Симфонические вариации. Паганини — Лист. Кампанелла. Орк. радио/К. Элиасберг.

7 марта. Там же. МЗК. Юбилей Алябьева.

Трио a-moll (с Д. Цыгановым и С. Ширинским).

13 марта. Куйбышев.

Моцарт. Соната c-moll К 457. Бетховен. Соната № 23. Сметана. Чешская рапсодия. Две польки. Барток. Румынские танцы. Шопен. Andante spianato и полонез Es-dur. Чайковский. Вечерние грезы.

2 апреля. Баку.

Моцарт. Соната c-moll К 457. Бетховен. Соната № 23. Шуман. Карнавал. Сметана. Полька. Мендельсон. Этюд a-moll ор. 104/3. Паганини — Лист. Этюд E-dur. Кампанелла.

4 апреля. Баку.

Чайковский. Концерт № 1/Ниязи. Вечерние грезы. Скрябин. Этюд № 12.

5 апреля. Там же.

Франк. Симфонические вариации. Шопен. Andante spianato и полонез Es-dur. Сен-Санс. Концерт № 2/Ниязи.

8 апреля. Ереван.

Моцарт. Соната c-moll К 457. Бетховен. Соната № 23. Сметана. Чешская рапсодия. Две польки. Шуман. Карнавал. Рахманинов. Музыкальный момент. Паганини — Лист. Этюд E-dur. Кампанелла.

9 апреля. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/М. Малунцян. Вечерние грезы. Скрябин. Этюд № 12.

11 апреля. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/М. Малунцян. Вечерние грезы. Мендельсон. Этюд a-moll ор. 104/3. Паганини — Лист. Этюд E-dur.

15 апреля. Тбилиси.

Моцарт. Соната c-moll К 457. Бетховен. Соната № 23. Сметана. Чешская рапсодия. Две польки. Шуман. Карнавал. Чайковский. Вечерние грезы. Паганини — Лист. Этюд E-dur. Кампанелла.

16 апреля. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/Дж. Гокиели.

18 апреля. Сочи.

Бетховен. Соната № 23. Шуман. Карнавал. Чайковский. Вечерние грезы. Шопен. Полонез As-dur. Паганини — Лист. Кампанелла.

19 апреля. Там же.

Моцарт. Соната c-moll К 457. Рахманинов. Музыкальный момент. Скрябин. Этюд № 12. Барток. Румынские танцы. Сметана. Чешская рапсодия. Шопен. Andante spianato и Полонез Es-dur. Паганини — Лист. Этюд E-dur.

Первые выступления в Италии. Судя по газете «...di Bologna» от 13 июня 1951 г., в состав группы советских артистов кроме Гилельса входили Зара Долуханова, Н. Казанцева, бас М. Михайлов, приехавших на 14-й Флорентийский фестиваль «Музыкальный май».

11 июня. Флоренция. Театр «Комунале».

Моцарт. Соната с-moll К 457. *Бетховен.* Соната № 23. *Прокофьев.* Соната № 2. *Рахманинов.* Музыкальный момент. *Балакирев.* Исламей. *Чайковский.* Ноктюрн. *Паганини* — Лист. Этюд E-dur. Кампанелла.

14 июня. Болонья.

Та же программа.

18 июня. Флоренция.

Чайковский. Концерт № 1/Тьерри.

27 июня. Рим. Театр „Элизео“.

Моцарт. Соната с-moll К 457. *Скарлатти.* 2 сонаты. *Бетховен.* Соната № 23. *Прокофьев.* Соната № 2. Мимолетности (5). Токката. *Чайковский.* Ноктюрн. *Паганини* — Лист. Кампанелла.

30 июня. Венеция.

Бетховен. Концерт № 3/Пьетро Ардженто.

31 августа. Сочи.

Бетховен. Концерт № 3/Н. Рахлин.

2 сентября. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/Л. Вигнер.

22 октября. Харьков.

Та же программа/И. Гусман.

30 ноября. Хельсинки.

Та же программа/Ю. Яласс.

3 декабря. Там же.

Моцарт. Соната с-moll К 457. *Бетховен.* Соната № 23. *Шостакович.* Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. *Чайковский.* Вечерние грезы. *Паганини* — Лист. Кампанелла.

5 декабря. Оулу.

Та же программа.

7 декабря. Лахти.

Та же программа.

9 декабря. Тампере.

Чайковский. Концерт № 1/Ээро Коосонен. *Рахманинов.* Музыкальный момент. *Мендельсон.* Скерцо.

11 декабря. Турку.

Чайковский. Концерт № 1/Оле Эдгрен.

29 декабря. Минск.

Гендель. Чакона. *Шостакович.* Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. *Бетховен.* Соната № 3. *Скрябин.* Соната № 1. Лист. Концертный этюд «Вечерние гармонии». Пештский карнавал. *Дебюсси.* Этюд № 11. *Гензельт.* Этюд. *Мендельсон.* Скерцо.

30 декабря. Там же.

Сен-Санс. Концерт № 2/Т. Коломийцева.

1952

5 января. Москва. БЗК.

Гендель. Чакона. *Шостакович.* Прелюдии и фуги № 1, 5, 24, *Бетховен.*

Соната № 3. *Скрябин.* Соната № 1. Лист. Концертный этюд «Вечерние гармонии». Рапсодия № 9. *Дебюсси.* Этюд «Сложные арпеджио». Гензельт. Этюд. *Мендельсон.* Скерцо.

23 января. Копенгаген.

Гендель. Чакона. *Бетховен.* Соната № 23. *Прокофьев.* Мимолетности. Токката.

3 февраля. Там же. Концертный зал Дома радио.

Чайковский. Концерт № 1/Джон Франдсен.

15 февраля. Стокгольм.

Моцарт. Соната с-moll К 457. *Бетховен.* Соната № 3. *Шостакович.* Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. *Прокофьев.* Мимолетности. Токката.

20 февраля. Гетеборг (второе отд. концерта).

Шостакович. Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. *Прокофьев.* Мимолетности. Токката.

21 февраля. Стокгольм.

Бетховен. Концерт № 3. *Чайковский.* Концерт № 1/Сикстин Эрлинг.

25 марта. Москва. БЗК.

Бетховен. Сонаты № 8, 3, 28, 23. На бис: Багатель Es-dur из ор. 33. Хор дервишей [из фантазии на мотивы «Афинских развалин» в транскр. Листа].

5 апреля. Там же. МЗК.

Вечер трио (с Л. Коганом и М. Ростроповичем).

Моцарт. Трио B-dur № 6. *Гайдн.* Трио D-dur № 30. *Чайковский.* Трио «Памяти великого артиста» (в дальнейшем — трио).

11 апреля. Ленинград.

Бетховен. Сонаты № 8, 3, 28, 23. Багатель Es-dur из ор. 33. 32 вариации.

13 апреля. Ленинград. МЗФ.

Гендель. Чакона. *Скарлатти.* 2 сонаты. *Бетховен.* Соната № 8. *Чайковский.* Ноктюрн. *Рахманинов.* Музыкальный момент. *Прокофьев.* Мимолетности. *Шопен.* Ноктюрн ор. 27/2. Полонез As-dur.

4 мая. Рига. Вечер дуэтов (с Я. Заком).

Моцарт — *Бузони.* Концертное дуэтино — Фантазия на темы финала концерта № 19 К 459. Увертюра к оп. «Волшебная флейта». *Шопен.* Рондо. *Дебюсси.* Празднества. *Рахманинов.* Сюита № 2.

6 мая. Таллинн.

Бетховен. Сонаты № 8, 3, 28, 23.

7 мая. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/И. Альтерман.

9 мая. Рига.

Программа 6 мая.

10 мая. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/Л. Вигнер.

31 мая. Ростов. Сонатный вечер с Л. Коганом.

Бах. Соната h-moll. *Григ.* Соната № 3. *Бетховен.* Крейцера соната. Финал сонаты № 8.

1 июня. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/Л. Шапошников.

21 июня. Минск. Сонатный вечер с Л. Коганом.

Программа 31 мая.

22 июня. Там же.
Чайковский. Концерт № 1/Т. Коломийцева.

23 июня. Вильнюс. Сонатный вечер с Л. Коганом.
 Программа 31 мая.

24 июня. Каунас. Сонатный вечер с Л. Коганом.
 Та же программа.

25 июня. Вильнюс.
Чайковский. Концерт № 1/Б. Дварионас.

26 июня. Кишинев.
Чайковский. Концерт № 1/Т. Гуртовой.

27 июня. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/Т. Гуртовой.

2 августа. Сочи.
Чайковский. Концерт № 1/К. Кондрашин.

3 августа. Хоста.
 Та же программа.

29 августа. Кисловодск.
Бетховен. Концерт № 3/К. Зандерлинг.

31 августа. Там же.
Чайковский. Концерт № 1/К. Зандерлинг.

18 сентября. Ярославль.
Чайковский. Концерт № 1. I-я часть/А. Уманский. *Рахманинов*. Музыкальный момент. *Шопен*. Полонез As-dur op. 53.

16 октября. Москва. БЗК.
Брамс. Концерт № 2. *Рахманинов*. Концерт № 3/К. Элиасберг. На бис: *Шопен*. Прелюдия № 15. *Скрябин*. Этюд dis-moll.

22 октября. Ленинград. Дуэты с Я. Заком.
Моцарт. Фуга c-moll K 426. *Моцарт* — *Бузони*. Концертное дуэтино. *Фантазия f-moll K 608*. Увертюра к оп. «Волшебная флейта». *Рахманинов*. Сюита № 2. *Дебюсси*. Празднества.

25 октября. Там же.
Сен-Санс. Концерт № 2. *Равель*. Концерт для левой руки/К. Зандерлинг.

26 октября. Там же.
Сен-Санс. Концерт № 2/К. Кондрашин.

1 ноября. Горький.
Бетховен. Соната № 8. *Шопен*. 24 прелюдии. *Скрябин*. Этюд № 12. *Бетховен*. Багатель [Es-dur из op. 33]. *Паганини* — *Лист*. Кампанелла. *Мендельсон*. Скерцо.

2 ноября. Там же.
Чайковский. Концерт № 1/Лазерсон.

15 ноября. Воронеж.
Сен-Санс. Концерт № 2.

16 ноября. Там же. Сольный концерт.
 Программа не сохранилась.

29 ноября. Лондон. Фестивал-холл.
Гендель. Чакона. *Бетховен*. Соната № 23.

1 декабря. Глазго.

7 декабря. Манчестер.
 Программы не записаны.

9 декабря. Лондон. Альберт-холл.

Моцарт. Соната B-dur K 570. *Бетховен*. 32 вариации. *Скрябин*. Два этюда. *Прокофьев*. Мимолетности (5). *Шопен*. Полонез As-dur op. 53.

12 декабря. Бирмингем.

15 декабря. Эдинбург.

Программы не сохранились.

21 декабря. Лондон. Фестивал-холл.

Чайковский. Концерт № 1. Лондонский симф. орк./Норман Дельмар (Norman del Mar).

1953

18 января. Москва. БЗК.

Шопен. 24 прелюдии. *Лист*. Соната h-moll. *Шопен*. Этюды из op. 25 (As-dur, f-moll, Ges-dur). *Паганини* — *Лист*. Кампанелла.

23 января. Ленинград. БЗФ.

Гендель. Чакона. *Бетховен*. 32 вариации. Соната № 23. *Шопен*. 24 прелюдии. 3 этюда из op. 25. Полонез As-dur op. 53.

25 января. Там же. Дом культуры им. Кирова.

Чайковский. Концерт № 1. Орк. радио/Н. Рабинович.

26 января. Там же. БЗФ.

Программа 18 января.

26 февраля. Будапешт. Консерватория.

Гендель. Чакона. *Скарлатти*. Сонаты h-moll, E-dur, C-dur. *Бетховен*. Соната № 23. *Шостакович*. Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. *Прокофьев*. Мимолетности. Токката. *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll. *Бетховен*. Багатель [Es-dur из op. 33]. *Скрябин*. Этюд № 12.

4, 5 и 9 апреля. Ленинград.

Чайковский. Концерт № 1/К. Зандерлинг.

11 апреля. Харьков.

Бах. Фуга a-moll. *Скарлатти*. Сонаты h-moll, E-dur, C-dur. *Шостакович*. Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. *Шопен*. Соната № 2. Ноктюрн Des-dur op. 27/2. Скерцо № 4. *Прокофьев*. Марш из оп. «Любовь к трем апельсинам» (В дальнейшем — Марш). *Шуман* — *Таузиг*. Контрабандист.

13 апреля. Там же.

Чайковский. Концерт № 1. *Мендельсон*. Концерт № 1/К. Зандерлинг.

16 апреля. Москва. БЗК.

Программа 11 апреля.

18 апреля. Саратов.

Чайковский. Концерт № 1/Школьников. *Бетховен*. Багатель. *Прокофьев*. Марш. *Чайковский*. Ноктюрн.

19 апреля. Там же.

Программа 11 апреля.

23 апреля. Лондон. Фестивал-холл.

Чайковский. Концерт № 1/Ефрем Курц.

25 апреля. Там же. Фестивал-холл.

Бетховен. Концерт № 4. *Прокофьев*. Концерт № 3/Ефрем Курц.

14 мая. Москва. БЗК.

Шопен. Вариации на тему из оп. Моцарта «Дон-Жуан». *Бабаджанян*. Героическая баллада. *Равель*. Концерт для левой руки. На бис: *Сен-Санс*. Финал концерта № 2/К. Кондрашин.

24 мая. Там же. Колонный зал Дома союзов.

Бах. Брандербургский концерт № 5. *Мендельсон.* Концерт № 1. *Чайковский.* Концерт № 1. *Бах — Зилоти.* Прелюдия h-moll (аранж. Прелюдии e-moll № 10 из 1-й части ХТК). *Мендельсон.* Скерцо/А. Гаук.

28 мая. Ростов-на-Дону.

Гендель. Чакона. *Скарлатти.* Сонаты h-moll, E-dur, C-dur. *Бетховен.* Соната № 23. *Скрябин.* 2 этюда. *Чайковский.* Ноктюрн. *Шопен.* Соната № 2.

29 мая. Там же.

Сен-Санс. Концерт № 2/Л. Кац.

30 мая. Сталино (ныне Донецк).

Программа 28 мая.

31 мая. Там же.

Сен-Санс. Концерт № 2/С. Фельдман.

7 июня. Ленинград.

Алябьев. Трио a-moll. *Бабаджанян.* Трио. *Чайковский.* Трио.

9 июня. Москва. Дом ученых.

Бетховен. Трио Es-dur № 9 WoO 38. *Алябьев.* Трио a-moll. *Чайковский.* Трио.

27 июня. Кисловодск.

Чайковский. Концерт № 1/Дембо.

28 июня. Пятигорск.

Та же программа/Дембо.

25 июля. Кисловодск.

Та же программа/К. Кондрашин.

26 июля. Там же.

Сен-Санс. Концерт № 2/К. Кондрашин.

10 сентября. Вильнюс.

Бетховен. Трио Es-dur № 9. *Алябьев.* Трио a-moll. *Бабаджанян.* Трио. *Бетховен.* Скерцо из Трио № 7 (с Л. Коганом и М. Ростроповичем).

11 сентября. Каунас.

Та же программа.

19 сентября. Москва. МЗК (с Квartetом им. Бетховена).

Брамс. Квartet № 1.

23 сентября. Брюссель. Дворец изящных искусств.

Бах. Фуга a-moll. *Скарлатти.* Сонаты h-moll, E-dur, C-dur. *Бетховен.* Соната № 23. *Шостакович.* Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. *Прокофьев.* Мимолетности. Токката. *Бах — Зилоти.* Прелюдия h-moll. *Бетховен.* Багатель. *Паганини — Лист.* Кампанелла.

25 сентября. Льеж. Консерватория.

Бетховен. Концерт № 3. *Бабаджанян.* Героическая баллада. *Чайковский.* Концерт № 1/Фернандт Кине.

27 сентября. Гент.

Бетховен. Соната № 23. *Моцарт.* Соната B-dur K 570. *Шопен.* Соната № 2. *Прокофьев.* Мимолетности. Токката.

28 сентября. Антверпен.

Та же программа.

30 сентября. Шарлеруа.

Та же программа.

5 октября. Брюссель.

Чайковский. Концерт № 1/Фр. Андре. Ноктюрн. *Прокофьев.* Токката.

11 октября. Прага.

Бетховен. Концерт № 3. *Чайковский.* Концерт № 1/К. Анчерл.

21 октября. Саратов.

Бетховен. Трио B-dur № 6. *Шуман.* Трио № 1 op. 63. *Сен-Санс.* Трио op. 18 (с Л. Коганом и М. Ростроповичем).

22 октября. Саратов.

Бетховен. Концерт № 3/Факторович.

25 октября. Москва. МЗК. Вечер трио.

Программа 21 октября.

1 и 2 ноября. Ленинград.

Чайковский. Концерт № 1/К. Кондрашин.

3 ноября. Там же. МЗФ им. Глинки.

Программа 22 октября.

5 ноября. Москва. БЗК.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

12 ноября. Свердловск.

Бетховен. Концерт № 3/М. Паверман.

14 ноября. Там же.

Моцарт. Соната B-dur K 570. *Бетховен.* Соната № 23. *Шопен.* Соната № 2. *Прокофьев.* Мимолетности. Токката.

15 ноября. Там же.

Бабаджанян. Героическая баллада/М. Паверман.

5 декабря. Москва. БЗК.

Та же программа.

12 декабря. Там же. БЗК.

Бах. Концерт для двух клавиров c-moll (с Я. Заком)/К. Зандерлинг.

13 декабря. Там же. МЗК.

Брамс. Трио Es-dur для фортепиано, скрипки и валторны (Я. Шапиро). *Сен-Санс.* Трио op. 18. *Бабаджанян.* Трио (с Л. Коганом и М. Ростроповичем).

26 декабря. Горький.

Бетховен. Концерт № 3/Лазерсон. Багатель. *Мендельсон.* Каприччо.

27 декабря. Там же.

Бах — Таузиг. Органная токката и фуга d-moll. *Брамс.* Романс op. 118/6. Интермеццо C-dur из op. 119 и a-moll из op. 76 а. Каприччо h-moll из op. 76. *Шопен.* Соната № 2. *Дебюсси.* Сюита (Pour le piano). *Альбенис.* Наварра.

1954 6 января. Москва. БЗК.

Бах — Таузиг. Токката и фуга d-moll. Фалья. Танец огня из балета «Горячая любовь» (в дальнейшем — Танец огня). *Брамс.* Романс. op. 118/6 (далее — Романс). Интермеццо C-dur из op. 119 и a-moll из op. 76 а. Каприччо h-moll из op. 76. *Метнер.* Сказка g-moll op. 22. *Равель.* Альборада. *Дебюсси.* Сюита (Pour le piano). Этюд «Сложные арпеджио». *Альбенис.* Наварра. На бис: *Пуленк.* Пастораль.

9 января. Киев.

Сен-Санс. Концерт № 2/К. Симеонов. *Бетховен*. Багатель. *Шопен*. Прелюдия *Des-dur*. *Фалья*. Танец огня.

10 января. Там же.

Бах — Таузиг. Токката и fuga *d-moll*. *Брамс*. Романс. Два интермеццо. Каприччо (см. 6 января). *Метнер*. Сказка *g-moll* ор. 22. *Шопен*. Соната № 2. *Прокофьев*. Мимолетности. Токката. *Бах — Зилоти*. Прелюдия *h-moll*. *Мендельсон*. Каприччо.

12 января. Там же.

Моцарт. Соната *B-dur* К 570. *Бетховен*. Соната № 23. *Равель*. Альборада. *Дебюсси*. Сюита (*Pour le piano*). *Альбенис*. Наварра. *Пуленк*. Пастораль. *Чайковский*. Ноктюрн. *Фалья*. Танец огня.

5 февраля. Берлин. Выступление на конференции министров.

Шопен. Ноктюрн. *Прокофьев*. Токката.

14 февраля. Париж. Зал Плейель.

Бетховен. Концерт № 3. *Прокофьев*. Концерт № 3. *Чайковский*. Концерт № 1. Орк. «Общества концертов Парижской консерватории»/Андре Клоитенс.

26 февраля. Там же. Зал Плейель.

Моцарт. Соната *B-dur* К 570. *Дебюсси*. Этюд «Сложные арпеджио». Токката. *Шопен*. Соната № 2. *Шостакович*. Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. *Прокофьев*. Мимолетности. Токката. Марш. *Паганини* — *Лист*. Кампанелла. 2 марта. Нанси.

Бетховен. Концерт № 3.

6 марта. Париж. Зал Гаво (первая годовщина со дня смерти Прокофьева). *Прокофьев*. Мимолетности. Токката. Марш.

14 марта. Страсбург.

Бетховен. Концерт № 3. *Чайковский*. Концерт № 1/А. Мартен.

16 марта. Париж. Дворец Шайо.

Бах. Бранденбургский концерт № 5. *Чайковский*. Концерт № 1. Дрезденский симф. орк./Ф. Конвичный.

27 марта. Прага. Зал Рудольфинум.

Моцарт. Соната *B-dur* К 570. *Шопен*. Соната № 2. *Бетховен*. Соната № 23. *Прокофьев*. Мимолетности. Токката.

27 апреля. Воронеж.

Чайковский. Концерт № 1.

28 апреля. Там же.

Бах — Таузиг. Токката и fuga *d-moll*. *Брамс*. Романс. *Шопен*. Соната № 2. *Дебюсси*. Отражения в воде. Этюд № 11. Танец. Сады под дождем. *Лист*. Забытый вальс № 1. Кампанелла. *Рамо*. Рондо. Переключка птиц.

18 мая. Днепропетровск.

Бетховен. Концерт № 3. *Чайковский*. Ноктюрн. *Мендельсон*. Скерцо.

19 мая. Там же. Дворец студентов.

Бах — Таузиг. Токката и fuga *d-moll*. *Брамс*. Романс. *Бетховен*. Соната № 23. *Дебюсси*. Отражения в воде. Танец. Сады под дождем. *Шопен*. Ноктюрн *G-dur* [ор. 48/2]. *Лист*. Забытый вальс № 1. Кампанелла.

30 мая. Ленинград.

Чайковский. Концерт № 1/К. Зандерлинг.

31 мая. Там же. БЗФ.

Бах — Таузиг. Токката и fuga *d-moll*. *Брамс*. Романс. *Шопен*. Соната № 2. *Дебюсси*. Образы. Этюд № 11. Танец. Сады под дождем. *Лист*. Забытый вальс № 1. Кампанелла. *Бах — Зилоти*. Прелюдия *h-moll*.

2 июня. Таллинн.

Бах — Таузиг. Токката и fuga *d-moll*. *Брамс*. Романс. *Шопен*. Соната № 2. *Дебюсси*. Образы. Сады под дождем. Танец. *Лист*. Забытый вальс № 1. Кампанелла.

4 июня. Там же.

Сен-Санс. Концерт № 2/Прохоров.

17 июля. Кисловодск.

Чайковский. Концерт № 1/К. Кондрашин.

18 июля. Эссентуки.

Та же программа.

20 июля. Пятигорск.

Чайковский. Концерт № 1.

30 июля. Эссентуки.

31 июля. Кисловодск.

Та же программа.

11 августа. Рига. Дзинтари.

Та же программа/Л. Вигнер.

24 сентября. Минск.

Чайковский. Концерт № 1. Ноктюрн. *Прокофьев*. Марш/Афанасьев.

25 сентября. Там же. Муз. училище.

Моцарт. Соната *B-dur* К 570. *Дебюсси*. Образы. *Прокофьев*. Соната № 2. Мимолетности (10). Токката. На бис: *Брамс*. Романс. *Мендельсон*. Этюд *a-moll* ор. 104/3. *Прокофьев*. Марш.

26 сентября. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/Шнейдерман. Багатель.

3 октября. Москва. БЗК.

Программа 25 сентября.

5 октября. Казань. Дом культуры.

Чайковский. Концерт № 1/И. Шерман. Ноктюрн *G-dur*. *Мендельсон*. Скерцо.

