

ПАМЯТИ ИЕГУДИ МЕНУХИНА

22 апреля ему исполнилось бы 83 года.

29 мая по приглашению Европейской комиссии и Российского Национального оркестра он должен был приехать в Москву: выступить в Совете Федерации, а потом — вместе с Советом — отправиться в Большой зал консерватории и дать концерт с РНО. Но сердце Менухина остановилось 12 марта в берлинской больнице им. Мартина Лютера. Свой последний концерт он дал в Дюссельдорфе 7 марта. Человек мира, олицетворявший музыку мира. Искренне желая спасти мир звуками музыки, он играл сам и организовывал фестивали, оркестры и школы, музицировал с Рави Шанкаром и Штефаном Грапелли, возглавлял Международный музыкальный совет ЮНЕСКО, занимался благотворительной деятельностью... «С его смертью мир стал беднее», — сказал бундеспрезидент Р. Герцог, видимо, абсолютно искренне. Биография Менухина кажется сочетанием таланта, счастливых случайностей и легенд, встреч с великими нашего века и высказываний великих о Менухине. Эйнштейн и Элгар, Барток и Тосканини, Фуртвенглер и Ойстрах, Горовиц и Бруно Вальтер... Все они — реальные персонажи его жизни и книги «Неоконченное путешествие», которую Иегуди Менухин написал 22 года назад. Эта книга — своеобразная история XX века глазами великого музыканта.

Когда я оглядываюсь назад, больше всего меня удивляет, как просто лежат передо мной 60 лет. То, чем я являюсь сейчас, то, что я думаю и чувствую, почти все, что встречалось мне на пути, — все это складывалось с математической выверенностью. Это удивительное ощущение — выполнить свое предназначение.

Конечно, не я один ответствен за предначертанный путь. Лейтмотивом моей жизни всегда был счастливый случай, который не требовал от меня ничего: только не мешать ему произойти. Я ощущаю свою жизнь как итог длинной предыстории: многое было точно известно еще до того, как я появился на свет.

ИМЯ

«Иегуди» («еврей») означает «каждый» — у него нет ни предков, ни потомков. Моя мать любила язык символов. Она не хотела усложнять жизнь своих детей, оглядываясь на родственников и еврейские традиции. Возможно, выбор именно этого имени стал аутфактом к новой жизни.

ПЕРВЫЕ ВПЕЧАТЛЕНИЯ

В 1918 меня взяли на концерт Сан-Францисского симфонического оркестра. Поскольку я вел себя прилично, эти посещения стали повторяться.

Не могу сказать, что помню первый концерт, но у меня осталось одно воспоминание обо всех этих вечерах: я сижу на коленях у мамы и смотрю вниз, вглубь. Там в пятне света музыканты извлекают из инструментов прекрасные звуки, восхищающие мою душу.

Самое сильное театральное впечатление детства — выступление Анны Павловой. Я дважды видел ее танцующей и оба раза был потрясен. (...) Все мое сердце летело к ней. Месяцами я мечтал только о Павловой.

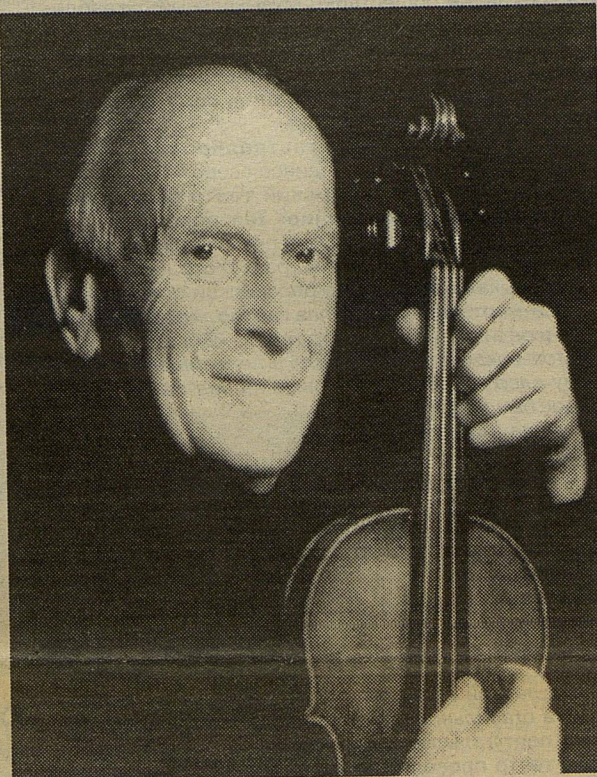
Кстати, не меньшее потрясение я испытал при виде ее багажа. Ранним утром мы сидели на скамейке у служебного входа в театр. Вдруг вынесли семь огромных чемоданов, в которых хранились балетные пачки и костюмы Павловой. Это показалось мне тогда олицетворением гастрольной жизни.

