

Sergey Taneyev, Anatoly Alexandrov

TEACHER AND STUDENT

VICTOR BUNIN (*piano*)



Сергей Танеев (1856–1915)

Sergey Taneyev (1856–1915)

Прелюдия фа мажор*Посвящена Александру Зилоти*

1 Prelude in F major [4:01]

*Dedicated to Alexander Siloti***Тема с вариациями до минор**

Theme and Variations in C minor

2 Theme. Moderato [0:56]

3 Variation I. [Un poco più mosso] [0:45]

4 Variation II. Allegretto alla quartetto di P. Tschaikovsky .. [0:52]

5 Variation III. [Allegro] [0:58]

6 Variation IV. [Allegretto] [0:22]

7 Variation V. Andante espressivo [0:54]

8 Variation VI. Allegro [0:32]

9 Variation VII. Andante [0:45]

10 Variation VIII. Allegro vivace [0:20]

11 Variation IX. Allegro [0:38]

12 Variation X. [Con moto] [1:18]

13 Variation XI. Andante [1:01]

14 Variation XII. Andante [non troppo lento] [2:41]

Анатолий Александров (1888–1982)

Anatoly Alexandrov (1888–1982)

Соната для фортепиано №4 до мажор (соч.19)

Piano Sonata No.4 in C major (Op.19)

15	Agitato mosso, con slancio vigoroso e gran' passione ..	[8:05]
16	Andante meditativo	[5:49]
17	Invocando, un poco sostenuto	[5:40]

Пять пьес (соч.110)

Прелюдия (*Памяти Самуила Фейнберга*), Зыбкий образ (*Памяти Александра Скрябина*), Этюд (*Памяти Сергея Рахманинова*), Сказка (*Памяти Николая Метнера*), Эпилог

**Total
Time
[59:28]**

Five Pieces (Op.110)

18	Prelude (In memory of Samuil Feinberg)	[2:24]
19	A Vague Image (In memory of Alexander Scriabin)	[1:33]
20	Etude (In memory of Sergey Rachmaninov)	[4:44]
21	Fairy Tale (In memory of Nikolai Medtner)	[5:16]
22	Epilogue	[4:21]

Прозрения (соч.111)

Insights (Op.111)

23	[Adagio]	[1:22]
24	Allegro	[3:02]



According to his contemporaries, Sergey Ivanovich Taneyev was a pianist of extraordinary talent. If composing music and teaching the theory of composition had not taken precedence in his life, he might well have become a concert pianist. Nonetheless Taneyev gave occasional performances throughout his creative career (usually playing his own compositions and those of his teacher, Tchaikovsky). Piano compositions were not an essential part of his oeuvre, and this factor distinguished him from most composer pianists of the 19th and early 20th centuries. Just one such piece was deemed worthy of publication by this self-critical composer (Prelude and Fugue, Op.29, 1910). The others were found in archive material and published as late as 1953 (editors Pavel Lamm and Vissarion Shebalin).

Taneyev's creative activities peaked in the mid-1890s, accompanied by intensive work on the major sonata and symphony cycles (chamber ensembles, the Symphony in C minor) which comprise most of his heritage as composer. His friendship with



pianist Alexander Ilyich Siloti (1863–1945) stimulated him to write more modest pieces for piano. The composer wrote at least three preludes for him, which Siloti performed at concerts. Only one has survived – the **Prelude in F major** (1894?). pupil

In Russian music the end of the 19th and early 20th centuries marked the heyday of the piano miniature. The prelude was always conceived as a concise piece that captured and revealed a striking artistic image in extremely concentrated form. But as we know from Anatoly Alexandrov's memoirs, Taneyev was rather condescending towards this enthusiasm for small-scale compositions. He wrote his own prelude as an extended composition combining features usually found in larger forms (contrast of the two themes *Allegro animato* and *Vivo*, development of initial images) with the characteristics of free prelusion.

The majority of Taneyev's piano compositions were written during the years he studied at the Moscow Conservatory under Pyotr Ilyich Tchaikovsky. The most important of these is the **Theme and Variations in C minor** (1874). This practice piece was intended to display his aptitude in varying and developing a musical theme. Taneyev showed he was more than competent to carry out this task, and at the same time the Variations revealed his leaning towards the serious and substantive composition that would later characterise his work. The young composer turned to the form of characteristic variations that presuppose significant transformations of the opening theme. Its gloomy, solemn tone is retained only in the first Variation and followed by a series of new images. Many of the Variations are reminiscent of Schumann (the 3rd, 6th and 8th); one has folk-



loric colouring (the 4th). Taneyev also pays tribute to his teacher: in the 2nd Variation he uses a theme from the finale of Tchaikovsky's Second String Quartet. However much the theme is altered, its intonations and motifs fill the musical fabric of the Variations. Taneyev later became a master of polyphony, and here he experiments with a number of polyphonic devices, including some rare at the time (i.e. imitation of the theme in augmentation, 9th Variation). Appropriately enough, this work ends with a four-voice fugue (since the last bars have been lost, composer Vissarion Shebalin completed the work for the first publication of Taneyev's Variations).

In the late 19th and early 20th centuries Russian musical culture was rapidly developed and revived by close contact between composers of different generations. Thus, Tchaikovsky's student Taneyev taught many who helped create the vast musical heritage of the 20th century – a heritage insufficiently explored by performers and public, to this day.

The piano music of Anatoly Alexandrov is a phenomenon of great aesthetic merit, notable for the rare nobility of style and mastery of artistic finesse. With his own superb command of the instrument, the composer was able to convey through the piano's musical texture subtle nuances of feeling and reflection. Moreover, Alexandrov had a profound understanding of the traditions of classical romantic music, and the principles of the school of composition that derived from Taneyev, enabling him to freely and convincingly construct large-scale musical forms. It is no coincidence that one of the most important genres of the



composer's work was the piano sonata. He was the author of 14 such works, written from 1914 to 1971. The history of the piano sonata reaches one of its loftiest culminations in the first decades of the 20th century, above all due to Russian composers such as Scriabin, Medtner, Prokofiev and Myaskovsky. In such company the works of Alexandrov held their own and attracted ardent followers, including performers (Heinrich Neuhaus, Grigory Ginsburg and Yakov Zak included his sonatas in their repertoire).

In the **Fourth Sonata in C major, Op.19** (1922, new authorial redaction of 1954) the composer reaches the height of his creative powers. The fact that the onset of his prime coincided with the troubled post-revolutionary years can be keenly felt in the emotional substance of the sonata. The dominant image of the sonata is expressed in the main theme, which begins and concludes the work as a whole; we hear the triumph of personal creative will (the direction *provocatamente* accompanies the first appearance of the theme). But this theme and others related to it are constantly surrounded by images of an altogether different nature – usually guarded and morose, occasionally with repressed aggression. In the minor-key finale, the most dramatic movement of the sonata, the main theme is restored only after a tense struggle.