6 октября. Там же. Дом офицеров.

Моцарт. Соната *B-dur* К 570. *Бетховен*. Соната № 23. *Дебюсси*. Образы. *Прокофьев*. Мимолетности (10). Токката. *Брамс*. Романс. *Фалья*. Танец огня. *Шопен*. Прелюдия.

7 октября. Казань. Городской театр.

Бетховен. Концерт № 3. *Сен-Санс*. Концерт № 2/И. Шерман.

9 октября. Свердловск. Филармония.

Бах — Таузиг. Токката и fuga *d-moll*. *Брамс*. Романс. *Бетховен*. Соната № 8. *Дебюсси*. Образы (I) (Отражения в воде. Посвящение Рамо. Движение). *Прокофьев*. Соната № 2. *Чайковский*. Ноктюрн. *Фалья*. Танец огня. *Мендельсон*. Скерцо.

10 октября. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/М. Паверман.

12 октября. Там же. Для учащихся муз. училища, школ и консерватории. *Моцарт*. Соната *B-dur* К 570. *Бетховен*. 32 вариации. *Брамс*. Романс.

13 октября. Там же. Филармония.

Бах — Таузиг. Токката и fuga d-moll. *Рамо.* Рондо. Переключка птиц. *Брамс.* Романс. *Бетховен.* Соната № 8. *Дебюсси.* Отражения в воде. Этюд № 11. Прелюд. *Равель.* Альборада. *Шопен.* Ноктюрн B-dur. Полонез As-dur op. 53.

14 октября. Там же.

Сен-Санс. Концерт № 2/М. Паверман.

16 октября. Челябинск.

Чайковский. Концерт № 1/Волынский.

17 октября. Там же. ГТЗ.

Та же программа.

19 октября. Там же. Филармония.

Моцарт. Соната B-dur K 570. *Бетховен.* Соната № 8. *Дебюсси.* Отражения в воде. Этюд № 11. Прелюд. *Шопен.* Ноктюрн [B-dur]. Два этюда. Полонез As-dur op. 53.

20 октября. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/Волынский.

22 октября. Куйбышев. Филармония.

Бах — Таузиг. Токката и fuga d-moll. *Моцарт.* Соната B-dur K 570. *Бетховен.* Соната № 8. *Дебюсси.* Отражения в воде. Этюд № 11. Прелюд. *Шопен.* Ноктюрн B-dur. Два этюда. Полонез As-dur op. 53.

23 октября. Там же.

Сен-Санс. Концерт № 2/Берман.

24 октября. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/Берман.

13 ноября. Москва. Зал им. Бетховена.

Бетховен. Крейцера соната. Соната № 23. Трио B-dur № 6 (с Л. Коганом и М. Ростроповичем).

14 ноября. Харьков. Филармония.

Бетховен. Трио Es-dur № 9 WoO 38. *Сен-Санс.* Трио op. 18. *Чайковский.* Трио (с Л. Коганом и М. Ростроповичем).

15 ноября. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/А. Стасевич.

1955

19 января. Ленинград.

Прокофьев. Концерт № 3/К. Зандерлинг.

22 января. Москва. БЗК.

Прокофьев. Концерт № 3. *Рахманинов.* Концерт № 3/К. Кондрашин.

23 января. Ростов-на-Дону.

Бетховен. Концерт № 3/Л. Кац.

27 января. Там же.

Бах — Таузиг. Токката и fuga d-moll. *Брамс.* Романс. *Бетховен.* Соната № 8. *Прокофьев.* Соната № 3. *Дебюсси.* Отражения в воде. Танец. Прелюд. Вечер в Гренаде. *Лист.* Испанская рапсодия.

28 января. Таганрог.

Чайковский. Концерт № 1/Л. Кац.

1 февраля. Ростов-на-Дону.

Рахманинов. Концерт № 3/Л. Кац.

2 февраля. Шахты.

Чайковский. Концерт № 1/Л. Кац.

3 февраля. Сталино.

Бах — Таузиг. Токката и fuga d-moll. *Брамс.* Романс. *Бетховен.* Соната № 8. *Прокофьев.* Соната № 3. *Дебюсси.* Отражения в воде. Танец. Прелюд. *Лист.* Испанская рапсодия.

4 февраля. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/С. Фельдман.

6 февраля. Горловка.

Сольное выступление (1-е отделение)

Программа не сохранилась.

7 февраля. Еленовка (Донбасс).

Чайковский. Концерт № 1/С. Фельдман.

9 февраля. Ворошиловград.

Бах — Таузиг. Токката и fuga d-moll. *Брамс.* Романс. *Бетховен.* Соната № 8. *Прокофьев.* Мимолетности. Марш. *Дебюсси.* Отражения в воде. Танец. Прелюд. *Шопен.* Ноктюрн G-dur. Полонез As-dur op. 53.

10 февраля. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/И. Соколов.

16 и 17 февраля. Ленинград.

Бетховен. Концерт № 3/Е. Мравинский.

22 февраля. Москва. БЗК.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

26 февраля. Там же. БЗК.

Бах. Бранденбургский концерт № 5.

3 марта. Стокгольм. Сольный концерт.

Программа не сохранилась.

9 марта. Там же.

Рахманинов. Концерт № 3/С. Эрлинг.

10 марта. Упсала.

Та же программа.

11 марта. Стокгольм.

Чайковский. Концерт № 1/С. Эрлинг.

15 марта. Копенгаген.

Бах — Таузиг. Токката и fuga d-moll. *Моцарт.* Соната B-dur K 570. *Дебюсси.* Вечер в Гренаде. *Брамс.* Романс. *Шопен.* Соната № 2. *Прокофьев.* Соната № 3. *Дебюсси.* Образы (I). *Лист.* Испанская рапсодия.

9 апреля. Горький. Филармония.

Моцарт. Соната B-dur K 570. *Бетховен.* Соната № 8. *Прокофьев.* Соната № 3. *Дебюсси.* Образы (I). *Лист.* Испанская рапсодия.

10 апреля. Там же. Политехнический институт.

Та же программа.

11 апреля. Там же.

Сен-Санс. Концерт № 2/Д. Тюлин.

7 мая. Воронеж.

Чайковский. Концерт № 1/П. Кравченко.

8 мая. Там же.

Моцарт. Соната B-dur K 570. *Бетховен.* Соната № 3. *Прокофьев.* Соната № 3. Мимолетности. *Дебюсси.* Прелюд. *Лист.* Испанская рапсодия. *Бах —*

Зилоти. Прелюдия h-moll. Скрябин. Этюд cis-moll. Мендельсон. Скерцо.
16 мая. Вена. Брамсовский зал.
Моцарт. Соната B-dur K 570. Бетховен. Соната № 3. Дебюсси. Образы.
Прокофьев. Соната № 3. Мимолетности. Токката. Бах — Зилоти. Прелюдия
h-moll. Мендельсон. Каприччо.
18 мая. Линц. Зал Ратуши.
Бетховен. Концерт № 3. Чайковский. Ноктюрн. Мендельсон. Скерцо.
25 мая. Белград. Университет.
Бетховен. Концерт № 3. Чайковский. Концерт № 1. Орк. Югославской
Народной армии/Франк.
27 мая. Там же.
Бетховен. Соната № 3. Шопен. Соната № 2. Дебюсси. Образы. Про-
кофьев. Соната № 3. Мимолетности. Токката. Паганини — Лист. Кампанелла.
Бах — Зилоти. Прелюдия h-moll.
29 мая. Загреб. Зал Музыкальной академии.
Бетховен. Концерт № 4. Чайковский. Концерт № 1.
14 июня. Париж. Дворец Шайо.
Бетховен. Концерт № 1. Рахманинов. Концерт № 3/А. Клюитенс.
5 августа. Хоста.
Чайковский. Концерт № 1/К. Кондрашин.
7 августа. Сочи.
Та же программа.
17 сентября. Горький.
Бетховен. Соната № 3. Скарлатти. Сонаты h-moll, E-dur, C-dur. Шостако-
вич. Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. Скрябин. Соната № 4. Два этюда. Рахма-
нинов. Маргаритки. Музыкальный момент. Лист. Рапсодия № 9.
18 сентября. Там же.
Бетховен. Концерт № 1/Д. Тюлин.
21 сентября. Калинин.
Гайдн. Соната c-moll HXVI:20. Клементи. Соната C-dur op. 34/1.
Прокофьев. Соната № 8.
3 октября. Филадельфия. (Первое выступление в США).
Чайковский. Концерт № 1/Ю. Орманди.
4 октября. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Та же программа.
7 и 8 октября. Филадельфия.
Рахманинов. Концерт № 3/Ю. Орманди.
11 октября. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Моцарт. Соната B-dur K 570. Шопен. Соната № 2. Шостакович.
Прелюдии и фуги № 1, 5, 24. Прокофьев. Мимолетности (6). Ток-
ката.
16 октября. Там же. Карнеги-холл.
Бетховен. Концерт № 3. Рахманинов. Концерт № 3. Орк. Эн-би-си/
Александр.
21 октября. Чикаго. Симфони-холл.
Моцарт. Соната B-dur K 570. Бетховен. Соната № 23. Прокофьев.
Соната № 3. Лист. Испанская рапсодия.
23 октября. Бостон.
Та же программа.

24 октября. Нью-Йорк. Симфонический концерт в ООН.
Чайковский. Концерт № 1/Леонард Бернстайн.
25 октября. Вашингтон.
Сведений о программе нет.
16 ноября. Мехико. Дворец искусств.
То же.
18 ноября. Там же.
Бетховен. Концерт № 3. Чайковский. Концерт № 1/Хименес.

1956 Впервые исполнил цикл из пяти концертов Бетховена.
7 февраля. Таллинн.
Бетховен. Концерты № 2 и 3. Соната № 14.
8 февраля. Там же.
Бетховен. Концерт № 1/К. Зандерлинг. Соната № 14. Контрданс.
11 февраля. Ленинград.
Бетховен. Концерты № 1, 2, 3/К. Зандерлинг. Соната № 14.
12 февраля. Там же.
Бетховен. Концерт № 1, 2, 3/К. Зандерлинг. Контрданс.
18 февраля. Москва. БЗК.
Бетховен. Концерт № 1/К. Зандерлинг. Соната № 14.
19 февраля. Там же. МГУ.
Бетховен. Концерт № 1/К. Зандерлинг. Элизе. Контрданс.
24 февраля. Там же. БЗК.
Бетховен. Концерты № 2 и 3. Соната № 27.
25 февраля. Там же. ГАБТ.
Чайковский. Концерт № 1 (финал)/К. Иванов.
26 февраля. Там же. БЗК.
Бетховен. Концерты № 2 и 3/К. Зандерлинг. Элизе. Экосезы.
3 и 4 марта. Ленинград.
Бетховен. Концерты № 4 и 5/К. Зандерлинг.
15 и 16 марта. Москва. БЗК.
Та же программа.
10 апреля. Таллинн.
Бетховен. Концерт № 4/К. Зандерлинг. Соната № 8.
11 апреля. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/К. Зандерлинг.
22 мая. Брюссель.
Бетховен. Концерт № 4. Чайковский. Концерт № 1. Нац. орк./А. Ван-
дерноот.
27 июля. Хоста.
Чайковский. Концерт № 1/К. Кондрашин.
29 июля. Сочи.
Бетховен. Концерт № 5/К. Кондрашин.
29 сентября. Свердловск.
Бетховен. Концерты № 1 и 3/М. Паверман.
30 сентября. Там же.
Бетховен. Концерты № 2 и 4/К. Кондрашин.

2 октября. Там же. Для консерватории.
Брамс. Фантазии. Бетховен. Соната № 2. Стравинский. Петрушка.

3 октября. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/К. Кондрашин.

6 октября. Новосибирск.
Брамс. Фантазии. Бетховен. Соната № 14. Прокофьев. Соната № 3. Шопен. Ноктюрн. Экспромт. Соната № 2.

7 и 8 октября. Барнаул.
Чайковский. Концерт № 1/К. Кондрашин.

10 октября. Сталинск (ныне Новокузнецк).
Та же программа.

11 октября. Прокопьевск.
Та же программа.

14 октября. Новосибирск.
Та же программа.

15 октября. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/К. Кондрашин. Соната № 8.

17 октября. Там же.
Лист. Концерт № 1/К. Кондрашин.

18 октября. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/К. Кондрашин.

17 ноября. София.
Брамс. Фантазии. Шопен. Соната № 2. Дебюсси. Образы. Стравинский. Петрушка.

20 ноября. Там же.
Бетховен. Концерты № 1, 2 и 3/К. Зандерлинг.

22 ноября. Там же.
Бетховен. Концерты № 4 и 5/К. Зандерлинг.

23 ноября. Там же.
Бетховен. Концерты № 3 и 5/К. Зандерлинг.

1 декабря. Воронеж.
Чайковский. Концерт № 1/Г. Карапетян.

2 декабря. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/Г. Карапетян.

3 декабря. Тамбов.
Чайковский. Концерт № 1/Г. Карапетян.

4 декабря. Мичуринск.
Та же программа.

6 декабря. Тула.
Та же программа.

7 декабря. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/Г. Карапетян.

8 декабря. Рязань.
Чайковский. Концерт № 1/Г. Карапетян.

9 декабря. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/Г. Карапетян.

1957 16 января. Иваново.
Чайковский. Концерт № 1/Лазарев.

27 января. Тула.
Скарлатти. 5 сонат. Шуман. Соната № 1. Вайнберг. Соната № 4. Стравинский. Петрушка.

2 февраля. Москва. ГАБТ.
Бетховен. Концерт № 5/А. Мелик-Пашаев.

9 февраля. Калинин.
Скарлатти. 5 сонат. Шуман. Соната № 1. Вайнберг. Соната № 4. Стравинский. Петрушка. Альбенис. Малагенья. Фалья. Танец огня.

12 февраля. Горький.
Программа 27 января.

13 февраля. Там же.
Брамс. Фантазии. Скрябин. Соната № 4. Прокофьев. Соната № 3. Лист. Соната h-moll.

17 февраля. Ленинград.
Брамс. Фантазии. Скрябин. Соната № 4. Прокофьев. Соната № 3. Лист. Соната h-moll. Забытый вальс № 1. Альбенис. Малагенья.

19 февраля. Там же.
Скарлатти. 5 сонат. Шуман. Соната № 1. Вайнберг. Соната № 4. Стравинский. Петрушка.

23 февраля. Москва. БЗК.
Скарлатти. 5 сонат. Шуман. Соната № 1. Вайнберг. Соната № 4. Стравинский. Петрушка. Альбенис. Малагенья. Дебюсси. Арабеска № 2.

2 марта. Там же. БЗК.
Брамс. Фантазии. Скрябин. Соната № 4. Прокофьев. Соната № 3. Лист. Соната h-moll. На бис: Лист. Забытый вальс № 1. Альбенис. Малагенья.

12 марта. Дрезден. Музей гигиены.
Программа 19 февраля.

17 марта. Берлин.
Бетховен. Концерт № 5/Клайперт (или Клайнерт).

18 марта. Дрезден.
Чайковский. Концерт № 1. Орк. филармонии/Хейнц Бонгарц.

19 марта. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/Хейнц Бонгарц.

20 и 21 марта. Лейпциг.
Чайковский. Концерт № 1. Орк. Гевандхауза/Ханс Левлейн.

7 апреля. Москва. МЗК.
Брамс. Квартет № 1 (с Квartetом ГАБТа).

13 апреля. Ленинград.
Прокофьев. Концерт № 3/К. Зандерлинг.

14 апреля. Там же.
Бетховен. Концерт № 4/К. Зандерлинг.

16 апреля. Там же. МЗФ им. Глинки.
Программа 7 апреля.

23 апреля. Лондон. Фестивал-холл.
Чайковский. Концерт № 1. Филарм. орк./Ефрем Курц.

25 апреля. Там же.
Бетховен. Концерт № 4. Прокофьев. Концерт № 3. Филарм. орк./Ефрем Курц.

29 апреля. Ливерпуль.
Та же программа.

3 мая. Брандфорд.
Брамс. Фантазии. Шопен. Соната № 2. Дебюсси. Образы (I). Стравинский. Петрушка (три отрывка).

5 мая. Лондон. Фестивал-холл.
Та же программа.

12 июня. Воронеж.
Скарлатти. 5 сонат. Шуман. Соната № 1. Дебюсси. Отражения в воде. Стравинский. Петрушка.

17 июня. Париж. Театр Елисейских полей.
Скарлатти. 5 сонат. Шуман. Соната № 1. Вайнберг. Соната № 4. Стравинский. Петрушка.

26 сентября. Таллинн.
Прокофьев. Концерт № 3/Р. Матсов.

29 сентября. Рига.
Брамс. Фантазии. Шопен. Соната № 2. Дебюсси. Образы. Отражения в воде. Стравинский. Петрушка. Альбенис. Малагенья. Дебюсси. Арабеска.

10 октября. Первые гастроли в Японии. Токио. Киурицу-холл.
Скарлатти. 5 сонат. Шуман. Соната № 1. Дебюсси. Образы. Стравинский. Петрушка.

12 октября. Там же. Киурицу-холл.
Бетховен. Концерт № 4/Лайбнер.

14 октября. Нагоя.
Бетховен. Сонаты № 8 и 23. Дебюсси. Образы. Стравинский. Петрушка.

17 октября. Кобе.
Бетховен. Сонаты № 8 и 23. Прокофьев. Мимолетности. Соната № 3.

20 октября. Токио.
Бетховен. Сонаты № 14 и 23. Прокофьев. Мимолетности. Соната № 3.

21 октября. Киото.
Бетховен. Сонаты № 8 и 23. Дебюсси. Образы. Стравинский. Петрушка.

23 октября. Тояма.
Та же программа.

25 октября. Фукуока.
Та же программа.

26 октября. Симоносеки.
Та же программа.

28 октября. Осака.
Брамс. Фантазии. Шопен. Соната № 2. Вайнберг. Соната № 4. Прокофьев. Мимолетности. Токката.

29 октября. Там же.
Бетховен. Концерт № 5. Прокофьев. Концерт № 3/Уэда Такири-дзуки.

2 ноября. Токио. Киурицу-холл.
Программа 28 октября.

3 ноября. Там же. Зал Хибна.
Бетховен. Концерт № 5. Прокофьев. Концерт № 3/Уэда Такири-дзуки.

4 ноября. Там же.
Чайковский. Концерт № 1/Уэда Такири-дзуки.

4 декабря. Ярославль.
Бетховен. Концерт № 3/Ю. Аранович.

5 декабря. Там же.
Сен-Санс. Концерт № 2/Ю. Аранович.

В 1957 году гастролеровал в Болгарии. Играл там с К. Зандерлингом цикл из пяти концертов Бетховена.

1958

7 января. Питсбург. Пенсильвания.
Чайковский. Концерт № 1.

12—19 января. Нью-Йорк. Первое исполнение цикла бетховенских концертов на Западе, в США. Карнеги-холл.
Бетховен. Концерты № 4 и 5. Симф. орк. радио/Альфред Валленштейн. На бис: Соната № 8.

14 января. Лафайетт (США). Сольный концерт.
Программы нет.

16 января. Бруклин.
Брамс. Фантазии. Бетховен. Соната № 23. Вайнберг. Соната № 4. Дебюсси. Образы. Прокофьев. Мимолетности. Токката. Соната № 3.

19 января. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Бетховен. Концерты № 1, 2 и 3/А. Валленштейн.

23 января. Вашингтон. Констит-холл.
Скарлатти. 5 сонат. Шуман. Сонаты fis-moll и A-dur. Дебюсси. Образы. Стравинский. Петрушка.

25 января. Филадельфия. (100 лет Музыкальной академии).
Сен-Санс. Концерт № 2. Орк. филармонии/Ю. Орманди.

26 января. Нью-Йорк.
Программа 23 января.

29 января. Лос-Анджелес.
Скарлатти. 5 сонат. Бетховен. Соната № 23 (?). Дебюсси. Образы. Стравинский. Петрушка.

31 января. Сан-Франциско.
Программа не сохранилась.

2 февраля. Чикаго.
Программа 23 января.

4 февраля. Миннеаполис (США).
Та же программа.

6 и 7 февраля. Чикаго.
Чайковский. Концерт № 1/Ф. Рейнер.

11 февраля. Детройт. Сольный концерт.
Программа не сохранилась.

21 февраля. Филадельфия.
Бетховен. Концерт № 4/Ю. Орманди.

22 февраля. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/Ю. Орманди.

26 февраля. Бостон. Сольный концерт.

28 февраля. Торонто. Сольный концерт.
Программы не сохранились.

30 сентября. Минск.
Сен-Санс. Концерт № 2/В. Дубровский. Шопен. Ноктюрн.

1 октября. Там же.

Бах. Ария с вариациями в итальянской манере (далее — Ария с вариациями). *Шуберт.* Экспромт f-moll op. 142. *Шуман.* Арабеска. *Бетховен.* Соната № 23. *Равель.* Вальсы. *Прокофьев.* Соната № 3. Мимолетности. *Стравинский.* Adagio из «Аполлона Мусagetа». Лист. Рапсодия № 15.

5 октября. Ташкент.

Шуман. Арабеска. *Бетховен.* Соната № 23. *Дебюсси.* Образы. *Прокофьев.* Соната № 3. Мимолетности. Лист. Рапсодия № 15. *Бах — Зилоти.* Прелюдия h-moll. *Шуберт.* Экспромт f-moll op. 142. *Бетховен.* Контраданс.

6 октября. Там же.

Чайковский. Концерт № 1. *Сен-Санс.* Концерт № 2 (2-я и 3-я части) /И. Гусман.

15 октября. Киев.

Бетховен. Концерт № 4/В. Тольба.

17 октября. Там же.

Шуман. Соната № 1. *Стравинский.* Петрушка.

19 октября. Львов.

Бетховен. Концерт № 5/Паин.

20 октября. Там же.

Шуман. Соната № 1. *Стравинский.* Петрушка.

24 октября. Днепропетровск.

Сен-Санс. Концерт № 2/Г. Проваторов.

26 октября. Сталино.

Программы нет.

27 октября. Сталино.

Бетховен. Концерты № 2 и 5/С. Фельдман.

29 октября. Артемовск.

Чайковский. Концерт № 1/С. Фельдман.

30 октября. Горловка.

Та же программа.

13 и 14 ноября. Ленинград.

Бетховен. Концерты № 1, 2, 4/К. Зандерлинг.

19 ноября. Прага. Зал им. Сметаны.

Бетховен. Концерты № 1, 2, 3/К. Зандерлинг.

21 ноября. Там же.

Бетховен. Концерты № 4 и 5/К. Зандерлинг.

24 ноября. Там же. Рудольфинум.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт.* Экспромт f-moll op. 142. *Шуман.* Соната № 1. *Прокофьев.* Соната № 3. Мимолетности. *Равель.* Вальсы. *Стравинский.* Петрушка.

26 ноября. Братислава.

Та же программа.

2 декабря. Курск.

Чайковский. Концерт № 1/Г. Карапетян.

3 декабря. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/К. Кондрашин.

4 декабря. Орел.

Сен-Санс. Концерт № 2/Г. Карапетян.

5 декабря. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/Г. Карапетян.

6 декабря. Тула.

Бабаджян. Героическая баллада/К. Кондрашин.

8 декабря. Калуга.

Чайковский. Концерт № 1/К. Кондрашин.

9 декабря. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur К 467/К. Кондрашин.

28 декабря. Москва. МЗК.

Гайдн. Трио D-dur № 30. *Шостакович.* Трио e-moll № 2. *Форе.* Трио.

1959

3 января. Москва. МЗК.

Брамс. Квартет № 1.

12 января. Ленинград.

Бах. Концерт d-moll. *Гайдн.* Концерт D-dur. *Моцарт.* Концерт C-dur К 467. Рондо D-dur К 382. Моск. камерный орк./Р. Баршай.

13 января. Там же.

Та же программа.

16 января. Москва. БЗК.

Та же программа.

