

На правах рукописи

А. Ю. Соболев

Соболев Алексей Юрьевич

**ДИРИЖЕРСКОЕ ИСКУССТВО МИХАИЛА ПЛЕТНЕВА В
КОНТЕКСТЕ ЕГО ИНТЕРПРЕТАЦИЙ РУССКОЙ
СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

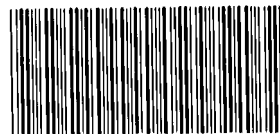
Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

25 СЕН 2014

Москва – 2014



005552876

Работа выполнена в ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор
Кривицкая Евгения Давидовна

Официальные оппоненты: **Вайдман Полина Ефимовна**
доктор искусствоведения,
«Государственный мемориальный
музыкальный музей-заповедник
П. И. Чайковского», ведущий научный
сотрудник
Масловская Татьяна Юрьевна
кандидат искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВПО «Российская академия
музыки им. Гнесиных»,
проректор по научной работе

Ведущая организация ФГБОУ ВПО «Нижегородская
государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки».

Защита состоится "30" октября 2014 года в 18.00 часов на заседании
Диссертационного совета Д.210.009.01 при Московской государственной
консерватории имени П. И. Чайковского по адресу: 125009 г. Москва, ул. Б.
Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской
государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте
www.mosconsv.ru .

Автореферат разослан "12" 09. 2014 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М.В. Переверзева

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Михаил Васильевич Плетнев – выдающийся пианист, дирижер, композитор, музыкальный деятель. «...Восхищает необычайная глубина Плетнева-музыканта и Плетнева-человека, его беззаветная преданность музыке. Музыка и только музыка является главным действующим лицом в его концепциях. Поэтому там царит особая возвышенная атмосфера... Это рахманиновская традиция, заключающаяся в особом состоянии русской души, ее родниковой чистоте и огромной живительной силе»¹.

Вступив в третье тысячелетие, Михаил Плетнев сосредоточил свое творчество на дирижерской деятельности. Наивысшие достижения Плетнева-дирижера связаны, прежде всего, с исполнением русской музыки, где он продолжает традиций великих русских маэстро, среди которых: С.В. Рахманинов, С.А. Кусевицкий, Н.С. Голованов, Е.А. Мравинский, Е.Ф. Светланов.

Дирижерский стиль и интерпретации Михаила Васильевича вызывают все больший интерес среди дирижеров, музыкальных критиков, искусствоведов, музыковедов. «С каждой следующей симфонией Бетховена Плетнев добивался от оркестра все большей свободы и гибкости в отношении темпов, ритма, нюансировки, придирчиво добиваясь почти камерного музицирования от симфонического оркестра. Естественно, что это потребовало кропотливой и тонкой репетиционной работы, которую Плетнев проводил сам, тщательно и скрупулезно, прослушивая и оттачивая буквально каждую фразу. Нового в деталях и в концепции целого было столько, что в пору говорить о “революционном перевороте”, совершенном Плетневым в отношении традиции исполнения симфоний Бетховена»².

¹ *Кокорева Л.* Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2003. – С. 68.

² *Кривицкая Е.* Переворот в традициях // Газета «Культура». – 08.06.2006.

Объектом исследования является творчество М. Плетнева-дирижера, оригинальный художественный мир, возникающий в результате его исполнительской деятельности. **Предметом исследования** стали средства воплощения этого мира – дирижерские приемы, методы работы с оркестром, интерпретация партитур тех или иных авторов.

Материалом исследования послужили:

- рабочие записи репетиций, концертных выступлений и компакт-диски, где запечатлены интерпретации Михаила Плетнева, осуществленные им с РНО;

- материалы личных бесед автора с Михаилом Плетневым.

Цель данной работы – представить целостный творческий портрет М. Плетнева-дирижера как интерпретатора русской музыки.

Названными целями обусловлены **задачи исследования**:

- выявить и систематизировать эстетические принципы Плетнева;
- охарактеризовать методы репетиционной работы дирижера на примере его дирижерской деятельности с Российским национальным оркестром;

- разработать методологию анализа интерпретаций Плетнева;

- провести сравнительный анализ интерпретаций русской симфонической музыки М. Плетнева с трактовками других дирижеров для выявления особенностей его подхода;

- проследить эволюцию дирижерского стиля Плетнева на примере отдельных интерпретаций русской симфонической музыки.

Цели и задачи исследования диктуют его **структуру**. Диссертация состоит из введения, трех глав и заключения. В первой главе дана общая характеристика Плетнева-дирижера. Во второй главе прослеживается эволюция дирижерского стиля Михаила Васильевича, на примере его интерпретации Пятой симфонии П.И. Чайковского с Российским национальным оркестром. Третья глава посвящена интерпретации Плетнева

двух ярчайших произведений русской симфонической школы рубежа XIX–XX вв. – «Острова мертвых» С.В. Рахманинова и «Поэмы экстаза» А.Н. Скрябина.

Методология исследования основана на многоаспектном анализе, а также сочетании исторического, теоретического, исполнительского и культурологического подходов. Интерпретации Плетнева анализируются не только в теоретическом и историческом аспектах, но и с точки зрения исполнителя-практика. Работая более 10 лет в Российском национальном оркестре (РНО) и участвуя, как скрипач, во всех репетициях маэстро, диссертант имел уникальную возможность наблюдать работу М. Плетнева с оркестром, обсуждать отдельные детали его концепций. Беседы с М. Плетневым составили особый пласт диссертации, придав достоверность исследовательским гипотезам автора.

Несмотря на бесспорную яркость и значимость, дирижерская деятельность Плетнева, его методы работы с оркестром, творческие принципы, особенности интерпретации и эволюция исполнительского стиля пока не стали предметом специального теоретического исследования (хотя отдельные аспекты его дирижерского искусства уже затрагивались в отечественной литературе – упомянем, прежде всего, труды Л. Кокоревой³ и Л. Токаревой⁴). Это определяет научную новизну данного исследования, в котором впервые поставлена проблема специфики дирижерской интерпретации М. Плетнева на примере его трактовок музыки русских композиторов.

Для решения этой проблемы специально разработана аналитическая модель, необходимая для фиксации моментов репетиционной работы Михаила Плетнева с РНО. Впервые формулируются и систематизируются его основные эстетические принципы, и в их ракурсе рассматриваются

³ Кокорева Л. Михаил Плетнев. – М.: Композитор, 2003.

⁴ Токарева Л. Музыкальные открытия Михаила Плетнева. – М.: Известия, 2009.

особенности интерпретаций Плетнева симфонических произведений русских композиторов.

