



ВЕЩАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕЩАЛКИ»

В НОМЕРЕ:

- 1-2 стр. Режиссер Алексей Вэйро о премьере оперы «Свадьба Фигаро»
- 5-6 стр. Петер Шварц. Интервью с командой «ВладОпера»
- 3 стр. Ян Латам-Кёниг. «Свадьба Фигаро»: взгляд дирижера
- 4 стр. Новые концерты в Зеркальном фойе

Акценты месяца: колонка главного редактора

Главной темой номера – и это вполне естественно – стала премьера оперы В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро». О спектакле рассказывают его создатели – режиссер-постановщик Алексей Вэйро, музыкальный руководитель Ян Латам-Кёниг и немецкие специалисты, представители объединения «ВладОпера». Надеюсь, постановка заинтересует и знатоков оперы, и не столь искушенных зрителей.

Кроме премьеры, в фокусе нашего внимания два концерта камерной музыки в Зеркальном фойе. Один из них посвящён 200-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова, другой представляет искусство Маргариты Некрасовой, певицы, чьё имя говорит само за себя.

До новых встреч в Новой Опере!

Михаил Сегельман

Алексей Вэйро: «Свадьба Фигаро» – смех над бездной»

7, 8 и 9 октября в Московском театре Новая Опера имени Е.В. Колобова – премьера оперы В.А. Моцарта «Свадьба Фигаро». Более года над этой постановкой работала интернациональная команда: российский режиссер Алексей Вэйро и его немецкие коллеги из объединения «ВладОпера». Музыкальный руководитель постановки – главный дирижер театра Новая Опера Ян Латам-Кёниг. Предлагаем вашему вниманию интервью с режиссером спектакля.

Алексей, вы не впервые работаете с постановочной командой объединения «ВладОпера». Как началось ваше сотрудничество, и можно ли назвать совместную работу над постановкой «Свадьбы Фигаро» Моцарта во Владивостоке в 2011 году предвестником нынешнего спектакля в Новой Опере?

Действительно, я работал с командой «ВладОпера» во Владивостоке. Но, строго говоря, это не был полноценный спектакль, хотя он и игрался на сцене. Тогда в Дальневосточной академии искусств проводились студенческие тренинги, и постановка стала их результатом. Для

участия в проекте были приглашены нескольких опытных солистов, чтобы молодые актеры учились у них сценическому мастерству. Это был учебный спектакль с педагогическим уклоном, а для меня – этюд, или даже серия набросков к оперной постановке. Некоторые идеи, которые были там едва намечены, в спектакле Новой Оперы разработаны уже более подробно.

«Свадьба Фигаро» Моцарта не сходит с мировой оперной сцены почти 230 лет. Что вы хотели подчеркнуть в постановке?

Основная тема спектакля – «Я и другой», связь людей через любовь, ведь в этом состоянии можно найти себя через другого.



Алексей Вэйро

исполнить, и это будет знаком соединения мужчины и женщины, Сюзанны и Фигаро. Но по сюжету получается, что этой связи на самом деле не возникает. Оказывается, чтобы обнаружить себя и другого в реальной живой связи, одного ритуала недостаточно. Во всей этой истории ритуальные отношения между людьми разрушаются. Начинается всё с того, что Граф отменил право первой

брачной ночи (и здесь отсылка к «Севильскому цирюльнику», первой части триптиха Бомарше). Это произошло благодаря его встрече с Розиной: в порыве влюбленности он отменил старый закон, поняв, что связь между мужчиной и женщиной должна подчиняться живому чувству, а не ритуалу. Теперь его отношения с Графиней переживают кризис, они вошли в стадию ежедневного ритуала. Как сказали бы мы, «заел быт». Недаром герои оперы именуются Граф и Графиня, и только дважды Граф называет жену по имени – Розина. Первый раз – когда просит прощения, и это знак живой памяти утраченных чувств. Жизнь в обязательных отношениях заставляет Графа искать чувства «на стороне». Свои надежды на новые чувства он связывает с Сюзанной, и это не просто флирт. В Сюзанне Граф почувствовал то же, что когда-то в Розине.