19 января. Горький.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт.* Экспромт f-moll op. 142. *Бетховен.* Соната № 23. *Кабалевский.* Соната № 2. *Равель.* Вальсы (благородные и сентиментальные). Лист. Рапсодия № 15. *Стравинский.* Adagio из «Аполлона Мусagetа», Петрушка. *Шуман.* Арабеска.

20 января. Там же.

Чайковский. Концерт № 2/К. Кондрашин.

22 января. Москва. БЗК.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт.* Экспромт f-moll op. 142. *Шуман.* Соната № 1. *Кабалевский.* Соната № 2. *Равель.* Вальсы. Лист. Рапсодия № 15. Ракоци-марш. *Стравинский.* Adagio из «Аполлона Мусagetа», Петрушка. *Шуман.* Арабеска.

26 января. Там же.

Чайковский. Концерты № 1 и 2 (впервые в Москве)/К. Кондрашин.

3 февраля. Милан.

Чайковский. Концерт № 1/Ф. Превитали.

4 февраля. Там же. Радио.

Бах. Ария с вариациями. *Прокофьев.* Соната № 3.

5 февраля. Рим. Театр «Элизео».

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт.* Экспромт f-moll op. 142. *Шуман.* Соната № 1. *Прокофьев.* Соната № 3. Мимолетности. *Стравинский.* Петрушка.

7 февраля. Турин.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт.* Экспромт f-moll op. 142. *Бетховен.* Соната № 23. *Прокофьев.* Соната № 3. Мимолетности. *Стравинский.* Петрушка.

8 февраля. Триест.

Скарлатти. Сонаты. *Бетховен.* Соната № 23. *Кабалевский.* Соната № 2.

10 февраля. Милан. Большой зал филармонии.
Программа 5 февраля.

21 февраля. Лондон. Фестивал-холл.
Чайковский. Концерты № 1 и 2. Лонд. филарм. орк./К. Кондрашин.

25 февраля. Там же. Фестивал-холл.
Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Экспромт f-moll op. 142. *Шуман*. Соната № 1. *Кабалевский*. Соната № 2. *Чайковский*. 3 пьесы из op. 19. *Прокофьев*. Мимолетности (6). Токката.

1 марта. Там же. Фестивал-холл. Вечер трио (с Л. Коганом и М. Ростроповичем)
Бетховен. Трио B-dur № 6. *Чайковский*. Трио. *Шостакович*. Трио № 2.

4 апреля. Ленинград. МЗФ им. Глинки.
Шостакович. Квintет (с Квартетом им. Бетховена).

5 апреля. Там же. Дом ученых.
Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Экспромт f-moll op. 142. *Бетховен*. Соната № 23. *Чайковский*. 3 пьесы из op. 19. *Дебюсси*. Отражения в воде. *Лист*. Ракоци-марш. *Прокофьев*. Соната № 3.

7 апреля. Москва. МЗК.
Шостакович. Квintет (с Квартетом им. Бетховена).

10 апреля. Там же. Дом офицеров.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. Рондо D-dur K 382. Моск. камерный орк./Р. Баршай.

14 апреля. Анкара.
Бетховен. Концерт № 3. *Чайковский*. Концерт № 1/Лауренс.

16 апреля. Там же. Бигок(?)
Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Экспромт f-moll op. 142. *Шуман*. Соната № 1. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности. *Дебюсси*. Отражения в воде. *Лист*. Ракоци-марш.

20 апреля. Стамбул. Кинотеатр «Атлас».
Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Экспромт f-moll op. 142. *Бетховен*. Соната № 23. *Кабалевский*. Соната № 2. *Дебюсси*. Отражения в воде. *Лист*. Ракоци-марш.

15 июня. Страсбург.
Чайковский. Концерт № 1. Нац. орк. радио и телевидения/И. Маркевич.

19 июня. Париж. Театр Елисейских полей.
Та же программа. Орк. Радио и телевидения/А. Клюитенс.

17 июля. Рига.
Моцарт. Концерт C-dur. K 467. Рондо D-dur K 382. Моск. камерный орк./Р. Баршай.

18 июля. Дзинтари.
Та же программа.

21 июля. Там же.
Гайдн. Концерт D-dur. Моск. камерный орк./Р. Баршай.

10 августа. Кисловодск.
Сен-Санс. Концерт № 2. Орк. Моск. филарм./М. Малунцян.

12 августа. Пятигорск.
Та же программа.

28 сентября. Будапешт.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 2/А. Кароди.

3 октября. Там же.
Бетховен. Концерт № 4/Дж. Джоржеску.

6 октября. Бухарест.
Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Экспромт f-moll op. 142. *Кабалевский*. Соната № 2. *Дебюсси*. Образы. *Стравинский*. Петрушка.

8 октября. Там же.
Чайковский. Концерт № 1/И. Конта.

10 октября. Белград.
Программа 6 октября.

12 октября. Там же.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Сен-Санс*. Концерт № 2/Ж. Здравкович.

25 октября. Куйбышев.
Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Экспромт f-moll op. 142. *Кабалевский*. Соната № 2. *Дебюсси*. Образы. *Чайковский*. 3 пьесы из op. 19. *Лист*. Рапсодия № 15.

26 октября. Там же.
Сен-Санс. Концерт № 2. *Моцарт*. Рондо D-dur K 382/Ю. Олесов.

14 ноября. Ярославль.
Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы. *Шуман*. Арабеска. Токката. *Чайковский*. Вечерние грезы из op. 19. *Лист*. Ракоци-марш.

15 ноября. Там же.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Финал концерта № 2/Ю. Аранович.

22 ноября. Тула.
Бах. Французская сюита № 5 G-dur BWV 816. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Кабалевский*. Соната № 2. *Шуман*. Арабеска.

28 ноября. Воронеж.
Моцарт. Концерт C-dur K 467/П. Кравченко.

29 ноября. Там же.
Чайковский. Концерт № 2/Г. Карапетян.

5 декабря. Ленинград.
Та же программа/К. Элиасберг.

6 декабря. Там же.
Бах. Французская сюита № 5. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Кабалевский*. Соната № 2. *Шуман*. Арабеска. Токката. *Бородин*. Скерцо. *Стравинский*. Adagio из «Аполлона Мусоргета». *Лист*. Ракоци-марш.

13 декабря. Москва. МГУ.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 2/К. Кондрашин.

15 декабря. Калинин.
Бах. Французская сюита № 5. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы. *Шуман*. Арабеска. Токката. На бис: *Бородин*. Скерцо. *Чайковский*. Вечерние грезы из op. 19. *Лист*. Ракоци-марш.

16 декабря. Москва.
Моцарт. Концерт C-dur K 467/К. Кондрашин.

18 декабря. Там же. БЗК.
Программа 15 декабря.

23 декабря. Там же. БЗК.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 2/К. Кондрашин.

25 декабря. Там же. БЗК.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

1960

3 и 4 января. Нью-Йорк. Карнеги-холл.

Чайковский. Концерт № 1. Гос. орк. СССР/К. Иванов.

5 января. Уайт-Плей.

Та же программа.

10 января. Нью-Йорк.

Та же программа.

11 января. Филадельфия.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/К. Кондрашин.

14 января. Вашингтон.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

18 января. Нью-Йорк.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 2/К. Кондрашин.

22 января. Там же. Карнеги-холл.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Кабалевский*. Соната № 2. *Шуман*. Арабеска. Токката.

27 января. Там же. Карнеги-холл.

Сен-Санс. Концерт № 2. Гос. орк./К. Кондрашин.

30 января. Чикаго.

Программа 18 января.

2 февраля. Миннеаполис.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

5 февраля. Кливленд.

Та же программа.

7 февраля. Детройт.

Сен-Санс. Концерт № 2/К. Кондрашин.

9 февраля. Торонто.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

10 февраля. Монреаль.

Та же программа.

14 февраля. Филадельфия.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы. *Стравинский*. Петрушка.

17 февраля. Лос-Анджелес.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 2/К. Кондрашин.

21 февраля. Сан-Франциско.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

26 февраля. Нью-Йорк. Карнеги-холл.

Бах. Французская сюита № 5. *Шуберт*. Экспромт f-moll op. 142. *Кабалевский*. Соната № 2. *Дебюсси*. Образы. *Стравинский*. Петрушка.

28 февраля. Бостон. Симфони-холл.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Кабалевский*. Соната № 2. *Шуман*. Арабеска. Токката. *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll. 6 марта. Париж. Зал Плейель.

Бах. Французская сюита № 5. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Кабалевский*. Соната № 2. *Шуман*. Арабеска. Токката. *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll. *Лист*. Рапсодия № 15.

25, 26 и 27 марта. Минск. Симфонические концерты.

Программ нет.

31 марта. Рязань. Сольный концерт.

3 апреля. Воронеж. Сольный концерт.

5 апреля. Там же. Симфонический концерт.

Программы концертов не сохранились.

11 и 12 апреля. Ленинград.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/К. Зандерлинг.

21 апреля. Москва. МГУ.

Чайковский. Концерт № 1/К. Иванов.

24 апреля. Рязань.

Та же программа.

3 и 4 мая. Ленинград. Вечер трио.

Гайдн. Трио (op. 307). *Бетховен*. Трио (B-dur op. 977). *Шостакович*. Трио № 2.

14 мая. Горловка.

Чайковский. Концерт № 1.

19 сентября. Ленинград.

Гайдн. Соната c-moll HXVI:20. *Клементи*. Соната C-dur op. 34/1. *Прокофьев* Соната № 8.

21 сентября. Таллинн.

Та же программа.

23 сентября. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/Р. Матсов.

1 октября. Москва. Дом ученых.

Брамс. Квартет № 1 (с Квartetом им. Бородина).

5 октября. Краков.

Гайдн. Соната c-moll. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы. *Прокофьев*. Соната № 8.

7 и 8 октября. Варшава.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/К. Вилкомирский.

11 октября. Там же.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы. *Стравинский*. Петрушка.

16 октября. Вена. (Первый концерт в Вене, если не считать конкурса и выступлений в 1936 г.). Музик-ферейн. Большой зал.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы (1). *Прокофьев*. Соната № 8.

19 октября. Львов.

Бетховен. Концерт № 5/Паин.

Число, город не указаны. Дом писателей.

Гайдн. Соната c-moll. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы. *Лист*. Соната h-moll (?).

2 ноября. Лейпциг.

Бах — *Зилоти*. Прелюдия h-moll. *Мендельсон*. Прялка. *Моцарт*. Концерт C-dur K 467/Ф. Конвичный.

3 ноября. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/Ф. Конвичный. *Шуберт*. Экспромт f-moll op. 142. *Мендельсон*. Каприччо.

6 ноября. Берлин.

Гайдн. Соната с-moll. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Прокофьев*. Соната № 8. *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll.

9 ноября. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/Ф. Конвичный.

11 ноября. Гамбург. Первое турне по ФРГ.

Бетховен. Концерт № 5. *Чайковский*. Концерт № 1. Филарм. гос. орк./Эрнст Бур.

13 ноября. Франкфурт-на-Майне.

Та же программа/Ф. Конвичный.

14 ноября. Штутгарт.

Та же программа/Ф. Конвичный.

16 ноября. Кёльн.

Бах. Ария с вариациями. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы (1). *Прокофьев*. Соната № 8.

17 ноября. Дюссельдорф.

Программа 11 ноября.

20 ноября. Мюнхен.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 1/Ф. Конвичный.

22 ноября. Штутгарт.

Гайдн. Соната с-moll. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы (1). *Стравинский*. Петрушка.

23 ноября. Франкфурт-на-Майне.

Та же программа.

11 декабря. Берлин.

Скарлатти. 7 сонат (см. 22 декабря). Ф. Э. *Бах*. Соната A-dur W 56. *Гайдн*. Соната с-moll. *Клементи*. Соната C-dur op. 34/1. *Шуман*. Арабеска. *Шопен*. Полонез As-dur op. 53.

13 декабря. Тула.

Та же программа.

15 декабря. Калинин.

Та же программа.

22 декабря. Ленинград.

Скарлатти. Сонаты F-dur (Л116=K518), f-moll (Л118=K466), A-dur (Л345=K113), d-moll (Л422=K141), d-moll (Л423=K32), h-moll (Л449=K175), G-dur (Л487=K125). Ф. Э. *Бах*. Соната A-dur. *Гайдн*. Соната с-moll НХVI: 20. *Клементи*. Соната C-dur op. 34/1. На бис: *Рамо*. Крестьянка и Тамбурин. *Моцарт*. Фантазия d-moll K 397. Начало цикла «История сонаты».

26 декабря. Москва. БЗК.

Та же программа.

1961

6 января. Калуга.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Бетховен*. Соната № 23.

12 января. Ленинград.

Та же программа.

14 января. Москва. БЗК.

Та же программа.

17 января. Киев.

Программа 22 декабря 1960 г.

19 января. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 1/В. Тольба.

20 января. Там же.

Программа 6 января.

26 марта. Тамбов.

Бах. Ария с вариациями. *Клементи*. Соната C-dur op. 34/1. *Шопен*. Соната № 2. *Прокофьев*. Соната № 8.

27 марта. Там же.

Моцарт. Соната B-dur K281. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Дебюсси*. Образы. *Шуман*. Арабеска. *Лист*. Равсодия № 15.

7 апреля. Рим. Санта-Чечилия.

Клементи. Соната C-dur op. 34/1. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Прокофьев*. Соната № 8.

9 апреля. Перуджа.

Бах. Ария с вариациями. *Клементи*. Соната C-dur op. 34/1. *Шопен*. Соната № 2. *Прокофьев*. Соната № 8. *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll. *Мендельсон*. Прялка.

12 апреля. Рим. Санта-Чечилия.

Чайковский. Концерт № 1/Карло Мария Джулини.

14 апреля. Палермо.

Программа 9 апреля.

18 апреля. Милан.

Клементи. Соната C-dur op. 34/1. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Прокофьев*. Соната № 8.

19 мая. Москва. МЗК.

Бетховен. Квintет. *Шостакович*. Квintет.

5 июня. Владимир.

Программа не сохранилась.

6 июня. Смоленск.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. Моск. камерный орк./Р. Баршай.

8 июня. Калуга.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Бах*. Бранденбургский концерт № 5. Сентябрь. Карловы Вары.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/В. Матей.

13 сентября. Писек.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Чайковский*. Соната cis-moll. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53.

15 сентября. Прага.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Бетховен*. Соната № 23. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Рамо*. Рондо. Тамбурин. *Дебюсси*. В лодке. *Равель*. Альборада.

27 сентября. Брянск.

Шуман. Соната № 1. *Шопен*. Соната № 2. *Дебюсси*. В лодке.

20 сентября. Москва. МЗК.

Шостакович. Квintет (с Квintетом им. Бетховена).

1 октября. Калинин.

Программа 27 сентября.

4 октября. Москва. БЗК.

Шуман. Соната № 1. *Шопен.* Соната № 2. *Лист.* Соната h-moll. *Равель.* Альборада.

6 октября. Там же. МГУ.

Лист. Соната h-moll *Шопен.* Соната № 2. *Дебюсси.* В лодке. *Равель.* Альборада. *Рамо.* Рондо. Тамбурин.

Шопен. Полонез As-dur.

8 октября. Тула.

Лист. Соната h-moll. *Чайковский.* Соната cis-moll. *Шуман.* Арабеска. *Дебюсси.* В лодке. *Равель.* Альборада.

10 октября. Москва. БЗК.

Шопен. Соната № 2. *Равель.* Альборада. *Шуман.* Соната № 1. *Бах — Зилоти.* Прелюдия h-moll. *Стравинский.* Adagio из «Аполлона Мусагета». Русская из «Петрушки».

18 октября. Там же.

Бетховен. Концерт № 3. *Чайковский.* Концерт № 1. Гос. орк. СССР/В. Дубровский.

28 октября. Горький.

Чайковский. Концерт № 1/И. Гусман. *Дебюсси.* В лодке.

29 октября. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/И. Гусман. *Равель.* Альборада. *Шопен.* Полонез As-dur.

30 октября. Дзержинск.

Бетховен. Соната № 23. *Моцарт.* Соната B-dur K 281. *Шопен.* Соната № 2. Полонез As-dur.

8 ноября. Русе (Болгария).

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шопен.* Соната № 2. *Прокофьев.* Соната № 8.

10 ноября. София.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуберт.* Соната D-dur op. 53. *Прокофьев.* Соната № 8.

12 ноября. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский.* Концерт № 1/К. Илев.

28 ноября. Харьков.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шопен.* Соната № 2. *Лист.* Соната h-moll.

29 ноября. Там же.

Бетховен. Концерт № 3. *Чайковский.* Концерт № 1/Е. Дущенко.

1 декабря. Там же.

Чайковский. Соната cis-moll. *Бетховен.* Соната № 23. *Прокофьев.* Соната № 8.

3 декабря. Днепропетровск.

Чайковский. Концерт № 1/Л. Гинзбург.

4 декабря. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/Л. Гинзбург.

6 декабря. Там же.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Бетховен.* Соната № 23. *Лист.* Соната h-moll.

7 декабря. Запорожье.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Бетховен.* Соната № 23. *Шопен.* Соната № 2. Полонез As-dur.

8 декабря. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/Апкарян. *Бах — Зилоти.* Прелюдия h-moll. *Рахманинов.* Прелюдия g-moll.

24 декабря. Ярославль.

Шуберт — Кабалевский. Фантазия. *Рахманинов.* Концерт № 3/Ю. Аранович.

1962

12 января. Монреаль.

Шуман. Соната № 1. *Шопен.* Соната № 2. *Лист.* Соната h-moll.

16 января. Торонто.

Та же программа.

21 января. Детройт.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Бетховен.* Соната № 23. *Лист.* Соната h-moll.

25, 26 и 27 января. Чикаго.

Рахманинов. Концерт № 3/Ф. Рейнер.

31 января. Нью-Йорк. Карнеги-холл.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шопен.* Соната № 2. *Лист.* Соната h-moll. На бис: *Равель.* Альборада.

4 февраля. Вашингтон.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Бетховен.* Соната № 23. *Прокофьев.* Соната № 8.

6 февраля. Балтимор.

Чайковский. Концерт № 1/Г. Адлер.

7 февраля. Там же.

Бетховен. Концерт № 3/Г. Адлер.

11 февраля. Нью-Йорк.

Гайдн. Соната c-moll. *Шуман.* Соната № 1. *Прокофьев.* Соната № 8.

18 февраля. Чикаго.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуберт.* Соната D-dur op. 53. *Прокофьев.* Соната № 8.

20 февраля. Нью-Йорк.

Бетховен. Концерты № 2 и 4/А. Валленштейн.

23 февраля. Кливленд.

Программа не сохранилась.

25 февраля. Бостон.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуман.* Соната № 1. *Лист.* Соната h-moll.

27 февраля. Вашингтон.

Чайковский. Концерт № 1.

28 февраля. Там же.

Та же программа.

3 марта. Вернон(?).

Бетховен. Концерты № 2 и 3.

6 марта. Норфолк.

Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шопен.* Соната № 2. *Чайковский.* Соната cis-moll. *Стравинский.* Петрушка.

8 марта. Филадельфия.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуман*. Соната № 1. *Лист*. Соната h-moll.

10 марта. Нью-Йорк. Хантер-колледж.

13 марта. Орландо.
Программы концертов не сохранились.

18 марта. Сан-Франциско.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. *Прокофьев*. Соната № 8.

22 и 23 марта. Лос-Анджелес.
Бетховен. Концерт № 3/П. Клецки.

26 марта. Там же.
Программа 18 марта.

28, 29 и 30 марта. Сан-Франциско.
Чайковский. Концерт № 1/Эрико Жорда.

2 апреля. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Клементи. Соната C-dur op. 34/1. *Бетховен*. Соната № 23. *Чайковский*. Соната cis-moll. *Стравинский*. Петрушка.

7 апреля. Калинин.
Прокофьев. Соната № 8. *Чайковский*. Соната cis-moll. *Стравинский*. Петрушка.

9 апреля. Москва. БЗК.
Та же программа.

22 сентября. Липецк.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Бетховен*. Соната № 23. *Лист*. Соната h-moll.

23 сентября. Там же.
Шопен. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. Соната № 2. *Хачатурян*. Соната. *Дебюсси*. В лодке. *Равель*. Альборада.

27 сентября. Петрозаводск.
Гайдн. Соната c-moll. *Шопен*. Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Лист*. Соната h-moll.

28 сентября. Там же.
Шопен. Концерт № 1. *Чайковский*. Концерт № 1/Ю. Аранович.

8 и 9 октября. Ярославль.
Пуленк. Концерт. *Шопен*. Концерт № 1/Ю. Аранович.

12 октября. Москва.
Шуберт — *Кабалевский*. Фантазия. *Мендельсон*. Концерт g-moll. *Пуленк*. Концерт. *Шопен*. Концерт № 1/К. Кондрашин.

13 октября. Там же. БЗК.
Та же программа.

21 октября. Прага. Рудольфинум.
Гайдн. Соната c-moll. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Прокофьев*. Соната № 8.

23 октября. Брно.
Та же программа.

25 и 26 октября. Братислава.
Шопен. Концерт № 1/Л. Словак.

30 октября. Париж. Зал Плейель.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Бетховен*. Соната № 23. *Прокофьев*. Соната № 8.

2 ноября. Страсбург.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Прокофьев*. Соната № 8.

5 ноября. Гренобль.
Программа 30 октября.

11 ноября. Париж. Зал ЮНЕСКО.
Бетховен. Соната № 23. *Шопен*. Полонез As-dur op. 53. *Шуман*. Арабеска.

13 ноября. Там же. Зал Плейель.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Пуленк*. Концерт. *Шопен*. Концерт № 1. Орк. Ламурё/Ян Кренц.

16 ноября. Льеж.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 1. *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll.

19 ноября. Антверпен. Зал Елизаветы.
Чайковский. Концерт № 1. *Рамо*. Рондо. Тамбурин.

Декабрь. Москва. БЗК.
Шуберт — *Кабалевский*. Фантазия. *Пуленк*. Концерт. *Шопен*. Концерт № 1.

1963

19 января. Воронеж.
Шопен. Концерт № 1/Комлев.

20 января. Там же.
Гайдн. Соната c-moll. *Бетховен*. Соната № 23. *Шопен*. Баллада № 1. Ноктюрн № 16. Полонез As-dur. Фантазия-экспромт. *Рамо*. Рондо. Тамбурин.

29 января. Калинин.
Гайдн. Соната c-moll. *Бетховен*. Соната № 23. *Хачатурян*. Соната. *Шопен*. Баллада № 1. Ноктюрн № 16. Полонез As-dur. Фантазия-экспромт. *Рамо*. Рондо. Тамбурин.

30 января. Там же.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». *Шуман*. Арабеска. Токката. *Равель*. Альборада. *Дебюсси*. В лодке. Празднества. *Стравинский*. Русская из «Петрушки». *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll. *Пуленк*. Пастораль. *Рахманинов*. Прелюдия № 3 (ор.?).

9 февраля. Калуга.
Гайдн. Соната c-moll. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Хачатурян*. Соната. *Дебюсси*. В лодке. Арабески. *Равель*. Альборада.

13 февраля. Ленинград.
Пуленк. Концерт. *Шопен*. Концерт № 1. Филарм. орк./Ю. Аранович.

15 февраля. Там же.
Гайдн. Соната c-moll. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн op. 55/2 (№ 16). Баллада № 1. *Хачатурян*. Соната. *Дебюсси*. В лодке. Арабески. *Равель*. Альборада. На бис: *Шопен*. Фантазия-экспромт. *Рахманинов*. Прелюдия № 3 (ор.?).

2—12 марта. Концерты во Флоренции, Генуе, Болонье, Турине, Милане.
Программы не сохранились.

15 марта. Милан.

Шопен. Концерт № 1. *Шуберт* — *Кабалевский*. *Фантазия*/Рудольф Караччоло.

17 марта. Рим. Санта-Чечилия.

Шопен. Концерт № 1.

20 марта. Там же.

Гайдн. Соната с-молл. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Лист*. Соната h-молл.

29 марта. Женева. Виктория-холл.

Та же программа.

