

SYMPHONIES
Nos 1, 5, 9

7-CD
box set

MAHLER²

**ALEXANDER
SLADKOVSKY**

**KIRILL
KONDRASHIN**





Если хочешь создавать музыку, то нельзя стремиться живописать, рассказывать или описывать. То, о чем говорит музыка, – это только человек во всех его проявлениях ... чувствующий, мыслящий, страдающий.

Густав Малер

Для Густава Малера жанр симфонии был полем для ответов на сокровенные вопросы бытия. Прибегая порой к поэтическому слову, вдохновляясь фольклором, литературно-поэтическими или философскими идеями, Малер оставался, прежде всего, музыкантом, для которого сочинение каждой симфонии означало *«всеми имеющимися средствами строить новый мир»*. И все же его симфоническое творчество, включая вокально-оркестровый цикл *«Песни о земле»* и незаконченную Десятую симфонию, можно рассматривать как сквозное повествование. Одиннадцать глав одной книги раскрывают не жизненные коллизии, но эволюцию духовного мира этой демонически гениальной, противоречивой и столь чуткой к человеческим страданиям личности. Первая и Девятая (последняя, законченная Малером) симфонии, а также возникшая в «точке золотого сечения» творческой биографии Пятая являются важнейшими главами этого музыкально-психологического романа.

Симфония № 1

Замысел первого масштабного симфонического сочинения Малера относится к 1884 г. Это было время начала серьезной дирижерской карьеры (в городском театре Касселя) и окончания первого вокального цикла (*«Песни странствующего подмастерья»*), музыкальный материал которого лег в основу будущей симфонии. Она рождалась *«неудержимо, как горный поток»*, у молодого композитора как будто *«открылись все шлюзы»*, но завершить симфонию Малер смог лишь четыре года спустя (из-за интенсивной дирижерской работы в Праге и Лейпциге). В процессе сочинения внешний облик симфонии менялся: из задуманного пятичастного цикла Малер убрал вторую часть под названием *Blumine* (*«Цветник»*), были отвергнуты программные пояснения и подзаголовок *«симфоническая поэма»*. Уже после премьеры композитор отказался и от названия *«Титан»*, подразумевающего внутреннее родство симфонии с одноименным романом Жана Поля.

Тем не менее основная идея симфонии очевидна – становление человеческой личности, ее первые шаги в постижении окружающего мира. В письмах друзьям Малер делит симфонию на две равные части, соответствующие стадиям взросления ее «героя»: «Из дней юности» включает первую часть и Скерцо, когда герой еще пребывает в наивно-романтической иллюзии гармоничных отношений с миром и природой. С третьей части начинается «Человеческая комедия» – столкновение с изнанкой жизни, злом и лицемерием; глубокая душевная рана вызывает в герое чувство протеста, жажду борьбы, которая венчается победой в конце финала.

Первая часть («Медленно, растянуто. Как звучание природы. Вначале очень спокойно») начинается медленным 62-тактным вступлением. Перед нами разворачивается картина утреннего пробуждения природы в духе «лесной романтики» Вебера и Шуберта. Из протяжного, еле слышного звучания верхней ноты постепенно рождаются мотивы будущей темы – как из тумана предрассветной мглы проступают контуры лесной чащи. «Выдержанные на большом протяжении флажолеты струнной группы на доминантовом органном пункте – мерцающий, звенящий фон, на котором возникают пятна-звуки, – пишет И. Барсова, – были поистине гениальной находкой для создания образа природы». Неясные шорохи, первые крики птиц, отдаленные сигналы валторн постепенно «материализуются» в оживленное, бодрое движение сонатного Allegro (цитируется песня «Шел я нынче утром» из «Песен странствующего подмастерья»). Первая часть не содержит контрастного материала, лишь в глубине разработки, как внезапно набежавшая тень, возникает будущая тема финала. Но она ненадолго омрачает идиллию «симфонии утра» – сокращенная реприза части сверкает солнечным светом и грубоватым юмором.

Скерцо («Энергично и живо, но не слишком быстро») продолжает пасторальный настрой первой части. «Юноша идет по свету, став уже сильнее, грубее, жизнеспособнее», – комментировал ее сам композитор. Это типичный деревенский лендлер, полный стихийной силы и юношеского задора (в основу части легла юношеская песня Малера «Ганс и Грета»); его оттеняет вальсовое трио с легким налетом сентиментальности.

Третья часть («Торжественно и размеренно, не растягивая») неожиданно поворачивает вектор симфонии в драматическую коллизию. В этом «Траурном марше в манере Калло» Малер впервые применяет метод гротеска, который будет использовать на всем протяжении творческого пути. Импульсом композитору послужила старинная гравюра «Лесные звери хоронят охотника». Под мерные удары литавр низкие инструменты (контрабас соло, затем туба) в неестественных для себя регистрах озвучивают старинную народную песню «Братец Мартин» в нарочито «траурном» варианте; постепенно к ним присоединяются другие инструменты, в общем хоре которых мелькают колючие, издевательские реплики кларнета и гобоя. Внезапно «шестивие» прерывается пошлым кабацким мотивом, его последующее вторжение звучит еще более разнузданно. Душевные страдания героя, болезненно переживающего «уроки жизни», отражены в кривом зеркале шутовской гримасы. Контрастная середина марша основана на заключительной части «Песен странствующего подмастерья» («Голубые глазки моего сокровища»), ее просветленная печаль вновь сменяется издевательской процессией.

Яростной вспышкой оркестрового tutti начинается финал («В бурном движении»), который по замыслу композитора должен зазвучать сразу, без перерыва. По словам Малера, это «крик души, раненой в самое сердце» (позже композитор трактовал это начало как «страстное обвинение Творцу»). Из него рождается драматическая, полная напряжения главная тема; ей отвечает нежная лирическая кантилена побочной, напоминающая о тематизме Чайковского. Однако искушение «бегства в мир грез от тяжелой реальности» не останавливает героя: напряженная борьба возобновляется с новой силой. Победа достается не сразу. Но торжественный хор медных, разливающийся в коде финальной части, отдает наивным пафосом юношеского максимализма. Первая симфония стала лишь прологом к инструментальной драме малеровского творчества – скоро композитора и его героя ожидало крушение романтических иллюзий.

Симфония № 5

«...Я видел вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как таинственный ландшафт с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихими идиллическими уголками. Я воспринял ее как стихийную бурю с ее ужасом и бедами и с ее просветляющей, успокаивающей радугой». Так описывал свое впечатление о Пятой симфонии Малера младший коллега и друг Арнольд Шёнберг в письме, написанном сразу после премьеры.

