



Richard STRAUSS

Claude DEBUSSY

Paul DUKAS

Franz LISZT

Conductor

Alexander GAUK



МЕЛОДИЯ

2 CDs

Музыкант универсального дарования, в репертуаре которого было свыше 500 произведений симфонического, оперного, балетного, кантатно-ораториального и концертного жанров; первый дирижер главного симфонического коллектива нашей страны – Государственного симфонического оркестра СССР; педагог, воспитавший крупнейших отечественных дирижеров прошлого столетия; мастер оркестровки, благодаря которому многие фортепианные и камерные произведения получили новую концертную ипостась; публицист, автор воспоминаний, статей и рецензий – не будет преувеличением назвать Александра Васильевича Гаука одним из создателей отечественной музыкальной культуры XX века.

Урожденный одессит, родом из немецкой среды (его оригинальное имя Alexander Wilhelm Naug), он жадно впитывал пестрые музыкальные впечатления родного города; твердые намерения стать музыкантом привели его в Санкт-Петербург – сначала в студенческий оркестр университета, а затем в консерваторию: на фортепианный факультет (в класс Ф. Блуменфельда), в класс композиции В. Калафати и в дирижерский класс Н. Черепнина. Многому учили беседы с А. Глазуновым, занятия с выдающимся певцом и режиссером И. Ершовым. Впрочем, наиболее глубокие «музыкальные университеты», по его собственному признанию, давала будущему дирижеру музыкальная жизнь Санкт-Петербурга – Петрограда, в то время отличавшаяся невероятным богатством. «Концерты Зилоти» конкурировали с «концертами Кусевицкого»; за дирижерским пультом Мариинского театра еще стоял Направник, а на слушателей *«Вечеров современной музыки»* лавиной обрушивалось *«Наваждение»* Прокофьева... В русской столице гастролировали крупнейшие зарубежные дирижеры (А. Коутс, Э. фон Шух, Ф. Вайнгартнер, Ф. Моттль, О. Фрид), но наиболее сильное впечатление, сохранившееся на всю жизнь, произвело на молодого Гаука искусство Артура Никиша, который восхищал русскую публику не только исполнением Вагнера и Брукнера, но и выдающейся трактовкой симфоний Чайковского. Позже Гаук уверенно причислит себя к последователям дирижерских традиций Никиша.

Самостоятельная деятельность началась для молодого музыканта в театре Музыкальной драмы (затем МАЛЕГОТ, ныне – Михайловский театр). Ценным для будущего дирижера-симфониста оказался и опыт общения с В. Мейерхольдом, и работа в Большом драматическом театре, и ассистирование С. Кусевицкому в исполнении Девятой симфонии Бетховена. В 1920–30-е гг. Гаук работал в бывшем Мариинском театре, успев побыть суфлером, ведущим режиссером, аккомпаниатором, хормейстером, инструментальщиком; дирижировал оперными и балетными спектаклями (включая премьеры «Золотого века» и «Болта» Шостаковича, «Пульчинеллы» Стравинского, «Красного мака» Глиэра, экспериментальные спектакли на симфоническую музыку в хореографии Ф. Лопухова). В 1925 г. состоялся его симфонический дебют в Ленинградской филармонии – он аккомпанировал Артуру Шнабелю; с этих пор Гаук регулярно дирижировал летними концертами оркестра филармонии. В течение трех лет он возглавлял этот коллектив, с которым в то время выступали почти все ведущие мастера европейского дирижерского искусства (Э. Ансерме, П. Монте, В. Талих, О. Клемперер, Б. Вальтер, Г. Абендрот, Х. Кнаппертсбуш, Ф. Штидри). Связи с ленинградскими филармониками Гаук не прерывал и позднее, выступая как дирижер-гастролер, а в 1958 г., заменив заболевшего Мравинского, провел триумфальные гастроли оркестра в Японии.

Параллельно началась его педагогическая деятельность в Ленинградской консерватории, где молодой дирижер заменил эмигрировавшего Н. Малько. Трудно переоценить масштаб педагогической деятельности Гаука: в разные годы в Ленинграде, Москве и Тбилиси у него учились Е. Мравинский, А. Пазовский, К. Симеонов, Э. Грикуров, И. Мусин, Н. Рабинович, А. Мелик-Пашаев, Е. Светланов, О. Дмитриади, В. Палиашвили, Л. Киладзе, Г. Проваторов, Я. Шпиллер, Э. Хачатурян, М. Шостакович и многие другие.

В 1933 г. Александра Гаука пригласили в Москву. Три сезона работы с оркестром Всесоюзного радиокомитета принесли впечатляющие результаты. В 1936 г. маэстро вместе с оркестром уехал в длительные гастроли на Даль-

ний Восток; уже в дороге он узнал о том, что ему предстоит принять участие в становлении нового симфонического коллектива.

