**Задание:**

1. **Продолжаем знакомиться с клавирным творчеством И. С. Баха.**

**2. Ознакомиться с биографиями С. Рихтера и Г. Гульда, законспектировав основные моменты. Прослушать записи. (ссылки прилагаются)**

**Ссылки:**

[**https://www.youtube.com/watch?v=dUYHzyw1C5Y**](https://www.youtube.com/watch?v=dUYHzyw1C5Y)

[**https://www.youtube.com/watch?v=Ic44hFMl5SM**](https://www.youtube.com/watch?v=Ic44hFMl5SM)

[Рейтинг@Mail.ru](http://top.mail.ru/jump?from=1497276)



РИХТЕР Святослав Теофилович (р. 20. III 1915- 1. VIII 1997)

нар. арт.СССР (1961), Гос. премия СССР (1951), Ленинская премия (1961), Герой Социалистического Труда (1975).

...Где бы ни выступал выдающийся советский пианист - будь то в Москве и Ленинграде, Праге и Нью-Йорке, Будапеште и Лондоне, Софии и Париже,- везде его встречают восторженные овации слушателей и единодушные похвалы критиков. Любое его выступление - это настоящий праздник, значительное художественное событие.

Творческое становление Рихтера - путь неустанных исканий, глубоких музыкальных открытий, идет ли речь о новых произведениях его современников или о классических шедеврах. Первые шаги на этом пути он сделал под руководством отца в Житомире, где тот работал органистом. В детстве он не замыкался в круг узких фортепианных интересов, как это часто случается с будущими виртуозами. В ту далекую пору рояль служил для него всего лишь средством для ознакомления с оперными и симфоническими созданиями Бетховена и Глинки, Брамса и Чайковского, Вагнера и Римского-Корсакова... Словом, по справедливому замечанию Г. Когана, он шел от музыки к фортепиано, а не от фортепиано к музыке, как бывает обычно. Еще большему размаху его музыкальной эрудиции послужила практическая деятельность. Молодой концертмейстер Одесской филармонии, а затем оперного театра поражал своих коллег невероятной легкостью, с которой он прочитывал сложнейшие партитуры. Мир искусства открывался перед ним разными гранями - он пробовал свои силы в композиции, "грешил" литературными опытами, мечтал о дирижерской карьере. Но судьба вела его к фортепиано. В 1934 году Рихтер впервые вышел на эстраду как пианист. А вот дирижерский дебют по разным причинам тогда так и не состоялся. Спустя три года он отправился в Москву, так и не сделав окончательного выбора. "Пианист из меня вряд ли выйдет",- говорил Рихтер.

..."Студенты попросили прослушать молодого человека из Одессы, который хотел бы поступить в консерваторию в мой класс,- рассказывает Г. Г. Нейгауз. - Он уже окончил музыкальную школу? - спросил я. - Нет, он нигде не учился. Признаюсь, ответ этот несколько озадачивал. Человек, не получивший музыкального образования, собирался поступать в консерваторию!.. Интересно было посмотреть на смельчака. И вот он пришел. Высокий, худощавый юноша, светловолосый, синеглазый, с живым, удивительно привлекательным лицом. Он сел за рояль, положил на клавиши большие, мягкие, нервные руки и заиграл.

Играл он очень сдержанно, я бы сказал, даже подчеркнуто просто и строго. Его исполнение сразу захватило меня. Я шепнул своей ученице: „По-моему, он гениальный музыкант".

После Двадцать восьмой сонаты Бетховена юноша сыграл несколько своих сочинений, читал с листа. И всем присутствующим хотелось, чтобы он играл еще и еще... С этого дня Святослав Рихтер стал моим учеником".

Шел 1937 год. Удивительное родство душ, интеллекта, художественных устремлений сблизило одного из крупнейших музыкантов страны и молодого пианиста. Творческий облик артиста складывался под благотворным воздействием Г. Г. Нейгауза, хотя последний весьма скромно оценивал свою роль в этом процессе: "...в занятиях с Рихтером я чаще всего придерживался политики „дружественного нейтралитета" (но вовсе не пассивного). Он смолоду обнаруживал такое великолепное понимание музыки, столько вмещал ее в своей голове, обладая при этом чудесным природным пианизмом, что приходилось поступать согласно пословице: ученого учить - только портить. Вероятно, я ему помог немного в его развитии, но больше всего помог он сам себе, и прежде всего помогала сама музыка, которой он рьяно и страстно занимался".