Над Пятой симфонией Малер работал в 1901–02 гг. На первый взгляд внешняя сторона его жизни еще никогда не была такой удачной: он женился на горячей любимой им Альме Шиндлер, достиг высочайшего авторитета на посту директора Венской придворной оперы. Но острота конфликта, сгущенность трагических красок свидетельствуют о глубокой внутренней перемене, возникшей в результате напряженных творческих поисков. Пятая не только открывает новую триаду симфоний; в ней происходит стилистический перелом, отделяющий последующее творчество от всего, написанного ранее. Это сказывается и в значительном усложнении оркестровой ткани, возросшей самостоятельности отдельных голосов и, как следствие, в повышении технических требований к исполнителям-инструменталистам (*«Пятая очень и очень трудна»*, – признавал сам композитор). После премьеры симфонии, которая состоялась в 1904 г. под его управлением, Малер остался неудовлетворен оркестровым звучанием и внес в партитуру множество поправок, фактически заново переинструментовал ее. Изменения он делал и в дальнейшем – вплоть до последнего прижизненного исполнения в Санкт-Петербурге в 1907 г.

С огромной силой выражено в Пятой симфонии переживание непреодолимого конфликта с миром, страдание, отчаяние и противопоставленное им волевое усилие, достигшее последнего предела. И вновь вернемся к письму Шёнберга: *«Я чувствовал борьбу за иллюзии, я видел, как противоборствуют друг другу добрые и злые силы, я видел, как человек в мучительном волнении бьется, чтобы достигнуть внутренней гармонии; я ощутил человека, драму, истину, беспощадную истину».*

Эта драма развертывается на протяжении пяти частей грандиозного симфонического цикла. Острота образных противоречий, сложность содержания отразились в необычном строении симфонии. Пять ее частей составляют три раздела

(Abteilungen). В первый входят наиболее драматичные первая и вторая части симфонии, второй занимает центральная часть – Скерцо, в третьем происходит развязка (конечное обретение гармонии) – сначала «внутренняя», в виде философской медитации (Adagietto), затем и «внешняя», в бесхитростной радости финального Рондо.

Открывающий симфонию *«Траурный марш»* вводит слушателя в самую суть трагического конфликта. Но этот марш не похож ни на аналогичную часть *«Героической»* симфонии Бетховена, ни на марш, открывающий Вторую симфонию самого Малера. Слишком явное, настойчивое подчеркивание атрибутов похоронного шествия – мрачная торжественность открывающей часть фанфары, скандированный ритм шага, звучание медных духовых и ударных инструментов (имитирующее «похоронный» оркестр) – вызывает двойственное ощущение. Подлинное переживание и наблюдение «со стороны», ощущение трагедии и гротескная ирония сливаются воедино. В процессе развития эта внутренняя контрастность обостряется до предела – марш принимает откровенно банальную форму, но внезапно срывается в порыв стихийного, необузданного отчаяния, заставляющего слушателя содрогнуться. Затем все возвращается к строгому, размеренному шествию, звуки которого постепенно растворяются вдали.

Вторая часть продолжает линию развития первой. Это самая напряженная точка драмы, концентрирующая в себе трагическую коллизию симфонии. Вся сила беспредельного отчаяния, демонический «разгул» стихий, сдерживаемых двойственной иронией траурного марша, здесь прорывается наружу. Кажется, уже ничто не остановит иступленного движения, увлекающего все за собой в мрачный хаос; но в этом хаосе, подобно внезапным вспышкам молнии, возникают и светлые эпизоды, предвосхищая будущий апофеоз финала – еще одна типичная черта симфонической драматургии Малера.

Скерцо, занимающее целиком второй раздел симфонического цикла, – наиболее развернутая часть симфонии. *«Часть невероятно трудная по своему построению и требует во всех отношениях и во всех деталях величайшего художественного мастерства»*, – говорил о ней автор. Имитация «большого» венского вальса, подчеркнутая танцевальность и простота мотивов позволяют говорить о гротескном, ироничном характере музыки. С другой стороны, ее не стоит толковать

чересчур прямолинейно – по словам композитора, *«мнимый беспорядок здесь должен разрешаться в высший порядок и гармонию»*. Именно через Скерцо и осуществляется поворот к разрешению конфликта.

Музыка четвертой части, знаменитого Adagietto, написанного для струнных и арфы, изначально возникла как бессловесное признание в любви Альме – тогда еще невесте Малера (об этом мы знаем благодаря воспоминаниям дирижера Виллема Менгельберга). Между тем она почти идентична написанной позже песне *«Я умер для мира»* на слова Рюккерта. *«Я умер для мирской суеты, – поется в песне, – и покоюсь в тишине... я живу один в моем небе, в моей любви...»* В этих словах заключается внутренний смысл части и вывод из коллизии всей симфонии – уход из мира в небытие, однако не в равнодушное отрешение. Музыка настолько полна внутренней эмоциональности, что Adagietto, несмотря на скромные размеры, становится лирической кульминацией симфонии. Время словно замедляет свое течение... Adagietto – образ идеального мира художника, своей духовной силой способного противостоять противоречиям окружающей жизни.

После глубокого внутреннего катарсиса довольно неожиданно звучит Рондо-финал с его почти нарочитыми имитациями музыкальных приемов XVIII столетия. Темы энергичного шуточного характера (уже без тени гротеска!) сменяют друг друга и переплетаются в затейливых полифонических комбинациях. На первый взгляд эта музыка способна смутить слушателя излишней простотой разрешения драматической коллизии, мнимой «неорганичностью» в сочетании с предшествующими частями. Однако в ней царствует *«радость мастера, одержавшего духовную победу над злом и вернувшегося к жизни благодаря неиссякающей в нем творческой энергии»* (И. Барсова), эта радость *«проста и искренна, как пляска Давида»*.

Симфония № 9

«В последние полтора года я переживаю так бесконечно много, что едва ли смогу говорить об этом. Куда уж мне пытаться описать такой небывалый кризис! Я вижу все в новом свете, я сам нахожусь в непрерывном движении и совсем не удивился бы, если б заметил вдруг, что у меня новое тело (как Фауст)». Так описывал Малер свое состояние ближайшему другу и ученику Бруно Вальтеру в начале 1909 г.

Что же произошло с Малером *«в последние полтора года»*? Весной 1907 г. ему пришлось покинуть пост директора Венской оперы. Театр, которому он отдал десять лет жизни и который благодаря Малеру достиг высочайшего художественно-музыкального уровня, отплатил ему интригами и все более возрастающим сопротивлением – не все были готовы служить своему делу с той же самоотдачей. Летом судьба нанесла семье Малеров тяжелый удар – умерла старшая дочь, словно воплотив страшное пророчество *«Песен об умерших детях»*. Вскоре Малер услышал приговор от врачей – неизлечимая сердечная болезнь. Отныне отмеренный ему срок жизни напрямую зависел от тяжести физических и умственных нагрузок, а ведь он привык работать до изнеможения...

«Небывалый кризис» означал коренной поворот в мировоззрении. Малер преисполнился необыкновенной любовью к жизни во всех ее проявлениях, желанием насладиться каждым днем, минутой, мгновением. *«Мир лежал перед ним в мягком свете прощания...»*, – вспоминал Бруно Вальтер. – *“Милая земля”... казалась ему такой прекрасной, что все его мысли и слова были таинственно полны каким-то изумлением перед новой прелестью старой жизни»*. Несмотря на запрет врачей, он с еще большей энергией отдался творчеству.

