

1

дягилевский
фестиваль
diaghilev
festival

дягилев+
14–16.12.2025
художественный
руководитель
теодор курентзис

площадки

большой зал
permской филармонии
кубышева, 14

органный зал
permской филармонии
ленина, 51б

14.12 вс

19:00 12+

органный зал permской филармонии
камерный концерт
квартет имени давида ойстраха
сергей давыдченко, фортепиано
Дмитрий Шостакович. Квартеты № 1
и 10, Фортепианный квинтет

15.12 пн

20:00 12+

большой зал permской филармонии
симфонический концерт
оркестр musicAeterna
дирижер теодор курентзис
Рихард Вагнер. «Кольцо без слов»

16.12 вт

20:00 12+

большой зал permской филармонии
симфонический концерт
оркестр musicAeterna
дирижер теодор курентзис
Рихард Вагнер. «Кольцо без слов»

venues

perm philharmonic great hall
14 kuibyshev street

perm philharmonic
organ concert hall
51b lenin street

14.12 sun

19:00 12+

perm philharmonic organ concert hall
chamber concert
david oistrakh string quartet
sergey davydchenko, piano
Dmitri Shostakovich. Quartets Nos 1
and 10, Piano Quintet

15.12 mon

20:00 12+

perm philharmonic great hall
symphonic concert
musicAeterna orchestra
conductor teodor currentzis
Richard Wagner.
The Ring without Words

16.12 tue

20:00 12+

perm philharmonic great hall
symphonic concert
musicAeterna orchestra
conductor teodor currentzis
Richard Wagner.
The Ring without Words

квартет имени
давида ойстраха
сергей давыденко



21.
10.
11.
12.

14.12 вс
19:00
12+
органный зал
permской
филармонии

квартет имени давида ойстраха

камерный
концерт

Андрей Баранов, первая скрипка
Даниил Австрих, вторая скрипка
Федор Белугин, альт
Алексей Жилин, виолончель
а также
Сергей Давыденко, фортепиано

программа:

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Струнный квартет № 1 до мажор, оп. 49 (1938)
Moderato
Moderato
Allegro molto
Allegro

Струнный квартет № 10 ля-бемоль мажор,
оп. 118 (1964)
Andante
Allegretto furioso
Adagio
Allegretto

Фортепианный квинтет соль минор, оп. 57 (1940)
Прелюдия. Lento
Фуга. Adagio
Скерцо. Allegretto
Интермеццо. Lento
Финал. Allegretto



david oistrakh string quartet

14.12 sun
19:00
12+
perm philharmonic
organ hall

chamber
concert

Andrey Baranov, first violin
Daniel Austrich, second violin
Fedor Belugin, viola
Alexey Zhilin, cello
featuring
Sergey Davydchenko, piano

on the programme:

Dmitri Shostakovich (1906–1975)

String Quartet No. 1 in C major, Op. 49 (1938)
Moderato
Moderato
Allegro molto
Allegro



String Quartet No. 10 in A-flat major,
Op. 118 (1964)
Andante
Allegretto furioso
Adagio
Allegretto

Piano Quintet in G minor, Op. 57 (1940)
Prelude. Lento
Fugue. Adagio
Scherzo. Allegretto
Intermezzo. Lento
Finale. Allegretto

герменевтика герметиков

квартеты № 1 и 10, фортепианный квинтет
дмитрия шостаковича

ольга комок

Первый квартет, Фортепианный квинтет, Десятый квартет — все эти сочинения Дмитрий Шостакович писал в периоды относительного творческого и житейского затишья, в сравнительно спокойные времена: между крупными произведениями и между общественно-публицистическими бурями, которые те, по обыкновению, вызывали. С этим ли обстоятельством связано общее качество всех трех работ? Маловероятно. Но факт есть факт: исследователи и толкователи музыки Шостаковича при всем старании не находят в них скрытых или явных экстрамузыкальных смыслов, столь свойственных зрелому и позднему творчеству композитора. Кажется, что тут нет ни тайных «посланий в бутылке» (по выражению музыковеда Ричарда Тарускина), как в Пятой и Седьмой симфониях, окружающих Первый квартет и Квинтет, ни очевидных патетических жестов, как в симфониях с текстом — Тринадцатой и Четырнадцатой, — нависающих над Десятым квартетом.

Герметичность этих камерных опусов часто объясняют сознательным обращением к квартетному жанру — интровертной музыке для знатоков — как способу бежать не только от внимания властей, но и от чаяний публики, ожидающей от каждой новой симфонии Шостаковича (именно Шостаковича) большого высказывания, некоего духовного завета. Однако от судьбы не убежишь. При всей своей камерности Фортепианный квинтет весной 1941 года был отмечен ни много ни мало только что учрежденной Сталинской премией I степени: номинанты на таковую обсуждались в самых высоких коридорах власти. Счастливая исполнительская жизнь квартетов порождала великое желание их истолковать — в официальной печати или разговорах на кухнях. Композитор при случае с удовольствием направлялcommentаторов ложными путями, что нисколько не мешало его музыке говорить со своим адресатом, слушателем, напрямую. Но вот о чем?

первый струнный квартет

Зима и весна 1938 года прошли для Шостаковича под сенью Пятой симфонии. Он внимательно следил за многочисленными исполнениями этого этапного опуса, ставшего не только

hermeneutics of the hermetics

quartets nos 1 and 10 and piano quintet
by dmitri shostakovich

olga komok

The Quartet No. 1, the Piano Quintet, the Quartet No. 10 — Dmitri Shostakovich composed all these works during relatively calm periods both in his creative and everyday life, in relatively peaceful times: between major works and between the social and journalistic turmoil that they, as a rule, caused. Is this the reason for the overall character of all the three works? That seems unlikely. But the fact is that researchers and interpreters of Shostakovich's music, despite all their efforts, do not find any hidden or explicit extra-musical meanings in them, which are so characteristic of the composer's mature and late work. Apparently, there are neither cryptic 'messages-in-a-bottle', as musicologist Richard Taruskin put it, as is the case with the Symphonies Nos 5 and 7 which 'surround' the Quartet No. 1 and the Quintet, nor obvious pathetic gestures, as in the symphonies containing text — Nos 13 and 14 — that are hovering over the Quartet No. 10.

The hermetic quality of these chamber opuses is often explained by a conscious appeal to the quartet genre — introverted music for connoisseurs — as a way to escape not only from the attention of the authorities, but also from the aspirations of the public, who expect from each new symphony by Shostakovich (specifically Shostakovich) a great statement, a kind of spiritual testament. Yet one cannot escape the fate. For all its chamberness, in the spring of 1941, the Quintet was awarded nothing less than the newly established Stalin Prize of the first degree — the nominees were discussed in the highest halls of power. The happy performance life of the quartets generated a great desire to interpret them — either in the official press or kitchen talk. On occasion, the composer was happy to mislead commentators, which did not in the least prevent his music from speaking directly to its addressee — the listener. Yet what does it speak about?

string quartet no. 1

For Shostakovich, the winter and spring of 1938 passed under the shadow of the Symphony No. 5. He closely followed the numerous performances of this landmark opus, which became not

индульгенцией в глазах властей предержащих, но и началом нового пути в сугубо музыкальном смысле. Хвалебные и — тем более — критические рецензии на Пятую постоянно тревожили композитора. Тем временем жизнь налаживалась: сочинения Шостаковича вновь исполнялись, преподавание в Ленинградской консерватории шло своим чередом. 10 мая у композитора родился сын. 30 мая Дмитрий Дмитриевич принялся за сочинение своего первого квартета.

Перед его премьерой, 29 сентября 1938 года в газете «Известия» появилось интервью Шостаковича, где сообщалось: «Целый год после сдачи 5-й симфонии я почти ничего не делал. Написал лишь квартет, состоящий из четырех маленьких частей. Начал писать его без особых мыслей и чувств, думал, что ничего не получится... Не следует искать особой глубины в этом моем первом квартетном опусе. По настроению он — радостный, веселый, лирический. Я бы назвал его “весенним”». Как известно, Шостакович мастерски владел советским вокабуляром, ловко уворачивался с его помощью от сущностных разговоров о своей музыке, а нередко и создавал мощные дымовые завесы вокруг новых сочинений. Так, уже 20 ноября 1938-го, сразу после премьер квартета в Ленинграде и Москве, композитор в пышных выражениях объявил в «Литературной газете», что собирается писать симфонию о Ленине — с хором, солистами и подобающим содержанием. Пока от Шостаковича терпеливо ждали ленинианы, он создал Шестую симфонию — странный трехчастный цикл, в котором вслед за 20-минутным Largo звучат две скерцозные пятиминутки: Allegro и Presto...

Но вернемся назад, перелистнем вспять наш календарь. 31 мая, на следующий день после начала работы над Первым квартетом, Шостакович написал Болеславу Яворскому — другу и наставнику юношеских дней, пианисту, музыкovedу, автору оригинальной теории ладового ритма. Преподаватель Ленинградской консерватории просил преподавателя Московской консерватории... взять к себе в ученики. 26 июня он повторил свою просьбу: «Желая поступить к Вам в ученики (я не кокетничаю этим словом, а произношу его совершенно серьезно), я считаю нужным достаточно полно представиться Вам, т. е. ознакомить Вас с некоторыми моими сочинениями, которых Вы наверняка не знаете. Это “5 фрагментов” для оркестра (1935), 4-я симфония (1935–1936) и 4 романса на стихи Пушкина (1936). Кроме того, я сейчас пишу квартет. Написаны 2 части». Реальное ученичество, конечно, не состоялось, однако мотив учения и его результата — умения — был продолжен в письме к ближайшему другу, Ивану Соллертинскому, которому Шостакович регулярно докладывал о продвижении квартета и тем более о его завершении: «Закончил я также

only a premise for indulgence in the eyes of those in power but also the beginning of a new path in a purely musical sense. Laudatory and, even more so, critical reviews of the Symphony No. 5 constantly disturbed the composer. Meanwhile, life was looking up for Shostakovich — his works were heard in concert halls again, and teaching at the Leningrad Conservatory continued as usual. On 10 May 1938, the composer’s son was born. On 30 May 1938, Dmitri Dmitrievich began composing his first quartet.

On the eve of the premiere, on 29 September 1938, an interview with Shostakovich appeared in the newspaper *Izvestia* ('The News'), which reported, 'For a whole year after the completion of the Symphony No. 5, I did almost nothing. I wrote only a quartet consisting of four small movements. I started writing it without any special thoughts or feelings, I thought that it would not work out... Don’t expect to find special depth in my first quartet opus. In its mood it is joyful, cheerful, and lyrical. I would call it “springtime”.' As we know, Shostakovich masterfully employed the Soviet vocabulary, deftly dodged substantive conversations about his music with its help, and often created powerful ‘smoke screens’ around new compositions. So, on 20 November 1938, immediately after the premieres of the quartet in Leningrad and Moscow, the composer announced in high-sounding terms in *Literaturnaya gazeta* ('Literary Gazette') that he was going to write a symphony about Lenin — with a choir, soloists, and appropriate content. While everyone was patiently waiting for Shostakovich’s Leniniana, he created the Symphony No. 6, a strange three-movement cycle in which two scherzo five-minute pieces sound after the 20-minute Largo: Allegro and Presto...