В 1942 году Рихтер дал первый самостоятельный концерт в Москве; в программе - Бетховен, Шуберт, Прокофьев, Рахманинов. Однако эта дата знаменательна для него не только московским дебютом как таковым. Только теперь, по собственным словам Рихтера, он стал серьезно заниматься как пианист. А еще через два года необычный государственный экзамен - сольный концерт в Большом зале Московской консерватории.

Как правило, успешное выступление в музыкальном соревновании открывает молодому талантливому исполнителю доступ на концертную эстраду. Для Рихтера Всесоюзный конкурс 1945 года стал скорее подведением определенных итогов пианистической молодости. И, конечно, первая премия...

Дальнейшее творческое развитие Рихтера шло поистине семимильными шагами. Он буквально обрушивал на публику одну новую программу за другой. Характеризуя первый период артистической деятельности Рихтера, музыковед Л. Гаккель называет его "прокофьевским пианистом". И с подобным определением можно согласиться: прокофьевские сонаты, концерты, многие другие пьесы нашли в лице молодого артиста глубочайшего истолкователя. Так считал и сам композитор, доверивший Рихтеру первое исполнение своей Девятой фортепианной сонаты (1951). В. Дельсон в монографии, изданной в 1961 году, опорными пунктами необъятного рихтеровского репертуара называет Прокофьева и Шуберта. В одном из немногочисленных интервью (польский журнал "Рух музычны") сам Рихтер назвал своими любимыми композиторами Моцарта, Шопена и Дебюсси. Наконец, в последние годы мы с особым правом можем назвать Рихтера выдающимся бетховенистом, прежде всего имея в виду его изумительную интерпретацию трех последних сонат великого композитора. Словом, каждое из этих наблюдений носит "временной" характер. Гораздо авторитетнее следующее признание пианиста: "Я существо „всеядное", и мне многого хочется. И не потому, что я честолюбив или разбрасываюсь по сторонам. Просто, я многое люблю, и меня никогда не оставляет желание донести все любимое мною до слушателей".

Вместо "всеядность" правильнее сказать - широта художественного кругозора, удивительная способность проникать в самую суть музыкального произведения любой стилистической направленности. "Мне кажется,- подчеркивал Д. Шостакович,- что главной задачей, которую ставит себе Рихтер, является точное и в то же время творчески-вдохновенное изложение авторского замысла. Этой цели Рихтер посвящает весь свой огромный талант, все свое феноменальное мастерство".

Перевоплощение - органичный и необходимый компонент исполнительской профессии. Однако для Рихтера это основа основ, принципиальное художественное кредо. По наблюдению Г. Г. Нейгауза, "когда он играет разных авторов, кажется, что играют разные пианисты - рояль был другой, звук другой, ритм другой..." Как пианист достигает подобных метаморфоз? Во-первых, он сознательно стремится к этому: "Я думаю, что задача настоящего исполнителя - целиком подчиниться автору: его стилю, характеру, мировоззрению". Ну, а далее? Вроде бы все очень просто. На вопрос польского корреспондента о том, как артисту удается сделать столь выразительными "активные" паузы в ре-минорной Сонате Шуберта, Рихтер отвечал: "Я реализую только то, что есть в нотах. Эти паузы достаточно четко обозначены там... Поверьте мне, в нотном тексте можно обнаружить буквально все, если его внимательно читать".

Однако за этой кажущейся простотой - упорный, неустанный труд, ибо нет предела в постижении настоящей музыки, зафиксированной в нотных строках. Характерно в этом смысле и такое признание пианиста: "Неудача никогда меня не обескураживает. Я не бросаю вещь, если она не получилась у меня на концерте так, как мне хотелось; я продолжаю работать над нею и играю ее до тех пор, пока она не получится".

Все это в равной мере относится и к классике (к упомянутым именам добавим и таких постоянных спутников Рихтера, как Бах, Лист, Шуман, Брамс, Григ, Чайковский, Мусоргский, Скрябин), и к современной музыке. Пианист чутко ощущает музыкальную атмосферу наших дней, внутреннюю связь времен, неразрывное единство музыкального процесса. "Мы слишком привыкли к тому,- говорит он,- что на основе старого познаем новое. А следовало бы еще добавить - исходя из нового, познаем старое". Наряду с Прокофьевым Рихтер неоднократно включал в свои программы произведения Н. Мясковского, Б. Бартока, Д. Шостаковича, К. Шимановского. Как видим, он строг в выборе нового репертуара.