Вопросы неизбежности смерти, ухода в небытие и относительности смысла человеческого существования (*«Почему ты жил? Почему ты страдал?»*) волновали Малера давно. Но теперь он стоял *«лицом к лицу с ничем»* уже не в абстрактно-философском плане. Предстояло осознать, пережить и принять близость собственной смерти, окинув прощальным взглядом прожитую жизнь. Эту тему раскрывает последняя симфоническая триада Малера – *«Песнь о земле»*, Девятая и незаконченная Десятая симфония. Ни одно из этих произведений автору услышать уже не довелось; премьера Девятой состоялась в 1912 г. под управлением Бруно Вальтера.

Внешне традиционный четырехчастный цикл Девятой симфонии трактован весьма своеобразно. Первая часть имеет мало общего с привычным сонатным Allegro, но скорее превосходит «симфонические Adagii», лежащие в основе зрелых симфоний Шостаковича. Две следующие друг за другом скерцозные части – гротескный лендлер и инфернальный Рондо-бурлеск – сменяет боль-

шое Adagio; оно заставляет вспомнить завершающую часть последней (тоже Девятой) симфонии Брукнера, но более всего – заключительный номер «Песни о земле» – «Прощание».

Щущность Andante comodo охарактеризовал младший современник Малера, композитор Альбан Берг. «*Это выражение неслыханной любви к земле, страстное желание жить в ней, еще и еще раз до глубочайшей глубины насладиться ею, природой – пока не придет смерть. Ибо она неудержимо приближается...*» Музыка снова и снова возвращается к задушевной песенной теме, которая чередуется с моментами мучительного напряжения. Последнему ее проведению предшествует трагический срыв кульминации, ему отвечает отдаленный перезвон колоколов; в самом конце части таинственный «*зов природы*» (квартет валторн) сменяется умиротворяющим скрипичным соло. «*Страстное переживание красоты и гармонии сущего, олицетворяемых теперь одной лишь природой, сменяется все более ясным предощущением смерти, которая также часть природы*» (И. Барсова).

Вторая часть («*В темпе спокойного лендлера*») отсылает нас к истокам малеровского творчества: грубоватая наивность скерцо Первой симфонии соединяется в ней с горькой иронией «*траурного марша в манере Калло*». Нарочитость бесконечных повторов заставляет усомниться в искренности музыки; внезапно лендлер сменяется экзальтированным, словно искаженным в кривом зеркале венским вальсом – как будто гофмановский создатель механических кукол с безумным смехом срывает маску мнимого добродушия. Лишь ненадолго возникает чистый незамутненный образ в одеждах старинного менуэта.

Третья часть (Рондо-бурлеск. Allegro assai) принадлежит к наиболее экспрессивным страницам малеровской музыки. Беспорядочное «*regretum mobile*» рождает образы пугающего, абсурдного хаоса. В музыке оживает будущий герой Чаплина (только без флера комедийности!) – маленький человек, задыхающийся в апокалиптическом ритме «*большого города*». Иван Соллертинский слышал в этой части «*...образец экспрессионистской пародии на урбанизм, когда благодаря гениальной интуиции Малера пародирующее произведение чуть ли не предвосхищает по времени объект пародии*». Но именно в этом «*урбанистическом хаосе*» зарождается главная музыкальная мысль финала.

Страстным возгласом скрипок начинается последняя часть симфонии («*Очень медленно, но сдержанно*»). Прощание с жизнью, мучительное осознание конца, его принятие и примирение с неизбежным – вся противоречивая гамма чувств отражена в хроматическом хорале основной темы Adagio, в ее предельно напряженном и одновременно сосредоточенном, почти молитвенном звучании струнных с валторнами. Другой образ части – тема с явно выраженным славянским колоритом; максимально удаленные друг от друга мелодические линии вызывают ощущение разреженного воздуха в горах; это последний взгляд в сторону «*милой земли*». Все более торжественно и экспрессивно звучит хорал. И лишь в конце части музыка приходит к полному растворению, истаиванию, замирая в еле слышном pianissimo...

Один из крупнейших отечественных дирижеров XX века **Кирилл Кондрашин** родился в 1914 г. в Москве в семье музыкантов (отец был скрипачом-самоучкой, позже играл в оркестре Государственного еврейского театра, мать работала в оркестре Большого театра). С шести лет он обучался игре на фортепиано, позже брал уроки теории музыки у выдающегося педагога, ученика Танеева, Николая Жилиева, который оказал большое влияние на его творческое развитие.

В 1931 г. Кондрашин поступил в Московскую консерваторию в класс оперно-симфонического дирижирования Бориса Хайкина. Еще будучи студентом, он стал помощником дирижера музыкальной студии МХТ, которой руководил В. Немирович-Данченко.

По окончании консерватории в 1936 г. Кондрашин оказался в Ленинграде, где занял пост дирижера Малого театра оперы и балета. На I Всесоюзном конкурсе дирижеров в 1938 г. он был удостоен почетного диплома.

В 1943 г. Кондрашина приглашают в Большой театр, труппа которого только что вернулась из эвакуации. Непосредственное творческое взаимодействие с плеядой выдающихся дирижеров Большого (Н. Головановым, С. Самосудом, А. Пазовским, А. Мелик-Пашаевым) сильнее всего повлияло на формирование его творческой индивидуальности. Параллельно Кондрашин вел активную концертную деятельность, выступая с различными оркестрами Москвы и других городов

(в 1949 г. Московский молодежный симфонический оркестр под его управлением получил гран-при на фестивале демократической молодежи в Будапеште).

С 1956 г. Кирилл Кондрашин полностью посвятил себя симфоническому дирижированию. С ним регулярно выступали выдающиеся солисты — Д. Ойстрах, Л. Коган, М. Ростропович, С. Рихтер, Э. Гилельс. В 1958 г. он аккомпанировал участникам третьего тура I Международного конкурса имени П.И. Чайковского. Вместе с победителем конкурса Энном Клайберном Кирилл Кондрашин выступил с концертами в Великобритании и США (став первым советским дирижером, который пересек Атлантический океан).

В 1960 г. Кондрашин стал главным дирижером симфонического оркестра Московской филармонии. За пятнадцать лет руководства ему удалось превратить свой оркестр в один из ведущих музыкальных коллективов Советского Союза. Впервые в нашей стране под его управлением прозвучали все симфонии Г. Малера (кроме Восьмой) и Д. Шостаковича, в репертуаре дирижера были симфонические и концертные произведения В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, И. Брамса, С. Рахманинова, Н. Мясковского, С. Прокофьева. В 1969 г. дирижер был удостоен Государственной премии имени М. Глинки, в 1972 г. — звания «Народный артист СССР». Год спустя оркестр Московской филармонии получил почетный статус «академического».

В 1978 г. во время гастролей в Нидерландах Кирилл Кондрашин принял решение остаться на Западе. Он получил место главного приглашенного дирижера оркестра «Концертгебау». В 1981 г. дирижер должен был возглавить симфонический оркестр Баварского радио, но 7 марта 1981 г. скоропостижно скончался от инфаркта.