3 мая. Хельсинки. Ханникайнен.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Чайковский*. Концерт № 1.

6 мая. Там же. Ханникайнен.

Бетховен. Концерт № 5. *Шопен*. Концерт № 1. Орк. Радио.

9 мая. Там же.

Бетховен. Концерты № 3 и 5.

17 июня. Флоренция. Театр «Комунале».

Прокофьев. Соната № 8. *Дебюсси*. Образы. *Стравинский*. Петрушка.

23 августа. Карловы Вары.

Шопен. Концерт № 1.

6 сентября. Жуковский.

Чайковский. Концерт № 1. Обл. орк./В. Дударова.

7 сентября. Загорск.

Та же программа.

12 сентября. Тула.

Гайдн. Соната с-молл. *Шопен*. Вариация на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности. *Дебюсси*. Образы. *Лист*. Рапсодия № 15.

15 сентября. Коломна.

Гайдн. Соната с-молл. *Бетховен*. Соната № 23. *Шопен*. Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности (6). *Лист*. Рапсодия № 15.

18 сентября. Дубна.

Та же программа.

20 сентября. Серпухов.

Та же программа.

23 сентября. Минск.

Бетховен. Концерт № 3/В. Катаев.

24 сентября. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur K 467/В. Катаев.

25 сентября. Там же.

Гайдн. Соната с-молл. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Баллада № 1. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности. *Дебюсси*. Образы. *Равель*. Альборада.

26 октября. Ярославль.

Бетховен. Концерт № 3/Ю. Аранович.

27 октября. Там же.

Шуберт. Соната a-молл ор. 143. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Лист*. Соната h-молл.

29 октября. Вологда.

Гайдн. Соната с-молл. *Бетховен*. Соната № 23. *Дебюсси*. Образы. *Лист*. Рапсодия № 15. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности.

30 октября. Там же.

Чайковский. Концерт № 1/Ю. Аранович.

9 ноября. Москва. БЗК.

Шуберт. Соната a-молл ор. 143. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Лист*. Соната h-молл.

15 ноября. Брюссель.

Гайдн. Соната с-молл. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Лист*. Соната h-молл. На бис: *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-молл.

18 ноября. Будапешт.

Гайдн. Соната с-молл. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности. *Дебюсси*. Образы. *Равель*. Альборада. *Шуман*. Арабеска.

Декабрь. Там же.

Шопен. Концерт № 1/Лукач.

1964

16 января. Свердловск.

Шопен. Концерт № 1/М. Паверман.

17 января. Там же.

Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Бетховен*. Концерт № 3/М. Паверман.

19 января. Челябинск.

Гайдн. Соната с-молл. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана». Ноктюрн № 16. Баллада № 1. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности (6). *Дебюсси*. Образы. *Равель*. Альборада.

22 января. Свердловск.

Программа 19 января.

23 января. Там же.

Шуберт. Соната a-молл. ор. 143. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната h-молл. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности (6). *Шопен*. Колыбельная. Экспромт (ор. 367).

14 марта. Калинин.

Шуберт. Соната a-молл ор. 143. Музыкальные моменты. *Шостакович*. Соната № 2. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности (6). *Шопен*. Колыбельная. Экспромт (ор. 367).

20 марта. Тула.

Шопен. Концерт № 1/В. Дударова.

21 марта. Там же.

Шуберт. Соната a-молл ор. 143. Музыкальные моменты. *Шостакович*. Соната № 2. *Прокофьев*. Соната № 3.

26 марта. Москва. МИФИ.

Бетховен. Сонаты для скрипки и фортепиано № 3, 5 и 9 (с. Л. Коганом).

28 марта. Ленинград.

Та же программа.

29 марта. Там же. МЗФ им. Глинки.

Та же программа.

8 апреля. Ленинград.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Шостакович*.
 Соната № 2. *Барток*. Соната.
 9 апреля. Там же.
Моцарт. Концерт C-dur K 467/B. Дубровский.
 28 апреля. Загреб. Сольный концерт.
 29 апреля. Любляна. Сольный концерт.
 4 мая. Белград. Сольный концерт.
 Программы концертов не записаны.
 8 мая. Брно.
 Программа 8 апреля.
 13 мая. Прага.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Пуленк*. Концерт/К. Зандерлинг.
 15 мая. Там же.
 Программа 8 апреля.
 Не позже 22 мая. Брюссель. Концерт в пользу фонда королевы Елизаветы.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Шопен*. Концерт № 1. Нац. орк./Франц
 Андре.
 10 июля. Ростов-на-Дону.
Бетховен. Соната № 21. *Шуберт*. Соната a-moll op. 143. Лист. Соната
 h-moll.
 11 июля. Таганрог.
Бетховен. Соната № 23. *Шуберт*. Соната D-dur op. 53. Лист. Со-
 на h-moll.
 7 сентября. Таллинн.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Шостакович*.
 Соната № 2. *Шуман*. Арабеска. *Шопен*. Баллада № 1.
 9 сентября. Там же.
Рахманинов. Концерт № 3.
 10 сентября. Тарту.
Бетховен. Сонаты № 21 и 28. *Брамс*. Фантазии. *Барток*. Соната.
 30 сентября. Неаполь.
Бетховен. Концерт № 3/Ефрем Курц.
 3 октября. Палермо.
 Лист. Соната h-moll.
 5 октября. Флоренция. Театр «Комунале».
Бетховен. Соната № 28. *Шостакович*. Соната № 2. *Шуберт*. Соната
 a-moll op. 143. Музыкальные моменты.
 22 октября. Филадельфия.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Шостакович*.
 Соната № 2. *Шуман*. Арабеска. *Шопен*. Баллада № 1.
 31 октября. Монреаль.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Шостакович*. Со-
 на № 2.
 6 ноября. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Шопен*. Баллада
 № 1. *Шостакович*. Соната № 2. На бис: *Шуман*. Арабеска.
 8 ноября. Вашингтон.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. Лист. Со-
 на h-moll.

12 и 14 ноября. Детройт.
Бетховен. Концерт № 3/С. Эрлинг.
 17 ноября. Нью-Хейвен.
Бетховен. Соната № 28. *Брамс*. Фантазии. Лист. Соната h-moll.
 19, 20, 21 ноября. Филадельфия.
Шопен. Концерт № 1/Ю. Орманди.
 23 ноября. Нью-Йорк. Линкольн-центр. Филармония.
Бетховен. Соната № 28. *Брамс*. Фантазии. Лист. Соната h-moll. На бис:
 Забытый вальс № 1. Кампанелла.
 24 ноября. Там же. Линкольн-центр.
Шопен. Концерт № 1/Ю. Орманди.
 27 ноября. Миннеаполис.
Моцарт. Концерт C-dur K 467/С. Скровачевский.
 29 ноября. Чикаго.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. Лист. Соната
 h-moll.
 4 декабря. Портленд (штат Орегон). Сольный концерт.
 6 декабря. Сидл. Сольный концерт.
 Программы концертов не записаны.
 10 декабря. Сан-Франциско. Опера.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. Лист. Соната
 h-moll.
 13 декабря. Лос-Анджелес.
Бетховен. Соната № 21. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана».
 Баллада № 1. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности (6). *Равель*. Альбо-
 рада.
 14 декабря. Там же. Музик-центр.
 Программа 10 декабря.
 19 декабря. Нью-Йорк. Сольный концерт.
 Программа неизвестна.
 20 декабря. Там же. Хинтон-колледж.
Бетховен. Соната № 21. *Шопен*. Вариации на тему из «Дон-Жуана».
 Баллада № 1. Лист. Соната h-moll.
 25, 26 декабря. Чикаго.
Шопен. Концерт № 1/Уолтер Гендл.
 29 декабря. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Бетховен. Соната № 21. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Дебюсси*.
 Образы. *Стравинский*. Петрушка.

1965

2 января. Стенфорд.
 10 января. Блумингтон. Сольный концерт.
 Программы неизвестны.
 15 января. Квебек.
Чайковский. Концерт № 1.
 19 и 20 января. Торонто.
Шопен. Концерт № 1/Сейджи Одзава.
 25 февраля. Ленинград.
Шопен. Концерт № 1. Гос. орк. СССР/К. Кондрашин.

1 марта. Берлин.
Бетховен. Концерт № 3. *Пуленк*. Концерт. *Чайковский*. Концерт № 1/
К. Зандерлинг.
2 марта. Лейпциг.
Чайковский. Концерт № 1/Герберт Кегель.
4 марта. Галле.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Шостакович*.
Соната № 2.
9 марта. Брянск. Театр.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Прокофьев*.
Соната № 3. Мимолетности (6). *Шопен*. Баллада № 1. Колыбельная.
Полонез As-dur.
10 марта. Там же.
Бетховен. Соната № 28. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Шуман*. Ара-
беска. *Шопен*. Баллада № 1. *Шостакович*. Соната № 2. *Лист*. Рапсодия
№ 15.
13 марта. Москва. БЗК.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Шостакович*.
Соната № 2. На бис: *Шуман*. Арабеска. *Шопен*. Баллада № 1.
16 и 17 марта. Там же. БЗК.
Шопен. Концерт № 1. Гос. орк. СССР/Е. Светланов.
19 марта. Рязань.
Бетховен. Соната № 28. *Брамс*. Фантазия. *Лист*. Соната h-moll.
Забытый вальс № 1. *Шуман*. Арабеска. На бис: *Паганини* — *Лист*. Кампа-
нелла.
21 марта. Москва. БЗК.
Та же программа. На бис: *Паганини* — *Лист*. Кампанелла. *Мен-
дельсон*. Скерцо из «Сна в летнюю ночь». *Стравинский*. Петрушка.
1 апреля. Тула.
Чайковский. Концерт № 1. *Рахманинов*. Концерт № 3. Орк. Радио/
Ю. Аранович.
2 апреля. Там же.
Бетховен. Концерт № 3. *Шопен*. Концерт № 1/Ю. Аранович. На бис:
Шопен. Баллада № 1.
6 апреля. Киев. Октябрьский Дворец культуры.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната
h-moll. *Шопен*. Баллада № 1.
10 апреля. Донецк.
Бетховен. Концерт № 5/Терикян (?).
11 апреля. Там же.
Бетховен. Соната № 28. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната
h-moll.
14 апреля. Днепропетровск.
Бетховен. Концерт № 5/Карсавин (?).
15 апреля. Там же. Дом техники.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната
h-moll.
28 и 29 апреля. Стокгольм.
Бетховен. Концерт № 5/П. Клецки.

4 мая. Хельмнай (?). Консерватория.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната
h-moll. *Сибелиус*. Соната № 1.
12 мая. Москва. БЗК.
Чайковский. Концерт № 1/К. Кондрашин.
14 мая. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/К. Кондрашин. На бис: *Бах* — *Зилоти*. Прелю-
дия h-moll.
16 мая. Воронеж.
Рахманинов. Концерт № 3/Ю. Аранович. На бис: *Чайковский*. Песня
без слов. *Рахманинов*. Прелюдия g-moll.
17 мая. Там же.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Прокофьев*.
Соната № 3. Мимолетности (6). *Шопен*. Баллада № 1. Колыбельная. Поло-
нез As-dur.
5 июня. Фестиваль «Флорентийский май».
Шопен. Концерт № 1/Нино Сандзонью.
11 и 12 июня. Милан. «Ла Скала».
Рахманинов. Концерт № 3/Зубин Мета.
12 сентября. Псков.
Бетховен. Соната № 6. *Шуберт*. Музыкальные моменты. Соната a-moll
op. 143. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности. *Шопен*. Полонез op. 40/2.
Две мазурки. Вальс № 2. Баллада № 1.
14 сентября. Тарту.
Шостакович. Соната № 2. *Шопен*. Полонез op. 40/2. Две мазурки.
Баллада № 1. *Лист*. Соната h-moll.
17 сентября. Таллинн.
Бетховен. Концерт № 5/Н. Ярви.
18 сентября. Там же.
Бетховен. Соната № 6. *Шопен*. Полонез op. 40/2. Две мазурки. Вальс
№ 2. Баллада № 1. *Лист*. Соната h-moll.
26 сентября. Зап. Берлин. Музыкальная академия.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Шостакович*.
Соната № 2.
14 октября. Женева.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Прокофьев*.
Соната № 3. Мимолетности. *Шопен*. Полонез op. 40/2. Две мазурки. Балла-
да № 1.
17 октября. Базель.
Шуберт. Соната D-dur op. 53. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната
h-moll.
26 октября. Париж. Дворец Шайо.
Та же программа.
5 ноября. Лондон. Фестивал-холл.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Шостакович*.
Соната № 2. На бис: *Шуман*. Арабеска. *Шопен*. Баллада № 1.
7 ноября. Там же. Фестивал-холл.
Бетховен. Концерт № 5. *Шопен*. Концерт № 1. Лондонский филарм.
орк./Малколм Саргент.

8 декабря. Ярославль.
Бетховен. Концерты № 1 и 4/Н. Ярви.
14 декабря. Неаполь.
Бетховен. Соната № 21. *Шуберт.* Музыкальные моменты. *Шостакович.* Соната № 2. *Шуман.* Арабеска. *Бах* — *Зилоти.* Прелюдия h-moll.
17 декабря. Неаполь.
Бетховен. Концерты № 1 и 4/Ф. Молилари-Праделли.
19 декабря. Рим. Санта-Чечилия.
Бетховен. Концерт № 5/Пьер Луиджи Урбини.
23 декабря. Турин. Радио.
Бетховен. Концерты № 3 и 5/Карл Франчи.

1966

18 января. Калинин.
Бетховен. Сонаты № 6, 21 и 28. *Шопен.* Полонез ор. 40/2. Экспромт As-dur. Две мазурки. Вальс № 2. Баллада № 1.
20 января. Тула.
Та же программа.
25 января. Свердловск.
Та же программа.
26 января. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/М. Паверман.
27 января. Там же.
Бетховен. Концерт № 4/М. Паверман.
4 февраля. Минск.
Бетховен. Сонаты № 6, 21 и 28. *Шопен.* Полонез ор. 40/2. Две мазурки. Вальс № 2. Баллада № 1. *Лист.* Забытый вальс № 1. *Рахманинов.* Прелюдия g-moll.
6 февраля. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/Н. Ярви.
8 февраля. Москва. МИФИ.
Бетховен. Сонаты № 6, 21 и 28. *Шопен.* Полонез ор. 40/2. Две мазурки. Вальс № 2. Баллада № 1.
Март. Горький.
Рахманинов. Концерт № 3/И. Гусман.
9 апреля. Ленинград.
Бетховен. Концерт № 1. Соната № 6. *Шуберт.* Музыкальные моменты.
10 апреля. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/Н. Ярви.
17 апреля. Москва. БЗК.
Бетховен. Концерт № 1. Орк. филармонии/Н. Ярви.
21 апреля. Там же. МГУ.
Бетховен. Концерты № 2 и 3/Н. Ярви.
22 апреля. Там же. БЗК.
Та же программа.
24 апреля. Там же. БЗК.
Бетховен. Концерт № 4/Н. Ярви. Шесть вариаций D-dur ор. 76.
27 апреля. Там же. БЗК.
Бетховен. Концерт № 5/Н. Ярви.

8 мая. Кишинев.
Шуберт. Соната D-dur ор. 53. Музыкальные моменты. *Лист.* Соната h-moll.
9 мая. Там же.
Рахманинов. Концерт № 3/И. Гусман.
11 мая. Черновцы.
Бетховен. Соната № 21. *Лист.* Соната h-moll.
12 мая. Там же.
Рахманинов. Концерт № 3/И. Гусман.
14 мая. Ужгород.
Та же программа/И. Гусман.
15 мая. Там же.
Бетховен. Соната № 21. *Шуберт.* Соната D-dur ор. 53 (?). *Шопен.* Полонез ор. 40/2. Две мазурки. Вальс № 2. Баллада № 1. *Лист.* Соната h-moll.
9 июля. Витебск.
Бетховен. Сонаты № 21 и 28. *Лист.* Соната h-moll.
10 июля. Там же.
Шопен. Концерт № 1/В. Катаев.
12 июля. Гродно.
Программа 9 июля.
13 июля. Там же.
Шопен. Концерт № 1/В. Катаев.
15 июля. Брест.
Чайковский. Концерт № 1/В. Катаев.
20 июля. Экс в Провансе.
Программа 9 июля.
6 августа. Монте-Карло.
Бетховен. Концерт № 3. *Шопен.* Концерт № 1/Жан Фурнет.
8 августа. Довиль.
Бетховен. Сонаты № 21 и 28. *Лист.* Соната h-moll.
25 августа. Город не указан.
Шуберт. Соната D-dur ор. 53. *Шуман.* Presto passionato. Ночные пьесы. *Прокофьев.* Соната № 8.
26 августа. Владимир.
Шуберт. Соната D-dur ор. 53. *Шопен.* Полонез c-moll ор. 40/2. Экспромт As-dur. Баллада № 1. *Лист.* Соната h-moll.
28 августа. Рязань.
Бетховен. Соната № 28. *Шуман.* Presto passionato. Ночные пьесы. *Прокофьев.* Соната № 8. *Скрябин.* Этюд ор. 2/1. *Шопен.* Полонез ор. 40/2. Экспромт As-dur.
5 сентября. Эдинбург. Ашер-холл. Первый концерт Эдинбургского фестиваля (последующие — 15, 16 и 18 сентября).
Бетховен. Соната № 28. *Шуман.* Presto passionato. Ночные пьесы. *Прокофьев.* Соната № 8.
9 сентября. Там же.
Бетховен. Концерт № 4. На бис: 15 вариаций с фугой.
27 октября. Кливленд.
Бетховен. Концерт № 3/Дж. Селл.

1967

- 17 ноября. Нью-Йорк. Филармония.
Бетховен. Концерт № 5/Лорин Маазель.
- 9 декабря. Там же. Карнеги-холл.
Программа 5 сентября.
- 27 декабря. Там же. Филармония.
Рахманинов. Концерт № 3/Ю. Орманди.
- 26 января. Москва. БЗК.
Бетховен. Соната № 28. *Шуман*. Presto passionato. Ночные пьесы.
Прокофьев. Соната № 8. *Скрябин*. Этюд оп. 2/1. *Рахманинов*. Прелюдия g-moll.
- 28 января. Там же. МГУ.
Рахманинов. Концерт № 3. Гос. орк. СССР/Е. Светланов.
- 29 января. Там же.
Та же программа.
- 5 февраля. Рим.
Бетховен. Концерт № 3/Фернандо Превитали.
- 7 февраля. Палермо.
Бетховен. Концерт № 3. *Рахманинов*. Концерт № 3/Ф. Скалья.
- 10 и 12 февраля. Генуя.
Бетховен. Концерт № 5/Пьер Луиджи Урбини.
- 13 февраля. Венеция.
Бетховен. Соната № 28. *Шуман*. Presto passionato. Ночные пьесы.
Лист. Соната h-moll.
- 15 февраля. Турин. Консерватория.
Бетховен. Соната № 28. *Шуман*. Presto passionato. Ночные пьесы. *Прокофьев*. Соната № 8.
- 18 февраля. Флоренция.
Та же программа.
- 19 февраля. Аквила.
Программа 13 февраля.
- 3 марта. Ярославль. Сольный концерт.
Программа не сохранилась.
- 4 марта. Там же.
Бетховен. Концерт № 2. *Моцарт*. Рондо D-dur K 382/Н. Ярви.
- 8 марта. Воронеж.
Бетховен. Концерт № 4. *Шопен*. Концерт № 1/Ю. Николаевский.
- 15 марта. Париж.
Бетховен. Концерт № 5. *Шопен*. Концерт № 1.
- 7 апреля. Таллинн.
Бетховен. Концерты № 1 и 4/Н. Ярви.
- 9 апреля. Там же.
Бетховен. Концерты № 2 и 3/Н. Ярви.
- 11 апреля. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/Н. Ярви.
- 14 апреля. Рига. Университет.
Бетховен. Соната № 28. *Шуман*. Presto passionato. Ночные пьесы. *Прокофьев*. Соната № 8.

- 24 апреля. Ярославль.
Рахманинов. Концерт № 3/Павел Ядых.
- 28 апреля. Ленинград. БЗФ.
Программа 14 апреля.
- 30 апреля. Там же. БЗФ.
Рахманинов. Концерт № 3/Е. Светланов.
- 14 мая. Тула. Сольный концерт.
Программа не сохранилась.
- 21 мая. Прага.
Бетховен. Концерт № 5. Орк. Ламурё/Жан Батист Мари.
- 22 мая. Там же. Рудольфинум.
Бетховен. Соната № 28. *Шуман*. Presto passionato. Ночные пьесы. *Прокофьев*. Соната № 8. *Шуман*. Арабеска. *Рахманинов*. Прелюдия g-moll.
- 1 июня. Смоленск.
Чайковский. Концерт № 1/И. Гусман.
- 2 июня. Там же.
Бах — *Бузони*. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. *Бетховен*. 12 вариаций (A-dur) на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная девушка» (в дальнейшем — 12 вариаций на русскую тему). 32 вариации. *Шуман*. Арабеска. *Лист*. Соната h-moll.
- 10 июля. Лондон. Фестивал-холл.
Бетховен. Концерты № 1 и 4. Орк. «Нью-Филармония»/А. Боулт.
- 13 июля. Там же. Фестивал-холл.
Бетховен. Концерты № 2 и 3. Тот же орк./А. Боулт.
- 16 июля. Там же. Фестивал-холл.
Бетховен. Концерт № 5. Тот же орк./А. Боулт.
- 15 августа. Ментона.
Бетховен. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Прокофьев. Соната № 8. *Рамо*. [Рондо. Тамбурин.] *Прокофьев*. Марш.
- 9 сентября. Монс (Бельгия).
Чайковский. Концерт № 1/Пауль Штраус.
- 11 сентября. Гент (Бельгия).
Та же программа/Пауль Штраус.
- 20 и 21 сентября. Стокгольм.
Та же программа/А. Дорост.
- 25 сентября. Осло.
Бетховен. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Прокофьев. Соната № 8. *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll. *Прокофьев*. Марш.
- 28 сентября. Берген.
Бетховен. Концерт № 5. *Моцарт*. Рондо D-dur K 382/Карстен Андерсен.
- 4 октября. Ярославль.
Бетховен. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Вебер. Соната № 2. *Лист*. Испанская рапсодия. *Прокофьев*. Мимолетности. Марш.
- 8 октября. Львов.
Бетховен. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Прокофьев. Соната № 8.

9 октября. Там же.
Рахманинов. Концерт № 3. Гос. орк. СССР/Е. Светланов.

12 октября. Одесса.
 Та же программа.

13 октября. Там же.
Бетховен. Концерт № 5. *Моцарт*. Рондо D-dur К 382. Гос. орк. СССР/Е. Светланов.

16 октября. Москва. МИФИ.
Бетховен. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Вебер. Соната № 2. *Лист*. Испанская рапсодия.

18 октября. Там же. БЗК.
 Та же программа.

24 октября. Тарту.
 Та же программа.

25 октября. Таллинн.
 Та же программа.

27 октября. Там же.
Брамс. Концерт № 2/Н. Ярви.

3 ноября. Москва. Зал не указан.
Чайковский. Концерт № 1. Финал. Орк. ГАБТа/Е. Светланов.

5 ноября. Там же. БЗК.
Чайковский. Концерт № 1/Е. Светланов.

19 и 22 ноября. Пермь.
 Программы не сохранились.

24 ноября. Свердловск.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. *Бетховен*. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации. *Вебер*. Соната № 2.
Лист. Испанская рапсодия.

25 ноября. Там же.
Шопен. Концерт № 1.

27 ноября. Там же.
Брамс. Концерт № 2. *Моцарт*. Рондо D-dur/М. Паверман.

4 декабря. Быдгощ (Польша).
Шопен. Концерт № 1/Федчук.

6 декабря. Краков.
Бетховен. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Вебер. Соната № 2. *Лист*. Испанская рапсодия.

