



дягилевский  
фестиваль  
diaghilev  
festival

ДЯГИЛЕВ +

26 — 27 · 12 · 2024

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

РУКОВОДИТЕЛЬ

ТЕОДОР·КУРЕНТЗИС

КОНЦЕРТ · ЛЕКЦИЯ

МАСТЕР-КЛАСС





дягилевский  
фестиваль  
diaghilev  
festival

ДЯГИЛЕВ +

26 – 27 · 12 · 2024

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ

РУКОВОДИТЕЛЬ

ТЕОДОР·КУРЕНТЗИС

КОНЦЕРТ · ЛЕКЦИЯ

МАСТЕР-КЛАСС

26.12 ЧТ

17:00 12+

🏠 БОЛЬШОЙ ЗАЛ  
ПЕРМСКОЙ ФИЛАРМОНИИ  
(ФОЙЕ ТРЕТЬЕГО ЭТАЖА)

**Равель, Респиги, Дягилев.  
В поисках музыки кино**

*лекция*

лектор Илья Кухаренко

20:00 12+

🏠 БОЛЬШОЙ ЗАЛ  
ПЕРМСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

**Равель, Респиги**  
концерт оркестра musicAeterna  
дирижер Теодор Курентзис

27.12 ПТ

16:00 12+

🏠 БОЛЬШОЙ ЗАЛ  
ПЕРМСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

**Currentzis Lab**

*открытая репетиция*

оркестр musicAeterna  
дирижер Теодор Курентзис

19:00 12+

🏠 БОЛЬШОЙ ЗАЛ  
ПЕРМСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

**Равель, Респиги**  
концерт оркестра musicAeterna  
дирижер Теодор Курентзис

🏠 БОЛЬШОЙ ЗАЛ  
ПЕРМСКОЙ ФИЛАРМОНИИ  
*Куйбышева, 14*

26.12 THU

17:00 12+

🏠 GREAT HALL OF

THE PERM PHILHARMONIC

(THE LOBBY OF THE 2<sup>ND</sup> FLOOR)

**Ravel, Respighi, Diaghilev.**  
**In search of film music**

*lecture*

lector Ilya Kukharenko

20:00 12+

🏠 GREAT HALL OF

THE PERM PHILHARMONIC

**Ravel, Respighi**

**concert of the musicAeterna Orchestra**  
conductor Teodor Currentzis

27.12 FRI

16:00 12+

🏠 GREAT HALL OF

THE PERM PHILHARMONIC

**Currentzis Lab**

*open rehearsal*

musicAeterna Orchestra

conductor Teodor Currentzis

19:00 12+

🏠 GREAT HALL OF

THE PERM PHILHARMONIC

**Ravel, Respighi**

**concert of the musicAeterna Orchestra**  
conductor Teodor Currentzis

🏠 GREAT HALL OF

THE PERM PHILHARMONIC

*kuibyshev street, 14*





ДЯГИЛЕВ+

26.12

27.12

2024

КОНЦЕРТ

из серии «Библейский цикл» | 1980-1990 | бумага, гуашь, акварель | 59,6 × 84  
from the *Biblical Cycle* | 1980-1990 | watercolour and gouache on paper | 59,6 × 84

26.12

ЧТ

20:00

27.12

ПТ

19:00

12+

🏠 БОЛЬШОЙ ЗАЛ ПЕРМСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

*симфонический концерт*

## **КОНЦЕРТ ОРКЕСТРА MUSICAETERNA**

**дирижер Теодор Курентзис**

**Морис Равель (1875–1937)**

**Сюита № 2 из балета «Дафнис и Хлоя», М. 57b (1912)**

Lever de jour. Lent

Pantomime

Danse générale

**«Вальс», хореографическая поэма для оркестра,  
М. 72 (1919–1920)**

**Отторино Респиги (1879–1936)**

**«Пинии Рима», симфоническая поэма, Р. 141 (1924)**

I pini di Villa Borghese | «Пинии виллы Боргезе»

Pini presso una catacomba | «Пинии у катакомб»

I pini del Gianicolo | «Пинии холма Яникул»

I pini della Via Appia | «Пинии Аппиевой дороги»

26.12

THU

20:00

27.12

FRI

19:00

12+

🏠 GREAT HALL OF THE PERM PHILHARMONIC

*symphonic concert*

**CONCERT OF THE MUSICAETERNA ORCHESTRA**  
**conductor Teodor Currentzis**

**Maurice Ravel (1875–1937)**

**Suite No. 2 from the ballet *Daphnis et Chloé***

**(‘Daphnis and Chloe’), M. 57b (1912)**

Lever de jour. Lent

Pantomime

Danse générale

***La Valse* (‘The Waltz’), a choreographic poem for orchestra,  
M. 72 (1919–1920)**

**Ottorino Respighi (1879–1936)**

***Pini di Roma* (‘Pines of Rome’), a symphonic poem, P. 141 (1924)**

I pini di Villa Borghese | The Pines of the Villa Borghese

Pini presso una catacomba | Pines near a Catacomb

I pini del Gianicolo | The Pines of the Janiculum

I pini della Via Appia | The Pines of the Appian Way

# НА СЧЕТ «ТРИ»

*Богдан Королёк*

«У меня есть мечта», — мог бы сказать молодой петербургский танцовщик Михаил Фокин, когда задумал поставить балет по роману древнего грека Лонга. Сценарий «Дафниса и Хлои» был манифестом «нового балета», в котором больше не будет условностей классической школы: исключительно фронтальных композиций (танцуем на рампу), шифрованной пантомимы, отрыва драматической части от танцевальной, самолюбования балерин, угрожающих балетоманам, а также задранных тюников вперемешку с достоверными историческими нарядами. Лидером этого нового балета Фокин назначил себя — и передал сценарий «Дафниса и Хлои» с пояснительной запиской директору Императорских театров Владимиру Теляковскому. Тот убрал под сукно реформаторские воззвания.

Идти к мечте Фокину пришлось околицами. Среди его первых постановок было несколько балетов на античную тему. Один из них, «Эвнику», нескромный автор аттестовал: «Все танцы производили впечатление какой-то подлинной и невиданной до того на балетной сцене античности. Кроме того, танцы имели связь с драматическим сюжетом балета и его выражали»<sup>1</sup>. Реформы тормозила музыка: судя по всему, молодой композитор Андрей Щербачёв написал «балетный балет» с номерным чередованием вальсов и вариаций. «Дафнис и Хлоя» по просьбе Фокина тоже был написан (и ушел в стол): судя по единственному уцелевшему фрагменту, композитор Андрей Кадлец так же ограничился старобалетной музыкой. Шел 1907 год: минуло десять лет, как чеховский Треплев впервые заявил с подмостков, что нужны новые формы. В воздухе культуры пахло серой, старый мир разлагался, новый еще неясно различался, видимое и слышимое выглядело экстравагантно, и те художники, кто принял на себя лидерство, часто действовали сколь радикально, столь и наивно. ▶

---

<sup>1</sup> Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. 2-е изд., испр. и доп. Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1982. С. 92.

# ON THE COUNT OF THREE

*Bogdan Korolyok*

‘I have a dream,’ Michel Fokine, a young St Petersburg dancer, might have said when he conceived the idea of staging a ballet based on the novel by the ancient Greek Longus. The script of *Daphnis et Chloé* (‘Daphnis and Chloe’) was the manifesto of the ‘new ballet’, which rejected the conventions of the classical school: exclusively frontal compositions (dancing facing the ramp), separation of the dramatic part from the dance, encrypted pantomime, self-admiration of ballerinas pleasing ballet lovers, as well as upturned tunics mixed with authentic historical costumes. Fokine appointed himself the leader of this new ballet and handed over the script of *Daphnis et Chloé*, supplemented with an explanatory note, to Director of the Russian Imperial Theatres, Vladimir Telyakovsky. He swept the reformist proclamations under the rug.

Fokine had to seek roundabout ways to achieve his dream. Among his first productions were several ballets on an antique subject. One of them, *Eunice*, was criticised by an immodest author: ‘All the dances gave the impression of something authentic and unprecedented before on the ballet stage representing Antiquity. In addition, dancing had a connection with the dramatic plot of the ballet and expressed it.’<sup>1</sup> The reforms were hampered by music: apparently, the young composer Andrei Shcherbachyov wrote a ‘ballet-like ballet’, with a numbered alternation of waltzes and variations. *Daphnis et Chloé* was also composed at Fokine’s request (and went straight into the desk drawer); judging by the only surviving fragment, composer Andrei Kadlets limited himself to music typical of the old ballet. It was 1907; ten years had passed since Chekhov’s Treplev first announced from the stage that art was in need of new forms. The air in the realm of culture smelled of sulfur; the old world was decaying, the new one was still indistinct, and the visible and audible appeared extravagant. Those artists who took over the leadership often acted both radically and naively. ▶

---

<sup>1</sup> Fokine M., *Protiv techeniya. Vospominaniya baletmeystera* (‘Against the Current. Memoirs of a Ballet-master’), Leningrad, 1982, p. 92.

Дмитрий Мережковский, предваряя свой перевод «Дафниса и Хлои», с которым работал и Фокин, — словно бы думал о хореографе и его коллегам-наставникам из «Мира искусства»:

Они — эти странные, одинокие и утонченные эстетики, риторы, софисты, гностики IV века — люди глубоко раздвоенные, люди прошлого и будущего, только не настоящего. Дерзновенные в мыслях, робкие в действиях, они стоят на рубеже старого и нового. Они — люди Упадка и вместе с тем Возрождения; в одно и то же время гибнущие, доводящие утонченность дряхлого мира до болезни, до безумия — и возрождающиеся, предрекающие знаменьями и образами то, чего нельзя еще сказать словами<sup>2</sup>.

Возможно, именно поэтому в очередное возрождение, каким представлялось начало XX века, столь важным оказался бессловесный балет.

«Дафнисом» Фокин увлек Сергея Дягилева, который жадно искал новый репертуар для своей новорожденной антрепризы. В 1909 году Дягилев сделал заказ Морису Равелю. В книге мемуаров «Против течения» хореограф рисует творческую идиллию, но, кажется, Равель не нашел с ним общего языка (буквально: в одном из писем композитор сетовал, что Фокин почти не говорил по-французски, а сам Равель по-русски умел лишь ругаться). В отличие от визави, композитор не искал «подлинной античности» — и сочинял «огромную музыкальную фреску, связанную не столько с архаикой, сколько... с Грецией моих грез, похожей на ту, что воображали и запечатлевали французские художники конца XVIII века»<sup>3</sup>. Он не был связан балетными традициями, ему нечего было доказывать и рушить. В «Дафнисе и Хлое», несмотря на обилие оркестровых новинок и трудностей, есть ощущение великого спокойствия и отстраненного созерцания великой красоты (что вообще свойственно французской балетной музыке — взять хотя бы Лео Делиба, чью «Сильвию» подозрительно напоминает либретто «Дафниса»).

Премьера «Дафниса и Хлои» прошла в 1912 году, но первую серию «симфонических фрагментов» из балета Равель собрал еще до премьеры. В 1913-м была исполнена Вторая сюита, которая по сей день имеет особую популярность. Фактически это вся третья картина балета: утро, пастух Дафнис приходит в себя после обморока, товарищи приводят спасенную от похитителей пастушку Хлою, влюбленные воссоединяются, общая пляска. Три номера организованы как монолитная симфоническая картина и могут восприниматься вне программы. Либретто лишь проясняет некоторые структурные и тембровые решения Равеля. ▶

<sup>2</sup> Мережковский Д. О символизме «Дафниса и Хлои» // Дафнис и Хлоя. Древнегреческий роман Лонгуса / пер. Д. С. Мережковского. СПб. : М. М. Ледерле, 1895. С. 6. Курсив автора.

<sup>3</sup> Цит. по: Morrison S. The Origins of *Daphnis et Chloé* (1912) // 19<sup>th</sup>-Century Music. 2004. Vol. 28. No. 1. P. 57.

In the foreword to his translation of *Daphnis and Chloe*, Dmitry Merezkovsky, with whom Fokine also collaborated, seemed to keep in mind the choreographer and his fellow mentors from *Mir iskusstva* ('World of Art'):

They are these strange, lonely and refined aesthetes, rhetoricians, sophists, gnostics of the 4<sup>th</sup> century — deeply dichotomous people, people of the past and the future but not the present. Daring in thought, timid in action, they stand at the boundary between the old and the new. They are people of decadence and, at the same time, revival; they are simultaneously dying, bringing the sophistication of the decrepit world to disease and madness — while also being reborn, predicting with signs and images what *cannot yet be said in words*.<sup>2</sup>

Perhaps that is why in the next renaissance, as it seemed at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, the wordless ballet turned out to be so important.