Александр Сладковский (р. 1965) родился в Таганроге в семье музыкантов. Он окончил военно-дирижерский факультет Московской консерватории и факультет оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской консерватории (класс профессора Владислава Чернушенко). В 1999 г. стал победителем III Всероссийского конкурса дирижеров имени С. Прокофьева.

Его дирижерский дебют состоялся в театре оперы и балета Санкт-Петербургской консерватории в 1997 г. (в 2001–03 гг. он был главным дирижером театра). В 2001 г.

в Эрмитажном театре А. Сладковский дирижировал в концерте в честь визита Ее Величества Королевы Нидерландов Беатрикс. Как ассистент дирижера он был приглашен Марисом Янсонсом в постановку оперы «Кармен» Ж. Бизе и Мстиславом Ростроповичем в концертную программу «Неизвестный Мусоргский».

С 2004 по 2006 гг. Александр Сладковский был главным дирижером оркестра Государственной академической капеллы Санкт-Петербурга, в 2006–2010 гг. — дирижером симфонического оркестра «Новая Россия» под управлением Юрия Башмета. Как дирижер он выступал с ведущими симфоническими коллективами Москвы и городов России, а также с оркестрами Дрездена, Будапешта, Белграда.

С 2010 г. Сладковский — художественный руководитель и главный дирижер Государственного симфонического оркестра Республики Татарстан. За шесть лет работы в оркестре Сладковский повысил статус коллектива в музыкально-общественной жизни Республики Татарстан и всей страны, расширив палитру его творческих возможностей и выведя оркестр на новый международный уровень.

ГСО РТ стал первым российским региональным коллективом, записанным на телеканалах «Medici.tv» и «Mezzo». В апреле 2014 г. оркестр под управлением Александра Сладковского выступил в штаб-квартире ЮНЕСКО в Париже (на церемонии присвоения звания Посла доброй воли Денису Мацуеву). В мае того же года музыкантов со Средней Волги впервые услышали в концертном зале Токийского форум-центра. В сезоне 2014–15 гг. Александр Сладковский с ГСО РТ выступил в Большом театре России в рамках юбилейного концерта, посвященного десятилетью фестиваля «Crescendo», и в Санкт-Петербурге, где прошел первый гастрольный абонемент из трех концертных вечеров на сцене зала «Мариинка-3».

С 2013 г. Александр Сладковский является артистом «Sony Music Entertainment Russia». В 2016 г. дирижер был удостоен звания «Народный артист России».

Симфонии Малера в исполнении Кирилла Кондрашина с оркестром Московской филармонии, прозвучавшие в Москве полвека назад, стали подлинным откровением для советской публики; малеровские пластинки, которые он успел записать, мгновенно стали филофонической редкостью. Кондрашин не просто восстановил традицию «русской малярианы», искусственно прерванную на три

десятилетия (вплоть до середины 1930-х гг. имя Малера регулярно появлялось на концертных афишах Москвы и Ленинграда, но затем фактически оказалось под запретом), – он исполнял Малера совершенно по-новому. Его интерпретации, отмеченные благородством художественного вкуса, тонким пониманием малеровской стилистики и ярко индивидуальным прочтением, не меркли в сравнении с трактовками крупнейших дирижеров-«малерианцев» XX века; не меркнет их звучание и в наши дни. Многие отечественные дирижеры последовали примеру Кондрашина, но еще долго никто не решался на столь целостный охват малеровского творчества. Тем более что с отъездом Кондрашина за рубеж большинство его записей было предано забвению вплоть до 2000-х годов, когда они были опубликованы «Мелодией» уже на компакт-дисках.

Для кого-то параллель «Кирилл Кондрашин – Александр Сладковский» выглядит чересчур смелой. И все же многие музыканты старшего поколения убеждены: несмотря на полувековую разницу, знаменитого российского маэстро связывают с его выдающимся предшественником незримые творческие узы. Факт тем более удивительный, что Сладковскому не удалось услышать Кондрашина «вживую» – он знаком только с его записями. Это еще раз подтверждает, что подобные «времен связующие нити» могут существовать вне зависимости от временных или географических границ.

Вышедший из «московской школы» (ученик Хайкина и Жилыева) Кирилл Кондрашин сформировался как дирижер в Малом оперном театре Ленинграда. Между двух столиц пролегал путь в профессию и Александра Сладковского (справедливости ради надо сказать, что Ленинград сыграл в его жизни куда большую роль – по собственному признанию дирижера, встреча с вдохновенным искусством Ю. Темирканова предопределила его дальнейший жизненный путь). До того как сконцентрировать все силы на симфоническом дирижировании, Кондрашин прошел многолетнюю практику оперного дирижера; для Сладковского это был период работы в музыкальном театре Санкт-Петербургской консерватории, где ему довелось работать вместе с Ростроповичем и Янсонсом.

Признанный интерпретатор русской и зарубежной классики, К. Кондрашин проявлял особый интерес к современной музыке, дирижируя сочинениями Б. Бар-

тока и П. Хиндемита, М. Равеля и Р. Штрауса, а также А. Хачатуряна, Г. Свиридова, М. Вайнберга, Б. Чайковского, Р. Шедрина и других советских композиторов. Редким для дирижера пониманием музыкального мира своих современников обладает и А. Сладковский: в его репертуаре есть сочинения Р. Шедрина (который удостоил маэстро очень высокой оценки), С. Губайдулиной, Г. Канчели, Р. Леденёва, С. Слонимского, А. Чайковского, А. Рыбникова, Б. Тищенко а также молодых композиторов Москвы и Петербурга. Находясь на посту главного дирижера оркестра Татарстана, он не только провел монографические циклы музыки Бетховена, Чайковского, Брамса и Шостаковича – в 2012 г. маэстро осуществил запись «*Антологии музыки композиторов Татарстана*». Наконец, очевидна параллель между двумя коллективами, достигшими выдающихся результатов благодаря воле их руководителей – сегодня Государственный симфонический оркестр Республики Татарстан получил российское и международное признание и является таким же культурным брендом нашей страны, каким полвека назад стал оркестр Московской филармонии.

Наряду с Шостаковичем Малер стал, пожалуй, крупнейшим достижением Кондрашина как дирижера-симфониста. Эти два композиторских имени обладают невероятной притягательной силой и для Александра Сладковского. «*Для меня Шостакович – продолжение Малера, – говорит дирижер. – Музыка Шостаковича с детства была чем-то формообразующим...*» А симфонии Малера представляются ему «*необходимой ступенью, без которой невозможен Шостакович*». Работая в настоящее время над полными комплектами концертов и симфоний Шостаковича, Александр Сладковский не мог пройти мимо симфоний Малера. Его прочтение, находясь в русле кондрашинской традиции, адресовано слушателю-современнику; синтез академической строгости вкуса и эмоциональной импульсивности только подчеркивает трагическое величие малеровского духа.

