



ВЕШАЛКА

НАШ ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С «ВЕШАЛКИ»

В НОМЕРЕ:

1-2, 5-6 стр. Премьеры Крещенского фестиваля – 2018 в Новой Опере

3-4 стр. Знакомьтесь: новый главный хормейстер театра Юлиа Сенокюва

4 стр. На любой вкус: новогодняя афиша

Акценты месяца:

колонка главного редактора

Главная тема двух ближайших номеров газеты – Крещенский фестиваль 2018 года. В декабрьском номере мы акцентируем внимание на трех оперных проектах. Об опере Доницетти «Лючия ди Ламмермур» (ее премьера откроет фестиваль) размышляет один из музыкальных руководителей постановки, главный дирижер театра Ян Латам-Кёниг. В концертном исполнении прозвучат оперы «Андре Шенье» Джордано и «Марта, или Ричмондская ярмарка» Флотова: об этих проектах рассказывают их музыкальные руководители Фабио Мастранджело и Феликс Коробов.

Также в номере – беседа с Юлией Сенокювой, недавно ставшей главным хормейстером театра, и новогодняя афиша.

До встречи на Крещенском фестивале!

Михаил СЕГЕЛЬМАН



«Выпустить пар» по-итальянски

Свой традиционный Крещенский фестиваль в 2018 году Новая Опера посвятит итальянскому оперному искусству и откроет премьерой романтической драмы Гаэтано Доницетти «Лючия ди Ламмермур». Созвучная шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта», опера Доницетти повествует о судьбе двух влюбленных, – Лючии и Эдгардо, – отчаянно борющихся за свое счастье в хаосе семейных распрей и политических интриг. Над постановкой работает интернациональная команда: режиссер Ханс-Йоахим Фрай, художник Пётр Окунев, музыкальные руководители и дирижеры – Ян Латам-Кёниг, Дмитрий Волосников. О красоте и силе музыки Доницетти, о чертах итальянского национального характера, проявившихся в опере «Лючия ди Ламмермур», рассказывает главный дирижер театра Ян Латам-Кёниг.

«Лючия ди Ламмермур» – самая известная опера-seria Г. Доницетти и, пожалуй, самая совершенная. Не случайно ее исполняют чаще, чем другие оперы композитора, даже такие популярные, как «Любовный напиток» или «Дон Паскуале». Доницетти написал «Лючию» уже зрелым мастером, и одна из причин ее успеха в том, что в середине XIX века Европа увлекалась Шотландией [место действия оперы. – *Здесь и далее прим. ред.*]. Все, что связано с этой страной, было модным; она казалась манящим, экзотическим местом: пейзажи, угрюмая северная природа заключали в себе нечто таинственное. Вальтер Скотт, по роману которого создано либретто «Лючии ди Ламмермур», также был на пике

популярности; его сочинения переводились на разные языки, в том числе и на итальянский. Думаю, Доницетти в романе В. Скотта «Ламмермурская невеста» привлекло сходство описываемой в нем вражды двух шотландских семейств – Равенсвуд и Эштон – с конфликтом Монтеки и Капулетти. Этот почти шекспировский сюжет, включающий сцены убийства, безумия, где главная героиня, любящая одного, вынуждена выйти замуж за другого, послужил прекрасной основой для создания итальянской музыкальной драмы.

Доницетти обладал уникальной театральной интуицией. Он больше, чем кто-либо из его современников – Россини или Беллини, – оказал влияние на

творчество Верди. Когда я дирижирую операми Верди, я отчетливо слышу эту преемственность традиций, и у меня не вызывает сомнений, что многие приемы оперного письма Верди почерпнул именно у Доницетти.

Говоря об операх Доницетти, мы должны иметь в виду, насколько вообще в итальянской культуре сильна музыкально-театральная традиция. Если сравнивать ее с немецкой культурой, то различия и предпочтения очевидны. Несомненно, в немецкой истории музыки был Рихард Вагнер – знаменитый реформатор оперы, но в целом немцы превзошли всех в инструментальных жанрах. Образно говоря, немецкая музыка родилась в концертных

залах, тогда как итальянская – на подмостках театра. Собственно, сама опера родилась в Италии. Вероятно, в основе этого явления лежит одна из главных черт итальянского национального характера – открыто выражаемая эмоциональность.