Впервые предложен сравнительный анализ интерпретаций Плетнева с трактовками других дирижеров, сохранившихся в аудиозаписях. Впервые обобщены особенности дирижерского стиля Плетнева и его взаимосвязь с русской исполнительской традицией. Также впервые ставится вопрос об эволюции дирижерского стиля Михаила Плетнева и освещаются основные принципы его репертуарной политики на сегодняшний момент.

Теоретическая и практическая значимость работы определяется тем, что предлагаемая модель комплексного, структурированного подхода в сравнительном анализе интерпретаций Плетнева может быть применена, как для изучения творчества других дирижеров-исполнителей, так и вообще экстраполироваться на анализ любой симфонической и инструментальной музыки, рассматривая ее в неразрывном единстве теоретического и исполнительского аспектов. Материалы данной диссертации могут быть полезны не только практикующим профессиональным дирижерам, но также дополнить курсы истории и теории дирижерского исполнительского искусства, анализа музыкальных произведений, а также могут применяться, как методологическая и практическая основа для курсов современной педагогики оперно-симфонического дирижирования.

Апробация работы. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 01 октября 2013 года.

Основные идеи диссертации изложены в статьях, опубликованных в научных журналах из списка рекомендованных экспертным советом ВАК Министерства образования и науки РФ. На основе материалов диссертации был прочитан доклад на Московской секции Международной научной конференции «Исполнительские и педагогические концепции выдающихся музыкантов XIX–XX веков» (9–11 декабря 2009 года, МГК им. П.И.

Чайковского). Также опубликован доклад на Второй международной научной интернет-конференции «Музыкальная наука на постсоветском пространстве» (15 января – 15 мая 2011 года, РАМ им. Гнесиных).

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обоснована актуальность выбранной темы, рассмотрена степень ее разработанности в отечественном музыковедении, охарактеризованы цель и задачи, определена методология, показана научная новизна исследования, его теоретическая и практическая значимость.

Первая глава – «Михаил Плетнев – дирижер» – состоит из трех разделов.

В первом разделе – *«Общая характеристика»* – рассмотрены основные виды творческой деятельности Плетнева, начиная с пианистической. Михаила Васильевича, как и других учеников Флинера, отличает внимание к таким аспектам исполнения, как атака звука, тембральное разнообразие, стремление к максимально дифференцированному звукоизвлечению. Все это отражается и в его отношении к оркестровому звуку.

Одним из важных исполнительских качеств Плетнева является большая агогическая гибкость, то есть способность менять туше, масштаб звучания (от камерного до оркестрального), исполняя музыку разных культур и эпох. То же самое можно отнести и к его дирижерским интерпретациям, в которых динамика, штрихи, музыкальное произношение, агогическое дыхание играют значительную роль.

Яркая виртуозность игры Плетнева-пианиста, которая выражается в стремительно быстрых темпах некоторых его интерпретаций, во многом повлияла на формирование его взглядов как дирижера на технические возможности современного оркестра. Дирижуя симфоническими произведениями Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Глазунова, он просит

оркестр исполнять технически сложные эпизоды в более быстром темпе, чем это делают другие дирижеры.

Говоря об исполнительском стиле Михаила Васильевича, отметим его подход к ритму. Как в фортепианных, так и в дирижерских интерпретациях Плетнев стремится избегать однообразного в метрическом отношении звучания, делая мельчайшие агогические *rubato* не только там, где они обозначены в партитуре, но и внутри каждой мелодической линии. Использование агогических нюансов, фермат, цезур и пауз можно, пользуясь определением Л. Гинзбурга, охарактеризовать как метод сопоставления «эмоциональных пятен»⁵.

Констатируем также взаимовлияние композиторской и дирижерской сфер деятельности Плетнева. Композиторский опыт очень помогает маэстро: всегда ощущаешь, как он охватывает внутренним слухом всю партитуру во время исполнения, идеально выстраивает форму, вслушивается в тематическое развитие и подчеркивает его, стремясь одновременно и находиться внутри музыки, и видеть произведение как бы со стороны.

В своих концепциях Михаил Васильевич всегда выступает в роли «соавтора». По мнению маэстро, очень важно выявить художественный потенциал музыки, зашифрованный в авторском тексте. Исходя из этого, подчеркнем высокую степень исполнительской свободы в обращении Плетнева с авторским текстом.

Таким образом, несомненно взаимодействие, взаимопроникновение основных видов деятельности М.В. Плетнева: его композиторской и пианистической ипостасей и их влияние на формирование, развитие и эволюцию его стиля как дирижера-интерпретатора.

Во втором разделе первой главы – «Творческие принципы М. Плетнева» – проанализирована работа дирижера как художественного

⁵ Гинзбург Л. Николай Семенович Голованов / Избранное. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 65.

руководителя РНО, выявлены его основные творческие принципы и их влияние на методы его репетиционной работы.

Одним из важнейших принципов Плетнева-дирижера является художественное воспитание коллектива. Это выражается в репертуарной политике. Обязательно в каждом концертном сезоне РНО исполняется венская классическая симфония, чаще всего – Бетховена, но также сочинения Гайдна, Шуберта, Моцарта, Вагнера, Брукнера, Малера. Однако, важнейшей частью репертуара РНО является наследие русских композиторов.

Плетнев не ограничивается рамками симфонического репертуара. Включая в программы РНО оперную и балетную музыку, дирижер открывает перед оркестрантами дополнительные возможности для выражения творческих идей. Кроме того, активно осваивая оперный репертуар, Михаил Васильевич развивает в коллективе РНО важнейшее качество, которое отличает высококлассные коллективы, – искусство владения аккомпанементом.

В процессе репетиционной работы над тем или иным сочинением музыкантам прививается чувство стиля, отрабатываются определенные исполнительские приемы, характерные для музыки той или иной эпохи. Исполняя произведения различных жанров, стилей и эпох, оркестранты овладевают качеством, которое заключается в умении мгновенно перестраиваться из одного эмоционального состояния в другое. Разнообразие репертуара ставит перед исполнителями не только образно-эмоциональные, но и технологические задачи, преодолевая которые, оркестр приобретает важный профессиональный опыт.

Интересен взгляд маэстро на аутентичное исполнение. По мнению Плетнева, многочисленные попытки некоторых современных исполнителей играть в аутентичной манере (на «старых» инструментах) музыку Баха, Моцарта, Бетховена, хотя и представляют большой интерес, но все то, что заложено в сочинениях этих композиторов, физически невозможно выявить

на инструментах их времени. По его мнению, сегодня уже невозможно воспринимать музыку слухом другой эпохи. Недостаточно использовать аутентичные инструменты: тогда необходимо воссоздать старые интерьеры, помещения, наполнить их публикой, одетой в старинные костюмы, так как все это во многом влияет на акустические условия исполнения. Но еще более немыслимо повернуть вспять слуховые представления наших дней, эволюционировавшие на протяжении столетий.