Борис Мукосей

If you want to create music, you can't aspire to picture, tell or describe.
What music speaks about is only man in all of his aspects ...
a feeling, thinking, suffering one.
Gustav Mahler

To Gustav Mahler, the genre of symphony was a field for deciding inmost questions of being. Resorting at times to the poetic word and being inspired with folklore, literary poetic or philosophical ideas, Mahler, in the first place, remained a musician to whom every new symphony was like “*building a new world with all means available.*” And yet his symphonic art, including his cycle *The Song of the Earth* for voices and orchestra and the unfinished Tenth Symphony, can be viewed as a cross-cutting narrative. Eleven chapters of one book are not about collisions of life, but about evolution of the spiritual world of his demonic genius, a personality that was so contradictory and so sensitive to human suffering. The First and Ninth (the last one finished by Mahler) symphonies, as well as the Fifth that emerged at the “point of the golden section” of his artistic biography, are the main chapters of this musical and psychological novel.

Symphony No. 1

The conception of Mahler's first large-scale symphonic piece dates back to 1884. It was a time when his serious conducting career commenced (at the town theatre of Kassel) and when the first vocal cycle (*Songs of a Wayfarer*), the material the future symphony was based on, was already there. It was born “*irrepressibly like a mountain stream.*” It was like the young composer “*had all the locks open,*” but Mahler was able to complete the symphony only four years later (because of his busy conducting schedule in Prague and Leipzig). As he composed, the character of the symphony was changing – Mahler removed the second movement named *Blumine* (“*Flower Piece*”) from the initially conceived five-movement cycle; he also rejected the descriptive explanations and the subtitle “*symphonic poem.*” After the premiere, the composer rejected the title *Titan* that assumed inner affinity of the symphony with Jean Paul's novel of the same name.

The basic idea of symphony was nevertheless obvious – formation of a human personality and his first steps on the way of comprehension of the world around. As Mahler

wrote in letters to his friends, he divided the symphony into two equal parts that corresponded to the stages of its character's maturation: “*From the days of youth*” comprises Part I and the Scherzo where the character still cherishes a naïvely romantic illusion of harmonious relations with the world and nature. Part II is when “*Commedia umana*” begins – a collision with the seamy side of life, evil and hypocrisy; the character's deep spiritual wound gives rise to the feeling of protest and thirst for struggle that is crowned with victory at the end of the finale.

The first movement (“*Slowly, dragging. Very restrained throughout*”) opens with a slow 62-measure introduction. It depicts the awakening of nature at dawn in the vein of Weber's or Schubert's “forest romanticism.” The motifs of the future theme gradually come into being from a drawling, almost inaudible sound of the high note, similar to the contours of a thicket showing through early morning mist. “*...A shimmering, ringing background with spot sounds appearing on it was a true godsend to create an image of nature,*” wrote musicologist Inna Barsova. Indistinct rustle, the first bird screeches and a remote signal of the French horns gradually “materialize” into a lively and brisk motion of the sonata Allegro (a citation of the song *I Went This Morning over the Field from Songs of a Wayfarer*). The first movement does not contain any contrasting material; the future theme of the finale suddenly emerges deep in the development like a shadow that falls upon unexpectedly. But it does darken the idyll of the “morning symphony” for a little while – a shortened reprise of the movement is filled with sunshine and somewhat rough humour.

The Scherzo (“*Moving strongly, but not too quickly*”) carries on with a bucolic nature of the first movement. “*The young man is wandering, now he has grown strong, rough and viable,*” the composer commented on it. It is a typical Ländler full of primordial force and youthful ardour (Mahler's early song *Hans und Grethe* is a basis of the movement); it is shaded with a waltz trio with a touch of sentimentality.

The third movement (“*Solemnly and measured, without dragging*”) abruptly turns the vector of the symphony towards a dramatic collision. In this “*Funeral March in the Manner of Callot,*” Mahler for the first time applies the method of grotesque which will accompany him throughout his creative life. The composer was inspired with an old woodcut “*The Hunter's Funeral Procession.*” To the brass beats of the timpani, the low

instruments (a solo double bass, followed by tuba), in unnatural registers, play the popular round *Bruder Martin* in a deliberately “funereal” vein; the other instruments join them little by little, with biting, mocking cues of the clarinet and oboe flickering in their common choir. The “procession” is suddenly interrupted with a vulgar tune, and its next intervention is even more insolent. The hero is taking “lessons of life” hard, and his spiritual suffering is reflected in a distorting mirror of a jester’s grimace. The contrasting middle of the march is based on *The Two Blue Eyes of My Beloved*, the concluding part of *Songs of a Wayfarer*. Its enlightened sorrow gives place to a scoffing procession again.

The finale starts with a ferocious flash of orchestral *tutti* (“*Stormily agitated*”), which, as the composer conceived it, must be there at once, without a break. According to Mahler, it depicts “*despair of a deeply wounded and broken heart*” (later on the composer interpreted the beginning as a “*passionate accusation to the Creator*”). A dramatic and strained main theme comes next; a tender lyrical cantilena of the side theme, resembling Tchaikovsky’s thematism, responds to it. However, the temptation to “*escape from hard reality to a dreamland*” does not stop the character – his arduous struggle resumes with renewed vigour. The victory is dearly bought. However, the solemn chorus of the brass instruments pouring out in the coda of the finale savours of naïve histrionics of youthful maximalism. The First Symphony was just a prologue to the instrumental drama of Mahler’s music – it will not be long before the composer and his character see their romantic illusions collapse.

Symphony No. 5

“*...I have seen your soul naked, stark naked. It laid before me like a wild, mysterious landscape, with its terrifying depths and ravines, and next to them, bright, pleasant, sunny meadows and idyllic resting places. I felt it like an event of nature, with its terror and disaster, and with its transfiguring, soothing rainbow.*” This is how Arnold Schoenberg, a fellow composer and a younger friend of Mahler’s described his impression of the Fifth Symphony in a letter written right after the premiere.

Mahler worked on the Fifth in 1901 and 1902. At first glance, his life seemed as successful as never before – he had married his beloved Alma Schindler and won the highest authority as director of the Vienna Court Opera. However, the acute conflict and tragic

overcolouring are evidence of a deep internal change as a result of an intense creative search. The Fifth not only opens a new triad of symphonies, it is also a pivotal moment stylistically that separates the composer’s subsequent oeuvre from what he wrote earlier. The pivotal moment is evident in the significant complication of the orchestral texture, greater independence of some of the voices and, as a consequence, ultimately high requirements to the instrumental performers’ technique (“*The Fifth is very, very difficult*,” the composer admitted). After the premiere that took place in 1904 and was conducted by Mahler, he was dissatisfied with the orchestral sound and made a lot of corrections to the score, re-instrumenting it in fact. He made further changes until the last performance of the symphony in his lifetime in 1907, in St. Petersburg.

The Fifth Symphony expresses an insurmountable conflict with the world, suffering, despair and an opposing volitional impulse that has reached the extreme. Back to Schoenberg’s letter: “*I suffered the pangs of disillusionment; I saw the forces of evil and good wrestling with each other; I saw a man in torment struggling towards inward harmony; I divined a personality, a drama, and truthfulness, the most uncompromising truthfulness.*”

This drama unfolds throughout five movements of the grand symphonic cycle. The acuteness of figurative contradictions and complexity of the content are captured in an unusual structure of the symphony. Its five movements make up three sections (Abteilungen). The first of them includes the most dramatic first and second movements, the second one is occupied with a central movement – Scherzo, and the third is a denouement, eventual finding of harmony – first “internal,” in the form of philosophic meditation (Adagietto), and then “external,” in the artless joy of the final Rondo.