Опера «Лючия ди Ламмермур» написана в эпоху, когда доминирующим был стиль бельканто, причем не только в Италии. Порой мы забываем, насколько значительным оказалось

действие. Это замечательный, захватывающий музыкальный фрагмент, но, по моему мнению, не самый великий в опере. К выдающимся страницам оперы я бы отнес дуэт Лючии и Эдгардо из первого действия (где вдохновение автора так сильно) и сцену безумия Лючии.

К слову, в оперных сценах безумия есть нечто специфически «итальянское» – вероятно, потому, что «театральность» присуща их национальному характеру. По этому поводу я расскажу

разрывном единстве с музыкальным началом и усиливаются его мощью.

Отличный пример в «Лючии» – сцена с Эдгардо: он думает, что ему изменили, бросает кольцо и почти что сходит с ума! Типичная реакция итальянца! В итальянском языке есть даже особое слово, описывающее ситуацию, когда кто-либо теряет контроль над собой: *sfogarsi* [(um.) «выплеснуть эмоции», «выпустить пар»]. Замечу, что в английском похожего понятия не существует, потому что такое поведение не свойственно англичанам. Однако по той же причине мне нравится дирижировать итальянскими операми, поскольку это дает возможность дирижеру проявить *sfogarsi*. (Смеется).

У Доницетти особый стиль, и было бы не совсем точным (как я говорил раньше) определять его исключительно как «музыкального отца» Верди. Доницетти родился в один год с Шубертом; он был всего лишь на 25 лет моложе Бетховена и на 40 лет – Моцарта [точнее на 27 и 41 год соответственно]. Это необходимо иметь в виду! В композиторском письме Доницетти есть несомненные отголоски традиций

Моцарта. Это касается строения оперы, речитативов, которые, как и у Моцарта, предшествуют ариям. Несомненно, виртуозность музыки Доницетти – в целом новаторская, однако и у нее есть определенные истоки. Вспомним партии в операх Моцарта: Царица ночи в «Волшебной флейте», Констанца в «Похищении из Сералия», Донна Эльвира в «Дон Жуане» – все они виртуозны. Доницетти лишь вывел вокальную виртуозность на новый уровень, предъявляющий к певцу еще большие технические требования. Дирижер, работая над оперой Доницетти, должен добиваться от оркестра и солистов такой же точности и деликатности звучания, как и при исполнении музыки Моцарта, но понимать, что перед ним – *романтическая* музыкальная драма. Музыка Доницетти – своеобразный мост между Моцартом и Верди, что я нахожу очень интересным.

Подготовила Юлия Москалец

Спонсор спектакля «Лючия ди Ламмермур»
компания Deloitte



Ян Латам-Кёниг

влияние бельканто на композиторов разных национальных школ и в первую очередь – на Вагнера. Этот стиль повлиял даже на музыканта, у которого вообще нет театральной музыки, – на Фридерика Шопена! По словам самого польского композитора, он пытался передать на фортепиано характер и стилистику прекрасных мелодий бельканто. Известно, что Иоганнес Брамс и Михаил Глинка восхищались «Нормой» В. Беллини. Влияние стиля бельканто можно найти в произведениях самого Глинки.

Но что такое бельканто? Суть этого стиля – в бесконечной прекрасной мелодии широкого дыхания, которая выражается исключительно посредством голоса. Это можно услышать и в «Лючии» Гаэтано Доницетти. Эмоциональное воздействие музыки усиливается также благодаря яркому контрасту медленных, свободно льющихся мелодий и быстрых драматических эпизодов. Еще одна особенность оперы – великолепные ансамбли, самый известный из которых – секстет в финале первого