В культурной политике Советского Союза второй половины 1930-х, где господствовала модель «эстетического абсолютизма», Государственному симфоническому оркестру Союза ССР была уготована роль эталона. «*Этот оркестр должен был отличаться от всех до сих пор существовавших в Союзе симфонических оркестров, – вспоминал Гаук, – имелось в виду количество, качество музыкантов, их материальное положение и инструментарий*». В качестве его фундамента была выбрана уже существующая «*Первая симфоническая бригада*» (говоря современным языком, первый состав) оркестра радиокомитета; возглавить новый коллектив должен был знаменитый немецкий маэстро Отто Клемперер.

Но Клемперер не смог продирижировать первым концертом Госоркестра, который прошел под управлением другого прославленного немецкого дирижера – Эриха Клайбера. По инициативе Гаука Клайбер уже в первом сезоне провел с оркестром полный цикл бетховенских симфоний – это стало великолепной школой для нового коллектива. Однако исполнение Девятой симфонии в Большом театре под управлением самого Гаука было настолько успешным, что в течение полугода он продирижировал ею более 20 раз. Позже состоялись долгожданные выступления оркестра с Клемперером, но год спустя Клемперер покинул СССР, и Александр Васильевич Гаук был официально назначен главным дирижером.

Гаук провел с Госоркестром Союза ССР относительно небольшой период времени. Но именно он сумел заложить фундаментальные основы исполнительского стиля, которые оркестр сохранил на многие десятилетия. Дирижеру удалось стать подлинным «*учителем оркестра*» в высшем смысле этого слова. «*Вспоминаю его за пультом в дневном освещении концертного зала, – писал И. Андронников, – резким, настойчивым или, вернее, наставительным голосом развясняющего оркестру свои требования. То поучительно. То с поощрением. То с шуткой. Но никогда не теряя ни одной рабочей минуты, не тратя лишних*

слов, не пытаясь “рассказать музыку”. Все рассчитано, выверено. Гаук всегда точно знал, что он хочет от этого исполнения». Безупречность профессионального технического аппарата, точность исполнительских намерений способствовали полному взаимопониманию с музыкантами.

Предполагалось, что в первых концертных сезонах репертуар оркестра ограничится русской и зарубежной классикой. Однако Гаук считал одной из главных задач распространение новой советской музыки. Ему удалось подтвердить свою правоту делом: приехав на премьеру Пятой симфонии Шостаковича в Ленинград, Гаук добился разрешения исполнить ее в Москве, где она прозвучала с не меньшим триумфом. Успешными были премьеры Семнадцатой (посвященной Гауку) и Двадцать первой симфоний Мясковского, Скрипичного концерта Хачатуряна (солист Давид Ойстрах), Концерта для арфы Мосолова, «Торжественной увертюры» Глиэра. В программах Госоркестра появляются имена Прокофьева, Ипполитова-Иванова, Шебалина, Кабалевского, Юровского и других, включая композиторов республик Закавказья, Украинской и Белорусской ССР. Наряду с этим оркестр включил в свои программы все симфонические и концертные произведения Чайковского, симфонические пьесы Глинки. Вместе с Государственным хором СССР были осуществлены исполнения монументальных образцов кантатно-ораториальной музыки прошлого («Самсон» и «Иуда Маккавей» Генделя, «Траурно-триумфальная симфония» Берлиоза).

В 1941 г., вскоре после начала Великой Отечественной войны, Гаук был отстранен от руководства Госоркестром СССР (его немецкое происхождение и «беспартийность», вероятно, были причиной того, что и впоследствии Гаук не был удостоен ни одного ордена или медали, ни разу не был выдвинут на Государственную премию). Благодаря заступничеству музыкантов из Тбилиси он был направлен в столицу Грузии, где до 1943 г. руководил симфоническим оркестром и преподавал в консерватории.

Дальнейшая деятельность Александра Гаука была связана с Большим симфоническим оркестром Всесоюзного радио, с которым он начинал работу

в Москве. В 1953 г. он был назначен его главным дирижером. Это была яркая страница в истории коллектива, в те годы практически не уступавшего Госоркестру в профессионализме. БСО сочетал концертную деятельность с интенсивной работой в звукозаписывающей студии (к счастью, усовершенствованная к тому времени техника позволила донести многие записи до наших дней). В концертах и записях оркестра под управлением Гаука принимали участие крупнейшие музыканты нашей страны: С. Рихтер, Э. Гилельс, М. Юдина, Л. Оборин, Г. Нейгауз, Г. Гинзбург, Д. Ойстрах, С. Кнушевицкий, М. Вайман; дирижер охотно выступал и с молодыми солистами – М. Ростроповичем, Д. Башкировым, М. Воскресенским, Н. Гутман. С наступлением «оттепели» появились зарубежные гастрели: оркестр выступал в Венгрии, Румынии, Восточной Германии и Чехословакии; Гаука приглашали выступать в Мексику и на Кубу. В программах и записях БСО так же много внимания уделялось музыке советских авторов; при этом в поздние годы Гаук часто обращался к композиторам немецкой романтической традиции. В начале 1960-х гг. у дирижера возникла мысль исполнить цикл симфоний Брукнера, но осуществить ее он не успел.