But let’s flip our calendar back. On 31 May 1938, the day after starting work on the String Quartet No. 1, Shostakovich wrote to Boleslav Yavorsky, a friend and mentor of his youth days, a pianist, musicologist, and the author of the original theory of mode rhythm. The professor of the Leningrad Conservatory asked the professor of the Moscow Conservatory... to accept him as a student. On 26 June 1938, he repeated his request, 'Wishing to become your student — I am not flirting with this word but using it quite seriously — I consider it necessary to introduce myself to you fully enough, that is, to familiarise you with some of my writings, which you are probably not aware of. These are Five Fragments for orchestra (1935), the Symphony No. 4 (1935–1936), and 4 romances based on Pushkin’s poems (1936). Moreover, I’m writing a quartet right now. Two movements have been completed so far.' The actual apprenticeship, of course, never happened, but the motive of learning and its result — skill — were continued in a letter to his closest friend, Ivan Sollertinsky, to whom Shostakovich regularly reported on the progress of the quartet, and even more so on its completion: 'I have also completed

свой квартет, начало коего я тебе играл. В процессе сочинения перестроился на ходу. 1-я часть стала последней, последняя первой. Всех частей 4. Вышло не ахти как. Но впрочем, и трудно сочинять хорошо. Это надо уметь» (27 июля 1938).

Судя по небольшому, 15-минутному циклу, в процессе его создания автор учился — и достиг умения — именно в той области, которую всю жизнь исследовал и разрабатывал Яворский. Шостакович искал новые языковые средства в пространстве классической тональности, «простоты», понимаемой не как «упрощенность», но как известная «общительность» (воспользуемся термином Асафьева, применяемым к музыке Чайковского). Под тональностью Шостакович вслед за Яворским понимал лад, то есть систему звуковых тяготений, позволяющую расширять привычные мажор и минор, не разрушая их. Ладовое мышление соединилось, причем бесшовно, с логикой полифонии строгого стиля, унаследованной от Ренессанса Бахом. Добавим сюда особое внимание к движению музыкального времени, в котором и совершается постепенное развертывание лада. Наконец, не забудем про футбол: для Шостаковича, страстного болельщика, предвоенные годы стали апогеем этого увлечения (которое разделял Яворский), и стихия игры, мускульная кинетика, физическое ощущение свободно фонтанирующей энергии нашли выражение в скерцо и finale Первого квартета. И не только его. Токкатность без инфернальности, ясность без декоративности, постоянное мерцание мажора и минора, света и тени, силы и слабости, буквально воплощенный в музыке ход человеческой мысли, сближение бауховских «фигур речи» и русского мелоса: такую музыку можно было бы назвать «весенней», пожалуй, только в сравнении с драматичной Пятой симфонией, а «веселой» — лишь в газетной заметке.

фортепианный квинтет

Из Первого квартета все вышеназванные интрамузикальные черты перекочевали в Шестую симфонию, законченную в 1939-м, а затем — в совершенном, но не дистиллированном виде — в Фортепианный квинтет, написанный летом и ранней осенью 1940-го. Бауховская стихия в Квинтете играет ведущую, «градообразующую» роль: барочные пары «прелюдия — фуга» и «интермеццо — финал» обрамляют среднюю часть — кинематографически-футбольное скерцо. Риторические музыкальные жесты родом из XVIII столетия буквально сливаются с интонациями, которые отечественный слушатель привык воспринимать как национально-русские: недаром Шостакович параллельно работал над собственной

my quartet, the beginning of which I played to you. In the process of composition, I regrouped in mid-stream. The first movement became the last, the last first. Four movements in all. It didn't turn out particularly well. But, you know, it's hard to compose well. One has to know how' (27 July 1938).

Judging by the small, 15-minute cycle, in the process of its creation, the author learned — and achieved skill — in exactly the field that Yavorsky had studied and developed all his life. Shostakovich was looking for new expressive means in the space of classical tonality, 'simplicity', understood not as 'oversimplification' but as a well-known 'sociability', if we apply Asafiev's term to Tchaikovsky's music. Following Yavorsky, Shostakovich understood tonality as a mode, that is, a system of sound gravitations that allows expanding the usual major and minor without destroying them. Mode thinking combined seamlessly with the logic of strict style polyphony inherited from the Renaissance by Bach. Let's add here a special attention to the movement of musical time, in which the gradual unfolding of the mode takes place. Finally, let's not forget about football — for Shostakovich, a passionate football fan, the pre-war years became the apogee of this passion, which was shared by Yavorsky, and the element of the game, muscular kinetics, and the physical sensation of freely gushing energy found expression in the scherzo and the finale of the Quartet No. 1. And not just that. Toccata without infernality, clarity without decorativeness, the constant flickering of major and minor, light and shadow, strength and weakness, the literally embodied course of human thought in music, the convergence of Bach's 'rhetorical figures' and Russian melos — such music could be called 'springtime', perhaps, only in comparison with the dramatic Symphony No. 5, and 'cheerful' only in a newspaper article.

piano quintet

From the Quartet No. 1, all the above intramusical features migrated to the Symphony No. 6, completed in 1939, and then — in a perfect but not distilled form — to the Piano Quintet, written in the summer and early autumn of 1940. The Bach element in the Quintet plays a leading, 'city-forming' role: the Baroque pairs 'prelude — fugue' and 'intermezzo — finale' frame the middle movement — a cinematic-football scherzo. Rhetorical musical gestures from the 18th century literally merge with intonations that the Russian listener is accustomed to perceive as vernacular — it is not for nothing that Shostakovich simultaneously worked on his own orchestration of Mussorgsky's opera *Boris Godunov*. The gradual unfolding of thought becomes not a type,

оркестровкой оперы Мусоргского «Борис Годунов». Постепенное разворачивание мысли становится не типом, а предметом инструментального изложения. Наконец, самое явное свойство Квинтета — мелодическое богатство и удивительная естественность музыкальной речи. Эта внутренняя гармония особенно трудно поддается анализу: качество, превращающее опус в шедевр, остается просто констатировать.

О замысле Фортепианного квинтета сохранилось не так много эпистолярных свидетельств. Самое яркое, пожалуй, — это диалог-анекдот, дошедший до нас в пересказе друга Шостаковича, Исаака Гликмана: «Знаешь, отчего я вписал в квартет партию фортепиано? Для того, чтобы самому ее исполнить и иметь повод разъезжать с концертами по разным городам и весям. Теперь уже глазуновцам и бетховенцам, которые ездят повсюду, без меня не обойтись! Вот я и погляжу на белый свет». — «Ты не шутишь?» — «Нисколько! Ты ведь заядлый домосед, а я в душе заядлый путешественник!» Так оно и вышло. После триумфальных премьер в Москве (23 ноября 1940) с Квартетом им. Бетховена и в Ленинграде (15 декабря того же года) с Квартетом им. Глазунова, автор Фортепианного квинтета выступал вместе с этими двумя коллективами по всей стране. Произведение вызвало страстную любовь публики: из-за постоянных бисов музыканты даже прозвали его «пятичастным опусом в семи частях». Не забудем и о Сталинской премии. Огромную по тем временам денежную часть награды — 100 тысяч рублей — Шостакович потратил на помощь бесчисленным родным, знакомым и малознакомым. Как пишет биограф композитора Кшиштоф Мейер, «получив тридцать седьмое письмо с просьбой о поддержке, он пришел на занятия со студентами удрученный и объявил: “Деньги кончились!”». Даже если этот анекдот не вполне достоверен, он соотносится с рассказами о безграничной отзывчивости Шостаковича, исходящими из других, стопроцентно надежных источников.

десятый квартет

В прямом сопоставлении с Первым квартетом Десятый — темен. Он — порождение совсем другого времени и куда более мрачного способа изъясняться. Здесь подпрыгивающие ритмы жестки, а танцевальные мотивчики зловещи, ход мысли особенно мучителен, кульминации неприкрыто яростны. Барочная поэтика дает о себе знать в пассакалье — цепи вариаций на остинатный бас в третьей части квартета. Мерцание мажора и минора склоняется к минору не просто, а усугубленному (да простит читатель использование

but the subject of instrumental presentation. Finally, the Quintet's most obvious feature is its melodic richness and amazing naturalness of musical speech. This inner harmony is particularly difficult to analyze — the quality that turns an opus into a masterpiece can only be stated.

There is not much epistolary evidence about the conception of the Piano Quintet. Perhaps the most striking is the anecdotal dialogue that has come down to us in the retelling of Shostakovich's friend, Isaac Glikman, 'Do you know why I wrote the piano part into the quartet? In order to perform it myself and have a reason to travel with concerts in different towns and places. Now Glazunov and Beethoven ensembles, who travel everywhere, can't do without me! That's how I'll get to see the world.' — 'Are you serious?' — 'By all means! While you're an avid home-bird, and I'm an avid traveller at heart!' And that is how it turned out. After the triumphant premieres in Moscow on 23 November 1940 with the Beethoven Quartet, and in Leningrad on 15 December of the same year with the Glazunov Quartet, the author of the Piano Quintet performed with these two ensembles all over the country. The composition aroused passionate love in the audience — because of the constant encores, the musicians even made jokes, saying that there were seven movements in this five-part opus. Let's not forget about the Stalin Prize. At that time, Shostakovich spent a huge portion of the award — 100,000 rubles — to help countless relatives, acquaintances, and strangers. According to the composer's biographer Krzysztof Meyer, 'after receiving the thirty-seventh letter asking for support, he came to classes with students dejected and announced: "The money is gone".' Even if this anecdote is not completely true, it correlates with the stories about Shostakovich's boundless generosity coming from other, absolutely reliable sources.

quartet no. 10

In direct comparison with the Quartet No. 1, the No. 10 is dark. This is a product of a completely different time and a much darker way of self-expression. Here, the bouncing rhythms are harsh, and the dance motifs are ominous, the train of thought is especially tantalising, and the climaxes are openly violent. Baroque poetics makes itself known in the passacaglia — a chain of variations on the ostinate bass in the third movement of the quartet. The flickering of major and minor tends towards minor, not simple but aggravated — may the reader forgive the use of

научного термина в аллегорическом, но интуитивно понятном смысле). Сонористические инструментальные эффекты — великолепно выполненные — нередко сметают полифоническое равновесие голосов.

