

ДАНИИЛ КОГАН

ШУБЕРТ
ШИМАНОВСКИЙ
ШЁНБЕРГ



Олег
Худяков

Фёдор
Безносиков

Андрей
Усов

Павел
Романенко

Сергей
Антонов

Михаил
Калашников

Кароль Шимановский (1882–1937)

«Мифы», соч. 30

1 I. Фонтан Аретузы	5.08
2 II. Нарцисс	7.00
3 III. Дриады и Пан	7.16

Франц Шуберт (1797–1828)

Интродукция и вариации на тему песни «Засохшие цветы», D. 802

4 Introduction. Andante	2.43
5 Thema. Andantino	1.46
6 Variation 1	1.34
7 Variation 2	1.37
8 Variation 3	2.10
9 Variation 4	1.50
10 Variation 5	2.01
11 Variation 6	2.08
12 Variation 7. Allegro	3.04

Арнольд Шёнберг (1874–1951)

«Просветлённая ночь», соч. 4

13 1. Sehr langsam	6.13
14 2. Breiter	6.16
15 3. Schwer betont	2.11
16 4. Sehr breit und langsam	9.49
17 5. Sehr ruhig	4.04

Общее время: 67.16

Даниил Коган (скрипка)

1–12: Олег Худяков (фортепиано)

13–17: Фёдор Безносиков (скрипка), Андрей Усов (альт),

Павел Романенко (альт), Сергей Антонов (виолончель),

Михаил Калашников (виолончель)

Запись 2020 г.

Звукорежиссер – Михаил Спасский

Karol Szymanowski (1882–1937)

Mythes, Op. 30

1 I. La Fontaine d'Aréthuse	5.08
2 II. Narcisse	7.00
3 III. Dryades et Pan	7.16

Franz Schubert (1797–1828)

Introduction and Variations on "Trockne Blumen", D. 802

4 Introduction. Andante	2.43
5 Thema. Andantino	1.46
6 Variation 1	1.34
7 Variation 2	1.37
8 Variation 3	2.10
9 Variation 4	1.50
10 Variation 5	2.01
11 Variation 6	2.08
12 Variation 7. Allegro	3.04

Arnold Schönberg (1874–1951)

Verklärte Nacht, Op. 4

13 1. Sehr langsam	6.13
14 2. Breiter	6.16
15 3. Schwer betont	2.11
16 4. Sehr breit und langsam	9.49
17 5. Sehr ruhig	4.04

Total time: 67.16

Daniel Kogan (violin)

1–12: Oleg Khudyakov (piano)

13–17: Feodor Beznosikov (violin), Andrei Usov (viola),
Pavel Romanenko (viola), Sergey Antonov (cello), Mikhail Kalashnikov (cello)

Recorded in 2020.

Sound engineer – Mikhail Spassky

ПРЕВРАТНОСТИ ЛЮБВИ

А SG

Среди материалов собрания Кароля Шимановского, хранящихся в библиотеке Варшавского университета, можно найти фрагмент поэмы Публия Овидия Назона «Метаморфозы», историю влюбленного в собственное отражение Нарцисса – композитор переписал ее от руки. Произведение великого римского поэта вдохновляло музыкантов с давних времен; многие из первых оперных сюжетов, включая знаменитую легенду об Орфее и Эвридике, берут свое начало из «Метаморфоз». На рубеже XIX–XX веков античность открыли заново. Древние мифы прочитывались сквозь призму культа Эроса, восхищали образами безудержных влечений, властвующих и над смертными людьми, и над обитателями Олимпа, и над иными, местными богами.

Ящик Пандоры широко распахнул Фридрих Ницше: именно он ввел моду на дионисийство, поведав цивилизованным европейцам об оргиастической стихии, скрывающейся за уравновешенными фасадами греческой классики. Его идеи упали на хорошо подготовленную почву. Люди невротического XIX столетия ощущали эту стихию в себе самих, в своих подавленных, вытесненных в подсознание желаниях – свой голос они обрели в декадансе, и музыка, как никакой другой вид искусства, была способна выразить всю мощь этих исторгнутых из недр буржуазной культуры эротических стеланий. Интимная мечтательность интеллигента, избалованного небывалым уровнем комфорта, искала новаторских художественных форм, освященных древностью. Открывая XX век в искусстве, Стравинский поразил Париж варварской жестокостью весеннего обряда.

На этом историческом фоне преображались, расцветали новыми смыслами хрестоматийные, со школьной скамьи известные сюжеты.

Свое очное знакомство с «дионисийской» античностью Кароль Шимановский свел в 1914 году, накануне Первой мировой войны, во время большого путешествия на юг, с его целительной для больных душою северян атмосферой (как говорил Ницше). Наслаждаясь солнечным климатом Средиземноморья, Шимановский побывал в Алжире и в Тунисе, путешествовал по Италии. Но самое большое впечатление произвело на композитора посещение Сицилии – именно здесь он ощутил прямой контакт с древним божеством, и это сильнейшим образом повлияло и на самовосприятие композитора, и на всё его творчество центрального периода, вплоть до оперы «Король Рогер» (1918–1924), таинственные события которой разворачиваются в Сицилийском королевстве. Одним из мест встречи с нуминозным стал «фонтан» Аретузы – некогда источник пресной воды на Ортигии, в древнейшей части основанных греками Сиракуз. По преданию, девственная нимфа бежала из родной Аркадии, преследуемая влюбленным в нее речным богом Алфеем, – Артемида превратила Аретузу в водный поток, и она пересекла Ионийское море под его дном, вновь явившись на свет на островке у восточного побережья Сицилии.

Поначалу Шимановский хотел написать лишь одну пьесу в жанре музыкальной поэмы – «Источник Аретузы»; сочиняя ее в своем украинском имении Тимошовка, в отдалении от театра военных действий, он пересматривал привезенные с юга Италии фото. Ободренный киевской премьерой 5 апреля 1915 года с Павлом Коханьским

(его жене, Зофье, пьеса была посвящена), композитор продолжил работу и сочинил еще две поэмы на, пожалуй, самые известные из описанных Овидием метаморфоз: превращение Нарцисса в прекрасный цветок и дриады Сиринги – в тростниковую флейту. 10 мая 1916 года, на концерте в Умани, цикл впервые прозвучал полностью.

«Мифы» стали этапным сочинением в творчестве Шимановского. В них нашли отражение свежие художественные впечатления Парижа: встреча со Стравинским, знакомство с творчеством Дебюсси и Равеля. Влияние импрессионистов – красочность партитуры, текучее, импровизационное музыкальное развитие, основанное на свободной комбинации кратких мелодических ячеек, очарование водной стихией – заставляет потесниться прежних кумиров польского музыканта, Скрябина и Регера. Общая логика цикла, как у некоторых французских живописцев, следует смене времен суток: в первой поэме действие разворачивается, по-видимому, под палящим южным солнцем; игра темных природных сил в финале происходит в ночном лесу и завершается с наступлением утра. Лирическое и театральное начала настолько переплетены между собой, что трудно отдать приоритет одному из них. Музыка «Мифов» проникнута танцевальными жестами, опус неоднократно ставился на сцене в качестве балета, однако сам композитор решительно отвергал присутствие в нем «анекдотического элемента», по крайней мере в первых двух пьесах.

