

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ансамбль «Студия новой музыки» и Фонд Николая Каретникова организуют концерт к 90-летию со дня рождения Николая Каретникова и мировую премьеру Второй камерной симфонии Каретникова:

ТРИКОНСТРУКЦИЯ

ШЁНБЕРГ – КАРЕТНИКОВ – АДАМС ТРИ КАМЕРНЫЕ СИМФОНИИ XX ВЕКА

21 апреля, среда, Рахманиновский зал, 19:00

В сезон 90-летия со дня рождения Николая Каретникова ансамбль «Студия новой музыки» и Фонд Николая Каретникова представят важное «пропущенное звено» истории новейшей музыки: **мировую премьеру последней российской камерной симфонии XX века — Камерную симфонию №2 Николая Каретникова (опус 32, 1994, посмертный)**. Последнее сочинение одного из крупнейших композиторов второго авангарда по замыслу **«триконструкции»** предстанет в контексте истории одного из жанров, определивших звуковой облик авангарда XX века — **камерной симфонии**. Впервые в одной программе прозвучат три ключевых произведения трёх основных его «ветвей» — европейской, российской и американской. Эта музыка не звучала в нашей стране более 10 лет либо не звучала никогда.

Николай Каретников (1930-1994), один из лидеров советского послевоенного музыкального авангарда. Из всех композиторов-нонконформистов он наиболее последовательно продолжал диалог с нововенской школой в тот период, когда интерес многих его коллег сместился в сторону иных направлений музыкального авангарда. Вкупе с негласно существовавшим запретом на исполнение музыки его в позднем СССР это обусловило малоизученность творческого наследия Каретникова вплоть до недавнего времени. В своей Второй камерной симфонии композитор обратился к одному из главных жанров XX века, изобретённому Шёнбергом, — камерной симфонии, в разработанной нововенской школой технике додекафонии («двенадцати соотнесённых между собою тонов»), преданность которой он сохранил на всю жизнь. Расшифровкой окончания партитуры для премьеры занимался выдающийся дирижер и пропагандист новой музыки Игорь Блажков.

В основании **«триконструкции»** — первое сочинение в этом жанре, созданное в первом десятилетии XX века: **Камерная симфония №1 Арнольда Шёнберга (1906)**. Шёнберг полностью переосмыслил принципы камерно-оркестрового письма: пересмотрел состав оркестра на основе принципа тембрового равенства и объявил каждого исполнителя – не винтиком «оркестровой группы», а солистом. Две другие вершины «триконструкции» знаменуют творческую рецепцию жанра в России и в США в последнем десятилетии XX века. **Камерная симфония №2 Николая Каретникова (1994)**, написанная им перед смертью, отражает далеко эволюционировавший поздний каретниковский сериализм, а получившая широкую известность **Камерная симфония Джона К. Адамса (1992)** представит американскую версию развития жанра в широко понимаемой минималистской манере.

«Триконструкцию» из трёх камерных симфоний исполнит ансамбль «Студия новой музыки» (дирижёр Сергей Акимов).

Со вступительным словом о Николае Каретникове выступит выдающийся историк кино, культуролог, основатель Музея Кино **Наум Клейман**.

«СТУДИЯ НОВОЙ МУЗЫКИ» — ведущий российский коллектив современной музыки, единственный среди российских авангардных ансамблей выступавший на Венецианской биеннале, в Венской и Берлинской филармониях, в парижском Сите де ля Музик и на других ведущих международных площадках, выступающий с мастер-классами в Оксфордском, Бостонском и Гарвардском университетах и на знаменитых Дармштадтских летних курсах новой музыки.

Одним из основных направлений деятельности «Студии», помимо интеграции российской музыки в мировой музыкальный контекст, является исполнение, запись и исследование неизвестных авангардных сочинений XX века. Среди ключевых проектов ансамбля в этой сфере – серии концертов «Ранний русский авангард: открывая заново», «Красное колесо», «Музыка за колючей проволокой», «Музыка времени: неизвестные шедевры». В числе мировых премьер, осуществлённых «Студией», — сочинения Дмитрия Шостаковича, Александра Мосолова, Николая Рославца, Ивана Вышнеградского и мн. др.

