

«...Иногда я даже не знаю, кто же играет, моя скрипка или я сам? Я ли играю на скрипке – или она играет со мной?.. Моя игра только тогда может достичь совершенства, когда я забуду, что моя скрипка – всего лишь инструмент. Лишь тогда возникает некое неповторимое единство; я называю это состояние «нераздельностью»: когда я захватываю скрипку, а она меня, когда я физически и душевно как бы сливаюсь вместе с нею. ... И в такие часы я полностью отдаю себя во власть моей скрипки и пожинаю самые прекрасные плоды...»

Леонид Коган

«Так еще никто не играл на скрипке!» – это восклицание вырвалось у прославленного мэтра Жака Тибо, когда отзвучал последний аккорд концерта Паганини. Выступление 27-летнего Леонида Когана на финальном туре Международного конкурса королевы Елизаветы в Брюсселе в 1951 г. стало не просто *«новой победой советской исполнительской школы»* (как об этом писали в СССР), это был триумф поистине мирового значения. На музыкальном Олимпе XX столетия возшло новое светило, чье имя навсегда останется среди величайших представителей скрипичного искусства.

«Кажется, будто сам Паганини находится на эстраде и играет собственный концерт...», – писала четыре года спустя Э. Журдан-Моранж после выступления скрипача в Париже. Леонида Когана еще не раз будут сравнивать с великим итальянцем – по феноменальной технике, огненно-виртуозному темпераменту, особой «маниакальной» одержимости скрипкой... Неслучайно скрипка Когана возрождала на концертной эстраде полузабытые сочинения Паганини,

более того, в его исполнении они преображались, наполняясь неслыханной прежде глубиной, драматизмом, ярко выраженной театральностью. А за год до кончины артист воссоздал образ Паганини на телеэкране; обоим артистам было отпущено пятьдесят восемь лет жизни...

«Заниматься на скрипке я стал совершенно случайно»... Однако уже в детском возрасте уникальная одаренность Лени Когана не могла остаться незамеченной. Внимание и чуткость проявил первый учитель в родном Днепропетровске – Филипп Ямпольский; мальчика рекомендовали показать знаменитому профессору Петру Столярскому в Одессе (этого не произошло из-за внезапной смерти отца); после выступления на концерте в Харькове 9-летнего музыканта взяли в Центральную музыкальную школу при Московской консерватории, где его наставником стал выдающийся педагог Абрам Ильич Ямпольский.

В возрасте 16 лет, накануне Великой Отечественной войны, Леонид Коган дебютировал с симфоническим оркестром в Большом зале консерватории. Лишения и тяготы военного периода, свойственное Когану чувство живой сопричастности времени заставляли работать с удвоенной силой. *«Мы не знали, кого он собой представляет, – писала мать скрипача старшей сестре на фронт, – люди знающие говорят, что он уникал в полном смысле этого слова».* А вот как охарактеризовал его в послевоенные годы прославленный пианист Григорий Гинзбург: *«Для его таланта нет преград. Подчас я готов упасть перед ним на колени, подчас мне кажется, что он дьявол».*

В 1947 г. Л. Коган завоевал первую премию на Международном конкурсе, приуроченном к Молодежному фестивалю в Праге; год спустя досрочно окончил Московскую консерваторию; поступив в аспирантуру, начал работать над диссертацией о Генрике Венявском. Однако главный исполнительский подвиг тех лет – первое в истории нашей страны исполнение всех 24 капризов Паганини

в одном концерте (1949). К сожалению, этот судьбоносный концерт не был зафиксирован в записи (скрипач категорически запретил ставить микрофоны).

Тем не менее в этом же году Когана не допустили к участию в Международном конкурсе имени Я. Кубелика в Праге; четырьмя годами ранее он не попал в число лауреатов Всесоюзного конкурса музыкантов-исполнителей. Очевидно, государственная кампания «борьбы с космополитизмом», зловещей тенью отпечатавшаяся в судьбах многих, не прошла стороной... Но когда королева Елизавета пригласила молодых советских скрипачей на конкурс в Брюссель, а власть требовала от них «безоговорочной победы», Давид Ойстрах настоял: Гран-при может завоевать только Леонид Коган.

В первые годы концертирования в репертуаре юного скрипача преобладали произведения виртуозно-романтического плана. *«Хотелось бы чаще слышать в его исполнении концерты Вьётана, пьесы Венявского, Сарасате, Паганини – это было великолепно!»*, – писал Давид Ойстрах; казалось, именно эта музыка по-настоящему раскрыла индивидуальный стиль его игры. Но уже к 25-летнему возрасту он играл концерты Бетховена, Мендельсона, Брамса, Чайковского, Глазунова; и в то же время живо интересовался современной музыкой. Интерпретация концерта Хачатуряна стала одной из ярчайших страниц творческой биографии Когана; знакомство с композитором переросло в сердечную дружбу. Творческие контакты связывали скрипача с Мечиславом Вайнбергом, Кареном Хачатуряном, Панчо Владигеровым, Тихоном Хренниковым, Франко Маннино; его искусство вдохновляло К. Караева, А. Бабаджаняна, Л. Книппера, А. Жоливе, Э. Денисова и многих других. Леонид Коган стал первым (и на долгие годы единственным!) скрипачом нашей страны, исполнившим концерт Альбана Берга; в последние годы жизни надеялся сыграть концерт Пендерещкого. Для Когана планировал написать Третий скрипичный концерт Дмитрий Шостакович...