8 и 9 декабря. Варшава.
Бетховен. Концерт № 4. *Моцарт*. Рондо D-dur/Витольд Ровицкий.

23 декабря. Горький.
Брамс. Концерт № 2/И. Гусман.

25 декабря. Москва. МГУ.
Брамс. Концерт № 2. *Моцарт*. Рондо D-dur/Е. Светланов.

26 декабря. Там же. БЗК.
 Та же программа.

28 декабря. Воронеж.
Чайковский. Концерт № 1/Ю. Николаевский.

1968 2 января. Пльзень.
Бетховен. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Прокофьев. Соната № 8.

14 января. Калинин.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. *Бетховен*. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации. *Вебер*. Соната № 2. *Лист*. Испанская рапсодия.

17 января. Ленинград.
Брамс. Концерт № 2. *Моцарт*. Рондо D-dur/Н. Ярви.

18 января. Там же.
 Программа 14 января.

28 января. Минск.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. *Бетховен*. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации. *Прокофьев*. Соната № 8. Мимолетности. Марш.

29 января. Там же.
Чайковский. Концерт № 3. *Моцарт*. Рондо D-dur/И. Гусман.

2 февраля. Ленинград. ЗЛФ.
Бетховен. 6 вариаций D-dur op. 76.

20 февраля. Москва. БЗК.
Чайковский. Концерт № 3/Е. Светланов.

27, 28 и 29 февраля. Роттердам.
Бетховен. Концерт № 5/Франс Пауль Декер.

2 марта. Сховенинген.
Бетховен. Концерт № 1/Э. Йохум.

4 марта. Амстердам.
 Та же программа.

6 и 7 марта. Там же. Концертгебау.
Бетховен. Концерт № 3/Э. Йохум.

9 и 10 марта. Там же.
Бетховен. Концерт № 1/Э. Йохум.

17 марта. Лондон. Фестивал-холл.
Бетховен. Соната № 21. 32 вариации. 12 вариаций на русскую тему.
Вебер. Соната № 2. *Лист*. Испанская рапсодия.

22 марта. Палермо.
Бетховен. Соната № 21. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Прокофьев. Соната № 8. *Шуман*. Арабеска. *Прокофьев*. Марш.

25 марта. Катания.
 Та же программа.

29 марта. Неаполь.
Брамс. Концерт № 2/Ф. Скалья.

31 марта. Рим.
Чайковский. Концерт № 1/Ф. Превитали.

3 апреля. Кальери.
 Программа 22 марта.

5 апреля. Рим. Санта-Чечилия.
 Та же программа.

7 апреля. Перуджа.
 Та же программа.

10 апреля. Триест.
Та же программа.

15 апреля. Саратов.
Бетховен. Концерт № 4/К. Кондрашин.

16 апреля. Там же.
Чайковский. Концерт № 3. *Моцарт*. Рондо D-dur/К. Кондрашин.

18 апреля. Куйбышев.
Бетховен. Концерт № 4/К. Кондрашин.

19 апреля. Там же.
Программа 16 апреля.

15 мая. Братислава.
Бетховен. Соната № 2. 12 вариаций на русскую тему. 32 вариации.
Вебер. Соната № 2. *Лист*. Испанская рапсодия.

17 мая. Прага.
Та же программа.

29 июня. Ростов-на-Дону.
Вебер. Соната № 2. *Бетховен*. 32 вариации. *Прокофьев*. Соната № 8.
Равель. Пavana.

30 июня. Там же.
Чайковский. Концерт № 3. *Моцарт*. Рондо D-dur/Л. Кац.

3 июля. Таганрог.
Та же программа.

3 августа. Липецк.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. *Бетховен*. Соната № 21.
12 вариаций на русскую тему. *Прокофьев*. Соната № 8. Мимолетности.
Марш. *Шуман*. Арабеска. *Шопен*. Полонез As-dur.

4 августа. Там же.
Бетховен. 32 вариации. *Шопен*. Баллада № 1. [*Прокофьев*. Соната № 8. Мимолетности. Марш. *Шуман*. Арабеска. *Шопен*. Полонез As-dur.]

21 сентября. Калинин.
Бетховен. Сонаты № 8 и 14. *Равель*. Пavana. Игра воды. *Метнер*. Соната ор. 30. *Прокофьев*. Скерцо. Марш.

24 сентября. Тула.
Та же программа.

25 сентября. Новомосковск.
Та же программа.

7 октября. Минск.
Брамс. Концерт № 2/Н. Рабинович.

8 октября. Там же.
Программа 21 сентября.

16 октября. Лондон. Фестивал-холл.
Чайковский. Концерт № 3. *Брамс*. Концерт № 2. Лондонский симф. орк./А. Боулт.

25 октября. Ярославль.
Вебер. Соната № 2. *Бетховен*. 32 вариации. *Метнер*. Соната ор. 30.
Стравинский. Петрушка.

26 октября. Там же.
Чайковский. Концерт № 3/Н. Рябинович.

3, 4 и 5 ноября. Брюссель.
Бетховен. Концерт № 3/Мишель Гелен.

6 ноября. Антверпен.
Та же программа.

14 ноября. Париж. Зал Плейель.
Вебер. Соната № 2. *Бетховен*. 32 вариации. *Метнер*. Соната ор. 30.
Стравинский. Петрушка. *Равель*. Пavana. *Шопен*. Два этюда [ор. 25/2 и As-dur ор. posth.].

23 ноября. Бежицы. Сольный концерт.
Программа неизвестна.

24 ноября. Брянск. Муз. училище. Сольный концерт.
Программа неизвестна.

30 ноября. Воронеж.
Бетховен. Концерт № 3/И. Гусман.

1 декабря. Там же.
Чайковский. Концерт № 3. *Моцарт*. Рондо D-dur/И. Гусман.

14 декабря. Ленинград.
Бетховен. Сонаты № 8 и 14. *Равель*. Пavana. Игра воды. *Метнер*. Соната-воспоминание [из 1-го цикла «Забытых мотивов» — ор. 38]. *Прокофьев*. Скерцо. Марш.

21 декабря. Москва. БЗК.
Та же программа.

23 декабря. Там же. БЗК.
Бетховен. Сонаты № 8 и 14. *Шуберт*. Экспромт ор. 142/1. *Метнер*. Соната-воспоминание. *Шопен*. Этюды ор. 25/2 и As-dur ор. posth.

1969

14 и 15 января. Монреаль.
Бетховен. Концерт № 3.

21 января. Квебек.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. *Бетховен*. Соната № 14. 32 вариации. *Метнер*. Соната ор. 30. *Равель*. Пavana. Игра воды. *Прокофьев*. Марш. Скерцо.

23 января. Оттава.
Та же программа.

26 января. Торонто.
Вебер. Соната № 2. *Бетховен*. 32 вариации. *Метнер*. Соната ор. 30.
Стравинский. Петрушка.

30 января. Монреаль.
Программа 21 января.

2 февраля. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. *Бетховен*. Соната № 14. 32 вариации. *Равель*. Пavana. Игра воды. *Шопен*. Этюды ор. 25/2 и As-dur ор. posth. *Метнер*. Соната-воспоминание. *Прокофьев*. Марш. Скерцо.
Бах — Зилоти. Прелюдия h-moll.

4 февраля. Вашингтон.
Бетховен. Концерт № 5/Х. Митчелл.

9 февраля. Бостон.
Вебер. Соната № 2. *Бетховен*. 32 вариации. *Метнер*. Соната-воспоминание. *Прокофьев*. Марш. Скерцо.

12 февраля. Хартфорд.
Брамс. Концерт № 2/Винофид (?).

15 и 16 февраля. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Чайковский. Концерт № 3. Гос. орк. СССР/Е. Светланов.

17—19 февраля. Валентайн.
Чайковский. Концерт № 1.

20 и 21 февраля. Индианаполис.
Бетховен. Концерт № 3.

26 февраля. Денвер.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. Бетховен. Соната № 14.

32 вариации. *Равель. Пavana. Игра воды. Метнер. Соната-воспоминание. Прокофьев. Марш. Скерцо.*

1 марта. Сан-Франциско. Зал оперы.
Та же программа.

4 марта. Сан-Диего. Сольный концерт.
Программа не сохранилась.

10 марта. Лос-Анджелес. Сольный концерт.
Вебер. Соната № 2. Бетховен. 32 вариации. Прокофьев. Мимолетности. Стравинский. Петрушка.

12 марта. Там же.
Программа 26 февраля.

14 и 15 марта. Филадельфия.
Бетховен. Концерт № 5/В. Заваллиш.

20 и 21 марта. Миннеаполис.
Та же программа.

23 марта. Чикаго.
Вебер. Соната № 2. Бетховен. 32 вариации. Метнер. Соната-воспоминание. Стравинский. Петрушка.

29 марта. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Вебер. Соната № 2. Бетховен. Соната № 8. Прокофьев. Мимолетности. Стравинский. Петрушка.

31 марта. Филадельфия. Сольный концерт.
Программа неизвестна.

9 апреля. Рим. Аудитория «Превитан».
Брамс. Концерт № 2.

11 апреля. Там же. Санта-Чечилия.
Вебер. Соната № 2. Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. Метнер. Соната-воспоминание. Стравинский. Петрушка.

15 апреля. Милан. Консерватория.
Вебер. Соната № 2. Бетховен. 32 вариации. Метнер. Соната-воспоминание. Стравинский. Петрушка.

18 апреля. Аквилла.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. Бетховен. Соната № 14. 32 вариации.
Равель. Пavana. Игра воды. Метнер. Соната-воспоминание. Прокофьев. Марш. Скерцо.

20 апреля. Палермо.
Бетховен. Концерт № 3. Чайковский. Концерт № 3.

22 апреля. Сиена. Сольный концерт.
Программа неизвестна.

28 апреля. Генуя. Театр. Сольный концерт.
Программа неизвестна.

30 апреля. Болонья.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. Вебер. Соната № 2. Метнер. Соната-воспоминание. Стравинский. Петрушка.

4 мая. Москва. БЗК.
Программа 15 апреля.

7 мая. Днепропетровск.
Бетховен. Концерт № 1/Г. Карапетян.

8 мая. Там же.
Бетховен. Концерт № 4/Г. Карапетян.

15 мая. Гамбург.
Бетховен. Концерты № 1 и 4/В. Заваллиш.

16 мая. Там же.
Бетховен. Концерты № 2 и 3/В. Заваллиш.

18 мая. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/В. Заваллиш.

Кроме Гамбурга играл в Дуйсбурге, Эссене, Франкфурте, Дюссельдорфе, Вуппертале, Кельне.

10 июня. Ленинград.
Симфонический концерт/Н. Ярви.

11 июня. Новгород. Сольный концерт.

12 июня. Ленинград. Симфонический концерт/Н. Ярви.

14 июня. Псков. Сольный концерт.

17 июня. Москва. Кремль. Симфонический концерт/К. Кондрашин.
Программы не сохранились.

23 июня. Лион.
Вебер. Соната № 2. Бетховен. 32 вариации. Равель. Игра воды. Пavana. Метнер. Соната-воспоминание. Прокофьев. Скерцо. Марш.

27 июня. Страсбург.
Та же программа.

13 августа. Лондон. Альберт-холл.
Бетховен. Концерт № 3. Симф. орк. Би-би-си/Колин Дейвис.

12 сентября. Клайпеда. Сольный концерт.

15 сентября. Вильнюс. Сольный концерт.

2 и 4 октября. Одесса. Сольный концерт.
Программы не сохранились.

15 октября. Бристоль.
Бетховен. Концерт № 2. Моцарт. Рондо D-dur K 382.

16 октября. Борнемут.
Та же программа.

17 октября. Эксетер.
Та же программа.

19 октября. Чигентер.
Бах — Бузони. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. Моцарт. Соната a-moll K 310. Бетховен. Соната № 14. Прокофьев. Соната № 8.

- 21 октября. Харрогет.
Та же программа.
- 23 октября. Бирмингем.
Бетховен. Концерт № 4.
- 25 октября. Розахилл.
Программа 19 октября.
- 28 октября. Париж.
Бетховен. Концерт № 5. Орк. радио и филармонии/Ш. Брюк.
- 29 октября. Там же. Зал Плейель.
Программа 19 октября.
- 3 ноября. Копенгаген.
Вебер. Соната № 2. *Бетховен*. 32 вариации. *Прокофьев*. Соната № 8.
- 4 ноября. Орхус (Дания). Спортивный зал.
Та же программа.
- 6 ноября. Оденсе (Дания).
Бетховен. Концерт № 5/Берг Вагнер.
- 30 ноября. Калинин.
- 7 декабря. Тарту.
- 17 декабря. Тула. Сольные концерты.
Программы не сохранились.
- 24 декабря. Минск.
Бетховен. Концерты № 1 и 4/Н. Ярви.
- 26 декабря. Там же.
Бетховен. Концерты № 2 и 3.
- 28 декабря. Там же.
Бетховен. Концерт № 5.
- 29 декабря. Борисов.
Моцарт. Соната B-dur K 281. 6 вариаций F-dur на тему из оп. Дж. Паизиелло «Мнимые философы» K 398. 10 вариаций K 455. Фантазия d-moll K 397. Соната a-moll K 310. *Шуман*. Арабеска. Токката.

1970

- Судя по «Советской музыке» 1970 г. № 3, выступление Гилельса на Вильнюсском фестивале.
- 3 января. Москва. БЗК.
Чайковский. Концерт № 1/Е. Светланов.
- 5 января. Там же.
Моцарт. Соната B-dur K 281. 6 вариаций F-dur на тему из оп. Дж. Паизиелло «Мнимые философы» K 398. 10 вариаций K 455. Фантазия d-moll K 397. Соната a-moll K 310. *Шуман*. Арабеска. Токката.
- 7 января. Воронеж.
Та же программа.
- 8 января. Там же.
Моцарт. Концерт C-dur K 467/Ю. Николаевский.
- 10 января. Ленинград. МЗФ им. Глинки.
Программа 5 января.
- 17 января. Будапешт. Сольный концерт.
- 19 января. Там же. Симфонический концерт.
- 21 января. Белград. Сольный концерт.
Программы не сохранились.

- 23 января. Загреб.
Моцарт. Предположительно программа 28 января.
- 26 января. Зальцбург.
Моцарт. Концерт C-dur K 467.
- 28 января. Там же.
Моцарт. Соната B-dur K 281. 6 вариаций F-dur на тему из оп. Дж. Паизиелло «Мнимые философы» K 398. 10 вариаций K 455. Фантазия d-moll K 397. Соната a-moll K 310.
- 13 февраля. Свердловск.
Та же программа.
- 15 февраля. Там же.
Чайковский. Концерт № 1.
- 16 февраля. Там же.
Программа 28 января.
- 23 февраля. Лозанна.
Бетховен. Концерт № 5/П. Клецки.
- 25 февраля. Женева.
Та же программа.
- 26 февраля. Бьен [но?].
Та же программа.
- 1 марта. Стокгольм.
Та же программа.
- 3 марта. Упсала (Швеция).
Та же программа.
- 12 и 14 марта. Баку.
Бах — *Бузони*. Прелюдия и фуга D-dur BWV 532. *Моцарт*. Соната a-moll K 310.
Бетховен. Соната № 14. *Прокофьев*. Соната № 8. На бис; *Шуман*. Арабеска. *Мендельсон*. Прялка.
- 18 марта. Тбилиси.
Программы 12 и 14 марта.
- 20 марта. Ереван.
Та же программа.
- 5 апреля. Рим. Санта-Чечилия. Симфонический концерт.
Программа не сохранилась.
- 7 апреля. Палермо. Сольный концерт.
- 9 апреля. Ливорно. Сольный концерт.
- 14 апреля. Турин. Сольный концерт.
Программы не сохранились.
- 17 апреля. Рим.
Моцарт. Соната B-dur K 281. 6 вариаций F-dur на тему из оп. Дж. Паизиелло «Мнимые философы» K 398. 10 вариаций K 455. Фантазия d-moll K 397. Соната a-moll K 310.
- 21 апреля. Кремона.
Та же программа (?).
- 24 апреля. Милан.
Бетховен. Концерт № 5.
- 27 апреля. Льеж. Сольный концерт.
- 28 апреля. Антверпен. Сольный концерт.

29 апреля. Брюссель. Сольный концерт.
Программы не сохранились.

7 мая. Бонн.
Бетховен. Концерт № 5(?).

9 мая. Мюнхен.
Бетховен. Соната № 28. *Шуман*. Арабеска. Новеллетта. Токката.
Прокофьев. Соната № 8.

20 мая. Хельсинки.
Бетховен. Концерты № 1 и 4/Н. Ярви.

22 мая. Там же.
Бетховен. Концерты № 2 и 3/Н. Ярви.

25 мая. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/Н. Ярви.

15 июля. Чернигов.
Бах — *Бузони*. Прелюдия и fuga D-dur BWV 532. *Бетховен*. Соната № 14.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. *Лист*. Соната h-moll.

17 июля. Гомель.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната h-moll.

21 июля. Гродно.
Моцарт. Концерт C-dur K 467. *Лист*. Концерт № 1/В. Катаев.

25 июля. Монте-Карло.
Лист. Концерт № 1/Поль Парей.

27 июля. Экс (Прованс).
Барток. Квартет. *Брамс*. Квартет № 1.

31 июля. Там же.
Бетховен. Концерт № 3/Жан Мартинон.

10 августа. Ментона (Франция).
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната h-moll.

15 августа. Зальцбург.
Моцарт. Концерт B-dur K 595/К. Бём.

18 августа. Там же.
Программа 10 августа.

3 сентября. Курск.
Бетховен. Сонаты № 21 и 14. *Лист*. Соната h-moll.

4 сентября. Орел.
Бах — *Бузони*. Прелюдия D-dur BWV K 532. *Бетховен*. 32 вариации.
Соната № 14. *Лист*. Соната h-moll.

6 сентября. Тула.
Программа 3 сентября.

7 сентября. Новомосковск.
Та же программа.

25 октября. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Моцарт. Соната B-dur K 281. 10 вариаций K 455. Фантазия d-moll K 397. Соната a-moll K 310.

5 ноября. Там же. Зал филармонии.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната h-moll.

1971 26 и 28 января. Зальцбург.
Моцарт. Соната B-dur K 281. Соната a-moll K 310. 10 вариаций K 455.
Фантазия d-moll K 397.

1 марта. Лион.

3 марта. Сент-Этьенн.

5 марта. Клермон-Ферран.

8 марта. Нант.

12 марта. Париж.
Программы не сохранились.

15 и 16 марта. Гамбург.
Брамс. Концерт № 2/В. Заваллиш.

19 марта. Кёльн.
Та же программа/Марио Росси.

21 марта. Бонн.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната h-moll.

24 марта. Вуппергаль.
Та же программа.

30 марта. Ленинград.
Чайковский. Концерт № 1/Е. Мравинский.

13 апреля. Рим. Санта-Чечилия.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Лист*. Соната h-moll.

15 апреля. Палермо.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуберт*. Музыкальные моменты.
Прокофьев. Соната № 8.

17 апреля. Больцано (Италия).
Та же программа.

21 апреля. Турин.
Шуберт. Соната a-moll op. 143. Музыкальные моменты. *Бетховен*. Сонаты № 21 и 28.

24 апреля. Там же.
Моцарт. Концерт B-dur K 595/Ф. Превитали.

26 апреля. Зап. Берлин.
Моцарт. Соната B-dur K 281. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Прокофьев*. Соната № 8.

2 июня. Цюрих.
Моцарт. Концерт B-dur K 595. *Бетховен*. Концерт № 3/Поль Захер.

7 июня. Лозанна.
Бетховен. Концерт № 3/П. Клецки.

6 августа. Зальцбург.
Моцарт. Соната F-dur K 533. *Бетховен*. Сонаты № 21 и 28.

8 августа. Там же.
Бетховен. Концерт № 5/К. Бём.

10 августа. Оссиан.
Та же программа.

12 сентября. Клайпеда.
Моцарт. Соната F-dur K 533. *Брамс*. Фантазии. *Лист*. Соната h-moll.

13 сентября. Каунас.
Та же программа.

15 сентября. Вильнюс.
Та же программа.

До октября. Москва. БЗК.
Бетховен. Сонаты № 21 и 28. 6 вариаций D-dur op. 76. 32 вариации.
На бис: *Бетховен*. Соната № 14.

5 октября. Там же.
Чайковский. Концерт № 1/Е. Светланов.

7 октября. Там же. МИФИ.
Программы нет (сольный концерт?).

18 октября. Минск.
Чайковский. Концерты № 2 и 3/Ефимов.

4 ноября. Оденсе (Дания).
Брамс. Концерт № 2/Стрня.

7 ноября. Копенгаген.
Та же программа/Франдсен.

9 ноября. Осло.
Моцарт. Концерт B-dur K 595. *Брамс*. Фантазии/К. Кондрашин.

13 и 14 ноября. Стокгольм.
Моцарт. Концерт B-dur K 595/К. Кондрашин.

30 ноября. Горький.
Чайковский. Концерт № 1/И. Гусман.

2 декабря. Там же.
Чайковский. Концерты № 2 и 3/И. Гусман.

7 декабря. Белград.
Брамс. Концерт № 2/В. Заваллиш.

10 декабря. Загреб.
Моцарт. Концерт B-dur K 595. *Бетховен*. Концерт № 5/М. Башич.

13 декабря. Сараево.
Моцарт. Соната F-dur K 533. *Брамс*. Фантазии. *Лист*. Соната h-moll.

1972 6 февраля. Москва. БЗК.
Брамс. Концерт № 2/К. Кондрашин.

12 февраля. Там же.
Моцарт. Соната F-dur K 533. *Брамс*. Фантазии. *Шопен*. Полонез c-moll. Экспромт As-dur. Мазурки. Баллада № 1.

15 февраля. Там же.
Чайковский. Концерт № 1/Е. Светланов.

17 февраля. Там же.
Чайковский. Концерты № 2 и 3/Е. Светланов.

29 февраля. Тегеран.
Бетховен. Соната № 14. *Лист*. Соната h-moll.

7 и 8 марта. Париж.
Брамс. Концерт № 2/Георг Шолти.

15 марта. Марсель. Сольный концерт.

17 марта. Страсбург. Сольный концерт.

20 марта. Париж. Сольный концерт.
Программ нет.

22 марта. Палермо.
Моцарт. Концерт B-dur K 595. *Лист*. Концерт № 1/П. Ардженто.

24 марта. Рим. Сольный концерт.
Программа не сохранилась.

27 марта. Там же.
Брамс. Концерт № 2/Ф. Превитали.

31 марта. Турин.
Моцарт. Концерт B-dur K 595. Рондо D-dur K 382/Нино Сандзоньо.

19 и 20 апреля. Токио.
Брамс. Концерт № 2/В. Заваллиш.

22 апреля. Там же. Сольный концерт.

26 апреля. Фукуока. Сольный концерт.
Программ нет.

30 апреля. Токио.
Бетховен. Концерты № 4 и 5/В. Заваллиш.

2 мая. Киото. Сольный концерт.

4 мая. Саппоро. Сольный концерт.

6 мая. Осака. Сольный концерт.
Программ нет.

23 мая. Ярославль.
Бетховен. Концерт № 5/Д. Тюлин.

10 августа. Калуга. Сольный концерт.
Программа не сохранилась.

22 августа. Филлах.
Моцарт. Концерт B-dur K 595. Дрезденская гос. капелла/Х. Зваровски.

24 августа. Оссиах. Сольный концерт.

27 августа. Зальцбург. Сольный концерт.
Программ нет.

30 августа. Там же. Закрытие Зальцбургского фестиваля.
Моцарт. Двойной концерт Es-dur K 365 (с Е. Гилельс)/К. Бём.

4 сентября. Хельсинки. Сольный концерт.
Программы нет.

7 сентября. Там же.
Брамс. Концерт № 2/Й. Панула.

1 октября. Иваново.
Чайковский. Концерт № 1/И. Гусман.

5 ноября. Гамбург.
Моцарт. Концерт B-dur K 595/В. Заваллиш.

7 ноября. Лондон. Фестивал-холл.
Чайковский. Концерт № 1. Лондонский симф. орк./Е. Светланов.