Исключение составляют «Дриады и Пан» – фантастическое скерцо, вдохновленное, по всей видимости, «Послеполуденным отдыхом фавна» Дебюсси, но также программными сочинениями Рихарда Штрауса, мастера музыкальной звукоизобразительности.

«Начинается с четвертитонов – остроумной имитации лягушачьих голосов, – описывал сюжет этой поэмы Коханьский. – Затем шелест леса (Waldesrauschen) у скрипки: тысячи тихих звучаний соединяются, имитируя голоса леса, со множеством восходящих и нисходящих интонаций. Затем появляется Пан – со своей флейтой! Эти флажолеты в низком скрипичном регистре производят впечатление самой настоящей флейты, если играть их с легким вибрато. <...> Тревога и ужас, вызванные появлением Пана у дриад, находят выражение в периодически возвращающихся пассажах – глиссандо квартами (совершенно новый эффект!) – и в непрерывной трели, звучащей над длинными секундовыми пассажами. Эта музыка, если исполнять ее верно, производит сильное впечатление, ведь она наполнена таким множеством эмоциональных эффектов».

Шимановский был убежден, что его «Мифы», а также Первый скрипичный концерт (1916) открыли эпоху в истории скрипичной музыки. Вместе с Коханьским ему удалось создать новый экспрессивный инструментальный стиль, воспринятый впоследствии такими мастерами, как Барток и Прокофьев. Заслуги Павла Коханьского и правда трудно переоценить. Большинство виртуозных приемов, коими изобилует скрипичная партия в «Мифах» (разнообразные двойные ноты, пиццикато, флажолеты, трели и глиссандо), не были абсолютной новацией: примеры их использования можно найти в творчестве Паганини и Иоахима, иные же и вовсе восходят к искусству скрипачей эпохи барокко. Их органичный синтез в трех поэмах порождает, однако, новаторское, модерновое, непривычное звучание, а замечательная естественность инструментальной акробатики не оставляет сомнений:

Коханьский выступал соавтором своего друга-композитора, работал с ним буквально над каждым тактом произведения.

Легендарный теплый тон звучания скрипки Коханьского также пришелся здесь как нельзя кстати: отдав немалую дань музыкальному модернизму, Шимановский сохранил преемственность позднеромантического стилю, не поступился ни протяженностью широко дышащих лирических мелодий, ни прямой эротикой мягко диссонирующих многослойных гармоний, продолжив линию Вагнера и Скрябина. А парящая в высоком скрипичном регистре главная тема «Источника Аретузы» и вовсе заглядывает в не столь отдаленное будущее – что это, как не прообраз тем любви из «Турангалилы» Оливье Мессиана, исполняемых на одном из первых электронных инструментов симфонического оркестра, волнах Мартено? Незримый, растворенный в воздухе эрос этой темы приводит в крайнее возбуждение «воды» аккомпанирующего фортепиано. Неистовая погоня обрывается резким пиццикато – и вот та же самая мелодия томно звучит в низком скрипичном регистре: Аретуза превратилась в источник, хранящий память о былом разгуле страстей.

Наиболее близкий Скрябину по музыкальному языку «Нарцисс» по-своему развивает риторику эротических томлений. Его главная тема, голос любви, звучит на фоне «мотива одержимости»: лирический герой очарован собственным прекрасным отражением (здесь часто усматривают намек на гомоэротизм композитора). Желание не знает удовлетворения, а его пафос – предела. Каждое из трех проведений темы Нарцисса превосходит накалом предыдущее, а метаморфоза происходит, по-видимому, уже в послесловии – заключительных тактах пьесы. Три

основные тематические ячейки сплетаются, располагаясь в зеркальном порядке; отражение страстей на водной глади оказывается долговечнее оригинала, становится его символом, живущим в веках.

У истоков второго произведения, записанного на этом альбоме, также лежит история любви – или, возможно, история ее трагических последствий. К созданию своего бессмертного вокального цикла «Прекрасная мельничиха» (1823) Франц Шуберт приступил в лечебнице, страдая заболеванием, легко излечимым нашей продвинутой фармакологической медициной, а в начале XIX столетия непоправимым, обещавшим скорее рано, чем поздно свести в могилу музыкального гения. В простом для истолкования финале цикла (опять эта проклятая неопределенность: утопился ли наш добрый подмастерье-Мельник или забылся всеисцеляющим сном на берегу ручейка?) композитор словно выходит за рамки судьбы своего лирического героя и выражает глубокое умиротворение – «Колыбельная ручья», кажется, предвосхищает безбрежный медитативный поток мелоса в Двадцать первой фортепианной сонате, созданной мастером накануне смерти (вспомним ее недавнее исполнение Антоном Батаговым).

Возможно, самой горькой из песен цикла стали «Засохшие цветы» – диалог Мельника, представляющего себя лежащим в гробу, с цветами на его могиле. Засохшие цветы – символ увядшей любви; предельный аскетизм фортепианной фактуры подчеркивает опустошенность души бедного подмастерья. Напрасно лирический герой адресует цветам свои вопросы (особенно выразительные благодаря музыкальному наполнению), напрасны колебания между ми минором

и параллельным соль мажором – ничто не сулит надежды. Но вот как бы (!) лежащий в гробу Мельник представляет себе картину: однажды, с наступлением весны, милая появляется из-за зеленого холма и воздает словесную хвалу своему верному обожателю – вторая часть песни, в одноименном ми мажоре, кажется исполненной нездорового радостного возбуждения. Кажется, для счастья герою нужно совсем ничего, достаточно и нескольких ласковых слов, невзначай оброненных возлюбленной. Но и этих слов не будет, – говорит себе в глубине души Мельник; небольшое фортепианное заключение спускается в самый низкий регистр и вновь одевается в траурные минорные тона. Впереди могила – и только.

Такую вот песню избирает Шуберт в качестве темы своих флейтовых вариаций, написанных в январе 1824 года, спустя всего несколько месяцев после завершения вокального цикла. История их создания окружена неизвестностью. Очевидно, композитор надеялся на исполнение этого опуса кем-то из виртуозов, проживающих в Вене или приехавших в австрийскую столицу на гастроли. Часто воспроизводящееся предположение, будто Шуберт посвятил вариации Фердинанду Богнеру, не имеет под собой документальных оснований; на концерте памяти композитора 30 января 1829 года Богнер исполнил вариации другого, ныне малоизвестного автора, в то время как рукопись шубертовского шедевра пребывала в забвении до 1850 года, пока сочинение не издала фирма Антона Диабелли. Трудно представить себе, что Шуберт писал Вариации в стол, без надежды на их исполнение и публикацию. Но уже выбор музыкального материала наводит на мысль, что без глубоко личных мотивов дело также не обошлось.