В свою очередь Фигаро с Сюзанной стремятся в ритуальное пространство свадьбы. Им кажется, что, если они попадут в это идеальное место свадебно-

го ритуала, всё решится. Но ничего не решается. Напротив, интрига продолжается. Им приходится приложить немалые усилия, чтобы найти живую связь друг с другом. До этого их взаимоотношения похожи, скорее, на игру, забаву. Когда же в конце Сюзанна, переодевшись в Графиню, лишается поверхностных черт служанки и предстает Фигаро в ином свете, влюбленные обретают живую связь.

На протяжении всей оперы перед героями стоит задача: отдать себя (что может быть равносильно смерти), но вырастить в себе росток живого чувства – не в одиночку, а именно через связь с другим человеком. Отсюда и афиша спектакля с изображением человека, сквозь сердце которого пробивается росток.

Можно предположить, что сценария тоже реализует эту идею?

Конечно. Изначально сцена – чистый лист бумаги, на котором начинается творчество. Это белый планшет, из которого постепенно появляется всё – декорации комнат, реквизит. Сами исполнители выходят не из-за кулис, а появляются из люков. Мы создаем спектакль, проживаем этот безумный день с чистого листа. Пространство оперы конструируется от номера к номеру, и этот процесс зависит от действий персонажей. Дойдя до кульминации в сцене свадьбы, конструктор рушится, и к концу оперы мы снова видим чистый планшет. Опять нужно начинать всё заново. Каждый новый день прилагаешь усилия, чтобы быть человеком и находиться рядом с другим.

«Свадьбу Фигаро» традиционно считают оперой-буффа, вы же предлагаете иное жанровое определение – «трагикомедия». С чем это связано?

Мы не случайно именно так определили жанр постановки. Всё начинается как идиллия: перед нами любовная пара – Фигаро и Сюзанна; Граф выде-

лил им комнату, да еще и подарил кровать. Но в один момент вся эта идиллия разрушается. Главный герой, Фигаро, пытается выстроить для себя некое идеальное пространство, но ему это не удается, потому что помимо него действуют еще и другие персонажи. И когда Фигаро сталкивается с их действиями, его мир рушится, и приходится создавать всё заново. И, что интересно, ему это удается благодаря уникальной способности к импровизации. За спиной у Фигаро всё время, как тени, стоят Граф и Марцелина со своим контрактом. Если с Графом еще можно как-то справиться,



Постановочная группа спектакля «Свадьба Фигаро»

то контракт невозможно отменить, и придется жениться на Марцелине... Таким образом, «Свадьба Фигаро» – это смех, но смех над бездной, смех от ощущения трагичности, конечности жизни. И еще есть другие люди, из-за которых ты часто не можешь реализовать свои мечты. Когда человек доходит до пограничной ситуации (жизнь или смерть), но может развернуться и продолжать жить, – рождается смех. Смех – не среда, в которой живут герои, а результат их столкновения с живой реальностью.

Я придумал очень странный финал. Казалось бы, в конце все так счастливы, и в финальном ансамбле поют все основные герои, за исключением Бартоло. Меня всегда мучил вопрос: почему же в финале его нет? Немецкий дирижер, с которым мы работали во Владивостоке, предложил свой вариант ответа. Он сказал: «Ну, знаешь, как это обычно бывает: Моцарт писал оперу, но в день премьеры солист, исполнявший

роль Бартоло, куда-нибудь опаздывал. И Моцарт подумал: ну ладно, Бартоло к этому моменту уже уедет, не буду вставлять его в последний ансамбль». Однако этот «технический момент» в партитуре навел меня на мысль, что Бартоло в конце умирает. Парадоксальное столкновение кажущихся несовместимостей: только что мы были на пике счастья, и вдруг раз – и человек от счастья умер. На этом у нас всё и заканчивается. Опять нужно начинать с нуля, вытаскивать себя из болота за волосы, как Барон Мюнхгаузен.

На самом деле – очень жизненная ситуация. Я вспомнил случай из своего детства. Приехав на свадьбу к родственникам, я увидел, как свадебная колонна въезжала в деревню и в тот же самый момент по другой стороне дороги из деревни выходила похоронная процессия. Из этого рождается ощущение жизни как столкновения полярностей. В нашем спектакле это столкновение затрагивает не только финал, но и все действие. Персонажи, словно канатоходцы, балансируют на грани комического и трагического, жизни и смерти.

Консультантом по драматургии в спектакле стал известный оперный эксперт, профессор Михаил Мугинштейн. Расскажите о вашем сотрудничестве.