забавную историю. Как известно, Владимир Горовиц был женат на дочери великого итальянского дирижера Артуро Тосканини, Ванде. Они – Горовиц с Вандой и ее отец – жили в одном доме. И вот однажды утром Горовиц был разбужен страшными истеричными криками, доносившимися снизу: Ванда с отцом о чем-то громко спорили. Горовиц был уверен: случилось что-то неладное – с домом, со страной, возможно, началась война... «В любом случае, произошла какая-то катастрофа», – подумал он. Каково же было его удивление, когда, спустившись вниз, он узнал, что причина этих криков – разногласие, на какое время вызвать шофера: на 10:00 или на 10:30? Для русского Горовица такая драма, разыгравшаяся по столь несущественному поводу, показалась странной... Но тогда он понял, что это – черта национального характера итальянцев, которые театральны по своей природе. Именно эта черта нашла адекватное выражение в жанре оперы, где открытые эмоции существуют в не-

Одна из традиций Крещенского фестиваля – исполнение редких или, наоборот, популярных, но не присутствующих в репертуаре театра опер в концертной версии. В рамках Фестиваля – 2018 таких названий два: «Андре Шенье» Умберто Джордано (26 января, дирижер Фабио Мастранджело) и «Марта, или Ричмондская ярмарка» Фридриха фон Флотова (2 февраля, дирижер Феликс Коробов). Мы попросили дирижеров прокомментировать их выбор.

Фабио Мастранджело: «С Джордано мы связаны и духовно, и географически...»

Опера «Андре Шенье» имеет для меня особое значение, потому что я родился в Южной Италии. Автор оперы Умберто Джордано – уроженец города Фоджа, это совсем недалеко от места, где родилась моя мама, и естественно, что я с детства знаком с его творчеством. Есть очень интересный факт, связанный с его жизнью: Джордано участвовал в том же конкурсе, на котором Пьетро Маскани (он в тот момент писал «Сельскую честь» в доме моего прадедушки) выиграл первую премию; из 73-х участников Джордано был самым молодым и занял шестое место. В Фодже до сих пор есть театр его имени. В общем, с Джордано мы связаны и духовно, и географически.

«Андре Шенье» нравится мне как дирижеру в первую очередь сложностью партитуры. Эта опера очень продолжительна, разнообразна, как и все оперы веризма. Она сложна и для оркестра: плотная инструментовка, множество сильных моментов в партитуре. Меня очень привлекла ария Жерара, которой я много аккомпанировал и как пианист, и как дирижер. Самой большой сложностью в интерпретации является выполнение всех заветов автора, поэтому мне крайне инте-



Андре Шенье, поэт (1762--1794)

ресно проверить в том числе и самого себя.

Еще одно любопытное совпадение: я являюсь (как лучший дирижер года) лауреатом премии имени Луиджи Иллики, который написал либретто к «Андре Шенье» и которого мы все хорошо знаем как либреттиста Пуччини. Его истории мне очень интересны.

Сюжет оперы Джордано, конечно, непростой, но он основан на ре-

альных фактах. Мы знаем и другие оперы со сложными сюжетами, например, «Трубадур» Верди, где очень трудно объяснить, что происходит в течение повествования. Для тех, кто хорошо знаком с событиями Французской революции, либретто «Андре Шенье» не будет представлять какую-либо сложность. На мой взгляд, для дирижера воплотить такой сюжет – вполне исполнимая задача.

«Марта, Марта...»

Феликс Коробов – о воплощении давней мечты



Впервые я встретил имя композитора барона Фридриха Адольфа Фердинанда фон Флотова в далеком студенчестве, перелистывая музыкальную энциклопедию. Статья была вызывающе мала, но сразу бросилась в глаза своим содержанием: «Фридрих фон Флотов – немецкий композитор <...>, учился в Париже <...>. Сочинял под влиянием Г. Доницетти, Д. Обера, Ф. Галеви, Дж. Мейербера, А. Адана, также Ш. Гуно и Ж. Оффенбаха, и всю жизнь под влиянием Дж. Россини. <...> Написал 25 (!) опер, 3 балета, камерно-инструментальную музыку <...>». Согласитесь, что список «влиятелей» сам по себе прекрасен, а количество созданного автором – невероятно (не

Россини, конечно, но уже почти Верди). Меня безумно заинтересовало, что могло быть в этом композиторе «своего» – оригинального и личностного. Но в те годы еще не было возможности моментально удовлетворить интерес с помощью Google или YouTube. Диски в студенческую пору покупались по крайней необходимости, а в кабинет звукозаписи я заглядывал нечасто, предпочитая читать и слушать партитуры «глазами». Постепенно эта мимолетная «встреча» с немецким композитором забылась.