Важный аспект, сформировавший еще один метод работы Плетнева с оркестром, заключается в умении маэстро вызвать в каждом исполнителе чувство индивидуального отношения к исполняемому произведению. Под этим мы понимаем полную концентрацию внимания и активизацию всех профессиональных навыков, желание слушать и слышать друг друга, способность уступать ведущую мелодическую линию, стремление привнести собственную исполнительскую и художественную идею, умение сопереживать и осмысливать исполняемое, не выходя за рамки интерпретации.

Отношение маэстро к дирижерскому исполнительству как одной из форм просветительской деятельности также можно считать творческим принципом Плетнева. Этому же принципа придерживались и его старшие предшественники, среди которых: С.В. Рахманинов, С.А. Кусевицкий, Е.Ф. Светланов. Желание Михаила Васильевича поделиться с публикой накопленными знаниями и опытом посредством дирижерского искусства является важнейшей и основополагающей составляющей его взглядов.

Особенностью творческого подхода Михаила Васильевича является стремление к естественности, простоте, как к наибольшей силе художественного воздействия. Этот принцип выражается, как в мануальной технике дирижера, так и в его интерпретациях, методах работы с оркестром, взглядах, артистическом облике.

В третьем разделе – «*Дирижерские методы Плетнева в его работе с РНО*» – рассмотрен и проанализирован репетиционный процесс маэстро с оркестром.

Михаил Плетнев придерживается методики, позволяющей ему эффективно и качественно выстраивать репетиционный процесс. Первый раз дирижер чаще всего предпочитает проигрывать незнакомое оркестру сочинение от начала до конца без остановок, стараясь не утомлять музыкантов частыми повторами и остановками и стремясь сохранить творческую атмосферу и целиком охватить произведение. Далее он тщательно прорабатывает различные детали и в завершении проигрывает сочинение несколько раз целиком, закрепляя результат. На каждой репетиции дирижер добивается от оркестра взаимопонимания и максимальной продуктивности.

Основной частью репетиционной работы Плетнева являются поиски необходимого оркестрового звучания. Здесь мы имеем в виду не только смену динамики, но и красочность, тембровое богатство, насыщенность, глубину, певучесть, выразительность и проникновенность. Звук, по мнению дирижера, представляет собой большую ценность и требует к себе очень бережного отношения, поскольку, будучи одним из ярких средств музыкальной выразительности, несет в себе важную информацию.

Неоценимым подспорьем в этой работе становится упомянутое выше индивидуальное отношение каждого оркестранта к общему звучанию, строящееся на четком представлении артиста о содержании игаемого произведения. В основе этого принципа лежит ассоциативный метод, для которого характерно осмысленное исполнение, исходящее из характера и образного наполнения сочинения. В результате дирижер создает атмосферу, в которой каждый музыкант интуитивно применяет средства выразительности и технические приемы, необходимые для решения тех или иных исполнительских задач.

При работе с солистами, в оркестровом аккомпанементе Плетнев не стремится «тянуть» их за собой или навязывать свою волю. Он создает комфортную атмосферу, при которой солист чувствует себя уверенно и может максимально раскрыть свой художественный потенциал. В большинстве случаев Михаил Васильевич дирижирует наизусть для установления полного контакта с исполнителями.

В диссертации рассмотрено видение Плетневым проблематики оркестрового строя и интонирования. На репетициях маэстро не допускает интонационных неточностей, воспитывая в музыкантах ощущение постоянного тщательного самоконтроля и умения мгновенно «пристраиваться» к ансамблю. Этот навык, по мнению Михаила Васильевича, необходимо постоянно совершенствовать. Оркестровое исполнительство требует хорошо развитого «нетемперированного слуха», так как оркестр почти на две трети состоит из нетемперированных инструментов (например, струнная группа).

Анализируя индивидуальный подход Плетнева к звукоизвлечению, отметим два основных момента, которые придают звучанию оркестра событийность: во-первых, принцип непрерывного, постоянного развития каждой ноты. Многие музыканты, по мнению дирижера, «красиво взяв ноту, сразу же теряют к ней всякий интерес, а это большая ошибка... Необходимо очень внимательно развивать ее с помощью вибрации и техники правой руки...»⁶. Во-вторых, это принцип мелодической завершенности, подразумевающий, что и каждая нота, и фраза в целом имеют свое начало, развитие и завершение.

Фразировка и динамика в понимании маэстро неразрывно связаны между собой. Часто на репетициях Михаил Васильевич просит оркестрантов исполнять некоторые нюансы и фразировочные линии утрированно выпукло, проводя параллели с игрой артистов

⁶ Из личной беседы автора с М. Плетневым.

драматического театра. Это позволяет достигать большой выразительности музыкальной темы.

В вопросах динамики дирижер категорически не приемлет любые проявления прямолинейности, «обыденности», формальности. По мнению Плетнева, нюансы *forte* или *piano* имеют тысячи различных оттенков, и от желания это услышать и умения воспроизвести во многом зависит успех концерта. В особенности настойчиво маэстро призывает к большей деликатности в исполнении динамических оттенков. Это выражается, прежде всего, в необходимости передавать ведущую тематическую линию другим солирующим голосам, не утяжеляя ее и не мешая аккомпанементом. Кроме того, в работе над динамикой Плетнев стремится к максимальной гибкости и естественности переходов от *ppp* к *fff*.

Особой теплоты, выразительности, насыщенности оркестрового звучания дирижер достигает за счет широкого использования техники вибрато у смычковых инструментов. Большого внимания, как полагает Михаил Васильевич, этот прием заслуживает в нюансах *piano*, *pianissimo*. Именно тогда трепетное вибрато в сочетании с легким, почти беззвучным движением смычка создает особую прозрачность звучания, которой славится РНО.

Работая над фразировкой, динамикой, балансом, Плетнев также уделяет значительное внимание «музыкальной дикции» – штрихам – как средству эмоциональной выразительности. Особенно тщательно он отрабатывает с оркестром приемы штриховой техники, характерные для произведений определенных стилей и эпох, достигая при этом свободы и естественности перехода от сочинений Брамса – к творениям Бетховена, от произведений Баха – к партитурам Шостаковича, Прокофьева, Стравинского и т.д. Это положение подтверждено конкретными примерами.