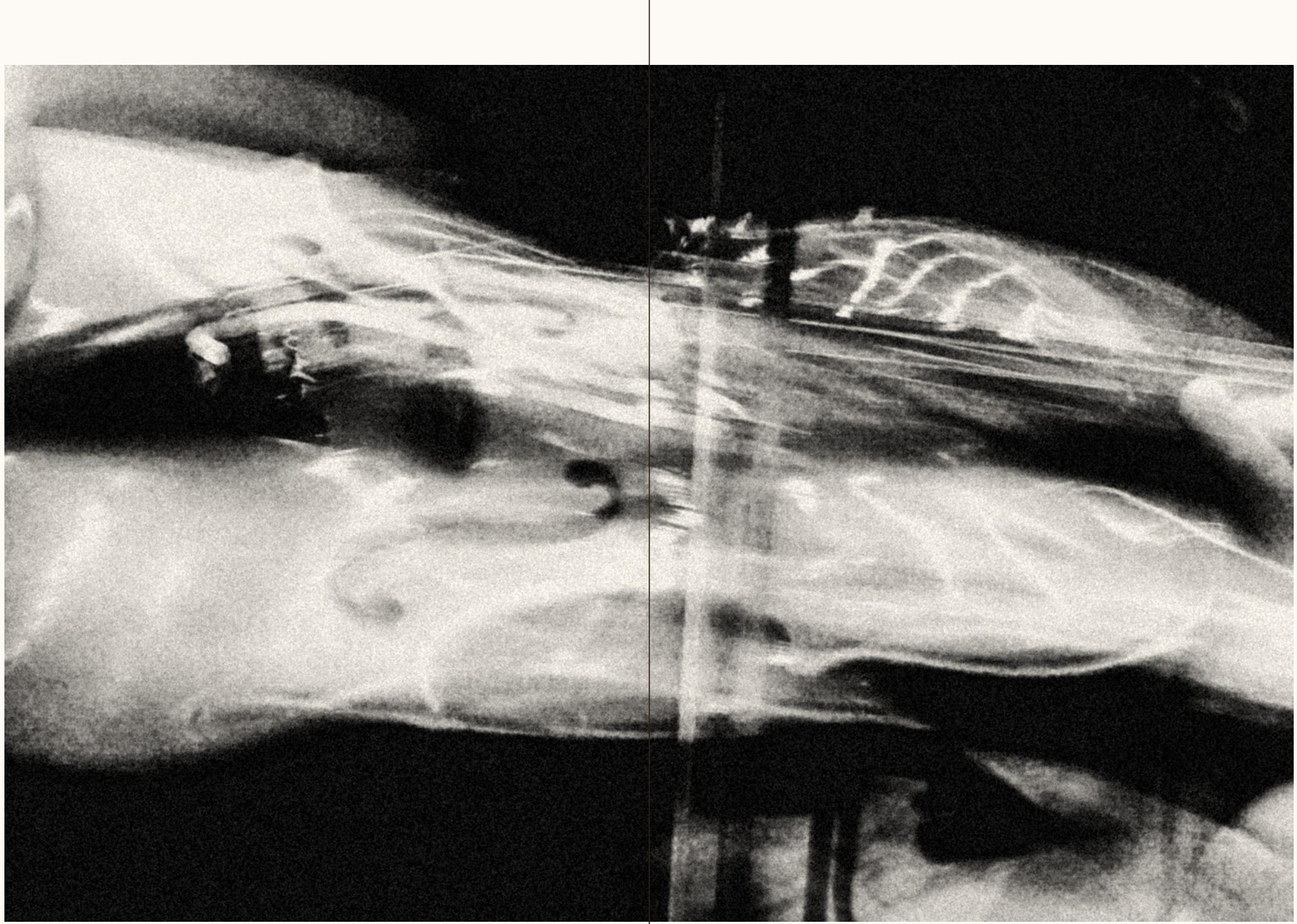
О Десятом квартете авторы монографий пишут впроброс, как об очередном, а не этапном, произведении Шостаковича. Мотивные отсылки квартета к прежним сочинениям-титанам, от Пятой до Десятой симфонии, появление в нем монограммы — мотива D-Es-C-H, который к 1964 году был уже очень хорошо знаком искушенному слушателю, — волей-неволей подкрепляют это ощущение дежавю. В конце концов, для самого композитора Десятый был как раз очередным. Летом 1964-го он написал два, а с учетом неудачной рукописи, выброшенной в топку (уникальный случай), — почти три квартетных цикла. 21 июля 1964 года Шостакович сообщил Исааку Гликману: «Вчера я закончил еще один квартет. Десятый. Посвящается М. С. Вайнбергу. Он написал девять квартетов, тем самым обогнав меня (у меня их было восемь). Я поставил задачу догнать и перегнать Вайнберга, что и сделал. Вчера по этому поводу, а также в связи со второй годовщиной окончания 13-й симфонии, мы кутнули». Как известно, квартетное соревнование с композитором трагической судьбы и такого же дарования Моисеем Вайнбергом — не совсем шутка. Шостакович собирался написать 24 квартета во всех тональностях — в рифму к бауховскому «Хорошо темперированному клавиру» и к собственному циклу из 24 прелюдий и фуг. Успел написать 15 — и столько же симфоний — и стал единственным крупным русским композитором, уделившим столько внимания этому «ученому» европейскому жанру.

Так о чем же говорит нам Десятый квартет? В отличие от единственного в своем роде Восьмого — точно не о темных страницах биографии композитора или страны. 1964 год выглядит очень благополучным для 58-летнего Шостаковича. Да и отстранение от власти Никиты Хрущёва, ассоциируемого с оттепелью, произошло только осенью, после завершения партитуры (а с каким удовольствием иные биографы вписали бы это событие в ее музыкальную ткань). Столь же «молчаливы» Первый квартет и Фортепианный квинтет. В них — в отсутствие экстрамузикальных посланий — голос собственно музыки слышен яснее: она говорит не (или не исключительно) о своем времени и своем авторе. Как писал Ричард Тарускин в 2000 году, «дневником всего народа музыку Шостаковича делало не только то, что он в нее вкладывал, но и то, что она позволяла слушателям в ней почертнуть». Это всеобъемлющее утверждение требует одной поправки: на настоящее время. Колокол Шостаковича звонит и сейчас — и всегда по тебе.

the scientific term in an allegorical but intuitively comprehensible meaning. Sonorous instrumental effects — beautifully traced out — often sweep away the polyphonic balance of voices.

The authors of monographs write about the Quartet No. 10 offhand, as about a rank-and-file rather than a milestone work of Shostakovich. The quartet's motivic references to previous titanic works, from the Symphony No. 5 to the No. 10, and the appearance of a monogram in it — the D-Es-C-H motif, which by 1964 was already very familiar to the sophisticated listener — like it or not, reinforce this feeling of *déjà vu*. After all, for the composer himself, the Quartet No. 10 was just another one. In the summer of 1964, he wrote two, and taking into account the unsuccessful manuscript that he burnt off — a unique case — he wrote almost three quartet cycles. On 21 July 1964, Shostakovich informed Isaac Glikman, 'Yesterday I finished another quartet. The tenth. I dedicated it to Mojsze Weinberg. He wrote nine quartets, thus surpassing me (I had eight of them). I set the task to catch up and overtake Weinberg, which I did. Yesterday, on this occasion, as well as in connection with the second anniversary of the completion of the Symphony No. 13, we threw a party.' As we know, a quartet competition with a composer of tragic fate and the same talent, Mojsze Weinberg, is not exactly a joke. Shostakovich was going to write 24 quartets in all keys to match Bach's *Well-Tempered Clavier* and his own cycle of 24 preludes and fugues. He only had the time to write 15 and the same number of symphonies, and became the only major Russian composer who paid so much attention to this highbrow European genre.

So what does the Quartet No. 10 tell us? Unlike the one-of-a-kind No. 8, it's definitely not about the dark pages of the composer's biography or the country. 1964 looks like a very prosperous year for 58-year-old Shostakovich. And Nikita Khrushchev's fall from power, associated with the Thaw era, took place only in the autumn, after the completion of the score — and with what pleasure other biographers would have woven this event into its musical fabric. The Quartet No. 5 and the Piano Quintet are equally 'silent'. In the absence of extra-musical messages, the voice of the actual music is heard more clearly in them — it doesn't talk about the time and its author, or, perhaps, not exclusively about them. As Richard Taruskin wrote in 2000, 'what made Shostakovich's music the secret diary of a nation was not only what he put into it but what it allowed listeners to draw out.' This comprehensive statement requires one amendment: for the time being. The bell of Shostakovich is tolling right now — and always for you.



квартет имени давида ойстраха

Уникальный ансамбль, объединивший ярких молодых российских солистов, которые уже добились мирового признания. Благодаря поддержке и решению семьи Давида Федоровича Ойстраха, в 2012 году квартет был удостоен имени этого выдающегося музыканта. Коллектив с успехом выступает в лучших залах России, Европы, Азии и Южной Америки, в том числе в Парижской филармонии, лондонском Уигмор-холле, берлинском Зале Пьера Булеза, Венском концертхаусе, на площадках линцской программы «Концерты в монастырях Верхней Австрии», в будапештской Музыкальной академии им. Ференца Листа, Дортмундском концертхаусе, валенсийском Дворце музыки, барселонском концертном зале Аудиторио и т. д.

андрей баранов

первая скрипка

В 2012 году стал лауреатом первой премии Международного конкурса скрипачей им. королевы Елизаветы в Брюсселе — спустя 75 лет после триумфа Давида Ойстраха на том же состязании. Помимо этого, Андрей Баранов — лауреат более чем 20 международных конкурсов, в том числе им. Бенджамина Бриттена (Лондон), Анри Марто (Бавария), Лианы Исакадзе (Санкт-Петербург) и Давида Ойстраха (Москва). Выступал в качестве солиста с Лондонским филармоническим оркестром, Венским симфоническим оркестром, Заслуженным коллективом России Академическим симфоническим оркестром Санкт-Петербургской филармонии, Брюссельским филармоническим оркестром, Национальным оркестром Бельгии, Большим симфоническим оркестром им. П. И. Чайковского, Люксембургским филармоническим оркестром, Монреальным симфоническим оркестром, Симфоническим оркестром Мариинского театра, оркестром musicAeterna; работал под управлением таких дирижеров, как Теодор Курентзис, Владимир Федосеев, Мишель Табачник, Вальтер Веллер, Эммануэль Кривин, Юрий Темирканов, Кент Нагано, Томас Зандерлинг, Михаэль Зандерлинг и Александр Ведерников.

david oistrakh string quartet

The David Oistrakh String Quartet features outstanding young Russian soloists, achieved the world acclaim. In 2012, the family of the legendary 20th-century violinist David Oistrakh honoured the ensemble by granting it his name. The quartet frequently performs in the best halls of Russia and across Europe, Asia, the USA, and South America, including the Philharmonie de Paris, Wigmore Hall in London, the Pierre Boulez Saal in Berlin, the Wiener Konzerthaus and the OÖ. Stiftskonzerte in Austria, as well as the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest, the Konzerthaus Dortmund, the Palau de la Musica in Valencia, the Auditorio de Barcelona and many others.

andrey baranov

first violin

In 2012, 75 years after David Oistrakh's triumph at the Queen Elisabeth International Violin Competition, Andrey Baranov won 1st prize at the same contest in Brussels. Baranov is also a laureate of over twenty international competitions, including the Benjamin Britten and Henri Marteau international violin competitions, as well as competitions named after Liana Isakadze in St Petersburg and David Oistrakh in Moscow. He has performed as a soloist with the London Philharmonic Orchestra, the St Petersburg Philharmonic Orchestra, the Brussels Philharmonic, the National Orchestra of Belgium, the Tchaikovsky Symphony Orchestra, the Luxembourg Philharmonic, the Montreal Symphony Orchestra, the Mariinsky Orchestra, and musicAeterna Orchestra, under conductors such as Teodor Currentzis, Vladimir Fedoseyev, Michel Tabachnik, Walter Weller, Emmanuel Krivine, Yuri Temirkanov, Kent Nagano, Thomas Sanderling, Michael Sanderling, and Alexander Vedernikov.

даниил австрих

вторая скрипка

Регулярно выступает на крупнейших сценах Европы, Японии, Израиля, Африки и Америки. С 2015 года преподает скрипку и камерный ансамбль в Кёльнской высшей школе музыки. Основатель международной образовательной платформы Mindfreemusic. В сезоне 2022/2023 был дирижером Ростовского симфонического оркестра.

федор белугин

альт

Альтист и дирижер. Победитель ряда международных конкурсов. Доцент Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Художественный руководитель Мастерской скрипичного искусства, основатель и главный дирижер камерного оркестра «Прометей». Основатель концертного агентства «Открытие».