Two works written in 1979 complete Alexandrov's piano compositions. In the cycle **Five Pieces, Op.110**, originally entitled "Memories" (we know this from the composer's own testimony, according to Vladimir Kokushkin) Alexandrov, now at the end of his creative career, turns to images of musicians close to him and subtly reconstructs characteristics of their style and creative technique. "My soul is an Elysium of shades" – this line by



Fyodor Tyutchev serves as an epigraph at the beginning of the cycle. Among the ‘shades’ dear to the composer are not only acclaimed masters of Russian piano music – Rachmaninov, Scriabin and Medtner (the latter was especially close to Alexandrov and exerted a decisive influence on his artistic thinking), but also Samuil Feinberg (1890–1962). Although better known as a pianist, Feinberg the composer left behind a sizeable heritage whose merits have not yet been appreciated. Alexandrov declared that he considered Feinberg a brilliant composer, although many others would not agree, and expressed the wish in his musical dedication to “place him on a pedestal”.

Alexandrov interrupted work on the cycle “**Insights**”, Op.111 after composing just two pieces (seven were planned). Without knowing the reasons for the composer’s decision, we can say with certainty that the two pieces (played *attacca*) form a completely accomplished and highly original whole. Various motifs in the first piece (no tempo is specified) draw us onwards to an eddying movement (Allegro) which, in turn, is interrupted by a chorale opposing the rapid march of time. This musical symbol of eternity takes the last word in the cycle.

Daniil Petrov, translation by Patricia Donegan

Anatoly Alexandrov on Sergey Taneyev

Alexandrov first seriously tackled composition when he was 18. A student of philology department of Moscow University, a philosophy major, he had met Sergey Taneyev. Taneyev had left his chair at Moscow Conservatoire in 1905, but he continued giving



free private lessons to young musicians, whose gifts he deemed worthy of development and professional tutorship. Alongside Rachmaninov, Scriabin, Prokofiev, Alexandrov became one of Taneyev's students. He had studied with him for a number of years (from 1906 to 1910) and was a frequent visitor at musical gatherings in his home. Alexandrov has painted a rich and detailed portrait of his teacher in his memoirs, describing his studies *under this brilliant teacher with a gift for clear and independent thought, a wonderful musician who has immensely and beneficially influenced the formation of my musical views.*

On first meeting Taneyev. *I was greeted by a portly man with shortsighted eyes attentively focused on the visitor, who was quite serious but turned out to be very amiable.*

On Taneyev's Moscow home (at 2, Maly Vlashevsky Lane). *The 'official' entrance usually sported a note claiming "S. I. Taneyev is out", but I knew about the innocent ruse and proceeded straight to the kitchen, where the kind old lady, nurse Pelageya Vasilievna, greeted me and escorted me to the rooms... From the kitchen, a door led to Sergey Ivanovich's bedroom, and from there to the small dining room with a sofa and the smiling portrait of the host on the wall. In the dining room, you were first treated to tea with homemade cookies. The nurse crossed the tiny lobby next to the dining room to the host's study, and Sergey Ivanovich set aside his work and came out to have tea with me. Or else it was the nurse who did the greeting, and the host, unwilling to lose time, continued to work until I came to his study and found him standing by the high writing desk...*

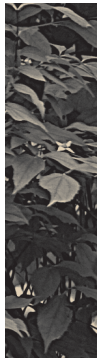


In Sergey Ivanovich's study, an arch divided the space in two. The first half, closer to the entrance, had the writing desk, where he stood working. By the walls with photos on them there were cases with books and sheet music, a harmonium, a large rocking-chair (that had belonged to Nikolai Rubinstein, I think). [Rubinstein was Taneyev's piano teacher.] Behind the arch was a grand piano with a large portrait of Mozart above it, and, by the wall, heavy-built cases with sheet music; one could spot there multivolume editions of Bach and Palestrina.

On lessons. Our lessons were of several different kinds: 1) getting acquainted with musical literature by the piano and discussing the pieces played; 2) talking about books on music I had read or scores I had borrowed from Taneyev's library; 3) playing my new pieces to Sergey Ivanovich and listening to his remarks.

Every time we played pieces for four hands or Sergey Ivanovich himself played reading the scores of some classical pieces, unknown to me. He pointed out the specifics of harmony, counterpoint construction and form of the pieces. Usually it started with a question – what was the peculiarity of the fragment from this or that point of view; and only if I failed to answer myself he did the explaining, using the specific example to lay out the general principles.

I showed my new pieces to Taneyev and listened to his criticism and advice. Taneyev was very attentive to technical problems (in harmony, part-writing and form)... He also provided examples from musical literature that confirmed his advice and were always well-founded and extremely useful.



As for his general evaluation of the pieces' artistic merit, Sergey Ivanovich was always very strict to his students, restrained in his praise, and sometimes quite ironic about his student's artistic failures, probably in an attempt to deflate the ego of beginning composers.

Taneyev at the piano. [In Mozart's string quartets] he very deftly played all four voices from the score without missing anything substantial. It was never hit-or-miss; his playing was always deep and full of feeling. All subtle details of music were impressive and strong in his rendition. I've never since heard such a magnificent execution of the brilliant C major quartet, not even with the original sound of string instruments...

From the purely sound perspective, his playing was somewhat dry, restrained in pedalling, not too varied in the 'colour' of sound... and yet, it was also full of sincere feeling, and the way he played a melodic line was actually rather too 'sentimental' than too dry. This completely contradicts the hackneyed opinion that Taneyev was a 'dry' academic musician...

I had once heard Taneyev's improvisation on the large harmonium. At first I thought that Sergey Ivanovich was playing an unknown choral prelude by Bach. But it turned out to be a brilliant counterpoint improvisation, masterly in both form and style.

On Taneyev's musical and aesthetic views. Taneyev belonged to the generation of 19th and early 20th century musicians who thought that balance and interdependence of different elements of music was one of its basic aesthetic foundations; they also championed the equality of emotional



and intellectual principles in a piece of music. Inflating any element of music at the expense of others always provoked Taneyev's displeasure.