Как и в своем фортепианном творчестве, дирижуя, Михаил Васильевич широко использует «выразительные средства агогики»⁷. Примечательно, что при исполнении агогических нюансов общий темп остается неизменным. Границы стилистической свободы и разнообразия агогики, по мнению Михаила Васильевича, определяются художественным наполнением произведения и принципом естественного, вокального интонирования.

Синтезируя динамические и агогические средства музыкальной выразительности, Плетнев воплощает свой исполнительский принцип «изменения фокусного расстояния»⁸, что способствует усилению экспрессии, эмоциональной выразительности. Данный исполнительский принцип, по мнению Михаила Васильевича, напоминает процесс фокусировки резкости изображения при фото и видео съемке. Так, например, для того чтобы детальнее рассмотреть тот или иной объект фотосъемки, его целесообразнее приблизить при помощи объектива, установив необходимую резкость изображения. Такой же принцип распространяется и при исполнении музыкального эпизода. С точки зрения Плетнева, музыкальный фрагмент также можно «приблизить» для того, чтобы «рассмотреть», выявить в нем массу разнообразных исполнительских деталей (штрихов, динамики, акцентов, агогики и т. д.). Так, изменяя фокусное расстояние в процессе исполнения, Плетнев «фокусирует резкость» на том или ином музыкальном фрагменте «увеличивая» или «отдаляя» его, исходя из роли и значения конкретного эпизода в драматургической концепции целого. В вышеописанном принципе есть также важная деталь: «приближение» (большая детализация исполнения) или «отдаление» (меньшая детализация исполнения) не связаны с изменениями темпа. Так, используя принцип «изменения фокусного расстояния» дирижер выявляет многочисленные

⁷ Мусин И. Язык дирижерского жеста. – М.: Музыка, 2007. – С. 167.

⁸ «Принцип изменения фокусного расстояния» - формулировка Михаила Плетнева.

детали, как в быстрых и стремительных темпах, так и в медленных, не нарушая общую конструкцию формы и авторские обозначения темпов. Этот метод широко применяли в своем дирижерском творчестве такие выдающиеся предшественники Михаила Васильевича, как С. Рахманинов, С. Кусевицкий, Н. Голованов, Е. Светланов.

В разделе также приведены таблицы, содержащие описание некоторых исполнительских проблем и путей их решения, которые дирижер использует в своей работе с РНО: методы взаимодействия с оркестрантами посредством мануальной техники и посредством слова.

Названные методы рассмотрены на конкретных примерах из музыки разных эпох – И. С. Баха, Л. ван Бетховена, П.И. Чайковского и других авторов.

Вторая глава – «Интерпретация Михаила Плетнева Пятой симфонии П.И. Чайковского» – представлена двумя разделами.

В первом – *«Эволюция дирижерского стиля М. Плетнева на примере его интерпретации Пятой симфонии Чайковского»* – при помощи сравнительного анализа двух трактовок названного произведения, осуществленных в разные периоды творческого пути маэстро, выявлены некоторые особенности эволюции его исполнительского стиля.

За более чем тридцатилетний период своей дирижерской деятельности Михаил Плетнев дважды записывал полный цикл симфоний Чайковского с РНО, в 1996 и 2009–2010 годах, а также делал записи отдельных симфоний. Выбор Пятой симфонии связан, в частности, с тем, что в ней проявился дирижерский опыт самого Чайковского, о чем свидетельствуют детали нотирования нюансов, фразировки, темпов и другие пометки в партитуре⁹. Также Пятая симфония является первой из симфоний Петра Ильича, премьеры которой прошла под управлением автора. Поэтому особенно

⁹ Подробнее об этом см.: *Кондрашин К. Дирижерское прочтение симфоний П.И. Чайковского.* – М.: Музыка. – С. 4–5.

интересно проанализировать, как выявляются эти аспекты (наряду с трактовкой образного содержания музыки) в интерпретациях М. Плетнева (записи 1996 и 2010 годов).

Для сравнительного анализа двух версий симфонии была разработана методология, которая заключается в последовательном рассмотрении трех аспектов. Первый – анализ конкретного исполнения произведения дирижером в определенный период его творческой деятельности (фиксация темпоритма, динамики, агогики и штрихов). Второй – выявление и характеристика средств, используемых им в этом исполнении (изменения ритма, агогики, темпа, штрихов). Третий – описание художественного результата, который при этом достигается. Таким образом, данная модель отвечает на три основных вопроса:

1. *Что* делает дирижер в своем исполнении?
2. *Как* (при помощи каких средств)?
3. *Для чего?*

В первой, более ранней интерпретации преобладает лирико-драматический характер. Это проявляется в стремлении дирижера усилить контраст между светлыми лирическими и трагическими роковыми образными сферами симфонии, которое только усилится в более поздней трактовке. Особое внимание, как уже говорилось, он уделяет подробному и точному воспроизведению авторского текста, вплоть до мельчайших деталей, и это касается не только сопоставления темпов, но и динамики, штрихов, выявления тембровой дифференциации и выстраивания оркестрового баланса. (Это намерение сохранено и во второй записи.)

Темп главной партии (*Allegro con anima*) как в первой записи, так и во второй метрономически идентичен (четверть = 91), но сама идея, характер и принцип исполнения этого эпизода отличаются. Аккордовое сопровождение в аккомпанементе у струнной группы в первом варианте звучит более определенно, в нюансе *p*. Во втором варианте динамическая дистанция

между темой, исполняемой кларнетом и фаготом в унисон, и аккомпанирующими голосами увеличивается. Аккомпанемент проходит в нюансе *pp*, что усиливает значение мелодической линии и делает ее более рельефной и выразительной. Так Плетнев подчеркивает тембровую дифференциацию оркестровых функций.

Кроме того, в записи 2010 года дирижер стремится показать усложнение фактуры при помощи детальной и выразительной фразировки.

Побочная партия также служит ярким примером тембровой дифференциации. Причем в двух интерпретациях существуют принципиальные различия. В первом варианте подчеркивается ритмическое противопоставление деревянной группы с тематической линией, проходящей у кларнетов, и синкопами у аккомпанирующих валторн. Этот эффект достигается за счет акцентированного исполнения синкопированного ритма валторнами. В трактовке 2010 года обращает на себя внимание именно тембровая дифференциация струнной и деревянной духовой групп, осуществляемая благодаря выстроенному динамическому балансу, а противопоставление ритмических фигур в аккомпанирующем пласте отходит на второй план.

