MARIA YUDINA

ANNIVERSARY EDITION

phonodocuments

10 CDs

ИСКУССТВО МАРИИ ЮДИНОЙ

Но играть, играть среди и для людей можно только языком и напряжением своей эпохи.
Мария Юдина

Представить искусство Марии Вениаминовны Юдиной (1899–1970) во всей широте ее пианистического наследия – основная цель коллекции. Ее по праву можно назвать уникальной – и в подборе ранее не изданных записей (Прелюдии, соч. 11 Скрябина, сочинения Андрея Волконского, Антона Веберна, концертные записи «Хорошо темперированного клавира» Баха), и в присутствии редкостей даже для коллекционеров юдинского искусства (в первую очередь это ее интерпретации Первого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского, Вариаций Моцарта на тему менуэта Жана-Луи Дюпора, «Вариаций на русскую тему» Бетховена, сочинений К. Сероцкого, К. Шимановского…).

Вопреки устоявшемуся мнению об избирательности репертуарных предпочтений Юдиной, круг композиторов, чью музыку она исполняла, был чрезвычайно широк: от И. С. Баха и его предшественников до музыки авангарда XX века.

Вот лишь некоторые факты. На выпускном сольном концерте (по окончании Петроградской консерватории по классу фортепиано у Л. В. Николаева в 1921 году; ранее училась у В. Н. Дроздова, А. Н. Есиповой, Ф. М. Блуменфельда)

Юдина исполнила избранные прелюдии и фуги из «Хорошо темперированного клавира» Баха, Прелюдию и фугу ре минор Глазунова, Сонату си минор Листа. Позже пианистка неоднократно включала эти сочинения в свои филармонические клавирабенды, а ХТК Баха оставался в ее репертуаре на протяжении всей ее артистической жизни. Однако первые записи Юдиной были осуществлены только в конце 1930-х годов, и мы, наверное, никогда не услышим ее интерпретаций Фантазии фа минор, Прелюдий, соч. 28 Шопена, си-минорной Сонаты и «По прочтении Данте» Листа, Сонаты фа минор Брамса, органных транскрипций и сочинений Бузони, Восьмой сонаты Прокофьева… В 1920–1930 годы на сценах Москвы и Ленинграда в ее исполнении состоялись премьеры сочинений И. Шиллингера (в ансамбле с А. Каменским и автором), Концерта для фортепиано с оркестром Э. Кшенека, «Шести пьес» из «Музыки для фортепиано», соч. 37 П. Хиндемита, Партиты для фортепиано с оркестром А. Казеллы, фортепианных пьес, соч. 11 и соч. 19 А. Шёнберга (напомним, что первое исполнение в России пьес Шёнберга, соч. 11 принадлежит Прокофьеву); по инициативе Юдиной неоднократно исполнялась «Свадебка» Стравинского – абсолютного кумира пианистки (в первом исполнении Юдина играла в ансамбле с Г. Поповым, А. Маслаковец, Д. Шостаковичем). В 1935-м Прокофьев подарил ей экземпляр нот «Вещей в себе», соч. 45, с надписью: *«Марии Вениаминовне на память о ее исполнении 2-го концерта»*. Для нас останутся легендами и выступления Юдиной с оркестром под управлением Я. Горенштейна, где она солировала во Втором концерте Прокофьева (в СССР первое исполнение после авторского), исполнение фортепианной партии в «Прометее» Скрябина (дирижер – Э. Купер), участие в симфонических концертах под управлением Д. Митропулоса и Г. Себастьяна, К. Зандерлинга, Г. Шерхена… Мы можем лишь изумляться легендарным фактом ансамблевого

выступления Юдиной и Софроницкого – выпускников класса Л.В. Николаева в 1921 году. В состоявшемся в 1930 году концерте ярчайшие артистические антиподы эпохи исполнили на двух роялях сочинения Шумана, Бузони, Дебюсси…

У многих поклонников исполнительского искусства имя Юдиной часто ассоциируется с музыкой XX века. То, что среди нашей пианистической элиты она была практически единственной, кто обращался постоянно и принципиально к музыке XX века, – факт, говорящий о многом. *«Мы, современные пианисты, стоим перед грандиозным Новым миром Новой музыки, Новой мысли, Новой формы, Новых смыслов, Новых средств»*, – писала она в 1961 году в связи с творчеством композиторов современности. Однако новые миры, мысли и смыслы она слышала, открывала для слушателей и в классическом репертуаре.

По отношению к академизированной культуре 1930–60-х годов искусство Юдиной видится сегодня как стоическое противостояние. Конечно, интеллектуализм Юдиной не мог не смущать ее коллег – ее игра чаще расценивалась как «рассудочная». Вместе с тем Юдину упрекали в утрате чувства меры, в том, что она играла «лишь себя». Как писал Г.М. Коган, *«пианизм Юдиной был пианизмом крайностей; золотая середина была ей незнакома, более того – ненавистна»*. С этим трудно не согласиться. С позиций привычных канонов исполнительства искусство Юдиной было действительно своевольным, и отказ от традиционных представлений был с ее стороны актом сознательным, целенаправленным. Вот ее слова: *«Иным в искусстве нравится сентиментальность, а в музыке нравится, когда интерпретатор в своем проникновении вглубь не идет дальше привычного.… О субъективизме вспоминают, когда исполнитель нарушает “правила”. Но эти мнимые “нарушения” подчиняются своей высшей логике и в итоге составляют стройное и строгое художественное целое.*

... Когда мастер стремится к выразительности, то не думает о “правильности”, ... он сводит воедино несоединимое, он лепит, он подчеркивает противоречивость освещения, и тем достигается задуманное воздействие». Так, по рассуждению Юдиной, музыкант *«разбивает цепи канонов»*.

Несколько штрихов к артистическому портрету Марии Вениаминовны.

Остается загадкой уникальный сплав *юдинской монументальной масштабности и лаконизма выразительных средств*. Однако, слушая шедевры ее исполнительского искусства, мы убеждаемся, что этот лаконизм не только не противоречит артистическому чувству монументального, но становится непреложным условием его звукового воплощения. Значительность и лаконизм в исполнительской концепции Юдиной – понятия амбивалентные, ведь благодаря экономии (порой даже скупости) исполнительских средств ее интерпретации как раз и несут в себе то, что она сама формулировала как *«бесконечную нагруженность, как у зрелого плода, значительность каждой ноты и паузы»*.

Словно чеканка слов в «сухом» акустическом пространстве – в такой звуковой атмосфере кристаллизуются исполнительские концепции многих прелюдий «Хорошо темперированного клавира» Баха (часто у нее звучащих в подчеркнуто монохромной динамической палитре), сонат Моцарта, раннего Бетховена, экспромтов Шуберта; преобладание пианистической отточенности, будь то барочная токкатность, пассажные «россыпи» классицистского, либо шубертовского письма воспринимаются совершенно органично в системе выразительных средств именно юдинского исполнительского стиля. Вместе с тем эффекты гигантских звуковых пропорций и объемов, словно выводящих музыку в новые меры масштаба, придают прочтениям «Хроматической фантазии и фуги», листовским сочинениям,

связанным с музыкой Баха, особый тонус (по ее определению) *«значимости высказывания»*. Но что характерно, Юдина и здесь пребывает в рамках интеллектуальной самодисциплины и артистического аскетизма.