В течение всей жизни обращался Коган и к искусству И. С. Баха, пройдя долгий путь от исполнения отдельных частей сюит и партит до масштабных исполнительских циклов. С годами его все более привлекали сонаты и камерные ансамбли Бетховена, Моцарта, Брамса; репертуар расширялся сочинениями Вивальди, Франка, Грига, Рахманинова... Но «виртуозная» музыка по-прежнему оставалась в его исполнительском арсенале, а часть программы каждого концерта была отдана скрипичным миниатюрам.

Об этом сам скрипач говорил с юмором: *«Мне хочется вознаградить публику за те мучения, которые они обычно выносят в концерте»*. Но за шуткой была скрыта серьезная задача – Коган был убежден, что «легкий» жанр миниатюры содержит в себе то, *«что необходимо для совершенной скрипичности»*, и потому должен оставаться неотъемлемой частью репертуара любого «серьезного» скрипача. Более того, через виртуозную составляющую можно понять суть исполнительского искусства Леонида Когана.

XIX век выдвинул два противоположных типа исполнительской виртуозности. Первый – злоупотребление внешними данными, самодовлеющая техничность, рассчитанная на мгновенный эффект. Второй – раскрытие собственной индивидуальности через исполнительство, то есть своего рода «сотворчество» с композитором, при этом – продуманность малейших деталей, образно-эмоциональное наполнение каждого технического приема. Это и есть подлинное воплощение виртуозного артистизма, представленное именами Листа, Паганини, Крейсlera, Горовица... Таким сегодня, с высоты XXI столетия, выглядит искусство Леонида Когана.

Бах, Моцарт, Вьётан, Крейслер, Шостакович – что бы ни звучало под его пальцами, мы безошибочно узнаем когановскую манеру «скрипичного высказывания». По меткому определению А. Хачатуряна, Коган *«...умеет слушать время и слышать время, эпоху, мыслить глубоко и оригинально»*. Ему не нужно модернизировать

музыку прошлого (кредо артиста – максимально следовать авторскому оригиналу), но мощная сила исполнительской воли, эмоциональная заряженность настолько овладевают слушателем, что тот готов поверить – только так и никак иначе должна звучать эта музыка здесь и сейчас. С течением времени Коган менял подход к произведению, порой серьезно пересматривал трактовку – каждое новое исполнение заново переживалось, «выстраивалось» внутренним слухом. Потому он и предпочитал живую встречу со слушателями «консервированной» работе в студии.

«Я всегда поражался его стремлению без конца продолжать совершенствовать свою игру, – вспоминал о Леониде Когане французский скрипичный эксперт Этьенн Ватло. – Это стремление поддерживало в нем постоянное чувство беспокойства, придававшее его музыкальному исполнению удивительную подлинность». Эту «подлинность», которой Коган подчинял все находившиеся в арсенале средства – совершенную технику, легендарный насыщенный звук «баритонального тембра», мастерство выстраивания драматургии, безупречное чувство стиля – прекрасно охарактеризовал Исаак Стерн: «Коган... творит музыку на скрипке, а не играет на ней».

В настоящем издании представлены студийные и концертные записи Леонида Когана 1950-х – начала 1960-х гг. И даже такой «срез» его исполнительского искусства, ограниченный временными рамками и не отражающий более поздних студийных работ (концерты с Павлом Коганом, ансамблевые сонаты Бетховена и Брамса с Ниной Коган, баховский цикл с Карлом Рихтером), дает широкое представление о многообразии стилевых и жанровых предпочтений одного из крупнейших скрипачей XX века.

Исполнение первого концерта Никколо Паганини – своеобразный итог многолетней работы скрипача над творчеством «короля скрипки», завершающий первый этап его исполнительского пути. Еще в конце 1930-х гг. Коган,

увлеченный творчеством Паганини, обнаружил в библиотеке Московской консерватории редчайшее первое издание концерта, представляющее собой авторскую редакцию (как правило, скрипачи играли посмертную редакцию Вильгельми). Она ставила перед юношей невероятно сложные задачи – к тому же, он должен был стать первопроходцем. Но яркое эмоциональное «проживание» этой музыки, безошибочное понимание ее стиля сделали все трудности преодолимыми – *«Концерт сразу стал для меня своим. Я понял, что не могу жить без этой музыки, полной энергии, благородства, красочности»*.

Первое исполнение концерта Коганом в Малом зале Московской консерватории в 1941 г., при всем его шумном успехе, осталось событием «консерваторского» значения. Девять лет спустя Коган сыграл концерт Паганини (включая масштабную и труднейшую каденцию А. Соре) с оркестром Всесоюзного радио под управлением В. Небольсина в Колонном зале Дома союзов; исполнение транслировали по радио. *«Невероятный блеск и виртуозное совершенство его игры оставило незабываемое впечатление, – свидетельствовал В. Григорьев. – Подобного исполнения не было в нашей стране ни до, ни после этого выступления»*.

Концерт Паганини Коган включил в программу третьего тура брюссельского состязания; в качестве обязательного произведения начального тура в нее входил Пятый концерт Анри Вьётана. Это яркое, наполненное техническими трудностями сочинение отражает наиболее характерные черты индивидуальности бельгийского мастера, перед которым преклонялись Й. Иоахим и Л. Ауэр. Исполнение этого концерта в Брюсселе – на родине Вьётана – налагало особую ответственность, но интерпретация Л. Когана покорила взыскательное жюри и выдвинула его в безусловные лидеры.