With *Daphnis*, Fokine captured the imagination of Sergei Diaghilev, who was eagerly looking for a new repertoire for his newborn enterprise. In 1909, Diaghilev commissioned Maurice Ravel. In the book of memoirs *Against the Current*, the choreographer draws a creative idyll. However, it seems that Ravel did not find a common language with him — literally, in one of the letters, the composer complained that Fokine hardly spoke French, while Ravel himself could only swear in Russian. Unlike his counterpart, the composer was not looking for 'authentic Antiquity' — and composed 'a vast musical fresco, less concerned with archaism than with faithfulness to the Greece of my dreams, which is similar to that imagined and painted by French artists at the end of the eighteenth century'.<sup>3</sup> He was not bound by ballet traditions, he had nothing to prove and destroy. In *Daphnis et Chloé*, despite the abundance of orchestral novelties and difficulties, there is a feeling of great calm and detached contemplation of beauty (which is generally characteristic of French ballet music — take, for example, Léo Delibes, whose *Sylvia* bears a suspiciously close resemblance to the libretto of *Daphnis*).

The premiere of *Daphnis et Chloé* took place in 1912, but Ravel composed the first series of 'symphonic fragments' from the ballet even before the premiere. In 1913, the Suite No. 2 was performed, which is still very popular. In fact, it represents the entire third scene of the ballet: morning, shepherd Daphnis comes to himself after fainting, comrades bring shepherdess Chloe, rescued from kidnappers, the lovers reunite, and a unanimous dance follows. The three movements are organised as a monolithic symphonic canvas and can be perceived outside the programme. The libretto only clarifies some of Ravel's structural and timbre decisions. ►

---

<sup>2</sup> Merezkovsky D., *O simvolizme 'Dafnisa i Khloi'* ('On the Symbolism of *Daphnis and Chloe*'), in: *Dafnis i Khloya. Drevnegrecheskiy roman Longusa* ('Daphnis and Chloe. Ancient Greek Novel by Longus'), St Petersburg, 1895, p. 6. Emphasis in the original.

<sup>3</sup> Cit. ex: Morrison S., *The Origins of 'Daphnis et Chloé' (1912)*, in: *19<sup>th</sup>-Century Music*, 2004, vol. 28, No. 1, p. 57.

«Начало дня» понемногу заполняет пространство, будто рейнские воды в первой картине «Кольца нибелунга» Вагнера. Новый день шагает по оркестру, как по планете: струнным предписано снимать сурдины по очереди, пульт за пультом, высвобождая полный звук. Три сольные скрипки — словно три прекрасные райские птицы (один из хоров Равеля будет называться *Trois beaux oiseaux du Paradis*) — поют флажолетные песни, возвещая рассвет. Когда он наконец наступает, к оркестру подключается закулисный хор без слов. Музыка перерастает сюжетную ситуацию, античное звучит как вневременное и общечеловеческое — как остросовременное для 1912 года: ближайшей звуковой аналогией оказывается мистериальный «Прометей» Скрябина, впервые исполненный годом раньше. На случай, если хор не вмещается за кулисы театра или в концертный зал, Равель предусмотрел инструментальные замены.

В «Пантомиме» Хлоя, спасенная благодаря вмешательству страшного бога Пана, вместе с Дафнисом разыгрывает историю Пана и нимфы Сиринги, превратившейся в тростник. Пространное соло флейты напоминает об этом сюжете, а также о том, что Фокин зря боялся «бедности тематического материала, которая часто присуща модернистической музыке»<sup>4</sup>. Здесь наиболее сильны отстраненная интонация композитора и чаемая им «пасторальная идиллия классической чистоты и невинности»<sup>5</sup>. Вскоре идиллию сметает «Общий танец», с которым Равель мучился: закончив партитуру, он целиком переписал финальный номер, сделав его вдвое длиннее и сменив старорежимный размер 3/4 на неудобные 5/4 («... начал беспокоиться, что парижские ценители шика сочтут балет старомодным...»<sup>6</sup>). Он успел услышать «Жар-птицу» и «Петрушку» новой музыкальной звезды, Игоря Стравинского. Все главные темы балета возвращаются, однако их быстро уносит хроматическими волнами и стремительным моторным течением. Равеля волновал не только Стравинский, но и другие вещи из репертуара дягилевской труппы, например «Шехеразада» Римского-Корсакова, из которой пришли узнаваемая пунктирная фанфара и репетиции медных духовых (в предыдущих частях сюиты они использованы очень осторожно). Хор забирается все выше по хроматической лестнице, огромный состав инструментов звучит преувеличенно красочно и экзотично, это оркестровый глутамат натрия — понятно, почему Вторую сюиту из «Дафниса» дирижеры и публика любят больше Первой. ►

<sup>4</sup> Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. С. 162.

<sup>5</sup> Mawer D. Ballet and the Apotheosis of the Dance // *The Cambridge Companion to Ravel* / ed. by D. Mawer. New York : Cambridge University Press, 2000. P. 143.

<sup>6</sup> См.: Morrison S. *The Origins of Daphnis et Chloé* (1912). P. 64.

'The beginning of the day' gradually fills the space, like the Rhine waters in Scene I of Wagner's *Der Ring des Nibelungen* ('The Ring of the Nibelung'). A new day is marching through the orchestra as if on a planet: the strings are instructed to take off the mute in turn, musician by musician, releasing full sound. Three solo violins — like three beautiful birds of paradise (one of Ravel's choirs will be called *Trois beaux oiseaux du Paradis* ('Three Beautiful Birds of Paradise')) — sing flageolet songs, heralding the dawn. When it finally arrives, a backstage chorus without words joins the orchestra. The music outgrows the plot situation, the antique sounds like timeless and universal — as cutting-edge for 1912: the closest sound analogy turns out to be Scriabin's mystical *Prometheus*, first performed a year earlier. In case the choir does not fit behind the scenes of the theatre or in the concert hall, Ravel has provided instrumental replacements.

In the *Pantomime*, Chloe, who was saved thanks to the intervention of the fearsome god Pan, plays out the story of Pan and nymph Syringa, who turned into a reed, together with Daphnis. The lengthy flute solo recalls this plot, as well as the fact that Fokine was wrongly afraid of 'the poverty of thematic material, which is often inherent in modernist music'.<sup>4</sup> The composer's detached intonation and his 'pastoral idyll of classical purity and innocence' are the strongest here.<sup>5</sup> Soon the idyll is swept away by the *Danse générale* ('General Dance'), which Ravel had a hard time with: after finishing the score, he completely rewrote the finale, making it twice as long and changing the old-fashioned 3/4 size to an uncomfortable 5/4 ('... started to worry that it would sound old-fashioned to Parisian connoisseurs of chic...'<sup>6</sup>). He managed to hear *L'Oiseau de feu* ('The Firebird') and *Pétrouchka* by the new musical star, Igor Stravinsky. All the main themes of the ballet return, but they are quickly carried away by chromatic waves and a rapid motor current. Ravel was worried not only about Stravinsky but also about other things from the Diaghilev troupe's repertoire, for example Rimsky-Korsakov's *Scheherazade*, from which came the recognisable dotted fanfare and brass repetitions (in the previous movements of the suite they were used very carefully). The choir climbs higher and higher up the chromatic ladder, the huge composition of instruments sounds exaggeratedly colourful and ecstatic, it is orchestral 'monosodium glutamate' — it is clear why the conductors and the audience love the Suite No. 2 from *Daphnis* more than the No. 1. ▶

---

<sup>4</sup> Fokine M., *Protiv techeniya. Vospominaniya baletmeystera*, p. 162.

<sup>5</sup> Mawer D., *Ballet and the Apotheosis of the Dance*, in: *The Cambridge Companion to Ravel*, New York, 2000, p. 143.

<sup>6</sup> See: Morrison S., *The Origins of 'Daphnis et Chloé'* (1912), p. 64.

В 1919 году Равель снова работал для Дягилева и, сыграв за роялем новое сочинение, услышал от заказчика: «Это шедевр, но не балет. Это портрет балета». Сказано — сделано. Пьеса «Вальс» получила подзаголовок «хореографическая поэма для оркестра» — танец, но для музыкантов, метабалет, который может обойтись без танцовщиков. Премьера состоялась в конце 1920 года в Париже, в очередном симфоническом концерте Ламурё. С тех пор в концертные залы «Вальс» приходит гораздо чаще, чем на театральные сцены, и даже удачная хореография, например в балете Джорджа Баланчина, который соединил «Вальс» и равелевский цикл «Благородные и сентиментальные вальсы», не кажется необходимой рядом с такой музыкой.

«Вальс» наследует симфоническим поэмам XIX века, но обязательная для этого жанра литературная программа сжата в один абзац, размещенный в партитуре:

Среди клубящихся облаков видны вальсирующие пары. Облака понемногу рассеиваются — мы видим огромную залу, заполненную кружащейся толпой. Сцена постепенно освещается. Свет люстр вспыхивает на *fortissimo*. Императорский двор, около 1855 года.

Это портрет, но не балета: по-французски партитура называется *La Valse*, вальс о Вальсе, всем-вальсам-вальс. Нечто вроде подробной истории болезни: зарождение, разложение, разрушение. Отсюда строгое строение: экспозиция, центральный раздел в форме сюиты вальсов, двойная кульминация, кода. Общий модус обозначен в первой ремарке: *mouvement de Valse viennoise*, «в темпе венского вальса». Он начинается звучанием контрабасов *divisi a 3*, разбитым на три партии, из глухого тремоло, «настолько глубокого, что ухо едва различает высоту тонов, возникает сердцебиение, намекая, возможно, на атавистические и физиологические, а не только культурные, истоки вальса»<sup>7</sup>. Прорастают первые обрывки вальсовых фраз: венскому классику Бетховену подключили слуховой аппарат, и тот понемногу обживаетея с ним. Аллюзии на Бетховена и на скерцо его Девятой симфонии промелькнут дальше, но центральную тему «Вальса» музыковеды отыскивают как раз в «Дафнисе и Хлое», где античной героине тоже был предписан венский танец. ▶

---

<sup>7</sup> Last Dance. George Benjamin Revisits *La Valse*, and Argues the Case for Ravel's Orchestral Masterpiece // The Musical Times. 1994. Vol. 135. No. 1817. P. 432.

In 1919, Ravel worked for Diaghilev again and, after playing a new composition at the piano, he heard from the customer: 'It's a masterpiece but not a ballet. This is a portrait of the ballet.' So said, so done. *La Valse* ('The Waltz') was subtitled 'choreographic poem for orchestra' — a dance but for musicians, a meta-ballet that can do without dancers. The premiere took place at the end of 1920 in Paris, in another Lamoureux symphony concert. Since then, *La Valse* has been to concert halls much more often than to theatre stages. Even successful choreography, for example in George Balanchine's ballet, which combined *La Valse* and another cycle by Ravel, *Valses nobles et sentimentales* ('Noble and Sentimental Waltzes'), does not seem necessary alongside such music.

*La Valse* inherits the symphonic poems of the 19<sup>th</sup> century, but the obligatory literary programme for this genre is compressed into one paragraph placed in the score:

Through whirling clouds, waltzing couples may be faintly distinguished. The clouds gradually scatter: one sees an immense hall peopled with a whirling crowd. The stage is gradually illuminated. The light of the chandeliers bursts forth at the fortissimo.

Set in an imperial court, about 1855.

This is a portrait but not that of a ballet: in French, the score is called *La Valse*, a waltz about a Waltz, a waltz to all waltzes. Something like a detailed medical history: origin, decomposition, destruction. Hence the strict structure: the exposition, the central section in the form of a suite of waltzes, the double climax, the coda. The general mode is indicated in the first remark: 'mouvement de Valse viennoise', meaning 'at the pace of the Viennese waltz'. It begins with the sound of double basses *divisi a 3*, divided into three parts, from a dull tremolo, 'so deep that the ear can barely distinguish the pitches, a heartbeat evolves, intimating perhaps that the origins of the waltz are atavistic and physiological, not merely cultural.'<sup>7</sup> The first fragments of waltz phrases sprout, as if the Viennese classic Beethoven got a hearing aid, and he was gradually getting used to it. Allusions to Beethoven and the scherzo of his Symphony No. 9 will flash onwards, but it is in *Daphnis et Chloé* that musicologists find the central theme of *La Valse*, where the antique heroine was also prescribed a Viennese dance. ▶

---

<sup>7</sup> *Last Dance. George Benjamin Revisits 'La Valse', and Argues the Case for Ravel's Orchestral Masterpiece*, in: The Musical Times, 1994, vol. 135, No. 1817, p. 432.

Оркестр, вновь кажущийся избыточным и многокрасочным, на деле используется гораздо более экономно, чем в «Дафнисе». Метр не меняется на протяжении всей поэмы — это те самые «цивилизованные» 3/4, которых Равель раньше пугался, но без которых не бывает вальсов. Однако ритмические и структурные трюки постоянно сбивают с ног: фразы и периоды строятся на значениях, кратных двум, при этом к ним постоянно добавляются «лишние» одиночные такты. Предпоследний такт «Вальса» написан как квартоль — четыре четверти, уложенные в три: у Раделя вальс лишен последней жанровой приметы и превращен в самоуничтожающийся марш.