Уже в интерпретации 1996 года в характере фразировки присутствуют элементы континуальности, которые приобретут большое значение в более поздней версии. В основе этого свойства лежит принцип вокального интонирования. Добиваясь от коллектива такого звучания, которое можно соотнести с проникновенным, лирическим пением, Плетнев следует русской исполнительской традиции, идущей от С. Рахманинова, Н. Голованова, Е. Мравинского и Е. Светланова. Так, последний считал «способность петь»¹⁰ одним из важнейших качеств оркестра, которое делает его звучание неповторимым, нестереотипным.

¹⁰ [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.svetlanov-evgeny.com/RU/interviews/pdf/force_convictions3.pdf.

В рамках работы рассмотрена трактовка Плетневым финала сочинения. Общеизвестно, что существуют две полярные точки зрения на образное содержание этой части. По одной версии, финал – это победное шествие фатума, олицетворяющее торжество злых сил. Эта концепция основывается на том, что лейттема, проходящая сквозь все части симфонии, имеет зловещий, мрачный, трагический характер и по смыслу близка теме рока из Четвертой симфонии¹¹.

В обеих же интерпретациях Плетнева воплощается другая идея: по его мнению, в процессе драматического противостояния и развития тем в симфонии лейттема сублимируется и являет собой торжество жизнеутверждающего начала, на что также указывает и мажорная тональность финала¹².

Версия 2010 года показывает усиление в финале континуальности, описанной выше. Больше внимание по сравнению с ранней трактовкой уделяется длительному горизонтальному динамическому развитию. Эта тенденция прослеживается и в третьей части сочинения.

Тем же целям служит и агогика. Так, в интерпретации 2010 года активно используется принцип «изменения фокусного расстояния». При помощи агогических средств музыкальной выразительности дирижеру удается сгладить те «швы» между разделами формы, о которых писал Чайковский, причисляя их к недостаткам своей композиторской техники.

В то же время в более поздней трактовке основные разделы формы первой части – интродукция, экспозиция, разработка, реприза и кода – внутренне обособлены друг от друга. Стремление дирижера подчеркнуть перемены настроения и характера музыки также является важнейшим элементом русской исполнительской традиции, идущей от Голованова, Гаука, Мравинского и Светланова. Однако, несмотря на внутреннюю

¹¹ Кондрашин К. Дирижерское прочтение симфоний П.И. Чайковского. – М.: Музыка. – С. 141.

¹² Из личной беседы автора настоящего исследования с Михаилом Плетневым (27.12.2011).

замкнутость отдельных разделов формы первой части, в интерпретации Плетнева линия драматургического развития не прерывается ни на мгновение, и часть воспринимается целостно, будто на одном дыхании.

Исполнительский анализ двух интерпретаций позволил выявить следующие черты творческой эволюции дирижера. Основная исполнительская идея, найденная Плетневым в 1996 году, нашла отражение и в его трактовке 2010 года, однако приобрела несколько иное воплощение. Во второй трактовке следует отметить стремление к более естественной и выразительной фразировке, тяготение к крупным мелодическим линиям, что в совокупности с методом «изменения фокусного расстояния» приводит к сквозному динамическому развитию, проходящему через все части симфонии и способствующему целостному охвату формы.

Другая, не менее важная сторона эволюции дирижера заключается в усилении драматического контраста, что приводит к острому противопоставлению двух сфер – лирической и трагической – в записи 2010 года.

Во второй интерпретации Плетнев достигает большой гибкости, непринужденности, живости в агогике оркестрового звучания благодаря использованию принципов вокального интонирования. Например, использование приема непрерывного развития каждой исполняемой ноты за счет вибрато у струнных инструментов, а также равномерного ускорения движения смычка (правой руки).

Тонкое применение *rubato* и агогических сдвигов делает лирическую сферу симфонии в исполнении Плетнева искренней и естественной. Вместе с тем, отчетливая артикуляция, подчеркнутая тембровая дифференциация (например, выявление трагического, зловещего, безысходного характера в звучании тембров меди и контрабасов), контрастность и внезапность темпоритмических сопоставлений значительно усиливают драматическую составляющую произведения.

Во втором разделе – «Исполнительский и сравнительный анализ Пятой симфонии П.И. Чайковского» – проведен сравнительный анализ интерпретации Плетнева с трактовками других дирижеров, в результате которого было доказано, что версия Михаила Васильевича является продолжением русской исполнительской традиции.

Для сравнительного анализа в данном разделе были выбраны записи выдающихся представителей русской дирижерской школы: Сергея Кусевицкого (с Бостонским симфоническим оркестром, 1944), Евгения Мравинского (с Ленинградским филармоническим оркестром, 1982) и Евгения Светланова (с Государственным академическим симфоническим оркестром СССР, 1990). С творчеством вышеперечисленных дирижеров связаны яркие эпизоды расцвета отечественного дирижерского искусства XX столетия, что и обуславливает этот выбор.

Интерпретация Сергея Кусевицкого содержит в себе некоторые элементы романтической традиции, которые были характерны для исполнения этого произведения Артуром Никишем. Никиш был последователем традиции, идущей от Рихарда Вагнера. Особенности ее являлись: певучее, выразительное звучание оркестра – чуткое, чувственное и «живое» (особенно при исполнении кантилены); гибкость и ритмическая свобода *rubato* и агогики.

Однако Мравинский не вполне соглашался с данной исполнительской традицией, отмечая в ней черты излишней сентиментальности. В интерпретации Мравинского в Пятой симфонии преобладает трагическая направленность. С ним солидарен и Светланов. «Сентиментальный характер» исполнения в понимании названных дирижеров означает: 1) преобладание в звучании оркестра чрезмерно выразительного, «блеющего» *vibrato* (преимущественно у струнных инструментов); 2) обилие «произвольных» *rubato*, 3) чрезмерное замедление темпов, в том числе отдельных мелодических оборотов. Причем если Мравинский, говоря о симфониях

Чайковского, допускал в них «незначительную долю» сентиментальности, то Светланов был более категоричен.

Из высказываний Светланова и Мравинского видно, что русская исполнительская традиция в XX веке эволюционировала. В результате этой эволюции происходил постепенный отказ от элементов сентиментальности, присущих трактовке Никиша (в особенности – частых замедлений темпов и *tempo rubato*).

Первые исполнения Пятой симфонии Чайковского Кусевицким относятся к 1909 году. Уже тогда критики отмечали некоторое сходство между трактовками Никиша и Кусевицкого. Но буквально через несколько лет, после очередного исполнения симфонии Кусевицким в Петербурге, появились другие рецензии, отмечающие «цельность, благородную страстность фразировки и огромный подъем»¹³, тонкое воплощение интерпретатором как драматических, так и лирических страниц произведения.