В результате среди моря виртуозной, но далеко не всегда содержательной флейтовой литературы XIX века выделяется прекрасное произведение, каждый раздел которого обладает собственным неповторимым характером; оба исполнителя имеют прекрасную возможность проявить себя, поскольку Шуберт дает выйти на первый план то одному, то другому инструменту. Неудивительно, что Вариации пользуются большой любовью у музыкантов, – хотя и подвергнуты самому настоящему остракизму музыковедами; на протяжении многих десятков лет признаком хорошего тона среди ученых мужей и дам считалось «наградить» сочинение язвительной характеристикой, блистая сомнительным остроумием. Всему виной финал композиции – заключительная, седьмая вариация, написанная в ми мажоре (тональный план опуса повторяет, тем самым, план песни). Меланхоличная Интродукция вариационного цикла приходится по душе всем – «беспроблемный» бравурный марш, венчающий произведение, и правда озадачивает. Что за странная образная метаморфоза? Неужели это дань поверхностным традициям виртуозного жанра? А может быть, это неудачная попытка пройти путь от трагедии к карнавалу, предвосхищающая гораздо более убедительный опыт «Симфонических этюдов» Шумана? Уж не забыл ли композитор, временно поправивший свое здоровье, о глубокой депрессии, заложенной и в тексте, и в музыке оригинала?..

Конечно, не забыл, нет. Нетривиальный порядок образов, заложенных в семи вариациях, наводит на мысль о присутствии скрытой программы. Современные толкователи цикла все более склоняются к идее, что в своем опусе Шуберт суммировал пройденный лирическим

героем «Прекрасной мельничихи» путь – каждая из вариаций подобна остановке по завершению одного из его этапов. Не будем подсказывать слушателям, что здесь чему соответствует, – оставим простор для вольной фантазии, ведь любая из интерпретаций в конечном итоге недоказуема. Но обратим внимание, что финал вариаций очевидным образом расходится с финалом повествования – правда, и в цикле, как мы уже замечали, автор позволил себе выразить под конец нечто личное, уже не вполне относящееся к воображаемому персонажу. Предположим, что нечто личное (еще более личное) высказано и в седьмой вариации – и, возможно, это еще более горькая насмешка над собственным страстным желанием обнаружить в жизни «позитив», чем в песенном оригинале. Но если понимать такой «мажорный» финал как крик боли, маскирующейся под жизнеутверждение, то не стоит забывать и о том, что во всякой насмешке есть доля насмешки: кто знает, может быть, для несчастного Шуберта в тот непростой момент жизни поругание «света» было единственно доступной формой позитивного высказывания и единственным способом подвести черту под мрачными переживаниями, сопровождавшими сотворение «Прекрасной мельничихи».

Третья любовная история, рассказанная в этом альбоме, хорошо известна многим слушателям. Секстет Арнольда Шёнберга «Просветленная ночь» (1899) признан первым шедевром великого композитора – пусть и написанным еще целиком в позднеромантических традициях, тональным языком на откровенно сентиментальный, хотя и не лишенный флера скандальности сюжет. Построение пьесы вос-

производит контуры сонатной формы, однако на самом деле сквозное развитие музыки структурируется литературным сюжетом: пять музыкальных разделов одночастного секстета (своего рода камерной поэмы для шести исполнителей на струнных смычковых инструментах) соответствуют пяти строфам одноименного стихотворения Рихарда Демеля. В нечетных разделах описывается прогулка Мужчины и Женщины по ночной дороге, которую освещает луна; второй раздел соотносится с речью Женщины, четвертый представляет собой ответный монолог Мужчины.

Упомянутая скандальность сюжета – пикантная ситуация, плохо укладывающаяся в узкие рамки принятой буржуазной морали. Женщина ждет ребенка от одного мужчины, но любит другого, перед которым чувствует себя безмерно виноватой. Ее великодушный собеседник готов принять еще не родившееся дитя как собственное, отпуская Женщине ее «грехи» («Дитя в твоём чреве не должно тяготить твою душу»), – не лишенный патриархальных предрассудков молодой Шёнберг подчеркивает этот момент действия музыкой особого пафоса. Сегодня подобная выпренность выглядит несколько неуклюжей, но в конце XIX века опус должен был восприниматься как бунтарский. Демель создавал свой поэтический труд на своеобразном жизненном фоне. Будучи членом Фридрихсхагенского кружка поэтов в Берлине, он влюбился в хозяйку салона Иду, – литературно и музыкально одаренную женщину, супругу богатого дельца Леопольда Ауэрбаха. Разорение мужа ускорило развязку: в 1898 году Ида переехала на север Берлина вместе со своим сыном от первого брака, и какое-то время Демель жил в союзе сразу с двумя

женщинами, не разводясь с собственной супругою, – его новый брак был оформлен лишь в 1901 году. Артистическая богема, разумеется, имела право на некоторые вольности всегда, в том числе и в Германии рубежа XIX–XX веков, однако Шёнберг, развивая заложенные Демелем мотивы, превращает неоднозначную историю любви в поистине сакральный акт.

В 1950 году Шёнберг снабдил выпущенную в свет грампластинку с записью Секстета подробной тематической аннотацией – шестнадцатью нотными примерами, иллюстрирующими соответствие музыкальных мотивов конкретным сюжетным мотивам у Демеля. И вместе с тем он же ранее призывал воспринимать свой шедевр как «чистую» музыку, не пытаясь проследить в нем перипетии драматического сюжета. Да и сам Демель признавался в том, что во время прослушивания «Просветленной ночи» в концерте, он напрочь позабыл о поэтической основе сочинения.

Одно, по всей видимости, не исключает другого. Не уклоняясь от реагирования на отдельные детали стихов, Шёнберг изображал в своем опусе прежде всего движение человеческого чувства и изменчивые картины природы, созвучные ему. Их внутренняя логика – еще одна метаморфоза, вызванная к жизни всевластным Эротом. Под влиянием возвышенных чувств, благодаря готовности к раскаянию и всепрощению, и люди, и лесной пейзаж преображаются. В заключительном разделе Секстета всё окутывается сиянием Луны, и в этом лунном свете теряет свою материальность: и грузный патриархальный Мужчина, и изрядно беременная Женщина становятся невесомыми, облекаются в нездешнюю красоту и, кажется, навсегда сбрасывают с себя

груз неразрешимых жизненных проблем. А вместе с ними, кажется, и великий Арнольд Шёнберг уже готов сбросить цепи слишком пафосного романтизма, вступая в мир модернистской эстетики, с ее химерами бесполезной, ускользающей, но небываемой красоты.