Once in my presence an amateur musician was showing his works to Sergey Ivanovich. As always, in a businesslike and frank manner, Sergey Ivanovich pointed out insufficient organization of the music, certain problems with harmony, part-writing and form. The middle-aged author happened to be touchy; he retorted that all those criticisms were 'from the head', and he had composed with his 'heart'. Taneyev, smiling wryly, with a kind of amiable sarcasm immediately said: "Whatever comes from the heart has to pass through the head". I am sure that if someone showed to Sergey Ivanovich a piece where the intellectual side was dominant and 'the heart' lacking, he would have said that "the music coming from the head has to pass through the heart".

As a teacher, he was incomparable. His deep knowledge and his ability to apply it in art filled his students with absolute trust in his advice, even if the student's artistic ambition was completely alien to him. I am happy to have been his student, to have spent the years of my musical education under his tutorship.

(From "Memoirs about Sergey Ivanovich Taneyev" written in the early 1960s. Source: A. N. Alexandrov. *Memoirs. Articles. Letters*. Moscow, 1979.)

Daniil Petrov, translation by Victor Sonkin





Сергей Иванович Танеев, по отзывам современников, был пианистом громадного дарования. Он мог бы сделать карьеру концертирующего исполнителя, если бы сочинение музыки и преподавание теории композиции не стало для него главным делом жизни. Впрочем, отдельные выступления (преимущественно с исполнением собственных сочинений и музыки его учителя Чайковского) случались на протяжении всей творческой деятельности Танеева. От большинства композиторов-пианистов XIX и начала XX века Танеев отличался тем, что сочинения для фортепиано не заняли в его творчестве сколько-нибудь значительного места. К тому же требовательный к себе композитор решил опубликовать лишь одно из них (Прелюдия и фуга соч. 29, 1910). Остальные были извлечены из архива Танеева и опубликованы только в 1953 году (под редакцией Павла Ламма и Виссариона Шебалина). В середине 90-х годов творчество Танеева вступает в пору рассвета, сопровождавшегося



интенсивной работой над крупными сонатно-симфоническими циклами (камерные ансамбли, Симфония до минор), которые и составляют главную часть его наследия. Поводом заняться более скромными фортепианными пьесами стала дружба Танеева с пианистом Александром Ильичом Зилоти (1863–1945). Композитор написал для него по меньшей мере три прелюдии, и Зилоти играл их в концертах. До нас же дошла лишь одна – **Прелюдия фа мажор** (1894?).

Рубеж XIX–XX веков в русской музыке сопровождался расцветом фортепианной миниатюры. Прелюдия почти всегда понималась как небольшая пьеса, схватывающая и раскрывающая яркий художественный образ в предельно сжатой форме. Однако Танеев, как известно из воспоминаний Анатолия Александрова, относился к увлечению мелкими пьесами с долей снисходительности. Сам же он пишет прелюдию как развернутую композицию и соединяет в ней признаки крупных форм (контраст двух тем *Allergro animato* и *Vivo*, развитие исходных образов) с чертами свободно-прелюдирования.

Большинство фортепианных сочинений Танеева написаны в годы обучения в Московской консерватории под руководством Петра Ильича Чайковского. Самое крупное из них – **Тема с вариациями до минор** (1874). Умение варьировать и развивать музыкальную тему – вот что должна была продемонстрировать эта учебная работа. Танеев не только вполне справился с заданием, но и проявил в Вариациях ту склонность к серьезному, основательному композиторскому труду, которая будет отличать его и впо-



следствии. Молодой композитор обратился к типу жанрово-характерных вариаций, предполагающих значительные трансформации исходной темы. Ее мрачно-торжественный тон выдерживается только в первой вариации, за которой следует вереница новых образов. Многие вариации напоминают Шумана (3-я, 6-я, 8-я), одна окрашена в фольклорные тона (4-я вариация). Танеев отдает дань и своему учителю: во 2-й вариации использована тема из финала Второго струнного квартета Чайковского. Каковы бы ни были превращения темы, музыкальная ткань вариаций всегда насыщена ее интонациями и мотивами. Танеев, впоследствии мастер полифонии, испробовал здесь множество полифонических приемов, включая редкие для того времени (например, имитация темы в увеличении в вариации 9). Вполне закономерно произведение оканчивается четырехголосной фугой (последние такты не сохранились, для первого издания Вариаций их дописал композитор Виссарион Яковлевич Шебалин).

В конце XIX и начале XX века русская музыкальная культура пережила стремительное развитие и обновление при тесной связи композиторов разных поколений. Так, Танеев, ученик Чайковского, стал учителем для многих из тех, кто участвовал в сотворении огромного, до сих пор еще недостаточно освоенного исполнителями и слушателями музыкального наследия XX века.

Фортепианная музыка Анатолия Александрова – явление высоких эстетических достоинств. Она отмечена редким



РУССКИЙ



благородством стиля и совершенством художественной отделки. Прекрасно владевший инструментом композитор умел передавать через фортепианную фактуру тончайшие оттенки чувства и мысли, а глубоко усвоивший традиции классико-романтической музыки и принципы восходившей к Танееву школы композиторского ремесла, мог свободно и убедительно строить здания крупных музыкальных форм. Не случайно одним из главных жанров творчества Александрова стала фортепианная соната. Он автор 14 произведений в этом жанре, написанных с 1914 по 1971 год. История фортепианной сонаты достигает в первые десятилетия XX века одной из высших своих кульминаций, и прежде всего благодаря русским композиторам – Скрябину, Метнеру, Прокофьеву, Мясковскому. В таком окружении произведения Александрова не только не терялись, но и находили горячих приверженцев, в том числе среди исполнителей (его сонаты включали в свой репертуар Генрих Нейгауз, Григорий Гинзбург, Яков Зак).

В **Четвертой сонате до мажор, соч. 19** (1922, новая авторская редакция 1954 года) композитор предстает перед нами в расцвете творческих сил. То, что наступление этого расцвета совпало с трудными послереволюционными годами, пожалуй, довольно ясно ощущается в эмоциональном строе сонаты. Господствующий в ней образ выражен в главной теме, которая открывает и завершает собой все произведение; в ней слышится торжество личной созидательной воли (provocatamente – «с вызовом» – эта ремарка сопровождает первое появление темы). Но эта и некоторые



родственные ей темы постоянно оказываются в окружении совсем иных образов – обычно настороженно угрюмых, а подчас и затаенно агрессивных. Наконец, в минорном финале, самой драматической части сонаты, лейттема возникает лишь после напряженной борьбы.