Первый скрипичный концерт Дмитрия Шостаковича Леонид Коган причислял к произведениям, которые *«заставляют благоговейно склониться перед*

ними, вызывают стремление постичь их во всей глубине, подняться в своем исполнении до автора». Впервые исполненный в 1955 г. Давидом Ойстрахом, концерт произвел на него неизгладимое впечатление. Его собственная исполнительская трактовка вызревала постепенно и оказалась совершенно иной, но была признана автором. «Коган сыграл его неожиданно иначе., более драматизировано, – признал Шостакович. – Он ярче выделял контрастность образов...». Сам Коган представлял себе содержание концерта как радикальную поляризацию движущих сил: «...Свет и тьма... Зло пытается все смять и уничтожить. С ним разворачивается жестокая борьба. И в прошлом и сейчас. “Через тернии к звездам” – другого пути нет и в мире, и в сердце каждого человека».

С другим Шостаковича, композитором Мечиславом Вайнбергом, Леонид Коган познакомился в конце 1940-х гг. Он стал первым исполнителем его Сонатины для скрипки.

«Когда я услышал его игру, – вспоминал композитор, – то был обрадован совпадением наших мыслей, хотя о характере музыки мы с ним не обмолвились ни одним словом. О таком исполнении можно было только мечтать». С этих пор скрипач стал близким другом Вайнберга, а сочинение скрипичной музыки превратилось в «творческую потребность». «Так родился скрипичный концерт, который я писал с мыслью о Леониде Когане и посвятил ему. Я стремился написать его таким, чтобы он отвечал творческому облику музыканта... сочинение создавалось не только “с прицелом” на звуковые, колористические качества, владение инструментом, но и на импровизационное начало, присущее игре Когана... Не знаю, удалось ли мне это осуществить, но найти лучшего исполнителя было невозможно... Его фантастическое исполнение абсолютно отвечало моему замыслу».

Ярко выраженный «концертный» характер игры, скульптурная «фресковость» в интерпретациях масштабных концертно-симфонических полотен –

эти особенности стиля Л. Когана постоянно подчеркивались отечественными и зарубежными рецензентами. Совсем иными гранями оборачивался его талант в камерном музицировании. Еще будучи учеником ЦМШ, Коган организовал струнный квартет – во время войны таким ансамблем было удобнее выступать в госпиталях (в него входили Ю. Ситковецкий, Р. Дубинский и Я. Слободкин). В начале 1950-х гг. любители музыки стали свидетелями рождения нового камерного ансамбля: Трио Леонида Когана, Эмиля Гилельса и Мстислава Ростроповича, образованное по инициативе пианиста, просуществовало недолго – слишком непохожими друг на друга были его участники, к тому же каждый из них продолжал интенсивную сольную карьеру. Однако за небольшой срок этот замечательный ансамбль получил всеююзную известность, его записи запечатлели удивительно гармоничную игру трех великих музыкантов, способных сдерживать свой темперамент и индивидуальное слышание произведения – во имя Музыки.

Отдельно следует сказать об ансамбле Леонида Когана и Елизаветы Гилельс. Сестра Эмиля Гилельса, воспитанница школы П. Столярского и студентка А. Ямпольского, Елизавета Гилельс получила известность еще во второй половине 1930-х гг., выступив вне конкурса на Первом Всесоюзном состязании музыкантов-исполнителей (ей было всего 14 лет). Она была удостоена II премии на следующем Всесоюзном конкурсе и бронзовой медали Международного конкурса имени Э. Изаи в Брюсселе (Гран-при был удостоен Д. Ойстрах). *«У нее удивительной красоты звук, стихийная виртуозность...»*; *«Яркий темперамент, глубина, ... естественность – и в то же время исключительное владение инструментом»*, – так оценивали игру Елизаветы Гилельс рецензенты. Юная скрипачка претендовала на блестящую сольную карьеру, но, став верной спутницей Леонида Когана, матерью его талантливых детей, Елизавета невольно

обрекла себя на то, чтобы остаться в тени супруга. Тем не менее сам Коган чрезвычайно высоко оценивал ее талант; их первое совместное выступление состоялось в 1948 г. (Двойной концерт Баха), в дальнейшем они исполняли и записали программу скрипичных дуэтов. Позже семейный скрипичный ансамбль обогатился еще одним участником (сыном Павлом), для этого трио был сочинен Тройной концерт итальянским композитором Ф. Маннино. Сохранившиеся записи Елизаветы Гилельс позволяют говорить о ней как об одной из крупнейших представительниц «школы Столярского».

Своеобразным «мини-портретом» Когана-исполнителя можно назвать запись его концерта 7 апреля 1963 г. в Большом зале консерватории. Ансамблевый партнер скрипача – замечательный концертмейстер Андрей Яковлевич Мытник, с которым он регулярно появлялся на концертных площадках на протяжении почти двух десятилетий. *«Из всех пианистов, с которыми выступал Коган, – замечает Д. Дараган, – пожалуй, только Нине Коган удалось добиться такого гармоничного и безупречного ансамбля, какой был с А. Мытником».* Характерный для Когана контраст стилей и эпох (почти нарочитый – Брамс и Прокофьев!) сочетается с необычной логикой построения программы: внутренняя драматургия концерта заметна не сразу, но тем удивительней проясняется к концу.