Роман Насонов

Даниил Коган, скрипка. Представитель третьего поколения музыкальной династии Коганов-Гилельс, Даниил Коган окончил Московскую консерваторию по классу профессора Майи Глезаровой. Лауреат международных конкурсов имени К. Липиньского (Торунь, Польша), имени А. Ямпольского в Москве и имени Ж. Тибо в Париже.

Скрипач выступает в Большом зале Московской консерватории, в Академической капелле Санкт-Петербурга, залах Одесской филармонии и Национальной филармонии Литвы, в зале Корто и *Maison de le Radio* в Париже, *Flagey* в Брюсселе, во Дворце Киджи Сарачини в Сиене, *Salle Poirel* в Нанси, *Merkin Hall* в Нью-Йорке, *Hitachi Systems Hall* в Сендае, *Estonia Hall* в Таллинне. Участвует в концертах Московского государственного академического симфонического оркестра под управлением Павла Когана, Государственного академического симфонического оркестра России имени Е.Ф. Светланова, оркестра «Новая Россия», Королевского камерного оркестра Валлонии, Национального Одесского филармонического оркестра, Эстонского национального оркестра, оркестра *Camerata Klaipeda*. Он сотрудничает с известными дирижерами: Павлом Коганом, Хобартом Эрлом, Дмитрием Яблонским, выступает с пианистами Павлом Нерсесьяном, Люкой Дебаргом, Лукасом Генюшасом, Филиппом Копачевским, со скрипачами Алёной Баевой, Борисом Белкиным, Дмитрием Ситковецким, виолончелистом Анри Демаркеттом и другими музыкантами. Даниил Коган принимал участие в фестивалях *Summit Music Festival* в США, *Music Niagara Festival* в Канаде, *SAYOWE* в Таиланде, *Nancyphonies* во Франции, *Accademia Chigiana* в Италии; является художественным руководителем фестиваля «Притяжение».

В 2019 году скрипач был участником академии солистов фестиваля Вербье в Швейцарии. Даниил Коган играет на скрипке Пьетро Гварнери 1737 года, предоставленной *AVS Group*.

Олег Худяков, фортепиано. Выпускник Московской консерватории (класс профессора Сергея Доренского), ассистент-стажер профессора Нины Коган, в настоящее время Олег Худяков совершенствует мастерство в Высшей школе музыки в Базеле (класс профессора Клаудио Мартинеса Менера). С 2017 года постоянно выступает в дуэте со скрипачом Даниилом Коганом. Среди его важнейших конкурсных побед первые премии Международного конкурса имени С. Рахманинова (Тамбов), Международного конкурса «Русские сезоны» и Международного конкурса пианистов памяти В. Лотар-Шевченко (Екатеринбург); серебряные призы Международного конкурса пианистов *German Piano Open* (Берлин) и Международного конкурса пианистов *De Lagny-Sur-Marne* (Франция); обладатель Гран-при и специального приза за выступление с оркестром IX Международного конкурса имени С. Савшинского в Санкт-Петербурге и диплома «Лучший концертмейстер» на XV Международном конкурсе имени П.И. Чайковского в Москве.

Олег Худяков – участник Международного фестиваля «Новые имена» в Москве, фестиваля романтической музыки молодых музыкантов *Virtuoso*, VIII Международного музыкального фестиваля «Звезды Байкала» и Международного фестиваля «Лики современного пианизма», музыкального фестиваля *Stars at the Rhine* и концертов *Volksinfonie* и *Coopsinfonie* (Базель, Швейцария). Выступает на сценах

Большого зала Московской консерватории, Московского международного Дома музыки; постоянно гастролирует по городам России, США, Европы, Китая.

Фёдор Безносиков, скрипка. Выпускник Московской консерватории (классы профессоров Владимира Иванова и Александра Бондурянского). Лауреат Международного конкурса скрипачей В. Спивакова в Уфе, Международного конкурса скрипачей имени Ю. Янкелевича в Омске, Международного фестиваля в г. Лутраки (Греция), Фестиваля романтической музыки (Москва). В составе фортепианного трио стал лауреатом международных состязаний камерных ансамблей имени М. Юдиной (Санкт-Петербург) и имени Н. Рубинштейна (Москва). Лауреат Государственной премии по поддержке талантливой молодежи, стипендиат благотворительного фонда «Новые имена» и Международного благотворительного фонда Владимира Спивакова.

Ведет активную концертную деятельность в качестве солиста и участника камерных ансамблей. В 2014 году в составе трио был приглашен для участия в V Международном фестивале камерных ансамблей в Зальцбурге, в 2016–2020 годы являлся артистом государственного камерного оркестра «Виртуозы Москвы» под управлением В. Спивакова. Как солист и ансамблист выступал на сценах Большого зала Московской консерватории, Концертного зала имени Чайковского, Карнеги-холла, *Chicago Symphony Hall*, Мюзикферайн, Берлинской филармонии, Моцартеума. Выступал с камерным оркестром «Виртуозы Москвы», оркестром Центра имени П. Слободкина,

Камерным оркестром Московской консерватории имени П. И. Чайковского под управлением Ф. Коробова, Омским филармоническим оркестром и другими коллективами.

Павел Романенко, альт. Выпускник Московской консерватории и ассистентуры-стажировки по классу Юрия Башмета; участник струнного квартета имени В. Берлинского; создатель и художественный руководитель Российского камерного оркестра. В студенческие годы начал профессиональную деятельность концертмейстером группы альтов Евразийского симфонического оркестра, в театре «Астана опера» и в Московском государственном академическом симфоническом оркестре под управлением Павла Когана. Лауреат семи международных конкурсов, в том числе VIII Международного конкурса альтистов Юрия Башмета *Viola Masters*. В настоящее время ведет активную концертную деятельность как солист, дирижер и камерный музыкант. Выступал с Московским государственным академическим симфоническим оркестром под управлением Павла Когана, оркестром «Новая Россия», Государственным академическим симфоническим оркестром Республики Беларусь, оркестром Государственного театра оперы и балета «Астана-опера», камерным ансамблем «Солисты Москвы», Государственным камерным оркестром «Академия Солистов» и другими коллективами. Постоянный участник камерных абонементов Московской филармонии и Московской консерватории.