В 1961 г. исполнилось 25-летие Госоркестра СССР и 20-летие Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио. Александр Гаук принял участие в юбилейных концертах обоих коллективов, после чего серьезно заболел. Решением «сверху» он был отправлен на пенсию. Последний раз Гаук появился за дирижерским пультом в Ленинграде в 1962 г. на торжествах к 100-летию консерватории.

«Для его дирижерского почерка характерны внешняя сдержанность при непрестанном внутреннем горении, максимальная требовательность на репетициях в условиях полной эмоциональной “нагрузки”, – вспоминал А. Мелик-Пашаев. – Он вкладывал в подготовку программы всю свою страсть художника, все знания, весь педагогический дар, а на концерте, словно любуясь результатом своих трудов, неустанно поддерживал в артистах оркестра разожженный им огонь исполнительского энтузиазма.»

Если первый диск, посвященный дирижерскому искусству А.В.Гаука, включал в себя произведения С.И.Танеева и С.В.Рахманинова, то этот комплект позволяет оценить его как яркого интерпретатора западноевропейской романтической музыки.

Творчество Листа близко Гауку сочетанием яркого артистизма и философской глубины, ораторского пафоса и напряженного, динамичного тока музыкального развития. Можно сказать, что «революционный» романтизм Листа был внутренне созвучен грозным 1920-м.

«...Мечты и устремления к бесконечному, жажда наслаждений, простодушные чувства, страстные проявления любви и ненависти, отблески небесного света и адского пламени – все это должно было соблазнить, и действительно соблазнило множество музыкантов, драматургов...», – так писал о сюжете «Фауста» великий современник Листа Гектор Берлиоз. Именно Берлиозу, который в 1830 г. познакомил его с французским переводом трагедии Гёте (в переводе Ж. де Нерваля), посвятил Лист одно из самых масштабных своих творений. Первые эскизы симфонического сочинения по «Фаусту» относятся к 1840-м гг., однако слишком сложной оказалась задача музыкального раскрытия этой, по словам Листа, «философской эпопеи». Поселившись в Веймаре, Лист принял участие в праздновании 100-летия со дня рождения Гёте (1849). Фаустовская тема вновь захватила его, отразившись в скрытой программе фортепианной Сонаты си минор. С энтузиазмом воспринял Лист премьеру драматической легенды «Осуждение Фауста» Берлиоза в 1852 г. Но только два года спустя он закончил свою «Фауст-симфонию» – и тут же принялся за ее переделку. Во второй редакции симфония впервые прозвучала в 1857 г. на открытии памятника великому драматургу.

Посвящая «Фауст-симфонию» Берлиозу как основоположнику программной симфонической музыки, Лист имел свой взгляд на «программность». В отличие от автора «Фантастической симфонии», тяготевшего к театрально-сюжетной характерности, Лист имел своей целью не показ «деяний героя, но изображение аффектов, страстей, властвующих над его душой. Гораздо важнее показать, как

герой думает, чем каковы его поступки», – писал композитор. Три части симфонии, названные по именам главных персонажей (Фауст, Гретхен, Мефистофель), раскрывают внутренние движущие силы трагедии, связанные воедино фигурой Фауста. Если Гретхен олицетворяет возвышенную, светлую сторону его натуры, то Мефистофель – «душевную изнанку», глубокое разочарование бытием, которое заражает все душевные порывы ядом скепсиса. Глубоким интонационным единством связаны и все темы симфонии – приверженец метода «монотематизма», Лист закладывает тематический фундамент произведения во вступлении к первой части. Смысл финала не ограничивается «портретом» Мефистофеля – неуклонно нарастающий динамизм последней части вовлекает в свое развитие весь основной материал симфонии. Финал включает в себя заключительный мужской хор на восьмистишие, которым Гёте завершил вторую часть «Фауста». Но композитор допускал и оркестровый вариант заключения, который звучит на данном диске.