Несомненно, тот факт, что Кусевицкий был учеником Никиша, оказал влияние на его концепцию Пятой симфонии, однако он глубоко переосмыслил существовавшую исполнительскую традицию, создав яркую, запоминающуюся интерпретацию. Отодвинув на дальний план сферу «чувствительности», Кусевицкий стремился отразить острый драматический конфликт между лирической и трагической сферами симфонии.

Таким образом, если условно разделить эволюцию русской исполнительской традиции на три этапа, то одним из первых дирижеров, еще во времена Никиша предпринявшим попытку отстраниться от сентиментального восприятия симфонии, оказывается его ученик – Сергей Кусевицкий. Трактовка Мравинского знаменует второй этап – она предполагает только незначительное присутствие оттенков

¹³ Юзефович В. Сергей Кусевицкий: Русские годы. Языки. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. – 264.

сентиментальности «в лучшем смысле этого слова». Интерпретации Светланова и Плетнева – это третья фаза эволюции, которая исключает любые проявления сентиментальности при исполнении Пятой симфонии Чайковского.

Концепцию Кусевицкого можно охарактеризовать как лирико-драматическую, и в этом она близка трактовке Плетнева. Однако исходные позиции музыкантов различны. Запись 1944 года, сделанная Кусевицким с Бостонским симфоническим оркестром, создает ощущение продуманной заранее картины, точного расчета дирижером мельчайших деталей исполнения, а импровизационность проявляется лишь в некоторых элементах агогики. Прежде всего, это касается соотношения темпов, которые тщательно выверены и логичны. В этом смысле исполнительские принципы Кусевицкого и Мравинского схожи, в то время как у Плетнева элемент импровизации, основанный на его умении услышать партитуру одновременно в целом и в мельчайших деталях, играет важнейшую роль.

Это умение считал основополагающим для дирижера и Евгений Светланов, утверждавший, что его не могут заменить ни исполнительский талант, ни артистический темперамент, ни музыкальная эрудиция, ни даже абсолютный интонационный слух.

Обращаясь к конкретным деталям исполнительских интерпретаций, интересно будет рассмотреть подход музыкантов к темпу. Так, например, у Кусевицкого соотношение разделов первой части Пятой симфонии основано на их темповом обособлении, что имеет свою художественную логику: показать несколько разрозненные красочные мелодические образы.

В свою очередь Плетнев достигает того же результата используя принцип «изменения фокусного расстояния» – при помощи агогических средств и существенно не изменяя темпы. Таким образом, Михаил Васильевич в большей степени следует авторскому тексту. Отсутствие темпового «дробления» сонатного *allegro* усиливает в интерпретации

дирижера сквозное динамическое развитие, создавая неумолимое движение вперед.

В этом исполнении Плетнева близко трактовкам Мравинского и Светланова. В их интерпретациях также ощущается сквозное развитие, проходящее через все части симфонии, что также подчеркивает ритмоинтонационное единство симфонии.

Наблюдаются сходства в трактовках Кусевицкого, Мравинского, Светланова и Плетнева и в выстраивании оркестрового баланса, дифференциации оркестровых функций, а также в артикуляции штрихов. Также дирижеры стремятся подчеркнуть усложнение фактуры при помощи детальной и выразительной фразировки.

Что касается проблемы трактовки финала, уже затрагивавшейся выше, следует отметить, что интерпретация Мравинского выбивается из общего ряда и носит трагический характер.

В целом проведенный сравнительный анализ интерпретаций Пятой симфонии выявил следующие черты, которые характерны для концепций всех четырех названных русских дирижеров:

- 1) певучее и выразительное звучание оркестра;
- 2) выявление в оркестровом колорите множества различных оттенков, а также яркая тембровая и динамическая дифференциация оркестровых функций;
- 3) глубокое, обостренное чувство волнения, которое ощущается, как слушателем, так и исполнителями на протяжении всего представления (это воплощается как в соотношении темпов, так и во фразировке);
- 4) ясность, логичность в выстраивании общей драматургии цикла, ощущение целостности, «монолитности» формы;
- 5) острый драматический контраст (также отражающийся во фразировке и выборе темпов), противопоставляющий лирическую и трагическую сферы содержания симфонии.

Наличие всех этих особенностей подтверждает непосредственное отношение интерпретации Плетнева к русской исполнительской традиции.

Третья глава – «Произведения русской музыки конца XIX – первой половины XX вв. в интерпретации Михаила Плетнева» – включает два раздела.

В первом разделе – *«“Остров мертвых” С.В. Рахманинова»* – проанализирована интерпретация Плетнева в сравнении с авторской трактовкой данного произведения.

Можно провести ряд параллелей между Плетневым и Рахманиновым. В их творчестве гармонично сочетаются фортепианная, дирижерская и композиторская деятельности. Это художники романтической эстетики. Как дирижер Плетнев опирается на традиции Рахманинова и продолжает их развитие. Это выражается во внимании к деталям и психологическим аспектам содержания исполняемого произведения и, в этой связи, высоких требованиях к качеству оркестрового звучания.

Музыка Рахманинова часто включается в концертные программы РНО. Выбор для анализа «Острова мертвых» обоснован особой любовью дирижера к этому сочинению, а также тем, что в этой интерпретации ярко проявляются его исполнительские и художественные методы.

В своей трактовке Плетнев посредством звука, подобно живописцу, отталкиваясь от одноименной картины Бёклина, рисует в сознании музыкантов и публики удивительные мистические образы и характеры. В его интерпретации заключен симбиоз чувственного и изобразительного, который с точки зрения музыкального содержания так явственно ощущается в романтическом искусстве XIX века и, безусловно, в творчестве Рахманинова.

Есть и еще одна очень важная деталь, которая ярко отличает исполнение Плетнева. В его интерпретации «Остров мертвых» воспринимается не статично, а динамично. Сохраняя интенсивность психологического напряжения даже при передаче внешне спокойных,

неподвижных образов, дирижер подтверждает слова самого Рахманинова: «Спокойствие – это не значит безмятежность и равнодушие. Необходима высокая интенсивность музыкального чувства»¹⁴.

Общеизвестно, что Рахманинов после первого исполнения «Острова мертвых» был буквально атакован критикой в адрес формы произведения, его чрезмерной длины, что, возможно, побудило композитора впоследствии сделать четыре значительные купюры. На эти купюры у разных музыкантов существуют противоположные точки зрения. М.В. Плетнев в концертах выполняет первые три авторские купюры, причем сделаны они с таким расчетом, чтобы на протяжении всего исполнения держать публику в постоянном внимания. В единственной существующей записи сочинения (2002) купюры и вовсе отсутствуют.