Сумрачный колорит Первой сонаты Брамса, в сдержанной печали которой заключена глубокая скорбь (соната посвящена памяти юного Ф. Шумана – младшего сына Роберта и Клары Шуман, умершего от туберкулеза); и светлая лирика, приправленная «колючим» юмором скерцо Второй сонаты Прокофьева – еще один пример, насколько по-разному может быть истолковано одно произведение: в оригинале написанная для флейты, соната была обработана автором для Д. Ойстраха, но Коган играет ее гораздо более «нервно», словно

обнажая острые углы прокофьевской музыки. От Прокофьева выстраивается нить к транскрипции арии Фигаро из *«Севильского цирюльника»*, сделанной М. Кастельнуово-Тедеско по просьбе Яши Хейфеца (*«Испанская народная сюита»* звучит между ними своего рода «экзотическим интермеццо»), но и здесь артист не идет проторенной дорогой своего кумира: скрипка Хейфеца звучит с саркастической остротой, в то время как Коган выстраивает причудливый контрапункт буффонной кантилены-скороговорки Фигаро и гротескных масок, выглядывающих из всех углов фортепианной партии... Снова Брамс – на этот раз «вертериянский», подчеркнуто романтический; это Скерцо служит переходом к «миниатюрной» части программы. Ряд характерных бисов венчает *«Ямайская румба»*. Брамсовская «закатная» печаль и огненный вихрь креольского танца – таковы осевые точки концерта: но не в таком ли многообразии предстает перед нами сама жизнь? Хочется закончить строкой из воспоминаний Маннино: *«Леонид Коган был человеком, который не столько думал о себе, сколько об искусстве. И делал он это так же, как и жил: con allegria»*.

Борис Мукосей

...Sometimes I wonder who plays, my violin or myself. Do I really play the violin, or does it play me? My playing can achieve perfection only when I forget that my violin is just an instrument. Only then some kind of unique unity appears; I call this state “inseparability”: when I seize the violin, and it seizes me, when I sort of fade into it physically and mentally... When it happens, I completely give in to my violin and reap the most beautiful fruits...

Leonid Kogan

“Nobody has played the violin like this!” exclaimed the celebrated master Jacques Thibaud after the last chord of the Paganini concerto faded. The twenty-seven-year-old Leonid Kogan’s performance at the final round of the Queen Elisabeth International Competition in Brussels in 1951 was not just a *“new victory of the Soviet performing school”* (as they used to put it in the USSR), it was a triumph on a truly global scale. A new star ascended to the musical summit of the twentieth century, and his name remained among the greatest representatives of the violin art for good.

“It feels like Paganini himself is on the stage and playing his own concerto”, wrote the French violinist Hélène Jourdan-Morhange four years after Kogan’s performance in Paris. Leonid Kogan was often compared with the great Italian afterwards when they spoke about his phenomenal technique, fiery virtuoso temperament and special “manic” obsession with the violin... It is no coincidence that Kogan’s violin revived Paganini’s half-forgotten works on the concert stage. Performed by Kogan, they gained previously unheard depth, drama and pronounced theatricalism. A year before the violinist’s death, he re-created the image of Paganini on the TV screen; both artists were given fifty-eight years to live...

“I began to take violin lessons quite by chance”. However, even at an early age, Kogan’s unique gift could not go unnoticed. Philip Yampolsky, the first teacher in his native city of Dnepropetrovsk, showed much attention and consideration. The boy was recommended to the famous Professor Pyotr Stolyarsky in Odessa (it did not actually happen because of Kogan’s father’s sudden death). After performing at a concert in Kharkov, the nine-year-old musician was admitted to the Central Music School of the Moscow Conservatory where he was taught by the outstanding Abram Yampolsky.

At the age of sixteen, on the eve of the Great Patriotic War, Leonid Kogan made his debut with a symphony orchestra at the Grand Hall of the Moscow Conservatory. The hardships of the war period combined with Kogan’s inherent sense of involvement forced him to redouble his efforts. *“We didn’t know who he was,”* the violinist’s mother wrote to her elder sister who was on the front-line. *“The people who know him say he is unique in every sense of the word”.* This is how the famous pianist Grigory Ginsburg described Kogan after the war: *“There are no barriers for his talent. Sometimes I am ready to fall on my knees before him, sometimes he seems to be a devil”.*

In 1947, Leonid Kogan won the first prize of the international competition timed to the Youth Festival in Prague. A year later, he graduated from the Moscow Conservatory ahead of time. He entered the graduate school and began to work on a thesis on Henryk Wieniawski. However, his main performing feat in those years was when he became the first domestic violinist to perform all twenty-four Paganini caprices within one concert in 1949. Unfortunately, that landmark concert was not recorded because the violinist categorically forbade microphones.

Nevertheless, in the same year, Kogan was not allowed to participate in the Jan Kubelík Competition in Prague. Four years earlier, he was not among the prize-winners of the All-Union Competition of Performing Musicians. Obviously, like an ominous shadow, the state campaign that urged to “fight against

cosmopolitanism” left its trace on the fate of many, including Kogan. But when Queen Elisabeth invited young Soviet violinists to the competition in Brussels, and the state authority demanded an “unconditional victory” from them, David Oistrakh insisted that only Leonid Kogan was able to win the Grand Prix.

The young violinist’s repertoire in the first performing years mostly consisted of romantic virtuosic works. “*I would like him to play Vieuxtemps’s concertos, pieces by Wieniawski, Sarasate and Paganini more often – that was great!*” David Oistrakh wrote. It seemed to be the right music for his individual style of playing. But by the age of twenty-five he had played concertos by Beethoven, Mendelssohn, Brahms, Tchaikovsky and Glazunov. At the same time, he demonstrated a keen interest in modern music. His interpretation of Khachaturian’s concerto became one of the brightest pages of Kogan’s artistic biography. The acquaintance with the composer grew into a cordial friendship. The violinist had close artistic contacts with Mieczysław Weinberg, Karen Khachaturian, Pancho Vladigerov, Tikhon Khrennikov and Franco Mannino. His art inspired Kara Karayev, Arno Babajanian, Lev Knipper, André Jolivet, Edison Denisov and many others. Leonid Kogan became the first (and the only one for many years) violinist in this country to perform Alban Berg’s concerto. In the last years of his life, he hoped to play Penderecki’s concerto. Dmitri Shostakovich had an idea of writing his third violin concerto for Kogan.