алексей жилин

виолончель

Один из ведущих виолончелистов своего поколения в России, лауреат многочисленных международных конкурсов, включая Конкурс им. Иоганнеса Брамса (Австрия, 2018) в сольной номинации, а также в дуэте с пианистом Андреем Бараненко. Регулярно выступает в качестве солиста с камерными и симфоническими оркестрами по всей России и Европе. Профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. С 2011 года — концертмейстер группы виолончелей оркестра musicAeterna.

сергей давыденко

фортепиано

Победитель более чем 10 международных состязаний, обладатель первой премии и двух специальных призов XVII Международного конкурса им. П. И. Чайковского (2023), а также Гран-при и 10 специальных призов Международного конкурса молодых пианистов Grand Piano Competition (Москва, 2021).

daniel austrich

second violin

Daniel Austrich regularly performs on major stages in Europe, Japan, Israel, Africa, and the Americas. Since 2015, he has been teaching violin and chamber music at the Hochschule für Musik Köln. Founder of the international educational platform Mindfreemusic. In the 2022/23 season, he was a conductor of the Rostov Symphony Orchestra.

fedor belugin

viola

Fedor Belugin is the violist and conductor. Laureate of several international competitions. Professor at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Artistic Director and founder of the Workshops of Violin Artistry, founder and conductor of the chamber orchestra Prometheus, founder of the concert agency Otkrytie ('Discovery').

alexey zhilin

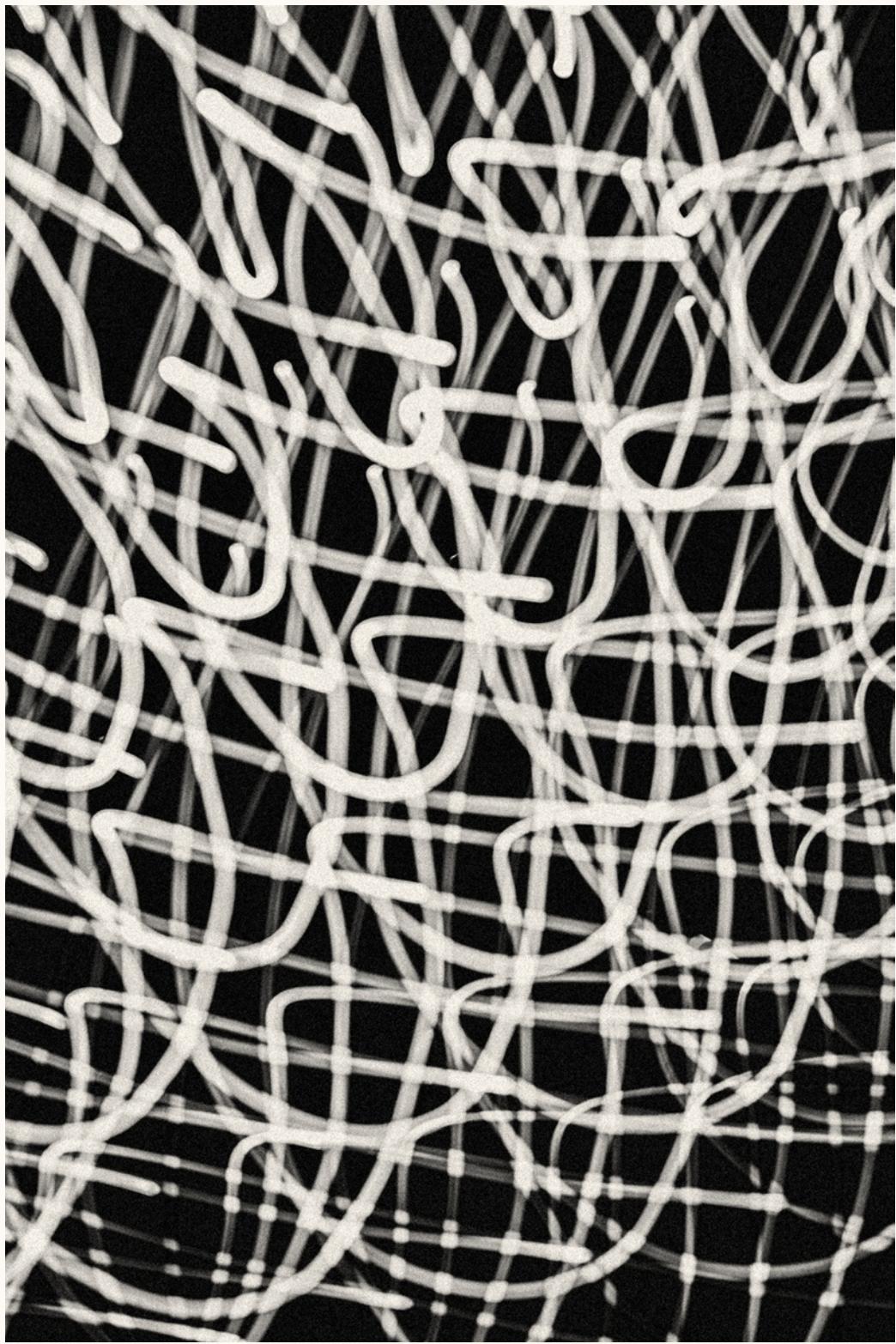
cello

Alexey Zhilin is regarded as one of the leading cellists of his generation in Russia. Has won numerous international prizes including the J. Brahms Competition (Austria, 2018) as a soloist and in duo with pianist Andrey Baranenko. He frequently performs as a soloist with chamber and symphony orchestras across Russia and Europe. Professor at the Rimsky-Korsakov St Petersburg State Conservatory. Since 2011, he has been the cello group concertmaster in the musicAeterna Orchestra.

sergey davydchenko

piano

Sergey Davydchenko is a winner of over ten international contests. In 2023 he won the first prize and two special prizes at the XVII International Tchaikovsky Competition, and in 2021 he received the Grand Prix and ten special prizes at the Grand Piano Competition (Moscow, 2021).



оркестр
musicAeterna
дирижер
теодор курентзис

en en
— —
. .
lo co
— —

15.12 пн, 16.12 вт
20:00 12+
большой зал
permской
филармонии

симфонический
концерт

оркестр musicAeterna теодор курендзис

C

программа:

Рихард Вагнер (1813–1883)

Der Ring ohne Worte | «Кольцо без слов»
Симфоническая сюита
по оперной тетralогии
«Кольцо нибелунга»,
составитель Лорин Маазель (1987)

I. Das Rheingold | «Золото Рейна»
II. Die Walküre | «Валькирия»
III. Siegfried | «Зигфрид»
IV. Götterdämmerung | «Сумерки богов»

T

Ц

Т

the musicAeterna orchestra teodor currentzis

15.12 mon, 16.12 tue
20:00 12+
perm philharmonic
great hall

symphonic
concert

N

on the programme:

Richard Wagner (1813–1883)

Der Ring ohne Worte
| *The Ring without Words*
Symphonic suite based on the opera
tetralogy *Der Ring des Nibelungen*
compiled by Lorin Maazel (1987)

I. *Das Rheingold* | *The Rhinegold*
II. *Die Walküre* | *The Valkyrie*
III. *Siegfried*
IV. *Götterdämmerung* | *The Twilight
of the Gods*

—

—

Р

—

живые картины

«кольцо без слов»
рихарда вагнера — лорина маазеля

антон светличный

«Кольцо без слов», симфоническая сюита из музыки оперной тетralогии Рихарда Вагнера, появилась на свет в 1987 году, но замысел ее возник почти на три десятилетия раньше. В 1960-м будущий автор сюиты, Лорин Маазель, стал первым американским дирижером, получившим право выступить в Байройте. На одной из оркестровых репетиций он встретил Вилянда Вагнера, внука композитора и основателя «нового Байройта» — вагнеровского фестиваля, возрожденного после Второй мировой. В беседе с Маазелем Вилянд заметил, что видит в оркестре Вагнера «текст за текстом, всеобщее бессознательное» и ключ ко всем его операм. Идея сокращенной оркестровой версии вагнеровского opus magnum стала обретать предметные черты после и, предположительно, вследствие этого разговора.

Непосредственным импульсом к созданию сюиты оказалось предложение от звукозаписывающей компании Telarc — первоначально «Кольцо без слов» задумывалось как исключительно студийный проект, а его продолжительность, согласно одной из версий, была продиктована вместимостью стандартного компакт-диска. Не менее важную роль в появлении сюиты сыграли отношения дирижера с Берлинским филармоническим оркестром. В конце 1980-х Маазель считался вероятным преемником Герберта фон Кааяна на посту главного дирижера этого коллектива; сочиненная для «филармоников» сюита могла быть своего рода подарком к церемонии инаугурации от нового капельмейстера. Когда на место Кааяна в конце концов назначили Клаудио Аббадо, Маазель оборвал все контакты с Берлином, а несколько лет спустя возглавил Симфонический оркестр Баварского радио. К счастью, запись «Кольца без слов» к этому моменту уже была выпущена в свет. Вскоре началась и концертная жизнь сюиты, продолжающаяся до сих пор.

Заручившись поддержкой наследника Вагнера, Маазель смог позволить себе радикальный артистический жест. Аdeptы байройтского культа, случалось, встречали в штыки и куда более скромные атаки на наследие их кумира — модернизацию оригинальных декораций, отступления от сценических ремарок или авторских темпов. Двенадцатикратное сжатие «Кольца нibelунга» во времени (70 минут вместо 15 часов)

tableaux vivants

the ring without words
by richard wagner and lorin maazel

anton svetlichny

Der Ring ohne Worte / The Ring without Words, a symphonic suite based on Richard Wagner's epic operatic tetralogy, was composed in 1987. However, its idea originated almost three decades earlier. In 1960, the prospective author of the suite, Lorin Maazel, became the first American conductor to be granted permission to perform in Bayreuth. At one of the orchestra rehearsals, he met Wieland Wagner, the grandson of the composer and founder of the 'New Bayreuth' Wagner Festival, which was revived after World War II. In a conversation with Maazel, Wieland noted that he saw in the composer's orchestral music 'a text behind the text, the universal unconscious', and considered it the key to all his operas. The idea of an abridged orchestral version of Wagner's opus magnum began to take shape following — and, presumably, as a consequence of — this conversation.

The immediate impulse to create the suite came from a proposal by the Telarc record label. Initially, *Der Ring ohne Worte* was conceived as an exclusively studio project, and its duration, according to one version, was determined by the capacity of a standard CD. An equally important role in the appearance of the suite was played by the conductor's collaboration with the Berliner Philharmoniker. In the late 1980s, Maazel was considered a likely successor to Herbert von Karajan as Chief Conductor of the orchestra. The suite composed for the Berliner Philharmoniker could be a kind of gift for the inauguration ceremony from the new kapellmeister. When Claudio Abbado was eventually appointed to replace Karajan, Maazel severed all contacts with Berlin, and a few years later became the head of the Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Bavarian Radio Symphony Orchestra). Fortunately, by that time the recording of *Der Ring ohne Worte* had already been released. Soon the concert life of the suite began, which continues to this day.