The opening *Funeral March* introduces us to the heart of the tragic conflict. But this march is nothing like a similar part of Beethoven’s *Eroica* or the march that opens Mahler’s Symphony No. 2. A too evident, persistent emphasis on the attributes of a funeral procession – dismal stateliness of the fanfare that opens the movement, a chanted step rhythm, sound of brass wind and percussion instruments (imitating a funeral band) – inspires an ambivalent feeling. A genuine emotion and observation from an outsider’s viewpoint, a sensation of tragedy and grotesque irony merge into one whole. As the movement develops, this internal contrast becomes ultimately acute –

the march takes an openly banal form, but suddenly falls into a fit of spontaneous, unbridled despair that makes the listener shudder. Then everything comes full circle – to a strict, measured procession, the sounds of which gradually vanish into thin air.

The second movement continues the line of the first one. It is the most intense point of the drama that accumulates the tragic collision of the symphony. Here, the whole force of boundless despair and demonic outburst of the elements deterred with the dual irony of the funeral march break out. It seems like nothing is able to stop this frenzied motion that carries everything along into a gloomy chaos; but like sudden flashes of lightning, this chaos has its bright episodes anticipating the future apotheosis of the finale – another typical feature of Mahler's symphonic dramaturgy.

The Scherzo that occupies the entire second section of the symphonic cycle is the most detailed movement of the symphony. *"The movement is incredibly difficult in terms of structure and demands in every respect and every detail the utmost artistic mastery,"* the composer commented. The imitation of a grand Vienna waltz and marked danceability and simplicity of the tunes allow us to speak about a grotesque, ironic nature of the music. And then again, it should not be interpreted too straightforwardly – according to the composer, *"the sham disorder here must transform into the highest order and harmony."* The Scherzo is where the turn to settlement of the conflict is taken through.

The music of the fourth movement, the famous Adagietto, written for strings and harp initially came as a wordless declaration of love for Alma, then Mahler's fiancée (we know about it from conductor Willem Mengelberg's memoirs). In the meantime, it is almost identical to the song *I Am Lost to the World* written after the poem of Friedrich Rückert. *"I am lost to the world with which I used to waste so much time... And I rest in a quiet realm! I live alone in my heaven, in my love and in my song,"* the song goes. These words capture the internal sense of the movement and conclusion from the collision of the whole symphony – relegation to obscurity, not indifferent estrangement. The music of Adagietto is so full of internal emotionality that it becomes a lyrical climax of the symphony despite its modest sizes. As though time flows slower... The Adagietto is an image of an artist's ideal world, and his spiritual strength is able to oppose the contradictions of the life around him.

Following a deep internal catharsis, the Rondo–Finale comes as a sort of surprise with its deliberate imitations of 18th century music devices. The themes of energetically playful nature (already without a shade of grotesque!) alternate and interweave in intricate polyphonic combinations. At first sight, this music is able to confuse the listener with how simply the dramatic collision is resolved, with its seeming unnaturalness combined with the previous movements. However, this is where *"the joy of the master who has gained a spiritual victory over evil and returned to life thanks to his never-ending creative energy"* (Inna Barsova) reigns. This joy is as *"simple and sincere as David's dance."*

Symphony No. 9

"I have lived through so much in the last year and a half that I can hardly talk about it. How should I attempt to describe such a tremendous crisis? I see everything in such a new light – am so agitated; sometimes I wouldn't be surprised to find myself in a new body (like Faust...)" This is how Mahler described his state of mind in a letter to his pupil and friend Bruno Walter in early 1909.

So what happened to Mahler *"in the last year and a half?"* In the spring of 1907, he had to leave the post of director of the Vienna Opera. The company to which had given ten years of his life and which, owing to Mahler, had reached the heights of artistic and music standards paid him with intrigues and continuously growing resistance – not all of them were eager to serve their cause with as much devotion. In the summer, fate struck another blow against the Mahlers – their first daughter died as though she was an embodiment of the scary prophecy from *Songs of the Death of Children*. Soon after that Mahler heard the doctor's verdict – he was an incurable heart case. From then on, the length of life left for him directly depended on how heavy his physical and mental loads were. For the man who was used to work to the point of exhaustion...

"A tremendous crisis" meant a radical turn of the mindset. Mahler welled over with exceptional love for life in all of its aspects, desire to enjoy every day, minute and moment. *"The world lay before him in a soft light of farewell..."* Bruno Walter recollected. *"The 'sweet land' seemed so beautiful to him that all his thoughts and words were mysteriously filled with some amazement before a new delight of old life."* Despite

the doctors' prohibition he gave himself up to work with even greater enthusiasm – it seemed that he had just discovered the truth, and the truth told him to learn anew.

The questions of inevitable death, relegation to oblivion and relativity of the reason for human existence (“*Why did you live? Why did you suffer?*”) troubled Mahler for a long time. But now he found himself “*face to face with nothing*,” and it no longer was an abstract or philosophic subject. He was to realize, experience and accept the nearness of his own death, taking in the spent life at a glance. This theme is addressed in Mahler's last symphonic triad – *The Song of the Earth*, the Ninth and the unfinished Tenth Symphony. The composer was not destined to hear any of these works – the Ninth was premiered in 1912 by Bruno Walter.

An outwardly conventional four-movement cycle of the Ninth Symphony is interpreted in a very peculiar fashion. The first movement has little in common with a customary sonata Allegro, but rather anticipates “symphonic Adagii” that lie at the heart of Shostakovich's mature symphonies. The two scherzo movements that come next – a grotesque Ländler and an infernal Rondo–Burlleske – are followed by a big Adagio; it makes us remember the concluding movement of Bruckner's last (also Ninth) symphony, but more than anything else – *The Farewell*, a concluding number from *The Song of the Earth*.

Composer Alban Berg, a younger contemporary of Mahler's, described the essence of Andante comodo in the following way: “*It is the expression of exceptional fondness for this earth, the longing to live in peace on it, to enjoy nature to its depths – before death comes. For it comes irresistibly...*” The music keeps returning to an intimate song theme that takes turns with moments of poignant tension. Its last appearance is preceded with a tragic frustration of the climax, with bell ringing responding it; at the very end of the movement, a mysterious “*call of the wild*” (a quartet of French horns) is followed by a pacifying violin solo. “*The passionate experience of beauty and harmony of all things existent, now impersonated by nothing but nature, gives place to an increasingly clear premonition of death that is also a part of nature*” (Inna Barsova).

The second movement (“*In the tempo of an easygoing Ländler*”) refers to the origins of Mahler's music: a rather coarse naivety of the scherzo of the First Symphony is combined here with bitter irony of the “*Funeral March in the Manner of Callot*.”