Среди музыкантов середины XX века мы тут едва ли найдем аналогию – ее надо было бы искать в древнерусском церковном пении, которое, словами Павла Флоренского, *«удивительно как пробуждает касание Вечности»*. Философ говорит не об абстрактной вечности, но о той, что *«воспринимается в некоторой бедности земными сокровищами»*. Юдина глубоко чтила имя и сочинения Флоренского. Неудивительно, что именно такая аскетическая бедность свойственна и юдинской экспрессии. Аскетизм ее пианистических средств бескомпромиссно отрицает то, что отрицает древнерусское пение – а именно (по Флоренскому) *«богатство звуков, голосов, облачений»*, ибо когда такое прельщающее богатство вступает в свои права, *«наступает земное, и Вечность уходит из души»*.

Значит ли это, что интерпретации Юдиной свободны от драматизма? Конечно, нет. Но только это *особый драматизм*. Уместна здесь еще одна параллель – графика В. А. Фаворского, которую Юдина высоко ценила: *«В драматизме его листов нет ничего мучительного, судорожного … Это драматизм мужественный. … Когда рассматривают произведения Владимира Андреевича, то правильно видят в них силу обобщения, не просто зрительное впечатление от предметов, но и понимание их сущности. Сознательный отказ от иллюзорного правдоподобия позволял Фаворскому, включая в свои листы широкий круг явлений, вскрывать их внутренние закономерности и связи. То же и в интерпретаторском искусстве»*. Действительно, *«сила обобщения»* равнозначна у Юдиной дару осмысления музыкального произведения с высоты эпического света.

Отказ от чувственной красоты звука компенсируется другими

выразительными средствами. Это характернейшая *энергия ритма* – то разметавшегося, как бы сошедшего с осей музыкального пространства и времени, то отчетливо пульсирующего, организующего.

В интерпретациях Юдиной (особенно – сочинений крупных форм) четкая конструктивность берет верх над пресловутым «импрессионизмом» чувств и «текучестью» формы. Этому она противопоставляла принцип *архитектонического слышания*. Практически во всех ее прочтениях присутствует то, что в архитектуре именуется *«шагом конструкции»*: *«Это и опора, и сцепление, и крепление, и ритмическая единица, и развитие во времени и пространстве...»*, – комментировала Юдина. У пианистки это, как правило, динамически и ритмически подчеркнутые «опоры» и «арки». Мы слышим их и в экспромтах Шуберта, и в сонатах Моцарта, и, конечно, в сонатах Бетховена соч. 106 и соч. 111 (истинные юдинские шедевры в предлагаемом комплекте), где такие формостроительные остовы обусловлены смысловой драматургией бетховенских колоссов. Так слышится и «архитектура» Юдиной, где конструктивная монументальность звуковых пропорций определяет внутреннюю необходимость всего материала, вырастающего до символа космически вечных гармонии и порядка.

Но, пожалуй, самая рельефная альтернатива звуковому аскетизму в поэтике Юдиной – это ее богатейшая *интонационная экспрессивность*. Идея аскетического бесстрастия здесь как бы стремится опровергнуть себя – каждым «неожиданным» поворотом фразы, словно это яркие сполохи, озаряющие звуковые абрисы (как, например, в баховских «Хроматической фантазии и фуге», в подачах тем в фугах до-диез минор, Ре мажор, Ми мажор, в Прелюдии и фуге ми-бемоль минор из I тома ХТК). Часто возникает ощущение, что интонационная экспрессия властно вторгается в мерность музыкального времени,

расширяет его, уподобляясь ораторскому приему гиперболы. Декламационная выразительность явно указывает на общую природу исполнительского искусства Юдиной с риторическими законами построения ораторской речи.

Специально здесь надо сказать о своеобразном преломлении принципа выразительности, по сути, не имеющего ничего общего с расхожим понятием этого термина. По убеждению Юдиной, *«наша, музыкантов, задача есть побуждение слушателя к известной духовной направленности, и в этом смысле соприкосновение с музыкой – толчок к новому пониманию реальности»*. Этому она противопоставляла банальную *«гладкость, округлость, слаженность – не цельность, нет! – а попросту причесанность. Но как такое далеко от главного, того, что много, много давший мне Болеслав Леопольдович Яворский проницательно именовал “одухотворенностью символики”»*. Юдина комментирует мысль Яворского: *«Музыка ведь не копирует эмоцию, не “удваивает” ее, она (как некий символ) указывает на нее!... Истинный вдохновенный артист не подражает эмоции, а творит ее символ, и его эмоциональность есть, в сущности, прием символической выразительности»*. Собственно, идея символической выразительности для Юдиной универсальна и подчинена неизменной цели *восхождения, устремления* к высокому центру, в котором собирается – как в фокусе – музыкально-смысловое пространство. Этот прием у Юдиной постоянен: мы встретим его и в интерпретации баховской Фантазии из «Хроматической фантазии и фуги», где организующие музыкальное время линии-каскады, словно устремленные в бесконечность, озаряются предельно рельефными экспрессивными гармоническими вертикалями; тот же прием напомнит о себе в блуждающей ломкости тематизма «Птицы», «Коровы», «Принцессы Бали» цикла Жоливе «Мана», мы услышим его и во второй части бетховенской 32-й сонаты, где построения

бетховенской формальной конструкции наполняются по-юдински особой динамичной центростремительностью… И в конце концов мы понимаем, что это не просто признак исполнительского технического приема, но нечто более значимое, концепционно важное: *преодолеть, подняться, воспарить, обрести*. Потому момент достигнутой цели для Юдиной всегда важнее спада.

«Символическая выразительность» ее игры – это *пульс и жизнь музыкальной формы*. Движущаяся одухотворенная архитектура, выстроенная из слов, фраз, предложений, – она у Юдиной буквально зрима. Здания устремленного духа – это ведь и сложнейшие сплетения структуры «Прелюдии и фуги» Глазунова, и классицистски стройные Allegro и финальные части 5-й и 12-й сонат Бетховена, сонат Моцарта; это, наконец, конгениально преподанная Юдиной экспрессия 29-й сонаты Бетховена. Детальное для Юдиной необходимо лишь постольку, поскольку оно является отблеском объективных монументальных пропорций, утверждением над-временны́х над-персональных величин.

При том, что пианистический почерк Юдиной безошибочно узнаваем, удивляет ее дар проникновения в разные музыкальные смыслы. Вот хотя бы ее интерпретации сочинений конца XIX или раннего XX века, как она говорила, *«прощания с эпохой начала нашего столетия»*. Соната Дебюсси (в ансамбле с Н. Шаховской), построенная на изысканных контрастах настроений от медитативности, статичности до моторности, затейливой игры ритмов, при этом богатая тембровость в красочно-пастельных тонах, блуждающие гармонии-блики – дух неуловимости, как в ночных пейзажах-виде́ниях; и рядом – сумрачность, чувство оставленности и меланхоличности в «Пожелтевших страницах» раннего Мясковского; это и Вариации, Прелюдии первых опусов Шимановского с их переменчивостью настроений,

гибкой агогикой частых *ritenuto*, *accellerando*, впрочем, поданных Юдиной в сдержанной манере, с ясной логикой тематической работы. Но даже в таком контексте фортепианные миниатюры Мусоргского в прочтении Юдиной будто обособлены своей искренней, почти наивной выразительностью. Что это? сочувствие, вернее – *со-чувствование* жизненным коллизиям, отраженным Мусоргским? все та же «символизация» боли человеческого бытия?..

Еще одна грань искусства Юдиной раскрывается в интерпретациях ансамблевой музыки XX века, представленных в данной коллекции. В додекафонных терпких созвучиях Септета Стравинского, в асимметричных – остроугольных, кубистических – пропорциях его же двухрояльной «Цирковой польки», в эффектно-зажигательной, четко ритмованной виртуозности «Вариаций на тему Паганини» Лютославского Юдина и ее партнеры воссоздают урбанистическую формулу «бури и натиска». Перед нами Юдина – не только безотказный и чуткий ансамблист, но и мыслитель, прекрасно знающий характерные свойства модернизма эпохи 1930–60-х годов.