1973

10 сентября. Клайпеда.
Бетховен. Сонаты № 6 и 23. *Григ*. Лирические пьесы. *Дебюсси*. Образы.

14 сентября. Вильнюс.
Моцарт.

23 сентября. Стокгольм.
Чайковский. Концерт № 1.

25 сентября. Мальмё (Швеция).
Бетховен. Концерт № 3.

30 сентября. Хельсинборг.

Чайковский. Концерт № 1/Сигал.

2 октября. Берген.

Григ. Лирические пьесы. *Брамс*. Фантазии. *Моцарт*. Соната F-dur K 533. *Стравинский*. Петрушка.

4 и 5 октября. Осло.

Брамс. Концерт № 2/Карстен Андерсен.

27 октября. Париж. Зал Плейель.

Чайковский. Концерт № 1/Д. Китаенко.

1974

7 января. Казань. Сольный концерт.

Программа не сохранилась.

12 января. Вена. Музик-ферейн.

Моцарт. Соната F-dur K 533. *Брамс*. Фантазии. *Лист*. Соната h-moll.

24 и 25 января. Копенгаген.

Моцарт. Концерт B-dur K 595.

19 февраля. Днепропетровск.

Григ. Лирические пьесы. *Прокофьев*. Мимолетности (7). Соната № 3. *Лист*. Соната h-moll.

21 февраля. Там же.

Моцарт. Концерт B-dur K 595.

19 марта. Лилль.

Бетховен. Соната № 21. *Прокофьев*. Мимолетности (8). Соната № 3. *Лист*. Соната h-moll.

21 марта. Мадрид. Театр «Реал».

Моцарт. Соната F-dur K 533. *Брамс*. Фантазии. *Лист*. Соната h-moll.

23 марта. Барселона.

Та же программа.

25 марта. Там же.

Брамс. Концерт № 2.

28 марта. Лиссабон. Сольный концерт.

1 апреля. Париж. Сольный концерт.

Программы не сохранились.

19 апреля. Гамбург.

Моцарт. Концерт F-dur K 459. *Брамс*. Фантазии. *Лист*. Соната h-moll.

21 апреля. Вупперталь (ФРГ).

Моцарт. Соната F-dur K 533. *Брамс*. Фантазии. *Прокофьев*. Мимолетности. *Дебюсси*. Образы.

23 апреля. Штутгарт.

Программа 19 апреля.

29 апреля. Мюнхен.

Брамс. Концерт № 2/В. Завалиш.

30 апреля. Франкфурт.

Та же программа.

8 мая. Женева.

Та же программа.

9 мая. Лозанна.

Та же программа.

20 мая Ленинград. МЗФ. им. Глинки.

Григ. Лирические пьесы. *Прокофьев*. Мимолетности (8). Соната № 3. *Рахманинов*. Прелюдии op. 32/11, op. 23/2,5, 10.

31 мая. Владимир. Сольный концерт.

Программа не сохранилась.

27 июня. Стамбул.

Бетховен. Концерт № 3.

1 июля. Там же.

Бетховен. Соната № 21. *Прокофьев*. Мимолетности. *Лист*. Соната h-moll.

17 июля. Паланга.

Бетховен. Концерт № 3/Иозас Домаркас.

18 июля. Клайпеда.

Григ. Лирические пьесы. *Прокофьев*. Мимолетности (8). Соната № 3. *Рахманинов*. 4 прелюдии (op. 32?).

17 сентября. Москва. БЗК.

Бетховен. Концерт № 3/Е. Светланов.

14 октября. Антверпен.

Моцарт. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur K 365. Концерт B-dur K 595. Национальный орк. Бельгии/Жорж Октор.

15 октября. Брюссель.

Та же программа.

Октябрь. Прага и Пльзень.

Та же программа. Пражский камерный ансамбль.

3 ноября. Одесса. Концерт памяти профессора Б. М. Рейнгальд.

Брамс. Фантазии. *Прокофьев*. Мимолетности (6). Соната № 3. *Лист*. Соната h-moll.

Ноябрь. Рим.

Моцарт. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur K 365. Концерт B-dur K 595. Орк. Академия Санта-Чечилия/П. Ардженто.

Тогда же. Бари.

Та же программа. Симф. орк. Бари/П. Ардженто.

24 ноября. Мессина. Сольный концерт.

27 ноября. Палермо. Сольный концерт.

Программы неизвестны.

3 декабря. Кан (Франция).

Моцарт. Двойной концерт Es-dur K 365 (с Е. Гилельс).

6 декабря. Париж.

Та же программа.

13 декабря. Кёльн. Большой зал.

Бетховен. Концерт № 5. Симф. орк. радио/Гунтер Ванд.

28 декабря. Москва. БЗК.

Моцарт. Двойной концерт Es-dur K 365 (с Е. Гилельс). Концерт B-dur K 595. Рондо D-dur K 382. Гос. орк. СССР/без дирижера.

1975

- 27 и 28 февраля. Лейпциг. Гевандхауз. Конгресс-зал.
Моцарт. Концерт В-dur К 595/Курт Мазур.
- 4 марта. Зап. Берлин. Филармония.
Брамс. Фантазии. Прокофьев. Мимолетности. Соната № 3. Лист. Соната h-moll.
- 6 марта. Эссен.
Бетховен. Сонаты № 25, 26 и 27. Прокофьев. Соната № 3. Мимолетности. Рахманинов. Прелюдии ор. 32/11, ор. 23/2, 5, 10.
- 10 марта. Франкфурт.
Та же программа.
- 13 марта. Ганновер. Куппел-зал.
Та же программа.
- 17 марта. Фредериксбург. Культурный центр.
Бетховен. Соната № 21. Прокофьев. Мимолетности. Соната № 3. Лист. Соната h-moll.
- 19 марта. Копенгаген. Одд-Феллоу-палле.
Брамс. Фантазии. Прокофьев. Мимолетности. Соната № 3. Григ. Лирические пьесы. Дебюсси. Образы (I).
- 21 марта. Там же.
Бетховен. Концерт № 5. Конгенс-капелс/Окко Каму.
- 4 апреля. Тронхейм (Норвегия).
Бетховен. Сонаты № 25, 26, 27. Прокофьев. Соната № 3. Мимолетности. Рахманинов. Прелюдии ор. 32/11, 23/2, 5, 10.
- 8 апреля. Там же. Филармония. Университет Аула.
Та же программа.
- 17 июня. Ленинград. МЗФ им. Глинки.
Бетховен. Сонаты № 25, 26, 27. Брамс. Баллады.
- 22 июня. Ноан (Франция). Замок Жорж Санд.
Бетховен. Сонаты № 25, 26, 27. Брамс. Баллады. Рахманинов. Прелюдии (4).
- 25 июня. Дивон. Интернациональный фестиваль.
Бетховен. Сонаты № 25, 26, 27. Брамс. Баллады. Рахманинов. Прелюдии (5).
- 8 августа. Зальцбург. Фестиваль. Большой фестиваль зал.
Бетховен. Сонаты № 25, 26, 27. Лист. Соната h-moll.
- 10 августа. Там же. Большой зал филармонии.
Шуман. Концерт. Лондонский симф. орк./Карл Бём.
- 2 сентября. Хельсинки. Зал «Финляндия».
Шуберт. Фортепианный квинтет («Форель»). С Амадеус-квartetом.
Брамс. Квартет № 1.

1976

- 12 февраля. Москва. БЗК.
Брамс. Баллады. Бетховен. Сонаты № 12 и 16. Лист. Рапсодия № 2. Шуман. Арабеска. Токката.
- 15 и 16 февраля. Там же.
Шуман. Концерт. Гос. орк. СССР/В. Вербицкий.
- 10 апреля. Рим.
Бетховен. Сонаты № 16 и 12. Шуман. Токката. Арабеска. Брамс. Баллады.

15 мая. Город не указан.

- Бетховен. Сонаты № 25, 26 и 27. Брамс. Баллады. Дебюсси. Образы (I).
21 или 23 мая. Зап. Берлин.
Моцарт. Концерт В-dur К 595. Орк. филарм./Эуген Йохум.
- 26 мая. Москва. Гос. ордена Ленина акад. Большой театр СССР. Концерт, посвященный 200-летию основания театра.
Чайковский. Финал концерта № 1. Орк. Большого театра СССР/Е. Светланов.
- 29 мая. Киев. Дворец культуры «Украина». 4-й Всесоюзный фестиваль искусств «Киевская весна-76».
Бетховен. Сонаты № 16 и 26. Шуман. Токката. Брамс. Баллады. Лист. Рапсодия № 2.
- 8 июня. Женева. Виктория-холл.
Бетховен. Сонаты № 25, 26 и 27. Шуман. Токката. Брамс. Баллады. Шуман. Арабеска.
- 12 июня. Лозанна. XXI Интернациональный фестиваль.
Бетховен. Концерт № 5/Антал Дорати.
- 13 июня. Лондон. Фестивал-холл.
Бетховен. Концерт № 3. Орк. «Нью-Филармония»/Лорин Маазель.
- 17 и 18 июня. Цюрих.
Шуман. Концерт/Эрих Лейнсдорф.
- Начало августа. Зальцбург.
Бетховен. Концерт № 3. Дрезденская гос. капелла/Герберт фон Караян.
- Бетховен. Сонаты № 16 и 12. Шуман. Токката. Арабеска. Брамс. Баллады.
- 24 августа. Фландрия. Фестиваль (17 авг.— 21 сент.).
Программа 8 июня.
- 2 и 3 сентября. Страна, город не указаны.
Бетховен. Концерт № 4/Герберт Блюмстед.
- 16 сентября. Москва. БЗК.
Бетховен. Концерт № 5. Нью-Йоркский филарм. орк./Эрих Лейнсдорф.
- 24 и 25 декабря. Там же. БЗК.
Бетховен. Соната № 26. Прокофьев. Соната № 3. Мимолетности. Прелюд ор. 12. Рахманинов. Маргаритки. Прелюдия cis-moll из ор. 3. Вокализ. (Транскрипция Алана Ричардсона.) Прелюдии ор. 23/2 и 10, ор. 32/11, ор. 23/5.
- 19—26 декабря. Там же. БЗК.
Бетховен. Пять концертов Бетховена (60-летие Э. Гилельса, 150-летие со дня смерти Бетховена, 20-летие со дня первого исполнения этого цикла Гилельсом). Гос. орк. СССР/Курт Мазур (ГДР).
- 27 декабря. Там же. БЗК.
Шуман. Пьесы ор. 32. Брамс. Баллады. Шопен. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

1977

- 10 января. Прага. Зал консерватории.
Шуман. Пьесы ор. 32. Шуберт. Музыкальные моменты. Шопен. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

13, 14 и 16 января. Лос-Анджелес.

Моцарт. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur К 365. *Бетховен*. Концерт № 3/Зубин Мета.

Январь. Там же.

Бетховен. Сонаты № 25, 26, 27. *Шуман*. Токката. *Брамс*. Баллады. Лист. Рапсодия № 2.

1 февраля. Нью-Йорк. Карнеги-холл.

Та же программа.

2 февраля. Бостон.

Шуман. Концерт. *Моцарт*. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur К 365/Сейджи Одзава.

До июня. Дрезден.

Бетховен. Концерты № 4 и 5/Герберт Блумстед.

20 августа. Брегенцкий фестиваль.

Бетховен. Сонаты № 16 и 12, 25, 26, 27.

18 октября. Лондон. Фестивал-холл.

Моцарт. Концерт B-dur К 595. Филарм. орк./Риккардо Мути.

24, 25, 27 декабря. Москва. БЗК.

Первые два концерта: *Бетховен*. Соната № 12. *Прокофьев*. Сонаты № 3 и 8. Прелюд ор. 12. *Скрябин*. Этюд ор. 2/1. *Рахманинов*. Прелюдия cis-moll из ор. 3. Маргаритки. Вокализ. Прелюдии ор. 23/2 и 10, ор. 32/11, ор. 23/5.

В третьем концерте: *Шуман*. Пьесы ор. 32. *Брамс*. Баллады. *Шопен*. Полонезы ор. 40/2 и As-dur ор. 53. Соната № 3. Этюд As-dur ор. posth. № 26.

1978

8 января. Скандинавия.

Бетховен. Сонаты № 25, 26 и 27. *Шуман*. Токката. *Брамс*. Баллады. *Шуман*. Арабеска.

10 января. Ольборг (Дания).

Моцарт. Концерт B-dur К 595/Франческо Кристофоли.

13 января. Город не указан.

Программа 8 января.

17 января. Павия (Италия).

Бетховен. Сонаты № 25, 26 и 27. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

18 января. Венеция.

Та же программа.

22 января. Мессина.

Шуман. Пьесы ор. 32. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности (8). Прелюд ор. 12. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

24 января. Сицилия. Палермо. Театр.

Та же программа.

27 января. Рим. Санта-Чечилия.

Та же программа.

30 января. Неаполь.

Бетховен. Сонаты № 25, 26 и 27. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

9 февраля. Прага. Зал им. Сметаны.

Шуман. Пьесы ор. 32. *Брамс*. Баллады. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

20 февраля. Белград.

Моцарт. Концерт B-dur К 595.

24 февраля. Загреб. Филармония.

Шуман. Концерт/П. Штейнберг.

14 марта. Город не указан. Городское казино. Большой муз. зал.

Бетховен. Сонаты № 25, 26 и 27. *Шуман*. Пьесы ор. 32. *Брамс*.

Баллады.

15 апреля. Нагоя.

Сольный концерт. Программа не сохранилась.

19 и 20 апреля. Токио.

Бетховен. Концерт № 5. Орк. Эн-эйч-кей/В. Заваллиш.

22 апреля. Там же.

Моцарт. Двойной концерт Es-dur К 365 (с Е. Гилельс). *Шуман*. Концерт. Орк. Эн-эйч-кей/В. Заваллиш.

24 апреля. Осака.

Бетховен. Сонаты № 25, 26 и 27. *Шуман*. Токката. *Брамс*. Баллады.

Лист. Рапсодия № 2.

26 апреля. Иокогама.

29 апреля. Токио.

Программа 22 апреля.

24 мая. Берген. Официальное открытие Зала Грига.

Григ. Концерт. Бергенский симф. орк./Карстен Андерсен.

12 июня. Лозанна. XXIII Интернациональный фестиваль.

Бетховен. Концерт № 4/Шарль Дютуа (Dutoit).

16 и 18 июня. Париж. Театр Елисейских полей.

Шуман. Пьесы ор. 32. *Брамс*. Баллады. *Шопен*. Полонез ор. 40/2.

Соната № 3.

12 сентября. Москва. БЗК.

Григ. Концерт. Гос. орк. СССР/Е. Светланов.

26 сентября. Лондон. Фестивал-холл.

Шуман. Концерт. Филарм. орк./Р. Мути.

2 октября. Ленинград. БЗФ.

Григ. Концерт. Орк. филарм./Пааво Берглунд (Финляндия).

9 октября. Колумбус (штат Огайо).

Шуман. Пьесы ор. 32. *Брамс*. Баллады. *Скрябин*. Этюд ор. 8/2 и ор. 2/1.

Прелюдии ор. 74. *Равель*. Пavana. Игра воды. Альборада.

12 октября. Штат Мичиган.

Та же программа.

14 октября. Вашингтон.

Шуман. Пьесы ор. 32. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Скрябин*. Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Равель*. Пavana. Игра воды. Альборада.

17 октября. Штат Мичиган. Гос. университет.

Программа 9 октября.

20 октября. Айова (США).

Шуман. Пьесы ор. 32. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Шопен*. Соната № 3. Полонез ор. 40/2.

24 октября. Нью-Йорк (?).

Та же программа.

27 октября. США.
Та же программа.

30 октября. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Та же программа.

2 ноября. Филадельфия.
Шуман. Концерт. *Григ*. Концерт/Ю. Орманди.

5 ноября. Сан-Франциско.
Шуман. Пьесы ор. 32. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

7 ноября. Лос-Анджелес.
Бетховен. Концерт № 4/Карло Мария Джулини.

10 ноября. Айова (США).
Программа 5 ноября.

12 ноября. Лос-Анджелес.
Та же программа.

15 ноября. Сан-Диего.
Чайковский. Концерт № 1/Эрем.

18 ноября. Бирмингем. Алабама.
Шуман. Пьесы ор. 32. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

29 ноября. Бристоль.
Григ. Концерт/Пааво Берглунд.

30 ноября. Борнемут (Англия).
Та же программа.

13 декабря. Лейпциг.
Шуберт. Музыкальные моменты. *Шуман*. Пьесы ор. 32. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

1979

22—25 февраля. Лондон. Фестивал-холл.
Бетховен. Концерт № 4. Лондонский филарм. орк./Эндрю Дейвис.

25 марта. Там же. Фестивал-холл.
Шуман. Пьесы ор. 32. *Брамс*. Баллады. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

14 и 15 марта. Москва. БЗК.
Моцарт. Фантазия d-moll К 397. *Бетховен*. Соната № 8. *Шуман*. Романс ор. 28/2. Карнавал. *Скрябин*. Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Рахманинов*. Прелюдии ор. 23/2 и 10, ор. 32/11, ор. 23/5.

29 мая. Сион (Швейцария). Театр «Валере-Сион».
Бетховен. Соната № 8. *Шуман*. Романс ор. 28/2. Карнавал. *Скрябин*. Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Рахманинов*. Прелюдии ор. 23/2 и 10, ор. 32/11, ор. 23/5.

6 июня. Минск. Концертный зал.
Та же программа.

11 июня. Одесса. 50-летие со дня первого концерта.
Та же программа. На бис: *Моцарт*. Фантазия d-moll К 397. *Брамс*. Венгерский танец g-moll. *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll.

10 июля. Владимир. Концертный зал им. С. И. Танеева.
Бетховен. Концерты № 1, 2, 4. Симф. орк. Горьковской филарм./И. Гусман.

26 июля. Лондон. Альберт-холл.
Григ. Концерт. Лондонский симф. орк./Колин Дейвис.

6 сентября. Хельсинки. Зал «Финляндия».
Моцарт. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur К 365. Концерт B-dur К 595. Хельсинский филарм. орк./Ю. Яласс.

9 сентября. Финляндия.
Программа 29 мая.

10 октября. Нью-Йорк.
Та же программа.

12 октября. США. Зал Карнелльского университета.
Та же программа.

15 октября. Нью-Йорк. Карнеги-холл.
Та же программа.

23 октября. Лос-Анджелес.
Та же программа.

25 октября. Сизтл.
Шуман. Пьесы ор. 32. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

27 октября. Спокан (США, штат Вашингтон).
Шуман. Концерт.

1 ноября. Ванкувер.
Программа 25 октября.

2 ноября. Филадельфия.
Григ. Концерт. *Шуман*. Концерт/Ю. Орманди.

6 ноября. Акрон (США, штат Огайо).
Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности. *Дебюсси*. Образы (1).

9 ноября. Пуэрто-Рико.
Та же программа.

14 ноября. Нью-Йорк.
Чайковский. Концерт № 1. Нью-Йоркский филарм. орк./Зубин Мета. На бис: *Бах* — *Зилоти*. Прелюдия h-moll.

17 ноября. США.
Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. *Прокофьев*. Соната № 3. Мимолетности. *Дебюсси*. Образы (1).

4 декабря. Берлин.
Шуман. Пьесы ор. 32. *Шуберт*. Музыкальные моменты. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

8 декабря. Авиньон (Франция).
Бетховен. Соната № 8. *Шуман*. Романс ор. 28/2. Карнавал. *Скрябин*. Этюды ор. 8/2, ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Равель*. Павана. Игра воды. Альбо-рада.

11 декабря. Марсель.
Та же программа.

13 декабря. Париж.
Та же программа.

1980

3 марта. Лондон. Фестивал-холл.
Брамс. Концерт № 2. Филарм. орк./Лорин Маазель.

5 марта. Брайтон (Англия).
Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. Сонаты № 25, 26, 27.

8 марта. Ливерпуль. Филармония.
Бетховен. Концерт № 4/Эдвард Доунес.

23 марта. Вена. Музик-ферейн.
Программа 5 марта.

5 и 6 апреля. Воронеж.
Чайковский. Концерт № 1/В. Вербицкий.

17 и 18 апреля. Берлин.
Та же программа. Берлинский симф. орк./Колин Дейвис.

22 апреля. Роттердам.
Программа 5 марта.

5 мая. Лондон. Фестивал-холл.
Моцарт. Двойной концерт Es-dur К 365 (с Е. Гилельс).
Концерт B-dur К 595. Филарм. орк./Лорин Маазель.

15 мая. Копенгаген.
Та же программа. Тиволи-орк./Лоуренс Фостер.

19 мая. Иваново. Фестиваль искусств «Красная гвоздика». Дворец культуры текстильщиков им. 30-летия Победы.
Григ. Концерт/Д. Китаенко.

До 8 июля. Москва. БЗК.
Моцарт. Соната F-dur К 533. Фантазия d-moll К 397. 6 вариаций на тему Паизиелло К 398. *Шопен*. Полонез ор. 40/2. Соната № 3.

11 августа. Зальцбург. Фестиваль.
Та же программа.

14 августа. Международный фестиваль в Любляне.
Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. *Скрябин*. Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Равель*. Пavana. Игра воды. Альборада.

18 августа. Эдинбургский фестиваль. Ухер-холл.
Брамс. Концерт № 2. Филарм. орк./Р. Мути.

20 августа. Там же. Ухер-холл.
Моцарт. Соната F-dur К 533. *Бетховен*. 15 вариаций с фугой. *Скрябин*. Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Равель*. Пavana. Игра воды. Альборада.

29 августа. Владимир. Зал им. Танеева.
Бетховен. Сонаты № 7, 8, 13, 14.

Не позже 7 сентября. Хельсинки.
Брамс. Концерт № 2/Пааво Берглунд.

До 23 сентября. Штутгарт, Людвигсбург, Дюссельдорф, Ганновер. Людвигсбургский фестиваль.
Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. Сонаты № 25, 26, 27.

23 сентября. Бонн. ХХХ Бетховенский фестиваль.
Та же программа.

25 сентября. Вупперталь.
Та же программа.

28 сентября. Дюссельдорф.
Та же программа.

20 и 21 октября. Москва. БЗК.
Та же программа.

9 ноября. Горький. Гос. филарм. Кремлевский концертный зал.
Чайковский. Концерт № 1/И. Гусман.

11 ноября. Там же.
Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. *Скрябин*. Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Равель*. Пavana. Игра воды. Альборада.

16 ноября. Оксфорд.
Та же программа.

18 ноября. Лондон. Альберт-холл. Благотворительный концерт в честь 80-летия Его Величества королевы-матери.
Чайковский. Концерт № 1. Бирмингемский симф. орк./Симон Раттле.

4 декабря. Зап. Берлин.
Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. Сонаты № 25, 26, 27.

24 декабря. Горький. Гос. филарм. Кремлевский концертный зал.
Шуман. Концерт/И. Гусман.

1981

21 января. Горький.
Бетховен. Концерт № 4/И. Гусман.

27 января. Амстердам. Концертгебау.
Бетховен. 32 вариации. Сонаты № 13 и 14. *Дебюсси*. Образы (I). *Стравинский*. Петрушка.

До 25 июня. Калинин. Вечер дуэтов (с Е. Гилельс).
Шуберт. Andantino с вариациями [из Дивертисмента во французском стиле] ор. 84/1. Соната ор. 30. Большое рондо ор. 107. Фантазия ор. 103.

25 июня. Любляна.
Та же программа.

27 июня. Оссиах. Фестиваль «Каринтийское лето».
Та же программа.

9 октября. Зап. Берлин.
Бетховен. Концерт № 3. Берлинский симф. орк./Эуген Йохум.

6 декабря. Бедфорд.
Программа 25 июня.

8 декабря. Ковентри.
Та же программа.

12 декабря. Дублин.
Та же программа.

1982

18 января. Regione, siciliano.
Брамс. Вариации на тему Паганини. Фантазии. *Шуман*. Пьесы ор. 32. Симфонические этюды.