Андрей Усов, альт. Выпускник Московской консерватории (классы Юрия Башмета и Романа Балашова). Участник «Романтик-квартета»,

с которым стал победителем Международного конкурса струнных квартетов имени Д. Шостаковича. Солист ансамбля «Солисты Москвы» под руководством Юрия Башмета. Лауреат Международного конкурса альтистов Ю. Башмета, победитель Международного конкурса альтистов имени Л. Тертиса в Великобритании. Принимает участие в международных музыкальных фестивалях в Монрё, в Вербье, в Сиднее и Бате, *BBC Proms* в Альберт-холле в Лондоне, *Prestige de la Musique* в зале Плейель и *Sony Classical* в театре Елисейских полей в Париже, в Туре и в «Декабрьских вечерах» в Москве. Выступает в ансамблях с Юрием Башметом, Наталией Гутман, Мишей Майским, Юлианом Рахлиным и другими знаменитыми музыкантами.

Сергей Антонов, виолончель. Выпускник Московской консерватории (класс профессора Наталии Шаховской, у которой окончил и аспирантуру) и аспирантуры *Longy School of Music* (США). Арт-директор Международного музыкального фестиваля «Зимние грезы». Виолончелист американского фортепианного трио «Эрмитаж»; в последние годы выступает как дирижер. Лауреат Гран-при XIII Международного конкурса имени П.И. Чайковского, первых премий Шведского конкурса камерной музыки (Катринегольм) и Международного конкурса камерной музыки в Нью-Йорке; обладатель серебряных медалей Международного конкурса имени Ю. Дотцауэра (Дрезден, Германия) и Международного конкурса имени Д. Поппера в Будапеште; Номинант на премию *Grammy*. Сергей Антонов выступает с ведущими российскими и европейскими симфоническими оркестрами, дает концерты в США, Канаде, в странах Европы и Азии.

Михаил Калашников, виолончель. Выпускник Московской консерватории (классы профессоров Наталии Шаховской и Александра Бондурянского). Участник струнного квартета имени В. Берлинского. Артист Московского государственного академического симфонического оркестра под управлением Павла Когана. Лауреат II Всероссийского конкурса молодых исполнителей «Мерзляковка приглашает друзей», VII Международного конкурса юных музыкантов «Симфония», II Всероссийского конкурса виолончелистов имени С.М. Козолупова. Принимает участие в музыкальных фестивалях; выступает в концертных залах Москвы и других городов России. Играет на виолончели работы французского мастера XIX века Джеронимо Барнабетти.

THE PERILS OF LOVE

Among the material from the Karol Szymanowski collection kept in the Warsaw University library, we can find a fragment of the poem *Metamorphoses* by Publius Ovidius Naso, a story of Narcissus, who is in love with his own reflection, – the composer copied it by hand. The work of the great Roman poet has been inspiring musicians since ancient times; many of the first operatic plots, including the famous legend of Orpheus and Eurydice, originate from *Metamorphoses*. On the cusp of the 19th and 20th centuries, antiquity was being rediscovered. The ancient myths were read through the prism of the cult of Eros. They delighted with images of unrestrained attractions that ruled over mortal people and the inhabitants of Olympus alike, and over other, local deities.

Pandora's box was opened wide by Friedrich Nietzsche: it was he who introduced the fashion for the Dionysian, telling the civilized Europeans about the orgiastic element hiding behind the balanced facades of Greek classics. His ideas fell on a well-prepared soil. The people of the neurotic 19th century felt this element in themselves, in their suppressed desires displaced in the subconscious – they found their voice in decadence, and music, like no other form of art, was able to express all the power of these erotic lamentations that were expelled from the depths of bourgeois culture. The intimate dreaminess of an intellectual spoiled by an unprecedented level of comfort was looking for innovative art forms consecrated by antiquity. Opening the 20th century in art, Stravinsky struck Paris with the barbaric cruelty of the spring rite. Against this historical background, the textbook plots that people knew from school days were being transformed to flourish with new meanings.

Karol Szymanowski got acquainted with the 'Dionysian' antiquity in person in 1914, on the eve of the First World War, during a big trip to the south with its healing atmosphere for the sick souls of the northerners (as Nietzsche put it). Enjoying the sunny Mediterranean climate, Szymanowski visited Algeria and Tunisia, and traveled around Italy. But the visit to Sicily made the greatest impression on the composer – there he felt direct contact with an ancient deity, and that greatly influenced the composer's self-perception and all his works of the central period, right up to the opera *King Roger* (1918–1924), the mysterious events of which take place in the Kingdom of Sicily. One of the meeting places with the numinous was the 'fountain' of Arethusa, once a source of fresh water in Ortigia, the most ancient part of Syracuse founded by the Greeks. As legend has it, Arethusa, a virgin nymph, fled from her native Arcadia pursued by the river god Alpheus, who was in love with her, – Artemis turned Arethusa into a stream of water, and she crossed the Ionian Sea on its bottom, reappearing on an islet off the eastern coast of Sicily.

At first, Szymanowski wanted to write only one piece in the genre of musical poem – *La Fontaine d'Arethuse*; composing it in his Ukrainian estate Tymoszówka, far from the theater of operations, he reviewed the photos he brought from the south of Italy. Encouraged by the Kiev premiere on April 5, 1915, with Paweł Kochański (the piece was dedicated to his wife, Zofia), the composer continued to work and wrote two more poems based on, perhaps, the most famous of the metamorphoses described by Ovid: the transformation of Narcissus into a beautiful flower and of dryad Syrinx into a reed flute. On May 10, 1916, at the concert in Uman, the cycle was performed in full for the first time.

Mythes became a landmark work for Szymanowski. They were a reflection of fresh artistic impressions of Paris: the meeting with Stravinsky, the

acquaintance with the works of Debussy and Ravel. The influence of the Impressionists – the colorfulness of the score, the fluid, improvisational musical development based on a free combination of short melodic cells, the fascination for the water element – made the Polish musician’s former idols, Scriabin and Reger, make room. The general logic of the cycle, as it is the case with some French painters, follows the change of the time of day: in the first poem, the action apparently unfolds under the scorching southern sun; the play of dark forces of nature in the finale takes place in a night forest and ends with the onset of morning. The lyrical and theatrical principles are so intertwined with each other that it is difficult to give priority to one of them. The music of *Mythes* is imbued with dance gestures. The opus was repeatedly staged as a ballet, but the composer resolutely rejected the presence of an ‘anecdotal element’ in it, at least in the first two pieces.

The exception is *Dryades et Pan*, a fantastic scherzo inspired, apparently, by Debussy’s *Afternoon of a Faun*, and also by the program works of Richard Strauss, a master of musical sound imagery. “*It starts with quarter-tones – a witty imitation of frog voices*”, Kochański described the plot of this poem. “*Then the rustle of the forest (Waldesrauschen) with the violin: thousands of quiet sounds get together, imitating the voices of the forest, with numerous ascending and descending intonations. Then Pan appears – with his flute! These flageolets in the low violin register give the impression of a real flute when they are played with a slight vibrato. <...> The Dryads’ anxiety and horror caused by Pan’s appearance find expression in the periodically returning passages – glissando quarts (a completely new effect!) – and in a continuous trill sounding over the long second passages. When played correctly, this music makes a strong impression because it is filled with so many emotional effects*”.