Михаил Львович вошел в работу, когда общая концепция мною уже была сформирована. Но он, безусловно, мне очень помог. Когда режиссер выстраивает ту или иную сцену спектакля, он как бы помещает ее среди множества зеркал, и в этих отражениях открываются новые грани проигрываемой ситуации. Михаил Львович добавил мне этих «зеркал», то есть предложил дополнительные взгляды на эту историю. Мы работали в тандеме, и Михаил Львович отталкивался от моих идей, но его предложения давали возможность копнуть глубже. Всегда полезен взгляд со стороны – свежий, по-своему знающий и видящий эту историю немного иначе.

Беседовала Юлия Москалец

Постановка «Свадьбы Фигаро» – совместный проект Новой Оперы и немецких специалистов, членов объединения «ВладОпера». В интервью продюсеру проекта Петеру Шварцу о своей работе рассказывают сценограф Ульрике Йохум, художник по костюмам Ян Майер, художники по свету Ханс Фрюндт и Ханнес Зеземанн.

Ульрике Йохум: «Увидеть за кажущейся комедией более глубокий смысл...»

Ульрике, расскажите о главных идеях сценических декораций «Свадьбы Фигаро»?

Если вы обратите внимание на внешнее действие, опера, на первый взгляд, покажется не более чем банальной комедией с переодеванием. Но что на самом деле скрывается за поверхностной историей, что составляет реальную основу произведения?

Довольно быстро мы осознали, что и речи быть не может о простой иллюстрации. Допустим, вы хотите показать «комнату» Фигаро, «великолепные покои» Графини или Замок Графа – но такой подход не дает аудитории ничего нового. Это лишь копия внешней оболочки. Поэтому мы и решили создать с помощью декораций дополнительный уровень повествования, который

составляет ядро произведения и позволяет зрителям увидеть за кажущейся комедией более глубокий смысл.

Что это за ядро?

В либретто описывается один день из жизни Фигаро, точнее, день его свадьбы. В начале этого дня Фигаро предстает несколько наивным, он рад, доволен и, может быть, даже счастлив. Он в гармонии с самим собой

и со своим упорядоченным миром. Венцом этого порядка должна стать планируемая свадьба с Сюзанной. Но в какой-то момент она вдруг открывает Фигаро глаза, объясняет ему вероломный план Графа. В этот момент Фигаро внезапно пробуждается: он впервые замечает, что его мир под угрозой, и чтобы защититься, он должен действовать самостоятельно. Угроза гармонии и

го «пробуждения») идеальная форма все больше и больше разрушается. Декорация меняется, реальность на сцене становится все запутаннее и хаотичнее. Причем изменения исходят и от Фигаро, решительно действующего против обстоятельств, и от Графа, который создает все больше и больше препятствий Фигаро, делает все, чтобы переломить его гармонию. Зритель видит, как постоянно меняется картина сцены: что-то строится, передвигается и перемещается и, в конце концов, все прочие персонажи прямо или косвенно действуют под влиянием Графа.

К чему приводит развитие?

Что самое трагичное в этой опере – Фигаро, в конце концов, не хватает мужества, он боится взять ответственность за свою жизнь, и в конечном итоге, всё возвращается к началу.

И мы снова оказываемся на пустой белой площадке, в мнимом райском саду, защищенные кажущейся гармонией, которая нарушена лишь небольшим наклоном... «Безумный день» закончился, настала ночь, а завтра жизнь начнется с чистого листа. И, конечно, переживания Фигаро нам очень хорошо знакомы...



Репетиция спектакля «Свадьба Фигаро»

безопасности, хрупкость любви, отношение к ближнему – вот ядро «Фигаро». На уровне декораций это выражено следующим образом: в самом начале существует идеальная, гладкая, квадратная и как бы парящая в пустоте форма. Она слегка наклонена, и в этом можно заметить некую нестабильность, намек на угрозу. Но с момента, когда Фигаро осознает её (это момент его лично

Ян Майер: «Нас интересуют люди, к которым можно искренне привязаться...»

Ян, внешний вид исполнителей не связан с конкретной эпохой: нет ни барочных (или шире – исторических) костюмов, ни кринолинов. Почему?

Честно говоря, этот вопрос никогда не стоял. Цель нашей постановочной группы – не воспроизвести как можно правдоподобнее некую историческую картину. Мы хотим показать зрителям ярких и свежих персонажей, с которыми можно себя сопоставить. Нас интересуют люди, к которым можно внутренне привязаться, с которыми можно идентифицировать себя. В то же время, мы точно следуем тексту и музыке.