6 и 7 февраля. Москва. БЗК.
Сен-Санс. Концерт № 2. Гос. орк. СССР/Пааво Берглунд.

17 февраля. Фрейбург.
Бетховен. Соната № 3. 15 вариаций с фугой. Сонаты № 25, 26 и 27.

24 февраля. Там же.
Моцарт. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur К 365. Вюртенбургский камерный орк./Йорг Фербер.

1 и 2 марта. Берлин.
Моцарт. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur К 365. Концерт B-dur К 595/Курт Зандерлинг.

3 марта. Лейпциг или Берлин.
Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. Сонаты № 25, 26 и 27.
7 марта. Лондон. Фестивал-холл.

Та же программа.

12 и 13 марта. Глазго.

Бетховен. Концерт № 5/Пааво Берглунд.

26 марта. Шотландия (?).

Бетховен. Соната № 3. 15 вариаций с фугой. *Скрябин.* Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Равель.* Игра воды. Пavana. Альборада.

18 апреля. Владимир. Концертный зал им. С. И. Танеева.

Бетховен. Сонаты № 15 и 19. *Шуман.* Симфонические этюды.

25 мая. Брюссель.

Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. *Скрябин.* Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Равель.* Пavana. Игра воды. Альборада.

19 августа. Турку. Музыкальный фестиваль.

Бетховен. Соната № 3. 15 вариаций с фугой. *Скрябин.* Этюды ор. 8/2 и ор. 2/1. Прелюдии ор. 74. *Равель.* Игра воды. Пavana. Альборада.

22 сентября. Владимир. Концертный зал им. С. И. Танеева.

Брамс. Вариации на тему Паганини (I). *Фантазии.* *Бетховен.* Соната № 29.

11 октября. Берлин. В посольстве СССР в ГДР.

Моцарт. Фантазия d-moll К 397. *Скрябин.* Этюд ор. 8/2. Прелюдии ор. 74.

Шуман. Симфонические этюды.

25 октября. Штутгарт.

Брамс. Вариации на тему Паганини (I). *Фантазии.* *Шуман.* Пьесы ор. 32. Симфонические этюды.

15 и 16 ноября. Франкфурт.

Бетховен. Концерт № 5/Маттиас Бамерт.

До декабря. Потсдам. Театр нового дворца.

Брамс. *Фантазии.* Вариации на тему Паганини (I). *Шуман.* Пьесы ор. 32. Симфонические этюды.

4 декабря. Берлин.

Та же программа.

13 декабря. Рига. Концертный зал филармонии.

Моцарт. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur К 365. Концерт B-dur К 595. Камерный орк./Леонид Вигнерс.

1983

7 и 9 января. Москва. Зал им. Чайковского, БЗК.

Брамс. *Фантазии.* Вариации на тему Паганини (I). *Шуман.* Пьесы ор. 32. Симфонические этюды. На бис: *Мендельсон.* Этюд ор. 104/3.

30 января. Перуджа (Италия).

Брамс. Вариации на тему Паганини (I). *Фантазии.* *Шуман.* Пьесы ор. 32. Симфонические этюды.

18 февраля. Город не указан.

Бетховен. Концерт № 5/Л. Сегерстам.

20 февраля. Город не указан.

Программа 30 января.

24 февраля. Берлин или Базель.

Та же программа.

1 марта. Хельсинки. Зал «Финляндия».

Та же программа.

6 марта. Лондон. Фестивал-холл.

Та же программа.

28 марта. ФРГ (?).

Бетховен. Соната № 7. 15 вариаций с фугой. Сонаты № 25, 26 и 27.
16 апреля. Нью-Йорк. Карнеги-холл.

Брамс. Вариации на тему Паганини (I). *Фантазии.* *Шуман.* Пьесы ор. 32. Симфонические этюды.

28 апреля. Страсбург.

Та же программа.

До 27 июня. Цюрих. Тон-халле.

Бетховен. Концерт № 3/Пауль Захер.

27 и 28 октября. Бонн. Вечер дуэтов (с Е. Гилельс).

Шуберт. Andantino с вариациями ор. 84/1. Соната ор. 30. Большое рондо ор. 107. *Фантазия* ор. 103.

23 и 24 ноября. Москва. БЗК и Зал им. Чайковского.

Моцарт. Двойной концерт (с Е. Гилельс) Es-dur К 365. Концерт B-dur К 595/В. Овчинников.

До декабря. Берлин. «Комише опер». Вечер дуэтов (с Е. Гилельс).

Шуберт. Andantino с вариациями ор. 84/1. Соната ор. 30. Большое рондо ор. 107. *Фантазия* ор. 103.

1984

20 января. Москва. МЗК. Вечер дуэтов (с Е. Гилельс).

Шуберт. Andantino с вариациями ор. 84/1. Соната ор. 30. Большое рондо ор. 107. *Фантазия* ор. 103.

24 и 26 января. Там же. БЗК. Два концерта — последние в Москве.

Скрябин. Соната № 3. Прелюдии ор. 74. *Прокофьев.* Соната № 3. *Бетховен.* Соната № 29.

5 февраля. Лондон. Фестивал-холл.

Та же программа.

16 февраля. Воронеж.

Сен-Санс. Концерт № 2. *Бетховен.* Концерт № 5/В. Овчинников.

26 февраля. Цюрих (?).

Бетховен. Концерт № 5/Эдмунд Штутц.

12 марта. Токио.

Моцарт. Концерт B-dur К 595. Амстердамский филарм. орк./Пааво Берглунд.

18 и 20 марта. Там же.

Брамс. Вариации на тему Паганини. *Фантазии.* *Шуман.* Пьесы ор. 32. Симфонические этюды.

3 апреля. Прага.

Брамс. Вариации на тему Паганини (I). *Фантазии.* *Шуман.* Пьесы ор. 32. Симфонические этюды.

8 апреля. Франкфурт-на-Майне.

Та же программа.

10 апреля. Штутгарт.
Та же программа.

15 апреля. Саарбрюккен (ФРГ).
Моцарт. Концерт В-дур К 595/Серж Бодо.

31 мая. Ленинград. Филармония. *Последний концерт в Ленинграде*.
Скарлатти. 7 сонат. *Дебюсси*. Сюита (Pour le piano). *Бетховен*. Соната № 29. На бис: *Мендельсон*. Дуэт из «Песни без слов». Этюд а-молл ор. 104/3.

20 июня. Людвигсбург. Вечер дуэтов (с Е. Гилельс).
Шуберт. Соната ор. 30. *Фантазия* ор. 103. Andantino с вариациями ор. 84/1. Большое рондо ор. 107.

23 июня. Наантали.
Та же программа.

25 июня. Там же.
Брамс. Квартет № 1. С Сибелиус-академия квартетом.

25 сентября. Локарно (Швейцария).
Программа 3 апреля.

5 октября. Франция.
Скарлатти. Сонаты № 422, 116, 423, 188, 395, 449, 487. *Дебюсси*. Сюита (Pour le piano). *Шуман*. Пьесы ор. 32. Симфонические этюды.

До 16 октября. Англия (Лондон?).
Бетховен. Соната № 29. *Скарлатти*. 5 сонат: d-moll, A-dur, F-dur, G-dur, h-moll. *Дебюсси*. Сюита (Pour le piano).

24 ноября. Обнинск.
Сольный концерт.
Программа не сохранилась.

2 и 3 декабря. Мюнхен.
Моцарт. Концерт В-дур К 595.

6—18 декабря. Гастроли во Франции. Лион.
Даты нет. *Скрябин*. Соната № 3. *Брамс*. Прелюдии ор. 74. *Прокофьев*. Соната № 3. *Бетховен*. Соната № 29.

12 декабря. Город не указан.
Сен-Санс. Концерт № 2 (?).

Кроме того, выступления в Страсбурге, Лилле, Бордо, Париже.
Программы не сохранились.

1985

Февраль. Базель.
Моцарт. Концерт В-дур К 595.

До 26 июня. Днепропетровск.
Бетховен. Концерт № 5/Г. Карапетян.

26 и 28 июня. Западный Берлин.
Бетховен. Концерт № 5. Орк. Берлинской филарм./Риккардо Мути.

12 сентября. Хельсинки. Университет.
Скарлатти. Сонаты. *Дебюсси*. Сюита (Pour le piano). *Бетховен*. Соната № 29 — последний концерт.

Дискография Эмиля Гилельса¹

Из всемирно известных иностранных фирм производства в исполнении Э. Г. Гилельса записывали:

Angel — США
Ariola — ФРГ
Artia — США
Bruno — США
CBS — США
Chant du Monde — Франция
Colosseum — США
Columbia — Великобритания
Deutsche Grammophon-Gesellschaft (сокращенно — DGG) — ФРГ
Electrola — ФРГ
EMI — Великобритания
Eterna — ГДР
Monarch — Великобритания
Monitor — США
Period — США
RCA Victor (сокращенно — RCA) — США
Shingekai — Япония
Supraphon — Чехословакия
Telefunken — ГДР
Westminster — США
World Records — США

АЛЬБЕНИС И.

Воспоминания о путешествиях ор. 71 № 6 — Малагенья
Москва. 2.III 1957 с концерта в консерватории. СССР M10—41057-58.
1987*. Ariola 302750-420.

АЛЯБЬЕВ А.

Фортепианный квинтет Es-dur
С Квартетом им. Бетховена
Москва. 1949. СССР Д 1386-87. Westminster XWN 18679.

Соната для скрипки и фортепиано e-moll
С Д. Цыгановым
Москва. 1951. СССР Д 1125-26, Д 035449-50.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели a-moll
С Д. Цыгановым и С. Ширинским
Москва. 1947. СССР 16324-29, Д 347-48, Д 035449-50.

БАРТОК Б.

6 румынских народных танцев
Москва. 29.XI 1950 с концерта в консерватории. СССР M10—41057-58.
1987*. Ariola 302750-420.

¹ Дискография, составленная Фалком Шварцем при большом участии Э. Г. Гилельса, приводится по изданию Recorded Sound. The Journal of the British Institute of Recorded Sound. No 80 Juli 1981. В нее внесены поправки и дополнения, сделанные Л. Баренбоймом тоже совместно с Э. Г. Гилельсом, а также сведения о пластинках, выпущенных после 1981 года, в том числе посмертно (годы выпуска помечены звездочкой). На русском языке дискография в таком виде публикуется впервые.

БАХ И.-С.**Бранденбургский концерт № 5 C-dur BWV 1050**

С. Ел. Гилельс (скрипка), Н. Карковски (флейта) и Гос. орк. СССР/К. Кондрашин Москва. 1948. СССР Д 1432-33. Colosseum CRLP 250.

Французская сюита № 5 G-dur BWV 816

Нью-Йорк. 25.II 1960 с концерта в зале Ратуши. RCA LM 2868. LSC 2868, RB 6678, SB 6678, LSB 4079.

Прелюдия и fuga D-dur BWV 532 (аранж. Бузони)

Ленинград. 18.I 1968 с концерта. СССР Д 022925-26, С 01705-06, С 1432-33. Ariola 86889 XFK. Chant du Monde LDXA 78430.

Нью-Йорк. 2.II 1969 с концерта в Карнеги-холле. Angel S 4110. EMI ASD 2544, IC 187-91525-26. СССР СМ 04203-06. Quintessence 2 PMS 2708.

Прелюдия h-moll (аранж. Зилоти прелюдии e-moll № 10**BWV 855 из 1-й части ХТК)**

Москва. 10.X 1961 с концерта. СССР Д 011277-80.

Нью-Йорк. 2.II 1969 с концерта в Карнеги-холле. Angel S 4110. EMI IC 187-91525-26. СССР СМ 04203-06. Quintessence 2PMS 2708.

Нью-Йорк. 14.XI 1979 с концерта в Avery Fischer Hall. Линкольн-центр. Columbia IM 36660.

БАХ К.-Ф.-Э.**Соната A-dur W 56 (не 5/6)**

Москва. 26.XII 1960 с концерта. СССР Д 07929-32. Ariola 80291 ХК. Chant du Monde LDXA 8310-11.

БЕТХОВЕН Л. ВАН**Концерт № 1 C-dur op. 15**

Ленинград. 1958. Орк. филарм./К. Зандерлинг. СССР Д 04992-93. Ariola 74593 КК, 85943 ХАК. Parliament PLP 138-1.

Париж. 22.VI 1957. Орк. конц. общества консерватории/Андре Вандерноот. Columbia FCX 671. Angel 35672. Columbia CX 1667.

Кливленд. 29 и 30.IV, 1 и 4.V 1968. Кливлендский орк./Дж. Селл. Angel S 3731, S 36027. Ariola 80176 ХКК, 85641 МК, 200 996-250. Eterna 826221-25. Supraphon GK 1100931-35.

СССР С 01795-804. World Records SM 156-60. Voix de son Maître С 065-02028-32. СССР Д 026595-96.

Концерт № 2 B-dur op. 19

Ленинград. 1958. Орк. филарм./К. Зандерлинг. СССР Д 04828-29. Ariola 85944 ХАК, 74595 КК. Parliament PLP 138-2.

Париж. 27.VI 1957. Орк. конц. общества консерватории/Андре Вандерноот. Columbia FC 25033, FCX 673. Angel 35672. Columbia CX 1667.

Кливленд. 29 и 30. IV, 1 и 4.V 1968. Кливлендский орк./Дж. Селл. Angel S 3731, S 36028. Ariola 80176 ХКК, 85642 МК, 201997-250. Eterna 826221-25. Supraphon GK 1100931-35.

СССР С 01795-804. World Records SM 156-60. Voix de son Maître С 065-02028-32.

Концерт № 3 c-moll op. 37

Москва. 1947. Гос. орк. СССР/К. Кондрашин. СССР НД 01193-94. Colosseum CRLP 177. Hall of Fame 504. Period SPL 601.

Париж. 9—10.III 1954. Орк. конц. общества консерватории/Андре Клюттенс. Columbia FCX 300, CX 1188, FCX 30122, QCX 10220. Angel 35131. EMI IC 153-11626, EMI 2C045-11616.

Кливленд. 29—30.IV, 1—4.V 1968. Кливлендский орк./Дж. Селл. Angel S 3731, 36029. Ariola 80176 ХКК, 80974 МК, 201998—250. Eterna 826221-25. Supraphon GK 1100931-35.

СССР 01795-804. World Records SM 156-60. Voix de son Maître С 065-02028-32.

Концерт № 4 G-dur op. 58

Ленинград. 1957. Орк. Лен. филарм./К. Зандерлинг. СССР НД 04106-07. Ariola 85944 ХАК, 74515 КК, Bruno BR 14024, Chant du Monde LDS 8232, Monitor MC 2032, MCS 2032, Telefunken TW 30128, Shingekai PLV 13.

Лондон. 26—27.IV, 1.V 1957. Филарм. орк./Леопольд Людвиг. Columbia С 1055, SBO 2752. EMI SXLP 30086. Angel 35511. Columbia FCX 673.

Кливленд. 29 и 30.IV, 1 и 4.V 1968. Кливлендский орк./Дж. Селл. Angel S 3731, S 36030. Ariola 80176 ХКК, 80975 МК/25935 НК, 27349 ХНК. Eterna 826221-25. Supraphon

GK 1100931-35. СССР С 01795-804, Д 025395-96. World Records SM 156-60. Voix de son Maître С 065-02028-32.

Концерт № 5 Es-dur op. 73

Ленинград. 1957. Филарм. орк./К. Зандерлинг. СССР НД 041—108-09. Ariola 77299 ZK, 87678 ХАК, 80563 ХК. Bruno BR 14014. Chant du Monde LDXSP 1507. Hall of Fame 507. Monitor MC 2033. Telefunken LT 6625. Westminster WGS 8221. Shingekai PVL 12.

Лондон. 30.IV и 1.V 1957. Филарм. орк./Леопольд Людвиг. Columbia CX 1490. SAX 2252. EMI ICO 53-00666. Angel 3546. S 35476. Columbia PCX 674, QXC 10386, STC 91015. Electrola IC 053-00666.

Кливленд. 29 и 30.IV, 1 и 4.V 1968. Кливлендский орк./Дж. Селл. Angel S 3731, S 36031. Ariola 80176 ХКК, 80976 МК, 88458 ХФК, 27349 ХНК, 200450-250. EMI SXLP 30223.

Eterna 826221-25. Supraphon GK 1100931-35. СССР С 01795-804, Д 024623-24. World Records SM 156-60. Voix de son Maître С 065-02028-32.

Соната № 2 A-dur op. 2/2

Берлин. 1984. DGG 415481-1GH.

Соната № 3 C-dur op. 2/3

Москва. 1952. СССР 021621-26, Д 02305-06, СМ 04329-30. Ariola 88803 ХСК. Concert Hall 1312. EMI С 063-98978. Westminster WGM 8273.

Берлин. 1982. DGG 2532 078.

Соната № 4 Es-dur op. 7

Берлин. 1984. DGG 415481-1GH.

Соната № 5 c-moll op. 10/1

Берлин. 1985. DGG 419172-1GH.

Соната № 6 F-dur op. 10/2

Берлин. IX 1980, 1982. DGG 2532024.

Соната № 7 D-dur op. 10/3

Берлин. IX 1980, 1982. DGG 2532024.

Соната № 8 c-moll op. 13

Москва. 23.XII 1968 с концерта. СССР Д 028667-68, С10—07399-400. Ariola 80746 МК, 88230 ХНК, 200996-250.

Берлин. IX 1980. DGG 2532 008.

Соната № 10 G-dur op. 14/2

Берлин. 1985. DGG 419172-1GH.

Соната № 11 B-dur op. 22

Берлин. VI 1985, 1986 *. DGG 419173-1GH.

Соната № 12 As-dur op. 26

Турку 27—30. VIII и 5. IX 1975. DGG 2530 654. СССР С10—07539-40.

Соната № 13 Es-dur op. 27/1

Берлин. IX 1980. DGG 2532 008.

Соната № 14 cis-moll op. 27/2

Москва. 23.XII 1968 с концерта в консерватории. СССР Д 028667-68, С10—07399-400. Ariola 86200 МК, 88230 ХНК, 25946 НК, 201997-250.

Нью-Йорк. 2.II 1969 с концерта в Карнеги-холле. Angel S 4110. EMI ASD 2544. EMI IC187-91525-26. СССР СМ 04203-06.

Берлин. IX 1980. DGG 2532 008.

Соната № 15 D-Dur op. 28

Берлин. 1982. DGG 2532 078.

Соната № 16 G-dur op. 31/1

Турку. 27—30.VIII, 5.IX 1975. DGG 2530 654. СССР С10—07539-40.

Сонаты № 17 d-moll op. 31/2, № 18 Es-dur op. 31/3

Берлин. 1982. DGG 2532 061.

Сонаты № 19 g-moll op. 49/1, № 20 G-dur op. 49/2

Берлин. 1982, 1986 *. DGG 419172-1GH.

Соната № 21 G-dur op. 53

Берлин. 9—13.I 1972. DGG 2530253, 2531143. СССР СМ 04049-50.

Соната № 23 f-moll op. 57

Берлин 12—16.VI 1973. DGG 2530406, 2531143.

Соната № 25 G-dur op. 79

Берлин. 16—22.XII 1974. DGG 2530 589. СССР С10—07333-34.

Соната № 26 Es-dur op. 81 a

Берлин. 16—22.XII 1974. DGG 2530 589. СССР С10—07333-34.

Соната № 27 e-moll op. 90
Берлин. 16—22.XII 1974. DGG 2530 589. СССР С10—07333-34.

Соната № 28 A-dur op. 101
Берлин. 9—13.I 1975. DGG 2530 253. СССР СМ 04049-50.

Соната № 29 B-dur op. 106
Берлин. 1983. DGG 28. МГ 0666.

Сонаты № 30 E-dur op. 109, № 31 As-dur op. 110
Берлин. IX 1985, 1986 * — последняя запись. DGG 419174 — IGH.

«Курфюрстские сонаты» Es-dur, f-moll, D-dur WoO 47²
Берлин. VI 1985, 1986 *. DGG 419173-IGH.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели № 6 B-dur op. 97
С Л. Коганом и М. Ростроповичем
Москва. 1956. СССР НД 03456-57. Ariola 79845 ZK. Chant du Monde LDX 8234. Hall of Fame 514. Monitor MC 2010. Telefunken BLE 14110. Westminster WGM 8225.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели № 9 Es-dur WoO 38
С Л. Коганом и М. Ростроповичем
Москва. 1950. СССР Д 1233-34, Д 028117-18. Ariola 85176 XDK. Colosseum LRLP 255. Monitor MC 2005.

12 вариаций на тему русского танца из балета П. Враницкого «Лесная девушка» A-dur WoO 71
Ленинград. 18. I 1968 с концерта в Лен. гос. филарм. СССР Д 022925-26, С 01705-06. Ariola 80746 МК, 80563 ХК. Chant du Monde LDX 78430.
Кливленд. 29—30.IV, 1—4.V 1968. Angel S 3731, S 36027. World Records SM 156-60. Прага. 17.V 1968. Supraphon 080978.

32 вариации c-moll на собственную тему WoO 80
Москва. 1952. СССР С10—07483-84. Bruno BR 14014. Colosseum CRLP 177. Heritage 1203. Supraphon LPM 184.

Ленинград. 18.I 1968 с концерта в зале филармонии. СССР Д 022925-26, С 01705-06. Ariola 86889 XDK. Chant du Monde LDX 78430.
Кливленд. 29 и 30.IV, 1 и 4.V 1968. Angel S 3731, S 36030. World Records SM 156—60. Нью-Йорк. 2.II 1969 с концерта в Карнеги-холле. Angel S 4116, EMI ASD 2544, IC187-91525-26. СССР СМ 04203-06.

6 вариаций D-dur op. 76
Москва. 1952. СССР С10—07483-84.
Москва. 24.IV 1966 с концерта. СССР Д 022925-26. Ariola 80746 МК.
Ленинград. 18.I 1968 с концерта в зале филармонии. СССР С 01705-06. Chant du Monde LDX 78430.

Кливленд. 29 и 30.IV, 1 и 4.V 1968. Angel S 3731, S 36030. World Records SM 156—60.
15 вариаций с фугой на тему из балета «Творения Прометей» op. 35 (Героические вар.)
Берлин. IX 1980, 1982. DGG 2532 024.

БРАМС И.

4 баллады op. 10
Турку. 8—10.IX 1975. DGG 2530 655.
Москва. 27.XII 1977 с концерта в консерватории. Bruno Walter Society IGI 299.

Концерт № 1 c-moll op. 15
Берлин. 16—17.VI 1972. Орк. филарм./Э. Йохум. DGG 2707 064.
2726 082, 2530 258, 2542 126. СССР С10—03975-76.

Концерт № 2 B-dur op. 83
Чикаго. 8.II 1958. Чикагский симф. орк./Ф. Рейнер. RCALM 2219. Camden CCV 5042, RCALM 2219. RCALSC 2219, Camden CCV 5042. RCA VICS 1026, RB 16142, SB 2032, KV 39. СССР 015333-34.
Берлин. 12—13.VI 1972. Филарм. орк./Э. Йохум. DGG 2707 064, 2726 082, 2530 259, 2542 151. СССР С10—04169-70.

² В 1987 году все ранее записанные сонаты Бетховена в исполнении Э. Г. Гилельса выпущены Всесоюзной фирмой грамзаписи «Мелодия».

7 пьес для фортепиано (Фантазии) op. 110
Турку. 8—10.IX 1975. DGG 2530 655.
Прага. 24.V 1973 с концерта (только № 5 и 6). Rosoco 2087. Supraphon 11112550 G.

Фортепианный квартет g-moll op. 25/1
С Д. Цыгановым, Б. Борисовским, С. Ширинским
Москва. 1949. СССР 016701-06, Д 5584-85.

С Амадеус-квartetом
Мюнхен. 21—22.XII 1970. DGG 2530 133, 2542 140. СССР СМ 03973-74.

Трио для фортепиано, скрипки и валторны Es-dur op. 40
С Л. Коганом и Я. Шапиро
Москва. 1951. СССР НД 1746-47. Bruno BR 14010. Colosseum CRLP 258. Monitor MC 2066, Westminster XWN 18181.