Intentionally numerous repetitions makes us doubt the sincerity of the music; all of a sudden, the Ländler changes into an ecstatic, as if distorted in a funfair mirror, Viennese waltz – it sounds like Hoffmann's creator of mechanical dolls stripping away his disguise of false good nature. An undisturbed image in the clothes of an old minuet appears just for a short while.

The third movement (Rondo–Burlleske. Allegro assai) is among the most expressive pages of Mahler's music. Chaplin's future character (without the air of comedy!) becomes alive in this music – a little man gasping for breath in an apocalyptic rhythm of a big city. Ivan Sollertinsky thought that this movement was an “*...example of expressionistic parody of urbanism, when, owing to Mahler's intuition of genius, a parodying piece almost anticipates the subject of parody.*” However, this “urbanistic chaos” is where the main musical thought of the finale is conceived.

The last movement of the symphony opens with a passionate exclamation of the violins (“*Very slow and held back*”). Parting with life, agonizing realization of the end, its acceptance and reconciliation with inevitable – the entire mixed gamut of feelings is captured in the chromatic choral of the main theme of the Adagio, in its ultimately stressed and, at the same time, concentrated, almost prayerful sound of the strings and French horns. Another image of the movement is a theme with an explicit Slavic flavor; the melodic lines separated from each other as much as possible create a sensation of the rarefied mountain air; this is the last look towards the “*sweet land*.” The choral sounds with increasing grandeur and expression. Dying down in an almost inaudible pianissimo, the music completely fades out, melts away only at the end of the movement...

Kirill Kondrashin, one of the most distinguished domestic conductors of the 20th century, was born in 1914, in Moscow, to a family of musicians (his father was a self-taught violinist and later played in the orchestra of the State Jewish Theatre, and his mother played in the orchestra of the Bolshoi Theatre). He started to learn piano when he was six years old, and later was tutored in music theory by Nikolai Zhilyayev, an outstanding educator and a pupil of Taneyev's, who influenced his creative development in many ways.

In 1931, Kondrashin entered the Moscow Conservatory to study operatic and symphonic conducting with Boris Khaikin. When a student, he was an assistant conductor at the music studio of the Moscow Art Theatre led by Vladimir Nemirovich-Danchenko.

Upon graduation in 1936, Kondrashin moved to Leningrad where he took the post of conductor at the Maly Opera and Ballet Theatre. He was awarded an honorary diploma at the 1st All-Union Conducting Competition in 1938.

In 1943, Kondrashin was invited to the Bolshoi Theatre, the company of which had just returned after evacuation. His direct contact with a constellation of the Bolshoi's prominent conductors (Nikolai Golovanov, Samuil Samosud, Ary Pazovsky, Alexander Melik-Pashayev) had a strong influence on the formation of his artistic individuality. At the same time, Kondrashin was an active concert conductor, performing with various orchestras of Moscow and other cities (in 1949, the Moscow Youth Symphony Orchestra conducted by him received the Grand Prix of the Festival of Democratic Youth in Budapest).

In 1956, Kirill Kondrashin decided to devote his life to symphonic conducting only. He performed with a series of outstanding soloists such as David Oistrakh, Leonid Kogan, Mstislav Rostropovich, Sviatoslav Richter and Emil Gilels. In 1958, he was entrusted with the accompaniment to the participants of the third round of the 1st International Tchaikovsky Competition. Kondrashin and Van Cliburn, the winner of the competition, performed together in Great Britain and the United States of America (it is worthy of note that he was the first Soviet conductor to cross the Atlantic).

In 1960, Kondrashin became chief conductor of the Moscow Philharmonic Orchestra. During fifteen years of his leadership, he managed to make his orchestra one of the leading music collectives of the Soviet Union. He was the first conductor in this country to perform all symphonies by Mahler (except the Eighth) and Shostakovich. The conductor's repertoire included symphonies and concertos by Mozart, Beethoven, Tchaikovsky, Rimsky-Korsakov, Brahms, Rachmaninoff, Myaskovsky and Prokofiev. The conductor received the State Glinka Prize in 1969 and the title of People's Artist of the USSR in 1972. One year later, the Moscow Philharmonic Orchestra received the honorary status "academic."

In 1978, when Kondrashin was on tour in the Netherlands, he decided to stay in the West and took the post of Permanent Guest Conductor of Amsterdam's Concertgebouw

Orchestra. In 1981, the conductor was supposed to take the lead of the Bavarian Radio Symphony Orchestra, but died suddenly of a heart attack on 7th March 1981.

Alexander Sladkovsky was born in 1965, in Taganrog to a family of musicians. He graduated from the department of military conducting of the Moscow Conservatory and the department of operatic and symphonic conducting of the St. Petersburg Conservatory where he studied with professor Vladislav Chernushenko. In 1999, he won the 3rd All-Union Prokofiev Conducting Competition.

His conducting debut took place in 1997 at the St. Petersburg Conservatory Opera and Ballet Theatre (he was chief conductor there between 2001 and 2003). In 2001, Sladkovsky conducted at the concert in honour of Her Majesty Queen Beatrix of the Netherlands at the Hermitage Theatre. As an assistant conductor, he was invited by Mariss Jansons to take part in the production of Bizet's *Carmen* and by Mstislav Rostropovich in the concert programme "*Unknown Mussorgsky*."

Between 2004 and 2006, Alexander Sladkovsky was a chief conductor of the orchestra of the State Academic Capella of St. Petersburg, and between 2006 and 2010, he was a conductor of the State Symphony Orchestra *Novaya Rossiya* led by Yuri Bashmet. As a conductor, he performed with the leading symphony orchestras of Moscow and other cities of Russia, as well as orchestras of Dresden, Budapest and Belgrade.

Sladkovsky has been an artistic director and chief conductor of the State Symphony Orchestra of the Republic of Tatarstan since 2010. During a six-year period with the orchestra he managed to increase its status in musical and social life of the Republic of Tatarstan and the entire country, expanding the palette of the orchestra's creative capabilities and taking it to a new, international level. The orchestra has become Russia's first regional collective to appear on *Medici.tv* and *Mezzo*. In April 2014, the orchestra conducted by Sladkovsky performed at UNESCO Headquarters in Paris during the ceremony of designating Denis Matsuev as "UNESCO Goodwill Ambassador." In May of the same year, the musicians from the Middle Volga Region appeared for the first time at the concert hall of the Tokyo International Forum. In the season of 2014/2015, Alexander Sladkovsky and his orchestra performed at the Bolshoi Theatre of Russia at the concert dedicated to the 10th anniversary of *Crescendo*

Festival and in St. Petersburg, where they played their first seasonal series of three concerts on the stage of the Mariinsky Concert Hall.

Alexander Sladkovsky has been a *Sony Music Entertainment Russia* artist since 2013. In 2016, he received the title of People's Artist of Russia.