В концертном исполнении 1961 года *Musica stricta. Fantasia ricercata* Волконского Юдина (автор посвятил сочинение ей) преподала концепцию не в пуантилистической манере (как исполнял сам автор), а в своей, характерно юдинской – с подчеркнутой интонационной и фразировочной экспрессией, с особым свойством выразительной поэтизации звуковых абстракций. Тот же принцип мы услышим и в отвлеченных звуковых конструкциях прокофьевской «Вещи в себе», соч. 45 №1; именно так звучат у нее и Вариации, соч. 27 Веберна, где додекафонно-серийная техника воспринимается нами лишь как повод для субъективного высказывания тех *«новых мыслей»* и *«новых смыслов»*, которые Юдина, как мы помним, ассоциировала с музыкой XX века. По словам Волконского, *«в ее исполнении была*

какая-то сила, невероятная энергия, редкая убежденность … Она умела убеждать! … Возможно, ее “заносило” на сцене, но именно субъективизм ее исполнения я ценил особенно высоко».

Творчество – или, как говорила сама Юдина, *«вчувствование»* – есть *«истолкование жизненных явлений»*. Именно здесь раскрывается важнейший, если не центральный принцип художнической веры Юдиной. Еще в 1926 году она декларировала свое credo: *«Надо научить слушателя активному восприятию – надо, чтобы и у него работала фантазия, чтобы расшифровывала “изменение образов”, … вызвать слушателя следовать за собою по “коридору” понятий, образов, целых пластов культуры и мира – вот об этом я мечтаю»*. Такова цель и путеводная звезда на протяжении всего ее творческого пути. Именно в *этом* ее пассионарный призыв к слушателю: понять искусство, природу, бытие, все устроение мироздания как *духовное устремление ввысь*. В таком – идеальном – преображении земных несовершенств полюса́ личностного и внеперсонального становятся величинами тождественными.

Да, ее звуковые символы бытия могут казаться действительно умозрительными. Но надо уточнить: это именно *умозрительная экспрессия – пылкое чувство зрящего ума*.

Незадолго до ухода из жизни Юдина определяла: *«Нужно лишь помнить о выборе разъединяющему духу анализа противопоставлять дух синтеза, распаду искусства на элементы – целостность. В исполнении можно просто быть живым, естественным, логичным – все по отдельности, по элементам. А можно, идя от жизни, свою мысль откристаллизовать в такие целостные формы, что они будут выражать суть и смысл современности. Наше приближение к постижению музыкального произведения бесконечно…»*

Владимир Чинаев

THE ART OF MARIA YUDINA

But playing, playing among and for people, is only possible with the language and tension of your own era.

Maria Yudina

The main purpose of this collection is to present the art of Maria Veniaminovna Yudina (1899–1970) in the entire breadth of her pianistic legacy. It can rightly be described as unique thanks to the selection of previously unreleased recordings (Scriabin's Preludes, Op. 11, compositions by Andrei Volkonsky and Anton Webern, the live recordings of Bach's *Well-Tempered Clavier*) and the presence of recordings that even the collectors of Yudina's art might find rare (these are, first of all, her interpretations of Tchaikovsky's First Piano Concerto, Mozart's Variations on a Minuet by Jean-Louis Duport, Beethoven's Variations on a Russian Theme, and works by Kazimierz Serocki and Karol Szymanowski).

Contrary to the well-established opinion about the selectivity of Yudina's repertoire preferences, the circle of composers whose music she performed was extremely wide: from J.S. Bach and his predecessors to twentieth century avant-garde music.

Here are some facts. At her graduation solo concert in 1921 (she studied piano at the Petrograd Conservatory under Leonid Nikolayev; she had also been a student of Vladimir Drozdov, Anna Yesipova and Felix Blumenfeld), Yudina

performed selected preludes and fugues from Bach's *Well-Tempered Clavier*, Glazunov's Prelude and Fugue in D minor and Liszt's Sonata in B minor. Later on, the pianist repeatedly included these compositions in her philharmonic *Klavierabenden*; Bach's *Well-Tempered Clavier* stayed with her throughout her artistic career. However, Yudina made her first recordings in the late 1930s, and we will probably never a have a chance to hear her interpretations of Chopin's Fantasy in F Minor and Preludes, Op. 28, Liszt's Sonata in B minor and *After a Reading of Dante*, Brahms's Sonatas in F minor, Busoni's organ transcriptions and pieces, and Prokofiev's Eighth Sonata… In the 1920s and 1930s, in Moscow and Leningrad, she premiered the works by Joseph Schillinger (playing together with Alexander Kamensky and the composer), Ernst Krenek's Piano Concerto, six pieces from Paul Hindemith's *Klaviermusik,* Op. 37, Alfredo Casella's Partita for piano and orchestra, and Arnold Schoenberg's piano pieces, Op. 11 and Op. 19 (we remind that it was Prokofiev who premiered Schoenberg's Op. 11 in Russia). On her own responsibility, Yudina repeatedly played Stravinsky's *Wedding* – the composer was an absolute idol for the pianist (on the first occasion, Yudina played it together with Gavriil Popov, Alla Maslakovets and Dmitri Shostakovich). In 1935, Sergei Prokofiev presented her with a copy of *Things in Themselves,* Op. 45, with the inscription: *"To Maria Veniaminovna in memory of her performance of the 2nd Concerto"*. Her performances with the orchestra conducted by Jascha Horenstein when she played solo in Prokofiev's Second Concerto (in the USSR, it was the first performance of the work after the composer's one), her piano part in Scriabin's *Prometheus* (conducted by Emil Cooper), and her participation in the symphony concerts conducted by Dimitri Mitropoulos, Georges Sébastian, Kurt Sanderling and Hermann Scherchen will also remain legends for us. We can only marvel at the fact that Maria Yudina and Vladimir Sofronitsky, two graduates of Leonid

Nikolayev's class of 1921, played a joint concert in 1930. The most irreconcilable artistic antipodes of the age performed Schumann, Busoni and Debussy on two pianos.

Many fans of the performing arts associate Yudina's name with twentieth century music. The fact that she was practically the only one among our pianistic elite who turned to twentieth century music constantly and as a matter of principal speaks volumes. *"We, contemporary pianists, are facing the enormous New World of New Music, New Thought, New Form, New Meanings and New Means,"* she wrote in 1961 speaking about contemporary composers' works. However, the new worlds, thoughts and meanings that she heard and discovered for the listeners also lied in the classical repertoire.

When it comes to the academicized culture of the period between 1930s and 1960s, Yudina's art is seen today as a stoic confrontation. Of course, Yudina's intellectualism could not help but embarrass her peers, and her playing was often regarded as "rational". At the same time, Yudina was reproached for losing her sense of proportion, for the fact that she played "only herself". As Grigory Kogan wrote, *"Yudina's pianism was a pianism of extremes; she was unfamiliar with the golden mean, moreover, she hated it"*. This is hard to disagree with. From the standpoint of the customary canons of performance, Yudina's art was truly self-willed, and the rejection of traditional notions was a conscious, purposeful act on her part. Here's what she once said: *"Some like sentimentality in art, and in music they like it when an interpreter does not go further than usual in his insight. ... They think of subjectivism when an interpreter violates the "rules". But these imaginary "violations" are subject to their highest logic and, as a result, constitute a harmonious and strict artistic whole. ... When a master strives for expressiveness, he does not think about "correctness", ... he brings together incompatible things, he sculpts,*

he emphasizes the inconsistency of lighting, and thus he achieves the intended effect". This is how, according to Yudina, a musician *"breaks the chains of canons"*.