1855 год в эпиграфе сбивает с толку. В партитуре слишком явно отпечатался 1920-й: Первая мировая война окончена, одряхлевший XIX век со своими вальсами, империями и люстрами погиб, пришли другие танцы. Еще в 1900-х Рихард Штраус, австрийский коллега Раделя, услышал вальс как танец сладостного разложения и гибели — и поручил его двум подряд оперным героиням: Саломее и Электре. Впрочем, затем Штраус реанимировал жанр, сделав его и румяней, и белее: опера «Кавалер розы», если угодно, вся написана про искусство венского вальса. После виртуозно-жутковатого трюка Раделя мир не перестал вальсировать, особенно в балетах. Однако трехдольный ход оказался необязательным: к примеру, вальс из кинофильма «Провинциальный бенефис», поздняя жемчужина Валерия Гаврилина и последний благоуханный вальс XX века, написан на счет «пять». ■

The orchestra, which again seems redundant and multi-coloured, is actually used much more sparingly than in *Daphnis*. The meter remains constant throughout the poem — these are the very ‘civilised’ 3/4 metres that Ravel used to fear, yet without which no waltz could be imagined. However, rhythmic and structural tricks are constantly knocking you down: phrases and periods are based on values that are multiples of two, while occasional ‘extra’ bars are constantly being added to them. The penultimate bar of *La Valse* is written as a quarto — four quarters stacked in three: Ravel deprives the waltz of the last genre feature, turning it into a self-destructing march.

The year 1855 in the preface is confusing. The 1920s were too clearly imprinted in the score: World War I was over, the decrepit 19<sup>th</sup> century with its waltzes, empires and chandeliers died, other dances arrived. Back in the 1900s, Richard Strauss, Ravel’s Austrian colleague, heard the waltz as a dance of sweet decay and death — so he entrusted it to two consecutive opera heroines: Salome and Electra. However, after that Strauss revived the genre, making it both rougher and whiter: the opera *Der Rosenkavalier* (‘The Knight of the Rose’), if you like, is all written about the art of the Viennese waltz. After Ravel’s masterly creepy trick, the world did not stop waltzing, especially in ballets. However, the three-part move turned out to be optional: for example, the waltz from the movie *Provincial Benefice*, the late pearl by Valery Gavrilin and the last fragrant waltz of the 20<sup>th</sup> century, was written on the count of five. ■

# «ВАЛЬС» ВОКРУГ «ДАФНИСА»

*Избранная хронография*

**1906** 7 февраля композитор писал своему старшему другу, музыкальному критику Жану Марно: «Работа, к которой я сейчас приступаю, — это не миниатюра, но большой вальс [sic!], как бы дань памяти великого Штрауса, только не Рихарда, а другого — Иоганна. Вы ведь знаете мое пристрастие к этим чарующим ритмам; я считаю, что радость жизни, выраженная в танце, куда глубже, чем пуританизм франкистов...» (франкисты у Равеля — приверженцы стиля Сезара Франка и адепты возрождения католической музыки, в широком смысле — консерваторы). В какой-то момент Равель отвлекся от замысла. Шедевром этого года стал не «Вальс», на протяжении долгого времени упоминаемый под рабочим названием «Вена», а цикл песен «Естественные истории» на слова Жюль Ренара.

**1907** С этого года музыку Равеля стали регулярно исполнять в России. В автобиографии, надиктованной в 1928-м, композитор утверждал: «“Дафнис и Хлоя”, хореографическая симфония в трех частях, была заказана мне Сергеем Дягилевым, директором Русского балета... Начатый в 1907 году, “Дафнис” несколько раз переделывался, особенно его финал. Первая его постановка была осуществлена Русским балетом...» Большинство историков считают эту дату оговоркой: контракт на создание балета был заключен летом 1909-го, тогда же началась активная работа над ним вместе с Михаилом Фокиным и Львом Бакстом. Но Дягилев в одном из газетных интервью обмолвился, что «Дафнис» задуман им и Равелем в 1907-м, о том же позднее писал Сергей Лифарь. Так или иначе, вопрос о том, когда началась история «Дафниса и Хлои», до сих пор не закрыт.

Основные сочинения этого года — оркестровая Испанская рапсодия и опера «Испанский час». Успешная премьера первого симфонического сочинения композитора состоится в марте 1908-го, опера будет завершена в 1908-м, но поставлена только в 1911-м. ►

# THE WALTZ AROUND DAPHNIS

## *Selected chronology*

**1906** On 7 February, the composer wrote to his elder friend, the music critic Jean Marneau, 'The work I am now starting is not a miniature, it is rather a large waltz [sic!], as if a tribute to the memory of the great Strauss, only not Richard but the other one — Johann. You know my fondness for these charming rhythms; I believe that the joy of life expressed in dance is much deeper than the Puritanism of the Franckists...' (by Franckists Ravel means the followers of Cesar Franck's style and adherents of the revival of Catholic music, in a broad sense — conservatives). At some point, Ravel was distracted from the conception. This year's masterpiece was not *La Valse* ('The Waltz'), for a long time referred to under the working title *Wien* ('Vienna'), but the song cycle *Histoires naturelles* ('Natural Histories') based on texts by Jules Renard.

**1907** Since that year, Ravel's music has been regularly performed in Russia. In his autobiography, dictated in 1928, the composer stated, '*Daphnis et Chloé* ('Daphnis and Chloe'), a choreographic symphony in three movements, was commissioned by Sergei Diaghilev, director of the Ballets Russes... Begun in 1907, *Daphnis* was reworked several times, especially its finale. The first production of it was performed by the Ballets Russes...' Most historians consider this date to be a reservation: the contract for the creation of the ballet was concluded in the summer of 1909, at the same time active work on it began together with Michel Fokine and Léon Bakst. However, Diaghilev mentioned in one of the newspaper interviews that *Daphnis* was conceived by him and Ravel in 1907, and Serge Lifar later wrote the same thing. Anyway, the question of when the story of *Daphnis et Chloé* began remains unresolved. The main works of this year were the orchestral *Rapsodie espagnole* ('Spanish Rhapsody') and the opera *L'Heure espagnole* ('The Spanish Hour'). The successful premiere of the composer's first symphonic work would take place in March 1908, the opera would be completed in 1908 but staged only in 1911. ►

**1909** 6 и 9 января Рикардо Виньес исполнил премьеру фортепианного цикла «Ночной Гаспар», оконченного осенью 1908-го.

Летом Сергей Дягилев впервые официально заказал музыку для будущих балетов антрепризы Ballets Russes современным композиторам: в его списке были Сен-Санс, Дюка и д'Энди, но заказы достались Клоду Дебюсси и Морису Равелю. Первый колебался, второй энергично принялся за дело: «Должен признать, у меня позади безумная неделя — подготовка либретто балета следующего Русского сезона. Почти ежедневно работаю до трех ночи».

В конце года композитор отвлекся от балета: он переоркестровал симфоническую сюиту «Антар» и фрагмент из оперы-балета «Млада» Николая Римского-Корсакова для ориенталистского ревю труппы театра Одеон — с участием танцовщицы Маты Хари, арабских музыкантов и акробатов из Алжира — в Опере Монте-Карло (преьера состоялась в начале 1910 года). Впоследствии «Антар» в версии Равеля исполнялся и как самостоятельное произведение.

**1910** 20 апреля в первом концерте Музыкального общества независимых состоялась премьера цикла для фортепиано в четыре руки «Моя Матушка Гусыня». Цикл будет оркестрован Равелем в 1911-м, предположительно по просьбе русского пианиста и мецената Александра Зилоти, а затем станет балетом.

В мае композитор завершил фортепианную версию «Дафниса и Хлои».

**1911** 2 апреля Оркестр Колонна под управлением Габриеля Пьерне впервые исполнил в Париже Первую сюиту из будущего балета «Дафнис и Хлоя» (№ 6–8). В том же году эта сюита звучала в «Концертах Александра Зилоти» в Петербурге.

9 мая состоялась премьера фортепианной сюиты «Благородные и сентиментальные вальсы», которая будет оркестрована и поставлена как балет.

**1912** В этом году в Париже прошли премьеры сразу трех балетов на музыку Равеля. 29 января в Театре искусств показали короткую постановку на музыку цикла «Моя Матушка Гусыня» — под названием «Сон Флорины».

22 апреля в театре Шатле дали премьеру балета «Аделаида, или Язык цветов» на музыку сюиты «Благородные и сентиментальные вальсы» — с балериной Натальей Трухановой в главной роли. Равель стоял за дирижерским пультом.

8 июня премьера «Дафниса и Хлои» состоялась в том же театре Шатле: из-за разногласий Сергея Дягилева и Михаила Фокина спектаклю досталось лишь два показа, он был не слишком хорошо отрепетирован, часть костюмов взяли из прошлогоднего балета Фокина «Нарцисс» на античный сюжет. Вместе с «Дафнисом» показывали первый хореографический опыт Нижинского на музыку Дебюсси — «Послеполуденный отдых фавна», и этот скандальный 10-минутный спектакль перетянул на себя почти все внимание импресарио, труппы, публики и критиков. Спустя пару лет Фокин помирится с Дягилевым, вернется в труппу и даже сам станет исполнять партию Дафниса в возобновлении спектакля. А в 1921 году он перенесет постановку на сцену Парижской оперы — премьера состоится 20 июня. ►

**1909** On 6 and 9 January, Ricardo Vignes performed the premiere of the piano cycle *Gaspard de la nuit* (*Treasurer of the Night*), completed in the autumn of 1908.

In the summer, Diaghilev officially commissioned music for the future Ballets Russes to contemporary composers for the first time: Saint-Saëns, Dukas and d'Indy were on his list, but orders went to Debussy and Ravel. The first hesitated, the second set to work vigorously: 'I must admit, I have a crazy week behind me — preparing the libretto of the ballet of the next Saison Russe. I work almost daily until three in the morning.'

At the end of the year, the composer was distracted from the ballet: he rearranged the symphonic suite *Antar* and a fragment from the opera-ballet *Mlada* by Nikolai Rimsky-Korsakov for the orientalist revue of the Odeon Theatre troupe — with the participation of dancer Mata Hari, Arab musicians, and acrobats from Algeria — at the Opéra de Monte-Carlo (premiered in early 1910). Subsequently, *Antar* in Ravel's version was performed as an independent work.

**1910** On 20 April, Ravel's *Ma mère l'Oye* ('Mother Goose'), a four-hand piano cycle, premiered at the Société musicale indépendante's inaugural concert. The cycle would be orchestrated by Ravel in 1911, presumably at the request of the Russian pianist and philanthropist Alexander Siloti, and later it would become a ballet.

In May, the composer completed the piano version of *Daphnis et Chloé*.

**1911** On 2 April, the Orchestre Colonne conducted by Gabriel Pierné performed for the first time in Paris the Suite No. 1 from the future ballet *Daphnis et Chloé* (Nos 6–8). In the same year, this suite was performed in the Concerts of Alexander Siloti in St Petersburg. On 9 May, the premiere of the piano suite *Valses nobles et sentimentales* ('Noble and Sentimental Waltzes') took place, which would be orchestrated and staged as a ballet.

**1912** This year, three ballets to Ravel's music premiered in Paris at once. On 29 January, the Théâtre des Arts showed a short production to the music of the cycle *Ma mère l'Oye* — it was run under the title *Florina's Dream*.

On 22 April, the ballet *Adélaïde, ou le langage des fleurs* ('Adelaide, or the Language of Flowers') to the music of the suite *Valses nobles et sentimentales* with ballerina Natalia Trukhanova in the title role premiered at the Théâtre du Châtelet. Ravel was standing at the conductor's podium.

On 8 June, *Daphnis et Chloé* premiered at the Théâtre du Châtelet. Disagreements between Sergei Diaghilev and Michel Fokine resulted in only two performances; the ballet was inadequately rehearsed, and some costumes were repurposed from Fokine's last-year production on antique subject, Narcissus. Together with *Daphnis*, Nijinsky's first choreographic experience to Debussy's music was shown — *L'Après-midi d'un faune* ('Afternoon of a Faun'), and this scandalous 10-minute performance attracted almost all the attention of the impresario, the troupe, the public and critics. A few years later, Fokine reconciled with Diaghilev, rejoined the troupe, and even took on the role of Daphnis in the revived production. And in 1921, he transferred the production to the stage of the Opéra de Paris — the premiere took place on 20 June. ▶

**1913** 22 июня Оскар Фрид дирижировал премьерой Второй сюиты из «Дафниса и Хлои» в театре Шатле. Ее станут исполнять гораздо чаще самого балета и Первой сюиты.

В этом же году Равель составил из музыки балета сюиту для фортепиано.

Для оперно-балетного сезона Ballets Russes Равель и Стравинский переклассифицировали оперу Мусоргского «Хованщина», фактически создав новую ее редакцию. Она исполнялась в только что открытом парижском Театре Елисейских Полей и лондонском театре Друри-Лейн с большими купюрами, на которых настоял Дягилев.

**1914** 21 августа, в начале Первой мировой, Равель, пока еще не допущенный к армейской службе, пишет Элен Кан-Казелла: «Не хватает мужества вновь приняться за работу, тем более что два начатых произведения, за которые я должен был засесть после окончания Трио, теперь оказываются не ко времени: первое — “Потонувший колокол” в сотрудничестве с Герхартом Гауптманом (эта опера так и не будет написана Равелем. — *Ред.*); второе — симфоническая поэма, которая очень хорошо подвигалась: “Вена”!!! И ее никак не назовешь “Петроград”».