2004-й год. Закрытие сезона в театре Новая Опера. Первый сезон без Евгения Владимировича Колобова. Нужно было показать, что театр продолжает жить – тяжело, трудно, но продолжает. И тогда случайно, почти за гранью реальности, с помощью Любви Глазковой удалось пригласить на Гала-концерт тенора мировой величины Хосе Куру (это был едва ли не первый его приезд в Россию). Концерт прошел великолепно, а на ужине после выступления Хосе начал петь – среди известных «застольных» шлягеров с постоянным бриндизи и остальным подобным, вдруг зазвучала нежнейшая, очаровательная мелодия. Когда он ее пел, даже официанты замерли и перестали обслуживать посетителей. Совершенно замороженный, я спросил его: «Что это?» И Хосе ответил: «Флотов».

На следующий день я уже разрыл шкафы в библиотеке Новой Оперы и нашел старый немецкий клавиш оперы «Марта», самой известной оперы Флото-

ва. Открыв ноты, я обнаружил колобовские пометки – к тому времени, часто работая по клавирам и партитурам Евгения Владимировича, я уже достаточно хорошо знал его руку. Тщательность и полнота разметки (карандаш был практически на всех страницах) говорили о несомненном интересе к этой опере. И очень странно, что ни Наталья Григорьевна Попович, ни Марфа Евгеньевна

в разных театрах, но так и не встретил серьезного интереса (за исключением неоднократно исполняемого романса Линолея – ну там еще в русском переводе есть слова «Марта, Марта, где ты скрылась», – ставшего в мировой практике гала-концертов едва ли не популярнее «песенок Герцога»).

В свое время Крещенский фестиваль в Новой Опере (раньше это была «Крещенская неделя») замышлялся как дань памяти и уважения Евгению Владимировичу. Второй составляющей фестиваля была «сбыча мечт». На нем исполнялось то, что, быть может, никогда не появилось бы в репертуаре театра, или то, что не могло рассчитывать на долгий зрительский успех, но, несомненно, вызывало интерес как разовое исполнение. И иногда исполнялось просто то, «что очень хочется». И я очень рад, что в этом году сбудется и моя мечта – исполнить в Москве эту чудесную, очаровательную, милую оперу.

И пусть злые языки называют Флотова «второсортным композитором», а оперу «Марта» в связи с ее феноменальной популярностью – «мечтой обывателя»! Право слово, не так много в нашем жанре опер, которые публика слушает с улыбкой, и, выходя из театра в хорошем настроении, напевает чудесные мелодии.

Спасибо, Евгений Владимирович! Спасибо, Театр!

Подготовили:
Наталья Бурашникова,
Ольга Порошенкова

КРЕЩЕНСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ ИТАЛЬЯНСКИЕ ОПЕРНЫЕ ВЕЧЕРА В НОВОЙ ОПЕРЕ 2018
18 ЯНВАРЯ 4 ФЕВРАЛЯ

18 ЯНВ (ЧТ) Г. ДОНИЦЕТТИ
ЛЮЦИЯ ДИ ЛАММЕРМУР
ОПЕРА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ (184)

21 ЯНВ (ВС) ИТАЛЬЯНСКИЕ ПЕСНИ:
ЭПИЗОД I
МАРИЯ ВЕРОНИКА КОЛОБОВА
А. МАРИЯ ВЕРОНИКА КОЛОБОВА

23 ЯНВ (СР) ДЖ. ВЕРДИ
РИГОЛЕТТО
ОПЕРА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ (184)

24 ЯНВ (СР) ИТАЛЬЯНСКИЕ ПЕСНИ:
ЭПИЗОД II
МАРИЯ ВЕРОНИКА КОЛОБОВА
А. МАРИЯ ВЕРОНИКА КОЛОБОВА

26 ЯНВ (ПТ) Т. ДИОРГАНО
АНДРЕ ШЕНЬЕ
ОПЕРА В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ (184)