Фантазия для фортепиано с оркестром на мотивы из музыки Бетховена к «Афинским развалинам» была закончена Листом в 1852 г. в Веймаре. Она представляет собой переработку сольной фортепианной фантазии (1839), в основу которой легли темы хора дервишей и турецкого марша, сочиненные Бетховеном для драмы А. фон Коцебу. Версия для фортепиано с оркестром отливается масштабной «концертностью» звучания, большим разнообразием развития бетховенских мотивов. Позже, в середине 1860-х гг., композитор осуществил еще одну сольную редакцию фантазии, посвятив ее выдающемуся русскому коллеге Николаю Рубинштейну.

К музыке Рихарда Штрауса Гаук имел особое пристрастие. Его сочинение (сюита из музыки к комедии Мольера «Мещанин во дворянстве») входило в программу первого концерта дирижера, состоявшегося 27 января 1925 г. в Большом зале Ленинградской филармонии. «В музыке господина Штрауса есть солнце», – признавал весьма далекий от его творческих взглядов Клод Дебюсси; эту «солнечную» стихию штраусовской музыки, воздействующую на слушателя словно речь Заратустры, Александр Гаук раскрывал во всем ее оркестровом великолепии.

Композиторский путь Рихарда Штрауса можно четко разделить на годы «симфонического двадцатилетия» и «оперного тридцатилетия». Но если из пятнадцати его опер только три («Саломея», «Электра» и «Кавалер розы») пользуются по-настоящему широким успехом, то большая часть оркестровых произведений немецкого мастера, в которых он проявил себя как наследник романтического симфонизма Берлиоза и Листа, вот уже 100 лет не уступает в популярности другим ярчайшим образцам музыки XX века.

«Веселые проделки Тиля Уленшпигеля» (1894–95) имеют подзаголовок «музыкальная шутка в форме рондо». Обращение к знаменитому персонажу средневековых легенд послужило раскрытию еще одной важной составляющей композиторской индивидуальности Р.Штрауса – искрометного, иногда по-баварски тяжеловесного, но нередко саркастического юмора. Гротеск сопровождает музыкальную характеристику Тиля на всем протяжении поэмы, которая разворачивается перед нами наподобие собрания забавных историй (погром горшечного базара, шутовская проповедь, неудачные любовные похождения, философский диспут). Это ставит под сомнение даже «серьезность» последнего эпизода – суда инквизиции со смертным приговором. Взрывом смеха заканчивается поэма, утверждая бессмертие народного героя и его веселых проделок.

Мастер оркестровой палитры, художник фантастических образов и перевоплощений – таким предстает Гаук в интерпретации французской музыки рубежа XIX–XX веков: Скерцо «Ученик чародея» Поля Дюка и двух танцев для арфы и струнных Клода Дебюсси.

Два танца для арфы и струнного оркестра сочинены Дебюсси в 1904 г., в разгар творческого подъема (одновременно композитор работал над симфоническим триптихом «Море» и фортепианной пьесой «Остров радости»). Поводом послужил заказ от брюссельской консерватории на пьесу для новоизобретенной «хроматической» арфы – усовершенствованного инструмента, который значительно расширял виртуозно-исполнительские возможности.

«Священный» и «светский» танцы отражают «возвышенную» и «земную» ипостаси танцевальной стихии. Прозрачная диатоника первого танца словно соткана из неслышных шагов танцовщицы; в то время как подчеркнутая вальсовость второго танца, его хроматическая пикантность напоминают слушателям об атмосфере салонной парижской меланхолии периода «Belle Époque».

Симфоническое скерцо «Ученик чародея» – наиболее известное сочинение французского композитора, современника Дебюсси, Поля Дюка. Оно было закончено в 1897 г., ровно сто лет спустя после написания одноименной баллады Гёте, и сразу обрело широкую популярность. «...По оркестровке он, кажется, всех нас заткнул за пояс», – писал об этой пьесе Дюка Н. А. Римский-Корсаков.

Автор последовательно раскрывает перед нами сюжет баллады, заимствованной Гёте у древнеримского поэта Лукиана: недоучившийся юный маг, оставшись один в доме мастера, решил блеснуть «мастерством»; однако, заставив метлу носить воду, он не может вспомнить «обратного» заклинания. Вода грозит затопить дом – и только приход старого мага спасает положение.

В 1916 г. балетмейстер М. Фокин поставил на музыку Скерцо одноименный балет, затем она дважды послужила сюжетом для мультипликационных фильмов У. Диснея.

Борис Мукосей

The musician of a versatile gift whose repertoire included over 500 works in the symphonic, opera, ballet, cantata/oratorio and concerto genres; the first director of this country's principal symphony orchestra – the USSR State Symphony Orchestra; the teacher who educated some of the leading domestic conductors of the previous century; the master of orchestration who gave many of the piano and chamber works new concert interpretations; the publicist and author of memoirs, articles and reviews – it is hardly an exaggeration to say that Alexander Gauk was one of the creators of domestic music culture of the twentieth century.