Строг и требователен при всей широте художественной восприимчивости. Вот его девиз: "Я хочу прежде всего познавать музыку. Меня интересует сама музыка. Я - слуга музыки". Слуга музыки... Искренность этих слов подтверждается, быть может, с особенной очевидностью, если вспомнить об одной сфере исполнительской деятельности, в которой Рихтеру вряд ли найдется равный в современном художественном творчестве. Речь идет об ансамблевой игре, об искусстве аккомпанемента. В роли "аккомпаниатора" москвичи впервые услышали Рихтера еще в 1945 году: вместе с Н. Дорлиак он исполнял "Пять стихотворений Ахматовой" в авторском вечере С. Прокофьева. В дальнейшем программы этого замечательного дуэта обогатились произведениями Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Шумана, Брамса, Грига и других композиторов. Еще в 1951 году АН. Канкарович писал в "Советской музыке": "Аккомпаниаторское искусство Рихтера привлекает смелостью нового прочтения классики, преодолением традиционных канонов „общепринятого"". Многим памятен и дуэт Рихтера с Д. Ойстрахом, в частности, исполнение ими Сонаты Д. Шостаковича. А незабываемые впечатления от Тройного концерта Бетховена, где Рихтер играл фортепианную партию. Наконец, творческое содружество советского пианиста с Д. Фишером-Дискау; трудно представить более совершенное истолкование песен Брамса или Вольфа...

Разгадка неотразимого воздействия Рихтера на слушателей объясняется удивительным комплексом художественных параметров, характерных для этого пианиста. "В истории музыкального исполнительства,- писал В. Дельсон,- не так легко найти примеры столь интенсивного развития в одном художнике интеллектуального и эмоционального начал, яркости и глубины, артистичности и мастерства, безукоризненного вкуса и виртуозного блеска".

Святослава Рихтера с полным правом следует назвать музыкантом-просветителем. Он открыл для людей множество страниц мировой художественной сокровищницы. Тысячи слушателей благодарны ему за фестиваль "Декабрьские вечера", который по его инициативе и поддержке ежегодно проводится в Государственном музее изобразительных искусств им. Пушкина... Тысячи? А может быть, миллионы, если учесть, что телевидение сделало этот фестиваль достоянием телезрителей всей страны. Нельзя не вспомнить и сравнительно недавнее грандиозное турне пианиста по транссибирскому маршруту. Оно стало выдающимся событием в культурной жизни необъятного края, население которого испытывает дефицит общения с большими артистами.

Встречи с Рихтером навсегда врезаются в память людей. Такие "собеседники" встречаются редко. "Музыка для Рихтера как бы родной язык, на котором он просто, естественно и в то же время непреклонно и властно излагает свои мысли и чувства. В его мире - широком и многообразном - не душно и не тесно, не холодно и не неприятно. Во все он вкладывает искренность, содержательность, необычайную устремлённость порывов своей богато одаренной натуры". Эти слова написаны Я. Мильштейном в 1948 году. Их с еще большим основанием можно повторить сегодня в адрес одного из величайших пианистов XX века.

В 1989 году в Цюрихе знаменитому пианисту была сделана операция на сердце. В последние годы он проживал в Париже, а незадолго до кончины - 5 июля - возвратился домой, в Россию. С.Т.Рихтер скончался 1 августа 1997 года.

[Рейтинг@Mail.ru](http://top.mail.ru/jump?from=1497276)



ГУЛЬД Глен (25. IX 1932-4. X 1982)

Вечером 7 мая 1957 года на концерт в Большой зал Московской консерватории собралось совсем немного народа. Имя исполнителя не было известно никому из московских любителей музыки, и едва ли кто-либо из присутствующих возлагал на этот вечер слишком большие надежды. Но то, что произошло затем, наверняка запомнилось каждому надолго.