Структура общества, отношения между персонажами, их положение в среде – всё уже предопределено произведением. Костюмы как раз и выражают эти отношения. Например, Фигаро и Сюзанна – простые люди, представители группы, которую сегодня мы, вероятнее всего, назовем «сферой услуг». Они – трудящиеся, работают в хозяйстве Графа. Соответственно, они преимущественно носят повседневную рабочую одежду. Граф и Графиня, напротив, происходят из другого общественного слоя, они – представители правящего класса. Поэтому они, в основном, носят одежду отчетливого ярко-красного

цвета, который выражает силу, господство и мощь. Контрастная сфера – неприметные, черного и белого цветов, костюмы простого народа, хора, толпы. Некоторые цветовые группы также подчеркивают социальные связи между персонажами: Граф и Графиня, как уже говорилось, носят одежду красного цвета, Марцелина и Бартоло – синих тонов, для Антонио и Барбарини характерна серо-бежево-зеленая гамма.

Каково принципиальное значение костюмов в данной постановке?

Для меня важно, чтобы костюм не был «нарядом» или маскировкой персонажа. На-

против, в costume проявляется характер, суть героя; это часть внутреннего мира, чувств. Например, Графиня – один из самых драматичных персонажей оперы. В момент нашего с ней знакомства она уже многие годы находится в состоянии внутреннего и внешнего застоя. Она живет очень замкнуто, страдает от постоянных выходов мужа, которого всё еще искренне любит. Это делает ее слабой и уязвимой. Но внешне она сильна и всегда сохраняет подобающую строгую форму. Эти черты характера, необходимость «держать лицо» напоминают мне об азиатской культуре. Поэтому в наряде Графини можно увидеть азиатские черты. В красном вечернем платье с высоким во-

ротом она может как бы исчезнуть, скрыться от мира. Как закрытый цветок, оно защищает ее внутренний мир. К платью прилагается корсет; он дает Графине осанку, которую требует от нее внешний мир. Это ее инструмент, ее опора. Фактически, корсет является единственным историческим элементом, который можно увидеть на сцене. В частной жизни или оставаясь в одиночестве, Графиня снимает корсет, ослабевает, и вдруг мы ясно видим ее внутреннюю хрупкость. Она подчеркивается материалом костюма: тонкие вставки на красной ткани. Таким образом, костюм Графини показывает конфликт между ее внутренней ранимостью и внешней выдержкой, становится частью ее

личности. Этот принцип применим ко всем костюмам.

Еще одна важная идея – акцент в цветовом оформлении на каждый отдельный персонаж. Вот почему свет с декораций убран на второй план, а персонажи оказываются на первом.

Как исполнители отреагировали на созданные вами костюмы?

Было очень интересно смотреть, как проходили первые примерки. Актеры пришли со сценических репетиций, и я заметил, что каждый из них сразу понял свой костюм, что актер и костюм мгновенно объединились в персонаж.

Искусственное пространство, настоящее воздействие

Ханс и Ханнес, какое значение имеет свет в этой постановке?

Ханс Фрюндт

Принципиально в данной постановке существуют два главных аспекта светового решения. Во-первых, свет поддерживает внешнее действие, фабулу оперы. В «Фигаро» показано течение целого дня – с раннего утра, когда Фигаро измеряет свою новую комнату, и до поздней ночи, когда все действующие лица встречаются в темном саду. Но есть и вторая, абстрактная область: мы используем свет, чтобы создать определенные настроения. Например, подчеркиваем внутренние эмоции персонажей или, наоборот, показываем светом атмосферу внешних обстоятельств, с которыми сталкиваются персонажи. Подобно ариям, часто останавливающим внешнее действие и на мгновение заставляющим сфокусироваться на внутренней жизни героев, мы время от времени покидаем описанное «течение дня», чтобы сосредоточиться на некоторых личных моментах.

Ханнес Зеземанн

«Внешняя» функция света включает область, которую я бы назвал «архитектурным освещением». С помощью света мы создаем пространства на сцене. В нашей постановке действие происходит на одной и той же наклонной платформе, некоторыми световыми элементами достигается увеличение пространства. Кажется, будто сцена по ходу спектакля становится больше. Комната Фигаро освещена просто, скудно. Акцент комнаты Графини – большая люстра.