27 ЯНВ (СБ) ДЖ. РОССИНИ
ЗОЛУШКА
КОММУНИКАТОРСКАЯ ОПЕРА В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ (184)

28 ЯНВ (ВС) ДЖ. ВЕРДИ
ТРУБАДУР
ОПЕРА В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ (184)

31 ЯНВ (СР) Г. ДОНИЦЕТТИ
ЛЮБОВНЫЙ НАПИТОК
ОПЕРА В ТРЕХ ДЕЙСТВИЯХ (184)

2 ФЕВ (ЧТ) ФРИДРИХ ВОН ФЛОТОВ
МАРТА, ИЛИ РИЧМОНДСКАЯ ЯРМАКА
ОПЕРА В ЧЕТЫРЕХ ДЕЙСТВИЯХ (184)

3 ФЕВ (ПТ) ДЖ. ВЕРДИ
НАБУТТНО
ОПЕРА В ДВУХ ДЕЙСТВИЯХ (184)

4 ФЕВ (СБ) ГАЛА-КОНЦЕРТ

Колобова-Тесля (жена и дочь маэстро) про этот интерес не знали, для них это было сюрпризом. Вот так и возникла эта параллельная история. Проиграв дома клавиш, я понял, что очень хочу поставить это произведение. Я предлагал его

Оперный хормейстер – это звучит гордо!

В октябре 2017 года по болезни пост главного хормейстера Новой Оперы оставила народная артистка РФ, лауреат Государственной премии РФ, сооснователь театра Наталья Попович. Новым главным хормейстером назначена Юлия Сеньюкова, работающая в Новой Опере с 2003 года. В последние сезоны она не только выступила хормейстером-постановщиком многих спектаклей, но и организовала Камерный хор театра, который стал органичной частью хоровой труппы.

Юлия, так случилось, что уже длительное время вы ежедневно контролируете состояние хора. Тем не менее, формальная смена должности заставляет задать вопрос: какое наследство вы получили?

Наш хор – совершенно феноменальное явление. Боюсь ошибиться, но вряд ли найдется в Москве театральный хор, который выполняет свою основную работу (участвует в спектаклях), а кроме того, ведет активную концертную деятельность, исполняет музыку разных эпох и стилей. Это совсем не типично для оперного хора в его традиционном понимании. Не хочу сказать, что хоры других московских театров не участвуют периодически в каких-то концертных программах, но у нас это происходит постоянно. И уж в чем я уверена – никакой другой театральный хор не имеет собственного фестиваля, а у нас он есть. Это фестиваль «Иное», и в наступающем году он пройдет в третий раз. Думаю, что мы можем гордиться этим синтезом в одном коллективе театрального и концертного хора.

В нынешней ситуации, когда у театров существует достаточно жесткое задание по количеству спектаклей в сезон, к мобильности хора предъявляются особые требования. И уже никого не удивит требование в один день работать на разных площадках и противоположный репертуар?

Вы абсолютно правы. Это те реальные обстоятельства, в которых мы существуем. Профессиональный уровень артистов хора очень высок. К нам приходят и дирижеры-хоровики (это понятно и традиционно), и актеры музыкального театра (в какой-то степени веяние последних лет), и вокалисты. У всех разные ожидания, разное понимание работы в театре. Одна из главных моих задач – увидеть их потенциал и помочь реализовать его на благо театра. В этом случае здесь те суровые обстоятельства, о которых вы говорите (необходимость петь разную музыку, быть мобильными) в чем-то и помогают.

Одна из особенностей нашего музыкального образования – его «максимализм». Даже не говоря о пианистах, – мало кто из скрипачей думает,



Юлия Сеньюкова

что сядет в оркестр, дирижеры-хоровики мечтают о работе артистом или – лучше – дирижером академического, концертного коллектива. И не секрет, что к профессии театрального хормейстера они относятся, как минимум, с некоторой иронией. Как было в вашем случае?