A few touches to the artistic portrait of Maria Yudina.

The unique fusion of Yudina's monumental scale and laconism of expressive means remains a mystery. However, as we listen to the masterpieces of her performing art, we get convinced that this laconism not only does not contradict the artistic sense of monumental things, but becomes an indispensable condition for its realization in sound. Significance and laconicism in Yudina's performance concept are ambivalent concepts. Thanks to economical (and at times even stingy) performance means, her interpretations carry in themselves what she formulated as *"infinite loading, like a ripe fruit, significance of each note and pause"*.

As if chasing words in a "dry" acoustic space – this is the right acoustic atmosphere for crystallizing the performing concepts of many of the preludes from Bach's *Well-Tempered Clavier* (she often interpreted them in a pointedly monochromatic dynamic gamut), Mozart's sonatas, early Beethoven and Schubert's impromptus; the predominance of the characteristic pianistic polish, be it the baroque toccata style or the scattered passages of the classicist or Schubert's manner, is perceived quite organically in the system of expressive means of Yudina's personal performing style. At the same time, the effects of gigantic sound proportions and volumes, as if bringing music into new measures of scale, add a special tone, as she put it, of *"significance of utterance"* to the renditions of the *Chromatic Fantasy and Fugue,* and to Liszt's pieces associated with Bach's music. Tellingly, Yudina stays in the framework of intellectual self-discipline and artistic asceticism here as well.

Among the musicians of the mid-twentieth century, we can hardly find an analogy – actually, we should be looking for it in Old Russian church singing,

which, in the words of Pavel Florensky, *"awakens the touch of Eternity in an amazing way"*. The philosopher does not speak about some abstract eternity, but of the one that is *"perceived in certain poverty as earthly treasures."* Yudina deeply revered Fr. Florensky and his writings. It is not surprising that this kind of ascetic poverty is also characteristic of Yudina's expression. The asceticism of her pianistic means uncompromisingly denies what Old Russian singing does – namely, according to Florensky, *"the wealth of sounds, voices, vestments",* for when this tempting wealth comes into its own, *"the mundane comes, and Eternity leaves the soul"*.

Does it mean that Yudina's interpretations are free from drama? Of course not. However, this is a *special kind of drama*. Another parallel is appropriate here – Vladimir Favorsky's graphic works that Yudina appreciated so much: *"There is nothing painful, convulsive in the drama of his sheets ... This is a manly drama. ... When they look at Vladimir Andreyevich's works, they correctly see the power of generalization in them, not just a visual impression of objects, but also an understanding of their essence. Conscious rejection of illusory credibility allowed Favorsky, as he includes a wide range of phenomena in his sheets, to reveal their internal laws and connections. The same is true about interpretive art"*. Indeed, for Yudina, the *"power of generalization"* is equivalent to the gift of comprehension of a piece of music from the height of epic light.

The rejection of sensual beauty of sound is compensated by other expressive means. This is the most characteristic *energy of rhythm* – it is at times scattered as if it descends from the axes of musical space and time, or clearly pulsates and streamlines.

In Yudina's interpretations (especially when she interprets large-scale pieces), clear constructiveness prevails over the notorious "impressionism" of the senses and "fluidity" of the form, to which she opposed the principle of *architectonic*

hearing. Almost all of her readings have what they call in architecture a "structure step". *"This is a pillar, and a clutch, and a fastener, and a rhythmic unit, and development in time and space…",* Yudina commented. With her, it is, as a rule, dynamically and rhythmically emphasized "pillars" and "arches". We hear them in Schubert's impromptus, in Mozart's sonatas, and, of course, in Beethoven's sonatas, Opp. 106 and 111 (Yudina's true masterpieces in this collection), where such form-building frames are conditioned by the semantic drama of Beethoven's colossi. This is how we hear Yudina's "architecture", where the structural monumentality of sound proportions determines the inner necessity of the entire material that grows up to the symbol of cosmically eternal harmony and order.

But perhaps the most prominent alternative to the sound asceticism in Yudina's poetics is her wealthy *intonational expressiveness*. Here, the idea of ascetic dispassionateness seems to be seeking to disprove itself – with every "unexpected" turn of the phrase, just like bright flashes illuminating the sound outlines (as it is, for example, in Bach's *Chromatic Fantasy and Fugue,* in the presentation of the themes in the C sharp minor, D major and E major fugues, in the Prelude and Fugue in E flat minor from the first volume of the *Well-Tempered Clavier*). It often feels like intonational expression imperiously intrudes into regularity of musical time, expands it, becoming similar to the rhetorical device of hyperbole. The declamatory expressiveness clearly indicates the general nature of Yudina's performing art with rhetorical laws of construction of oratorical speech.

The peculiar refraction of the principle of expressiveness, which, in fact, has nothing to do with the common concept of this term, deserves a special mention. According to Yudina, *"our, musicians', task is to encourage the listener to have a certain spiritual orientation, and in this sense contact with music is an impetus to a new understanding of reality"*. She opposed it to banal *"smoothness, roundness,*

congruence – no, not integrity! – but, simply speaking, polish. But how far it is from the main thing, from what Boleslav Leopoldovich Yavorsky, who gave me so much, astutely called "spirituality of symbolism". Yudina comments on Yavorsky's thought: *"Music does not copy an emotion, does not "double" it, it (as a certain symbol) points to it! … A true inspired artist does not imitate an emotion, but creates its symbol, and his emotionality is, in essence, a device of symbolic expressiveness"*. As a matter of fact, for Yudina, the idea of symbolic expressiveness is universal and subordinated to the unchanging goal of *ascent, striving* towards a high center, where the musical and semantic space conglomerates like in a focus. This is a constant device with Yudina: we will see it in her interpretation of Bach's Fantasy from the *Chromatic Fantasy and Fugue*, where the endless, cascading lines, which sound as if they streamline time, are lit up with extremely vivid expressive harmonic verticals; the same device is in place in the wandering fragility of the lines of *L'Oiseau, La Vache* and *La Princesse de Bali* from André Jolivet's *Mana;* we will hear it again in the second movement of Beethoven's 32nd Sonata, where Yudina fills the parts of the Beethoven formal structure with special dynamic centripetence in her peculiar way… And in the end, we understand that this is not just a sign of the performer's technique, but something more meaningful and conceptually important: to overcome, to rise, to soar, to gain. Therefore, Yudina believes that the moment when the goal is reached is always more important than declination.

The "symbolic expressiveness" of her playing is the *pulse and life of a musical form*. Yudina's moving, inspired architecture, built of words, phrases and sentences, is literally visible. The buildings of the striving spirit are, after all, intricate combinations of the structure of Glazunov's Preludes and Fugues, Beethoven's classicistically orderly Allegro and final movements of Beethoven's fifth and twelfth sonatas, and Mozart's sonatas; this is, finally, the expressiveness

of Beethoven's twenty-ninth Sonata rendered by Yudina so congenially. For Yudina, minute things are necessary only to the extent that they are a reflection of objective monumental proportions, an assertion of supra-temporal supra-personal values.

Given that Yudina's pianistic manner is unmistakably recognizable, her gift of insight into different musical meanings is amazing. Let's take her interpretation of the pieces from the late nineteenth or early twentieth century, for instance, that *"farewell to the era of the beginning of our century",* as she said. Debussy's Sonata (performed together with Natalia Shakhovskaya), built on exquisite contrasts of moods, from meditativeness, static to motoric, an intricate play of rhythms, with a rich timbre palette of colourful pastel shades, wandering glaring harmonies – the spirit of elusiveness, as in night phantom landscapes; and next to it is the gloominess, the sense of abandonment and melancholy in Myaskovsky's *Yellowed Pages;* these are also the Variations, 9 preludes of Szymanowski's first opuses with their fickle moods and flexible agogics of frequent *ritenuti* and *accellerandi*, however, rendered by Yudina in a restrained fashion, with a clear logic of the thematic work. But even in this context, Mussorgsky's piano miniatures as read by Yudina seem isolated because of their sincere, almost naive expressiveness. What is it? Sympathy, or rather, co-feeling for the life collisions reflected by Mussorgsky? Is it the same "symbolization" of the pain of human existence?