Вариации на тему Паганини a-moll (1) op. 35
Москва. 9.I 1983 с концерта в Зале им. Чайковского. Мелодия С10—22807-003.
Япония. III 1984, 1986 * с концерта. Ariola 207052-425.

ВАЙНБЕРГ М.

Соната № 4 op. 56
Москва. 23.II 1957 с концерта. СССР Д 07937-38, М10—42715-07938.

ВЕБЕР К.-М.

Соната № 2 As-dur op. 39
Ленинград. 18.I 1968 с концерта. СССР С10—07387-88. Ariola 27626 КК.

ВЛАДИГЕРОВ П.

Пьесы op. 29/1, 3, 6. Колыбельная. Крестьянский танец. Рученица
Москва. 29.XI 1950 с концерта в консерватории. СССР М10—41057-58. 1987 *.
Ariola 302750-420.

ГАЙДН Й.

Концерт D-dur (H XVIII:11)
Москва. 1959. Моск. камерный орк./Р. Баршай. СССР Д 5066-67, СМ 02015-16. Ariola 77291 ZK, Artia ALP 159. Bruno BR 14047. Columbia M 33098. Eterna 826147. Мелодия 390 076 (Голландия).

Соната c-moll (H XVI:20)
Москва. XII 1960 с концерта. СССР Д 07929-32. Ariola 80291 XDK. Chant du Monde LDA 8310-1.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели g-moll (HXV:19)
С Л. Коганом и М. Ростроповичем
Москва. 1952. СССР Д 028117-18. Ariola 85176 XDK.

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели D-dur (HXV:16)
С Л. Коганом и М. Ростроповичем
Москва. 1951. СССР 19202-07. Monitor MC 2066, MCS 2066. Saga 5311. Westminster XWN 18181.

ГЕНДЕЛЬ Г.

Соната для флейты и фортепиано a-moll op. 1/4
С А. Корнеевым
Москва. 1958. СССР Д 04704-05.

ГЛАЗУНОВ А.

Соната № 2 e-moll op. 75
Москва. 1950. СССР СМ 04331-32. Ariola 88803 XCK. Chant du Monde CH 91311. Colosseum CRLP 178. Concert Hall Society 1311. Odyssey Y 34611.

gis

ГРИГ Э.

Лирические пьесы: Ор. 12/1 Арнетта. Ор. 38/1 Колыбельная. Ор. 43/1. Бабочка. Ор. 43/2 Одинокый странник. Ор. 47/2 Листок из альбома. Ор. 47/3 Мелодия. Ор. 47/4 Халлинг. Ор. 54/4 Ноктюрн. Ор. 54/5 Скерцо. Ор. 57/6 Тоска по родине. Ор. 62/4 Ручеек. Ор. 62/6 Домой. Ор. 65/5 В духе баллады. Ор. 68/2 Бабушкин менуэт. Ор. 68/3 К твоим ногам. Ор. 68/5 Колыбельная. Ор. 71/1. Это было когда-то. Ор. 71/3 Маленький троль. Ор. 71/6 Мимо! Ор. 71/7 Отзвуки.
Берлин. 5—12.VI 1974. DGG 2530 476, 2535 620. Eterna 826801. СССР С10—06891-92. DGG 2542 142.

ДЕБЮССИ К.

Этюд № 11 (Сложные арпеджио)
Зап. Берлин. II 1954. Студия Taubenstrasse.
Eterna 120024, 520036. Chant du Monde LDA 8104.
Образы (3 пьесы)
Москва. 1969 с концерта. Ariola 28323 KK.
Прага 24.V 1973 с концерта. Supraphon 11112550 G. Rosoco 2114.
Ноктюрн № 2 «Празднества» (аранж. Л. Борвика)
СССР. 1937. СССР 8241-42.
Бергамасская сюита — Лунный свет (№ 2)
Москва. 1946. СССР Д 04046-47, МК 1555.

КАБАЛЕВСКИЙ Д.

Концерт № 3 D-dur op. 50
Москва 1954. Орк. радио/Дм. Кабалевский. СССР Д 2622-3186, Д 014029-30. Bruno BR 14005. Chant du Monde LDXP 8165. Colosseum CRLP 10223. Monitor MC 2061, MCS 2061. Parlophone PMA 1039. Westminster XWN 18356.
Соната № 2 op. 45
Москва. 22. I 1959 с концерта. СССР M10—42715-07938.

КЛЕМЕНТИ М.

Соната C-dur op. 34/1
Москва. 26.XII 1960 с концерта. СССР Д 07929-32. Ariola 80291 ХК. Chant du Monde LDXA 8310-11.

ЛЕЙЕ Ж.-Б.

Жига из сюиты для клавесина № 1 g-moll (аранж. Годовского)
Москва. 1935. СССР 524-25, Д 027069-70. Ariola 85312 ХАК. Westminster WGM 8309.

ЛИСТ Ф.

Концерт № 1 Es-dur
Москва. 1950. Гос. орк. СССР/К. Кондрашин. СССР Д 0351. Bruno BR 14025. Chant du Monde LDP 8052. Colosseum CRLP 158. Classics Club X 1033. Concertone LP 20218. Monarch MWL 308. Vanguard VRS 6015.
Трансцендентальные этюды по Паганини G 140
№ 3 gis-moll — Кампанелла
СССР. 1945. СССР 13232-33.
Москва. 4.III 1951 с концерта в Колонном зале Дома союзов. СССР M10—40769-70. Ariola 25810 ХАК. СССР С10—15235-36.
№ 5 E-dur — Охота
СССР. 1940. СССР 10606, Д 027069-70. Ariola 85312 ХАК, 88230 ХНК. Westminster WGM 8309.
Фантазия на темы оп. Моцарта «Свадьба Фигаро» (аранж. Бузони)
Москва. 1935. СССР 0774-75.
Венгерская рапсодия № 2 cis-moll
Москва. 12.II 1976. С концерта в БЗК. СССР С10—15235-36.

Венгерская рапсодия № 6 Des-dur
Москва. 1950. СССР 17053-54. Supraphon 401216, С 24283.
Венгерская рапсодия № 9 Es-dur (Пештский карнавал)
Москва. 1951. СССР 19969-72, Д 027069-70. Ariola 85312 ХАК, 88230 ХНК. Westminster WGM 8309.
Москва. 18.XII 1959 с концерта в БЗК. СССР С10—15235-36.
Венгерская рапсодия № 15 (Ракоци-марш) a-moll
Москва. 18.XII 1959. СССР С10—15235-36.
Соната h-moll
Москва. 4.X 1961 с концерта. СССР Д 011279-80. Ariola 77289 ZK, 88230 ХНК, 80563 XV, 87868 ХАК. Chant du Monde LDXA 8337.
Нью-Йорк. 24.XII 1964—5.I 1965 с концерта в Карнеги-холле. RCALM 2811, LSC 2811, 26 48063, RB 6678, SB 6678.
Испанская рапсодия
Ленинград. 18.I 1968 с концерта в зале Лен. филармонии. СССР С10—15235-36.
Забывтый вальс № 1
Москва. 2.III 1957 с концерта в БЗК. СССР С10—15235-36.

МЕНДЕЛЬСОН Ф.

Концерт № 1 g-moll op. 25
Москва. X 1962 с концерта в консерватории. Гос. орк. СССР/К. Кондрашин. СССР Д 014775-76. Allegro 717³. Bruno BR 14024. Classics Club X 1033. Concert Hall Society 1312. Colosseum CRLP 191. Hall of Fame 527. Monarch MWL 308. Music Appreciation Society 62712. Saga FDY 2060.
Этюд a-moll op. 104/3
Москва. 3.X 1954 с концерта в консерватории. СССР M10—41057-58.
Москва. 9.I 1983 с концерта в Зале им. Чайковского. Мелодия С10—22807-003. 1987*. Ariola 302750-420.
Скерцо из фантазии e-moll op. 16/2
Москва. 1940. СССР 10606-10662. Supraphon 15200, G 22962, 1111 687.
Песня без слов op. 38/6 As-dur (Дуэт)
1947. СССР 14754-55. Ariola 85312 ХАК. СССР Д 027069-70. Supraphon G 15161, G 22962, 15200. Westminster WGM 8309.
Москва. 9.I 1983 с концерта в Зале им. Чайковского. Мелодия С10—22807-003.

МЕТНЕР Н.

Соната g-moll op. 22
Москва. 1952. СССР Д 02305-06, CM 04331-32. Ariola 86889 ХДК. Monitor MC 2130, MCS 2130. Odyssey Y 34611. Westminster WGM 8273, XWN 18180.
Соната-воспоминание op. 38/1
Москва. 23.XII 1968 с концерта. СССР Д 027725-26. Ariola 86889 ХДК.
Нью-Йорк. 2.II 1969 с концерта в Карнеги-холле. Angel S 4110. EMI ASD 2544, 1C 187-91525-26. СССР CM 04203-06.

МОЦАРТ В. А.

Концертное дуэтино — Фантазия на темы финала концерта Моцарта № 19 F-dur K 459 (аранж. Бузони)
С Я. Заком
СССР. 1950. СССР 018683, M10—40821-22.
1987*. Ariola 302750—420.
Концерт № 21 C-dur K 467
Москва. 1959. Моск. камерный орк./Р. Баршай. СССР Д 05066-67, CM 02015-16. Ariola 77291 ZK, 27349 ХНК, 80563 ХК, Artia ALP 159. Bruno BR 14044, EMI ALP 159. Columbia M 33698. Eterna 826147. Parliament WG11.

³ Есть сведения, которые не удалось проверить, что концерт записывали Ariola и Chant du Monde.

001.
/К. Бём
Rosoco 2093.
30 456. Eterna 826764. СССР C10—09131-32.
CP Д 07937-38. Ariola 86200 МК, 88230 ХНК,
Моцартеуме. DGG 2530061, 2535 608. СССР CM
Бузони)
321-22.
ни)
321-22.
Моцартеуме. DGG 2530 061. СССР CM 03207-08.
Моцартеуме. DGG 2530 061. СССР CM 03207-08.
К 1555. Hall of Fame 527.
phon 11112550 G.
M 431, SUF 20063, DM 5411, Colosseum CRLP 177.
ких полей. Columbia FCX 301. Angel 35132, Colum-
I. Electrola C 90400.
и виолончели B-dur K 254
Ariola 88331 ХАК. EMI C053-97788.
и виолончели G-dur K 564
8563-64. Bruno BR 14053. Kingsway 261.
Моцартеуме. DGG 2530 061. СССР CM 03207-08.
öbel») K 455
Моцартеуме. Rosoco 2114.
е» (аранж. Бузони)
0821-22.

рашин. СССР Д 2930—31, CM 04403-4584. Ariola
R 14007. Chant du Monde LDP 8218. Monitor MC
19178. Shingokai PH 40

ты 1311.

Соната № 8 B-dur o
Вена. 19—23.IX 1973. Ал
Мимолетности op. 22
Зап. Берлин. II 1954. Студ
8104. Octave OC 7. Saga
Москва. XII 1977 с конце
Вена. 19—23.IX 1973. Ал
M 33824 (только 1, 3, 8)
Прелюд C-dur op. 1
Москва. 1977. СССР C10

ПУЛЕНК Ф.

Сельский концерт д.
Москва. X 1962 с конце
M10—39141-42. Ariola 2
Из трех пьес — №
Москва. 1937. СССР 740

РАВЕЛЬ М.

Игра воды
Нью-Йорк. 2.II 1969 с ко
СССР CM 04203-06.
Москва. 1969 с концерта.
Альборада
Москва. 10.X 1961 с ко
Павана
Нью-Йорк. 2.II 1969 с к
СССР CM 04203-06.
Москва. 1969 с концерта
Гробница Куперена
Москва. 1950. СССР Д
Вальсы благородных
Москва. 22.I 1959 с кон
1987 *. Ariola 302750-42

РАМО Ж.-Ф.

Переключка птиц
Москва. 1951. СССР 195
Тамбурин
Москва. 26.XII 1960 с к
LDX 8310/11.
Крестьянка (рондо)
1951. СССР 19533-34.
Москва. 26.XII 1960 с к
LDX 8310/11.

инж. Рахманинова)
Colosseum CRLP 147.
209-10.
/10, op. 23/5
209-10.

Гос. орк. СССР/К. Элиасберг.
28, Д 1101-02. Monitor MC 2006, MC 2041, MCS 2041.
22

исии неизвестны.
(?). Colosseum CRLP 178.
К. Кондрашин. СССР 016649-54, Д 1478-79, Д 0351-3817.
VRS 6015.

в Колонном зале Дома союзов. Орк. радио/К. Элиасберг.
5810 ХАК.

д. общества консерватории/А. Клюитенс. Columbia FCX
X 1217, FC 25033, QCX 301, C 90400.

рипки и виолончели F-dur op. 18
вичем

9-50. Ariola 88331 ХАК. EMI C053-92788.
ена op. 35 для двух фортепиано

0—40821-22.

80
4-29, CM 04329-30. Ariola 88803 ХСК. Bruno BR 14010,
Y 8184. Colosseum CRLP 258. Monitor MC 2060. Telefunken
180.

L 105) = K 159

, Д 02828-29, CM 04329-30. Ariola 88803 ХСК. Bruno BR
Chant du Monde LDY 8184. Telefunken UV 170. Westmin-

518
СССР Д 07929-32. Ariola 80291 ХДК. Chant du Monde

466
СССР Д 07929-32. Ariola 80291 ХДК. Chant du Monde

113
99, Д 02828-29, CM 04329-30. Ariola 88803 ХСК. Bruno
du Monde LDY 8184. Colosseum CRLP 258. Telefunken

LDX 8310/11.
Соната h-мо
Москва. 1955. СС
BR 14010. Chant
ster XWN 18180.
Москва. XII 1960
8310/11.

Соната G-ди
Москва. 1955. СС
14010. Monitor M
Москва. XII 1960
LDX 8310/11.

СКРЯБИН А

Этюд cis-мо
Москва. 1977. СС
Сонаты № 3
Москва. 1987 *.

СМЕТАНА П

Польки «Вос
Москва. 1950. СС
1987 *. Ariola 302
6 характерн
Москва. 1950. СС
1987 *. Ariola 302

СТРАВИНСК

Adagio из «А
Москва. 10.X 19
Петрушка —
Прага. 24.V 1973
№ 1 Русская
Москва. X 1961

ФОРЕ Г.-Ю.

Фортепианн
С Л. Коганом, Р.
Москва. 1958. СС

ФРАНК С.-О

Симфониче
Москва. 4.III 195
M10—40769-70.

ЧАЙКОВСК

армония»/Лорин Маазель. EMI SLS 865, ASD
37240 МК, 27349 ХНК. СССР С10—04803-06.
ле филармонии. Нью-Йоркский филарм. орк./

филарм./К. Кондрашин⁴. Baroque 1685, 3685.
VMC 3035, VSC 4035.

армония»/Лорин Маазель. EMI SLS 865. Angel
—81. Ariola 87717 ХК, 87241 МК, СССР

тланов. Мелодия С10—22065-003.

армония»/Лорин Маазель. EMI SLS 865. Angel
9 ХНК. Chant du Monde LDX 78580-81. СССР

015891-92, CM 04125-26. Ariola 86616 КК. Юмо-
2, CM 04125-26. Ariola 86616 КК. Concert Hall
сток из альбома. СССР 18432-33, Д 015891-92,
орн. СССР Д 015891-92, CM 04125-26. Ariola
Club National de Disque 23. Colosseum CRLP 232.
24. Каприччиозо. СССР 18432-33, Д 015891-92,
um CRLP 232. Concert Hall Society 1311. Тема с
04125-26. Ariola 86616 КК.

Д 015891-92, CM 04125-26. Ariola 86616 КК,

— *Песня без слов*

3101-02, Д 01127-28. Colosseum CRLP 115. Supra-

виолончели a-moll op. 50

440 AC 1202. Ariola 85176 ХДК. Chant du Monde
1662.

нез Es-dur op. 22

онном зале Дома союзов. Симф. орк. радио/
Ariola 25 810 ХАК.

200, Д 027069-70. Ariola 85312 ХАК, 88230 ХНК.
raphon 40173, 1111687.

иларм. орк./К. Кондрашин. СССР CM 02209-10.
КАК.

фийский орк./Ю. Орманди, Columbia ML 6112,

Этюд № 26 *As-dur op.*
Москва. 23.XII 1968 с конц
Нью-Йорк. 2.II 1969 с конц
СССР CM 04203-04.

Москва. 27.XII 1977 с конц
Полонез № 3 A-dur op.

Москва. 1945. СССР 13298-
Берлин. 15—20. IX 1978. DC

Полонез № 4 c-moll op.
Берлин. 15—20.IX 1978. DC

Москва. 27.XII 1977 с конц
Society IGI 299.

Полонез № 6 As-dur o
Москва. 1937. СССР 5805-0

Берлин. 15—20.IX 1978. DC
Москва. 27.XII 1977 с концер

ciety IGI 299.

Соната № 2 b-moll op.
Москва. 1958. Colosseum CI

Нью-Йорк. 19—20.X 1955.
EMI IC 153-11626-28. Serap

Москва. 10.X 1961 с конц
87686 ХАК, 301022-435. Ch

Соната № 3 h-moll op.
Берлин. 15—20.IX 1978. DC

Москва. 27.XII 1977 с конц
Society IGI 299.

ШОСТАКОВИЧ Д.

Прелюдии и фуги op. 1
Москва. 1955. СССР НД 028

1 и 24), HC 46-10 (только
Нью-Йорк. Сити. 19—20.X

Seraphim 60010.

Соната № 2 h-moll op.
Нью-Йорк. 8.I 1965. Карнеги

СССР Д 019263-64, M10—

ШУБЕРТ Ф.

Дивертисмент во фран
С Е. Гилельс

Берлин. 17—21.VII 1978. D
6 экосезов op. 18a D

С Е. Гилельс
Берлин. 17—21.VII 1978. D

Фантазия f-moll op. 10
С Е. Гилельс

Берлин. 17—21.VII 1978. D

86200 МК, 27020 К, 33100
780
IX 1966. EMI ASD 2483, 2C063—90121. Angel SR
Musical Heritage Society 4025 (№ 3 и 4). СССР

A-dur op. 114 D 667

0 646, 2563 924, 2740 188, 2536 381.

84
арнеги-холл (1-я ч.). 23.XII 1964 (2-я ч.). 22.XII
311. 26. 48063, RB 6668, SB 6668, 635.058/645058.
ет. СССР 019263.

60
и. RCA RB 6668, 26. 48063 DP, 630602, LM 2493,

Д 07937-38.

онсерватории. Bruno Walter Society IGI 299.
052-425.

— *Бессвязные свидения*
69-70. Ariola 85312 ХАК. Westminster WGM 8309.

, 18.IX 1966. EMI ASD 2483, 2C063-90121. Angel
25. Misical Heritage Society 4025. СССР Д 024617-18,

известны. Rosoco 2087.

Artia ALP 163. Bruno BR 14051. Monitor MC 2048.
ССР Д 011277-80. Ariola 86889 XFK, 88230 ХНК.
Таузига)

069-70. Ariola 85312 ХАК, 88230 ХНК. Westminster

069-70. Ariola 85312 ХАК, 88230 ХНК. Westminster

и и виолончели № 1 d-moll op. 63

4-65, Д 028117-18. Ariola 85176 ХДК.

е им. Чайковского. Мелодия С10—22807-003.
07052-425.

Нейгауз Г. Эмиль Гиле
Нейгауз Г. Трое даров
Нейгауз Г. Триумф со
Нейгауз Г. Торжество
Нейгауз Г. Счастливая
Нейгауз Г. Эмиль Гиле

тории). 1938. 10
Прокина Л. К конце
1942. 25 июня.

Горышник В. Эмиль Гиле
[Автор не указан]. К
рия. 1942. 22 ф

Марьясин Л. Эмиль Гиле
Нейгауз Г. Зрелость/
Коган Г. Эмиль Гиле

Хубов Г. На концерте
Гозенпуд М. Концерт
Мильштейн Я. Эмиль

Кочетова В. Концерт
Дроздов Ан. Два мас
Данькевич К. Выдающ

Калошин Ф. Пражск
Григорьева Н. Конце
Живов Л. Концерт Э

Живов Л. Эмиль Гиле
Бельгийская печать с
Кабалевский Д. Встр

Аджемов К. Эмиль Гиле
Чулаки М. Дальнейш
1954. 8 апр.

Орвид Г. Советские
Голубев Е. Яркий та
Эдельман Г. На кон

Владимирский Б. Ко
Концерты Эмиля Гиле
Триумф советского и

це Шайо//Со
Сабина М. Бетхов
1956. № 6.

Г. Бакейро Фостер.
Бекар. Эмиль Гиле
Коган Г. Эмиль Гиле

Сов. музыка.
Французская пресс
Американская пресс

Моисеев Л. На кон
Рабинович Д. Эмил
Волков Ю. Италия

Кабалевский Д. Дн

Литература и жизнь. 1962. 6 апр.
жизнь. 1962. № 4.
го времени//Муз. жизнь. 1962. № 8.
ельса//Муз. жизнь. 1962. № 22.
ых произведений Шостаковича.— М., 1963.
ельса//Сов. музыка. 1963. № 1.
//Сов. музыка. 1964. № 4.
ельса//Сов. культура. 1964. 1 ноября.
тный зал//Сов. музыка. 1964. № 12.
звестия. 1965. 9 апр.
рта и Шостаковича//Муз. жизнь. 1965. № 10.
исты.— М., 1965.
ика. 1965. № 6.
жизнь. 1966. № 12.
1966. 18 окт. (Эдинбургский фестиваль).
лю Гилельсу — 50 лет//Комс. правда. 1966.
еч. Москва. 1966. 18 окт.
кого искусства//Сов. культура. 1966. 18 окт.
1966. № 247.
/Правда. 1966. 24 окт.
1966. № 19.
лармонического оркестра. 1966. 9 дек.
1967. № 7.
ение//Сов. музыка. 1967. № 6.
жизнь. 1968. № 8.
са//Муз. жизнь. 1969. № 5.
//Вопросы музыкального исполнительства. —
ает Бетховена.— Гамбург, 1969.
ыка. 1970. № 3.
кинский рабочий. 1970. 14 марта.
Ереван). 1970. 24 марта.
ря Востока. 1970. 18 марта.
/Сов. музыка. 1971. № 10.
ов. культура. 1973. 27 марта.
Муз. жизнь. 1975. № 10.
узыка. 1976. № 6.
Муз. жизнь. 1976. № 19.
/Сов. музыка. 1976. № 10.
ыка. 1976. № 10.
а. 1976. № 10.
сегодня//Сов. музыка. 1976. № 10.
ка. 1976. № 10.
17 окт.
ого искусства//Сов. культура. 1976. 18 окт.
Москва. 1976. 18 окт.
Правда. 1976. 19 окт.
стия. 1976. 19 окт.

Благой Д. Эмиль Гилельс
Попов Ин. Эмиль Гилельс
Григорьев Л., Платек Я.
Блок В. Триумф Гилельса
Цыпин Г. Мгновения кр
Цыпин Г. Всегда поиск/
Лагина Н. Бетховен Гил
Диденко Т. Al fresco Эм
Викторов П. Заметное со
Вершинина Г. Сноп соли
Ардаматский В. Из буду
Вершинина Г. Моцарту
1983. 29 ноября.

Попов Ин. Совершенству
Концертное обозрение. 1
Концертное обозрение. 1
Концертное обозрение. 1
Выступление Гилельса в

. 5

ЦАТЬ ДЕВЯТУЮ

. 11

. 20

. 20

ерт 24

ГОДЫ 33

. 33

. 35

. 47

тории 52

ВРЕЛОСТИ 64

. 64

. 75

. 81

ОДИННАДЦАТЬ

I 85

. 85

. 88

. 90

. 91

. 93

. 95

. 97

. 101

. 102

. 106

. 107

ертных программ

. 111