The Odessa native and a German by origin (his original name was Alexander-Wilhelm Haug), he drank in the varicoloured impressions of his birthplace. His firm intention to become a musician led him to St. Petersburg – first, to the students' orchestra of the university and then to the conservatory's piano department (class of Felix Blumenfeld), the composition class of Vassily Kalafati and the conducting class of Nikolai Tcherepnin. His conversations with Alexander Glazunov and lessons with the outstanding singer and director Ivan Yershov taught him a lot. However, Gauk admitted that the flourishing music scene of St. Petersburg/Petrograd was a real “music university” for the future conductor. It was the time when Ziloti's concerts competed with Koussevitzky's ones, when Eduard Nápravník still had the Mariinsky orchestra under his baton, and when the avalanche of Prokofiev's *Suggestion Diabolique* fell upon the listeners of the *Evenings of Modern Music*. The Russian capital was visited by famous foreign conductors – Felix Weingartner, Felix Mottl, Oskar Fried, – but the art of Arthur Nikisch, who treated the Russian audience with not just Wagner and Bruckner, but also his outstanding interpretations of Tchaikovsky's symphonies, impressed young Gauk most and for good. Later on, Gauk confidently reckoned himself among the followers of Nikisch's conducting traditions.

The musician's independent career began at the Music Drama Theatre (later MALEGOT, now the Mikhailovsky Theatre). Communicating with Vsevolod Meyerhold and the work at the Bolshoi Drama Theatre and as an assistant to Serge Koussevitzky in Beethoven's *Ninth Symphony* were a valuable experience to the future symphonic conductor. In the 1920's and 1930's, Gauk worked at the former Mariinsky Theatre first

as a prompter and then as a leading director, accompanist, choir master and arranger; he conducted the opera and ballet performances, including the premieres of Shostakovich's ballets *The Golden Age* and *The Bolt*, Stravinsky's *Pulcinella*, Glière's *Red Poppy* and experimental productions to symphonic music choreographed by Fyodor Lopukhov.

His symphonic debut took place in 1925 at the Leningrad Philharmonic Society when he accompanied Artur Schnabel. From then on Gauk conducted the summer concerts of the philharmonic orchestra on a regular basis. He was at the helm of the celebrated orchestra for three years, and it was the orchestra that saw almost all of the leading European conductors of the time – Ernest Ansermet, Pierre Monteux, Václav Talich, Otto Klemperer, Bruno Walter, Hermann Abendroth, Hans Knappertsbusch and Fritz Stiedry – collaborating with it. Gauk never broke the links with the Leningrad Philharmonic Society performing as a tour conductor, and replacing the ailing Mravinsky in 1958 for the orchestra's triumphant tour of Japan.

At the same time he started his teaching career at the Leningrad Conservatory where the young conductor replaced Nikolai Malko who had left the country. The scale of Gauk's teaching activities can hardly be overestimated. In both Leningrad and Moscow, he had among his students in different years Evgeny Mravinsky, Konstantin Simeonov, Eduard Grikurov, Ilya Musin, Nikolai Rabinovich, Alexander Melik-Pashayev, Evgeny Svetlanov, Odisey Dimitriadi, Gennady Provatorov, Ivan Schpiller, Emin Khachaturian, Maxim Shostakovich and many others.

In 1933, Alexander Gauk was invited to Moscow. His three seasons with the USSR State Symphony Orchestra produced impressive results. In 1936, the maestro and the orchestra went on a long tour of the Far East; on the way there he got to know that he would take an active part in the formation of a new symphony orchestra.

The model of “aesthetic absolutism” reigned over the Soviet cultural policy of the second half of the 1930s. So, the USSR State Symphony Orchestra was supposed to be the primary standard.

“That orchestra had to be different from all the symphony orchestras that previously existed in the Union before”, Gauk remembered. “I mean the number and quality of musicians, their financial standing and instrument”.

The already existing “*First Symphony Brigade*” of the USSR State Symphony Orchestra was chosen as its foundation (in the parlance of our time, the first line-up). The famous German maestro Otto Klemperer was expected to lead the new formation.

However, Klemperer could not conduct the debut performance of the State Orchestra. It took place under the baton of another celebrated German conductor Erich Kleiber. On Gauk’s initiative, Kleiber and the orchestra performed a complete series of Beethoven’s symphonies during the first season, which was a wonderful experience for the new collective. However, Beethoven’s *Ninth* conducted by Gauk at the Bolshoi Theatre was such a success that he conducted it more than twenty times during the next six-month period. The orchestra’s long-awaited performances with Klemperer took place later on, but a year later Klemperer left the USSR, and Alexander Gauk was officially appointed chief conductor.