Mahler's symphonies performed by Kirill Kondrashin with the Moscow Philharmonic Orchestra half a century ago were a genuine revelation to the Soviet public. The Mahler LPs he managed to record instantly became collectable items. Kondrashin not just revived the tradition of "*Russian Mahleriana*" that was artificially interrupted for three decades (until the mid-1930s, the name of Mahler was a regular feature on the concert bills of Moscow and Leningrad, but then actually forbidden), he performed Mahler in a completely new way. His interpretations marked with nobility of artistic taste, a subtle knowledge of Mahler's style and an expressive individual reading were not inferior to the interpretations realized by the greatest Mahlerian conductors of the 20th century. Moreover, they do not pale in comparison even today. Many domestic conductors attempted to follow Kondrashin's example, but none of them has ventured such an integral coverage of Mahler's legacy. The more so because most of Kondrashin's recordings were consigned to oblivion after he left the country, and so was until the 2000s when they were released by *Melodiya* already on CD.

For someone, this Kirill Kondrashin/Alexander Sladkovsky parallel may seem too bold. And yet, many musicians of the older generation are confident that despite this 50-year difference, the famous Russian maestro and his distinguished predecessor have invisible artistic ties between them. This fact is even more surprising, knowing that Sladkovsky never happened to hear Kondrashin live in concert and is only familiar with his recordings. It reconfirms that such bridges in time do exist regardless of temporal and spatial borders.

Coming from the so-called Moscow School (a pupil of Khaikin and Zhilyayev), Kirill Kondrashin matured as a conductor at Leningrad's Maly Opera Theatre. Alexander Sladkovsky's professional path also lay between the two capitals (it is only fair to say that Leningrad played a much bigger role in his life, – as the conductor admits, his acquaintance with Yuri Temirkanov's inspired art predetermined his further course of life).

Before Kondrashin completely focused on symphonic conducting, he underwent a long practice as an operatic conductor; for Sladkovsky, that was the period of his work at the music theatre of the St. Petersburg Conservatory, where he had a chance to work with Rostropovich and Jansons.

A recognized interpreter of Russian and foreign classical music, Kondrashin displayed an interest in contemporary music conducting works by Béla Bartók, Paul Hindemith, Maurice Ravel and Richard Strauss, as well as Aram Khachaturian, Georgy Sviridov, Moisey Weinberg, Boris Tchaikovsky, Rodion Shchedrin and other Soviet composers. Sladkovsky also has a gift of understanding the music world of his contemporaries. His repertoire includes works by Shchedrin, who honoured the conductor with a very high appraisal, Sofia Gubaidulina, Giya Kancheli, Roman Ledenyov, Sergei Slonimsky, Alexander Tchaikovsky, Alexei Rybnikov, Boris Tishchenko and young composers of Moscow and St. Petersburg. At the post of chief conductor of the Tatarstan orchestra, he not only conducted monographic cycles of Beethoven, Tchaikovsky, Brahms and Shostakovich, but also recorded the *Anthology of Music by Tatarstan Composers* in 2012. Finally, the parallel between the two orchestras is obvious as both of them succeeded owing to the will of their leaders. Today, the State Symphony Orchestra of the Republic of Tatarstan has won domestic and international recognition and is as much a cultural brand of this country as the Moscow Philharmonic Orchestra was fifty years ago.

Mahler, along with Shostakovich, was possibly a major accomplishment of Kondrashin as a symphonic conductor. The names of these two composers have an incredible pulling force for Alexander Sladkovsky as well. "*I believe that Shostakovich is a continuation of Mahler,*" the conductor says. "*Shostakovich's music has been something formative ever since I was little...*" As for Mahler's symphonies, he sees them as a "*necessary stage, without which Shostakovich is impossible.*" Now working on complete sets of Shostakovich's concertos and symphonies, Alexander Sladkovsky could not go past Mahler's symphonies. While his reading follows on from Kondrashin's tradition, it is addressed to the modern listener. The synthesis of academic chastity of taste and emotional impulsivity only emphasizes the tragic greatness of Mahler's spirit.

Густав Малер

Диск 1

Симфония № 1 Ре мажор (1888)

1	I. Langsam. Schleppend	12.32
2	II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell	7.58
3	III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen	9.50
4	IV. Stürmisch bewegt	17.53

Общее время: 48.16

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии
Дирижер – Кирилл Кондрашин

Запись 1969 г.
Звукорежиссер – Давид Гаклин
Ремастеринг – Елена Барыкина

Диск 2

Симфония № 1 Ре мажор (1888)

1	I. Langsam. Schleppend	16.57
2	II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell	8.37
3	III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen	12.18
4	IV. Stürmisch bewegt	19.24

Общее время: 57.17

Государственный симфонический оркестр Республики Татарстан
Дирижер – Александр Сладковский

Запись 2016 г.
Звукорежиссер – Павел Лаврененков

Диск 3

Симфония № 5 (1902)

1	I. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.	11.06
2	II. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz	12.49
3	III. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell	17.03
4	IV. Adagietto. Sehr langsam	8.14
5	V. Rondo-Finale. Allegro	13.51

Общее время: 63.07

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии
Дирижер – Кирилл Кондрашин

Запись 1974 г.
Звукорежиссер – Пётр Кондрашин
Ремастеринг – Надежда Радугина

Диск 4

Симфония № 5 (1902)

1	I. Trauermarsch. In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt.	12.59
2	II. Stürmisch bewegt. Mit größter Vehemenz	14.16
3	III. Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell	17.52
4	IV. Adagietto. Sehr langsam	11.37
5	V. Rondo-Finale. Allegro	14.45

Общее время: 71.30

Государственный симфонический оркестр Республики Татарстан
Дирижер – Александр Сладковский

Запись 2016 г.
Звукорежиссер – Павел Лаврененков

Диск 5

Симфония № 9 (1909)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Andante comodo | 24.51 |
| 2 | II. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb . . | 15.27 |
| 3 | III. Rondo. Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig | 11.54 |
| 4 | IV. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend | 21.53 |

Общее время: 74.24

Симфонический оркестр Московской государственной филармонии
Дирижер – Кирилл Кондрашин

Запись 1967 г.
Звукорежиссер – Игорь Вепринцев
Ремастеринг – Максим Пилипов

Диск 6

Симфония № 9 (1909)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Andante comodo | 27.17 |
| 2 | II. Im Tempo eines gemächlichen Ländlers. Etwas täppisch und sehr derb . . | 15.33 |

Общее время: 42.51

Диск 7

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | III. Rondo. Burleske. Allegro assai. Sehr trotzig | 13.06 |
| 2 | IV. Adagio. Sehr langsam und noch zurückhaltend. | 25.19 |

Общее время: 38.26

Государственный симфонический оркестр Республики Татарстан
Дирижер – Александр Сладковский

Запись 2016 г.
Звукорежиссер – Павел Лаврененков

Руководитель проекта – Карина Абрамян
Редакторы: Татьяна Казарновская, Полина Добрышкина, Наталья Сторчак
Корректоры: Алла Борисова, Ольга Параничева
Дизайн – Ильдар Крюков
Менеджер проекта – Марина Безрукова

Label manager – Karina Abramyan
Editors: Tatiana Kazarnovskaya, Polina Dobryshkina, Natalia Storck
Proofreaders: Alla Borisova, Olga Paranicheva
Design – Ildar Kryukov
Translation – Nikolai Kuznetsov
Project manager – Marina Bezrukova



Alexander Sladkovsky / Александр Сладковский