Вот как описывал свои впечатления профессор Г. М. Коган: "С первых же тактов первой фуги из „Искусства фуги" Баха, которой канадский пианист Глен Гульд начал свой концерт, стало ясно, что мы имеем дело с выдающимся явлением в области художественного исполнения на фортепиано. Это впечатление не изменилось, а только укрепилось на всем протяжении концерта. Глен Гульд еще очень молод (ему двадцать четыре года). Несмотря на это, он уже сейчас зрелый художник и совершенный мастер с вполне определившейся, резко очерченной индивидуальностью. Эта индивидуальность сказывается решительно во всем - и в репертуаре, и в трактовке, и в технических приемах игры, и даже во внешней манере исполнения. Основа репертуара Гульда - крупные произведения Баха (например, Шестая партита, „Гольдберговские" вариации), Бетховена (например. Соната, соч. 109, Четвертый концерт), а также немецких экспрессионистов XX столетия (сонаты Хиндемита, Альбана Берга). Произведения таких композиторов, как Шопен, Лист, Рахманинов, не говоря уже о сочинениях чисто виртуозного или салонного характера, видимо, вовсе не привлекают канадского пианиста.

Тот же сплав тенденций классических и экспрессионистских характеризует и интерпретацию Гульда. Она замечательна огромным напряжением мысли и воли, поразительно рельефна по ритму, фразировке, динамическим соотношениям, по-своему очень выразительна; но выразительность эта, подчеркнуто экспрессивная, в то же время как-то аскетична. Удивительна сосредоточенность, с которой пианист „отрешается" от окружающего, погружается в музыку, энергия, с которой он выражает и „навязывает" аудитории свои исполнительские намерения. Намерения эти кое в чем, быть может, и спорны; однако нельзя не отдать должного импонирующей убежденности исполнителя, нельзя не восхититься уверенностью, ясностью, определенностью их воплощения, точным и безупречным пианистическим мастерством - такой ровной звуковой линией (в особенности в пиано и пианиссимо), такими отчетливыми пассажами, такой ажурной, насквозь „просматриваемой" полифонией. В пианизме Гульда своеобразно все - вплоть до приемов. Своеобразна его чрезвычайно низкая посадка. Своеобразна его манера дирижировать свободной рукой вовремя исполнения... Глен Гульд находится еще в самом начале своего артистического пути. Нет сомнения, что его ожидает блестящая будущность".

Мы привели эту небольшую рецензию почти полностью не только потому, что она была первым серьезным откликом на игру канадского пианиста, но главным образом потому, что портрет, очерченный с такой проницательностью маститым советским музыкантом, как это ни парадоксально, сохранил свою достоверность, в основном, и позднее, хотя время, конечно, внесло в него некоторые коррективы. Это, кстати, доказывает, каким зрелым сформировавшимся мастером предстал перед нами молодой Гульд.

Первые уроки музыки он получил в родном городе Торонто у матери, с 11 лет посещал там же Королевскую консерваторию, где изучал игру на фортепиано в классе Альберто Герреро и композицию у Лео Смита, занимался также у лучших органистов города. Гульд дебютировал как пианист и органист еще в 1947 году, а консерваторию окончил лишь в 1952. Ничто не предвещало стремительного взлета даже после того, как в 1955 году он с успехом выступал в Нью-Йорке, Вашингтоне и других городах США. Главным результатом этих выступлений стал контракт с фирмой звукозаписи Си-би-эс, сохранивший свою силу надолго. Вскоре была сделана и первая серьезная пластинка - "Гольдберговские" вариации Баха,- которая позже стала пользоваться огромной популярностью (до этого он, правда, уже записал в Канаде несколько произведений Гайдна, Моцарта и современных авторов). А начало мировой известности Гульда положил именно тот вечер в Москве.

Заняв видное положение в когорте ведущих пианистов, Гульд несколько лет вел активную концертную деятельность. Правда, он быстро прославился не только своими художественными достижениями, но и экстравагантностью поведения, строптивостью характера. То он требовал от организаторов концертов определенной температуры в зале, выходил на эстраду в перчатках, то отказывался играть, пока на рояле не будет стоять стакан воды, то затевал скандальные судебные процессы, отменял концерты, то выражал недовольство публикой, вступал в конфликты с дирижерами.

Мировую печать обошла, в частности, история о том, как Гульд, репетируя в Нью-Йорке ре-минорный Концерт Брамса, настолько разошелся с дирижером Л. Бернстайном в трактовке произведения, что исполнение чуть не сорвалось. В конце концов Бернстайн перед началом концерта обратился к публике, предупредив, что он не может "взять не себя ответственность за все, что сейчас произойдет", но все же будет дирижировать, так как исполнение Гульда "стоит того, чтобы его услышать"...