Gauk spent a relatively short period with the USSR State Symphony Orchestra, but succeeded in laying the foundations for the performing style kept by the orchestra for decades. The conductor managed to become a true “teacher of the orchestra” to the finest sense of the word. “*I remember him standing behind the stand in daylight illumination of the concert hall, explaining his demands to the orchestra with a sharp, insistent, or to be more exact, didactic voice*”, Irakly Andronikov wrote. “*Now instructive, then encouraging. Then with a joke. But never losing a single working minute, never wasting words, never trying to “tell the music”. Everything was calculated, verified. Gauk always knew exactly what he wanted from this performance*”.

His impeccable professional set of techniques and accuracy of performing intentions favoured complete mutual understanding with the musicians.

It was supposed that the orchestra’s repertoire would be confined to Russian and foreign classical works. However, Gauk believed that dissemination of new Soviet music was one of his key tasks. He managed to affirm the truth in practice. After he attended the premiere of Shostakovich’s *Fifth Symphony* in Leningrad, he won permission for its premiere in Moscow where it was performed with as much success. The premieres of Myaskovsky’s *Seventeenth* (dedicated to Gauk) and *Twenty-first*

symphonies, Khachaturian’s violin concerto with David Oistrakh, Mosolov’s harp concerto and Glière’s *Solemn Overture* were successful as well. The programmes of the State Orchestra had the names of Prokofiev, Ippolitov-Ivanov, Shebalin, Kabalevsky, Jurovski and many others, including composers from the Transcaucasian republics, Ukrainian and Belorussian SSRs. In addition to that the orchestra had in its programmes all symphonic and concerto works by Tchaikovsky and symphonic pieces by Glinka. The conductor and the orchestra performed monumental works of cantata and oratorio music of the past such as Handel’s *Samson* and *Judas Maccabaeus*, and Berlioz’s *Funeral and Triumphal Symphony*.

In 1941, shortly after the Great Patriotic War began, Gauk was removed from leadership of the USSR State Symphony Orchestra (his German origin and non-partisan status were a probable reason why Gauk was never awarded an order or a medal, and never was a State Prize nominee). Thanks to the advocacy of Tbilisi musicians he was sent to the Georgian capital where he led the local symphony orchestra and taught at the conservatory until 1943.

Alexander Gauk’s further career was associated with the Moscow Radio Symphony Orchestra he started to work with when he got back to Moscow. In 1953, he was appointed its chief conductor. It was a bright page in the history of the orchestra that was not inferior to the State Orchestra professionally. The orchestra combined concert performances with active studio work (fortunately, the sound recording equipment, already advanced enough for the time, allowed preserving many of the recordings). The concerts and recordings of the orchestra led by Gauk featured some of the best musicians of this country – Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Maria Yudina, Lev Oborin, Heinrich Neuhaus, Grigory Ginzburg, David Oistrakh and Sviatoslav Knushevitsky. The conductor readily performed with young soloists as well – Mstislav Rostropovich, Dmitri Bashkirov, Mikhail Voskresensky and Natalia Gutman. Foreign tours began in the so-called Thaw period. The orchestra appeared in Hungary and Czechoslovakia. Gauk was invited to Romania and East Germany, as well as Mexico and Cuba. The orchestra also devoted much attention to Soviet composers’ music. In the latter years, Gauk

often turned to the composers of the German romantic tradition – Schumann, Wagner, Liszt and Richard Strauss. In the early 1960s, the conductor had an idea of performing a cycle of Bruckner's symphonies, but the time left for him was too short to realize it.

In 1961, the USSR State Symphony Orchestra and the Moscow Radio Symphony Orchestra celebrated their 25th and 20th anniversaries, respectively. Alexander Gauk took part in the anniversary concerts of both orchestras. After that he became seriously ill and therefore someone from above decided to dismiss him. Gauk's last appearance as a conductor took place in Leningrad in 1962 at the conservatory's 100th anniversary gala.

Alexander Melik-Pashayev recollected: “*Outward restraint with unceasing burning inside and ultimate exactingness at the rehearsals amidst full emotional load were typical of his conducting style. He would put his artistic passion into the preparation of a programme, his entire knowledge, his entire teaching gift, while in concert he was tireless keeping the fire of his performing enthusiasm burning in the orchestra's artists as though he admired the results of his labour*”.

While the first disc dedicated to Alexander Gauk's art included the works of Sergei Taneyev and Sergei Rachmaninoff, this set allows us to hear him as a remarkable interpreter of European romantic music.

In Franz Liszt's music, Gauk saw a combination of bright artistry and philosophical depth, oratorical pathos and a tense, dynamic current of musical development. It can be said that Liszt's “revolutionary” romanticism was internally consonant with the formidable 1920's.

