



RECITAL OF
**SERGEI
DORENSKY**

SERGEI RACHMANINOFF
Rhapsody on a Theme
of Paganini

GEORGE GERSHWIN
Rhapsody in Blue

SAMUEL BARBER
Piano Concerto

RECORDED IN 1982 AND 1966



First time on CD

«Многие композиторы ходили вокруг джаза, как коты вокруг миски с горячим супом, ожидая пока он остынет, чтобы насладиться им, не рискуя обжечь языки... Леди Джаз, украшенная интригующими ритмами, шла танцующей походкой через весь мир... но нигде ей не встретился рыцарь, который ввел бы ее как уважаемую гостью в высшее музыкальное общество. Джордж Гершвин совершил это чудо... Он – принц, который взял Золушку за руку и открыто провозгласил ее принцессой, вызывая удивление мира и бешенство ее завистливых сестер» (У. Дамрош).

Едва ли можно лучше выразить значение творчества Гершвина в американской и мировой музыке. Потомок иммигрантов из России, он с юности погрузился в музыкальный водоворот Бродвея, танцевальных и блюзовых песен, мюзиклов и ревю. Но с не меньшим увлечением погружался в мир «академической» музыки, изучая Баха и Бетховена, Шопена и Листа, Дебюсси и Равеля. На недоуменные вопросы коллег он отвечал: *«Я это делаю для того, чтобы писать популярную музыку»...*

Свое популярнейшее произведение – *«Рапсодию в стиле блюз»* (это лишь один из возможных вариантов перевода, благодаря столь многозначному слову «blue») – он сочинил в 1924 году по заказу «короля джаза», создателя знаменитого биг-бенда Пола Уайтмана. Тот мечтал об экспериментальном концертном сочинении, в котором свободно сочетались бы элементы джаза и классической музыки. Занятый другими замыслами, Гершвин забыл об обещании; полной неожиданностью стал для него газетный анонс концерта с названием *«Эксперимент в современной музыке»*. Среди композиторов там фигурировала и фамилия Гершвина. На сочинение «американской рапсодии» (первоначальное название) оставалось чуть больше недели! Но Гершвин выполнил заказ в срок, хотя часть фортепианной партии на премьере пришлось сымпровизировать.

Сам композитор трактовал замысел рапсодии, большая часть которой была написана «под стук колес» (в поезде, по дороге из Нью-Йорка в Бостон), как *«музыкальный калейдоскоп Америки, наш бурный кипящий котел, нашу многонациональную энергию, наши блюзы, нашу столичную суматоху»*. Синтезируя черты свободной импровизационности, классического концерта и романтической поэмы, *«Рапсодия в стиле блюз»* и по сей день остается самым ярким сочинением, в котором Леди Джаз предстает принцессой...

В начале 1920-х годов в США прибыл Сергей Рахманинов. Волею судеб Америка стала второй родиной великого русского композитора и пианиста. Он начал интенсивнейшую концертную деятельность, которая продолжалась до самой смерти.

«*Рапсодия на тему Паганини*», законченная в 1934 году, стала самым известным его произведением американского периода и последним сочинением для фортепиано. В обращении Рахманинова к знаменитому 24-му капризу Паганини, вдохновлявшему многих композиторов, сыграла роль дружба со скрипачом Ф.Крейслером, с которым он неоднократно выступал.

Когда балетмейстер М. Фокин предложил Рахманинову идею хореографического воплощения «*Рапсодии*», сам композитор так обрисовал сюжетную линию: «... Не оживить ли легенду о Паганини, продавшем душу нечистой силе за совершенство в искусстве, а также за женщину?»

Безусловно, музыкальный замысел допускал подобную трактовку – роль антиязы к теме Паганини в «*Рапсодии*» играет мотив *Dies irae*, средневековая «секвенция» о Страшном суде. Со времен романтизма этот мотив приобрел репутацию «дьявольского», inferнального; в поздней музыке Рахманинова он появляется регулярно. *Dies irae* не сразу заявляет о себе в «*Рапсодии*», но постепенно набирает силу – после вдохновенной лирической кульминации, по словам Рахманинова, наступает «*торжество искусства Паганини, его дьявольское пиццикато*». «Дьявольская» тема торжествует в конце «*Рапсодии*», однако послесловие остается не за ней...

Тема Художника – творца и виртуоза, обуреваемого внутренними соблазнами и окруженного любопытством и завистью толпы, воплощена в «*Рапсодии*» без лишнего романтического пафоса, но с потрясающей образной силой.