Да, с самого начала Гульд занял особое место среди современных артистов, и ему многое прощали именно за его необычность, за уникальность его искусства. К нему нельзя было подходить с традиционными мерками, и сам он осознавал это. Характерно, что, вернувшись из СССР, он поначалу хотел принять участие в Конкурсе имени Чайковского, но, подумав, отказался от этой мысли; едва ли такое самобытное искусство может уложиться в конкурсные рамки. Впрочем, не только самобытное, но и одностороннее. И чем дальше концертировал Гульд, тем яснее становилась не только его сила, но и его ограниченность - как репертуарная, так и стилистическая. Если его трактовка музыки Баха или современных авторов - при всей своей оригинальности - неизменно получала высочайшую оценку, то его "вылазки" в другие музыкальные сферы вызывали бесконечные споры, неудовлетворенность, а подчас даже сомнение в серьезности намерений пианиста.

Как ни эксцентрично вел себя Глен Гульд, тем не менее его решение окончательно оставить концертную деятельность было встречено, как удар грома. С 1964 года Гульд не выходил на концертную эстраду, а в 1967 году в последний раз появился перед публикой в Чикаго. Затем он публично заявил, что не намерен больше выступать и хочет полностью посвятить себя грамзаписи. Поговаривали, что поводом, последней каплей, послужил весьма недружелюбный прием, устроенный ему итальянской публикой после исполнения пьес Шёнберга. Но сам артист мотивировал свое решение теоретическими соображениями. Он заявил, что в век техники концертная жизнь вообще осуждена на вымирание, что только грамзапись дает артисту возможность создать идеальное исполнение, а публике - условия для идеального восприятия музыки, без помех со стороны соседей по концертному залу, без случайностей. "Концертные залы исчезнут,- предрекал Гульд.- Их заменят пластинки".

Решение Гульда и его мотивировки вызвали бурную реакцию среди специалистов и публики. Некоторые иронизировали, другие всерьез возражали, третьи - немногие - осторожно соглашались. Однако факт остается фактом - около полутора десятилетий Глен Гульд общался с публикой только заочно, только при помощи пластинок.

В начале этого периода он работал плодотворно и интенсивно; его имя перестало мелькать в рубрике скандальной хроники, но оно по-прежнему привлекало внимание музыкантов, критиков, любителей музыки. Новые пластинки Гульда появлялись почти ежегодно, но общее число их невелико. Значительную часть его записей составляют произведения Баха: шесть Партит, концерты ре мажор, фа минор, соль минор, "Гольдберговские" вариации и "Хорошо темперированный клавир", двух- и трехголосные инвенции, Французская сюита, Итальянский концерт, "Искусство фуги"... Здесь Гульд снова и снова выступает своеобразнейшим музыкантом, как никто другой слышащим и воссоздающим сложную полифоническую ткань баховской музыки с огромной интенсивностью, выразительностью, высокой одухотворенностью. Каждой своей записью он снова и снова доказывает возможность современного прочтения баховской музыки - без оглядок на исторические прототипы, без возвращения к стилистике и инструментарию далекого прошлого, то есть доказывает глубокую жизненность и современность музыки Баха в наши дни.

Другой важный раздел репертуара Гульда - творчество Бетховена. Еще раньше (с 1957 по 1965 год) он записал все концерты, а затем пополнил список своих записей многими сонатами и тремя большими вариационными циклами. Тут он тоже привлекает свежестью замыслов, но далеко не всегда - их органичностью и убедительностью; подчас его трактовки полностью расходятся, как отметил советский музыковед и пианист Д. Благой, "не только с традициями, но и с основами бетховенского мышления". Невольно иногда возникает подозрение, что отклонения от принятых темпов, ритмического рисунка, динамических пропорций вызваны не продуманной концепцией, а желанием сделать все не так, как другие. "Последние записи Гульдом бетховенских сонат из опуса 31,- писал в середине 70-х годов один из зарубежных критиков,- едва ли удовлетворят как его поклонников, так и его противников. Те, кто любит его за то, что он идет в студию только тогда, когда готов сказать нечто новое, еще не сказанное другими, сочтут, что в этих трех сонатах не хватает как раз творческого вызова; другим же все то, что он делает иначе, чем его коллеги, не покажется особенно оригинальным".