Когда я позволяла себе плохо заниматься и не выучить что-то к специальности, мой профессор Борис Григорьевич Тевлин очень злился и кричал, что если я буду бить баклуши, мне одна дорога – хормейстером в оперный хор! Смотрите: Борис Григорьевич был очень разносторонним музыкантом – а предубеждение-то есть, никуда не деться, оно складывалось десятилетиями! Вот он пророчил, пророчил и напроорочил. А мне казалось, что это все скучно, долго: учишь что-то, потом без конца повторяешь в спектаклях, – а в академическом, концертном или, как мы говорим, капельном (от слова *capella*) коллективе программа следует за программой, все течет и изменяется. Мы же в Московской консерватории привыкли совершенно к другому ритму жизни. И, кстати, образование тогда почти не «смотрело» в сторону оперного театра...

... А сейчас смотрите?

Я не могу сказать, что слежу за этим пристально. Но, судя по рассказам коллег, которые приходят к нам работать, – скорее нет, чем да. В мои студенческие годы были какие-то робкие попытки – вроде

видеокласса. Сейчас можно в интернете посмотреть что угодно, а в начале 2000-х все было в новинку. И еще можно было получить пропуск в Большой театр – своего рода пассивная практика. И вот все это – как бы «с одной стороны». А с другой стороны, – я с детства любила театр, мои дядя и тетя связаны с балетом. И попав в Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко, я прониклась этой атмосферой. Потом я занималась вокалом, и в этом качестве (солистки) видела себя в театре. А Тевлин не видел! Потом на последних курсах Консерватории устроилась на подработку в Детский музыкальный театр юного актера. И эта театральная бацилла во мне как-то укрепилась. Проработала там два сезона, а затем еще два – хормейстером Детского музыкального театра имени Наталии Сац. В какой-то момент, что называется, выросла из репертуара, – и оказалась в Новой Опере. Это было почти 15 лет назад. И даже работая в театре, я долгое время не могла избавиться от самоощущения капельного хормейстера. Но постепенно мое отношение изменилось. И сама работа, количество спектаклей и разных событий, и люди, которых я встретила и у которых я училась и учусь, – все это постепенно (в соединении с профессиональным аспектом) поменяло сознание. И совсем недавно я как-то осознала, что оперный хормейстер – это звучит гордо.

Между капельным и оперным хормейстером много различий. Одно из них – едва ли не самое существенное – отношение к результатам своего труда. Одно дело, когда ты все сам учишь, потом сам дирижируешь. Ты владеешь результатами своего труда, отвечаешь за них. Ну да, бывает ситуация кантатно-ораториального сочинения, когда ты разучиваешь Реквием Моцарта (условно говоря), а симфонический дирижер потом в концерте управляет хором и оркестром. Другое дело – театр: ты что-то делаешь, а потом надолго вручаешь это другим.

Болезненная ситуация, что и говорить! Нас всех учили на дирижеров, а не на хормейстеров! И все зависит от того, кому ты вручаешь, каков твой контакт с этими людьми. Я считаю крайне важным тесный контакт с дирижером (музыкальным руководителем) и режиссером даже на самом начальном этапе, когда стоят понятные технические задачи (выучить материал). Тогда это становится общим делом.

Какую функцию в театре выполняет режиссер хора? Как вы взаимодействуете?

Наряду с хормейстерами, это один из моих ближайших помощников. Он вводит артистов хора в спектакль, помогает режиссеру-постановщику. Это требует пояснения: не так-то много режиссеров, которые хорошо работают с большими группами хора. Это очень сложно, и иногда 100 человек на сцене или в репетиционном

классе – настоящий шок для постановщика. Кроме того, режиссер хора дежурит на спектаклях и помогает артистам хора, может напомнить им мизансцены и т.д.

Новая Опера отличается тем, что в штате нет балета. Можно предположить, что в подобном случае функции хора расширяются?

Совершенно верно. Притча во языцах – наш спектакль «Князь Игорь», где хор танцует «Половецкие пляски». Но примеров гораздо больше – и «Вальсы, танго, фокстроты», и «Кошкин дом», где артисты хора выступают в качестве кукловодов. В нашей последней премьере – опере Хумпердинка «Гензель и Гретель» – артисты хора работают в ростовых куклах. А, например, в «Саломее» или «Лоэнгрине» они поют маленькие, но важные сольные партии. Не могу не вспомнить нашу премьеру прошлого сезона – хоровую мистерию «Вавилон» (в рамках проекта «Стравинский»): в ней артисты хора исполнили все партии. И здесь мы возвращаемся к тому, что к нам приходят люди с разным образованием, и мы стараемся раскрыть их возможности.