Зал для церемоний занимает все пространство платформы, это впечатление подчеркивается своего рода световым занавесом, который следует за край сцены. А в сцене в саду, в конце спектакля, свет в виде символического звездного неба идет со сцены и направляется в зал: таким образом, граница зрительного зала разрушается, и аудитория становится частью действия.

Каков ваш основной подход к работе со светом?

Ханс Фрюндт

В театре не может быть и речи о натурализме. Мы работаем с искусственным светом в искусственных пространствах, и с его помощью мы должны создать настоящее

воздействие. В конечном счете, речь идет о смыслах и значениях, которые транслируются светом, с помощью которых создается настроение. Зритель не должен затеряться в лабиринте произвольных и противоречивых световых элементов. Это заметно, например, по тени: она должна быть четкой, указывать в определенном направлении. Должна быть причина, почему тень падает так, а не иначе. Речь идет о чистой, ясной эстетике и о честной работе со светом.

Перевод с немецкого – Анна Разенкова

Редакция русского текста – Михаил Сегельман

Новая Опера благодарит немецкое объединение «ВладОпера» за предоставленные интервью



Марцелина – Е. Свечникова, Бартоло – В. Кудашев, Базиллио – М. Остроухов, Сюзанна – Г. Королёва

Главный редактор: **Михаил Сегельман**

Корректор: **Мария Самохина**

Верстка: **Татьяна Маслова**

Фото: **Даниил Кочетков, из личных архивов**

ВЕШАЛКА. Октябрь 2014

Газета Московского театра Новая Опера им. Е.В. Колобова (12+)

Издается ежемесячно с сентября 1997 года

Наш адрес: 127000, Москва, ул. Каретный Ряд, 3, тел.: (495) 694-08-68, (495) 694-19-15

www.novayaopera.ru, e-mail: info@novayaopera.ru

Ян Латам-Кёниг: «Моцарт мыслил категориями будущего...»



Вольфганг Амадей Моцарт

Ян Латам-Кёниг, музыкальный руководитель и дирижер спектакля «Свадьба Фигаро»

Я всегда с большим удовольствием дирижирую операми по мотивам великих литературных произведений, и, в частности, «Свадьбой Фигаро» – замечательным образцом оперной литературы XVIII века.

Очень сложно описать словами собственную музыкальную интерпретацию. В целом, я пытаюсь как можно ближе подойти к тому, чего хотел сам Моцарт.

Чтобы превратить острую сатирическую пьесу Бомарше в оперу, необходим был талантливый либреттист. И, к счастью, Моцарт нашел его в Лоренцо Да Понте. Композитору нужно было либретто, в котором бы отразились отношения всех социальных слоев. Ведь эта опера о человеческих отношениях – мужа и жены, жениха и невесты.

Моцарт условно разделит мелодии на три типа: для аристократов, буржуазии и слуг. Эти типы никогда не смешиваются. Например, ария Сюзанны «Deh vieni, non tardar» в четвертом действии (втором в постановке Новой Оперы) написана в размере 6/8, который Моцарт часто использует в партиях слуг, например, Церлины в «Дон Жуане». Подобная музыкальная характеристика помогает зрителю лучше понять личность персонажа.

Моцарт активно использует возможности тональной драматургии. Каждая тональность в опере соответствует определенной эмоции. Например, соль-мажор – это счастье или радость спасения героев. Это тональность первого дуэта Фигаро и Сюзанны, в котором Моцарт пытается

показать простые, ничем не обремененные отношения между будущими мужем и женой, затем она появляется в сцене спасения Керубино и его прыжка в окно, и наконец, в финале оперы, в сцене примирения Графа и Графини. Ля-мажор композитор использует в сценах соблазна. Яркий пример – знаменитое Дуэтино Церлины и Дон Жуана в опере «Дон Жуан». В «Свадьбе Фигаро» ля-мажор появляется в дуэте Графа и Сюзанны, когда Граф пытается договориться о свидании со служанкой, но ему не удается ее соблазнить. Важность ля-мажора проявляется в одной из ключевых сцен, в начале третьего акта (второго в постановке Новой Оперы): композитор с помощью тональности, фразировки и мелодии показывает исключительно чувственный характер отношения Графа к Сюзанне. Интересна и ее реакция, аналогичная реакции Церлины в «Дон Жуане». Исходя из либретто, Сюзанна должна была отвергнуть Графа, но в дуэте становится очевидно, что Граф по-своему привлекает Сюзанну. Так же и Дон Жуан притягивает Церлину. В обоих случаях композитор с присущим ему обаянием обыгрывает ситуацию взаимодействия служанки и господина. Ре-мажор – основная тональность увертюры и финала. Моцарт использует ее, чтобы выразить негодование буржуа и аристократов: в арии Бартоло, монологе Графа, сетующего на неподобающее поведение слуг. Нельзя недооценивать важность этого эпизода. Бомарше в своей пьесе негодует, что аристократ получает все блага по рождению, а простой человек вынужден все добывать тяжелым трудом.