**1919** Первая мировая закончилась, вместе с нею рухнул весь старый мир, и Дягилев нащупал новую концепцию для следующих сезонов Ballets Russes — реставрация придворной культуры. В этом русле он заказал Отторино Респиги переработку музыки Россини для балета «Волшебная лавка» и новую версию оперы Чимарозы «Женские хитрости», а Стравинскому поручил создание балета «Пульчинелла» по мотивам музыки Перголези и других итальянцев XVIII века. В такую концепцию укладывается и обращение Дягилева к Равелю с просьбой закончить и показать ему «Вальс»: после Первой мировой войны называть сочинение «Веной» стало некомильфо, но композитор еще использует старое название по привычке как рабочее.

22 декабря Равель писал своему другу и первому биографу, музыковеду Алексису Ролан-Манюэлю, из местечка Лапра во Французских Альпах, где проводил всю зиму: «Я снова занялся “Веной”. Дело идет на лад. Наконец-то я сдвинулся с мертвой точки и мчусь на четвертой скорости». ►

**1913** On 22 June, Oscar Fried conducted the premiere of the Suite No. 2 from *Daphnis et Chloé* at the Théâtre du Châtelet. It would later be performed much more often than the ballet itself and the Suite No. 1. In the same year, Ravel composed a suite for piano from the music of *Daphnis*.

For the Ballets Russes opera and ballet season, Ravel and Stravinsky rearranged Musorgsky's opera *Khovanshchina*; as a matter of fact, they created a new edition. It was performed at the newly opened Théâtre des Champs-Élysées in Paris and at London's Drury Lane Theatre with major omissions, which Diaghilev insisted on.

**1914** On 21 August, at the outset of World War I, Ravel, who had not yet been called up for military service, wrote to Hélène Kahn-Casella, 'I do not have the courage to get back to work, especially as the two projects I began after completing the Trio now seem untimely. The first, *Die versunkene Glocke* ('The Sunken Bell') — a collaboration with Gerhart Hauptmann (this opera would never be written by Ravel. — *Editor's note*); the second is a symphonic poem that advanced very well: *Wien!!!* And you can't call it *Petrograd* in any way.'

**1919** The end of World War I and the disintegration of the old world prompted Diaghilev to search for a new direction for the Ballets Russes, focusing on the revival of court culture. In line with this vision, Diaghilev's commissions included Ottorino Respighi's arrangements of Rossini for *La Boutique fantasque* ('The Fantastic Toyshop') and a new version of Cimarosa's *Le astuzie femminili* ('Feminine Wiles'), as well as Stravinsky's *Pulcinella*, a ballet based on music by Pergolesi and other 18<sup>th</sup>-century Italian composers. Diaghilev's appeal to Ravel with a request to finish and show him *La Valse* fitted into this concept. After the World War I, it became improper to call the piece 'Vienna', yet the composer continued to use it out of habit as a working title.

On 22 December, Ravel wrote to his friend and first biographer, musicologist Alexis Roland-Manuel, from the town of Lapra in the French Alps, where he spent the whole winter, 'I've been working on *Wien* again. Things are getting better. I've finally got off the ground and I'm racing at fourth gear.' ▶

**1920** В апреле, перед возвращением в Париж и встречей с Дягилевым, Равель сообщил мадемуазель Марно: «Уф! Вчера вечером я дописал 76-ю страницу под аккомпанемент страшного ливня и грома. Теперь остается только еще раз просмотреть партитуру. Мне понадобится целый день, чтобы написать ответ хотя бы на некоторые из 80 писем, ждущих уже больше месяца; кроме того, надо сложить чемоданы».

23 октября в Вене состоялась премьера «Вальса» в версии для фортепиано в четыре руки. Автор исполнил сочинение вместе с Альфредо Казеллой.

12 декабря оркестровый «Вальс» был впервые сыгран в Париже Оркестром Ламурё. Концертная судьба произведения оказалась очень счастливой — в последующие годы оно завоевало признание по всей Европе.

**1926** 2 октября в Антверпене, в Королевской Фламандской опере, состоялась премьера постановки «Вальса» в хореографии Сони Корти.

**1929** 15 января в Монте-Карло увидел сцену балет «Вальс», поставленный Брониславой Нижинской для труппы Иды Рубинштейн сразу после создания балета на музыку Равеля «Болеро». Оба спектакля показывали во всех городах, где гастролировала труппа; в Вене и Париже оркестрами управлял автор. ■

- 1920** In April, before returning to Paris and meeting Diaghilev, Ravel informed Mademoiselle Marneau, 'Ah! Last night I finished the 76<sup>th</sup> page to the accompaniment of a terrible downpour and thunder. Now all that remains is to review the score again. It will take me a whole day to write an answer to at least some of the 80 letters that have been waiting for more than a month; besides, I need to pack my suitcases.'
- On 23 October, the premiere of *La Valse* in a four-hand piano version took place in Vienna. The author performed the composition together with Alfredo Casella.
- On 12 December, the orchestral *La Valse* was first played in Paris by the Orchestre Lamoureux. The work enjoyed a highly successful concert history, achieving widespread acclaim throughout Europe in subsequent years.
- 1926** On 2 October, in Antwerp, at the Koninklijke Vlaamse Opera (Royal Flemish Opera), the premiere of a production of *La Valse* choreographed by Sonya Corti took place.
- 1929** On 15 January, *La Valse*, a ballet staged by Bronislava Nijinska for Ida Rubinstein's company, premiered in Monte-Carlo. It followed closely upon the staging of *Boléro* to Ravel's music. Both productions were shown in all the cities where the troupe toured; in Vienna and Paris, the orchestras were conducted by the author. ■





из серии «Библейский цикл» | конец 1970-х — начало 1980-х | бумага, гуашь, акварель | 59,5 × 84  
from the *Biblical Cycle* | late 1970's — early 1980's | watercolour and gouache on paper | 59.5 × 84

# ПОД СЕНЬЮ ПИНИЙ

*Элина Андрианова*

## **ДОМ**

Отторино Респики мечтал жить в доме, окруженном высокими деревьями. Уроженец Болоньи, он в возрасте 34 лет переехал в Рим. К выбору жилища для себя и супруги композитор подошел с особой щепетильностью: Эльза Респики вспоминала, как после рабочего дня они не раз садились в машину и объезжали окрестности в поисках дома мечты. Однажды, гуляя в живописном саду на Монте-Марио, самом высоком из семи холмов Рима, Респики набрел на виллу, принадлежавшую семье аристократов. Из ее окон виднелась роща вечнозеленых сосен. После того как композитор с женой поселился здесь, на улице Камилучча, архитектор Марчелло Пьяченти проложил через рощу аллею, не срубив ни одного дерева, — таково было условие нового хозяина. Дом стали называть I Pini («Пинии»). Респики прожил в нем до своего последнего дня.

## **ДЕРЕВО**

В рассказах о «Пиниях Рима» часто цитируют слова Респики о том, что после переезда в Рим, случившегося в 1913 году, его сознанием овладели два образа: фонтаны и сосны. Без тех и других невозможно представить облик города на семи холмах. И более того, пиния была для композитора частью национального культурного кода. Шишка пинии, славящейся своей урожайностью, украшает древко жезла бога плодородия Диониса. Из этой сосны сооружал погребальный алтарь Эней в «Энеиде» древнеримского поэта Вергилия. Узнаваемый силуэт появляется на пейзажах итальянских художников эпохи Возрождения и барокко. Даже сказочного мальчика-полена Пинокио папа Карло выстругал из древесины пинии. ►

# UNDER THE SHADE OF PINE TREES

*Elina Andrianova*

## **THE HOUSE**

Ottorino Respighi dreamed of living in a house surrounded by tall trees. A native of Bologna, at the age of 34, he moved to Rome. The composer was especially particular about the choice of a home for himself and his wife. Elsa Respighi recalled how, after a day at work, they would often get into a car to drive around the neighbourhood in search of their dream home. One day, taking a stroll in a picturesque garden on Monte Mario, the highest of the seven hills of Rome, Respighi came across a villa that belonged to a family of aristocrats. Its windows overlooked a grove of evergreen pines. After the composer and his wife took up their residence here, on Via della Camilluccia, architect Marcello Piacenti paved an alley through the grove without cutting down a single tree — this was a condition imposed by the new owner. The house came to be known as I Pini ('Pines'). Respighi lived there until his last day.

## **THE TREE**

In the accounts of *Pini di Roma* ('Pines of Rome'), Respighi is often quoted as saying that after moving to Rome in 1913, two images captured his imagination: fountains and pines. Without either of them, it is impossible to imagine the townscape of the city on seven hills. Moreover, for the composer, the pine was a part of the national cultural code. A pine cone, renowned for its abundance, adorns the shaft of the rod of Dionysus, the fertility god. It is from pine wood that Aeneas built a funeral altar, as described in the *Aeneid* by the ancient Roman poet Virgil. A recognisable silhouette appears in the landscapes of Italian Renaissance and Baroque artists. Even the fairy-tale boy Pinocchio was carved by Papa Carlo from pine log. ►

## ДЕТИ

Найдя источник вдохновения в окружающей его архитектуре и природе, а также в романе с очаровательными блондинками-сестрами (встреча с любовью всей жизни Эльзой Оливьери-Санджакомо была еще впереди), Респики, обычно крайне медлительный автор, вошел в прекрасную творческую форму. В 1917 году в античном мавзолее императора Августа состоялась премьера симфонической поэмы «Фонтаны Рима». Несмотря на холодный первый прием у публики и противоречивые рецензии, слушатели по всей Италии и далеко за ее пределами вскоре полюбили оркестровую новинку и ее автора. В «Римской трилогии», в которую впоследствии вошли «Пинии Рима» (1924) и «Римские празднества» (1928), Респики создал своего рода новый национальный канон: впервые со времен Вивальди Италия подарила миру большого мастера инструментальной музыки.

## ОПЕРА VS СИМФОНИЯ

В начале XVIII века Италия по большому счету потеряла интерес ко всем жанрам, кроме оперы. Пока мысли итальянцев поглощал театр, в остальной Европе интерес смещался в область симфонического и камерного письма: блистательная 200-летняя история итальянской оперы обернулась историей ненаписанных симфоний, квартетов, концертов, вокальных циклов и инструментальных сюит.

Объединившись вокруг композитора Альфредо Казеллы, Респики и его единомышленники, которых на родине называют *Generazione dell'Ottanta* («поколение восьмидесятников»), стремились к возрождению симфонической и камерно-инструментальной традиции на родине: изучали партитуры выдающихся современников, устраивали концерты новой инструментальной музыки и писали ее.

## ПРИСВОЕНИЕ ПРОШЛОГО

Не менее остро для «восьмидесятников» стоял вопрос о самобытности итальянской музыки: казалось недостаточным перенять актуальную грамматику у иностранных авторов, следовало сформировать уникальный национальный стиль на почве богатейшего культурного наследия прошлого. Как и некоторые другие «восьмидесятники», Респики изучал произведения итальянских мастеров XIV–XVII столетий. Начав со студенческих обработок барочных скрипичных сонат, он на протяжении всей жизни создавал транскрипции и инструментовки: международное признание Респики началось с авторской оркестровой версии «Плача Ариадны», а одной из его последних работ стала редакция оперы «Орфей» Клаудио Монтеверди. ►

## CHILDREN

Having found inspiration in the architecture and nature surrounding him, as well as in an affair with charming blonde sisters — and with the meeting of the love of his life, Elsa Olivieri-Sangiaco, still ahead — Respighi, who was usually an extremely slow author, achieved a great creative shape. In 1917, the premiere of the symphonic poem *Fontane di Roma* ('Fountains of Rome') took place in the ancient mausoleum of Emperor Augustus. Despite the ivy welcome from the public at first and contradictory reviews, listeners across Italy and beyond soon embraced the orchestral novelty and its composer. In his *Roman Trilogy*, which later included *Pini di Roma* (1924) and *Feste romane* ('Roman Festivals') (1928), Respighi established a new kind of national canon: for the first time since Vivaldi, Italy presented the world with a great master of instrumental music.

## OPERA VS SYMPHONY

At the beginning of the 18<sup>th</sup> century, Italy by and large lost interest in all genres except opera. While Italians were preoccupied with the theatre, interest in the rest of Europe shifted towards the realms of symphonic and chamber music writing: the brilliant 200-year history of Italian opera transformed into a narrative of unwritten symphonies, quartets, concerti, vocal cycles and instrumental suites.

Uniting around composer Alfredo Casella, Respighi and his like-minded fellow authors, known as *Generazione dell'Ottanta* ('generation of the eighties'), sought to revive the symphonic and chamber-instrumental tradition in Italy. They studied the scores of outstanding contemporaries, organised concerts of new instrumental music and composed their own works.