Kogan was devoted to the art of J.S. Bach throughout his life and made a long way from performing some parts of the suites and partitas to the large-scale cycles. Over the years, he was increasingly attracted to the sonatas and chamber ensembles by Beethoven, Mozart and Brahms. His repertoire comprised works by Vivaldi, Franck, Grieg and Rachmaninoff. However, the “virtuosic” music still remained in his performing arsenal, and some part of each of his recitals was given to violin miniatures.

“I want to reward the audience for the torment they usually have to suffer during a recital”, the violinist said jokingly. However, the joke concealed a serious task – Kogan was convinced that the “light” genre of miniature contained “what was necessary for perfect violinism” and therefore must remain an integral part of any “serious” violinist’s repertoire. Moreover, the essence of Leonid Kogan’s performing art can be comprehended through its virtuosic component.

The nineteenth century put forward two opposite types of performing virtuosity. The first one is abuse of looks and self-sufficient technical skills meant for an instant effect. The second is demonstration of one’s individuality through performance, that is, a kind of “co-creation” with a composer, and at the same time, the smallest details carefully designed, a figurative and emotional content of each technical devise. This is a true embodiment of virtuosic artistry represented by the likes of Liszt, Paganini, Kreisler and Horowitz. This is how the art of Leonid Kogan is viewed from the height of the twenty-first century.

Bach, Mozart, Vieuxtemps, Kreisler, Shostakovich... No matter what sounded under his fingers, we unmistakably recognize the Kogan style of “violin utterance”. As Aram Khachaturian aptly noted, Kogan “...*knows how to listen to time and hear time, the epoch, how to think deeply and in an original manner*”. He does not need to modernize the music of the past (the artist’s credo is to follow the original text as much as possible), but his powerful force of the performing will and his emotional charge seize the listener to the extent when he is ready to believe that this music has to sound here and now only this and not any other way. With the course of time, Kogan could change his approach to a certain work and at times seriously revised his interpretation – each new performance was re-experienced and “built” by means of internal hearing. That is why he preferred a live meeting with the audience to “canned” work in the studio.

“I was always amazed at his desire to endlessly improve his playing,” the French violin expert Étienne Vatelot recalled. *“That aspiration maintained his constant sense of anxiety, which gave amazing authenticity to his musical performance”.*

Kogan subordinated all the means in his arsenal – perfect technique, the legendary rich sound of a “baritonal timbre”, the mastery of drama building and an impeccable sense of style – to this “authenticity”, which was perfectly described by Isaac Stern: *“Kogan creates music on the violin rather than plays it”.*

This release includes Leonid Kogan’s studio and concert recordings made between the 1950s and the early 1960s. Even such a “profile” of his performing art limited by the time frames and not reflecting his later studio works (concerts with Pavel Kogan, Beethoven’s and Brahms’s ensemble sonatas with Nina Kogan, Bach’s cycle with Karl Richter) gives a wide idea of the variety of stylistic and genre preferences of one of the greatest violinists of the twentieth century.

The performance of Niccolò Paganini’s first concerto is a peculiar result of many years of work on the music composed by the “king of the violin”, which concluded the first stage of Kogan’s performing career. Earlier, in the late 1930s, Kogan, fascinated by Paganini’s works, found a very rare first (Paganini’s) edition of the concerto in the library of the Moscow Conservatory (as a rule, violinists played A. Wilhelmj’s posthumous version). It set the young man unbelievable tasks, and, in addition to that, he had to become a pioneer. However, the highly emotional experience of playing this music and unmistakable understanding of its style made all the difficulties surmountable – *“The concerto became mine instantly. I realized that I could not live without this music filled with energy, nobility and colours”.*

Despite the resounding success of Kogan’s first performance of the concerto at the Small Hall of the Moscow Conservatory in 1941, it remained an event of “conservatory” significance. Nine years later, Kogan played the Paganini concerto (includ-

ing the long and complicated Sauret cadenza) with the All-Union Radio Orchestra conducted by Vasily Nebolsin at the Column Hall of the House of the Unions; the performance was broadcast on the radio. *“The incredible brilliance and virtuosic performance of his performance left an unforgettable impression,”* Vladimir Grigoriev testified. *“There was not a performance like that in our country either before or after that”.*

Kogan included the Paganini concerto in the program of the third round of the Brussels competition; Henri Vieuxtemps’s fifth concerto was a compulsory piece of the initial round. This composition filled with technical difficulties reflects the most characteristic personality traits of the Belgian master who was admired by Joseph Joachim and Leopold Auer. The performance of this concerto in Brussels, in Vieuxtemps’s home country, imposed a special responsibility, but Kogan’s interpretation conquered the demanding judges and made him one of the undisputed leaders.

Leonid Kogan reckoned Dmitri Shostakovich’s first violin concerto among the works that *“make one bow reverently before them, cause a desire to comprehend their depth entirely and make it to the top of the composer”.* First performed in 1955 by David Oistrakh, the concerto made an indelible impression on Kogan whose own performing interpretation matured gradually and sounded completely different. Nevertheless, it was acknowledged by the composer. *“Kogan played it in an unexpectedly different way..., more dramatically,”* Shostakovich admitted. *“He highlighted the contrast of images more profoundly...”* Kogan imagined the content of the concerto as radical polarization of the driving forces: *“... Light and darkness ... Evil is trying to crush and destroy everything. There’s a brutal fight against it. Both in the past and now. Ad astra per aspera – there is no other way in both the world and the heart of every person”.*

Leonid Kogan met the composer Mieczysław Weinberg, a friend of Shostakovich, in the late 1940s. He became the first performer of his Sonatina for violin.