Художественный руководитель «Студии новой музыки» — композитор Владимир Тарнопольский.

ФОНД НИКОЛАЯ КАРЕТНИКОВА занимается изучением и актуализацией наследия Николая Каретникова и других композиторов-нонконформистов, поддержкой и популяризацией новейшей музыки. При содействии Фонда была переиздана книга воспоминаний Каретникова «Темы с вариациями» (1990; 2020, Издательство Ивана Лимбаха), а дирижёр-легенда Игорь Блажков восстановил оркестровку последнего раздела Второй камерной симфонии Каретникова по черновикам композитора.

Проект «Триконструкция» с мировой премьерой (посмертно) последнего сочинения Николая Каретникова — первый официальный концертный проект Фонда.

По вопросам аккредитации, организации интервью и комментариев, а также по любым вопросам, пожалуйста, обращайтесь к организаторам концерта:

Александра Локтева
«Студия новой музыки»
alexandra.lokteva@ccmm.ru / +7(925)312-0789

Антон Каретников
Фонд Николая Каретникова
anton.karetnikov@mail.ru / +7(903)968-3382

КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ №1 АРНОЛЬДА ШЁНБЕРГА (1906)

В 1906 году Шенберг пишет свою Камерную симфонию ми мажор для пятнадцати солирующих инструментов. Впервые ее исполнили 5 февраля 1907 года струнный квартет Розе и духовая группа Венских филармоников. На премьере разразился скандал. *«Венская публика пришла в ярость, не воспринимая музыки Шенберга и не одобряя немислимого, на их взгляд, состава оркестра. Пошли в ход кулаки, в бою участвовал, сидя в партуре ... Малер, ... защищая Шенберга»* (И. Барсова).

Слушая ее сейчас, невольно поражаешься такой реакции столетней давности. Форма этого сочинения пришла из XIX века – по сути дела, это одночастная симфоническая поэма, обнаруживающая тенденцию к четкому делению на разделы (в Камерной симфонии их пять, включая краткое, всего в четыре такта, вступление, предвосхищающее тональный план экспозиции: ми мажор – фа мажор). За масштабной сонатной экспозицией следует классическое скерцо со средним разделом типа трио, далее – не менее масштабная разработка. Между разработкой и репризой вновь длительная остановка: медленные характеры основных тем, участвующих в симфоническом развитии, также кажутся пришедшими из программных увертюр предыдущего столетия. Даже гармонический язык симфонии, выразительное Adagio. В репризе материал сильно варьируется: создается впечатление продолжения развития, начатого в разработке. Выразительные стороны тематизма симфонии также кажутся вполне конвенциональными для того времени: при всей своей радикальности не был шокирующе новым для той поры. Уже в самом начале сочинения композитор, правда, бросает вызов монополии терции как консонирующего интервала, лежащего в основе аккордов традиционной западноевропейской гармонии. Вступление, а затем и тема главной партии начинаются с ряда восходящих кварт, звучащих одновременно жестко и таинственно. В репризе, где темы возвращаются в обратном порядке, кварттовые ряды эффектно ниспадают сверху вниз.

Шокирующим тогдашней публике представлялось совсем другое. Шенберг, отчетливо тяготевший к камерному стилю (хотя и успевший написать симфоническую поэму «Пеллеас и Мелизанда» и на три четверти закончить колоссальную ораторию «Песни Гурре», где задействованы огромные исполнительские силы), избрал в этом сочинении совершенно неординарный инструментальный состав. Для камерного ансамбля он был слишком велик (максимум инструментов в тогдашней практике – нонет и децимет), для оркестра – непривычно мал и неоднороден. Фактически он представлял собой редукцию тогдашнего большого оркестра до одного инструмента от каждой группы, включая видовые инструменты (английский рожок, малый и басовый кларнеты, контрафагот). Из медных инструментов исключались труба и тромбон, но прибавлялась еще одна валторна (единственный дублирующийся инструмент в партитуре). Вероятно, это было сделано из соображений баланса. Выбор такого состава не был эпатажной причудой новатора: он абсолютно адекватно отвечал поставленным Шенбергом в Камерной симфонии художественным задачам. Фактура сочинения будто возвращает нас на несколько веков назад, в эпоху господства мелодической линии над гармонической вертикалью, к эпохе сложения «новой», ставшей классической, гармонии из вертикального совпадения звучащих в одновременности линий. Новая – уже без кавычек – гармония музыки XX века шла тем же путем. Шенберг был едва ли не первым, кто встал на этот путь, выделив совершенно самостоятельные мелодические линии, сплетающиеся в единое целое, с помощью отдельных, дифференцированных инструментальных красок. Отсюда протягиваются нити не только к эволюции языка самого Шенберга (уже в следующем сочинении, Квартете, соч. 10 он выйдет за рамки тональности), но и всей органики музыки XX века. Принципы инструментовки для такого состава, определенные в Камерной симфонии, - состава удивительно мобильного, гибко отзывающегося на любые звуковые новшества, - стали такими же основополагающими, как принципы обращения с симфоническим оркестром в XIX веке. (Ф. Софронов)

КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ №2 НИКОЛАЯ КАРЕТНИКОВА (1994, ПОСМЕРТНАЯ), МИРОВАЯ ПРЕМЬЕРА

Последнее сочинение Николая Каретникова. В 13-минутном одночастном сочинении со скерцо в начале репризы композитор продолжает диалог с нововенской школой, по-своему преломляя додекафонную технику шёнберговского типа в типичной для своего позднего периода усложнённой сериальной технике. Сочинение фактически стало последней российской камерной симфонией XX века.

Партитура была закончена композитором практически полностью; заключительные 23 такта черновика расшифровал и оркестровал дирижёр Игорь Блажков, который также занимался корректурой партитуры специально для мировой премьеры в рамках проекта «Триконструкция».

Как указывает музыковед А. Селицкий, Каретников «не разделял почти всеобщего ощущения исчерпанности предлагаемых додекафонией средств. Не разделял и распространённого отношения к ней как к острой приправе, долженствующей придать новый вкус знакомым кушаньям». Скорее композитор мыслил шёнберговский метод как закономерное развитие «мирового древа» музыки: «это некая поразительная эстафета, которая как бы предваряется универсальным опытом Баха: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Вагнер, Брамс, Малер, Шёнберг, Берг, Веберн. Ее можно представить себе как некоего гениального долгожителя, который родился под фамилией Гайдн и умер под фамилией Шёнберг, как некое восхождение, непрерывную линию, единый пласт сознания».

КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ (1992) ДЖОНА К. АДАМСА

I. Поппури

II. Ария с шагающим басом

III. Дорожный бегун

Музыкальная модель, лежащая в основе Камерной симфонии Адамса, не вымышлена: это Камерная симфония, соч. 9 Шёнберга, произведение, которым Адамс не раз дирижировал. Плотность контрапункта, высокая энергетика и виртуозность исполнительского стиля солистов являются, несомненно, общими чертами обоих произведений. Ярко выраженный моторный склад, пронизывающий пульс, взволнованные мотивы и многочисленные остинати в Камерной симфонии апеллируют, все же, помимо ортодоксального минимализма и музыки композитора Конлона Нанкарроу для механического пианино, к воспоминаниям прежде всего о музыке двадцатых годов. В скрипичном соло композитор отдает дань почтения "Истории солдата" Стравинского, "взрывы" биг-бэнда в финале сочинены в стиле Джазовой симфонии Г. Антейла, а несколько жутковатые хроматизмы, которые стали широко распространены в творчестве Адамса, дотоле предпочитавшего консонантные гармонии, с момента создания оперы "Смерть Клингхоффера", вызывают ассоциации скорее с музыкой Хиндемита, нежели Шёнберга. Сам же Адамс, одако, называет в качестве источника своих хроматических экспериментов не Хиндемита, а "Сокровища весов" и "Мелодические модели" (1947) американо-русского композитора и энциклопедиста Николаса Слонимски. Таким образом он оказывается в рядах многочисленных композиторов, испытавших джазовые влияния. Если у слушателя, испытывающего головокружение от непрерывных последовательностей постоянных нагромождений музыкальных событий, нокаутируемого "стреляющими" звучностями, в которых показаны

эти события, появятся ассоциации скорее с мультипликационным кино, чем с Шёнбергом, то он недалек от истины.