ДЕБЮТ В КАРНЕГИ-ХОЛЛЕ

Заканчивалась осень 1927, когда пришла телеграмма из Нью-Йорка: не хотел бы я выступить в Карнеги-Холле с Нью-Йоркским Симфоническим оркестром и знаменитым Фрицем Бушем — сыграть Концерт A-dur Моцарта. (...) Я был благодарен и горд. И только в самом узком семейном кругу позволил себе высказать недоумение: почему Моцарт, а не Бетховен? Ведь выступать в Карнеги-Холле означало играть Бетховена, не так ли? — Либо можешь, либо нет. А я знал, что Бетховена сыграть было лучше. С сокровенными желаниями — будь то велосипед или занятия с Энеску — я всегда поступал одинаково: я позволял ситуации складываться произвольно. Ответил Карнеги-Холлу «да», не уточняя, что буду играть. Я все-таки надеялся на Бетховена. Мне было 11 лет.

(...) По прибытии в Нью-Йорк предстояло выяснить: Моцарт или Бетховен. Кто-то передал Фрицу Бушу мое «предложение». Маэстро отказался. Собственно, пригласить меня на концерт было вовсе не его идеей, а Вальтера Дамроша. Можно представить ощущения Буша: в этой сказочной стране он должен быть не только превосходным дирижером, но и директором цирка. Вежливо и холодно он «спрятался» за святые для каждого немца традиции XIX века и надеялся, что я не буду настаивать на зтее с Бетховеном. Но я был так же упрям, как и он. В итоге он согласился прослушать меня у себя в гостинице.

Через несколько дней мы явились к нему — отец, Персингер (педагог И.М. в Сан-Франциско, до эмиграции в Америку работавший концертмейстером в Берлинском филармоническом оркестре под управлением А. Никиша — прим. пер.) и я. Пока я снимал пальто, Буш отозвал Персингера в сторону и сказал, что лично будет мне аккомпанировать. Скорее всего, опасаясь подвоха «учитель-ученик»: ведь Персингер собирался аккомпанировать мне сам. Если я смогу следовать его темпам, не допуская ошибок, то он готов обдумать мое «бетховенское» пред-



ложение. Естественно, Буш был уверен, что я не выдержу на первых же ломаных октавах. После второго tutti на меня скороговоркой обрушилась немецкая речь: «Милый мальчик, тебе можно играть со мной все, что хочешь, где и когда захочешь!». Я решил использовать возможность: «Тогда, может быть, попробуем сразу Концерт Брамса?»

В этом концерте есть один пассаж из децим — пожалуй, самых больших интервалов, который вообще можно требовать от скрипача. Быстро и более или менее чисто сыграл я несколько тактов, чтобы доказать, что мои руки уже «доросли» для этого концерта. Но, когда Буш отклонил мое предложение, я не особенно настаивал. Надо сказать, что своему обещанию он остался верен: позже мы вместе играли в Германии и Англии.

На первом концерте 27 ноября я показался себе ужасно маленьким на фоне оваций, доносившихся из зрительного зала. Я пытался привлечь внимание к Бушу, к оркестру, даже к Персингеру, которого тоже вызвали на сцену, но зал успокоился лишь тогда, когда увидел, что я действительно ухажу, надев пальто.