“*...Dreams and aspirations for the infinite, lust for pleasure, unsophisticated feelings, passionate displays of love and hate, gleams of heavenly light and hellfire – all this was supposed to seduce and actually seduced a lot of musicians and playwrights*”, wrote Hector Berlioz, one of Liszt's great contemporaries, about the plot of *Faust*.

Liszt dedicated one of the most ambitious of his creations to the French composer, who in 1830 introduced the French (Gérard de Nerval's) translation of Goethe's tragedy to Liszt. The first sketches of the *Faust*-based symphonic composition date

back to the 1840's, but the task of musical interpretation of this “philosophical epopee”, as Liszt put it, was too complicated. After settling in Weimar, Liszt took part in the celebration of the 100th anniversary of Goethe's birth in 1849. He was again captivated by the *Faust* theme, which was reflected in the hidden programme of the piano sonata in B minor. He responded to the 1852 premiere of Berlioz's dramatic legend *The Damnation of Faust* with enthusiasm, but finished his *A Faust Symphony* only two years later and immediately began revising it. The second edition of the symphony was performed for the first time in 1857 at the opening of the monument to the great playwright.

Dedicating his *A Faust Symphony* to Berlioz as a founder of illustrative symphonic music, Liszt had his own views on illustration. Unlike the author of the *Symphonie fantastique*, who gravitated towards theatrical characters, Liszt did not aim to “recount the exploits of the principal figure; it deals with affections active within his very soul. It has become far more important to show what the hero thinks than how he act”, the composer wrote.

Three parts of the symphony named after the main characters' names – Faust, Gretchen, Mephistopheles – reveal inner driving forces of the tragedy tied together by the figure of Faust. If Gretchen personifies the sublime and bright side of his nature, Mephistopheles is his underside, a deep disappointment with being that infects all spiritual impulses with poison of skepticism. All the themes of the symphony are connected through a deep intonational unity – being a devotee of the method of “monothematism”, Liszt lays the thematic foundation of the work in the introduction to the first movement. The meaning of the finale is not limited to the “portrait” of Mephistopheles – the steadily growing dynamism of the last movement draws all the basic material of the symphony into its development. The finale includes the concluding male choir sung to the octave with which Goethe completed the second part of *Faust*. However, the composer also admitted an orchestral version of the conclusion, the one that is featured on this disc.

Liszt completed his *Fantasy on Motifs from Beethoven's The Ruins of Athens* in 1852 in Weimar. It represents a revision of the 1839 solo piano fantasy, which was

based on the themes of the chorus of dervishes and Turkish march composed by Beethoven for August von Kotzebue's drama. The version for piano and orchestra is notable for its large-scale "concerto" sound and a great variety of modified Beethoven's motifs. Later, in the mid-1860's, the composer wrote another solo version of the *Fantasy*, dedicating it to the distinguished Russian colleague Nikolai Rubinstein.

Alexander Gauk had a special fondness for Richard Strauss's music. One of his pieces (the suite from the music to Molière's comedy *The Bourgeois Gentleman*) was in the program of the conductor's first concert that took place on 27 January 1925 at the Grand Hall of the Leningrad Philharmonic Society. "*There is sunlight in Mr Strauss's music*", admitted Claude Debussy who was very far from the German composer's creative views. Alexander Gauk highlighted this "solar" element of Strauss's music, which affects the listener like Zarathustra's speech, in all of its orchestral splendour.

Richard Strauss's artistic path can be clearly divided into "twenty symphonic years" and "thirty operatic years". While only three (*Salome*, *Elektra* and *The Cavalier of the Rose*) of his fifteen operas are truly highly popular, the majority of the German master's orchestral works, in which he showed his worth as a successor of Berlioz's and Liszt's romantic symphonic style, have been as well-known as the other best examples of twentieth century music for a hundred years now.

Till Eulenspiegel's Merry Pranks (1894–1895) is subtitled "*a musical joke in a rondo form*". The story of the famous character of medieval legends revealed another important component of Strauss's artistic personality – a sparkling, sometimes typically heavy Bavarian, but often sarcastic sense of humor. Grotesque accompanies the musical description of Till throughout the poem, which unfolds before us like a collection of funny stories (smashing pots and pans in a marketplace, a clownish sermon, unfortunate love affairs and a philosophical debate). This calls into question even the "seriousness" of the last episode – the inquisition court with a death sentence. The poem ends in a burst of laughter affirming the immortality of the national hero and his practical jokes.

Gauk appears as a master of orchestral palette and a painter of fantastic imagery and transformations in his interpretations of the French music of the late nineteenth

and early twentieth centuries – *The Sorcerer's Apprentice* by Paul Dukas and two dances for harp and strings by Claude Debussy.