В сравнении с рахманиновской интерпретацией у Плетнева обнаруживается важная деталь – то, как он подходит к ритмической сетке 5/8, символизирующей воду. Сам Рахманинов делает значительное общее *crescendo*, придавая больший трагизм характеру звучания. Плетнев же долгое время не выходит за рамки *p*, делая лишь локальные *crescendo* и *diminuendo*, без общего *crescendo*, словно подготавливая грандиозную по масштабу кульминацию.

В выстраивании дирижером баланса оркестрового звучания можно провести параллель с его сольной концертной деятельностью, на протяжении которой он с огромным успехом выступал в самых разных залах, акустические особенности которых были, мягко говоря, не сходны между собой. Плетнев очень хорошо знает, как именно нужно расположить оркестр на сцене, для того чтобы, по его же словам, «спроецировать звук на

¹⁴ Рахманинов С. Литературное наследие. – М.: Советский композитор, 1978. – С. 130.

последний ряд зала», и какой динамический баланс необходимо выстроить для этого¹⁵.

В целом же выявлены черты сходства интерпретаций Плетнева и Рахманинова, что еще раз доказывает непрерывное развитие русской исполнительской традиции. Говоря о преемственности и развитии рахманиновских принципов Плетневым, отметим в его дирижерской манере романтические черты с элементами символизма. Романтизм здесь выражается в стремлении передать сложное, противоречивое психологическое состояние, заложенное в содержании этого произведения. При помощи метода «изменения фокусного расстояния» Плетнев преодолевает замкнутость и однообразие многократно повторяющихся ритмических группировок. Выстраивая непрерывную драматургическую линию, большое внимание он уделяет психологическому значению образов.

Несомненно, Плетнев своей концепцией показал, что, невзирая на кажущуюся внешнюю статичность композиции «Острова мертвых», в ней запечатлены динамичные, живые образы, тонкие психологические состояния и драматические переходы – от скорбно-взволнованного пафоса в кульминациях до момента наивысшего просветления в ре-мажорном эпизоде. В интерпретации Михаила Васильевича ярко и убедительно изображен суровый трагизм вечной жизни, скрывающийся под покровом таинственного забвения. И в этом его трактовка близка авторскому исполнению.

Во втором разделе – «*Поэма экстаза*» А.Н. Скрябина» – проведен сравнительный анализ интерпретации Плетнева с трактовками представителей русской (Голованов, Светланов) и зарубежной (Стоковский, Булез) дирижерских школ. Данный анализ также показал принадлежность Плетнева-дирижера русской исполнительской традиции.

¹⁵ Токарева Л. Музыкальные открытия Михаила Плетнева. – Смоленск: Смоленская городская типография, 2006. – С. 110.

Обращение Михаила Плетнева к творчеству Александра Скрябина произошло еще в период расцвета его сольной фортепианной карьеры. Стоит отметить и просветительскую деятельность дирижера по отношению к скрябинскому наследию. Многие объединяет Плетнева и автора «Поэмы экстаза», прежде всего то, что им обоим присуще особое романтическое мироощущение.

Многочисленные *rubato*, гибкие *diminuendo* и стремительные *crescendo* в трактовке Плетнева очень точно изображают исполнительский стиль самого Скрябина, так ярко и нервно, но не нервозно, передававшего музыкальные краски. Исследуя многочисленные воспоминания современников, можно предположить, что в игре Скрябина, даже в самых напряженных и драматических эпизодах со сложной фактурой, редко присутствовали тяжесть и агрессия, ощущалась тенденция к облегчению звучания, даже наряду с тяготением к «грандиозности». Так, важным аспектом оркестрового звучания в понимании Скрябина и Плетнева является то, что объемность звучания не ассоциируется с его силой, мощностью. В этом, а также в стремлении к тонкой детализации, скрябинский оркестр схож с оркестром К. Дебюсси.

Необходимо отметить, что во времена Скрябина партитура «Поэмы экстаза» была невероятно сложна для понимания и воплощения – об этом свидетельствуют воспоминания музыкантов, критиков, переписка композитора с дирижерами.

Еще при жизни Скрябина «Поэму экстаза» исполняли такие знаменитые дирижеры, как М. Альтшулер, Г. Варлих, Ф. Блуменфельд, Э. Купер, С. Кусевицкий, В. Сафонов. В течение XX и в начале XXI века было сделано множество ярких и запоминающихся записей этого произведения, принадлежащих крупным дирижерам-интерпретаторам своего времени. Для сравнительного анализа, наряду с трактовкой М. Плетнева, были выбраны интерпретации Николая Голованова с Оркестром Всесоюзного радио и

телевидения, Евгения Светланова с Государственным академическим симфоническим оркестром, Леопольда Стоковского с Нью-Йоркским симфоническим оркестром, Пьера Булеза с Нью-Йоркским симфоническим оркестром. Выбор западных дирижеров неслучаен. Записи «Поэмы экстаза» были осуществлены Стоковским и Булезом в разное время, однако они близки по характеру исполнения, соотношению темпов и образному содержанию.

Голованов, будучи младшим современником Скрябина, несомненно, являлся одним из основателей русской традиции исполнения симфонических произведений Скрябина. Питательной средой для его интерпретаций и творческих поисков послужили впечатления от посещения концертов композитора. Трактовка Голованова «Поэмы Экстаза» отличается большой художественной индивидуальностью, глубиной и осмысленностью содержания, яркостью темпоритмических и образно-динамических контрастов, многообразием звукоизобразительных эффектов и колористических приемов. Это исполнение имело магическое воздействие на слушателей.

Трактовку Голованова отличает острый темповый контраст эпизодов, относящихся к лирической и полетно-динамической сферам сочинения. Четко выверенное соотношение темпов в данном случае говорит о ясности и продуманности дирижером формы и выстроенности общей линии драматургического развития «Поэмы экстаза». Театрализованное значение используемых фермат напоминает нам о том, что Голованов проявил себя как блестящий интерпретатор оперного репертуара.

Исполнительский прием - «сопоставление “эмоциональных пятен”»¹⁶, объединяет дирижерские стили Голованова и Рахманинова. Этот метод, как

¹⁶ Гинзбург Л. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопросы теории и практики дирижирования. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 64–65.

мы уже знаем, находит прямое продолжение и развитие в творчестве Плетнева (принцип изменения фокусного расстояния).