Завершают фортепианное творчество Александрова два опуса, созданные в 1979 году. В цикле **Пять пьес, соч. 110**, первоначально называвшемся «Воспоминания» (это известно со слов самого композитора в передаче Владимира Кокушкина), Александров на исходе своего творческого пути обращается к образам близких ему музыкантов и тонко воссоздает характерные черты их стиля и творческой манеры. «Моя душа – элизиум теней», эта строка Тютчева предпослана циклу в качестве эпитафии. Среди дорогих автору «теней» мы встречаем не только прославленных мастеров русской фортепианной музыки – Рахманинова, Скрябина, Метнера (последний был особенно близок Александрову и оказал решающее влияние на его художественное мышление), но и Самуила Евгеньевича Фейнберга (1890–1962), который более известен как пианист. Между тем Фейнберг оставил большое композиторское наследие, еще не оцененное по достоинству. По словам Александрова, он, в отличие от многих, считал Фейнберга гениальным композитором и своим музыкальным посвящением желал «как бы поставить его на пьедестал».

Работу над циклом **«Прозрения», соч. 111** Александров прервал, сочинив всего две пьесы (задумано было семь). Не зная причин такого решения композитора, можно, однако,



уверенно сказать, что две пьесы, идущие attacca, образуют совершенно законченное и в высшей степени оригинальное целое. Отдельные мотивы первой пьесы (без указания темпа) вовлекаются далее в вихревое движение (Allegro), которое, в свою очередь, прерывается хоралом, противостоящим быстротечности времени. За этим музыкальным символом вечности и остается в цикле последнее слово.

Из воспоминаний А. Н. Александрова о С. И. Танееве

Серьезно обучаться композиции Александров начал в 18-летнем возрасте, когда он, студент филологического факультета Московского университета (философское отделение), познакомился с Танеевым. После того как в 1905 году Танеев оставил преподавание в Московской консерватории, он продолжал бесплатно давать частные уроки начинающим музыкантам, в которых видел способности, нуждающиеся в развитии и профессиональной обработке. Александрову – наряду с Рахманиновым, Скрябиным, Прокофьевым – посчастливилось оказаться в числе учеников Танеева, заниматься с ним в течение нескольких лет (с 1906 по 1910 год) и постоянно бывать на музыкальных собраниях в его доме. Богатый подробностями портрет учителя Александров оставил в воспоминаниях о Танееве, в которых описал свои занятия *под руководством этого умного, на редкость ясно, отчетливо и самостоятельно мыслящего учителя, замечательного музыканта, оказавшего большое и благотворное влияние на формирование моего музыкального мировоззрения.*



Первая встреча с Танеевым. Ко мне навстречу вышел несколько грузноватый, с близоруким взглядом, сосредоточенно устремленным на посетителя, человек, очень серьезный и оказавшийся очень ласковым в обращении.

Московский дом Танеева (по адресу: Малый Власьевский пер., 2). На «парадном» подъезде обычно была прикреплена записочка, извещавшая, что «С. И. Танеева нет дома», но я был предупрежден о невинном обмане и смело шел через кухню, где милая старушка, няня Пелагея Васильевна, ласково встречала меня и вела в комнаты... Из кухни дверь вела в спальню Сергея Ивановича, через которую можно было пройти в маленькую столовую с диванчиком и висящим на стене портретом улыбающегося хозяина... В столовой вас прежде всего угощали чаем с каким-нибудь домашним печеньем. Через миниатюрную переднюю, рядом со столовой, няня шла в кабинет, вызывала хозяина, и Сергей Иванович, бросив работу, сам потчевал меня. Иногда же угощала няня, а хозяин, не желая терять времени, продолжал работать до тех пор, пока я сам не входил в кабинет, где заставлял его стоящим у высокой конторки...

Кабинет Сергея Ивановича состоял из двух половин, разделенных аркой. В первой половине, ближайшей к входу, находилась эта самая конторка, за которой он стоял работал. У стен, увешанных фотографиями, стояли шкафы с книгами и нотами, фисгармония, большое кресло-качалка (раньше принадлежавшее, кажется,



VICTOR BUNIN





Николаю Рубинштейну) [Танеев был учеником Н. Рубинштейна по фортепиано]. За аркой стоял рояль, над ним висел большой портрет Моцарта, у стены тоже располагались массивные полки с нотами, среди которых обращали на себя внимание многотомные собрания сочинений Баха и Палестрины.

Как проходили занятия. Занятия наши были разного рода: 1) ознакомление с музыкальной литературой у рояля и беседы по поводу проигранного; 2) беседы по поводу прочитанных мною книг о музыке или изученных дома партитур, которые я брал из библиотеки Танеева; 3) проигрывание Сергею Ивановичу моих новых сочинений и выслушивание его замечаний.

Каждый раз мы играли в четыре руки или же Сергей Иванович сам превосходно играл по партитурам какие-нибудь неизвестные мне произведения классической музыки. При этом он обращал мое внимание на характерные особенности гармонии, контрапунктической конструкции и формы проигранных вещей. Обыкновенно Сергей Иванович сначала задавал вопрос: что составляет особенность данного отрывка в том или другом отношении – и только если я сам не мог ответить, давал объяснения, в которых, отталкиваясь от конкретного примера, переходил к общим принципам.

...Я показывал Танееву свои новые произведения и выслушивал его критические замечания и советы. Танеев очень внимательно разбирал технические недостатки (в гармонии, голосоведении и форме), внося в



рукопись поправки карандашом или наигрывая на рояле импровизированные варианты, если дело касалось более значительных изменений, а также приводил примеры из музыкальной литературы, убеждающие в правильности его советов, которые всегда были глубоко обоснованы и в высшей степени полезны.

Что касается оценки сочинения по существу, в его художественном качестве, то в этом отношении Сергей Иванович был очень строг к своим ученикам, очень скуп на похвалы и подчас склонен был несколько поиронизировать над творческими неудачами ученика, вероятно, с целью сделать невозможным возникновение преувеличенной самооценки у начинающего композитора.

Танеев за фортепиано. [В струнных квартетах Моцарта] он очень искусно играл по партитуре все четыре голоса, ничего не упуская существенного. При этом он никогда не играл кое-как, игра его была всегда проникновенна и полна чувства. Все тонкие детали музыки звучали в его исполнении пластично и выразительно. Впервые тогда услышанный мною гениальный Квартет С-dur я, кажется, никогда потом не слышал в таком превосходном исполнении, даже в подлинном звучании струнных инструментов...

Если с чисто звуковой стороны игра его и была несколько суховата, сдержанна в педализации, если ей и недоставало разнообразия, так сказать, в «окраске» звука... то, несмотря на это, она всегда была полна искреннего чувства и при исполнении певучей мелодии



его скорее можно было упрекнуть в некотором переизбытке «чувствительности», чем в сухости. Это находится в полном противоречии с ходячим мнением о Танееве как о «сухом» ученом музыканте...