With the support of Wagner's heir, Maazel was able to undertake a radical artistic gesture. Devotees of the Bayreuth cult sometimes met with hostility much more modest attacks on the legacy of their idol, such as modernisation of the original scenery, deviations from stage directions, or alterations to the composer's tempos. The twelvefold compression of *Der Ring des Nibelungen* in time — bringing it down from 15 hours to just 70 minutes — and the abandonment of vocals would have

и отказ от вокала должны были выглядеть в их глазах едва ли не святотатством. Сюита Маазеля как будто и вправду уходит от идеи *Gesamtkunstwerk*, фундаментальной для вагнеровской эстетики, и делает уступку критикам немецкого мастера, считавшим, что оркестровка удавалась ему куда лучше, чем работа с певцами. (Русскоязычный читатель может вспомнить здесь известную реплику Чайковского: «Все, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит, в сущности, к разряду симфонической музыки».) Но Маазель вряд ли стремился развенчать вагнеровский стиль, скорее он отдавал ему должное, пытаясь вернуть в концертный зал хотя бы часть звуковых сокровищ, спрятанных автором «Кольца нибелунга» в оркестровые ямы музыкальных театров.

Формально «Кольцо без слов» относится к разряду симфонических попурри — жанру, в принадлежности к которому недоброжелатели обвиняли симфонии Малера. Без поддержки в виде либретто, в лабиринте постоянно обновляющейся музыки немудрено потеряться. Автор сюиты, предназначавшейся для издания на диске, по-видимому, это учитывал: запись комплектовалась подробным буклетом. Вместе с тем сюита Маазеля составлена на основе гораздо более строгих композиционных ограничений, чем принято в жанре попурри. Пропорции четырех ее частей соответствуют пропорциям оригинальных опер. Из-за этого правило в партитуру не поместились несколько важных моментов тетралогии: исчезла тема ковки меча из «Зигфрида», изощренные хроматические извины заклинания огня появляются лишь в коде «Сумерек богов», а «Золото Рейна» скромно представлено всего четырьмя эпизодами. Другое правило — в сюите использована исключительно музыка Вагнера. Дирижер-составитель не изменил и не дописал ни одной ноты, ограничившись монтажом эпизодов. Когда во время репетиций кто-то из оркестрантов пожаловался на неловкий переход между разделами, Маазель — надо полагать, не без удовольствия — развел в ответ руками: делать нечего, именно так написал композитор.

Попадая в пространство концертного зала, музыка «Кольца без слов» неожиданно обнажает свойство вагнеровского письма, в оперно-театральном контексте часто остающееся в тени. Длинное дыхание опер Вагнера, их эпические масштабы, основанные на возвращении, трансформации и контрапункте лейтмотивов, заставляют зрителя покоряться сквозному течению музыкального времени. Магия «бесконечной мелодии» (как и *modus operandi* ее наследников — сегодняшних киноблокбастеров) основана на непрерывном потоке сенсорных стимулов, который подавляет зрителя, тиранически захватывает его внимание, не дает возможности

appeared as sacrilege in the eyes of these adherents. Maazel's suite appears to move away from the concept of *Gesamtkunstwerk*, which is fundamental to Wagnerian aesthetics, and makes a concession to critics of the German master, who believed that Wagner was much better at orchestration than working with singers. (At this point, a Russian-speaking reader might recall Tchaikovsky's famous remark: 'Everything that we admire about Wagner belongs, in fact, to the category of symphonic music.') Nonetheless, Maazel was hardly trying to debunk Wagner's style; rather, he paid tribute to it, attempting to bring some of the sound treasures hidden by the creator of *Der Ring des Nibelungen* in the orchestra pits of musical theatres back to the concert hall.

Formally, *Der Ring ohne Worte* belongs to the category of symphonic medleys — a genre that detractors have accused Mahler's symphonies of belonging to. Without the support of a libretto, it is easy to get lost in the maze of constantly evolving music — the author of the suite, which was intended for publication on CD, apparently took this into account. The recording was completed with a detailed booklet; the publication of the programme of episodes, obviously, should also be an integral part of any concert performance. At the same time, Maazel's suite is based on much stricter compositional restrictions than are typically found in the potpourri genre. The proportions of its four movements correspond to those of the original operas. Due to this rule, several important elements of the tetralogy did not fit into the score: the theme of sword forging from *Siegfried* disappeared, the intricate chromatic twists of the fire spell appear only in the code of *Götterdämmerung*, and *Das Rheingold* is modestly represented by only four episodes. Another rule is that the suite employs exclusively Wagner's music. The conductor-compiler did not change or add a single note, limiting himself to editing episodes. When one of the orchestra members complained about the awkward transition between sections during rehearsals, Maazel, presumably not without pleasure, threw his hands up in response — there is nothing to be done, that's exactly what the composer wrote.

Entering the space of the concert hall, the music of *Der Ring ohne Worte* unexpectedly reveals the characteristic qualities of Wagnerian writing, which often remain in the shadows within the operatic and theatrical context. The long breath of Wagner's operas, their epic scale based on reversion, transformation, and counterpoint of leitmotifs, all these force the spectator to submit to the continuous flow of musical time. The magic of endless melody (just as the *modus operandi* of its heirs, today's blockbuster films) is based on a continuous stream of sensory stimuli that overwhelms the spectator, tyrannically captures

отстраниться. Симфоническая сюита в этом смысле оставляет слушателю шансы. Когда Зигфрид убивает дракона на театральных подмостках, о критической оценке происходящего думаешь в последнюю очередь. Слушая музыку этой сцены в очищенному симфоническом виде, обращаешь внимание на звуковые детали и вспоминаешь Ницше, который в статье «Казус Вагнер» полемически аттестовал автора «Кольца nibelунга» миниатюристом. Вагнер и в самом деле не в последнюю очередь мастер «миниатюры» — характерной, конкретно-изобразительной детали, наследник Вебера и Берлиоза, композитор театра. Когда требуется, он способен далеко уйти от воспринятой им у Бетховена логики чистой симфонической формы и превратить свой оркестр из философа, звуками излагающего общие законы бытия, в лицедея, представляющего для публики серию живых картин. В том, что именно симфоническая сюита нагляднее всего демонстрирует неочевидную, актерскую сторону вагнеровского таланта, есть любопытная историческая ирония.

their attention, and makes it impossible to pull away. In this sense, the symphonic suite leaves the listener with some chances. When Siegfried kills the dragon on stage, the last thing you think about is a critical assessment of what is happening. Listening to the music of this scene in a refined symphonic form, you notice the sound details and recall Nietzsche, who in his article *Der Fall Wagner* ('The Case of Wagner') polemically labelled the creator of *Der Ring des Nibelungen* a miniaturist. Wagner is indeed, not least, a master of 'miniature' — a characteristic, concrete, pictorial detail, an heir of Weber and Berlioz, the composer of the theatre. When required, he is able to move far away from the logic of pure symphonic form that he perceived from Beethoven, transforming his orchestra from a philosopher expounding the general laws of existence through sounds into a performer presenting a series of *tableaux vivants* to the public. There is a curious historical irony in the fact that it is the symphonic suite that most clearly demonstrates the unobvious, actor's side of Wagner's talent.

ЗОЛОТО РЕЙВА

рихард вагнер и массовая культура

ляля кандаурова

Имя Рихарда Вагнера ассоциируется с искусством возвышенным, сложным и исключительно серьезным, а его многочасовые оперные работы претендуют на большее, чем быть просто музыкой. Вагнеровская музыкальная драма — это пространство для философского либо политического жеста и инструмент преобразования (аудитории, художественного процесса, самой природы театра). А значит — опыт, который требует сосредоточенности и внутренней работы от слушателя. Театр, где звук, образ, слово и даже архитектура зала подчинены единой концепции, предполагает не потребление, но благоговейное погружение. Ответственность за успех предприятия возлагается на зрителя: байройтский театр остается, пожалуй, единственной крупной оперной площадкой, последовательно отказывающейся от уступки неофиту — синхронных титров. Логика проста и сурова: нужно приходить подготовленным, прочтя (а лучше — выучив наизусть) либретто на доступном вам языке. Парадоксально, что именно Вагнер, вдохновенно бравивший французскую и итальянскую оперу за потакание фривольности и стремление угодить публике, стал изобретателем театральной логики, идеально созвучной механизмам массовой культуры XX–XXI веков.

Первым в истории музыки Вагнер осознанно продвигал самого себя и свои оперы как культурный бренд, позднее унаследованный и институционализированный кланом его потомков. Создал театр, где все — от начертания букв на афишах до конструкции сцены и оркестровой ямы — работало на трансляцию «миссии», «ценностей» и визуального кода, сегодня называемых «корпоративной идентичностью». Тот же принцип узнаваемости, который определял образ его театра и фестиваля, Вагнер развивал в музыкальной драматургии. Он строил свои оперы как систему повторяющихся идей и знаков, служивших навигации внутри его художественного мира. Вагнеровские лейтмотивы — это форма маркировки: запоминающиеся звуковые формулы возникают в устойчивых контекстах и сигнализируют слушателю о персонаже, предмете или идее; фактически — ранние хештеги, которые сегодня структурируют поток информации в электронных медиа. Кроме того, в упрощенном виде вагнеровская лейтмотивная система оказала значительное

the rave gold

richard wagner and mass culture

lyalya kandaurova

Richard Wagner's name is associated with sublime, complex, and exceptionally serious art, and his hours-long operatic works claim to be more than just music. Wagnerian musical drama is a space for either philosophical or political gesture, and a tool for transformation — of the audience, the artistic process, the very essence of the theatre. Thus it provides an experience that requires from the listener concentration and inner work. The theatre where sound, image, word, and even the architecture of the auditorium are subordinated to a single concept, involves not consumption but reverent immersion. The responsibility for the success of the enterprise lies with the spectator: the Bayreuth Theatre remains, perhaps, the only major opera venue that consistently refuses to give in to the neophyte — the subtitles. The logic is simple and harsh — you need to come prepared and having read, or better yet, memorised the libretto in a language that you can understand. It is ironic that it was Wagner, who enthusiastically scolded French and Italian opera for indulging in frivolity and striving to please the public, who became the inventor of theatrical logic, ideally consonant with the mechanisms of mass culture of the 20th and 21st centuries.

Wagner was the first in the history of music to consciously promote himself and his operas as a cultural brand, later inherited and institutionalised by the clan of his descendants. He created a theatre where everything from the lettering on the posters to the design of the stage and orchestra pit worked to broadcast the 'mission', 'values', and visual code, today referred to as 'corporate identity'. It is the same principle of recognition defining the image of his theatre and festival that Wagner developed in musical drama. He built his operas as a system of repetitive ideas and signs that served as navigation within his artistic universe. Wagnerian leitmotifs are a form of labelling — memorable sound formulas arise in stable contexts and signal to the listener about a character, an object, or an idea; in fact, they act as early hashtags that structure the flow of information in electronic media today. In addition, in a simplified form, Wagner's leitmotif system had a significant impact on the art of incidental music, becoming one of the basic mechanisms of its drama. Film score composers constantly use the same principle of associative memory — characters and ideas are attributed with their own themes, which

влияние на искусство киномузыки, став одним из базовых механизмов ее драматургии. Композиторы, работающие в кино, постоянно используют тот же принцип ассоциативной памяти: персонажи и идеи получают собственные темы, что формирует звуковой нарратив, который связывает сюжетные линии и помогает зрителю ориентироваться в них.