“When I heard him play, I was delighted to see how our thoughts coincided, although we did not say a word about the nature of the music. I could only dream of such a performance”, the composer recalled. From then on the violinist was a close friend of Weinberg, for whom writing violin music became a “creative need”. “That’s how the violin concerto was born, and I was writing it with Leonid Kogan in my mind, and then dedicated it to him. I wanted to write it in a way that would correspond to the musician’s artistic image... I was creating the composition not only “with an eye” on the sound and coloristic qualities, proficiency in the instrument, but also on the improvisational principle inherent in Kogan’s playing... I don’t know if I managed to do it, but it was impossible to find a better performer... His fantastic performance was absolutely in line with my idea”.

The pronounced “concerto” nature of playing and sculptural “fresco-ism” in the interpretations of the large-scale concertos and symphonies are features of Leonid Kogan’s style that were constantly emphasized by domestic and foreign reviewers. Completely different sides to his talent were heard when he played chamber music. When Kogan was a student of the Central Music School, he formed a string quartet (with Yulian Sitkovetsky, Rostislav Dubinsky and Yakov Slobodkin). Such a lineup was more convenient to perform at hospitals during the war. In the early 1950s, music lovers witnessed the birth of a new chamber ensemble. The trio of Leonid Kogan, Emil Gilels and Mstislav Rostropovich formed on the initiative of the pianist did not last long – the members were too incompatible, and above all that, each of them kept making an active solo career. However, in a short period of time, the remarkable ensemble became famous nationwide, and their recordings captured a surprisingly harmonious play of the three great musicians who were able to restrain their temperament and individual hearing of the works in the name of Music.

The ensemble of Leonid Kogan and Elizaveta Gilels deserves a separate mention. Elizaveta Gilels, Emil Gilels's sister, a pupil of the Pyotr Stolyarsky school and a student of Abram Yampolsky, rose to fame in the second half of the 1930s performing as a non-contestant at the First All-Union Competition of Performing Musicians (she was only fourteen years old). She was awarded the second prize at the next All-Union Competition and the bronze medal of the Eugène Ysaÿe International Competition in Brussels (the Grand Prix went to David Oistrakh). *"She had an amazingly beautiful sound, elemental virtuosity ..."; "a bright temperament, depth, ... naturalness – and at the same time, exceptional possession of the instrument"*, reviewers wrote about Elizaveta Gilels. The young violinist pretended to a brilliant solo career, but after she became Leonid Kogan's faithful companion and the mother of his talented children, she unwittingly condemned herself to remain in the shadow of her husband. Nevertheless, Kogan highly valued her talent. Their first joint performance took place in 1948 (Bach's Double Concerto), and later they performed and recorded a program of violin duets. Another member, their son Pavel, joined the family violin ensemble later. The Italian composer Franco Mannino wrote his Triple Concerto for them. The surviving recordings of Elizaveta Gilels allow us to speak of her as one of the brightest representatives of the Stolyarsky school.

The recording of Kogan's recital of 7 April 1963 at the Grand Hall of the Conservatory can be called a mini-portrait of the performer. The violinist's ensemble partner is the wonderful accompanist Andrei Mytnik, with whom he regularly appeared on concert stages for almost two decades. *"Of all the pianists that Kogan performed with, Nina Kogan was the one with whom he managed to achieve as harmonious and flawless ensemble as he had with Andrei Mytnik,"* noted musicologist Dina Daragan. The contrast between styles and epochs (almost deliberate – Brahms and Prokofiev), which was so typical of Kogan, is combined with unusual logic of

the content of the program: the internal drama of the concert is not immediately noticeable, the more surprisingly clear it becomes by the end.

The gloomy flavour of Brahms's First Sonata, the restrained sadness of which contains deep mourning (the sonata is dedicated to the memory of the young Felix Schumann, the youngest son of Robert and Clara Schumann, who died of tuberculosis), and the light lyricism of Prokofiev's Second Sonata seasoned with prickly humour of the scherzo is another example of how the same work can be interpreted differently. Prokofiev's sonata originally written for the flute was rearranged by the composer for David Oistrakh. Kogan plays it much more "nervously" as if exposing the sharp corners of Prokofiev's music. From Prokofiev, the thread is extended to Figaro's aria from *The Barber of Seville* transcribed by Mario Castelnuovo-Tedesco at the request of Jascha Heifetz (the *Spanish Folk Suite* between them sounds like some sort of "exotic intermezzo"), but Kogan does not follow the trodden path of his idol. Heifetz's violin sounds sarcastic, while Kogan builds a whimsical counterpoint between Figaro's buffoonish cantilena patter and the grotesque masks peeking around all corners of the piano part. And then Brahms again – "Wertherian" this time, emphatically romantic. This Scherzo is a transition to the "miniature" part of the program. Jamaican Rumba crowns a number of typical encores. Brahms's "sunset" sadness and a fiery whirlwind of the Creole dance are the axial points of the recital. But isn't life itself as diverse as this? I would like to conclude with a line from Mannino's memoirs: "*Leonid Kogan was a man who thought not so much about himself as about art. And he did it like he lived: con allegria*".