«*Забитый неоромантик первой величины*», – так оценил современный пианист Л. Маккоули значение Сэмюэля Барбера в музыке XX столетия. Современник Дж. Гершвина и А. Копленда, сегодня он известен широкой публике как автор «*Адажио для струнных*»; между тем, в пестрой картине «*Музыкального калейдоскопа Америки*» прошлого века его творчество стояло особняком. Не примыкая к определенному стилю или направлению, будучи далек от модных увлечений джазом, авангардом и додекафонией, Барбер писал музыку, не оглядываясь на упреки в «консерватизме» – и получал широкое признание в США и за его пределами.

Разносторонняя музыкальная одаренность (будучи студентом в Институте Кёртиса в Филадельфии, Барбер занимался фортепиано, пением, композицией и дирижированием) позволила композитору раскрыться в широком жанровом спектре – симфонической, фортепианной, концертной, оперной и камерно-вокальной музыке. На фоне успеха оперы «*Ванесса*» (1957), получившей Пулитцеровскую премию (единственная опера американского композитора, с успехом шедшая в Нью-Йоркском театре Метрополитен-опера), Сэмюэль Барбер переживал расцвет творчества.

В 1960 году он стал работать над Концертом для фортепиано с оркестром, вдохновленный искусством молодого пианиста Дж. Браунинга (ученика русского педагога Р.Левиной; Барбер был особенно впечатлен его исполнением «*Рапсодии на тему Паганини*»). Работа над концертом заняла более двух лет (последняя часть была закончена в 1962 году по возвращении из Москвы, куда Барбер был приглашен на съезд Союза композиторов СССР). Премьера имела триумфальный успех – композитор был удостоен второй Пулитцеровской премии. В 1965 году концерт впервые прозвучал в Европе.

Облаченный в традиционную трехчастность, концерт и полвека спустя звучит современно: неоклассическая строгость уравнивает остроту эмоционального накала, романтическая приподнятость чувств, яркость кульминационных вспышек соответствует внешнему динамизму формы. Наиболее экспрессивна масштабная первая часть, открывающаяся сольной каденцией; ей противопоставлена светлая грусть «*Канцоны*» (эта музыка первоначально была написана как пьеса для флейты с фортепиано), за которой следует упругое пятидольное Allegro с басовым «остинато».

«...Теплота, обаяние, доверительная искренность высказывания...», – эти наиболее характерные черты исполнительского стиля Сергея Доренского выделяли критики еще в молодые годы пианиста. – Он располагает к себе сердца ярко выраженной поэтической направленностью своего искусства».

Народный артист РСФСР, профессор и многолетний декан фортепианного факультета Московской консерватории, действительный член Российской академии творчества, председатель и член жюри престижных международных конкурсов Сергей Доренский (р. 1931) являет собой редкий пример активного творческого долголетия. Сегодня он известен как педагог, ученики которого поддерживают мировую славу российской фортепианной школы (Н. Луганский, Д. Мацуев, Е. Мечетина, А. Писарев, В. Руденко, А. Штаркман, В. Корчинская-Коган, П. Нерсесьян и многие другие). Однако исполнительское творчество Сергея Доренского (к сожалению, в записях отражена лишь небольшая его часть) представляет собой оригинальную страницу в общей картине отечественного исполнительского искусства.

В течение многих лет (в Центральной музыкальной школе, Московской консерватории, аспирантуре) С. Доренский был учеником прославленного пианиста-виртуоза педагога Григория Гинзбурга.

«Рядом с ним, – вспоминал Доренский, – нельзя было не влюбиться в пианизм, в звуковую палитру рояля, в обольстительные таинства фортепианной техники...».

Совершенство внешней отделки, безукоризненная точность воспроизведения музыкального текста, воспринятые от учителя, в соединении со свойственной пианисту лирической задушевностью, тонкими оттенками звучания привлекали слушателей. В 1955 году Сергей Доренский был удостоен I премии на конкурсе в рамках Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Варшаве; особый успех пришел к нему на Международном конкурсе в Рио-де-Жанейро (1957, II премия). *«...Из всех пианистов... никто не вызвал столько симпатии у публики, такого еди-нодушного восторга»*, – писала бразильская газета.

В 1982 году Сергей Доренский записал на одну пластинку рапсодии Рахманинова и Гершвина. Это было необычным, даже «дерзким» шагом – слишком полярными казались творческие миры двух композиторов. Однако в исполнении этого замечательного музыканта оба произведения, написанные в Америке композиторами с российскими корнями, обрели неожиданное сходство.