Мир «Кольца нibelунга» стал также одним из первых примеров систематически сконструированной мифологической вселенной. Вагнер работал с материалом, который позже станет основой жанра фэнтези: магические существа и расы, участвующие в масштабном конфликте добра и зла; семейные саги, артефакты с волшебными свойствами, пророчества, проклятия и судьбоносные миссии, система узнаваемых имен, терминов и понятий. Эта сложная структура требует погруженного восприятия и распознавания внутренних связей — навыка, который позднее станет привычным в культуре франшиз и окажется основой существования фандома: сообщества людей, объединенных интересом к определенному художественному миру или к авторской вселенной. Фандом не ограничивается пассивным восприятием. Участники такого сообщества берут на себя роль экспертной среды, обсуждают, анализируют и расширяют исходный материал, формируя собственные интерпретации, визуальные образы и практики соучастия. Среди последних могут быть игры, особая символика, аксессуары или косплей-костюмы; так, в 2023 году в Метрополитен-опере, во время показа «Лоэнгрин», был замечен вагнероман, пришедший в самодельной шляпе-лебеде и специальному «фанатскому» гриме, а среди публики на «Валькирии» попадались люди в рогатых шлемах. Такая ритуализированная форма участия подает окружающим сигнал о принадлежности к сообществу — и близка среди ролевиков или спортивных болельщиков, а не академической среде. Сложно представить себе, чтобы слушательницы приходили на «Евгения Онегина» с прическами «как у сестер Лариных» или в традиционных андалузских платьях с пышными юбками — на «Кармен».

Любопытно, что искусство Вагнера естественным образом порождало фандом еще при жизни его создателя. Австралийский исследователь Эндрю Форд приводит анекдотическое свидетельство, согласно которому в годы первых байройтских фестивалей действовали тематические увеселительные заведения, где за определенную плату можно было провести время с «дочерью Рейна» или «валькирией»; это, вероятно, не более чем миф, но примечательно, что он возник именно в связи с «Кольцом». Тетralогия представляет собой мир с внутренней хронологией, узнаваемым языком и визуальной символикой — модель, по которой потом будут создаваться многие

forms a sound narrative that connects the storylines and helps the spectator navigate them.

The world of *Der Ring des Nibelungen* was also one of the first examples of a systematically constructed mythological universe. Wagner worked with material that would later become the basis of the fantasy genre. His subject were magical creatures and races involved in a large-scale conflict between good and evil; family sagas, artifacts with magical properties, prophecies, curses, and fateful missions — a system of recognisable names, terms, and concepts. This complex structure requires an immersive perception and recognition of internal connections, a skill that will later become familiar in franchise culture and will prove to be the basis for the existence of a fandom — a community of people united by an interest in a particular artistic world or in the author's universe. Fandom is not limited to passive perception. Its members assume the role of an expert community, discuss, analyse, and expand the source material, forming their own interpretations, visual images, and practices of participation. The latter may include games, special symbols, accessories, or cosplay. For example, in 2023 at the Metropolitan Opera, during the performance of *Lohengrin*, a Wagner devotee was seen wearing a handmade swan hat and special 'fan' makeup, and among the audience at *Die Walküre* there were people in helmets with horns. Such a ritualised form of participation sends a signal to others about belonging to a community — and is close to the environment of cosplayers or sports fans, rather than the academic environment. It's hard to imagine the theatre-goers coming to listen to *Eugene Onegin* with hairstyles to imitate the Larin sisters or in traditional Andalusian dresses with full skirts to *Carmen*.

Oddly enough, Wagner's art naturally generated a fandom during the lifetime of its creator. Australian researcher Andrew Ford cites anecdotal evidence that during the early Bayreuth festivals, themed entertainment venues operated where, for a fee, you could spend time with the Daughter of the Rhine or Valkyrie; this is probably nothing more than a myth, but it is not worthy that it arose precisely in connection with *Der Ring*. The tetralogy is a world with an internal chronology, recognizable language, and visual symbolism — a model that will later be used to create many large-scale narrative universes. Among the most famous projects of the 20th and 21st centuries there are the epic of John R.R. Tolkien and *Narnia* by Clive S. Lewis, the *Star Wars* and Marvel cinematic universes, the world of *Harry Potter* and Philip Pullman's *His Dark Materials*, as well as media franchises like *The Game of Thrones* or *The Witcher* undeniably share common origins with *Der Ring des Nibelungen*.

The central element of Wagner's legacy, the famous idea of *Gesamtkunstwerk*, an 'aggregated', that is, synthetic, work of

масштабные нарративные вселенные. Знакомые большинству проекты XX–XXI веков — эпос Дж. Р. Р. Толкина и «Нарния» К. С. Льюиса, вселенная «Звездных войн» и киновселенная Marvel, мир Гарри Поттера и «Темные начала» Ф. Пулмана, медиафраншизы вроде «Игры престолов» или «Ведьмака» — имеют несомненные общие истоки с «Кольцом нibelунга».

Центральный элемент вагнеровского наследия — знаменитая идея *Gesamtkunstwerk*, «совокупного», то есть синтетического, произведения искусства, — вообще оказалась одной из наиболее живучих художественных концепций XX–XXI столетий. К ней обращались композиторы, художники, режиссеры, хореографы и создатели новых медиа, стремясь объединить разнородные искусства в цельное переживание. Александр Скрябин мечтал о своей Мистерии — сверхдействе, где слились бы все искусства (включая вымышленные, вроде «танцующей архитектуры»). Сценические проекты Василия Кандинского или другого представителя Баухауса — художника, скульптора и хореографа Оскара Шлеммера — предполагали единство цвета, движения и звука. Собственную версию «всескусства» предложил Сергей Эйзенштейн, при помощи монтажа соединяя киномузыку и архитектуру кадра в один выразительный механизм. Экспрессионист Бернд Алоиз Циммерман в своей концепции «тотального театра» настаивал на том, что в сценическом произведении существуют разные темпоральные слои и сразу многие медиа, создающие единое, многоплановое поле восприятия. Билл Виола перенес эту логику в область видеоарта, создавая медитативные визуальные работы, в которых свет, звук и «замедленное» время образуют мистериальное действие.

Все это представители интеллектуальной культуры; однако та же идея — пусть иначе интерпретированная — проникла и в массовую. Медиаискусство, масштабные опен-эйры, посвященные электронной музыке, визуально-звуковые перформансы предоставляют своей аудитории ритуальный опыт, обращенный одновременно к слуху, зрению и телу. Возможно, тысячи людей, приходящих в экстаз на гигантских танцполах EDM-фестивалей или техно-вечеринок, кажутся бесконечно далекими от публики Байройтского фестшпильхауса. Однако логика объединения медиа в «соборное» междисциплинарное действие полностьюозвучна вагнеровской модели, пусть и в другом культурном контексте. Байройт и Берлин — куда ближе, чем кажутся: первый предлагает ритуал, освященный интеллектуальной традицией и светской респектабельностью; второй — тоже обряд, но со стробоскопами и басовой «бочкой». Механика переживания — тотальное погружение и катарсис, порождаемые синтетическим воздействием, — удивительно схожа; существенно разнится разве что дресс-код.

art, turned out to be one of the most enduring artistic concepts of the 20th and 21st centuries. It has been exploited by composers, artists, directors, choreographers, and creators of new media, seeking to combine diverse arts into a cohesive experience. Alexander Scriabin dreamed of his own *Mysterium*, a superaction where all the arts would merge, including fictional ones like 'dancing architecture'. The stage projects of Wassily Kandinsky or another representative of the Bauhaus — the artist, sculptor, and choreographer Oskar Schlemmer — assumed the unity of colour, movement, and sound. Sergei Eisenstein proposed his own version of total art, combining film music and frame architecture into one expressive mechanism with the help of editing. In his concept of total theatre, expressionist Bernd Alois Zimmermann insisted that different temporal layers and many media co-exist in a stage work, forming a single, multidimensional field of perception. Bill Viola transferred this logic to the field of video art, creating meditative visual works in which light, sound and 'off-speed' time initiate a mystical action.

These are all representatives of the high culture; however, the same idea, albeit interpreted differently, has penetrated into the mass culture. Media art, large-scale open-air dedicated to electronic music, visual and sound performances provide their audience with a ritual experience that simultaneously addresses hearing, vision, and body. Perhaps the thousands of people who go into ecstasy on the giant dance floors of EDM festivals or techno parties seem infinitely far from the audience of the Bayreuth Festspielhaus. However, the logic of combining media into a composite interdisciplinary action is completely consonant with the Wagnerian model, though in a different cultural context. Bayreuth and Berlin are much closer than they seem: the former offers a ritual sanctified by intellectual tradition and secular respectability; the latter also presents a ceremony but with strobe lights and a bass drum. The mechanics of the experience — total immersion and catharsis generated by synthetic exposure — are surprisingly similar; the only thing that differs significantly is the dress code.



теодор курентзис

основатель и 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 консерватории Ильи Мусина.

В 2004 году он 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 сотрудничал с ведущими режиссерами мира (Роберт Уилсон, Ромео Кастеллуччи, Питер Селларс, Теодорос Терзопулос и др.) и крупнейшими оперными театрами Европы и России. Вместе с musicAeterna и другими оркестрами регулярно гастролирует по миру, выступая на таких площадках, как Берлинская, Эльбская, Мюнхенская и Парижская филармонии, концертные залы в Мадриде, Барселоне, Афинах, The Shed в Нью-Йорке, Сантори-холл в Токио, Королевский Альберт-холл в Лондоне, Фестшильхаус 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 высоко оценены критикой и стали лауреатами престижных премий. В 2024 году Теодор Курентзис в коллaborации с бельгийской независимой компанией Outhere Music основал собственный лейбл Theta (Θ), фокусирующийся на издании 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

founder and music director of
the musicAeterna Orchestra and Choir

He was born and raised in Greece, where he began his musical education. In 1994, Currentzis entered the Rimsky-Korsakov St Petersburg State Conservatory to study under the legendary professor Ilya Musin.

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 Opera and Ballet Theatre in Perm, where the members of musicAeterna moved with him. Since 2012, Currentzis has been Artistic Director of the Diaghilev Festival in Perm. During 2018–2024, he was Chief Conductor of the SWR Symphonieorchester in Stuttgart. In 2019, Teodor Currentzis and musicAeterna moved their creative residence to St Petersburg's Dom Radio.

He has collaborated with the key figures in modern Western theatre (Robert Wilson, Romeo Castellucci, Peter Sellars, Theodoros Terzopoulos, and others) and the major opera houses. Together with his ensembles, Teodor Currentzis regularly tours Europe and the world with performances at numerous prestigious venues including the Berliner Philharmonie, the Elbphilharmonie in Hamburg, the Gasteig in Munich, the Philharmonie de Paris, halls in Madrid, Barcelona, and Athens, the Baden-Baden Festspielhaus, La Scala, the Moscow Philharmonic Society, the Moscow Concert Hall Zaryadye, the St Petersburg Philharmonia, and many others. Teodor Currentzis is a resident artist at festivals in Salzburg, Lucerne, Aix-en-Provence, Moscow, and St Petersburg.

Works by Mozart, Mahler, Beethoven, Tchaikovsky, Rameau, and Stravinsky released by Teodor Currentzis on the Sony Classical record label have received numerous international music awards: the ECHO KLASSIK, the Edison Klassiek, the Japanese Record Academy Award, and *BBC Music Magazine's* Opera Award. In 2024, Teodor Currentzis launched his own record label, Theta, in collaboration with Outhere Music. The label is named after the Greek letter Θ (Theta), a nod to Currentzis's Greek heritage. Theta is focused on recording the vast repertoire performed by his various ensembles.