«Свадьба Фигаро» – самая сложная по музыке опера Моцарта; в конце XVIII века она была революционной.

Моцарт всегда смотрел в будущее. И хотя он не был революционером, как, скажем, Бетховен, его музыкальный язык ближе к эпохе романтизма. Поскольку Моцарт мыслил категориями будущего, он отдал бы предпочтение (я в этом уверен) современным музыкальным инструментам: качество

струнных лучше, настройка лучше. Не стоит забывать и о том, что у нас нет ушей XVIII века; наши уши, наши театральные площадки и голоса, да и мы сами – из века XXI. Нам лучше понять, о чём эта музыка, чем с одержимостью представлять, как она звучала в XVIII веке. Несмотря на усилия историков музыки, мы не знаем реального звучания инструментов той эпохи; именно поэтому сторонники и противники аутентичного исполнительства так ревностно отстаивают свое видение. Но и те, и другие не понимают главного: важны не инструменты сами по себе, – важна суть оперы, важно донести ее до зрителя, а это задача дирижера, певцов, оркестра.

В наше время постоянно обсуждается вопрос аутентичного исполнения: например, использовалось ли вибрато во времена Моцарта. Думаю, если вибрато помогает сделать красивое легато, добавляет нужную экспрессию, Моцарт первым выступил бы за его использование. Закончу историей об Оскаре Уайльде. Во время судебного процесса, когда писатель вынужден был защищать свою книгу «Портрет Дориана Грея», ему сказали, что она аморальна. На что Оскар Уайльд ответил: «Не бывает моральных или аморальных книг, бывают хорошо или плохо написанные книги». То же самое можно сказать и об игре на аутентичных инструментах: бывают классические оркестры, великолепно играющие Моцарта, а бывают аутентичные, которые играют его музыку плохо.

Подготовила Дарья Царёва



Образ Лермонтова

15 октября 2014 года отмечается 200-летие со дня рождения Михаила Юрьевича Лермонтова. Его стихотворения, поэмы, проза, драматические сочинения всегда вдохновляли музыкантов. На сюжеты Лермонтова написано множество сочинений: среди них не только музыка, непосредственно связанная со словом (романсы, хоры, кантаты, оперы), но и симфонии, симфонические поэмы. Новая Опера отмечает юбилейную дату программой «Ангел, Демон и другие...», которую подготовил заведующий литературной частью театра, музыкальный критик, пианист Михаил Сегельман. Концерт пройдет 23 октября 2014 года в Зеркальном фойе театра.

Михаил Сегельман

Идея программы родилась задолго до юбилея. Мне кажется, что среди русских поэтов Лермонтов – один из самых сложных для музыкального воплощения. Вообще-то я мечтаю записать мини-антологию «Лермонтов в вокальной музыке», в которой каждый автор был бы представлен лишь одним сочинением. А наш концерт – своего рода образ Лермонтова в вокальной музыке XIX – XX веков. В программу вошли сочинения 17-ти композиторов, от современников поэта Александра Варламова, Александра Гурилёва, Александра Даргомыжского до авторов XX столетия Николая Мясковского, Виссариона Шебалина, Дмитрия Шостаковича, Сергея Слонимского. Наряду с известными и даже

хрестоматийными («Белеет парус одинокий...» Варламова, «И скучно, и грустно...» Гурилёва), будут представлены и сочинения, редко звучащие с концертной эстрады (например, вокальная музыка примадонны XIX века Полины Виардо-Гарсиа). В программе также фрагменты театральных работ – оперы «Демон» Антона Рубинштейна, спектаклей «Маскарад» Театра имени Вахтангова с музыкой Арама Хачатуряна, «Герой нашего времени» Театра драмы и комедии на Таганке с музыкой Микаэла Таривердиева.