Не секрет, что полнозвучные «волны-кульминации» в лирическом эпизоде *«Рапсодии»* Гершвина обнаруживают явное влияние Рахманинова. Можно говорить

и о движущей силе ритма, динамичной «токатности», общей для фортепианной музыки XX века. В трактовке Доренского особенно «непохожей» на привычные интерпретации оказалась рахманиновская *«Рапсодия»*: в ее открывшейся импровизационной свободе, захватывающей динамике движения, темброво-регистрающих контрастах уже невозможно не услышать влияния джаза. Как чуткий художник, Рахманинов (при всем декларируемом консерватизме) не мог игнорировать американскую музыку, в которой джаз господствовал безраздельно. Более того, пианист стремится убедить нас, что Рахманинов, сознательно или нет, принимает саму суть джазового стиля – сочетание строгой схемы и почти неограниченной свободы высказывания – за основу своего сочинения. Таким образом, *«Рапсодия на тему Паганини»* становится своеобразным, преломленным могучей творческой волей ответом на *«Рапсодию»* Гершвина, благодаря которой джаз вошел в универсальный язык музыкальной культуры.

Еще в 1966 году Сергей Доренский включил в свой репертуар фортепианный концерт Барбера. Он первым в нашей стране исполнил это сочинение, с успехом прозвучавшее в США и Европе. В его трактовке концерт был *«неожиданно русским по аромату... в блестящем виртуозном стиле»*. Скрытые «русские» корни, влияние романтического пианизма Рахманинова и Горовица на сочинение американского автора, отраженные в интерпретации Доренского, придают ей особый интерес.

Борис Мукосей

“Various composers have been walking around jazz like a cat around a plate of hot soup, waiting for it to cool off, so they could enjoy it without burning their tongues [...]”

Lady Jazz, adorned only with her intriguing rhythms, has danced her way around the world. But [...] she has encountered no knight who could lift her to a level that would enable her to be received as a respectable member in musical circles. George Gershwin seems to have accomplished this miracle. [...] He is the Prince who has taken Cinderella by the hand and openly proclaimed her a princess to the astonished world, no doubt to the fury of her envious sisters”. (Walter Damrosch).

One can hardly express the importance of Gershwin’s music in American and world music in a better way. The descendant of immigrants from Russia, George Gershwin found himself drawn into the musical whirlpool of Broadway, dance songs and the blues, musicals and revues at a very young age. However, his passion for the world of academic music when he studied Bach and Beethoven, Chopin and Liszt, Debussy and Ravel was as strong. He would answer people’s puzzling questions by saying that he did it to be able to write popular music.

His most popular work, *Rhapsody in Blue*, written in 1924, was commissioned by Paul Whiteman, the “King of Jazz” and founder of the famous big band. Whiteman needed an experimental concert composition, in which elements of jazz and classical music would be freely combined. Occupied with other tasks, Gershwin forgot about the promise. He was astonished to see a newspaper article that said that Whiteman was going to play Gershwin’s piece and some other composers’ works in a concert pretentiously named “An Experiment in Modern Music”. Gershwin had a little more than a week to compose the piece that was initially titled *American Rhapsody*, but managed to finish the composition on time although some portion of the piano part had to be improvised at the premiere.

Gershwin devised the plot of the piece to the “steely rhythms” of train wheels on the way from New York to Boston. He interpreted the concept of *Rhapsody* as “a sort of musical kaleidoscope of America, of our vast melting pot, of our unduplicated national pep, of our metropolitan madness”. Synthesizing the features of free improvisation, classical concerto and romantic poetry, *Rhapsody in Blue* still remains the brightest piece, in which Lady Jazz appears as a princess.

Sergei Rachmaninoff arrived in the USA in the early 1920s. As the fates decreed, America became the other homeland for the great Russian composer and pianist. He started on an intensive concert activity that lasted until his death. However, the muse did not seem to return to Rachmaninoff instantly.

The Rhapsody on a Theme of Paganini finished in 1934 became the most famous piece of his American period and, at the same time, his last piano work. Rachmaninoff’s friendship with violinist Fritz Kreisler, with whom he repeatedly performed, prompted him to turn to Paganini’s famous *Caprice No. 24*, a piece that has inspired many composers.

When choreographer Michel Fokine asked Rachmaninoff if he could use the *Rhapsody on a Theme of Paganini* for his ballet, the composer described the storyline of the piece in the following way: “Why not resurrect the legend about Paganini, who, for perfection in his art and for a woman, sold his soul to an evil spirit?”