Teodor Currentzis has so far been awarded nine Russia's *Golden Mask* National Theatre Awards, he is a laureate of the KAIROS Award, the Order of the Phoenix Commander (Greece) and the Order of Friendship Knight (Russia).

оркестр musicAeterna

художественный руководитель 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 Курентзи-
сом в 2004 году в Новосибирске, в 2011–2019-м был ча-
стью труппы Пермского театра оперы и балета. С 2019 года
musicAeterna — независимый коллектив со спонсорской под-
держкой. Его творческой резиденцией стал петербургский
Дом Радио.

Вместе с Теодором Курентзи-
сом musicAeterna регулярно гастролирует по России и миру, выступая на самых пре-
стижных площадках, среди которых Берлинская, Эльбская,
Мюнхенская и Парижская филармонии, концертные залы
в Мадриде, Барселоне, Афинах, Фестшпильхаус Баден-Ба-
дена, театр Ла Скала в Милане, The Shed в Нью-Йорке, Сан-
тори-холл в Токио, Дубайский оперный театр, крупные пло-
щадки в Пекине, Шанхае и других городах Китая, Концертный
зал им. П. И. Чайковского, Большой зал Консерватории и Зал
Зарядье в Москве, Большой зал Санкт-Петербургской филар-
монии и мн. др.

Коллектив участвует в таких международных фестивалях,
как Рурская триеннале, Klarafestival в Брюсселе, фестиваль
в Экс-ан-Провансе, «Дягилев Р. С.» в Санкт-Петербурге, Да-
гилевский фестиваль в Перми. В 2017 году musicAeterna стал
первым российским коллективом, который открыл основную
программу Зальцбургского фестиваля: оркестр и хор исполни-
ли оперу «Милосердие Тита» в постановке Питера Сел-
ларса. В 2018-м оркестр вернулся в Зальцбург с циклом бет-
ховенских симфоний, а в 2021-м был занят в опере Моцарта
«Дон Жуан» в фестивальной постановке Ромео Каstellucci.

Выпущенные musicAeterna и Теодором Курентзи-
сом на лейбле Sony Classical записи Моцарта, Малера, Бетхове-
на, Чайковского, Рамо и Стравинского были высоко оцене-
ны музыкальной критикой и удостоены престижных наград:
ECHO KLASSIK, Edison Klassiek, премии Японской академии
звукозаписи, премии журнала BBC Music Magazine.

the musicAeterna orchestra

artistic director and conductor Teodor Currentzis
assistant conductor Ilya Gaisin

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

The orchestra was founded by conductor Teodor Currentzis in
2004 in Novosibirsk; from 2011 to 2019, it was part of the troupe
of the Perm Opera and Ballet Theatre. Since 2019, musicAeterna
has been an independent, privately financed ensemble. Its crea-
tive residence is now located at St Petersburg's Dom Radio.

Together with Teodor Currentzis, musicAeterna regularly
tours Europe and the world with performances in numerous
prestigious venues including the Berliner Philharmonie, the Elb-
philharmonie in Hamburg, the Gasteig in Munich, the Philharmo-
nie de Paris, halls in Madrid, Barcelona, and Athens, the Baden-
Baden Festspielhaus, La Scala, The Shed in New York, the Suntory
Hall in Tokyo, the Dubai Opera House, as well as major venues
in Beijing, Shanghai, and other Chinese cities, the Tchaikovsky
Concert Hall, the Grand Hall of the Conservatory and the Zary-
adye Hall in Moscow, the Grand Hall of the St Petersburg Philhar-
monia, and many others.

The musicAeterna Orchestra is a frequent guest at inter-
national festivals, such as the Rurtriennale, the Klarafestival,
the Aix-en-Provence Festival, the Lucerne Festival, the Diaghilev
P.S. in St Petersburg, and the Diaghilev Festival. In 2017, music-
Aeterna became the first Russian ensemble to have the honour
of opening the main programme of the world's most prestigious
music festival — the Salzburg Festival. The musicians performed
Mozart's *La Clemenza di Tito*, directed by Peter Sellars. In 2018,
the orchestra returned to Salzburg with a cycle of Beethoven's
symphonies, and in 2021, it performed Mozart's *Don Giovanni* in
a festival production by Romeo Castellucci.

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

артисты оркестра

первые скрипки

Андрей Баранов
Владислав Песин
Александр Котельников
Дмитрий Чепига
Дмитрий Бородин
Вадим Тейфиков
Иван Субботкин
Андрей Сигеда
Ольга Артюгина
Елена Райс
Мария Стратонович
Айсылу Сайфуллина
Андрей Росцик
Анастасия Стрельникова
Сара Дзенели
Маттиас Хохвебер

вторые скрипки

Илья Гайсин
Артем Савченко
Лина Вартанова
Елена Харитонова
Армен Погосян
Роберт Брем
Елена Иванова
Петр Чонкушев
Мария Окунева
Екатерина Горелова
Екатерина Романова
Кристина Taxa
Евгения Гранова
Антон Ильюнин

альты

Наил Бакиев
Григорий Чекмарёв
Ирина Сопова
Динара Муратова
Андрей Сердюковский
Никита Кейман
Марина Антонова
Любовь Лазарева
Анастасия Рыбина

Александр Митинский
Елизавета Дмитриенко
Ольга Ваганова

виолончели

Алексей Жилин
Мириам Пранди
Владимир Словачевский
Евгений Румянцев
Раббани Алдангор
Александр Прозоров
Максим Акчурин
Андрей Ефимовский
Всеволод Гузов
Тобиас Моль
Роман Ефимов

контрабасы

Андрей Шинкевич
Артем Чирков
Хайк Хачатрян
Павел Стёпин
Иван Иванчик
Дмитрий Райс
Дилявер Менаметов
Михаил Николайчик

флейта-пикколо

Станислав Михайловский

флейты

Анна Комарова
Маргарита Галкина
Федор Чернышов
(+ пикколо)

гобои

Андрей Матюхин
Максим Ходырев
Фрол Герасимов

английский рожок

Александр Быков

orchestra artists

first violins

Andrey Baranov
Vladislav Pesin
Alexander Kotelnikov
Dmitry Chepiga
Dmitry Borodin
Vadim Teifikov
Ivan Subbotkin
Andrey Sigeda
Olga Artyugina
Elena Rais
Maria Stratonovich
Aisyulu Saifullina
Andrej Roszyk
Anastasia Strelnikova
Sara Zeneli
Matthias Hochweber

second violins

Ilya Gaisin
Artem Savchenko
Lina Vartanova
Elena Kharitonova
Armen Poghosyan
Robert Brehm
Elena Ivanova
Pyotr Chonkushev
Maria Okuneva
Yekaterina Gorelova
Yekaterina Romanova
Kristina Takha
Evgenia Granova
Anton Ilyunin

violas

Nail Bakiyev
Grigory Chekmarev
Irina Sopova
Dinara Muratova
Andrey Serdyukovsky
Nikita Keiman
Marina Antonova
Lyubov Lazareva
Anastasia Rybina

Alexander Mitinsky
Elizaveta Dmitrienko
Olga Vaganova

cellos

Alexey Zhilin
Miriam Prandi
Vladimir Slovachevsky
Evgeny Rumyantsev
Rabbani Aldangor
Alexander Prozorov
Maxim Akchurin
Andrey Yefimovsky
Vsevolod Guzov
Tobias Moll
Roman Efimov

double basses

Andrey Shinkevich
Artem Chirkov
Khayk Khachatryan
Pavel Styopin
Ivan Ivanchik
Dmitry Rais
Dilyaver Menametov
Mikhail Nikolaychik

piccolo

Stanislav Mikhailovsky

flutes

Anna Komarova
Margarita Galkina
Fyodor Chernyshev
(+ flute piccolo)

oboes

Andrey Matyukhin
Maxim Khodyrev
Frol Gerasimov

cor anglaise

Alexander Bykov

кларнеты
Никита Ваганов
Сергей Елецкий
Данила Янковский

бас-кларнет
Данила Лукьянов

фаготы
Талгат Сарсембаев
Игорь Ахсс
Георгий Радзевич

валторны
Леонид Вознесенский
(+ бычий рог)
Алексей Сакович
Станислав Авик
Николай Дубровин
Вадим Шведчиков
(+ вагнеровская туба)
Владимир Нужин
(+ вагнеровская туба)
Сергей Горбунов
(+ вагнеровская туба)
Иван Васильев
(+ вагнеровская туба)
Хайро Химено(+ бычий рог)

трубы
Жасулан Абдыкалыков
Никита Истомин

Павел Курдаков
Алексей Никифоров
/ Александр Рублёв

тромбоны
Жерар Костес
Андрей Салтанов
Дмитрий Крылов
Владимир Кищенко
(+ контрабас-тромбон)

бас-труба
Арман Суртаев

туба
Иван Сватковский

литавры
Дмитрий Клеменок
Александр Суворов

ударные
Андрей Волосовский
Алексей Амосов
Максим Санин
Павел Прохоров
Карина Фарашян
Диана Смирнова

арфы
Мария Зоркина
Луиза Минцаева

clarinets
Nikita Vaganov
Sergey Eletskiy
Danila Yankovsky

bass clarinet
Danila Lukyanov

bassoons
Talgat Sarsembayev
Igor Akhss
Georgy Radzovich

horns
Leonid Voznesensky
(+ stierhorn)
Alexey Sakovich
Stanislav Avik
Nikolai Dubrovin
Vadim Shvedchikov
(+ waldhorntuba)
Vladimir Nuzhin
(+ waldhorntuba)
Sergey Gorbunov
(+ waldhorntuba)
Ivan Vasiliyev
(+ waldhorntuba)
Jairo Gimeno (+ stierhorn)

trumpets
Zhasulan Abdykalykov
Nikita Istomin

Pavel Kurdakov
Alexey Nikiforov
/ Alexander Rublev

trombones
Gerard Costes
Andrey Saltanov
Dmitry Krylov
Vladimir Kisichenko
(+ contrabass-trombone)

bass trumpet
Arman Surtayev

tuba
Ivan Svatkovsky

timpani
Dmitry Klemenok
Alexander Suvorov

percussions
Andrey Volosovsky
Alexey Amosov
Maksim Sanin
Pavel Prokhorov
Karina Farashyan
Diana Smirnova

harps
Maria Zorkina
Luisa Mintsaeva

musicAeterna

художественный руководитель и дирижер Теодор Курентзис

генеральный директор, директор по творческому
планированию Илья Шахов

главный хормейстер Виталий Полонский

директор оркестра Павел Курдаков

директор хора Елена Распопова

директор по развитию Анастасия Елаева

программный директор Академии имени Антона

Рубинштейна, кастинг-директор Александра Дёшина

куратор образовательных программ Анна Фефелова

заместитель директора Александр Левко

менеджеры оркестра: Мария Сагадиева, Ольга Чукова

тур-менеджеры: Олеся Михеева, Анна Шугалева

библиотекари: Ксения Протасевич, Элина Лебедзе

технический директор Иван Пешков

заместитель технического директора Михаил Комаров

старший рабочий сцены Илья Белохвостиков

рабочие сцены: Александр Абдукадыров, Николай Баландин,
Константин Майоров, Роман Иванов

musicAeterna

artistic director and conductor Teodor Currentzis

CEO, artistic planning director Ilja Chakhov
chief choirmaster Vitaly Polonsky

director of the orchestra Pavel Kurdakov

director of the choir Elena Raspopova

director of development Anastasia Elaeva

programme director of the Anton Rubinstein Academy,
casting director Alexandra Deshina