Szymanowski was convinced that his *Mythes* and Violin Concerto No. 1 (1916) opened an era in the history of violin music. Together with Kochański, he managed to create a new, expressive instrumental style, which was subsequently perceived by the likes of Bartók and Prokofiev. It is really difficult to overestimate what Paweł Kochański did. Most of the virtuoso techniques that abound in the violin part in *Mythes* (various double notes, pizzicatos, flageolets, trills, glissandos) were not absolute innovations: examples of their use can be found in the works of Paganini and Joachim, while others even go back to the art of violinists of the baroque era. Their organic synthesis in three poems, however, gives rise to an innovative, modern, unusual sound, and the remarkable naturalness of instrumental acrobatics leaves no doubt: Kochański was a co-author for his composer friend, worked with him literally on every bar of the work.

The legendary warm tone of Kochański’s violin also came in handy here: having paid considerable tribute to musical modernism, Szymanowski preserved the continuity of the late romantic style, did not compromise either the length of the wide-breathing lyrical melodies, or the spicy eroticism of softly discordant multilayered harmonies, continuing the line of Wagner and Scriabin. And the main theme of *La Fontaine d’Arethuse*, soaring in a high violin register, looks into the not so distant future – what is this if not a prototype of the love themes from Olivier Messiaen’s *Turangalila Symphonie* performed on the ondes Martenot, one of the first electronic instruments of a symphony orchestra? Dissolved in the air, the invisible eros of this theme leads to the extreme excitement of the ‘waters’ of the accompanying piano. The frantic pursuit is cut short by a sharp pizzicato – and now the same melody sounds languidly in

the low violin register: Arethusa has become a spring that keeps the memory of the past rampant passions.

Narcisse, the closest one to Scriabin in terms of musical language, develops the rhetoric of erotic yearning in its own way. Its main theme, the voice of love, sounds against the background of the ‘obsession motif’: the lyrical hero is fascinated by his own beautiful reflection (here, they often see a hint of the composer’s homoeroticism). Desire knows no satisfaction, and his enthusiasm knows no limit. Each of the three statements of the Narcissus theme surpasses the previous one in intensity, and the metamorphosis apparently occurs in the afterword – the final bars of the piece. Three main thematic cells are intertwined mirrorwise; the reflection of passions on the water surface turns out to be more durable than the original, becoming its symbol living for evermore.

The second work on this album also has its origins in a love story – or perhaps a story of its tragic consequences. Franz Schubert began to create his immortal vocal cycle *Die schöne Müllerin* (“The Fair Maid of the Mill”) (1823) in a hospital, when he was suffering from a disease that could be easily cured by our advanced pharmacological medicine, but at the beginning of the 19th century, it was incurable, promising to bring the musical genius to the grave sooner rather than later. In the finale of the cycle, which is not that easy to interpret (that damned uncertainty again: did our good journeyman Miller drown himself, or did he doze off in an all-healing dream by the brook?), the composer seems to transcend the fate of his lyrical hero and expresses deep peace – *Of the Brook’s Lullaby* seems to anticipate the boundless meditative flow of melos in the 21st Piano Sonata created by the master on the eve of his death (let us recall its recent performance by Anton Batagov).

Withered Flowers is perhaps the most bitter of the songs in the cycle. It is a dialogue between the Miller, who imagines himself lying in a coffin, and the flowers on his grave. Withered flowers are a symbol of faded love; the extreme asceticism of the piano texture emphasizes the emptiness of the poor journeyman’s soul. The lyrical hero addresses his questions (especially expressive ones thanks to the musical material) to the flowers in vain, the fluctuations between E minor and parallel G major are in vain – nothing promises hope. But then, the Miller, seemingly lying in a coffin, imagines a picture: one day, when spring comes, his sweetheart appears from behind a green hill and gives verbal praise to her faithful adorer – the second part of the song, in E major of the same name, seems to be filled with unhealthy joyful excitement. It looks like the hero needs absolutely nothing to be happy – just a few tender words accidentally dropped by his beloved would do. But these words won’t be said, the Miller says to himself in the depths of his soul; the small piano conclusion descends to the lowest register and is again dressed in mourning minor tones. Ahead is the grave – and nothing more.

This is the kind of song that Schubert chose as the theme for his flute variations written in January 1824, just a few months after the completion of the vocal cycle. The history of their creation is surrounded by uncertainty. Obviously, the composer hoped for the performance of this opus by one of the virtuosos living in Vienna or someone who would come to the Austrian capital to perform. The oft-repeated suggestion that Schubert dedicated his variations to Ferdinand Bogner has no documentary basis; at the concert in memory of Schubert on January 30, 1829, Bogner performed variations of another, now little-known composer, while the manuscript of Schubert’s masterpiece remained in oblivion until 1850, when the work was published by Anton

Diabelli's firm. It is difficult to imagine that Schubert was writing the Variations without performance and publication prospects. However, the choice of musical material suggests that some deeply personal motives were involved.

As a result, among the sea of virtuosic, but not that meaningful flute literature of the 19th century, this wonderful work stands out. Each of its sections has its own unique character; both performers have an excellent opportunity to express themselves as Schubert lets one or the other instrument come to the fore. It is not surprising that the Variations are very popular among musicians despite the fact that they were subjected to real ostracism by musicologists; for many decades, it was considered a sign of good manners among learned men and women to reward the piece with a caustic characteristic, scintillating dubious witticisms. Blame it on the finale – the concluding seventh variation in E major (thus, the tonal plan of the opus repeats the plan of the song). The melancholic introduction of the variation cycle is to everyone's liking – the 'problem-free' bravura march crowning the piece is really puzzling. What is this strange figurative metamorphosis? Is it a tribute to the superficial traditions of the virtuosic genre? Or is it an unsuccessful attempt to make the way from tragedy to carnival, anticipating the much more convincing experience of Schumann's Symphonic Etudes? Could the composer, whose health improved for a while, forget about the deep depression inherent in both the text and the music of the original?

Of course he couldn't. The non-trivial order of images embedded in seven variations suggests the presence of a hidden program. The modern interpreters of the cycle are more and more inclined to the idea that in his opus Schubert summed up the path traversed by the lyrical hero of *The Fair Maid of the Mill* – each of the variations is like a stop at the end of one of its stages. We will not

prompt the listeners what corresponds to what here – we will leave room for free imagination because any of the interpretations is ultimately unprovable. But let us note that the ending of the variations is obviously at odds with the ending of the narrative – although in the cycle, as we have already noted, the composer allowed himself to express something personal at the end, something that no longer fully relates to the fictitious character. Let's suppose that something personal (even more personal) is expressed in the seventh variation – and perhaps this is a mockery, an even more bitter one than in the original song, of his own passionate desire to find positive things in life. But if we understand such a 'major' ending as a cry of pain masked as life-affirmation, then we should not forget that every mockery has a grain of mockery: who knows, maybe for the unfortunate Schubert at that difficult moment in his life, the profanation of 'light' was the only accessible form of positive expression and the only way to draw a line under the gloomy experiences that accompanied the creation of *The Fair Maid of the Mill*.