## APPROPRIATION OF THE PAST

No less pressing for the 'generation of the eighties' was the question of originality in Italian music. It seemed insufficient to simply adopt the prevailing music 'grammar' from foreign composers; it was essential to develop a unique national style based on the rich cultural heritage of the past. Like some other men of the eighties, Respighi studied works of Italian masters from the 14<sup>th</sup> to the 17<sup>th</sup> century. Beginning with student arrangements of Baroque violin sonatas, he continued to create transcriptions and orchestrations throughout his life. Respighi's international recognition began with his orchestral version of *Lamento d'Arianna* ('Ariadne's Lament'), and one of his final works was a revision of Claudio Monteverdi's opera *L'Orfeo* ('Orpheus'). ▶

Более того, композитор включал элементы музыки прошлого в собственные сочинения и в контекст своего музыкального языка, не только цитировал источники, но и свободно обращался с вокабуляром давно ушедших эпох. В конце 1910-х, незадолго до создания «Пиний Рима», Респики заинтересовался средневековой литургической традицией. Григорианские хоралы зазвучали в двух частях «Римской трилогии» и во многих более поздних произведениях композитора. Это увлечение отразило общие тенденции европейского искусства, вступившего в 1920-х годах на путь неоклассицизма. В то же время оно органично продолжило поиски Респики в контексте идей *Generazione dell'Ottanta* — григорианское пение композитор называл «загубленной совестью Италии».

## ПРОГУЛКА

Симфоническая поэма «Пинии Рима» была окончена летом 1924 года. Как и другие части «Римской трилогии», она состоит из четырех картин: каждую Респики снабдил программным названием и авторским комментарием, раскрывающим сюжет. По ходу произведения слушатель будто совершает прогулку длиною в сутки по окрестностям Рима — от виллы Боргезе через холм Яникул к Аппиевой дороге.

Образ прогулки может напомнить о цикле Модеста Мусоргского «Картинки с выставки» (1874), который, вполне вероятно, был известен и Респики. О Мусоргском он мог слышать от своего учителя: в 20-летнем возрасте Респики два сезона служил концертмейстером группы альтов в оркестре Итальянской оперы (выступавшей в Мариинском театре) и несколько месяцев брал частные уроки по композиции у Николая Римского-Корсакова. Благодаря петербургскому наставнику, итальянец приобщился к традициям русской школы, перенял фантастически тонкое понимание возможностей оркестра и вкус к живописно-повествовательной образности — последнее особенно роднит Респики с Мусоргским.

Здесь уместно упомянуть и автора симфонической редакции (1922) «Картинок с выставки» Мориса Равеля. В начале 1920-х годов, пожалуй, только он один во всей Европе мог соперничать с Респики в мастерстве оркестровки. К тому же итальянец находился под влиянием французского импрессионизма в лице Равеля и его единомышленника Клода Дебюсси — у них создатель «Римской трилогии» позаимствовал многие звуковые краски своей палитры.

## СЮЖЕТЫ

Первая часть, «Пинии виллы Боргезе», переносит слушателя в знаменитый римский парк на холме Пинчо. Солнечным днем в сосновой роще дети водят хороводы, играют в солдатики, по выражению автора — щебеча и крича, словно ласточки. С первых секунд оркестр взмывает в верхний регистр под блестящий звон ударных и фанфары труб, из-за чего возникает ощущение пространства, залитого светом. ►

Moreover, Respighi incorporated elements of past music into his own compositions and the context of his musical language. Not only did he quote sources, but he also freely manipulated the vocabulary of bygone eras. In the late 1910s, shortly before the creation of *Pini di Roma*, Respighi took interest in the medieval liturgical tradition. Gregorian chorales are manifested in two parts of the *Roman Trilogy* and in many of the composer's later works. This passion reflected the broader trends of European art, which embarked on the path of neoclassicism in the 1920s. At the same time, it organically continued Respighi's search in the context of the ideas of *Generazione dell'Ottanta* — the composer called Gregorian singing 'the ruined conscience of Italy'.

## THE STROLL

The symphonic poem *Pini di Roma* was finished in the summer of 1924. Like other parts of the *Roman Trilogy*, it consists of four orchestral canvases; Respighi provided each with a programmatic title and an author's commentary that reveals the plot. As the music piece unfolds, the listener seems to take a day-long stroll around the environs of Rome — from the Villa Borghese over the Janiculum to the Appian Way.

The image of the stroll may remind you of Modest Musorgsky's cycle *Pictures at an Exhibition* (1874), which, quite likely, was also known to Respighi. He could have heard about Musorgsky from his teacher: at the age of 20, Respighi served for two seasons as the concertmaster of the viola section in the orchestra of the Italian Opera (which performed at the Mariinsky Theatre) and took private composition lessons from Nikolai Rimsky-Korsakov for several months. Thanks to his mentor in St Petersburg, the Italian composer embraced the traditions of the Russian school, adopted a remarkably subtle understanding of orchestral possibilities, and developed a taste for pictorial and narrative imagery — the latter particularly linking Respighi to Musorgsky.

It is necessary to mention here Maurice Ravel, the author of the symphonic arrangement (1922) of *Pictures at an Exhibition*. In the early 1920s, perhaps, he was the only composer in all of Europe who could compete with Respighi in the mastery of orchestration. In addition, the Italian was influenced by French impressionism through Ravel and his like-minded colleague Claude Debussy — it is from them that the creator of the *Roman Trilogy* borrowed many of the sound colours of his palette.

## THEMES

The first movement, *I Pini di Villa Borghese* ('The Pines of the Villa Borghese'), takes the listener to the famous Roman park on the Pincian Hill. On a sunny day in a pine grove, children do a circle dance, play soldiers, according to the author, chirping and shouting like swallows. From the very first moments, the orchestra soars into the upper register, accompanied by the brilliant ringing of drums and trumpet fanfare, creating a feeling of space flooded with light. ▶

В садах Боргезе звучат мелодии из детства жены Респики: композитор попросил Эльзу вспомнить, какие песни она пела девочкой, играя в этом же парке, и внес их в партитуру. Главная роль в первой части принадлежит цитате из шутовой песенки о сватовстве к дочерям короля *Oh quante belle figlie, Madama Dorè*: мелодию в духе старинного танца легко узнать по затакту, пунктирному ритму и инструментальному наряду — ее несколько раз повторяют медные и деревянные духовые. Музыка разбегается пассажами в разные стороны, резво сменяет тональности и дыхание, набирает скорость вслед за темпом детской игры и, разогнавшись, обрывается.

Сценка, происходившая в солнечной роще, неожиданно сменяется вечерним пейзажем с мрачными катакомбами: возможно, прием резкого контраста света и тени Респики подсмотрел у Мусоргского в «Картинах с выставки» (вспоминается соседство «Сада Тюильри» и «Быдла»). Вторая часть, «**Пинии у катакомб**», начинается с едва слышного григорианского хорала. Инструменты приглушены сурдинами и словно изображают голоса первых христиан, доносящиеся из глубин пещеры. Образ подземелья Респики рисует густыми тянущимися тембрами низких струнных и духовых. Одно из красивейших мест — гимн в исполнении солирующей трубы, скрытой за сценой: тяжелая поступь затихает, музыка на короткий миг отрывается от земли. В среднем разделе оркестр подражает пастору и пастве, читающим нараспев священный текст во время богослужения. К речитации одной и той же фразы постепенно присоединяется все больше инструментов, пока торжественная молитва не прогремит во всеуслышание.

Ноктюрн третьей части — «**Пинии на холме Яникул**» — это пейзаж головокружительной импрессионистской красоты. Развернутое соло кларнета звучит на фоне тихих застывших струнных, изредка приходящих в неспешное движение: словно слабый ветер покачивает верхушки сосен, разнося над ночным пейзажем одинокий голос соловья. Расслаивающиеся аккорды, гипнотизирующий аккомпанемент челесты и арфы, парящие скрипки воплощают рассвет природы и чувств. В репризе песнь кларнета подхватывает другой соловей, записанный на граммофонную пластинку. Американский композитор, а в те годы студент Респики, Норман Локвуд вспоминал: как только на премьере включили граммофонную запись голоса соловья, зал Августео возмущенно загудел — и оркестрантам пришлось остановиться и ждать, когда же они смогут продолжить. По рассказу другого очевидца, Респики якобы отреагировал на реакцию зала словами: «И пусть освистывают, мне-то какое дело?» Но в финале отношение публики переменилось — последние такты поэмы были заглушены аплодисментами.

Финал цикла, «**Пинии Аппиевой дороги**», воскрешает образы Древнего Рима: сквозь утренний туман воины маршируют по мощеному тракту к Капитолию. Эта часть построена по принципу перманентного крещендо, которое оканчивается грандиозной кульминацией (такой прием позже использует Равель в своем «Болеро»). Чтобы слушатели в филармоническом зале всем телом почувствовали приближение армии, композитор вводит самые низкие органные педали, дополнительный набор медных инструментов, включая букцины — медные духовые, которые применяли в древнеримской армии. ■

Melodies from Respighi's wife's childhood resonate in the Borghese Gardens; the composer asked Elsa to recall the songs she sang as a girl playing in this very park and incorporated them into the score. The leading role in the first movement is taken by a quote from a playful courtship song dedicated to the daughters of the king, *Oh quante belle figlie, Madama Dorè*. The melody, reminiscent of an ancient dance, is easily recognisable due to its off-beat, dotted rhythm and instrumental embellishments; it is repeated several times by the brass and woodwinds. The music scatters in passages in different directions, briskly changes key and tempo, and picks up speed, mirroring the pace of children's play, before coming to an abrupt stop after its acceleration.

The scene set in a sunny grove is suddenly replaced by an evening landscape featuring gloomy catacombs; perhaps Respighi was inspired by the sharp contrast of light and shadow in Musorgsky's *Pictures at an Exhibition* (one recalls the adjacency between *Tuileries* and *Bydło* ('Cattle')). The second movement, *Pini presso una catacomba* ('Pines near a Catacomb'), begins with a barely audible Gregorian chant. The instruments are muffled by mutes, creating the impression of the voices of the first Christians echoing from the depths of the cave. Respighi depicts the image of the underground with thick, prolonged timbres of low strings and wind instruments. One of the most beautiful places is the anthem performed by a solo trumpet hidden behind the stage: the heavy tread subsides, the music briefly lifts off the ground. In the middle section, the orchestra imitates the pastor and the congregation as they chant the sacred text during the divine service. More and more instruments are gradually added to the recitation of the same phrase, until the solemn prayer thunders loudly.

The nocturne in the third movement — *I pini del Gianicolo* ('The Pines of the Janiculum') — is a landscape of dizzying impressionistic beauty. The expanded clarinet solo resounds against the background of quietly frozen strings, occasionally coming into unhurried movement — like a gentle wind swaying the tops of the pines, carrying the lonely voice of a nightingale across the night landscape. Stratified chords, the hypnotising accompaniment of celesta and harp, and aerial violins embody the dawn of nature and feelings. In the reprise, the clarinet's song is taken up by another nightingale recorded on a gramophone. The American composer, in those years a student of Respighi, Norman Lockwood recalled that as soon as the gramophone recording of the nightingale's voice was played at the premiere, the Augusteo hall began to hum indignantly, and the orchestra had to stop and wait before continuing. According to another eyewitness, Respighi allegedly reacted to the audience's response with the words, 'And let them boo, for all I care!' However, in the finale, the audience's attitude changed — the last bars of the poem were drowned out by applause.

The finale of the cycle, *I pini della via Appia* ('The Pines of the Appian Way'), resurrects images of ancient Rome: through the morning fog, soldiers march along a paved highway to the Capitol. This movement is based on the principle of a permanent crescendo, which ends with a grandiose climax (this technique was later used by Ravel in his *Boléro*). In order for the audience in the philharmonic hall to fully experience the approach of an army, the composer introduces the lowest organ pedals and an additional set of brass instruments, including buccins — brass horns used in the ancient Roman army.

# КОРНИ «ПИНИЙ РИМА»

*Избранная хронография*

- 1891** Отторино Респики поступил в Музыкальный лицей Болоньи, где четыре года обучался игре на скрипке и альте. Преподаватели композиции и истории музыки, композитор Джузеппе Мартуччи и музыковед Луиджи Торки соответственно, оказали на него огромное влияние: первый привил интерес к симфоническим, а не оперным, произведениям (в отличие от общепринятых итальянских пристрастий тех лет), второй увлек репертуаром эпохи итальянского барокко.
- 1900–1902** Два сезона Респики работал в Санкт-Петербурге. В это время он брал частные уроки композиции и инструментовки у Николая Римского-Корсакова, познакомился с Сергеем Дягилевым и кругом «Мира искусства». В июне 1901-го Респики исполнил Прелюдию, хорал и фугу, написанную под руководством Римского-Корсакова, на выпускном экзамене в Музыкальном лицее Болоньи и снискал одобрение со стороны учителей.
- 1906–1908** Респики освоил исторический инструмент — виолу д'амур, чтобы играть на ней и альте в квинтете Бруно Муджеллини, исполнявшем старинную музыку. В 1908 году Респики написал оригинальный Концерт в старинном стиле для скрипки с оркестром — первый из многих опытов «вживления» старинной лексики в позднеромантически-импрессионистский язык, свойственный его композиционному мышлению.
- 1913** Респики стал профессором композиции в Музыкальном лицее (позже — Академии) святой Цецилии в Риме. Среди его учеников — Эльза Оливьери-Санджакомо, певица, композитор мексиканского происхождения. Отторино и Эльза поженились в 1919 году: результатом их взаимной любви и брака стало среди прочего серьезное увлечение Респики григорианским хоралом, перенятое у Эльзы. ▶

# THE ROOTS OF *PINI DI ROMA* (‘PINES OF ROME’)

## *Selected chronology*

**1891** Ottorino Respighi entered the Musical Lyceum of Bologna, where he studied violin and viola for four years. The teachers of composition and music history — composer Giuseppe Martucci and musicologist Luigi Torchi, respectively — had a significant influence on him. The first instilled an interest in symphonic, rather than operatic, works (which contrasted with the generally accepted Italian preferences of the time), while the second was fascinated by the repertoire of the Italian Baroque era.