Один раз я слышал также импровизацию Танеева на большой фисгармонии... Сначала я подумал, что Сергей Иванович играет неизвестное мне произведение Баха в форме хоральной прелюдии. Но это оказалась превосходная контрапунктическая импровизация, мастерская по форме и стилю.

Музыкально-эстетические взгляды. Танеев принадлежал к тому поколению музыкантов XIX – начала XX века, которое считало одним из основных музыкально-эстетических принципов равновесие и взаимозависимость составных элементов музыки, а также равноправность эмоционального и интеллектуального начал в музыкальном произведении. Всякое гипертрофирование одного элемента музыки в ущерб прочим всегда встречало осуждение Танеева.

Раз в моем присутствии один любитель музыки показывал Сергею Ивановичу свои сочинения. Сергей Иванович, как всегда, деловито и откровенно указал ему на недостаточную организованность его музыки, на ряд недочетов в гармонии, голосоведении, форме. Автор, довольно пожилой человек, оказался обидчивым и возразил, что все эти замечания идут «из головы», а он-де сочиняет «сердцем», на что Танеев немедленно, с лукавой усмешкой, не без свойственного ему добродуш-



ного ехигства ответил: «То, что идет от сердца, необходимо пропускать через голову». Я уверен, что если бы кто-нибудь показал Сергею Ивановичу сочинение, в котором интеллектуальное начало преобладало, а «сердце» отсутствовало, он сказал бы, что «музыку, идущую из головы, необходимо пропускать через сердце».

Как учитель он был несравненен. Глубокие знания и умение разносторонне и талантливо применять их в творчестве наполняли ученика безусловным доверием к его советам, даже если творческие устремления ученика были ему чужды. Я счастлив, что был его учеником, что мое музыкальное воспитание прошло под его руководством.

(Фрагменты из «Воспоминаний о Сергее Ивановиче Танееве», написанных в первой половине 1960-х годов, приведены по изданию: А. Н. Александров. Воспоминания, статьи, письма / Рег.-сост. В. М. Блок. М., 1979. С. 37–62.)

Даниил Петров





Folgt man den Aussagen seiner Zeitgenossen, muss Sergej Tanejew ein begnadeter Pianist gewesen sein. Wären nicht das Komponieren und die Erteilung von Kompositionsunterricht zu seinem Lebensinhalt geworden, hätte er wohl als Konzertpianist Karriere gemacht. So trat Tanejew nur sporadisch auf, überwiegend mit eigenen Kompositionen oder Werken seines Lehrers Tschaikowski. Im Unterschied zu den meisten anderen Komponisten an der Schwelle zum 20. Jahrhundert spielten Klavierwerke in Tanejews Oeuvre nur eine untergeordnete Rolle. Der selbstkritische Komponist erlaubte sich in diesem Genre sogar nur eine einzige Publikation (Präludium und Fuge op.29, 1910). Die übrigen Werke für Klavier wurden erst 1953 von Pawel Lamm und Wissarion Schebalin dem Archiv entnommen und veröffentlicht.

Mitte der 1890er Jahre erlebte das Schaffen Tanejews eine Blütezeit, er arbeitete intensiv an großen Sonaten- und Sinfoniezyklen (Ensemblestücke, Sinfonie c-Moll), die den



Großteil seines musikalischen Erbes ausmachen. Mit seiner Freundschaft zu dem Pianisten Alexander Siloti (1863–1945) begann Tanejew, sich auch kleineren Werken für Klavier zuzuwenden. So sind wenigstens drei Präludien für Siloti entstanden, die dieser auch bei Konzerten zur Aufführung brachte. Überliefert ist jedoch allein das **Präludium F-Dur** (1894?).

Um die Jahrhundertwende waren Miniaturen für Klavier in der russischen Musik besonders beliebt. Dabei wurden Präludien in aller Regel als kleine Stücke verstanden, die einen markanten künstlerischen Gedanken *in nuce* fassen und entwickeln. Aus den Erinnerungen Anatoli Alexandrows geht allerdings hervor, dass Tanejew der Begeisterung für derlei Miniaturen nur wenig abgewinnen konnte. Sein Präludium ist eine breit angelegte Komposition, die Anleihen an größere Formen (Kontrast der beiden Themen in Allegro animato und Vivo, Entwicklung der Ausgangsmotive) mit den Charakteristika freien Präludierens verbindet.

Die meisten Klavierwerke Tanejews entstanden während seines Studiums am Moskauer Konservatorium bei Tschaikowski, auch das besonders umfangreiche **Thema und Variationen c-Moll** (1874). Mit dieser Studienarbeit sollte er unter Beweis stellen, dass er in der Lage war, ein musikalisches Thema zu variieren und weiterzuentwickeln. Tanejew ist dieser Aufgabenstellung nicht nur tadellos gerecht geworden, er ließ bereits in diesen Variationen den Hang zur ernsthaften, gründlichen kompositorischen Arbeit erkennen, der ihn auch weiterhin auszeichnen sollte. Der junge Komponist entschied sich für Charaktervariationen und damit für erhebliche Transformationen des Ausgangsthemas. Nur in der ersten



Variation wird der düster feierliche Ton beibehalten, anschließend folgt eine wahre Flut neuer Gedanken. Mehrere Variationen erinnern an Schumann (3, 6 und 8), eine schlägt folkloristische Töne an (4). Auch seinen Lehrer vergisst Tanejew nicht, in der zweiten Variation verwendet er ein Thema aus dem Finale von Tschaikowskis Streichquartett Nr.2. Und so sehr sich das Thema auch wandelt, das musikalische Gewebe bleibt in allen Variationen von seinen Intonationen und Motiven durchwirkt. Tanejew, der zu einem Meister der Polyphonie aufsteigen sollte, versuchte sich hier an einer Vielzahl polyphoner Techniken, darunter auch solche, die damals kaum angewandt wurden (beispielsweise wird das Thema in Variation 9 in Augmentation imitiert). Folgerichtig schließt die Komposition mit einer vierstimmigen Fuge (die Schlusstakte sind nicht erhalten, sie wurden für die Erstausgabe der Variationen von Wissarion Schebalin ergänzt).

An der Schwelle zum 20. Jahrhundert durchlief die russische Musikkultur eine rasante Entwicklung und Erneuerung, bei der die Komponisten unterschiedlicher Generationen in engem Kontakt standen. So unterrichtete der Tschaikowski-Schüler Tanejew zahlreiche Komponisten, die das gewaltige musikalische Erbe des 20. Jahrhunderts hervorbrachten, das von Interpreten und Hörern nach wie vor nur unzureichend erschlossen ist.