(...) Несмотря на то, что Буш сам изменил свое решение, во время репетиции многие музыканты были настроены скептически. А когда я попросил концертмейстера Мишакова настроить мою скрипку, потому что мне не хватало сил крутить колки, опасения оркестра усилились. Но после первой части я уже знал, что «победил». Это было удивительное ощущение: не триумф над их скепсисом, а сознание того, что ты принят кастой музыкантов-профессионалов.

КОНКУРСЫ

Мне никогда не было окончательно ясно, чего больше — вреда или пользы — приносят конкурсы. Для члена жюри это приятное времяпрепровождение, которое он редко себе может позволить: провести пару недель вместе с коллегами. Кроме того, приятно сознавать, что ты все-таки продвигаешь скрипичное исполнительство. Не только потому, что конкурсы могут поднять его общий уровень, но и потому, что они почти всегда получают общественный резонанс. Например, в Конкурсе Королевы Елизаветы в Брюсселе (пожалуй, самом важном в мире) принимает участие вся Бельгия: победители становятся национальными героями, а шансы тех или иных исполнителей на победу обсуждаются в кафе и даже среди таксистов. Можно, конечно, сказать, что на таком конкурсе особую роль играют национальные чувства, но это — не решающий момент для публики. Членов жюри просто оста-

навливают на улице, чтобы высказать свое мнение. В это время вся Бельгия начинает серьезно относиться к игре на скрипке.

Я готов поддержать любое событие и мероприятие, которое приносит пользу скрипичному исполнительству. Что касается конкурсов, то тут я всегда не уверен. Для каждого участника конкурс — это колоссальный стресс, а победа не является гарантией карьеры. Это связано не с недобросовестностью жюри, а с тем, что конкурс и карьера — абсолютно разные вещи. Но то, что поражение на конкурсе может уничтожить карьеру, я лично пережил в Брюсселе в 1967 году.

После второй мировой войны русские регулярно занимали в Брюсселе призовые места. Давид Ойстрах рассказал мне о том, сколько надежд связано у России с молодым Ситковецким, а у самого Ситковецкого — с конкурсом. (...) Он получил вторую премию. То, что для любого стало бы радостным событием, для Ситковецкого было трагедией. Ойстрах объяснил мне, почему: первая премия — это свобода, право на выступления во всем мире; не первая премия — забвение и игра в провинциальном оркестре. Это казалось выбором между жизнью и смертью. Мне трудно было рассматривать ситуацию именно так и видеть столь существенную разницу между первым и вторым местами. Однако, когда спустя несколько месяцев я узнал, что Ситковецкий умер от опухоли мозга, то понял, сколь серьезно он воспринял «поражение».

ДИРИЖИРОВАНИЕ

Что может быть прекраснее дирижирования? Уединенное изучение партитуры, совместная работа на репетициях, воплощение музыкальных представлений в звуках оркестра и, наконец, просто физическая работа. Неудивительно, что дирижеры живут так долго. Для скрипача, который всю жизнь борется за миллиметры на грифе, это абсолютно новое ощущение — свободно работать двумя руками.

Давид Ойстрах, с которым нас объединяла и страсть к дирижированию, к сожалению, не дожил до того времени, когда мог бы полностью посвятить себя работе с оркестром. В 1974 он продирижировал рядом концертов оркестра Концертгебау (собрание оркестровых сочинений Брамса). Каждый день — репетиция и концерт, это было слишком напряженно. Кстати, когда он начал дирижировать, то оказался куда более технически оснащенным, чем я. Правда, он пользовался компетентной помощью. Что же касается меня, то я просто «очутился в воде» и должен был поплыть сразу.

(...) Мои «отношения» с Берлинским филармоническим оркестром начались в 1929 году. Еще в середине 70-х были живы свидетели моего берлинского дебюта... Сразу после войны я постарался обеспечить оркестр нормальными инструментами и струнами.

Когда я впервые дирижировал Берлинским филармоническим оркестром, то понял, что практически исполняю чужую интерпретацию. До этого я не сомневался, что оркестр такого уровня сможет уловить идеи даже самого молчаливого дирижера или сыграть просто без дирижера.