Certainly, the musical ideas were open for such an interpretation – the motif of *Dies irae*, a medieval “sequence” of the Last Judgement, plays the role of antithesis to Paganini’s theme in the *Rhapsody*. Since the time of romanticism this motif had gained the reputation of a “devilish” and infernal one; it also appeared regularly in Rachmaninoff’s late works. *Dies irae* does not immediately assert itself in the *Rhapsody*. It gains strength gradually – “the triumph of Paganini’s art, his diabolic pizzicato”, as Rachmaninoff put it, comes after an inspired lyrical climax. The “diabolic” theme triumphs at the end of the *Rhapsody*, but the final word does not rest with it.

The theme of Artist, the creator and virtuoso racked by internal temptations and surrounded by the curious and envious crowd is realized in the *Rhapsody* without romantic histrionics, but with a tremendous figurative power.

“A forgotten neo-romantic great”, the contemporary pianist Leon McCawley described the significance of Samuel Barber for twentieth century music. A contemporary of George Gershwin and Aaron Copland, he is known to today’s general public as an author of *Adagio for Strings*. In the meantime, his music was in a league of its own amid the mixed picture of the “musical kaleidoscope of America” in the previous century. Without adjoining a particular style or school, and staying far from the jazz, avant-garde and dodecaphony crazes, Barber wrote music dismissing the accusations of “conservatism” and won wide recognition in the United States and beyond.

The composer's versatile musical talent (when he was a student of the Curtis Institute of Music in Philadelphia, Barber studied piano, singing, composition and conducting) enabled him to show his worth in a broad spectrum of genres – symphonic, piano, concerto, opera and chamber vocal music. The prime of Samuel Barber's career fell on the success of his opera *Vanessa* (1957) that won him the Pulitzer Prize (the only opera by an American composer that did well at the *Metropolitan Opera* in New York).

In 1960, he began working on the *Piano Concerto* inspired by the art of the young pianist John Browning (a student of the Russian teacher Rosina Lhévinne; Barber was especially impressed with his performance of the *Rhapsody on a Theme of Paganini*). It took him over two years to write the concerto (the last movement was finished in 1962 on his return from Moscow where Barber was invited to take part in the Congress of the Union of Soviet Composers). The premiere was a triumphant success – the composer was awarded another Pulitzer Prize. In 1965, the concerto was performed for the first time in Europe.

Having a conventional three-movement form, the concerto sounds modern even half a century later: its neoclassical strictness counterbalances the sharpness of emotional heat, the romantic elevation of feelings and the brightness of the culminating flashes correspond to the external dynamism of the form. The large-scale first movement is the most expressive one. It opens with a solo cadenza; it is opposed to the light sadness of *Canzone* (this music was originally written as a piece for flute and piano) and followed by a resilient quintuple *Allegro* with a pounding ostinato.

“Warmth, charm, confidential sincerity of the statement” are the most characteristic features of Sergei Dorensky's performing style singled out by critics in the pianist's early years. “He wins hearts with a distinctly poetic orientation of his art”.

The People's Artist of the RSFSR, Professor and long-time Dean of the piano faculty of the Moscow Conservatory, full member of the Russian Academy of Creativity, chairman and judge of prestigious international competitions, Sergei Dorensky (born 1931) is a rare example of active artistic longevity. He is known today as a teacher whose students (Nikolai Lugansky, Denis Matsuev, Ekaterina Mechetina, Andrei Pisarev, Vadim Rudenko, Alexander Shtarkman, Victoria Korchinskaya-Kogan, Pavel Nersessian and



many others) keep the flag of the Russian piano school flying high. However, Sergei Dorensky's heritage (unfortunately, just a small part of it has been captured on record) is an original page in the overall picture of the national performing arts.

Dorensky studied under the renowned virtuoso pianist and teacher Grigory Ginzburg for many years – at the Central Music School, then at the Moscow Conservatory and during his graduate course. “Next to him, it was impossible not to fall in love with pianism, with the sound palette of the piano, with the seductive sacraments of piano technique”, Dorensky remembered.

The perfect exterior and impeccable accuracy of reproduction of the musical text borrowed from the teacher, combined with the pianist's typical sincerity and subtle nuances of sound attracted listeners. In 1955, Sergei Dorensky was awarded the first prize at the competition that took place during the World Festival of Youth and Students in Warsaw. The pianist's participation in the international competition in Rio de Janeiro (1957, second prize) was a triumph. “Of all the pianists [...] no one else won so much sympathy of the public and caused such a unanimous delight”, wrote a Brazilian newspaper.