Die Klavierwerke Anatoli Alexandrows genügen höchsten ästhetischen Ansprüchen. Sie stehen für ausgesuchte stilistische Erhabenheit und vollendete künstlerische Arbeit. Selbst ein her-



vorragerender Pianist, vermochte Alexandrow auch noch die feinsten Gefühls- und Gedankennuancen in Klaviermusik übersetzen. Und die tief verinnerlichte Tradition der klassischen und romantischen Musik sowie die Prinzipien des Kompositionshandwerks nach der Tanejew-Schule versetzten ihn in die Lage, auch große musikalische Formen frei und souverän zu gestalten. So nimmt es nicht wunder, dass die Klaviersonate mit stolzen 14 Kompositionen aus den Jahren 1914 bis 1971 zu den zentralen Gattungen im Oeuvre Alexandrows avanciert. In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts erlebte die Klaviersonate nicht zuletzt dank russischer Komponisten wie Alexander Skrjabin, Nikolai Medtner, Sergej Prokofjew oder Nikolai Mjaskowski einen ihrer absoluten Höhepunkte. Auch in diesem Umfeld konnten die Werke Alexandrows bestehen, sie fanden sogar begeisterte Anhänger bei diversen Interpreten (Heinrich Neuhaus, Grigori Ginsburg und Jakow Sak hatten die Sonaten in ihrem Repertoire).

In der **Sonate Nr.4 C-Dur op.19** (1922, rev.1954) zeigt sich Alexandrow auf der Höhe seines Schaffens. Dass seine Blütezeit mit den Wirren der schwierigen Jahre nach der Oktoberrevolution zusammenfiel, ist der emotionalen Spannung der Sonate deutlich anzumerken. Ein dominantes Motiv erklingt im Hauptthema, das die Sonate eröffnet und auch wieder abschließt; ihm ist der Triumph eines individuellen, schöpferischen Willens (*provocatamente* ist beim ersten Auftreten dieses Themas notiert) zu entnehmen. Doch dasselbe Thema tritt mit einigen ihm verwandten auch in gänzlich anderer Umgebung auf, meist dominieren wachsam finstere, bisweilen sogar latent



aggressive Töne. Im Moll-Finale schließlich, dem dramatischsten Satz der gesamten Sonate, kann das Hauptthema erst nach erbittertem Kampf von neuem entstehen.

Die 1979 entstandenen Opera 110 und 111 beschließen das Klavierschaffen Alexandrows. Im Zyklus **Fünf Stücke op.110**, der ursprünglich „Erinnerungen“ hieß (so Alexandrow gegenüber seinem Biografen Wladimir Kokuschkin), setzte sich der Komponist zum Ende seiner Laufbahn mit der Tonsprache ihm nahestehender Musiker auseinander und arbeitete virtuos charakteristische Details ihres jeweiligen Stils und ihrer Kompositionsweise heraus. Die Zeile „O Seele, mein Elysium, Schattenland“ aus einem Gedicht Fjodor Tjutschews ist dem Zyklus als programmatisches Motto vorangestellt. Zu den geliebten „Schatten“ zählt Alexandrow nicht nur Großmeister der russischen Klaviermusik wie Rachmaninow, Skrjabin oder Medtner (letzterer war ihm besonders nah, er hat sein künstlerisches Denken nachhaltig geprägt), sondern auch den eher als Pianisten bekannten Samuil Feinberg (1890–1962). Auch dieser hat einen reichen Schatz an Kompositionen hinterlassen, der noch nicht die gebührende Würdigung erfahren hat. Alexandrow hielt Feinberg im Gegensatz zu vielen anderen für einen genialen Komponisten und wollte ihn mit seiner musikalischen Widmung „gewissermaßen auf den Sockel heben“.

Die Arbeiten am Zyklus „**Visionen**“ **op.111** brach Alexandrow nach nur zwei von geplanten sieben Stücken ab. Über seine Beweggründe lässt sich trefflich spekulieren, fest steht jedoch, dass die beiden Stücke, die *attacca* aufeinander folgen, ein vollständig abgeschlossenes, höchst originelles Ganzes bilden.



Einzelne Motive des ersten Stücks (ohne Tempobezeichnung) werden in den Wirbelwind des zweiten (Allegro) hineingesogen, das seinerseits von einem Choral abgeschnitten wird, der den schnelllebigen Zeitläuften widersteht. Dieses musikalische Ewigkeitssymbol hat nun im Zyklus das letzte Wort.

Aus den Erinnerungen Anatoli Alexandrows an Sergej Tanejew

Professionellen Kompositionsunterricht erhielt Anatoli Alexandrow als 18jähriger, als der Student der Philologischen Fakultät der Moskauer Universität (am Institut für Philosophie) Sergej Tanejew kennenlernte. Nachdem dieser 1905 seine Lehrtätigkeit am Moskauer Konservatorium eingestellt hatte, gab er Nachwuchsmusikern, bei denen er eine Begabung ausgemacht hatte, die entwickelt und geschult sein wollte, kostenlose Privatstunden. Wie Rachmaninow, Skrjabin oder Prokofjew hatte auch Alexandrow das Glück, zu Tanejews Schülern zu gehören, über mehrere Jahre (1906 bis 1910) von ihm unterrichtet zu werden und regelmäßig an musikalischen Versammlungen in seinem Hause teilzunehmen.

Ein detailreiches Porträt seines Lehrers hat Alexandrow in seinen Erinnerungen an Tanejew gezeichnet, der für ihn *nur ein herausragender Komponist war, sondern auch ein kluger, überaus klar und eigenständig denkender Lehrer, der meine eigenen Musikanschauungen geformt und für immer geprägt hat.*

Erste Begegnung mit Tanejew. *Vor mir stand ein etwas fülliger Herr, der seinen Gast mit kurzsichtigen Augen musterte*



und einen sehr ernsten, aber dennoch überaus freundlichen Eindruck machte.

Das Moskauer Tanejew-Haus (Anschrift: Maly Wasjewski Gasse 2). Am „Haupt“-Eingang hing gewöhnlich ein kleiner Zettel mit der Nachricht, dass „S. I. Tanejew nicht zu Hause“ sei. Aber ich war über diese harmlose Täuschung informiert und ging direkt durch die Küche, wo die liebenswerte Alte, seine Amme Pelageja Wassiljewna, mich freundlich empfing und ins Zimmer geleitete ... In der Küche gab es eine Tür, die in Tanejews Schlafzimmer führte. Vom Schlafzimmer, einem Durchgangszimmer, gelangte man in ein kleines Wohnzimmer, in dem sich ein Diwan befand, an der Wand hing das Porträt des lächelnden Hausherrn ... Im Wohnzimmer gab es meist Tee und frisches Gebäck. Durch einen winzigen Flur neben dem Wohnzimmer trat die Amme ins Arbeitszimmer und rief den Hausherrn, der dann seine Arbeit unterbrach und mich selbst bewirtete. Manchmal wurde mir der Tee aber auch von der Amme gereicht, während der Hausherr, ohne Notiz zu nehmen, seine Arbeit solange fortsetzte, bis ich selbst zu ihm ins Arbeitszimmer trat. Dort stand er dann am seinem hohen Schreibpult und arbeitete ...