Мы играли Седьмую симфонию Бетховена, которую оркестр только что играл на гастрольях с Караяном. На первой репетиции отчетливо зазвучал караяновский Бетховен. Я собрал всю свою волю в кулак и сказал: «Вероятно, Вы знаете симфонию лучше, чем я. Тем не менее, я тоже думал об этой музыке. У меня появилось несколько идей, и если Вы мне поможете, мы попробуем заставить их зазвучать». После этого я не могу представить, что кто-нибудь мог лучше понять и исполнить мою интерпретацию.

Берлинский оркестр — редкий пример коллектива, который не надо заставлять играть медленнее. Они так интенсивно работают над звуком, не спешат с ним «растаться», их даже надо иногда подгонять. Но какое удовольствие играть с таким оркестром медленные части!

СВЯТОСЛАВ РИХТЕР

Одна из особенностей русской системы музыкального образования — обязанность ведущих музыкантов передавать свои умения и знания ученикам. Единственное известное мне исключение из этого правила — Святослав Рихтер, чья эгоцентричность диктовала собственные законы.

Знакомство с Рихтером состоялось в Лондоне. Мы сразу же пригласили Святослава и его жену к нам домой на ужин. На Западе давно говорили о нем, его слава была весьма громкой. Уже в первые послевоенные годы русские пианисты говорили: «Мы — лишь бледная копия лучшего из нас. Его зовут Рихтер».

Был восхитительный осенний вечер, мы сидели в саду, и я попробовал начать вежливый разговор. — Вы сейчас возвращаетесь в Москву?

— Да.

— У Вас там концерты?

— Нет, конечно! Я никогда не играю зимой.

— Преподаете?

— Я никогда не преподаю! Я ненавижу это!

— Тогда, наверное, на зиму Вы переезжаете в Крым?

— По-моему, Крым ужасен.

— Вы часто ходите в театр, в оперу?

— Никогда.

— Господи, а что же Вы делаете?

— Я пребываю в зимней спячке. Летом я могу дать сколько угодно концертов, но зимой я сплю.

Пытаясь объяснить мне это, Рихтер разнервничался.

Стены толщиной с метр, круглые окна диаметром не больше 15 сантиметров. Подъехать к этому домику зимой практически невозможно, даже на джипе.

Но когда мы сыграли с ним Сонату G-dur Брамса, я уже не мог представить, что Рихтер — именно тот угрюмый мизантроп, коего он пытается из себя изобразить.

Он только что вернулся из Штатов, и на вопрос, понравилась ли ему Америка, ответил лишь, что в сердце ему особенно запад Чикаго. В ответ на наши удивленные взгляды он пояснил: «Когда в Чикаго я выхожу из отеля, то чувствую, что может произойти все, что угодно».

ЗАПИСИ

Хотя я поздно «взобрался» на дирижерский подиум, у меня было преимущество перед новичками: благодаря огромной практике записей, я развил «объективный слух», сознательное отношение к ритму и к деталям, умение слышать себя со стороны. Ведь очень редко реальное звучание оказывается лучше, чем воспоминание самого исполнителя о нем. Однажды, услышав по радио запись Концерта Бетховена, я подумал, что именно так мне хотелось бы его сыграть. Оказалось, что эта была моя собственная запись с Фуртвенглером 1947 года.

Значение записей для каждого музыканта трудно переоценить: они «стряхивают» налет субъективности и дают возможность критически взглянуть на свое творение. Не буду преувеличивать: еще до развития звукозаписи талантливые музыканты умели слышать себя со стороны, но с техническим прогрессом общий уровень исполнительства повысился.

Я всегда с удовольствием записывался. Я люблю монашескую уединенность, отсутствие слушателей и ценю прелесть «playback». Кажется, я записал больше пластинок и CD, чем послушал. Это вовсе не означает, что записи главенствовали в моей жизни. Наоборот, я старался планировать их в промежутках между концертами, гастролями и другими музыкантскими обязанностями.

РОССИЯ И ОЙСТРАХ

Поехать в Россию... Это всегда значило для меня очень много: я хотел вернуться в прошлое, услышать язык,



почувствовать ритм жизни моих родителей. Мне с детства казалось, что очень многим в моей натуре я обязан именно России. (...)

В аэропорту (1945 — прим. пер.) меня встречали Ойстрах и два представителя Госконцерта.