**1900–1902** Respighi worked for two seasons in St Petersburg. At this time, he took private lessons in composition and instrumentation from Nikolai Rimsky-Korsakov, met Sergei Diaghilev and the circle of the *Mir iskusstva* (‘World of Art’) magazine. In June 1901, Respighi performed the Prelude, Chorale and Fugue, written under the direction of Rimsky-Korsakov, at the final exam of the Musical Lyceum of Bologna, earning the approval of the teachers.

**1906–1908** Respighi mastered a historical instrument — the viola d’amour — in order to perform it alongside the viola in the Bruno Mugellini quintet, which specialised in early music. In the same year, 1908, Respighi wrote the original *Concerto all’antica* (‘Concerto in the Old Style’) for violin and orchestra, marking the first of many experiments in ‘implanting’ ancient vocabulary into the late Romantic-impressionist language characteristic of his compositional thinking.

**1913** Respighi became professor of composition at the St Cecilia Lyceum of Music (later the Academy) in Rome. Among his students there was Elsa Olivieri-Sangiaco, a singer and composer of Mexican descent. Ottorino and Elsa got married in 1919: the result of their mutual love and marriage was, among other things, Respighi’s serious fascination with the Gregorian chorale, adopted from Elsa. ▶

- 1916** Летом Респики заключил договор с Сергеем Дягилевым на создание музыки к одноактному балету «Волшебная лавка», для которого композитор реаранжировал и оркестровал фортепианные пьесы из позднего сборника Джоаккино Россини «Грехи моей старости» (премьера балета состоялась в 1919-м). В этом же году была написана первая симфоническая поэма из «Римской трилогии»: в «Фонтанах Рима» впервые воплотились характерные для Респики инструментальная звукопись, живописная повествовательность, виртуозная инструментовка.
- 1919–1920** По заказу Дягилева Респики адаптировал оперу-балет Доменико Чимарозы «Женские хитрости» (премьера спектакля состоялась в 1920-м). Следующей работой для Ballets Russes стала аранжировка оперы Джованни Паизиелло «Служанка-госпожа»: Дягилев отказался от полноформатной постановки и использовал музыку Респики в ряде дивертисментов. Долгое время считавшаяся утерянной партитура была исполнена целиком лишь в 2014 году.
- 1924** Респики написал вторую симфоническую поэму из «Римской трилогии», «Пинии Рима». 14 декабря премьера «Пиний Рима» под управлением Бернардино Молинари стала успехом, сочинение повторили в том же зале Августео 28 декабря при полном аншлаге.  
В этом же году Респики работал над популярной книгой по истории и теории музыки «Орфей».
- 1928** Последнюю поэму трилогии Респики написал всего за девять дней. «Римские празднества» были впервые исполнены Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Артуро Тосканини в Карнеги-холле 21 февраля 1929 года. В этой четырехчастной композиции рядом с ванхическим итальянским фольклором вновь появляются григорианские хоралы, импрессионистичная ночная серенада и картины воображаемой античности. Композитор признавался, что исчерпал колористические возможности оркестра, и столь масштабных симфонических полотен более не писал. ■

- 1916** In the summer, Respighi signed a contract with Sergei Diaghilev to create music for the one-act ballet *La Boutique fantasque* ('The Fantastic Toyshop'), for which the composer rearranged and orchestrated piano pieces from Gioacchino Rossini's late collection *Péchés de vieillesse* ('Sins of Old Age') (the ballet premiered in 1919). In the same year, Respighi composed the first symphonic poem from the *Roman Trilogy*: *Fontane di Roma* ('Fountains of Rome') embodied for the first time his signature style of instrumental sound writing, picturesque narrative and virtuoso instrumentation.
- 1919–1920** On Diaghilev's commission, Respighi adapted Domenico Cimarosa's opera-ballet *Le astuzie femminili* ('Feminine Wiles'), which premiered in 1920. The next work for the Ballets Russes was Respighi's arrangement of Giovanni Paisiello's opera *La serva padrona* ('The Maid Turned Mistress'). Diaghilev declined a full-scale production and instead used Respighi's music in several divertissements. For a long time considered lost, the score was performed in its entirety only in 2014.
- 1924** Respighi composed the second symphonic poem of the *Roman Trilogy* — *Pini di Roma*. The premiere, conducted by Bernardino Molinari on 14 December, was a success, and the composition was repeated in the same venue, the Augusteo, on 28 December to a full house.  
In the same year, Respighi worked on a popular book on the history and theory of music, *Orfeo* ('Orpheus').
- 1928** Respighi wrote the last symphonic poem of the trilogy in just nine days. *Feste romane* ('Roman Festivals') was first performed by the New York Philharmonic conducted by Arturo Toscanini at Carnegie Hall on 21 February 1929. In this four-part composition, Gregorian chorales, an impressionistic night serenade and pictures of imaginary Antiquity reappear alongside Bacchanalian Italian folklore. The composer admitted that he had exhausted the orchestra's colouristic possibilities, and he no longer wrote such large-scale symphonic canvases. ■

## ТЕОДОР КУРЕНТЗИС

**Художественный руководитель оркестра и хора musicAeterna**

Родился и вырос в Греции, где началось его музыкальное образование. В 1994 году приехал учиться у легендарного профессора Санкт-Петербургской государственной консерватории Ильи Мусина. С этих пор его жизнь тесно связана с Россией.

В 2004 году стал главным дирижером Новосибирского театра оперы и балета, основал оркестр и хор musicAeterna. В 2011–2019 годах был художественным руководителем Театра оперы и балета в Перми, куда вместе с ним переехали артисты musicAeterna. С 2012-го — художественный руководитель Дягилевского фестиваля в Перми. С 2018 по 2024 год был главным дирижером Симфонического оркестра Юго-Западного радио Германии. В 2019 году Теодор Курентзис и musicAeterna переехали в Санкт-Петербург, их творческой резиденцией стал Дом Радио.

В качестве дирижера-постановщика сотрудничает с ведущими режиссерами мира (Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи, Питер Селларс, Теодорос Терзопулос и др.) и крупнейшими оперными театрами Европы и России. Возглавляя Пермскую оперу, представил новые сочинения, написанные по его заказу: оперу «Носферату» Дмитрия Курляндского (2014), Концерт для скрипки с оркестром Сергея Невского (2015), оперу Cantos Алексея Сюмака (2016), хоровую оперу Tristia («Скорбные элегии») Филиппа Эрсана (2016).

Вместе с musicAeterna и другими оркестрами регулярно гастролирует по миру, выступая на таких площадках, как Берлинская, Эльбская, Мюнхенская и Парижская филармонии, концертные залы в Кельне и Мадриде, Венский концертхаус, The Shed в Нью-Йорке, Сантори-холл в Токио, Королевский Альберт-холл в Лондоне, Фестшпильхаус Баден-Бадена, театр Ла Скала, Большой зал Московской консерватории, Зал Зарядье и Санкт-Петербургская филармония. Теодор Курентзис — постоянный участник фестивалей в Зальцбурге, Люцерне, Экс-ан-Провансе, Бохуме и Санкт-Петербурге.

Выпущенные musicAeterna и Теодором Курентзисом на лейбле Sony Classical записи Моцарта, Малера, Бетховена, Чайковского, Рамо и Стравинского были удостоены престижных премий.

В 2024 году Теодор Курентзис в коллаборации с бельгийской независимой компанией Outhere Music основал собственный лейбл Theta (Θ), фокусирующийся на издавании записей, сделанных разными коллективами под его музыкальным руководством.

Теодор Курентзис — девятикратный лауреат Российской национальной театральной премии «Золотая маска», лауреат премии KAIROS, командор ордена Феникса (Греция) и кавалер ордена Дружбы. ■

## TEODOR CURRENTZIS

**Artistic Director of the musicAeterna Orchestra and Choir**

Was born and raised in Greece, where he began his musical education. In 1994, he entered the Rimsky-Korsakov St Petersburg State Conservatory to study under the legendary professor Ilya Musin. Since then, his life has been closely connected with Russia.

In 2004, Currentzis became Chief Conductor of the Novosibirsk Opera and Ballet Theatre where he founded the musicAeterna Orchestra and Choir.

From 2011 to 2019, he was Artistic Director of the Perm Opera and Ballet Theatre, where artists of musicAeterna followed him from Novosibirsk. Since 2012, Currentzis has been Artistic Director of the Diaghilev Festival in Perm. From 2018 to 2024, he was Chief Conductor of the SWR Symphonieorchester (Southwest German Radio Symphony Orchestra). In 2019, Currentzis and musicAeterna moved to St Petersburg, taking up creative residence in the Dom Radio.

As a conductor and music director, he collaborates with the world's leading stage directors (Robert Wilson, Romeo Castellucci, Peter Sellars, Theodoros Terzopoulos, etc.) and largest opera houses in Europe and Russia. While heading the Perm Opera, he presented new works commissioned by him, including the opera *Nosferatu* by Dmitri Kourliandski (2014), the Violin Concerto by Sergej Newski (2015), the opera *Cantos* by Alexey Sioumaki (2016) and the choral opera *Tristia (Mournful Elegies)* by Philippe Hersant (2016).

Together with musicAeterna and other orchestras, Currentzis regularly tours the world, performing at such venues as the Philharmonie Berlin, Hamburg's Elbphilharmonie, Munich's Philharmonie am Gasteig and the Philharmonie de Paris, concert halls in Cologne and Madrid, the Wiener Konzerthaus, New York's The Shed, Tokyo's Suntory Hall, London's Royal Albert Hall, the Festspielhaus Baden-Baden, La Scala, the Grand Hall of the Moscow Conservatory, the Moscow Zaryadye Hall and the St Petersburg Philharmonia. He is a regular participant in festivals in Salzburg, Lucerne, Aix-en-Provence, Bochum and St Petersburg.

The recordings of Mozart, Mahler, Beethoven, Tchaikovsky, Rameau and Stravinsky made by the musicAeterna Orchestra and Teodor Currentzis with Sony Classical have won prestigious awards.

In 2024, Teodor Currentzis, in collaboration with the Belgian independent company Outhere Music, founded his own label, Theta (Θ), focusing on publishing recordings made by various ensembles under his musical direction.

Has awarded nine 'Golden Mask' Russian National Theatre Awards; he also is a laureate of the KAIROS Award, the Order of the Phoenix Commander (Greece) and the Order of Friendship Knight. ■

## **ОРКЕСТР MUSICAETERNA**

**Художественный руководитель и дирижер Теодор Курентзис**

**Ассистент дирижера Илья Гайсин**

Один из самых востребованных российских коллективов, постоянно расширяющий границы своих творческих возможностей в области старинной музыки в исторически информированном исполнении, академической классики и современной музыки.

Оркестр основан дирижером Теодором Курентзисом в 2004 году в Новосибирске, с 2011 по 2019 год был частью труппы Пермского театра оперы и балета. В 2019-м творческой резиденцией musicAeterna стал петербургский Дом Радио, где по инициативе Теодора Курентзиса создан междисциплинарный культурный центр.

Вместе с Теодором Курентзисом musicAeterna регулярно гастролирует по России и миру, участвует в таких международных фестивалях, как Рурская триеннале, Klara-festival в Брюсселе, фестиваль в Экс-ан-Провансе, «Дягилев Р. С.» в Санкт-Петербурге, Дягилевский фестиваль в Перми. В 2017 году musicAeterna стал первым российским коллективом, который открыл основную программу Зальцбургского фестиваля. Оркестр и хор исполнили оперу «Милосердие Тита» в постановке Питера Селларса и с тех пор стали постоянными участниками фестиваля. В 2019—2020 состоялись первые гастроли в Японии и США. Газета "Нью-Йорк Таймс" назвала выступление оркестра одним из важнейших событий года.

Выпущенные musicAeterna и Теодором Курентзисом на лейбле Sony Classical записи Моцарта, Малера, Бетховена, Чайковского, Рамо и Стравинского были высоко оценены критикой и удостоены престижных премий: ECHO KLASSIK, Edison Klassiek, Japanese Record Academy Award, BBC Music Magazine's Opera Award. ■

## **MUSICAETERNA ORCHESTRA**

**Artistic Director and Conductor Teodor Currentzis**

**Assistant Conductor Ilya Gaysin**

musicAeterna is one of the most in-demand Russian ensembles that is constantly pushing the boundaries of its creative capabilities in the field of historically informed performance of early music, academic music of the classical period, and contemporary compositions.