Несмотря на все в высшей степени интеллектуальные пути, проложенные нотами Камерной симфонии, и несмотря на недвусмысленный намек на Камерную симфонию Шёнберга в звучании медных духовых инструментов (наконец-то!) в самых последних тактах сочинения, симфония отсылает к Шёнбергу в меньшей степени как к таковому, чем к неожиданным сближениям между двумя традициями. Эти две традиции пересекаются более или менее случайно в сознании композитора, будто углубленного в своем кабинете в партитуру Камерной симфонии Шёнберга в тот момент, когда до него доносятся звуки из соседней комнаты, где сын смотрит старые мультипликационные фильмы. В Камерной симфонии Адамса обе традиции сливаются в увлекательную "коалицию по случаю". (Ф.Софронов)

АРНОЛЬД ШЁНБЕРГ (1874, Вена – 1951, Лос-Анджелес)

Австрийский, немецкий композитор и теоретик. С 8-летнего возраста учился игре на скрипке, примерно тогда же начал сочинять. С начала 1890-х учился у А.Цемлинского. Произведения раннего периода отмечены влиянием Брамса, Листа, Вагнера, Вольфа, они характеризуются приподнятым романтическим тоном, обилием острых альтерированных гармоний, интенсивной тематической работой. В 1901-03 Шенберг работал дирижером и аранжировщиком в модном берлинском кабаре; по рекомендации Р.Штрауса поступил преподавателем теории и композиции в берлинскую Консерваторию Штерна.

По возвращении в Вену Шенберг развернул активную педагогическую деятельность; среди его первых учеников по композиции – А.Берг, А.Веберн, Э.Веллес. Стиль Шенберга эволюционирует от пышного позднеромантического оркестра "Песен Гурре" и "Пеллеаса и Мелизанды", к детализированному ансамблевому письму *Камерной симфонии*. В фортепианных пьесах соч. 11 и вокальном цикле "Книга висячих садов" Шенберг отказывается от последних признаков тональной организации и совершает переход к атональности. Новый стиль Шенберга наиболее ярко воплотился в Пяти пьесах для оркестра соч. 16, цикле мелодрам "Лунный Пьеро", монодраме «*Ожидание*».

В 1923 Шенберг пришел к идее 12-тоновой серийной техники или додекафонии. Первым додекафонным опытом стали фортепианные пьесы соч. 23.

В 1925 Шенберг переехал в Берлин, заступив на должность профессора композиции в Прусской академии искусств. В берлинский период Шенберг создал несколько крупных опусов – оперу *С сегодня на завтра*, Вариации для оркестра, Третий квартет, завершил два акта фолософской оперы-притчи «*Моисей и Аарон*».

В 1933 Шенберг по распоряжению нацистских властей был уволен из академии. Он выезжает сначала в Париж, а оттуда в США, и в 1934 обосновался в Лос-Анджелесе. В 1936-44 преподает композицию в Калифорнийском университете (Лос-Анджелес). В последних опусах Шенберг возродил элементы атематического экспрессионистского письма (Струнное трио. Фантазия для скрипки и фортепиано, «*Уцелевший из Варшавы*»), а также продолжил линию религиозно-философского творчества (хоры *a cappella* и с оркестром на собственные тексты).

Значение Арнольда Шёнберга для музыки XX века трудно переоценить – большинство его открытий (от новых принципов камерно-оркестрового письма и «темброво окрашенной мелодии» до создания додекафонии) не только повлияли на творчество композиторов «нововенской школы», но и в значительной мере определили звуковой облик музыкального

авангарда. В СССР идеи Шёнберга также получили отклик: в 1920-е стали создаваться первые камерные симфонии (Н.Рославец и др.), в 1960-е практически все композиторы «второго авангарда» обратились к додекафонной технике.

НИКОЛАЙ КАРЕТНИКОВ (1930-1994, Москва)

Один из лидеров послевоенного музыкального авангарда, чья симфоническая, камерная и духовная музыка стала частью советского неофициального искусства.

Окончил ЦМШ и МГК им.Чайковского по классу композиции у Виссариона Шебалина, неофициально брал уроки у Филиппа Гершковича.