Я не слышал игру Ойстраха во время первого визита в Россию. Позже мы вместе играли почти во всех мировых столицах, но — не в Москве. Ойстрах еще до этого представлялся мне олицетворением моей русско-еврейской предстории. У нас с ним — общая национальность, мы играли на одном и том же инструменте, наши музыкальные вкусы были похожи. Когда я встретил его, он был не просто профессором консерватории. Ойстрах был любимцем страны. Я полюбил его с первого взгляда.

Настоящая дружба началась в 1947, когда мы вместе выступали в Праге. Это было какое-то официальное мероприятие, на котором присутствовала лишь дипломатическая и партийная элита. (...) Мы играли в сопровождении фортепиано. Наверное, у кого-то закралась мысль устроить «битву гладиаторов». Но мы никогда не доставляли подобного удовольствия: и тогда, и все последующие годы мы были полны уважения друг к другу и находились в полной творческой гармонии.

Возможность совместного музицирования представлялась нам — пусть не регулярно — в течение 30 лет. От наших совместных выступлений осталась лишь одна запись: Двойной концерт Баха на вечер, посвященный 10-летию ЮНЕСКО в 1958 в Париже.

Кажется, тогда же в Праге Ойстрах подарил мне Сонату Прокофьева. Это был одновременно жест благодарности: когда в 1945 я уезжал из России, то подарил солильные и оркестровые партии двух концертов — Элгара и Бартока. Правда, не всех в СССР этот факт порадовал.

Когда Ойстрах подарил мне прокофьевскую сонату, ему было позволено выступать лишь в странах Восточной Европы. Таким образом, мне предстояло осуществить премьеру этого сочинения на Западе. Я выбрал Нью-Йорк.

ПЕДАГОГИКА

Началом моей педагогической карьеры можно считать юношеское совместное музицирование с сестрой. Я всегда рассказывал концертмейстерам о своих взглядах на музыку и конкретное сочинение — и таким образом приобрел опыт, который весьма пригодился мне в будущем. Когда я стою перед оркестром, то могу ясно сформулировать свои желания и требования.

Первый настоящий ученик появился у меня в 50-е годы. Правда, обстоятельства не позволяли нам обоим в

полной мере соответствовать ролям учителя и ученика. Альберто Лизи был не начинающим, а подающим надежды молодым скрипачом. А я постоянно был в дороге: то в Гштааде, то в Лондоне, то в Нью-Йорке. И он был вынужден ездить за мной.

Раньше, когда познакомиться с разными школами было не так-то просто, влиятельный педагог мог стать чуть ли не богом для своих учеников и формировать поколение юных виртуозов так, как ему захочется. Даже сегодня в стиле моих учеников есть некое «семейное сходство», а я должен подтвердить, что семья действительно имеется. Но когда Лизи пришел ко мне, и речи не было о том, что он станет моим «творением», скорее — временным учеником, который пока увлечен моей игрой и идеями.

В 16 или 17 лет он приехал из Аргентины, чтобы принять участие в Брюссельском конкурсе 1955 года. Поскольку он не владел техникой в той мере, как его конкуренты — хотя по темпераменту и яркости интерпретации он превосходил их, то получил только пятое или шестое место. Но в мальчишке действительно жила музыка. Он происходил из довольно бедной семьи, играл на скрипке, которую одолжил для конкурса, и очень всем нравился. Он уехал в Аргентину и написал мне. Поскольку времени у меня не было, я взял его с собой в Штаты. Альберто путешествовал со мной, жил у меня. Мои дети играли с ним в футбол и воспринимали как старшего брата. Я так и не понял, как он успевал получать от меня что-то полезное, но каким-то образом мы стали очень близкими людьми. Он понимал музыку так же, как и я. Не хотел ограничиваться карьерой виртуоза, выступал в составе камерных ансамблей и преподавал. В годы, когда Альберто был частью моей жизни, у меня все чаще появлялось желание основать собственную школу. К этому подтолкнул и переезд в Лондон в 1959. Я всегда хотел сделать этот шаг, будучи готовым что-то передать ученикам. А жизнь просто поторопила меня. С тех пор, как в 1945 году я посетил в Советском Союзе Центральную музыкальную школу, этот одинокий бриллиант в послевоенной Москве, моим постоянным желанием было создать что-либо подобное на Западе. С тех пор я еще раз видел эту школу, в последний раз — в 1971 году, и мое восторженное мнение подтвердилось. (...)