Together with Teodor Currentzis, musicAeterna regularly tours Europe and the world with performances in numerous prestigious venues including the Wiener Konzerthaus, the Philharmonie Berlin, Hamburg's Elbphilharmonie, Munich's Philharmonie am Gasteig, the Philharmonie de Paris, the Kölner Philharmonie, the Festspielhaus Baden-Baden and La Scala.

The musicAeterna Orchestra is a frequent guest at international festivals, such as the Ruhrtriennale, the Klarafestival, the Aix-en-Provence Festival, the Lucerne Festival and the Diaghilev Festival. In 2017, musicAeterna became the first Russian ensemble to have the honour of opening the main programme of the world's most prestigious music festival in Salzburg. The musicians performed Mozart's "La Clemenza di Tito" (directed by Peter Sellars) and "Requiem". Since then, musicAeterna has been regularly featured at the festival. In 2019-2020 the ensemble's touring geography was expanded with debuts in Japan and USA. The New York Times later called that performance one of the key events of the year.

Conducted by Teodor Currentzis, musicAeterna has recorded with Sony Classical the works by Mozart, Mahler, Beethoven, Tchaikovsky, Rameau and Stravinsky. These recordings have received prestigious music awards: ECHO KLASSIK, Edison Klassiek, Japanese Record Academy Award and *BBC Music Magazine's* Opera Award. ■

### **ПЕРВЫЕ СКРИПКИ**

Владислав Песин  
Александр Котельников  
Дмитрий Чепига  
Дмитрий Бородин  
Вадим Тейфинов  
Иван Субботкин  
Андрей Сигеда  
Ольга Артюгина  
Елена Райс  
Мария Стратонович  
Айсылу Сайфуллина  
Андрей Росцик  
Анастасия Стрельникова  
Максим Кузин  
Алексей Васильев  
Екатерина Ильченко  
Марк Зингер

### **ВТОРЫЕ СКРИПКИ**

Илья Гайсин  
Артемий Савченко  
Лина Варганова  
Роберт Брем  
Петр Чонкушев  
Елена Харитонова  
Армен Погосян  
Инна Прокопьева-Райс  
Елена Иванова  
Мария Окунева  
Екатерина Горелова  
Кристина Таха  
Екатерина Романова  
Евгения Гранова  
Лия Проскурякова  
Аргине Степанян

### **АЛЬТЫ**

Наил Бакиев  
Григорий Чекмарёв  
Ирина Сопова  
Динара Муратова  
Андрей Сердюковский  
Лев Серов  
Марина Антонова  
Любовь Лазарева  
Анастасия Рыбина  
Адель Есина  
Александр Митинский  
Александр Чижов  
Ольга Ваганова  
Евгений Соколов

### **ВИОЛОНЧЕЛИ**

Алексей Жилин  
Мириам Пранди  
Евгений Румянцев  
Раббани Алдангор  
Александр Прозоров  
Владимир Словачевский  
Максим Акчурин  
Андрей Ефимовский  
Дмитрий Еремин  
Александр Кулибабин  
Дмитрий Ганенко  
Александра Перлова

### **КОНТРАБАСЫ**

Андрей Шинкевич  
Артем Чирков  
Павел Стёпин  
Хайк Хачатрян  
Иван Иванчик  
Дилявер Менаметов  
Никита Макин  
Иван Мясников

**FIRST VIOLINS**

Vladislav Pesin  
Alexander Kotelnikov  
Dmitry Chepiga  
Dmitry Borodin  
Vadim Teifikov  
Ivan Subbotkin  
Andrey Sigeda  
Olga Artyugina  
Elena Rais  
Maria Stratonovich  
Aisylu Saifullina  
Andrej Roszyk  
Anastasia Strelnikova  
Maxim Kuzin  
Aleksey Vasilyev  
Ekaterina Ilchenko  
Mark Zinger

**SECOND VIOLINS**

Ilya Gaysin  
Artemy Savchenko  
Lina Vartanova  
Robert Brem  
Pyotr Chonkushev  
Elena Kharitonova  
Armen Poghosyan  
Inna Prokopyeva-Rais  
Elena Ivanova  
Maria Okuneva  
Ekaterina Gorelova  
Kristina Taha  
Ekaterina Romanova  
Evgenia Granova  
Lia Proskuryakova  
Argine Stepanyan

**VIOLAS**

Nail Bakiev  
Grigoriy Chekmaryov  
Irina Sopova  
Dinara Muratova  
Andrey Serdyukovsky  
Lev Serov  
Marina Antonova  
Lyubov Lazareva  
Anastasia Rybina  
Adel Esina  
Alexander Mitinsky  
Alexander Chizhov  
Olga Vaganova  
Evgeny Sokolov

**CELLOS**

Alexey Zhilin  
Miriam Prandi  
Evgeny Rumiantsev  
Rabbani Aldangor  
Alexander Prozorov  
Vladimir Slovachevsky  
Maxim Akchurin  
Andrey Efimovsky  
Dmitry Eremin  
Alexander Kulibabin  
Dmitry Ganenko  
Alexandra Perlova

**DOUBLE-BASSES**

Andrey Shinkevich  
Artem Chirkov  
Pavel Stepin  
Hayk Khachatryan  
Ivan Ivanchik  
Diliaver Menametov  
Nikita Makin  
Ivan Myasnikov

**ФЛЕЙТА-ПИККОЛО**

Станислав Михайловский

**ФЛЕЙТЫ**

Анна Комарова

Федор Чернышов

**АЛЬТОВАЯ ФЛЕЙТА**

Маргарита Галкина

**ГОБОИ**

Максим Ходырев

Фрол Герасимов

**АНГЛИЙСКИЙ РОЖОК**

Александр Быков

**КЛАРNET-ПИККОЛО**

Данила Лукьянов

**КЛАРNETЫ**

Сергей Елецкий

Никита Ваганов

**БАС-КЛАРNET**

Данила Янковский

**ФАГОТЫ**

Талгат Сарсембаев

Игорь Ахсс

Олжас Аширматов

**КОНТРАФАГОТ**

Михаил Кротов

**ВАЛТОРНЫ**

Леонид Вознесенский

Хайро Химено

Николай Дубровин

Алексей Сакович

**ТРУБЫ**

Жасулан Абдыкалыков

Алексей Никифоров

Никита Истомин

Павел Курдаков

**ТРОМБОНЫ**

Жерар Костес / Арман Суртаев

Андрей Салтанов

Владимир Кищенко

**ТУБА/ЧИМБАССО**

Иван Сватковский

**ЛИТАВРЫ**

Дмитрий Клеменок

**УДАРНЫЕ**

Андрей Волосовский

Алексей Амосов

Максим Санин

Константин Колесников

Владислав Заварыкин

Карина Фарашян

Павел Прохоров

**ОРГАН**

Андрей Бараненко

**ФОРТЕПИАНО**

Николай Мажара

**ЧЕЛЕСТА**

Александра Листова

**АРФЫ**

Мария Зоркина

Луиза Минцаева

**PICCOLO FLUTE**

Stanislav Mikhailovsky

**FLUTES**

Anna Komarova

Fyodor Chernyshov

**ALTO FLUTE**

Margarita Galkina

**OBOES**

Maxim Khodyrev

Frol Gerasimov

**ENGLISH HORN**

Alexander Bykov

**PICCOLO CLARINET**

Danila Lukianov

**CLARINETS**

Sergey Eletskiy

Nikita Vaganov

**BASS CLARINET**

Danila Yankovsky

**BASSOONS**

Talgat Sarsembayev

Igor Akhss

Olzhas Ashirmatov

**CONTRABASSOON**

Mikhail Krotov

**HORNS**

Leonid Voznesensky

Jairo Gimeno

Nikolai Dubrovin

Aleksei Sakovich

**TRUMPETS**

Zhassulan Abdykalykov

Alexey Nikiforov

Nikita Istomin

Pavel Kurdakov

**TROMBONES**

Gerard Costes / Arman Surtaev

Andrey Saltanov

Vladimir Kishchenko

**TUBA/CIMBASSO**

Ivan Svatkovsky

**TIMPANI**

Dmitry Klemenok

**PERCUSSIONS**

Andrey Volosovsky

Alexey Amosov

Maksim Sanin

Konstantin Kolesnikov

Vladislav Zavarykin

Karina Farashyan

Pavel Prokhorov

**ORGAN**

Andrey Baranenko

**PIANO**

Nikolai Mazhara

**CELESTA**

Alexandra Listova

**HARPS**

Maria Zorkina

Luiza Mintsaeva

Генеральный директор, директор по творческому планированию musicAeterna —  
Илья Шахов  
Главный хормейстер хора musicAeterna — Виталий Полонский  
Директор по развитию — Анастасия Елаева  
Директор по коммуникациям — Оксана Генк  
Директор оркестра musicAeterna — Павел Курдаков  
Заместитель директора оркестра — Александр Левко  
Менеджеры оркестра — Мария Сагадиева, Ольга Чукова  
Тур-менеджеры — Олеся Михеева, Анна Шугалева  
Библиотекари — Сергей Стройкин, Элина Лебедзе  
Технический директор — Иван Пешков  
Заместитель технического директора — Михаил Комаров  
Старший рабочий сцены — Илья Белохвостиков

**CEO, Artistic Planning Director of the musicAeterna — Ilja Chakhov**  
**Chief Choirmaster of the Choir — Vitaly Polonsky**  
**Director of Development — Anastasia Elaeva**  
**Director of Communications — Oksana Gekk**  
**Director of the Orchestra — Pavel Kurdakov**  
**Deputy Director of the Orchestra — Alexander Levko**  
**Managers of the Orchestra — Maria Sagadieva, Olga Chukova**  
**Tour Managers — Olesya Mikheeva, Anna Shugaleva**  
**Librarians — Sergey Stroykin, Elina Lebedze**  
**Technical Director of the Orchestra — Ivan Peshkov**  
**Deputy Technical Director of the Orchestra — Mikhail Komarov**  
**Senior Stagehand — Ilya Belokhvostikov**





Д Я Г И Л Е В +

26.12

27.12

2024

ОБРАЗОВАТЕЛЬ  
НАЯ ПРОГРАММА  
EDUCATIONAL  
PROGRAMME

из серии «Библейский цикл» | 1980-1990 | бумага, гуашь, акварель | 59,5 × 84  
from the *Biblical Cycle* | 1980-1990 | watercolour and gouache on paper | 59.5 × 84

26.12

ЧТ

17:00

12+

📍 БОЛЬШОЙ ЗАЛ ПЕРМСКОЙ ФИЛАРМОНИИ (ФОЙЕ ТРЕТЬЕГО ЭТАЖА)

**Равель, Респиги, Дягилев.  
В поисках музыки кино**

*лекция*

лектор Илья Кухаренко

**Р**еспиги, Равель, Дягилев и др.: театровед, музыкальный критик и драматург Илья Кухаренко расскажет о музыкальном языке композиторов «круга Дягилева», о том, как их произведения предсказывали и формулировали язык кино. «Пинии Рима» Отторино Респиги и «Дафниса и Хлою» Мориса Равеля объединяет много разных обстоятельств: сотрудничество с Дягилевым обоих композиторов; ученичество у Римского-Корсакова, виртуальное в случае Равеля и реальное в случае Респиги; программный неоклассицизм, за которым скрывается совсем не классическая экспериментальность музыкального языка. Но есть еще одно свойство этой музыки, и о нем будет сказано отдельно: даже сам Дягилев «обвинял» «Дафниса» в том, что симфонической эффектности тут больше, чем танцевальной. Визуальная сила упомянутых сочинений уже почти кинематографическая, их спецэффекты и монтажные склейки почти предсказывают кинематограф совсем других, куда более поздних эпох. ■



фестивальный плейлист



**ЗВУК**

niFi · стриминг

26.12

THU

17:00

12+

📍 GREAT HALL OF THE PERM PHILHARMONIC (THE LOBBY OF THE 2<sup>ND</sup> FLOOR)

**Ravel, Respighi, Diaghilev.  
In search of film music**

*lecture*

lecturer Ilya Kukharenko

**R**espighi, Ravel, Diaghilev and others: theatre researcher, music critic and playwright Ilya Kukharenko will discuss the properties of the musical language of composers belonging to the Diaghilev circle and how their music predicted and shaped the language of cinema.

Ottorino Respighi's *Pini di Roma* ('Pines of Rome') and Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* ('Daphnis and Chloe') are united by many different circumstances. Both composers collaborated with Diaghilev; they both shared apprenticeship with Rimsky-Korsakov, virtual in the case of Ravel and real in the case of Respighi. Also, their works are united by programmatic neoclassicism, which hides a completely non-classical experimentation of musical language. However, this music has another feature that is worth mentioning — even Diaghilev himself 'accused' *Daphnis* of containing more symphonic effect than that of dance. The visual power of the works in question is already almost cinematic, and their special effects and cuts almost predict the cinematography of completely different, much later eras. ■



The festival playlist

 **3BYK**  
НІНІ · СТРИМІНГ

## ИЛЬЯ КУХАРЕНКО

Театровед, музыкальный критик, оперный драматург и продюсер.