Безусловно, важнейшим для меня стал исторический аспект программы. Что видели и чувствовали в Лермонтове композиторы разных поколений, национальных школ, как менялся образ

его поэзии – вот некоторые сквозные темы концерта. Именно поэтому иногда я предлагаю слушателям сравнить романсы разных авторов на один и тот же текст (например, «Ангел» Варламова и «Ангел» Слонимского).

С огромным удовольствием представлю участников концерта: Заслуженная артистка России Эльвира Хохлова, Анджей Белецкий, Анастасия Бибишева, Алексей Неклюдов, Валерия Пфистер, а также гостя вечера, Заслуженная артистка России, солистка Московского театра «Геликон-опера» Марина Карпеченко. И, конечно, большое спасибо режиссеру Сергею Морозову и художнику Этель Йошпе, создающим визуальный образ программы.

Маргарита Некрасова: «Пришло время, когда хочется исполнять камерную музыку ...»

28 октября в Зеркальном фойе состоится сольный концерт Заслуженной артистки России Маргариты Некрасовой. Ведущая солистка Новой Оперы украшает главные сцены мира, сотрудничает с ведущими дирижерами и режиссерами. В июньско-июльском номере «Вешалки» о Маргарите Некрасовой говорили коллеги (pdf-версию смотрите на сайте www.novayaopera.ru). А сегодня она рассказывает о сольном концерте.

Мне давно хотелось исполнить цикл песен Р. Вагнера на слова Матильды Везендонк, но я чувствовала: еще не время. Как вы знаете, я работала с Д. Баренбоймом над одной из партий в опере Вагнера «Гибель богов» и, к моему удивлению, немецкие критики написали, что я обладаю «вагнеровским» голосом. Наверное, только сейчас я готова к работе над этим вокальным циклом. И дело не только в вокальных аспектах: мне всё больше открываются гармония и прелесть столь сложной музыки. Что касается «Песен и плясок смерти» – вокальный цикл М.П. Мусоргского включен в концерт и по прозаической причине: весной я планирую исполнить его на одной из европейских площадок. Эти песни – вершина камерно-вокального творчества Мусоргского.

С Екатериной Маклярской мы знакомы еще с училищных времен и часто выступаем вместе и в театре, и вне его, на разных концертных площадках. Она – высококлассный профессионал, окончила Московскую консерваторию имени П.И. Чайковского у

профессора Татьяны Петровны Николаевой и ассистентуру-стажировку у Важи Николаевича Чачавы. На X Международном конкурсе имени П.И. Чайковского (1994) она была удостоена титула «Лучший концертмейстер». Мы вместе выступали в Токио, и концерт прошел успешно. Программа этого концерта была довольно сложной: в первом отделении – романсы С.В. Рахманинова и П.И. Чайковского, во втором – арии из опер.

Сейчас пришло время, когда хочется исполнять не только оперную, но и камерную музыку. У певца наступает момент, когда и вокальный, и творческий опыт позволяет высказать накопившиеся эмоции с помощью камерной музыки. Мудрый и опытный концертмейстер может помочь в подготовке и трактовке произведения, но артист выражает чувства и мысли через призму собственных настроений. Я благодарна концертмейстерам, с которыми работала и продолжаю трудиться в театре. С замечательными профессионалами Анной Маргулис и Маргаритой Якуниной

я сделала множество партий, которые спела здесь. Благодарна Елене Ивановне Шумиловой, прекрасной певице, моему педагогу в Консерватории. Эти люди многому меня научили. Мой первый педагог Т.А. Тиунова говорила: «Один голос – дурак». Нужны крепкая вокальная школа, музыкальность, чуткость, образованность и постоянное самосовершенствование. Я благодарна судьбе, подарившей мне встречу с Евгением Владимировичем Колотовым: он взял меня в театр, и через некоторое время я записала с ним на CD несколько романсов Рахманинова и Чайковского. Жаль, что сейчас очень мало таких дирижеров! Но вообще мне везло, и я работала с лучшими дирижерами мира: Р. Мути, Д. Баренбоймом, К. Нагано, К. Оно, К. Петренко и другими. Я думаю, что певец должен быть личностью – тогда он состоится как музыкант и всегда будет интересен публике.

Материалы полосы подготовила
Ольга Конойко