In 1982, Sergei Dorensky made a record with the rhapsodies of Rachmaninoff and Gershwin. It was an unusual and even a daring move – the creative worlds of the two composers seemed too polar. However, both works written in America by the composers with Russian roots and performed by the remarkable musician have much more in common than it may seem at first glance.

It is no secret that the sonorous “culmination waves” in the slow bit of Gershwin's *Rhapsody* reveal an obvious influence of the older Russian fellow composer. We can also talk about the driving force of the rhythm and the dynamic toccata-esque nature so common for the piano music of the twentieth century. Rachmaninoff's *Rhapsody* as performed by Dorensky turned out to be especially “dissimilar” to the customary interpretations: in its freshly revealed improvisational freedom, exciting dynamics of movement and contrasts between timbres and keys, it is impossible not to hear the influence of jazz. As a sensitive artist, Rachmaninoff (all his declared conservatism notwithstanding) could not ignore the “melting pot” of American music where jazz reigned supreme. Moreover, the pianist seeks to convince us that Rachmaninoff, con-

sciously or not, accepts the very essence of jazz – a combination of a strict pattern with almost unlimited freedom of expression – as a basis of his composition. Thus, the *Rhapsody on a Theme of Paganini* becomes a peculiar response, refracted by the powerful creative will, to Gershwin's *Rhapsody in Blue*, thanks to which jazz entered the universal language of musical culture.

Sergei Dorensky included Barber's piano concerto in his repertoire back in 1966. He was the first domestic pianist to perform the work that was so successful in the USA and Europe. He interprets the concerto with an “unexpected Russian flavour [...] in a brilliant virtuosic manner”. The hidden “Russian” roots and the influence of Rachmaninoff's and Horowitz's romantic pianism on the American composer's work captured in Dorensky's rendition make it even more peculiar. This recording made by the young pianist perfectly fits into his “American” programme – Barber's concerto is perceived as a continuation of the neo-romantic piano tradition derived in the United States from the Russian source.

Boris Mukosey

Сергей Рахманинов (1873–1943)

1 «*Равсодия на тему Паганини*»
для фортепиано с оркестром ля минор, соч. 43 22.50

Джордж Гершвин (1898–1937)

2 «*Равсодия в стиле блюз*» для фортепиано с оркестром Си-бемоль мажор
(аранжировка Ф. Грофе). 16.39

Сэмюэл Барбер (1910–1981)

Концерт для фортепиано с оркестром, соч. 38

3 I. Allegro appassionato 14.27

4 II. Canzone. Moderato 7.09

5 III. Allegro molto 7.33

Общее время: 68.43

Сергей Доренский, *фортепиано*

Государственный симфонический оркестр Министерства культуры СССР

Дирижер – Александр Дмитриев (1, 2)

Государственный симфонический оркестр СССР

Дирижер – Виктор Дубровский (3–5)

Записи: 1982 (1, 2), 1966 (3–5) гг.

Звукорежиссеры: С. Пазухин (1, 2), И. Вепринцев (3–5)

Редактор – Полина Добрышкина

Ремастеринг – Максим Пилипов

Дизайн – Ильдар Крюков

Перевод – Николай Кузнецов

Фото: Евгений Башмаков, Евгений Евтюхов

Sergei Rachmaninoff (1873–1943)

1 *Rhapsody on a Theme of Paganini*
for piano and orchestra in A minor, Op. 43 22.50

George Gershwin (1898–1937)

2 *Rhapsody in Blue* for piano and orchestra in B flat major
(arranged by Ferde Grofé) 16.39

Samuel Barber (1910–1981)

Piano Concerto, Op. 38

3 I. Allegro appassionato 14.27

4 II. Canzone. Moderato 7.09

5 III. Allegro molto 7.33

Total time: 68.43

Sergei Dorensky, *piano*

The USSR Ministry of Culture Symphony Orchestra

Conductor – Aleksandr Dmitriyev (1, 2)

The USSR State Symphony Orchestra

Conductor – Victor Dubrovsky (3–5)

Recorded in 1982 (1, 2), 1966 (3–5).

Sound engineers: S. Pazukhin (1, 2), I. Vepintsev (3–5)

Editor – Polina Dobryshkina

Remastering – Maksim Pilipov

Design – Ildar Kryukov

Translation – Nikolai Kuznetsov

Photo: Evgeny Bashmakov, Evgeny Evtyukhov

MEL CD 10 02594