Окончил театроведческий факультет Российской академии театрального искусства — ГИТИС, затем аспирантуру Государственного института искусствознания.

В качестве критика и редактора отделов культуры сотрудничал с такими изданиями, как «Газета», «Известия», Vogue, «Труд», «Сноб», Colta, «Театр», «Коммерсантъ». Вел программы «БлокНот» и «Собрание исполнений» на телеканале «Россия-Культура».

В 2011–2012 годах был директором PR-департамента Пермского театра оперы и балета.

В сезоне 2012/2013 работал помощником директора по развитию Новосибирского театра оперы и балета, а также арт-директором киноконцертного комплекса «Победа» в Новосибирске.

В качестве драматурга, куратора и консультанта сотрудничал с режиссером и сценографом Филиппом Григорьяном, хореографом Анной Абалихиной, режиссером Тимофеем Кулябиным в оперных и драматических театрах.

Был куратором и драматургом оперных и междисциплинарных проектов, среди которых — «Кантата Lab» в Большом театре России с участием артистов молодежной оперной программы ГАБТ и студентов режиссерских мастерских Олега Кудряшова и Дмитрия Брусникина, спектакль «Закрой мне глаза», поставленный Анной Абалихиной в Пермском театре оперы и балета в рамках «Арт-лаборатории» Международного фестиваля-школы современного искусства «Территория», а также учрежденный фестивалем «Золотая маска» и Благотворительным фондом Владимира Потанина проект Theatrum-2023, в рамках которого прошла премьера оперы «Висячие сады» режиссера Бориса Юхананова по вокальному циклу Арнольда Шёнберга. ■

## ILYA KUKHARENKO

Ilya Kukharenko is a theatre historian, music critic, opera playwright and producer.

Graduated from the Faculty of Theatre Studies at the Russian Academy of Theatre Arts — GITIS, and then completed a postgraduate school at Moscow's State Institute for Art Studies.

As a critic and editor of cultural departments, he collaborated with such media as *Gazeta* ('The Gazette'), *Izvestiya* ('News'), *Vogue*, *Trud* ('Labour'), *Snob*, *Colta*, *Teatr* ('Theatre') and *Kommersant* ('The Businessman'). Has hosted the shows *BlokNot* ('NoteBook') and *Sobraniye ispolneniy* ('Collected Performances') on the TV channel Rossiya-Cultura ('Russia-Culture').

From 2011 to 2012, Ilya Kukharenko was the director of the PR Department of the Perm Opera and Ballet Theatre.

In the 2012–13 season, he worked as an assistant director for the development at the Novosibirsk Opera and Ballet Theatre, as well as Art Director of the Pobeda ('Victory') Cinema and Concert Complex in Novosibirsk.

As a playwright, curator and consultant, he collaborated with director and set designer Philip Grigoryan, choreographer Anna Abalikhina, director Timofey Kulyabin in opera and drama theatres.

Was the curator and playwright of various opera and interdisciplinary projects. Among them are: the Cantata Lab at the Bolshoi Theatre of Russia, which featured artists from the Bolshoi Theatre's Young Artists Opera Programme and students from the directing workshops of Oleg Kudryashov and Dmitry Brusnikin; the play *Close My Eyes*, staged by Anna Abalikhina at the Perm Opera and Ballet Theatre as part of the Art Laboratory of the International Festival-School of Contemporary Art 'Territory'; and the *Theatrum 2023* project established by the 'Golden Mask' Festival and the Vladimir Potanin Charitable Foundation. Within this framework, the premiere of the opera *Hanging Gardens*, directed by Boris Yukhananov and based on a vocal cycle by Arnold Schoenberg, took place. ■

27.12

ПТ

16:00

12+

🏠 БОЛЬШОЙ ЗАЛ ПЕРМСКОЙ ФИЛАРМОНИИ

### Currentzis Lab

*открытая репетиция оркестра musicAeterna*

**Т**еодор Курентзис проведет с оркестром musicAeterna открытую репетицию симфонической программы «Дягилев+». Формат Currentzis Lab предполагает не только работу с оркестром, но и емкие пояснения для широкой аудитории к исполняемым сочинениям. В плане репетиции — фрагменты хореографической поэмы для оркестра «Вальс» и Второй сюиты из балета «Дафнис и Хлоя» Мориса Равеля, а также симфонической поэмы «Пинии Рима» Отторино Респиги. Программа может быть изменена.

Формат Currentzis Lab — это уникальный шанс узнать, что вкладывает дирижер в интерпретацию сочинения, и увидеть, как он добивается воплощения собственных идей вместе с оркестрантами. Зрители станут свидетелями того, как музыканты работают над своими партиями, находят нужные интонации, достигают точности мелодических, ритмических, динамических нюансов, воплощающих замысел композитора и интерпретацию дирижера. Погружение в детали партитуры вместе с дирижером и инструменталистами позволяет получить опыт внимательного слушания и затем — на концерте — на новом уровне проникнуть в суть звучащей музыки. ■

27.12

FRI

16:00

12+

🏠 GREAT HALL OF THE PERM PHILHARMONIC

### Currentzis Lab

*open rehearsal of the musicAeterna Orchestra*

**T**eodor Currentzis will host an open rehearsal of the *Diaghilev+* symphony programme with the musicAeterna Orchestra. The Currentzis Lab format involves not only working with the orchestra but also succinct comments on compositions performed for a wide audience. The rehearsal plan includes fragments of the Suite No. 2 from the ballet *Daphnis et Chloé* ('Daphnis and Chloe') and *La Valse* ('The Waltz'), a choreographic poem for orchestra by Maurice Ravel, as well as the symphonic poem *Pini di Roma* ('Pines of Rome') by Ottorino Respighi. The programme is subject to change.

The Currentzis Lab format offers a unique opportunity to explore the conductor's intention underlying the interpretation of the composition, and to see how he realises his ideas in collaboration with the orchestra. The audience will witness how the musicians work on their parts, find the right intonations, achieve the accuracy of melodic, rhythmic and dynamic nuances that embody the composer's idea and the conductor's interpretation. Diving into the details of the score alongside the conductor and instrumentalists allows the audience to develop an attentive listening experience and, during a concert, to grasp the essence of the music at a new level. ■



из серии «Абстракция» | 1990-е | бумага, гуашь, анварель | 61 × 86  
from the series Abstraction | 1990s | watercolour and gouache on paper | 61 × 86

## Юрий Злотников — художник буклета

**В** буклете «Дягилев+» 2024 года представлена графика Юрия Злотникова (1930–2016), одного из классиков отечественного искусства, который развивал язык абстракции с 1950-х годов. Созданная Юрием Злотниковым художественная концепция, основанная на научно-аналитическом подходе, продолжает модернистские традиции авангарда и оказывает огромное влияние на развитие современного российского искусства. В буклете опубликованы работы из нескольких серий, пополнявшихся автором с конца 1970-х до 1990-х годов.

Ключевые персональные выставки Юрия Злотникова прошли в Государственной Третьяковской галерее (2004), Государственном Русском музее (2008), Московском музее современного искусства (2011), Мультимедиа Арт Музее (Москва, 2016). Работы Злотникова хранятся в Национальном музее современного искусства (Центр Помпиду, Париж), Музее Зиммерли Ратгерского университета (штат Нью-Джерси, США), ГМИИ им. А. С. Пушкина, ММОМА (Москва), Государственной Третьяковской галерее, Государственном Русском музее, в других музейных коллекциях и в частных собраниях по всему миру.

Публикация произведений Юрия Злотникова состоялась при поддержке галереи pop/off/art.

## Yuri Zlotnikov is the booklet's artist

**T**he booklet of the *Diaghilev+ 2024* is illustrated with graphic works by Yuri Zlotnikov (1930–2016), one of the Russian classics who developed the visual language of abstract art since the 1950s. Based on a scientific and analytical approach, the artistic concept developed by Yuri Zlotnikov follows the modernist traditions of the avant-garde and has had a huge impact on the development of modern Russian art. The booklet contains works from several series, which were expanded by the author from the late 1970s to the 1990s.

Yuri Zlotnikov's key solo exhibitions were hosted at the State Tretyakov Gallery (Moscow, 2004), the State Russian Museum (St Petersburg, 2008), the Moscow Museum of Modern Art (2011), the Multimedia Art Museum (Moscow, 2016). Zlotnikov's works are kept at the National Museum of Modern Art (Centre Pompidou, Paris), the Zimmerli Art Museum at Rutgers University (New Jersey, USA), the State Tretyakov Gallery (Moscow), the State Russian Museum (St Petersburg), the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow), MMOMA (Moscow) and other museums and private collections across the world.

The publication of Yuri Zlotnikov's works was possible due to the support of the pop/off/art gallery.



дягилевский  
фестиваль  
diaghilev  
festival

художественный руководитель дягилевского фестиваля

**Теодор Нурентзис**

**дирекция дягилевского фестиваля**

директор **Анна Касимова**

продюсер **Дарья Зайкова**

технический директор **Юрий Чернов**

технический координатор **Арсений Юдин**

координатор мероприятий **Елена Завершинская**

менеджеры **Юлия Сереброва, Наталия Федосеева,**

**Полина Максимовских, Татьяна Катаева, Ирина Головкова,**

**Вероника Францкевич, Татьяна Демакова**

pr, работа со сми **Оксана Гекк**

маркетинг, реклама **Иван Нечаев**

smm **Елена Свиридова**

**дягилевский фонд поддержки культурных инициатив**

директор **Ангелина Макиенко**

редактор буклета **Ольга Комок**

дизайн, верстка, подготовка к печати **Евгения Мрачковская**

авторы текстов **Богдан Королёк, Элина Андрианова, Ольга Комок**

перевод **Софья Абашева**

литературный редактор и корректор **Андрей Бауман**

дизайн имиджа фестиваля **Мика Саламаха**

леттеринг **Валерий Голыженков**

печать типография «Астер», Пермь, Усольская ул., 15

artistic director of the diaghilev festival  
**Teodor Currentzis**

**the diaghilev festival management**

director **Anna Kasimova**  
producer **Darya Zaykova**  
technical director **Yuri Chernov**  
technical coordinator **Arseniy Yudin**  
events manager **Elena Zavershinskaya**  
managers **Yulia Serebrova, Natalia Fedoseeva,**  
**Polina Maksimovskikh, Tatyana Kataeva, Irina Golovkova,**  
**Veronika Frantsevich, Tatyana Demakova**  
pr, media communications **Oksana Gekk**  
marketing, advertising **Ivan Nechaev**  
smm **Elena Sviridova**

**diaghilev foundation for support of cultural initiatives**

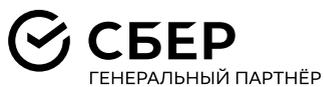
director **Angelina Makienko**

executive editor **Olga Komok**  
design, layout, preparation for printing **Evgeniya Mrachkovskaya**  
writers **Bogdan Korolyok, Elina Andrianova, Olga Komok**  
translation **Sofia Abasheva**  
literary editor and proofreader **Andrey Bauman**  
festival image design **Mika Salamakha**  
lettering **Valery Golyzhenkov**

printed by **Aster Printing House, 15 Usolskaya Street, Perm, Russia**

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПЕРМСКОГО КРАЯ

ПРОЕКТ ДЯГИЛЕВСКОГО ФОНДА ПОДДЕРЖКИ КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ



при поддержке



генеральный  
билетный партнер



спонсор



официальный  
автомобиль

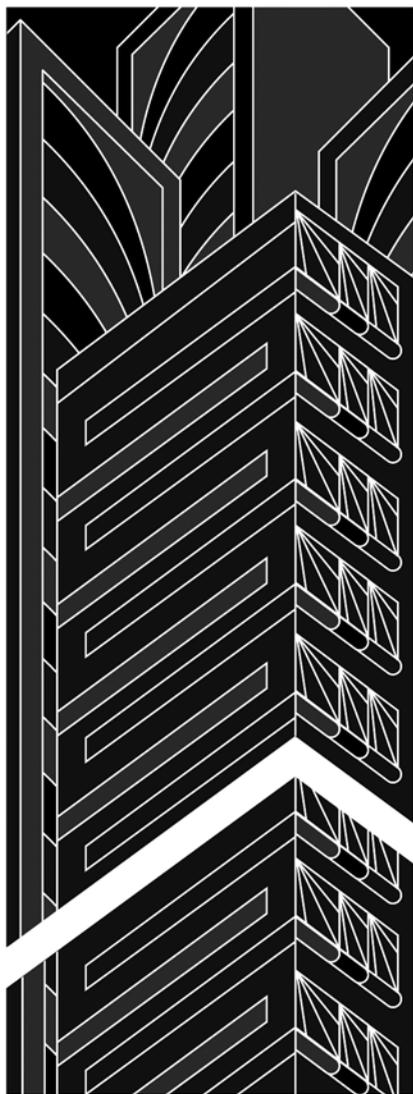


медиапартнеры



со Сбером

КУЛЬТУРА



**КОРТРОС®**

СОЗДАЁМ НАСТОЯЩЕЕ

МОСКВА ● ПЕРМЬ ● ЕКАТЕРИНБУРГ