Это мнение возвращает нас к словам самого Гульда, определившего однажды свою цель так: "Прежде всего я стремлюсь избежать золотой середины, увековеченной на пластинке многими превосходными пианистами. Я считаю, что при записи очень важно подчеркнуть те аспекты, которые освещают данное произведение с совершенно необычной точки зрения. Исполнение нужно максимально приблизить к творческому акту - вот ключ, вот решение проблемы". Иногда этот принцип приводил к выдающимся достижениям, но в тех случаях, когда творческий потенциал его личности вступал в противоречие с характером музыки,- к неудачам. Покупатели пластинок уже привыкли к тому, что каждая новая запись Гульда несла в себе неожиданность, давала возможность услышать знакомое произведение в новом свете. Но, как справедливо заметил один из критиков, в перманентно ошарашивающих интерпретациях, в вечном стремлении к оригинальности тоже таится угроза рутины - к ним привыкают и сам исполнитель и слушатель, и тогда они становятся "штампами оригинальности".

Репертуар Гульда всегда был четко профилирован, но не так уж узок. Он почти не играл Шуберта, Шопена, Шумана, Листа, исполнял немало музыки XX века - сонаты Скрябина (№ 3), Прокофьева (№ 7), А. Берга, Э. Кшенека, П. Хиндемита, все сочинения А. Шёнберга, в которых участвует фортепиано; он возрождал к жизни сочинения старинных авторов - Бэрда и Гиббонса, удивлял поклонников фортепианной музыки неожиданным обращением к листовской транскрипции Пятой симфонии Бетховена (воссоздавал за роялем полнокровное звучание оркестра) и фрагментов из вагнеровских опер; он неожиданно записывал забытые образцы романтической музыки - Сонату (соч. 7) Грига, Ноктюрн и Хроматические вариации Визе, а порой даже и сонатины Сибелиуса. Гульд также сочинял собственные каденции к бетховенским концертам и исполнял фортепианную партию в монодраме Р. Штрауса "Энох Арден", наконец, он записывал на органе "Искусство фуги" Баха и, впервые сев за клавесин, дарил своим почитателям превосходную интерпретацию Сюиты Генделя. Ко всему этому Гульд активно выступал как публицист, автор телевизионных передач, статей и аннотаций к собственным записям как письменных, так и устных; подчас его высказывания содержали и выпады, возмущающие серьезных музыкантов, подчас, напротив,- глубокие, хотя и парадоксальные мысли. Но случалось и так, что свои литературно-полемические утверждения он же опровергал собственной интерпретацией.

Вот эта разносторонняя и целеустремленная активность давала основание надеяться, что артист еще не сказал последнего слова; что и в будущем его искания приведут к значительным художественным результатам. В некоторых его записях, пусть очень неопределенно, но все же ощущалась тенденция отхода от тех крайностей, которые характеризовали его до сих пор. Элементы новой простоты, отказа от манерности и экстравагантности, возвращения к первозданной красоте фортепианного звука наиболее отчетливо видны в его записях нескольких сонат Моцарта и 10 интермеццо Брамса; игра артиста отнюдь не потеряла от этого вдохновенной свежести и своеобразия.

В какой степени эта тенденция получила бы развитие, говорить, разумеется, трудно. Один из зарубежных обозревателей, "прогнозируя" пути будущего развития Глена Гульда, предположил, что либо он станет со временем "нормальным музыкантом", либо будет играть в дуэтах с другим "возмутителем спокойствия" - Фридрихом Гульдой. Ни та, ни другая возможность не казались невероятными.

В последние годы Гульд - этот "музыкальный Фишер", как называли его журналисты,- оставался в стороне от художественной жизни. Он поселился в Торонто, в гостиничном номере, где оборудовал небольшую студию звукозаписи. Отсюда расходились по миру его пластинки. Сам же он подолгу не покидал своих апартаментов и лишь по ночам совершал прогулки на автомобиле. Здесь, в этом отеле, и настигла артиста неожиданная смерть. Но, конечно, наследие Гульда продолжает жить, его игра и сегодня поражает своей неповторимостью, несхожестью с любыми известными образцами. Огромный интерес вызывают и его литературные работы, собранные и прокомментированные Т. Пейджем и вышедшие уже на многих языках.