Tanejews Arbeitszimmer bestand aus zwei Hälften, die durch einen Erker geteilt waren. In der ersten Hälfte (vom Eingang her) standen das Schreibpult – an dem er stehend zu arbeiten pflegte –, Regale mit Büchern und Noten, ein Harmonium sowie ein großer Schaukelstuhl (der früher offenbar Nikolai Rubinstein gehört hatte) [Tanejew war ein

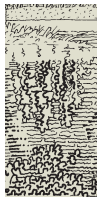


Klavierschüler Rubinstein]. Von den Wänden blickten Photographien. Weiter hinten, im Erker, stand der Flügel, über dem ein großes Mozart-Porträt hing. An den Seiten standen wiederum schwere Regale mit Noten, unter ihnen die zahlreichen Bände der Bach-Gesamtausgabe und der Werke Palestrinas – beide ein besonderer Blickfang.

Ablauf des Unterrichts. Der Unterricht war verschiedensten Dingen gewidmet: 1) dem Kennenlernen der Musikliteratur, die wir am Flügel erarbeiteten; 2) Gesprächen über Musikbücher und Partituren, die ich bei Tanejew ausgeliehen und zu Hause studiert hatte; 3) dem Vorspiel meiner neuen Kompositionen, das von Tanejews kritischen Kommentaren begleitet wurde.

Wir spielten stets vierhändig, oder aber Tanejew spielte irgendein mir unbekanntes Werk der klassischen Musik aus der Partitur. Er lenkte dabei meine Aufmerksamkeit auf Besonderheiten der Harmonik, des Kontrapunkts und der Form. Gewöhnlich stellte Tanejew zunächst eine Frage: was ist an dem gegebenen Abschnitt in der einen oder anderen Hinsicht ungewöhnlich? – und nur, wenn ich nicht antworten konnte, begann er selbst die Musik zu erläutern, indem er bald von dem konkreten Fallbeispiel zu allgemeinen Prinzipien überging.

... Ich stellte Tanejew auch meine neuen Kompositionen vor, die er dann mit Kritik und Ratschlägen begleitete. Er besprach dabei sehr aufmerksam die technischen Unzulänglichkeiten (in Harmonik, Stimmführung und Form), nahm mit dem Bleistift Verbesserungen vor bzw. impro-



visierte Varianten am Flügel, wenn es um größere Änderungen ging. Hierbei bezog er sich auch auf Beispiele aus der Literatur, um die Richtigkeit seiner – stets begründeten und nützlichen – Ratschläge unter Beweis zu stellen.

Was die eigentliche Bewertung der Werke und ihre künstlerische Qualität anbetraf, war Tanejew außerordentlich streng mit seinen Schülern, geizte mit Lob und neigte bisweilen dazu, ihre schöpferischen Misserfolge ironisch zu kommentieren, vermutlich, um eine übertriebene Selbsteinschätzung des jungen Komponisten gar nicht erst aufkommen zu lassen.

Tanejew am Klavier. [In Mozarts Streichquartetten] spielte er alle vier Stimmen geschickt aus der Partitur, ohne etwas Wesentliches fortzulassen. Und dabei spielte er nicht einfach drauflos, sondern stets mit Seele und Empfinden. Die Feinheiten der Musik brachte er überaus plastisch zum Ausdruck. Das geniale C-Dur-Quartett, dem ich seinerzeit erstmals begegnete, habe ich, wie mir scheint, später niemals mehr in einer so herausragenden Interpretation gehört, selbst nicht in der authentischen Besetzung für Streichquartett ...

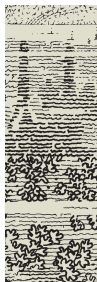
Wenn sein Spiel in rein klanglicher Hinsicht auch etwas trocken und in der Realisierung zurückhaltend war sowie ohne große Nuancenvielfalt in der Tongebung auskam [...], so zeichnete es sich dennoch durch echte Empfindung aus. An Tanejews Gestaltung der Melodie hätte man eher ein Übermaß an „Gefühlsseligkeit“ tadeln können, als von Trockenheit zu reden. Dies steht in offenem Widerspruch zur geläufigen Meinung, der Musiker Tanejew sei nur ein „trockener“ und gelehrter Zeitgenosse gewesen ...



Einmal hörte ich auch eine Improvisation Tanejews, und zwar an der großen Harmoniums-Orgel [...]. Zunächst dachte ich, Tanejew würde eines von Bachs Choralvorspielen vortragen, das ich noch nicht kannte. Es handelte sich jedoch um eine glänzende kontrapunktische Improvisation, die in Form und Stil meisterhaft war.

Musikästhetische Ansichten. Tanejew gehörte zur Komponistengeneration des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, welche die Balance und wechselseitige Abhängigkeit der musikalischen Elemente sowie eine Ausgeglichenheit von Emotion und Intellekt zu ihren wichtigsten musikästhetischen Prinzipien zählte. Das Übergewicht einer bestimmten Seite und die Überbetonung des einen Elements auf Kosten der anderen lehnte Tanejew prinzipiell ab.

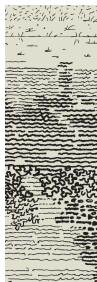
Ich war einmal zugegen, als ein dilettierender Komponist Tanejew seine Kompositionen zeigte. Wie üblich verwies Tanejew auch in diesem Fall sachgerecht und offen auf die ungenügende Durcharbeitung der Musik sowie auf eine Reihe von Mängeln in Harmonik, Stimmführung und Form. Der Dilettant, ein bereits älterer Herr, war beleidigt und entgegnete, dass all diese Bemerkungen „aus dem Kopf“ kämen, er aber „mit dem Herzen“ komponiere. Darauf antwortete Tanejew, verschmitzt ironisch lächelnd, mit der ihm eigenen wohlmeinenden Spottlust: „Das, was vom Herzen kommt, muss unbedingt durch den Kopf gehen.“ Ich bin überzeugt, dass, wäre Tanejew ein Werk gezeigt worden, in dem die intellektuelle Seite dominiert hätte, er gesagt haben würde, dass eine Musik, die aus dem Kopf komme, unbedingt durch das Herz gehen müsse.