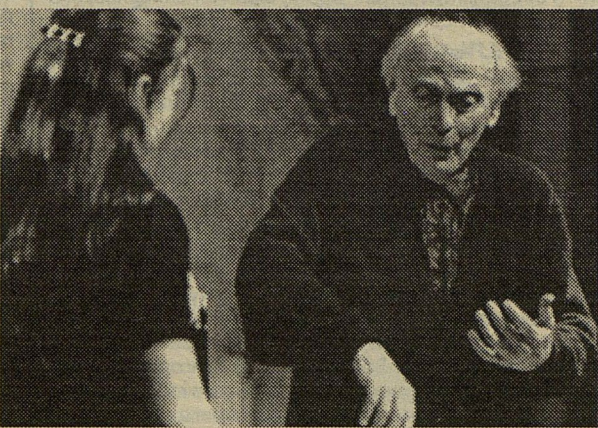
Несмотря на работу и естественное тщеславие, которое испытывает каждый ребенок и которое относится к методике преподавания, у меня не создавалось ощущение давления, занятий «из-под палки». Наверное, это один из «уголков» России, в котором я бы прижился.

Мне, к сожалению, не позволили присутствовать на обычных занятиях, не разрешили позаниматься с детьми самому, но с большим удовольствием показали учеников от 7 лет и старше. Я был восхищен качеством интерпретации. Даже самый маленький, игравший простые этюды, исполнял их так сознательно и «сценично», как будто выступал в Карнеги-Холле.

Сolidность, уверенность и внимание к деталям — отличительные черты русской методики — отчетливо себя проявили. Ничто не казалось поверхностным. Интересный факт: Россия не «производит» вундеркиндов. И не потому, что не хватает талантов, а — из стратегических побуждений. Мне рассказывали, что до 16 лет ученикам не позволяют играть концерты целиком, только отдельные части. После окончания школы и консерватории музыкантов учат еще 4 года, и только в возрасте 25 лет они выходят к публике. До определенного момента такая основательность, конечно, полезна. Но она же заставляет студентов проводить всю свою юность в борьбе за более высокое место в иерархической системе. (...)

Весной 1963, за полгода до появления на свет моей школы в Лондоне, я послал Альберто Лизи и Марселя Газеля на две недели в Москву. Однако им тоже не удалось побывать на занятиях, правда, они привезли с собой точные учебные планы. Наша школа вовсе не должна была становиться лондонской копией Москвы.

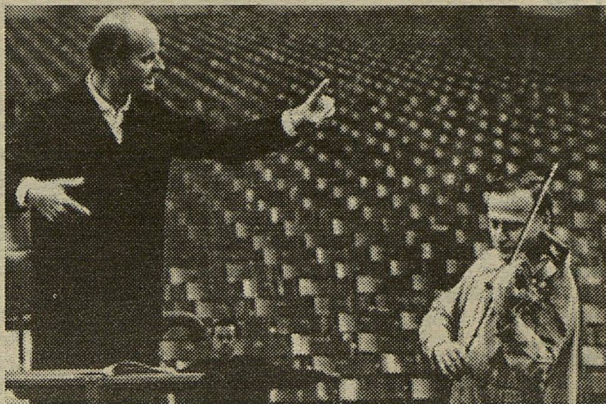
Там воспитываются 300 человек, у меня — 38. Да и приоритеты другие: в Москве выращивают солистов. Это именно то, что я не приемлю в московской методике. Там предпринимаются колоссальные усилия, чтобы воспитать именно солистов. Игра соло — главная цель всей системы обучения. Поэтому великолепные оркестры Мос-



квы и Ленинграда пополняются за счет неудавшихся солистов. С этой проблемой московских музыкантов я столкнулся на одном фестивале. После великолепного концерта московского камерного оркестра я попросил нескольких музыкантов присоединиться ко мне, чтобы сыграть Квintет Шуберта. Как ни странно, они не смогли сыграть с листа.