curator of the educational programmes Anna Fefelova

deputy director Alexander Levko

managers of the orchestra: Maria Sagadieva, Olga Chukova

tour managers: Olesya Mikheeva, Anna Shugaleva

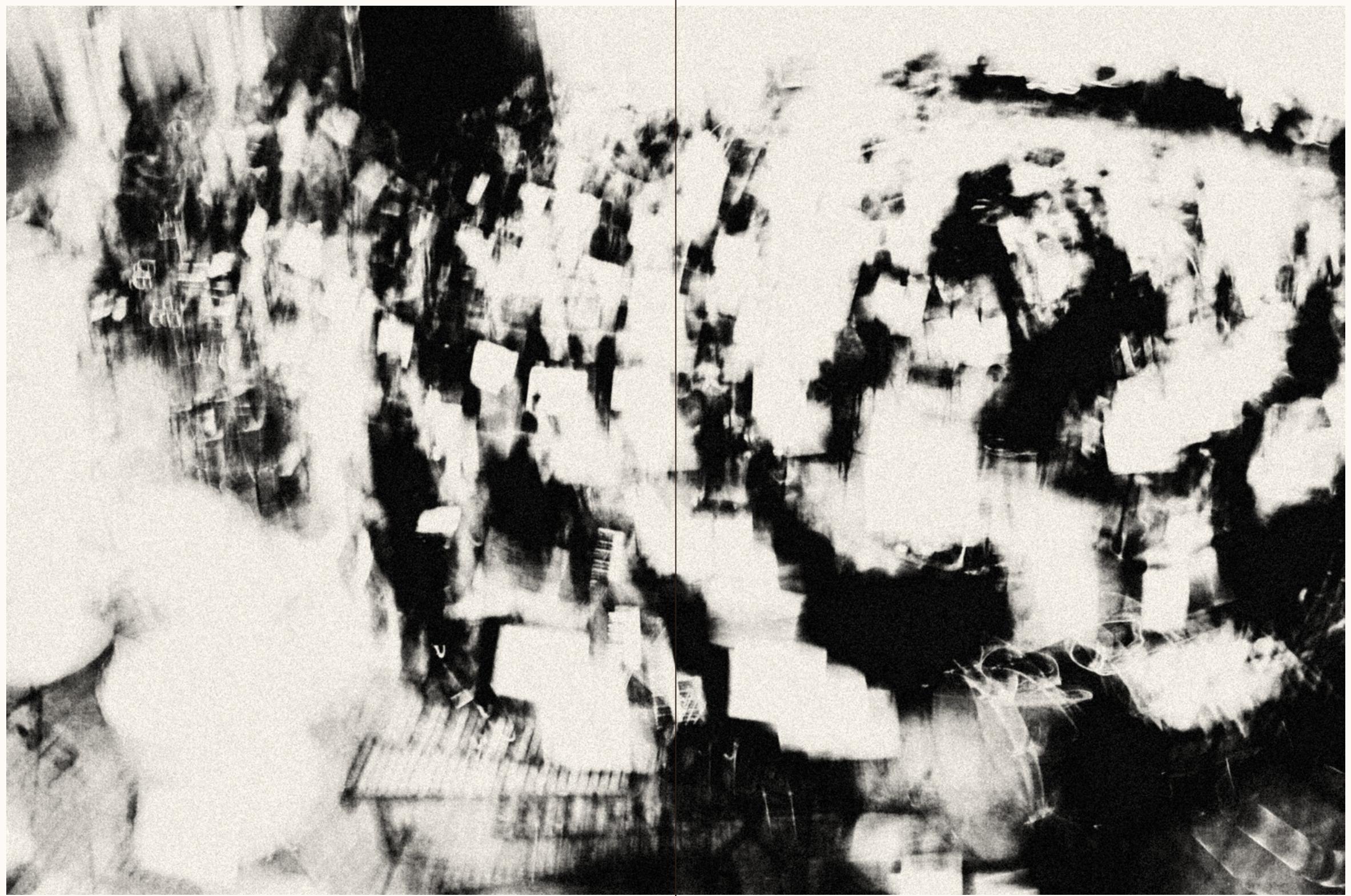
librarians: Ksenia Protasevich, Elina Lebedze

technical director Ivan Peshkov

deputy technical director Mikhail Komarov

senior stagehand Ilya Belokhvostikov

stagehands: Alexandr Abdukadyrov, Nikolay Balandin,
Konstantin Mayorov, Roman Ivanov



фотограф буклета дмитрий пряхин

В буклете представлена новая серия арт-снимков, которую петербургский фотограф Дмитрий Пряхин делал на репетициях и концертах оркестра и хора musicAeterna.

Дмитрий Пряхин родился в 1978 году. Арт-фотограф, художник, режиссер-постановщик. Разработал свой уникальный «неистовый» подход к фотографии. Выпустил книги «Неистовые» и «Пустое место». Работы Дмитрия Пряхина публиковались в различных изданиях России, Китая, Италии, Франции, США, Великобритании и др. В 2022 году создал серию арт-фотографий для буклетов Дягилевского фестиваля и фестиваля-спутника «Дягилев+». В 2025-м стал художником Дягилевского фестиваля и создал объемные афиши из проволочных «неистовых человечков» и стену-инсталляцию у Дома Музыки в Перми.

Дмитрий Пряхин: «Съемка музыкантов оркестра и хора musicAeterna — для меня чудесная возможность очутиться рядом с артистом, буквально заглянуть внутрь его инструмента, чего мне никогда не удалось бы, не будь я фотографом. Это — осуществление моей мечты, и фотографии являются следствием этого счастья. Счастья, которое невозможно на концерте, ведь исполнитель и слушатель, как правило, разделены непреодолимым барьером. Я же смог побывать внутри исполнительского процесса. Настоящие интерес и любовь к чему-либо — для меня всегда приближение, пристальное внимание и подлинное творчество».

the booklet photographer dmitry pryakhin

The booklet presents a new series of art photographs by the St Petersburg photographer Dmitry Pryakhin who worked during the rehearsals and concerts of the musicAeterna Orchestra and Choir.

Born in 1978, Dmitry Pryakhin is an art photographer, artist, and stage director. He has developed his own unique 'vehement' approach to photography exemplified in his art books *The Vehement* and *Empty Space*. Dmitry Pryakhin's works have illustrated various publications in Russia, China, Italy, France, the USA, Great Britain, and other countries. In 2022, he created a series of art photographs for the Diaghilev Festival and the Diaghilev+ satellite festival booklets. In 2025, he became the official artist at the Diaghilev Festival and created three-dimensional posters of wire 'vehement little men' and an installation at the House of Music in Perm.

Dmitry Pryakhin: 'Taking photographs of the musicAeterna Orchestra and Choir musicians is a wonderful opportunity for me to stand beside an artist — quite literally, to look inside their instruments, — something I could never have done if I hadn't been a photographer. This is my dream come true, and the photos are a reflection of this happiness. Happiness, which is impossible at a concert, because the performer and the listener are usually separated by an insurmountable barrier. I was able to immerse myself in the performance process. For me, true interest and love for something is always mean zooming in, paying close attention and engaging in genuine creativity.'



дягилевский
фестиваль
diaghilev
festival

дягилевский фестиваль

художественный руководитель Теодор Курентзис

директор Анна Касимова

продюсер Дарья Зайкова

координатор мероприятий Елена Завершинская

менеджеры: Ирина Головкова, Вероника Францкевич
и Татьяна Демакова

pr и маркетинг: Иван Нечаев, Наталья Федосеева,
Ольга Комок, Татьяна Катаева, Елена Свиридова,

Евгения Мрачковская

менеджеры по работе с партнерами:

Полина Максимовских и Юлия Сереброва

the diaghilev festival

artistic director Teodor Currentzis

director Anna Kasimova

producer Darya Zaikova

events manager Elena Zavershinskaya

managers: Irina Golovkova, Veronika Frantskevich,
Tatyana Demakova

pr and marketing: Ivan Nechaev, Natalia Fedoseeva,
Olga Komok, Tatyana Kataeva, Elena Sviridova,

Evgenia Mrachkovskaya

partner relations managers: Polina Maksimovskikh, Yulia Serebrova

дягилевский фонд поддержки культурных инициатив

директор Ангелина Макиенко

diaghilev foundation for support of cultural initiatives

director Angelina Makienko

редактор буклета Ольга Комок

дизайн, верстка, подготовка к печати: Мика Саламаха

авторы текстов: Ляля Кандаурова, Ольга Комок,

Антон Светличный

перевод: Софья Абашева

литературный редактор и корректор Андрей Бауман

фотограф Дмитрий Пряхин

отпечатано в типографии «Астер»: Пермь, Усольская ул., 15

executive editor Olga Komok

design, layout, preparation for printing Mika Salamakha

writers: Lyala Kandaurova, Olga Komok, Anton Svetlichny

translator Sofia Abasheva

literary editor and proofreader Andrey Bauman

photographer Dmitry Pryakhin

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



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ПЕРМСКОГО КРАЯ
ПРОЕКТ ДЯГИЛЕВСКОГО ФОНДА ПОДДЕРЖКИ КУЛЬТУРНЫХ ИНИЦИАТИВ

при поддержке



спонсор

Яндекс Плюс

генеральный
билетный партнер

Яндекс Афиша

официальный
автомобиль

EXEED | VERRA

партнеры

СУПЕРЛЕНТА

БАЙКАЛ
глубинная байкальская вода

медиапартнеры

BLUEPRINT

РБК Стиль

Издательский дом
Компаньон

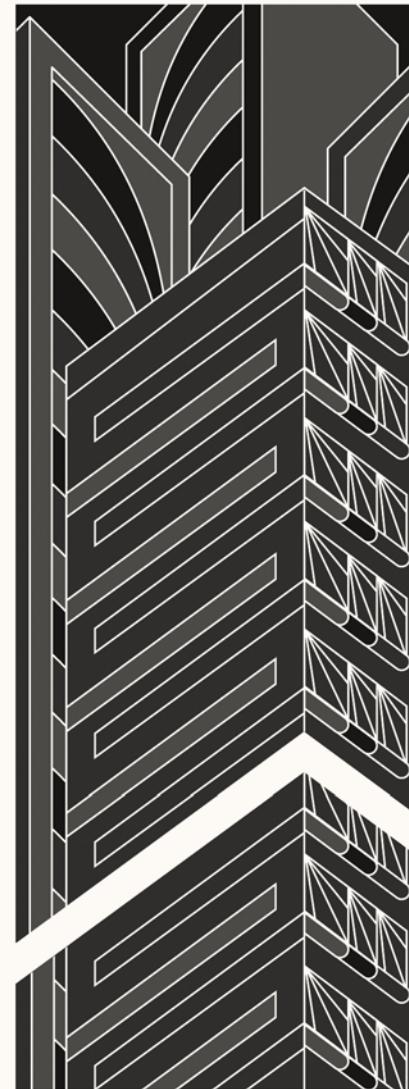


98.9 FM
СЕРЕБРЕНЫЙ
ДОЖДЬ

ТЕКСТ

собака
при

наследие



КОРТРОС®

СОЗДАЁМ НАСТОЯЩЕЕ

МОСКВА



ПЕРМЬ



ЕКАТЕРИНБУРГ