Als Lehrer war er schlechthin unvergleichlich. Sein großes Wissen und sein Vermögen, dieses Wissen auch kompositorisch vielseitig und mit glücklicher Hand einzusetzen, flößten dem Schüler ein absolutes Vertrauen in seine Ratschläge ein, selbst dann, wenn die künstlerischen Vorstellungen von Lehrer und Schüler auseinanderklafften. Ich bin glücklich, dass ich einer seiner Schüler gewesen bin und dass meine musikalische Ausbildung durch seine Hände gegangen ist.

(Die Auszüge aus Anatoli Alexandrows Erinnerungen an Tanejew, niedergeschrieben in der ersten Hälfte der 1960er Jahre, werden hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: Andreas Wehrmeyer (Hrsg.): Sergej Taneev – Musikgelehrter und Komponist. Materialien zu Leben und Werk. Aus dem Russischen von Andreas Wehrmeyer und Ernst Kuhn. Berlin: Kuhn 1996. S. 231–253.)

Daniil Petrow, übersetzt von Thomas Weiler



Victor Bunin was born in Voronezh in 1936. He graduated from Moscow Conservatoire (1961, the class of Samuil Feinberg) and completed his postgraduate studies in 1964 (the class of Victor Merzhanov). His artistic career was influenced by his father, the composer Vladimir Bunin, a student of Anatoly Alexandrov.

Sonata No.4 from this album has been in Bunin's repertoire since his student days, and Alexandrov always invited the pianist to participate in his concert-portraits. "Without imposing definite interpretations, Anatoly Nikolayevich described to me his imaginative associations of the music. They were often visual, quite concrete," says Victor Bunin. "Thus, for example, the introduction of transition in the first movement of Sonata No.4 was a suddenly emerging obstacle in the way of the turbulent, rapturous first subject which had developed to the heights of passion: 'as if it hit a wall'. Initially Alexandrov had planned to give names to the movements: 'Impulse' for the first, 'Reflection' for the second, 'Fire' for the third..."

Bunin's concert career was shaped in 1961, when he received the first prize of the Russian Competition of Performing Musicians. Since that time, he has actively performed both in Russia and abroad. He performed and made recordings with numerous Russian orchestras, including the Moscow State Philharmonic and the Moscow Radio Symphony Orchestra (now the Tchaikovsky Symphony Orchestra). He worked with such conductors as Konstantin Ivanov, Boris Khaikin, Eduard Serov, Alexander Dmitriyev, Veronika Dudarova, Robert Satanovsky, Vasily Sinaisky, Gennady Cherkasov, Leonid Shulman, Edvard Chivzhel.

Bunin was the first performer of many pieces written by contemporary composers: Anatoly Alexandrov, Sergey Razoryonov, Vladimir Bunin (his father), Igor Rekhin, Igor Belorusets, Anatoly Bykanov and others.



Bunin is deeply involved in pedagogic activities. Since 1963, he has been working at the Musical College of Moscow Conservatoire. For many years, he has taught at the conservatoires of Moscow (1964–1973), Syria (1970–1972 and 1993–2000) and Lebanon (2000–2002). He was a jury member of Russian and international piano competitions, gave master classes in Russia and overseas (in the US, UK, Finland, Italy, Syria, Lebanon, Jordan, Egypt). He is the honorary member of the “Feinberg-Skalkottas” International Society (Paris) and the Distinguished Artist of Russian Federation.

Виктор Бунин родился в Воронеже в 1936 году. Окончил Московскую консерваторию (1961, класс Самуила Фейнберга) и аспирантуру (1964, класс Виктора Мержанова). На творческую судьбу музыканта большое влияние оказал его отец – композитор Владимир Бунин, ученик Анатолия Александрова.

Четвертую сонату, записанную в этом альбоме, Бунин выучил еще в студенческие годы, и с тех пор Александров привлекал его к участию в своих авторских концертах. «Не навязывая однозначных толкований, – вспоминает Виктор Бунин, – Анатолий Николаевич рассказывал мне свои образные представления музыки. Часто они были зримы, почти конкретны. Так, например, вступление связующей партии первой части Четвертой сонаты он представлял как неожиданно возникшую преграду на пути порывистой, экзальтированной главной партии, достигающей в своем развитии огромного накала: “будто на стену наткнулся”. Первоначально он предполагал дать названия частям: 1-й – “Порыв”, 2-й – “Размышление”, 3-й – “Пожар”...».

Концертный путь Бунина определился в 1961 году, когда он получил первую премию на Всероссийском конкурсе музыкантов-исполнителей. С этого времени он ведет обширную концертную деятельность в России и за рубежом. Он выступал и записывался с многочисленными отечественными оркестрами, в том числе с оркестром Московской государственной филармонии и Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио и Центрального телевидения (ныне – БСО имени П. И. Чайковского). Сотрудничал с такими дирижерами, как Константин Иванов, Борис Хайкин, Эдуард Серов, Александр Дмитриев, Вероника Дударова, Роберт Сатановский, Василий Синайский, Геннадий Черкасов, Леонид Шultzман, Эдвард Чивжель.

Бунин стал первым исполнителем многих сочинений, написанных его современниками: Анатолием Александровым, Сергеем Разореновым, Владимиром Буниным (отцом), Игорем Рехиным, Игорем Белорусцем, Анатолием Быкановым.

Большое внимание Бунин уделяет педагогической деятельности. С 1963 года он работает в Музыкальном колледже при Московской консерватории. В течение разных лет преподавал в Московской (1964–1973), Сирийской (1970–1972 и 1993–2000) и Ливанской (2000–2002) консерваториях. Принимал участие в жюри российских и международных конкурсов пианистов, проводил мастер-классы в России и других странах (США, Великобритании, Финляндии, Италии, Сирии, Ливане, Иордании, Египте). Почетный член международной ассоциации «Фейнберг – Скалкоттас» (Париж), в России награжден званием «Заслуженный артист Российской Федерации».

RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers
are Polyhymnia International B.V. custom built.
DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system by Merging
Technologies.

Recording Producer – **Michael Serebryani**
Balance Engineer – **Erdo Groot**
Recording Engineer – **Roger de Schot**
Editor – **Carl Schuurbiers**

Recorded: 25–26.09.2010
5th Studio of The Russian Television and Radio Broadcasting Company
(RTR), Moscow, Russia

© & © 2012 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia
© & © 2012 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com
www.essentialmusic.ru

CM 0052010