Another facet of Yudina's art is revealed in the interpretations of twentieth century ensemble music featured in this collection. In the dodecaphonic astringent consonances of Stravinsky's Septet, in the asymmetrical – acute-angled and cubistic – proportions of his two-piano *Circus Polka,* in the inflammatory and clearly rhythmed virtuosity of Lutosławski's Variations on a Theme of Paganini, Yudina and her partners recreate the urban formula of "Sturm und Drang". And

now we see Yudina as not just a faultless and sensitive ensemble member, but also a thinker who knows perfectly well the characteristic properties of modernism of the period from 1930s to the 1960s.

In her 1961 concert performance of Volkonsky's *Musica stricta. Fantasia ricercata* (the composer dedicated the piece to her), Yudina did not present the concept in a pointillistic manner (as the composer did it), but did it in her characteristic way – with emphasized intonational and phrasing expressiveness, with a special property of expressive poetization of sound abstracts. We will hear the same principle in the abstract sound constructions of Prokofiev's *Things in Themselves,* Op. 45; this is how she plays Webern's Variations, Op. 27, where the dodecaphonic serial technique is perceived by us only as a pretext for subjective expression of the "new thoughts" and "new meanings" that Yudina, as we recall, associated with avant-garde music. According to Volkonsky, *"there was some kind of power, incredible energy and rare conviction in her performance … She knew how to convince! … Perhaps, she could go over the limits on stage, but what I valued especially highly was the subjectivity of her performance"*.

Creativity, or, as Yudina used to say, *"getting into the spirit"* is *"an interpretation of life phenomena"*. This is where the most important, if not central, principle of Yudina's artistic faith lies. Back in 1926, she declared her credo: *"We need to teach the listener how to perceive actively – we need to have his imagination working so it could decipher "changing images", … call the listener to follow us down the "corridor" of notions, images, whole strata of culture and the world – this is what I'm dreaming of"*. That was the goal and the guiding star throughout her artistic path. This *is* her passionate appeal to the listener: to understand art, nature, being, the entire structure of the universe as a *spiritual aspiration upwards*, as an ascent to the all-inclusive single cosmic center. In such an ideal transformation of earthly

imperfections, the poles of personal and the supra-personal become identical values.

Indeed, her sound symbols of being may seem quite speculative. But we have to clarify: it is precisely *speculative expression – an ardent feeling of a seeing mind*.

Shortly before she died, Yudina defined: *"We just need to remember about the choice, to oppose the spirit of synthesis to the disintegrating spirit of analysis, integrity to decomposition of art to elements. As we perform, we can simply be alive, natural, logical – all separately, element by element. Or, talking about life, we can crystallize his thought into such integral forms that they will express the essence and meaning of modernity. Our approach to comprehending a musical work is endless…"*

Vladimir Chinayev

Диск 1
Иоганн Себастьян Бах
«Хорошо темперированный клавир», том I

1	Прелюдия и фуга № 1 До мажор, BWV 846	4.08
2	Прелюдия и фуга № 2 до минор, BWV 847	3.23
3	Прелюдия и фуга № 3 До-диез мажор, BWV 848	3.31
4	Прелюдия и фуга № 4 до-диез минор, BWV 849	8.06
5	Прелюдия и фуга № 5 Ре мажор, BWV 850	3.04
6	Прелюдия и фуга № 6 ре минор, BWV 851	3.29
7	Прелюдия ми-бемоль минор и фуга ре-диез минор № 8, BWV 853	9.34
8	Прелюдия и фуга № 9 Ми мажор, BWV 854	2.56
9	Прелюдия и фуга № 10 ми минор, BWV 855	3.41
10	Прелюдия и фуга № 11 Фа мажор, BWV 856	2.07
11	Прелюдия и фуга № 12 фа минор, BWV 857	7.07
12	Фуга № 17 Ля-бемоль мажор, BWV 862	2.31
13	Прелюдия и фуга № 18 соль-диез минор, BWV 863	5.04
14	Прелюдия и фуга (фрагмент) № 19 Ля мажор, BWV 864	2.29
15	Прелюдия и фуга № 21 Си-бемоль мажор, BWV 866	3.09
16	Прелюдия и фуга № 22 си-бемоль минор, BWV 867	6.34
17	Прелюдия и фуга (фрагмент) № 24 си минор, BWV 869	7.05

Общее время: 78.09

Мария Юдина, *фортепиано*

Записи с концертов в Малом зале Московской консерватории 4 ноября,
4 декабря 1950 г.

Диск 2
Иоганн Себастьян Бах
«Хорошо темперированный клавир», том II

1	Прелюдия и фуга № 1 До мажор, BWV 870	3.51
2	Прелюдия и фуга № 2 до минор, BWV 871	3.42
3	Прелюдия и фуга № 3 До-диез мажор, BWV 872	2.48
4	Прелюдия и фуга № 4 до-диез минор, BWV 873	5.28
5	Прелюдия и фуга № 5 Ре мажор, BWV 874	5.54
6	Прелюдия и фуга № 6 ре минор, BWV 875	2.59
7	Прелюдия и фуга № 7 Ми-бемоль мажор, BWV 876	3.46
8	Прелюдия и фуга № 8 ре-диез минор, BWV 877	7.24
9	Прелюдия и фуга № 9 Ми мажор, BWV 878	4.39
10	Прелюдия и фуга № 10 ми минор, BWV 879	4.22
11	Прелюдия и фуга № 12 фа минор, BWV 881	4.03
12	Прелюдия и фуга № 13 Фа-диез мажор, BWV 882	5.27
13	Прелюдия и фуга № 14 фа-диез минор, BWV 883	5.54
14	Прелюдия и фуга № 15 Соль мажор, BWV 884	3.18
15	Прелюдия и фуга № 16 соль минор, BWV 885	4.27
16	Прелюдия и фуга (фрагмент) № 18 соль-диез минор, BWV 887	6.18

Общее время: 74.29

Мария Юдина, *фортепиано*

Записи с концертов в Малом зале Московской консерватории 4 ноября, 4 декабря 1950 г.

Диск 3

Иоганн Себастьян Бах

«Хорошо темперированный клавир», том II

1 Прелюдия и фуга № 20 ля минор, BWV 889 . . . . . 6.46
2 Прелюдия и фуга № 23 Си мажор, BWV 892 . . . . . 4.39
3 Прелюдия и фуга № 24 си минор, BWV 893. . . . . .3.21
4 Хроматическая фантазия и фуга ре минор, BWV 903 . . . . . 11.19

Иоганн Себастьян Бах – Ференц Лист

5 Прелюдия и фуга ля минор для органа (BWV 543), S. 462/1 . . . . . 9.53

Ференц Лист

6 Вариации на тему кантаты И. С. Баха, S. 180 . . . . . .16.20

Александр Глазунов

7 Прелюдия и фуга ре минор, соч. 62 . . . . . 11.50

БОНУС

Иоганн Себастьян Бах

8 Прелюдия и фуга № 18 соль-диез минор, BWV 887
(*«Хорошо темперированный клавир»*, том II). 7.05

Общее время: 71.17

Мария Юдина, *фортепиано*

Записи с концертов в Малом зале Московской консерватории 4 ноября,
4 декабря 1950 г. (1–3); 1948 (4, 5), 1950 (6), 1951 (7), 1956 (8) гг.