Boris Mukosey

Диск 1

Георг Филипп Телеман

Каноническая соната для двух скрипок
Соль мажор, TWV 40:118

- 1 I. Vivace 1.12
- 2 II. Adagio 1.22
- 3 III. Allegro 1.31

Жан-Мари Леклер

Соната для двух скрипок Соль мажор,
соч. 3 № 1

- 4 I. Allegro 2.42
- 5 II. Allegro ma poco 2.33
- 6 III. Allegro 2.29

Соната для двух скрипок До мажор,
соч. 3 № 3

- 7 I. Adagio – Vivace 5.06
- 8 II. Adagio 3.44
- 9 III. Allegro 2.53

Общее время: 61.12

Леонид Коган, *скрипка*
Елизавета Гилельс, *скрипка*

Московский камерный оркестр
Дирижер – Рудольф Баршай (13–15)

Записи 1963 (1–12), 1959 (13–15) гг.
Звукорежиссеры: А. Гроссман (1–9), И. Вепринцев (10–12), А. Штильман (13–15)
Ремастеринг – М. Пилипов

Эжен Изаи

Соната для двух скрипок ля минор
10 I. Poco lento. Maestoso – Allegro

- fermo 8.22
- 11 II. Allegretto poco lento 4.55
- 12 III. Finale. Allegro vivo e con fuoco . . 8.39

Иоганн Себастьян Бах

Концерт для двух скрипок, струнных
и басо континуо ре минор, BWV 1043

- 13 I. Vivace 3.56
- 14 II. Largo ma non tanto 6.58
- 15 III. Allegro 4.40

Disc 1

Georg Philipp Telemann

Canon-Sonata for two violins in G major,
TWV 40:118

1	I. Vivace	1.12
2	II. Adagio	1.22
3	III. Allegro	1.31

Jean-Marie Leclair

Sonata for two violins in G major, Op. 3 No. 1

4	I. Allegro	2.42
5	II. Allegro ma poco	2.33
6	III. Allegro	2.29

Sonata for two violins in C major, Op. 3 No. 3

7	I. Adagio – Vivace	5.06
8	II. Adagio	3.44
9	III. Allegro	2.53

Eugène Ysaÿe

Sonata for two violins in A minor

10	I. Poco lento. Maestoso – Allegro fermo	8.22
11	II. Allegretto poco lento	4.55
12	III. Finale. Allegro vivo e con fuoco	8.39

Johann Sebastian Bach

Concerto for two violins, strings and basso
continuo in D minor, BWV 1043

13	I. Vivace	3.56
14	II. Largo ma non tanto	6.58
15	III. Allegro	4.40

Total time: 61.12

Leonid Kogan, *violin*
Elizaveta Gilels, *violin*

The Moscow Chamber Orchestra
Conductor – Rudolf Barshai (13–15)

Recorded in 1963 (1–12), 1959 (13–15).
Sound engineers: A. Grossman (1–9), I. Veprintsev (10–12), A. Shtilman (13–15)
Remastering – M. Pilipov

Диск 2

Иоганнес Брамс

Соната для скрипки и фортепиано № 1

Соль мажор, соч. 78

- 1 I. Vivace ma non troppo 9.53
- 2 II. Adagio 6.49
- 3 III. Allegro molto moderato 8.31

Сергей Прокофьев

Соната для скрипки и фортепиано № 2

Ре мажор, соч. 94 bis

- 4 I. Moderato 7.21
- 5 II. Scherzo. Presto 4.43
- 6 III. Andante 3.08
- 7 IV. Allegro con brio 7.26

Мануэль де Фалья

Испанская народная сюита (1926)

(обработка для скрипки и фортепиано

П. Коханьского)

- 8 I. Мавританская шаль 2.02
- 9 II. Колыбельная. 2.04
- 10 III. Песня. 1.43
- 11 IV. Поло 1.08
- 12 V. Астуриана. 2.08
- 13 VI. Хота 3.05

Общее время: 78.12

Леонид Коган, *скрипка*

Андрей Мытник, *фортепиано*

Запись с концерта в Большом зале Московской консерватории 7 апреля 1963 г.

Ремастеринг – Е. Барыкина

Марио Кастельнуово-Тедеско

14 Концертная транскрипция на темы

оперы Дж. Россини «Севильский

цирюльник» для скрипки

и фортепиано (1943) 5.06

Иоганнес Брамс

15 Скерцо до минор для скрипки

и фортепиано, WoO 2 5.34

Антонин Дворжак

16 Юмореска, соч. 101 № 7 (обработка

Я. Хейфеца) 3.24

Людвиг ван Бетховен

17 Турецкий марш из музыки к пьесе

А. Коцебу «Афинские развалины»,

соч. 113 (обработка Л. Ауэра). 2.19

Артур Бенджамин

18 «Ямайская румба» (1938)

(обработка У. Примроуза). 1.38

Disc 2

Johannes Brahms

Violin Sonata No. 1 in G major, Op. 78

- 1 I. Vivace ma non troppo 9.53
- 2 II. Adagio. 6.49
- 3 III. Allegro molto moderato 8.31

Sergei Prokofiev

Violin Sonata No. 2 in D major, Op. 94 bis

- 4 I. Moderato 7.21
- 5 II. Scherzo. Presto 4.43
- 6 III. Andante 3.08
- 7 IV. Allegro con brio 7.26

Manuel de Falla

Suite Populaire Espagnole for violin and piano (1926) (arranged by Paul Kochanski)

- 8 I. El Paño Moruno. 2.02
- 9 II. Nana. 2.04
- 10 III. Canción. 1.43
- 11 IV. Polo. 1.08
- 12 V. Asturiana 2.08
- 13 VI. Jota 3.05

Mario Castelnuovo-Tedesco

- 14 Concert Transcription for violin and piano from Gioachino Rossini's opera *The Barber of Seville* (1943) 5.06

Johannes Brahms

- 15 Scherzo in C minor for violin and piano, WoO 2. 5.34

Antonín Dvořák

- 16 Humoresque, Op. 101 No. 7 (arranged by Jascha Heifetz). 3.24

Ludwig van Beethoven

- 17 Turkish March from the incidental music to *The Ruins of Athens* for play by August von Kotzebue, Op. 113 (arranged by Leopold Auer) 2.19

Arthur Benjamin

- 18 Jamaican Rumba (1938) (arranged by William Primrose) 1.38

Total time: 78.12

Leonid Kogan, *violin*

Andrei Mytnik, *piano*

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Conservatory on April 7, 1963.