The third love story on this album is well known to many listeners. Arnold Schoenberg's sextet *Verklärte Nacht* ("Transfigured Night") (1899) is recognized as the great composer's first masterpiece – albeit written entirely in the late romantic traditions, in a tonal language based on a frankly sentimental plot, even if it is not devoid of a scandalous shade. The structure of the piece reproduces the contours of the sonata form, but in fact, the cross-cutting development of the music is structured by the literary plot: five musical sections of a single-movement sextet (a kind of chamber poem for six performers on stringed bowed instruments) correspond to five stanzas of the poem of the same name by Richard Dehmel. The odd sections describe a walk of the Man and the Woman on

a moonlit road; the second section is related to the Woman's speech; the fourth is the Man's monologue in response.

The aforementioned scandalousness of the plot is an embarrassing situation that does not fit well into the narrow framework of the accepted bourgeois morality. The woman is expecting a child with one man, but loves another, towards whom she feels immensely guilty. Her generous interlocutor is ready to accept the unborn child as his own, giving the Woman absolution (*"May the child you conceived be no burden to your soul"*) – the young Schoenberg, not devoid of patriarchal prejudices, emphasizes this moment of action with particularly pompous music. Today, such loftiness looks somewhat awkward, but at the end of the 19th century, the opus was supposed to be perceived as rebellious. Dehmel created his poetic work against a peculiar background. As a member of the Friedrichshagen Poets' Circle in Berlin, he fell in love with a salon hostess, Ida, a literary and musically gifted woman, the wife of the wealthy businessman Leopold Auerbach. Her husband's bankruptcy hastened the climax: in 1898, Ida moved to the north of Berlin with her son from her first marriage, and for some time Dehmel lived in partnership with two women at once, without divorcing his own wife, – his new marriage was solemnized only in 1901. Indeed, artistic bohemians have always been entitled to some liberties, even in Germany at the turn of the 19th century, but when Schoenberg was developing the motives laid down by Dehmel, turns an ambiguous love story into a truly sacred act.

In 1950, Schoenberg provided the release of the Sextet with detailed liner notes – sixteen sheet music examples illustrating the correspondence of the musical motifs to specific motifs of Dehmel's plot. At the same time, he earlier called for perceiving his masterpiece as 'pure' music, without trying to trace the twists and turns of the dramatic plot in it. Dehmel himself admitted that he

completely forgot about the poetic basis of the composition when he listened to *Transfigured Night* at a concert.

However, it is not an either/or thing. In his opus, without shying away from responding to individual details of the poems, Schoenberg portrayed, first of all, the motion of human feeling and matching changeable pictures of nature. Their inner logic is another metamorphosis brought to life by the all-powerful Eros. Under the influence of lofty feelings, thanks to the readiness for repentance and forgiveness, the people and the forest landscape are transformed. In the concluding section of the Sextet, everything is shrouded in the radiance of the Moon and loses its materiality in this moonlight: both the corpulent patriarchal Man and the fairly pregnant Woman become weightless, clothed in unearthly beauty and, as it seems, throw off the burden of insoluble life problems forever. And together with them, the great Arnold Schoenberg seems to be ready to throw off the chains of overly pretentious romanticism entering the world of modernist aesthetics with its chimeras of useless, elusive yet unkillable beauty.

Roman Nasonov

Daniel Kogan, violin. A representative of the third generation of the Kogan-Gilels musical dynasty, Daniel Kogan graduated from the Moscow Conservatory where he studied with Prof. Maya Glezarova. He is a prize-winner of the international competitions named after Karol Lipiński in Toruń, Poland, Abram Yampolsky in Moscow and Jacques Thibaud in Paris. The violinist has performed at the Grand Hall of the Moscow Conservatory, the Academic Capella of St. Petersburg, the halls of the Odessa Philharmonic Society and the National Philharmonic Society of Lithuania, the Salle Cortot and Maison de la Radio in Paris, Flagey in Brussels, the Palazzo Chigi-Saracini in Siena, the Salle Poirel in Nancy, Merkin Hall in New York, the Hitachi Systems Hall in Sendai, and the Estonia Hall in Tallinn. He has taken part in concerts of the Moscow State Academic Symphony Orchestra conducted by Pavel Kogan, the State Academic Svetlanov Symphony Orchestra of Russia, the *New Russia* Orchestra, the Royal Chamber Orchestra of Wallonia, the National Odessa Philharmonic Orchestra, the Estonian National Orchestra, the Camerata Klaipėda Orchestra. He has collaborated with renowned conductors Pavel Kogan, Hobart Earle, and Dmitry Yablonsky, performed with pianists Pavel Nersessian, Lucas Debargue, Lukas Geniušas, and Philipp Kopachevsky, violinists Alena Baeva, Boris Belkin, Dmitry Sitkovetsky, and others. Daniel Kogan has taken part in the Summit Music Festival in the USA, Music Niagara Festival in Canada, SAYOWE in Thailand, *Nancyphonies* in France, and the Accademia Chigiana in Italy. The violinist is an artistic director of the *Attraction* Festival. In 2019, he was a member of the Academy of Soloists of the Verbier Festival in Switzerland. Daniel Kogan plays a 1737 Pietro Guarneri violin provided by AVS Group.

Oleg Khudyakov, piano. A graduate of the Moscow Conservatory (class of Prof. Sergei Dorensky) and assistant-trainee of Prof. Nina Kogan, currently Oleg Khudyakov is improving his skills at the Music Academy in Basel with Prof. Claudio Martínez Mehner. The pianist has been a permanent member of duet with violinist Daniel Kogan since 2017. Among Oleg Khudyakov's most important competition victories are the first prizes of the International Rachmaninoff Competition in Tambov, the International Competition *Russian Seasons*, and the International Piano Competition in Memoriam of Vera Lotar-Shevchenko in Yekaterinburg; the silver prizes of the German Piano Open Competition in Berlin and the International Piano Competition of Lagny-sur-Marne in France. The pianist won the Grand Prix and the special prize for the performance with orchestra of the 9th Savshinsky International Music Competition in St. Petersburg and the diploma as the best accompanist of the 15th International Tchaikovsky Competition in Moscow.

Oleg Khudyakov is a participant of the International Festival *New Names* in Moscow, the Festival of Romantic Music for Young Musicians *Virtuoso*, the 8th International Music Festival *Stars of Baikal*, the International Festival *Faces of Contemporary Pianism*, the *Stars at the Rhine* Music Festival, and the *Volksinfonie* and *Coopsinfonie* concerts in Basel, Switzerland. He has performed on the stages of the Grand Hall of the Moscow Conservatory and the Moscow International House of Music. He regularly performs in the cities of Russia, the USA, Europe, and China.