В мире оперных солистов есть понятие эйджизма. Коротко говоря, это ситуация, при которой определяющим критерием в пользу артиста становится его возраст, внешние данные, а не профессиональные навыки. А в хоре?

К счастью, нас эта болезнь – омоложение ради омоложения – не затронула. Для меня молодость – это о другом: гибкость,

умение видеть современное, любопытство, восприимчивость. Это часть профессии. Можно и в 20 лет быть абсолютным стариком. И, к счастью, есть сколько угодно обратных примеров.

Каковы ближайшие планы хора и что ждет нас на очередном фестивале «Иное»?

Мы, к счастью, по-прежнему исследуем «неочевидные», не лежащие в узкопрофессиональном русле возможности оперного хора. На фестивале «Иное.3» полноценным спектаклем станет наш проект «Красное» (заключительная часть хоровой трилогии, которую открыли спектакли «Черное» и «Белое»). Затем – «Буря» Генри Пёрселла в Зеркальном фойе. Еще один вечер – Концерт для хора на стихи Григора Нарекаци Альфреда Шнитке. Я всегда мечтала продирижировать этим сочинением, неоднократно исполняла его в составе Камерного хора Московской консерватории под управлением Бориса Тевлина. И очень важный концерт – Высокая Месса Баха с солистами, хором и оркестром нашего театра под управлением главного дирижера Яна Латама-Кёнига. С ним и режиссером Алексеем Вэйро мы уже готовили «Страсти по Матфею» Баха, «Мессию» Генделя, «Страсти по Луке» Пендерецкого. Надеюсь, что и этот проект принесет нам такое же яркое творческое удовлетворение.

Беседовал Михаил Сегельман

Новый год в Новой Опере

В новогодние праздники в афише Новой Оперы найдутся спектакли и концерты на любой вкус и для любого возраста.

Откроет предпраздничную неделю опера Гаэтано Доницетти «**Любовный напиток**» (26 декабря), веселая история о фальшивом эликсире и настоящих чувствах (дирижер – Дмитрий Волосников).

Продолжат новогоднюю программу традиционные праздничные шоу. 27 и 28 декабря лучшие фрагменты русских и зарубежных опер прозвучат в музыкальном действе «**Bravissimo!**» (дирижер – Дмитрий Волосников). А в концерте «**Opera&Jazz**» (29 декабря в 19:00, 30 декабря в 15:00 и 19:00, 31 декабря в 12:00 и 16:00) в шутовой дуэли сойдутся знаменитые оперные арии и джазовые аранжировки. На стороне классики выступят солисты Новой Оперы и дирижер Евгений Самойлов, на стороне джаза – аранжировщик, кларнетист и саксофонист Антти Сарпила и Государственный камерный оркестр джазовой музыки имени Олега Лундстрема. Соловьев Новой Оперы можно будет услышать и за пределами театра. Концерт «**Золотая коллекция оперных шедевров**» состоится на сцене Малого зала Государственного Кремлевского дворца 30 декабря в 19:00 и в Светлановском зале Московского Международного Дома музыки 31 декабря в 14:00 (дирижер – Илья Норнштейн).

Маленьких зрителей в январе ждет самая любимая новогодняя сказка в необычном формате. Спектакль «**Щелкунчик. Опера**» на музыку балета П.И. Чайковского можно будет увидеть 4, 5, 6 и 7 января в 12:00 и 16:00 (дирижеры – Валерий Крицков и Юрий Медяник). А взрослые смогут насладиться ариями и дуэтами из знаменитых оперетт Жака Оффенбаха, Иоганна Штрауса, Имре Кальмана и Франца Легара. Концерт «**Четыре короля оперетты**» на сцене театра 4, 5 и 6 января в 20:00 (дирижер – Андрей Лебедев).

Подробности – на сайте www.novayaopera.ru

Подготовила Татьяна Маслова