Кстати, полная противоположность — британские оркестранты, великолепно играющие с листа. В Англии

работа «в команде» (будь то оркестр или ансамбль) стоит на первом месте. И я рад, что моя школа тоже придает этому большое значение. Нам нужны были музыканты широкого профиля — те, кто смогут играть и в камерных ансамблях и оркестрах, преподавать и солировать. Главное — чтобы музыка, даже если не станет для них профессией, должна стать источником радости и душевного обновления.



ФУРТВЕНГЛЕР

Фуртвенглер был дирижером, которого я — сначала, конечно, на расстоянии — очень уважал. До 1947 я никогда не играл с ним, но по записям и рецензиям представлял себе, что игра с ним должна быть удивительным событием в жизни каждого музыканта. Очень скоро я смог в этом убедиться. В моем «личном пантеоне» он был последователем Бруно Вальтера.

Вернувшись в Нью-Йорк после первого послевоенного посещения Европы, я дал пресс-конференцию: всем хотелось знать, что творится на поле недавней битвы. Я чувствовал, что обязан рассказать и о положительных процессах.

В Париже французские музыканты заявили мне, что единственный оставшийся в Германии немецкий музыкант, которого они всегда рады пригласить, — это Фуртвенглер. Это связано не с творческими качествами, а, в частности, с тем, что он отказался дирижировать Берлинским Филармоническим оркестром во время «показательного турне» по оккупированной Франции. Я никак не мог ожидать, что эта информация станет для журналистов «оружием». На следующий день в прессе появились статьи с заголовками: «Менухин приглашает Фуртвенглера в Америку». Тут же последовал всплеск возмущения евреев в США.

Ошибка Фуртвенглера (и, наверное, моя тоже) заключалась в том, что он несколько преувеличивал силу влияния музыки. Он верил в то, что она является своеобразным противоядием. Незадолго до поджога рейхстага он пригласил Артура Шнабеля, Бронислава Губермана и меня выступить в качестве солистов. Все отказались. В 1934, будучи художественным руководителем Берлинской Штаатсопер, он решил поставить оперу Хинде-мита «Художник Матис», хотя знал, что этого «композитора-декадента» в Германии официально не существует. Когда Геринг запретил постановку, Фуртвенглер отказался от работы в опере. (...)

В 1939 Фуртвенглер, несмотря на явное недовольство гитлеровским режимом, отклонил предложение Тосканини стать его преемником в Нью-Йоркском Филармоническом оркестре по причине «еврейской интервенции в Нью-Йорке»: «Я буду дирижировать в Нью-Йорке лишь тогда, когда общество признает, что музыка и политика — разные вещи». Так что — он оставался чужим в национал-социалистической Германии и нацистам в глазах других иностранцев.

По приглашению американского военного правительства в 1946 и 1947 я выступил в Берлине. Я очень хотел играть именно там: и как еврей, который вызывает у немцев чувство вины и раскаяния, и как музыкант, который своей игрой помогает обрести смысл жизни. В первый раз Фуртвенглер был еще персоной «нон-грата», оркестром дирижировал Челибидихе. В 1947 Фуртвенглер снова был на своем месте. (...)

Однажды в Люцерне Фуртвенглер сравнил музыку с бурным потоком: дирижер должен следовать ему, не забывая о топографической карте местности. Он всегда полагался на интуицию, которая вела его по партитуре. К счастью, эта интуиция не подводила — ведь она сформировалась «из музыки». Записи Фуртвенглера показывают, что он никогда не играл одно и то же произведение одинаково, каждый раз следуя новому течению.

Материал подготовила Марина БРОКАНОВА

P.S. Московский концерт РНО 29 мая состоялся. Он был посвящен памяти великого Менухина. Прозвучали Адажио из Десятой симфонии Малера, Скрипичные концерты Шнитке и Чайковского, Грустный вальс Сибелиуса. Солировал Гидон Кремер, дирижировал Андрей Бореико.

7 июня вечер памяти музыканта состоялся в Представительстве Европейской Комиссии в Москве (в рамках «Консерваторских сред» Татьяны Гудковой). Профессор Московской консерватории Сергей Кравченко играл произведения Бетховена, Крейслера и Венявского.