Remastering – E. Barykina

Диск 3

Вольфганг Амадей Моцарт

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели Соль мажор, KV 564

1	I. Allegro	4.58
2	II. Andante con 6 variazioni	7.19
3	III. Allegretto	5.16

Людвиг ван Бетховен

Трио для фортепиано, скрипки и виолончели Си-бемоль мажор, соч. 97

4	I. Allegro moderato	12.48
5	II. Scherzo. Allegro	11.46
6	III. Andante cantabile, ma però con moto	12.20
7	IV. Allegro moderato	6.57

Общее время: 61.28

Леонид Коган, *скрипка*

Мстислав Ростропович, *виолончель*

Эмиль Гилельс, *фортепиано*

Ремастеринг – М. Пилипов

Disc 3

Wolfgang Amadeus Mozart

Piano Trio in G major, KV 564

1	I. Allegro	4.58
2	II. Andante con 6 variazioni	7.19
3	III. Allegretto	5.16

Ludwig van Beethoven

Piano Trio in B flat major, Op. 97

4	I. Allegro moderato	12.48
5	II. Scherzo. Allegro	11.46
6	III. Andante cantabile, ma però con moto	12.20
7	IV. Allegro moderato	6.57

Total time: 61.28

Leonid Kogan, *violin*

Mstislav Rostropovich, *cello*

Emil Gilels, *piano*

Remastering – M. Pilipov

Диск 4

Никколо Паганини

Концерт № 1 для скрипки с оркестром Ре мажор, соч. 6

1	I. Allegro maestoso	22.42
2	II. Adagio	5.33
3	III. Rondo. Allegro spirituoso	9.25

Анри Вьётан

Концерт № 5 для скрипки с оркестром ля минор, соч. 37

4	I. Allegro non troppo	14.22
5	II. Adagio	4.00
6	III. Allegro con fuoco.	1.08

Общее время: 57.20

Леонид Коган, *скрипка*

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио

Дирижер – Василий Небольсин (1–3)

Государственный академический симфонический оркестр СССР

Дирижер – Кирилл Кондрашин (4–6)

Записи 1950 (1–3), 1952 (4–6) гг.

Звукорежиссер – Ю. Кокжаян (4–6)

Ремастеринг – М. Пилипов

Disc 4

Niccolò Paganini

Violin Concerto No. 1 in D major, Op. 6

1	I. Allegro maestoso	22.42
2	II. Adagio	5.33
3	III. Rondo. Allegro spirituoso	9.25

Henri Vieuxtemps

Violin Concerto No. 5 in A minor, Op. 37

4	I. Allegro non troppo	14.22
5	II. Adagio	4.00
6	III. Allegro con fuoco.	1.08

Total time: 57.20

Leonid Kogan, *violin*

The Moscow Radio Symphony Orchestra

Conductor – Vasily Nebolsin (1–3)

The USSR State Symphony Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin (4–6)

Recorded in 1950 (1–3), 1952 (4–6).

Sound engineers – Y. Kokzhayan (4–6)

Remastering – M. Pilipov

Диск 5

Дмитрий Шостакович

Концерт № 1 для скрипки с оркестром ля минор, соч. 99

1	I. Ноктюрн. Moderato	11.09
2	II. Скерцо. Allegro	6.13
3	III. Пассакалья. Andante.	11.39
4	IV. Бурлеска. Allegro con brio.	4.42

Мечислав Вайнберг

Концерт для скрипки с оркестром соль минор, соч. 67

5	I. Allegro molto	7.00
6	II. Allegretto	6.02
7	III. Adagio.	6.12
8	IV. Allegro risoluto.	6.14

Общее время: 59.45

Леонид Коган, *скрипка*

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии
Дирижер – Кирилл Кондрашин

Записи 1961 г.

Звукорежиссер – А. Штильман

Ремастеринг – М. Пилипов

Disc 5

Dmitri Shostakovich

Violin Concerto No. 1 in A minor, Op. 99

1	I. Nocturne. Moderato	11.09
2	II. Scherzo. Allegro	6.13
3	III. Passacaglia. Andante	11.39
4	IV. Burlesque. Allegro con brio	4.42

Mieczysław Weinberg

Violin Concerto in G minor, Op. 67

5	I. Allegro molto	7.00
6	II. Allegretto	6.02
7	III. Adagio	6.12
8	IV. Allegro risoluto	6.14

Total time: 59.45

Leonid Kogan, *violin*

The Moscow Philharmonic Orchestra

Conductor – Kirill Kondrashin

Recorded in 1961.

Sound engineer – A. Shtilman

Remastering – M. Pilipov

Руководители проекта: Андрей Кричевский, Карина Абрамян
Редакторы: Татьяна Казарновская, Наталья Сторчак
Дизайн – Григорий Жуков
Перевод – Николай Кузнецов

Project supervisor – Andrey Krichevskiy
Label manager – Karina Abramyan
Release editors: Tatiana Kazarnovskaya, Natalia Storchak
Design – Grigory Zhukov
Translation – Nikolai Kuznetsov

MEL CD 10 02580