Судьба Каретникова — одна из самых драматичных в истории «второго авангарда». Уже к 30 годам композитор получил широкую известность в стране благодаря первым симфониям, оратории «Юлиус Фучик» и балетам «Геологи» и «Ванина Ванини», поставленным в Большом в начале 60-х. Однако в 1957 году в жизни Каретникова произошли два поворотных события: он пришел к православию, а в музыке открыл для себя творчество композиторов нововенской школы и принципы додекафонии (практически одновременно с Андреем Волконским). Услышав их музыку, Каретников писал: «Новую Венскую школу я должен был услышать хотя бы в 18 лет, а не в 27. У моего поколения украли 8-9 лет жизни, важнейших в развитии человека, и эти потери никому и никогда не возместить». С середины 1960-х он стал прихожанином о. Александра Меня.

Испытав духовное перерождение и переосмыслив эстетические взгляды, он исключил из своего портфеля почти все произведения, написанные до 1961 года, и сознательно отказался от статуса признанного и исполняемого советского композитора. Независимая эстетическая, общественная и нравственная позиция Каретникова привела к его длительной изоляции от ведущих течений музыкальной жизни СССР. Это вместе с негласным запретом на исполнение привело к тому, что его творчество до сих пор практически не изучено.

Убеждённый приверженец «классической» серийной додекафонии шёнберговского типа, на основе которой он выработал собственный стиль, и одновременно самобытный продолжатель традиций православной духовной музыки, Каретников не отказывался от тональности и других техник там, где они были оправданы замыслом, — и соединял додекафонию с иными формами музыкального письма. Ему удалось перешагнуть через экспериментальность языка нововенцев, органично сочетая принцип серийности с симфонической традицией российской композиторской школы.

Инструментальные сочинения, оперы и духовные песнопения Каретников писал практически «в стол», а его имя ассоциировалось в первую очередь с многочисленными прикладными работами — для театра и в особенности для кино. Среди широко известных — «Скверный анекдот» (1965), «Бег» (1970) режиссёров А. Алова и В. Наумова, «Прощай, шпана замоскворецкая...» А. Панкратова (1987), «Десять дней, которые потрясли мир» (1965, Театр на Таганке) Ю. Любимова, «Заговор Фиеско в Генуе» (1977, Малый театр) Л. Хейфица, «Тевье-молочник» (1985, Центральное ТВ) С. Евлахишвили и многие другие.

Среди наиболее крупных сочинений Каретникова — оперы «Тиль Уленшпигель» (1965-85) и «Мистерия апостола Павла» (1970-87). В первой из них парадоксально сочетаются разнообразные стилевые идиомы. Вторая опера стилистически более однородна; по типу замысла и характеру музыки она родственна опере А. Шёнберга «Моисей и Арон». Каретников также является автором трёх балетов, четырех симфоний, двух камерных симфоний, двух циклов духовных песнопений, камерной и фортепианной музыки.

Автор книги воспоминаний «Темы с вариациями» (1990), переизданной к юбилею в 2020-м году Издательством Ивана Лимбаха (Санкт-Петербург).

ДЖОН К. АДАМС родился 15 февраля 1947 года в Вустере, штат Массачусетс. Музыкальное образование получил в Гарвардском университете у Керчнера, Дель Тредичи и Р. Сешнса. Вначале Адамс пробовал свои силы в электронной музыке, а затем обратился под влиянием Стива Райха к минимализму, от классического варианта которого он вскоре отошел. Медитативная сущность стиля осталась, однако объектами медитации стали иные музыкальные стили и многочисленные аллюзии, отсылающие к широчайшему спектру музыкальных явлений прошлого – такова, в частности, его «Камерная симфония». Одновременно с этим Адамс смело вводит в свои партитуры современность, что особенно ярко отражено в его сценических сочинениях. Опера «Никсон в Китае» посвящена визиту американского президента Никсона в Китай в 1972 году, действие оперы «Смерть Клингофера» происходит на круизном лайнере, захваченном террористами, а действие оперы «Я смотрел на потолок и вдруг увидел небо» - в день лос-анджелесского землетрясения 1994 года. Адамс, виднейший американский постминималист и постмодернист, преподает композицию в консерватории Сан-Франциско с 1972 года.