Диск 4

Вольфганг Амадей Моцарт

Соната № 6 для фортепиано Ре мажор, K. 284

1 I. Allegro 6.30
2 II. Rondeau en polonaise. Andante 3.59
3 III. Thema con variazioni. Andante 13.12

Соната № 11 для фортепиано Ля мажор, K. 331

4 I. Thema con variazioni. Andante grazioso 11.36
5 II. Menuetto – Trio 5.03
6 III. Alla turca. Allegretto 3.16
7 Девять вариаций на тему менуэта Ж.-Л. Дюпора Ре мажор, K. 573 . . . . . .10.39

Людвиг ван Бетховен

8 Двенадцать вариаций на тему русского танца из балета *«Лесная девушка»* П. Враницкого Ля мажор, WoO 71 . . . . . 9.32
9 32 вариации до минор, WoO 80. . . . . 9.53

Общее время: 73.45

Мария Юдина, *фортепиано*

Записи: 1963 (1–6), 1948 (7), 1961 (8), 1954 (9) гг.
Звукорежиссер – Валентин Скобло

Диск 5

Людвиг ван Бетховен

Соната № 5 до минор, соч. 10 № 1

1 I. Allegro molto e con brio 5.14
2 II. Adagio molto 8.23
3 III. Finale. Prestissimo. 4.50

Соната № 12 Ля-бемоль мажор, соч. 26

4 I. Andante con variazioni 7.13
5 II. Scherzo. Allegro molto. Trio 2.31
6 III. Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso andante 7.46
7 IV. Allegro 2.27

Соната № 27 ми минор, соч. 90

8 I. Mit lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck 6.05
9 II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen 5.32

Соната № 28 Ля мажор, соч. 101

10 I. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. Allegretto, ma non troppo . . 3.24
11 II. Lebhaft. Marschmässig. Vivace alla Marcia 5.35
12 III. Langsam und sehnsuchtsvoll. Adagio, ma non troppo, con affetto 2.47
13 IV. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. Allegro 7.02

Общее время: 68.57

Мария Юдина, *фортепиано*

Записи: 1950 (1–3), 1958 (4–7, 10–13), 1961 (8, 9) гг.
Звукорежиссеры: Давид Гаклин (1–3), Натан Штильман (4–13)

Диск 6

Людвиг ван Бетховен

Соната № 29 Си-бемоль мажор, «*Хаммерклавир*», соч. 106

1 I. Allegro 10.25
2 II. Scherzo. Assai vivace 2.39
3 III. Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento 13.14
4 IV. Largo. Allegro risoluto. Fuga a tre voci, con alcuna licenze 11.54

Соната № 32 до минор, соч. 111

5 I. Maestoso. Allegro con brio ed appassionato 9.07
6 II. Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile 13.39

Общее время: 61.02

Мария Юдина, *фортепиано*

Записи 1952 (1–4), 1958 (5, 6) гг.
Звукорежиссеры: Натан Штильман (1–4), Василий Федулов (5, 6)

Диск 7

Франц Шуберт

Четыре экспромта, соч. 90

1 № 1 до минор 7.35
2 № 2 Ми-бемоль мажор 4.23
3 № 3 Соль-бемоль мажор 5.51
4 № 4 Ля-бемоль мажор. 7.06

Экспромты, соч. 142

5 № 1 фа минор 7.43
6 № 2 Ля-бемоль мажор. 7.20
7 № 3 Си-бемоль мажор. 11.53
8 № 4 фа минор 7.36

Франц Шуберт – Ференц Лист

9 *«У моря»*, S. 560 №4 . . . . . 4.44

Общее время: 64.17

Мария Юдина, *фортепиано*

Записи 1964 г.

Диск 8

Модест Мусоргский

1 *«Раздумье»* (*«Листок из альбома»*) (1880) 4.31
2 *«Слеза»* (1880) 3.07
3 *«Дума»* (1865) 4.54
4 Скерцо до-диез минор (1858) . . 5.30

Николай Мясковский

Из цикла *«Пожелтевшие страницы, семь незатейливых вещиц для фортепиано»*, соч. 31

5 1. Andante 2.14
6 2. Un poco sostenuto malinconico e abbandonamente 1.30
7 3. Andante cantabile. 0.58
8 6. Vivo – Largo 2.40
9 7. Moderato 2.19

Кароль Шимановский

10 Вариации си-бемоль минор, соч. 3 . . . . . 10.47

Девять прелюдий, соч. 1

11 № 1. Си минор 1.58
12 № 2. Ре минор 2.47
13 № 3. Ре-бемоль мажор. 1.15
14 № 4. Си-бемоль минор 1.41
15 № 5. Ре минор 1.23
16 № 6. Ля минор 1.46
17 № 7. До минор 2.45
18 № 8. Ми-бемоль минор 2.04
19 № 9. Си-бемоль минор 2.13

Антон Веберн

Вариации, соч. 27

20 I. Sehr mässig 2.08
21 II. Sehr schnell 0.34
22 III. Ruhig fliessend 3.44

Андрей Волконский

23 *Musica stricta. Fantasia ricercata*, соч. 11 . . . . . 7.20

Сергей Прокофьев

24 *«Вещи в себе»*, соч. 45 № 1 . . . . 6.23

Общее время: 76.45

Мария Юдина, *фортепиано*

Записи с концертов в музее им. А. Скрябина в 1961 г. (20–23); 1949 (1–3), 1950 (4), 1956 (10–19), 1964 (24) гг.
Звукорежиссеры: Василий Федулов (10–19), Валентин Скобло (24)

Диск 9

Клод Дебюсси

Соната для виолончели и фортепиано ре минор, CD 144; L. 135

1 I. Пролог. Lent, sostenuto e molto risoluto 5.35
2 II. Серенада. Modérément animé 3.40
3 III. Финал. Animé, léger et nerveux 4.09

Сергей Прокофьев

Соната для флейты и фортепиано, соч. 94

4 I. Moderato 8.02
5 II. Scherzo. Presto 4.43
6 III. Andante 3.43
7 IV. Allegro con brio 6.38

Соната для виолончели и фортепиано До мажор, соч. 119

8 I. Andante grave 11.41
9 II. Moderato 4.23
10 III. Allegro ma non troppo 7.48

Казимеж Сероцкий

Сонатина для тромбона и фортепиано (1954)

11 I. Allegro 2.29
12 II. Andante. 2.42
13 III. Allegro – Vivo 2.33

Игорь Стравинский

14 *«Цирковая полька»* (1942) 4.05

Витольд Лютославский

15 Вариации на тему Паганини для двух фортепиано (1941). 5.39

Общее время: 78.01

Мария Юдина, *фортепиано*
Наталия Шаховская, *виолончель* (1–3)
Наум Зайдель, *флейта* (4–7)
Лев Евграфов, *виолончель* (8–10)
Григорий Херсонский, *тромбон* (11–13)
Мария Дроздова, *фортепиано* (14)
Юрий Понизовкин, *фортепиано* (15)

Записи: 1961 (1–3), 1963 (4–7), 1966 (8–10), 1969 (11–13), 1964 (15) гг.
Звукорежиссеры: Северин Пазухин (1–3), Валентин Скобло (4–7), Георгий Дудкевич (15)