Feodor Beznosikov, violin. The violinist graduated from the Moscow Conservatory (classes of Prof. Vladimir Ivanov and Prof. Alexander Bonduryansky). He is a prize-winner of the Vladimir Spivakov International

Violin Competition in Ufa, the Yankelevich International Violin Competition in Omsk, the International Festival in Loutraki, Greece, and the Romantic Music Festival in Moscow. As a member of a piano trio, he received prizes of the international competitions of chamber ensembles named after Maria Yudina (St. Petersburg) and Nikolai Rubinstein (Moscow). He received the State Prize for the Support of Talented Youth. The violinist is a scholarship holder of the *New Names* Charitable Foundation and the Vladimir Spivakov International Charitable Foundation. Feodor Beznosikov is an active concert performer both as a soloist and a member of chamber ensembles. In 2014, as a member of a trio, he was invited to take part in the 5th International Festival of Chamber Ensembles in Salzburg. From 2016 to 2020, he was an artist of the State Chamber Orchestra *Moscow Virtuosi* conducted by Vladimir Spivakov. As a soloist and ensemble player, he has appeared on the stages of the Grand Hall of the Moscow Conservatory, the Tchaikovsky Concert Hall, Carnegie Hall, Chicago Symphony Center, Musikverein, Philharmonie Berlin, and Mozarteum. He has performed with the chamber orchestra *Moscow Virtuosi*, the Pavel Slobodkin Center Orchestra, the Tchaikovsky Moscow Conservatory Chamber Orchestra conducted by Felix Korobov, the Omsk Philharmonic Orchestra, and others.

Pavel Romanenko, viola. The violist is a graduate of the Moscow Conservatory. He held a graduate assistantship with Yuri Bashmet. Pavel Romanenko is a member of the Valentin Berlinsky String Quartet, and the founder and artistic director of the Russian Chamber Orchestra. In his student years, he began his professional career as a concertmaster for

the viola group of the Eurasian Symphony Orchestra, at the Astana Opera and the Moscow State Academic Symphony Orchestra conducted by Pavel Kogan.

He is a prize-winner of seven international competitions, including the 8th International Yuri Bashmet's Viola Masters Competition.

At present, he is actively involved in performing activities as a soloist, conductor and chamber musician. He has performed with the Moscow State Academic Symphony Orchestra conducted by Pavel Kogan, the *New Russia* Orchestra, the State Academic Symphony Orchestra of the Republic of Belarus, the Astana Opera Orchestra, the *Moscow Soloists* chamber ensemble, the Academy of Soloists State Chamber Orchestra, and others. He is a regular member of the chamber season-ticket concerts of the Moscow Philharmonic Society and the Moscow Conservatory.

Andrei Usov, viola. The violist graduated from the Moscow Conservatory where he studied with Yuri Bashmet and Roman Balashov. He is a member of the *Romantic Quartet* that was the winner of the Dmitri Shostakovich International String Quartet Competition. He is a soloist of the *Moscow Soloists* ensemble conducted by Yuri Bashmet. Andrei Usov is a prize-winner of Yuri Bashmet's International Viola Competition and winner of the Lionel Tertis International Viola Competition in the UK. He has taken part in the international music festivals in Montreux, Verbier, Sydney, and Bath, *BBC Proms* at the Royal Albert Hall in London, *Prestige de la Musique* at the Salle Pleyel, *Sony Classical* at the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, in Tours and at *December Evenings* in Moscow. He has performed with Yuri Bashmet, Natalia Gutman, Mischa Maisky, Julian Rachlin, and other famous musicians.

Sergey Antonov, cello. The cellist graduated from the Moscow Conservatory where he studied with Prof. Natalia Shakhovskaya. With her, he completed his postgraduate course there and then studied at the Longy School of Music of Bard College in the USA. He is an Art Director of the *Winter Dreams* International Music Festival. He is a cellist for the US-based *Hermitage* Piano Trio. More recently, he has been performing as a conductor. Sergey Antonov is a winner of the Grand Prix at the 13th International Tchaikovsky Competition, the first prizes of the Swedish Chamber Music Competition in Katrineholm and the International Chamber Music Competition in New York, the silver medals of the International Dotzauer Competition in Dresden and the David Popper International Cello Competition in Budapest. He is also a *Grammy* Award nominee. Sergey Antonov has performed with some of the leading Russian and European orchestras and appeared in the USA, Canada, Europe, and Asia.

Mikhail Kalashnikov, cello. The cellist is a graduate of the Moscow Conservatory (taught by Prof. Natalia Shakhovskaya and Prof. Alexander Bonduryansky) and member of the Valentin Berlinsky String Quartet. He is an artist of the Moscow State Academic Symphony Orchestra conducted by Pavel Kogan. Mikhail Kalashnikov is a prize-winner of 2nd All-Russian Competition for Young Performers *Merzlyakovka Invites Friends*, the 7th International Competition for Young Musicians *Symphony*, and the 2nd All-Russian Kozolupov Cello Competition. He has taken part in music festivals, appeared on the stages of concert venues of Moscow and other Russian cities. He plays a cello by the 19th century French maker Geronimo Barnabetti.



Даниил Коган (в центре), Сергей Антонов, Андрей Усов, Михаил Калашников, Фёдор Безносиков, Павел Романенко
Daniel Kogan (in front), Sergey Antonov, Andrei Usov, Mikhail Kalashnikov, Feodor Beznosikov, Pavel Romanenko



РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА:	PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY
АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН	LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN
РЕДАКТОР – ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ	EDITOR – DMITRY MASLYAKOV
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ	TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV
КОРРЕКТОРЫ: ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА (РУС.), МАРИЯ КУЗНЕЦОВА (АНГЛ.)	PROOFREADERS: OLGA PARANICHEVA (RU), MARIA KUZNETSOVA (EN)
ИЛЛЮСТРАТОР – ВАСИЛИЙ КАРМАЗИН	ILLUSTRATOR – VASILY KARMAZIN
ДИЗАЙН: ТАТЬЯНА КАЗАКОВА (ОБЛОЖКА), АННА КИМ	DESIGN: TATIANA KAZAKOVA (COVER), ANNA KIM
ФОТО – АЛЕКСАНДР ГРЕБЕШКОВ	PHOTO – ALEXANDER GREBESHKOV
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, РОМАН ТОМЛЯНКИН	DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ROMAN TOMLYANKIN

MEL CO 0757

© AUSTRO МЕЧАНА, 2021 © PAO, 2021

© АО ФИРМА МЕЛОДИЯ, 2021. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.



WWW.MELODY.SU