Светланов в своем дирижерском творчестве опирался на традиции, заложенные Рахманиновым и Головановым. Но в отличие от стиля Николая Семеновича, исполнительский почерк Евгения Федоровича, пользуясь определениями Гинзбурга, имел скорее «академическую», нежели «экспрессивную», направленность, что обуславливало и время, в котором жил Светланов.

Сравнительный анализ исполнений «Поэмы экстаза» Светланова и Плетнева выявил их безусловную опору на исполнительские традиции Голованова. Это выражается, в частности, в чертах, которые уже были описаны выше: рельефном звучании струнных, деревянных и медных духовых; темповом контрасте эпизодов, относящихся к лирической и полетно-динамической сферам. Как и у Голованова, у Светланова и Плетнева присутствуют ферматы (цезуры), правда, по времени звучания значительно более короткие, чем у Николая Семеновича, что стилистически сближает исполнения Евгения Федоровича и Михаила Васильевича. Еще одним важным качеством, несомненно, объединяющим трактовки вышеперечисленных дирижеров, является продуманная, убедительная, выверенная и целостная драматургическая картина всего сочинения.

По мнению Плетнева: «... самая большая сложность в исполнении Скрябина оркестром в том, что он – композитор <...> индивидуализированного мышления. У него мало объективности в музыке...»¹⁷ (разрядка моя – А.С.). Оркестровое звучание в «Поэме экстаза», полагает дирижер, требует особого отношения. Уделив достаточно репетиционного времени поиску нужного звука, Плетнев воссоздал невероятный звуковой колорит путем сильного увеличения динамической

¹⁷ Токарева Л. Музыкальные открытия Михаила Плетнева. – С.: Смоленская городская типография, 2006. – С. 206..

дистанции между аккомпанирующими и сольными голосами¹⁸, в результате чего перед слушателем открывается бездонное космическое пространство, в котором невозможно увидеть, услышать все сразу.

Активные смены темпа и ритма придают интерпретации Плетнева черты полетности. Михаил Васильевич усиливает динамическое развитие «Поэмы экстаза», выстраивая музыкальную экспрессию от утонченной прозрачности через активное движение к высшей степени лучезарности оркестрового звучания.

В трактовках зарубежных дирижеров – Булеза и Стоковского – несомненно, прослеживается общность в выборе соотношения темпов. В частности, эпизоды, относящиеся к полетно-динамической сфере, например, *Allegro volando*, играютя значительно медленнее, чем аналогичные фрагменты в исполнении русских дирижеров – Голованова, Светланова и Плетнева. Обращение с темпами в интерпретациях последних позволяет во многом предположить высокую степень преемственности, восходящую к исполнительскому стилю Скрябина. Что касается западных дирижеров, можно предположить следующую причину таких необычно медленных темпов в полетно-динамических фрагментах. У Стоковского и Булеза преобладает роль лирического, созерцательного начала. В результате стремительные и полетно-динамичные эпизоды также приобретают лирическую направленность, и тем самым резкий темповый контраст двух образных сфер нивелируется.

Детальный анализ вышеназванных исполнений еще раз доказывает принадлежность М. Плетнева к русской традиции исполнения симфонической музыки, идущей от Скрябина и Рахманинова. Его трактовка является одной из несомненных вершин в ряду интерпретаций «Поэмы

¹⁸ В этом автор настоящего исследования убедился на репетициях М. Плетнева и РНО, в частности – к концерту, состоявшемуся 30 августа 2008 года в Гитгаде (Швейцария) в рамках Фестиваля им. И. Менухина. Аккомпанирующие голоса придерживаются тончайшего *ppp* и исполняются без *vibrato*.

экстаза». Опираясь на традиции Голованова и Светланова, Михаил Васильевич в своей трактовке воссоздает первоначальный образ, задуманный композитором. «Поэма экстаза» в концепции Плетнева звучит глобально, это не экстаз одного человека, скорее – экстаз как символ, как идея, как жизнеутверждающий гимн всему человечеству. Такой подход необычайно созвучен как эстетике Серебряного века в целом, так и мировоззрению А.Н. Скрябина.

В **Заключении** подводятся итоги работы, формулируются ее основные выводы, помещающие дирижерскую деятельность М. Плетнева в контекст многогранной деятельности этого выдающегося музыканта, а саму его фигуру – в контекст русской традиции исполнения симфонической музыки.

Основные положения диссертации изложены автором в следующих публикациях.

Публикации по теме диссертации в журналах ВАК:

Соболев А.Ю. О некоторых особенностях интерпретации Михаила Плетнева на примере «Поэмы экстаза» А. Скрябина [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2009. – №4. – С. 144–146. 0,4 п.л.

Соболев А.Ю. «Остров мертвых» С. Рахманинова в интерпретации Михаила Плетнева [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыка и время. – 2010. – №7. – С. 19–23. 0,5 п.л.

Соболев А.Ю. Кент Нагано: «Великая музыка должна быть доступна каждому». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2011. – № 1. – С. 116–117. 0,3 п.л.

Соболев А.Ю. Семен Бычков: «Когда музыкант становится музыкой». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная жизнь. – 2010. – №6. – С. 20–22. 0,9 п.л.

Соболев А.Ю. Кристоф фон Эшенбах: «Музыка должна идти от сердца к сердцу...». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2011. – №3. – С.95–96. 0,1 п.л.

Соболев А.Ю. Симфонические шлягеры [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная жизнь. – 2012. – № 9–10. – С.55–56. 0,2 п.л.

Соболев А.Ю. Пааво Ярви: «Формальная игра убивает музыку». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная жизнь. – 2012. – №12. – С.58–60. 0,2 п.л.

Соболев А.Ю. Томас Зандерлинг: «Меня многому научил отец». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2012. – №4. – С. 120–121. 0,3 п.л.

Соболев А.Ю. Андрей Борейко: «Каждый дирижер должен найти себе близких по духу композиторов своего времени». Интервью [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2011. – №4. – С. 203–205. 0,4 п.л.

Соболев А.Ю. Дирижерский мастер-класс [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыкальная академия. – 2011. – №4. – С. 205–206. 0,2 п.л.

Соболев А.Ю. Некоторые особенности исполнения Шестой симфонии П.И. Чайковского на примере интерпретации Н.С. Голованова [Текст] / А.Ю. Соболев // Музыка и время. – 2014. – №4. – С. 18–26. 0,7 п.л.

Подписано в печать: 02.08.2014
Объем: 1,3 п.л.
Тираж: 100 экз. Заказ № 210
Отпечатано в типографии «Реглет»
119526, г. Москва, Мясницкие Ворота д.1, стр. 3
(495) 971-22-77; www.reglet.ru