Диск 10

Александр Скрябин

Избранные прелюдии, соч. 11

1 № 2 ля минор 2.00
2 № 4 ми минор 2.04
3 № 5 Ре мажор 1.42
4 № 9 Ми мажор. 1.28
5 № 10 до-диез минор 1.24
6 № 13 Соль-бемоль мажор. 1.33
7 № 15 Ре-бемоль мажор 1.57
8 № 16 си-бемоль минор 2.15
9 № 17 Ля-бемоль мажор 0.58
10 № 22 соль минор 1.10

Андре Жоливе

Четыре пьесы из цикла *«Мана»* (1935)

11 II. *«Птица»* 2.51
12 III. *«Принцесса Бали»*. 4.20
13 IV. *«Коза»* 2.46
14 V. *«Корова»* 1.52

Игорь Стравинский

Септет для кларнета, валторны, фагота, фортепиано, скрипки, альта и виолончели (1953)

15 I. 3.24
16 II. Passacaglia 5.20
17 III. Gigue 3.23

БОНУС

Пётр Чайковский

Концерт для фортепиано с оркестром № 1 си-бемоль минор, соч. 23

18 I. Allegro non troppo e molto maestoso. 19.38
19 II. Andantino semplice 6.03
20 III. Allegro con fuoco 6.04

Общее время: 72.23

Мария Юдина, *фортепиано*
Лия Мелик-Мурадян, *скрипка* (15–17)
Игорь Малкин, *альт* (15–17)
Алексей Есипов, *виолончель* (15–17)
Валерий Безрученко, *кларнет* (15–17)
Виталий Буяновский, *валторна* (15–17)
Сергей Красавин, *фагот* (15–17)
Государственный симфонический оркестр УССР
Дирижер – Натан Рахлин (18–20)

Записи: 1952 (1–10), 1964 (11–14), 1962 (15–17) гг.; с концерта в Колонном зале имени Н. Лысенко в Киеве 4 апреля 1954 г. (18–20)

Disc 1

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Clavier, Book I

1	Prelude and Fugue No. 1 in C major, BWV 846	4.08
2	Prelude and Fugue No. 2 in C minor, BWV 847	3.23
3	Prelude and Fugue No. 3 in C sharp major, BWV 848	3.31
4	Prelude and Fugue No. 4 in C sharp minor, BWV 849	8.06
5	Prelude and Fugue No. 5 in D major, BWV 850	3.04
6	Prelude and Fugue No. 6 in D minor, BWV 851	3.29
7	Prelude in E flat minor and Fugue in D sharp minor No. 8, BWV 853	9.34
8	Prelude and Fugue No. 9 in E major, BWV 854	2.56
9	Prelude and Fugue No. 10 in E minor, BWV 855	3.41
10	Prelude and Fugue No. 11 in F major, BWV 856	2.07
11	Prelude and Fugue No. 12 in F minor, BWV 857	7.07
12	Fugue No. 17 in A flat major, BWV 862	2.31
13	Prelude and Fugue No. 18 in G sharp minor, BWV 863	5.04
14	Prelude and Fugue (fragment) No. 19 in A major, BWV 864	2.29
15	Prelude and Fugue No. 21 in B flat major, BWV 866	3.09
16	Prelude and Fugue No. 22 in B flat minor, BWV 867	6.34
17	Prelude and Fugue (fragment) No. 24 in B minor, BWV 869	7.05

Total time: 78.09

Maria Yudina, *piano*

Recorded live at the Small Hall of the Moscow Conservatory on November 4, December 4, 1950.

Disc 2

Johann Sebastian Bach

The Well-Tempered Clavier, Book II

1	Prelude and Fugue No. 1 in C major, BWV 870	3.51
2	Prelude and Fugue No. 2 in C minor, BWV 871	3.42
3	Prelude and Fugue No. 3 in C sharp major, BWV 872	2.48
4	Prelude and Fugue No. 4 in C sharp minor, BWV 873	5.28
5	Prelude and Fugue No. 5 in D major, BWV 874	5.54
6	Prelude and Fugue No. 6 in D minor, BWV 875	2.59
7	Prelude and Fugue No. 7 in E flat major, BWV 876	3.46
8	Prelude and Fugue No. 8 in D sharp minor, BWV 877	7.24
9	Prelude and Fugue No. 9 in E major, BWV 878	4.39
10	Prelude and Fugue No. 10 in E minor, BWV 879	4.22
11	Prelude and Fugue No. 12 in F minor, BWV 881	4.03
12	Prelude and Fugue No. 13 in F sharp major, BWV 882	5.27
13	Prelude and Fugue No. 14 in F sharp minor, BWV 883	5.54
14	Prelude and Fugue No. 15 in G major, BWV 884	3.18
15	Prelude and Fugue No. 16 in G minor, BWV 885	4.27
16	Prelude and Fugue (fragment) No. 18 in G sharp minor, BWV 887	6.18

Total time: 74.29

Maria Yudina, *piano*

Recorded live at the Small Hall of the Moscow Conservatory on November 4, December 4, 1950.

Disc 3

Johann Sebastian Bach

1 Prelude and Fugue No. 20 in A minor, BWV 889 . . . . . .6.46
2 Prelude and Fugue No. 23 in B major, BWV 892 . . . . . .4.39
3 Prelude and Fugue No. 24 in B minor, BWV 893. . . . . 3.21
4 Chromatic Fantasia and Fugue in D minor, BWV 903. . . . . .11.19

Johann Sebastian Bach – Franz Liszt

5 Prelude and Fugue in A minor (BWV 543), S. 462/1 . . . . . .9.53

Franz Liszt

6 Variations on a Theme of J.S. Bach, S. 180 . . . . . 16.20

Alexander Glazunov

7 Prelude and Fugue in D minor, Op. 62 . . . . . 11.50

BONUS

Johann Sebastian Bach

8 Prelude and Fugue No. 18 in G sharp minor, BWV 887. . . . . .7.05

Total time: 71.17

Maria Yudina, *piano*

Recorded live at the Small Hall of the Moscow Conservatory on November 4, December 4, 1950 (1–3); 1948 (4, 5), 1950 (6), 1951 (7), 1956 (8).

Disc 4

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Sonata No. 6 in D major, K. 284

1 I. Allegro 6.30
2 II. Rondeau en polonaise. Andante 3.59
3 III. Thema con variazioni. Andante 13.12

Piano Sonata No. 11 in A major, K. 331

4 I. Thema con variazioni. Andante grazioso 11.36
5 II. Menuetto – Trio 5.03
6 III. Alla turca. Allegretto 3.16
7 9 Variations on a Minuet by Duport in D major, K. 573 . . . . . 10.39

Ludwig van Beethoven

8 12 Variations on the Russian Dance from *Das Waldmädchen* by Paul Wranitzky in A major, WoO 71 . . . . . 9.32
9 32 Variations in C minor, WoO 80 . . . . . 9.53

Total time: 73.45

Maria Yudina, *piano*

Recorded in 1963 (1–6), 1948 (7), 1961 (8), 1954 (9).
Sound engineer – Valentin Skoblo

Disc 5

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 5 in C minor, Op. 10 No. 1

1 I. Allegro molto e con brio 5.14
2 II. Adagio molto 8.23
3 III. Finale. Prestissimo 4.50

Piano Sonata No. 12 in A flat major, Op. 26

4 I. Andante con variazioni 7.13
5 II. Scherzo. Allegro molto. Trio 2.31
6 III. Marcia funebre sulla morte d'un Eroe. Maestoso andante 7.46
7 IV. Allegro 2.27

Piano Sonata No. 27 in E minor, Op. 90

8 I. Mit lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck 6.05
9 II. Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen 5.32

Piano Sonata No. 28 in A major, Op. 101

10 I. Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung. Allegretto, ma non troppo 3.24
11 II. Lebhaft. Marschmässig. Vivace alla Marcia 5.35
12 III. Langsam und sehnsuchtsvoll. Adagio, ma non troppo, con affetto 2.47
13 IV. Geschwind, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit. Allegro 7.02