The latter composed two dances for harp and string orchestra in 1904, at the height of creative uplift (it was the time when the composer also worked on the symphonic triptych *The Sea* and the piano piece *The Joyful Island*). The occasion was a commission from the Brussels Conservatory to write a piece for the newly-invented chromatic harp, an improved instrument that allowed much broader performing abilities.

The "sacred" and "profane" dances reflect the "lofty" and "earthly" incarnations of the dance element. It seems that the transparent diatonicism of the first dance is made of a female dancer's silent steps, while the marked waltz nature of the other dance and its chromatic savour remind us of the atmosphere of Parisian salon melancholy of the Belle Époque period.

The symphonic scherzo *The Sorcerer's Apprentice* is the best known work of the French composer Paul Dukas, Debussy's contemporary. It was finished in 1897, exactly one hundred years after Goethe's ballad appeared, and instantly became widely popular. "*Orchestration wise, he seems to have outshone all of us*", wrote Nikolai Rimsky-Korsakov about Dukas's piece.

The composer sequentially unfolds the plotline of the ballad which Goethe borrowed from the ancient writer Lucian: an old sorcerer's barely trained young apprentice stays in his master's house alone and decides to flaunt his skills; he makes a broom fetch water but cannot recollect the reverse invocation; the house is soon awash with water; the old sorcerer returns and breaks the spell.

In 1916, the choreographer Michel Fokine staged a ballet of the same name to the music of the scherzo. Later it became a story line for two Walt Disney productions.

Boris Mukosey

Диск 1

Рихард Штраус (1864–1949)

1 «*Веселые проделки Тили Уленшпигеля*», симфоническая поэма, соч. 28 . . . 14.09

Клод Дебюсси (1862–1918)

2 Два танца для арфы и струнного оркестра, L 103 8.45

Поль Дюка (1865–1935)

3 «*Ученик чародея*», симфоническое скерцо (1897) 11.03

Ференц Лист (1811–1886)

4 Фантазия для фортепиано с оркестром на темы музыки

Л. ван Бетховена к пьесе А. Коцебу «*Афинские развалины*», S. 122 . . .12.10

Общее время: 46.09

Вера Дулова, *арфа* (2)

Григорий Гинзбург, *фортепиано* (4)

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения

Дирижер – Александр Гаук

Запись 1958 г. (1)

Переписи: 1966 (4), 1970 (2, 3) гг.

Звукорежиссер – Г. Дудкевич (1)

Звукооператоры: Т. Баренбаум (2, 3), Е. Осауленко (4)

Диск 2

Ференц Лист (1811–1886)

«*Фауст-симфония*», S. 108

1 I. «*Фауст*». Lento assai – Allegro impetuoso – Allegro agitato
ed appassionato assai25.06

2 II. «*Гретхен*». Andante soave16.24

3 III. «*Мефистофель*». Allegro vivace ironic – Andante mistico16.35

Общее время: 59.00

Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио и Центрального телевидения

Дирижер – Александр Гаук

Перепись 1976 г. (1–3)

Звукорежиссер – А. Гроссман (1–3)

Ремастеринг – Н. Радугина

Редактор – П. Добрышкина

Дизайн – И. Крюков

Перевод – Н. Кузнецов

Disc 1

Richard Strauss (1864–1949)

1 *Till Eulenspiegel's Merry Pranks*, tone poem for a large orchestra, Op. 28 . . . 14.09

Claude Debussy (1862–1918)

2 Two Dances for harp and string orchestra, L 103. 8.45

Paul Dukas (1865–1935)

3 *The Sorcerer's Apprentice*, symphonic scherzo (1897) 11.03

Franz Liszt (1811–1886)

4 Fantasy on Motifs from Beethoven's *The Ruins of Athens*
for piano and orchestra, S. 122 12.10

Total time: 46.09

Vera Dulova, *harp* (2)

Grigory Ginzburg, *piano* (4)

The Moscow Radio Symphony Orchestra

Conductor – Alexander Gauk

Recorded in 1958 (1).

Re-recorded in 1966 (4), 1970 (2, 3).

Sound engineer – G. Dudkevitch (1)

Sound supervisors: T. Barenbaum (2, 3), E. Osaulenko (4)

Disc 2

Franz Liszt (1811–1886)

A Faust Symphony, S. 108

1 I. *Faust*. Lento assai – Allegro impetuoso – Allegro agitato
ed appassionato assai 25.06

2 II. *Gretchen*. Andante soave 16.24

3 III. *Mephistopheles*. Allegro vivace ironic – Andante mistico 16.35

Total time: 59.00

The Moscow Radio Symphony Orchestra

Conductor – Alexander Gauk

Re-recorded in 1976 (1–3).

Sound engineer – A. Grossman (1–3)

Remastering – N. Radugina

Editor – P. Dobryshkina

Design – I. Kryukov

Translation – N. Kuznetsov

MEL CD 10 02496