Total time: 68.57

Maria Yudina, *piano*

Recorded in 1950 (1–3), 1958 (4–7, 10–13), 1961 (8, 9).
Sound engineers: David Gaklin (1–3), Natan Shtilman (4–13)

Disc 6

Ludwig van Beethoven

Piano Sonata No. 29 in B flat major, *Hammerklavier*, Op. 106

1 I. Allegro 10.25
2 II. Scherzo. Assai vivace. 2.39
3 III. Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento 13.14
4 IV. Largo. Allegro risoluto. Fuga a tre voci, con alcuna licenze 11.54

Piano Sonata No. 32 in C minor, Op. 111

5 I. Maestoso. Allegro con brio ed appassionato 9.07
6 II. Arietta. Adagio molto, semplice e cantabile 13.39

Total time: 61.02

Maria Yudina, *piano*

Recorded in 1952 (1–4), 1958 (5, 6).
Sound engineers: Natan Shtilman (1–4), Vasily Fedulov (5, 6)

Disc 7

Franz Schubert

Four Impromptus, Op. 90

1 No. 1 in C minor 7.35
2 No. 2 in E flat major 4.23
3 No. 3 in G flat major 5.51
4 No. 4 in A flat major 7.06

Four Impromptus, Op. 142

5 No. 1 in F minor 7.43
6 No. 2 in A flat major 7.20
7 No. 3 in B flat major 11.53
8 No. 4 in F minor 7.36

Franz Schubert – Franz Liszt

9 *Am Meer*, S. 560 No. 4 . . . . . 4.44

Total time: 64.17

Maria Yudina, *piano*

Recorded in 1964.

Disc 8

Modest Mussorgsky

1 *Meditation* (Album Leaf) (1880). . . . 4.31
2 *A Tear* (1880). 3.07
3 *Rêverie* (1865) 4.54
4 Scherzo in C sharp minor (1858) . . . 5.30

Nikolay Myaskovsky

From *Yellowed Leaves*
(7 Bagatelles for Piano), Op. 31

5 1. Andante 2.14
6 2. Un poco sostenuto malinconico e abbandonamente. 1.30
7 3. Andante cantabile. 0.58
8 6. Vivo – Largo 2.40
9 7. Moderato. 2.19

Karol Szymanowski

10 Variations in B flat minor, Op. 3 . . . 10.47

9 Preludes, Op. 1

11 No. 1 in B minor. 1.58
12 No. 2 in D minor 2.47
13 No. 3 in D flat major. 1.15
14 No. 4 in B flat minor. 1.41
15 No. 5 in D minor 1.23
16 No. 6 in A minor 1.46
17 No. 7 in C minor 2.45
18 No. 8 in E flat minor. 2.04
19 No. 9 in B flat minor. 2.13

Anton Webern

Variations, Op. 27

20 I. Sehr mässig 2.08
21 II. Sehr schnell. 0.34
22 III. Ruhig fliessend 3.44

Andrei Volkonsky

23 *Musica stricta. Fantasia ricercata,* Op. 11 . . . . . 7.20

Sergei Prokofiev

24 *Things in Themselves*, Op. 45 No. 1 . . 6.23

Total time: 76.45

Maria Yudina, *piano*

Recorded live at the Scriabin Memorial Museum in 1961 (20–23); 1949 (1–3), 1950 (4), 1956 (10–19), 1964 (24)
Sound engineers: Vasily Fedulov (10–19), Valentin Skoblo (24)

Disc 9

Claude Debussy

Cello Sonata in D minor, CD 144; L. 135

1 I. Prologue: Lent, sostenuto e molto risoluto 5.35
2 II. Sérénade: Modérément animé . . 3.40
3 III. Final: Animé, léger et nerveux . . 4.09

Sergei Prokofiev

Flute Sonata, Op. 94

4 I. Moderato 8.02
5 II. Scherzo. Presto 4.43
6 III. Andante 3.43
7 IV. Allegro con brio 6.38

Cello Sonata in C major, Op. 119

8 I. Andante grave 11.41
9 II. Moderato 4.23
10 III. Allegro, ma non troppo 7.48

Kazimierz Serocki

Sonatina for trombone and piano (1954)

11 I. Allegro 2.29
12 II. Andante 2.42
13 III. Allegro–Vivo 2.33

Igor Stravinsky

14 *Circus Polka* (1942) 4.05

Witold Lutosławski

15 Variations for two pianos on a Theme by Paganini (1941) 5.39

Total time: 78.01

Maria Yudina, *piano*

Natalia Shakhovskaya, *cello* (1–3)
Nahum Saidel, *flute* (4–7)
Lev Evgrafov, *cello* (8–10)
Grigory Khersonsky, *trombone* (11–13)
Maria Drozdova, *piano* (14)
Yuri Ponizovkin, *piano* (15)

Recorded in 1961 (1–3), 1963 (4–7), 1966 (8–10), 1969 (11–13), 1964 (15)
Sound engineers: Severin Pazukhin (1–3), Valentin Skoblo (4–7), Georgy Dudkevich (15)

Disc 10

Alexander Scriabin

Selected Preludes, Op. 11

1 No. 2 in A minor 2.00
2 No. 4 in E minor. 2.04
3 No. 5 in D major. 1.42
4 No. 9 in E major 1.28
5 No. 10 in C sharp minor 1.24
6 No. 13 in G flat major 1.33
7 No. 15 in D flat major 1.57
8 No. 16 in B flat minor 2.15
9 No. 17 in A flat major. 0.58
10 No. 22 in G minor. 1.10

André Jolivet

4 pieces from the cycle *Mana* (1935)

11 II. L'Oiseau 2.51
12 III. La Princesse de Bali 4.20
13 IV. La Chèvre. 2.46
14 V. La Vache 1.52

Igor Stravinsky

Septet for clarinet, horn, bassoon, piano, violin, viola and cello (1953)

15 I. 3.24
16 II. Passacaglia 5.20
17 III. Gigue 3.23

BONUS

Pyotr Tchaikovsky

Piano Concerto No. 1 in B flat minor, Op. 23

18 I. Allegro non troppo e molto maestoso19.38
19 II. Andantino semplice 6.03
20 III. Allegro con fuoco 6.04

Total time: 72.23

Maria Yudina, *piano*

Liya Melik-Muradian, *violin* (15–17)
Igor Malkin, *viola* (15–17)
Alexey Esipov, *cello* (15–17)
Valery Bezruchenko, *clarinet* (15–17)
Vitaly Buianovsky, *horn* (15–17)
Sergei Krasavin, *bassoon* (15–17)
Ukrainian State Symphony Orchestra
Conductor – Natan Rakhlin (18–20)

Recorded: 1952 (1–10), 1964 (11–14), 1962 (15–17), at the Lysenko Column Hall of Kiev Philharmonic on April 4, 1954 (18–20)

mel cd 10 02590

Project supervisor – Andrey Krichevskiy
Label manager – Karina Abramyan
Release editors: Tatiana Kazarnovskaya, Natalia Storchak, Polina Dobryshkina
Editor – Andrei Miroshnikov
Design – Grigory Zhukov
Proofreaders: Maria Kuznetsova, Olga Paranicheva
Translation – Nikolai Kuznetsov

Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян
Выпускающие редакторы: Татьяна Казарновская, Наталья Сторчак, Полина Добрышкина
Редактор – Андрей Мирошников
Дизайн – Григорий Жуков
Корректоры: Мария Кузнецова, Ольга Параничева
Перевод – Николай Кузнецов