

1941 – 1945

Музыка военной поры. Часть 28

**Julian
Krein**

**Юлиан
Крейн**





Юлиан Крейн (1913–1994). Неизвестный/известный

«Это сочинение не менее других показывает удивительную фантазию автора и дар колорита, которыми обладает этот артист с исключительным темпераментом и творческими данными. Трудно остаться равнодушным к такой естественности и теплоте мысли, к такой поэзии, изящество которой не исключает «порывистости» выражения. Испытываешь редкое и тем более ценное удовлетворение при виде молодого [композитора], который, обладая эмоциональностью, не скрывает ее и, вполне владея всеми инструментальными средствами, презирает трюки, но пишет настоящую музыку».

Гюстав Бре, органист, дирижер,
композитор и музыкальный критик

«Баллада для оркестра – произведение, уже говорящее о подлинной индивидуальности: щедрые идеи и очень богатая по колориту инструментовка

позволяют предсказать этому музыканту блестящее будущее».

Анри Бюссе, композитор и дирижер,
друг Клода Дебюсси

Подобных рецензий ведущих парижских критиков было много – все отмечали небывалый талант, мастерство шестнадцатилетнего композитора, эмоциональность и владение всем арсеналом средств, при этом – уверенность в найденном собственном стиле и отсутствие снобизма и погони за модой. За пять лет пребывания в Париже у этого юноши было три публичных авторских концерта (а завладеть вниманием требовательной и искушенной аудитории тех лет на целый вечер было не всегда по плечу и более опытным музыкантам), не считая выступлений в залах консерватории, в разных профессиональных и любительских обществах, исполнения его сочинений в сборных концертах. Премьеры произведений Юлиана Крейна

проходили рядом с премьерами, например, Равеля, их имена стояли на равных в одной рецензии. Его сочинения издавались в СССР, Вене, Париже. Их исполняли выдающиеся музыканты – Нейгауз, Гилельс, Корто, Стоковский, Кусевицкий, Горовиц, Эйзенберг... Ему предсказывали блестящее будущее.

Он был вундеркиндом (причем именно композитором-вундеркиндом), счастливым, которого советское государство тринадцатилетним подростком направило совершенствоваться во Францию. Именно там Юлиан и сформировался окончательно как музыкант, но, имея прочную основу и стержень, остался «русским композитором, подросшим на французской почве».

Крейн – автор театральных (в том числе балета «Галатhea», написанного в 1934 году по заказу Иды Рубинштейн), симфонических произведений, концертов для фортепиано, скрипки, виолончели, камерных ансамблей и большого количества фортепианной музыки. А кроме того – книг о Равеле, Дебюсси, де Фалье, статей о французских композиторах.

И при этом – информации о нем до обидного мало, а широкой публике имя Крейна и вовсе почти неизвестно. В отечественном музыкознании последние

данные по сочинениям Юлиана Крейна опубликованы в Музыкальной энциклопедии 1976 года издания. Единственная монография написана Юрием Тюлиным в 1971 году, и в ней автор сетует на отсутствие каких-либо статей о композиторе. Крейн прожил до 1994 года. В его жизни не было трагедий, он не подвергался репрессиям. Писал. Просто было молчание. Вокруг него. Молчал и он. Возможно, он сам пришел к тому, чтобы затихнуть и сохранить себя и музыку, вернувшись в Советский Союз из Франции во второй половине 1930-х.

Но вернемся к началу. Юлиан Крейн родился в 1913 году в музыкальной семье. Его отец Григорий Абрамович Крейн и родной дядя Александр были композиторами, последний – автор довольно известного балета «Лауренсия». Оба брата-композитора искали новый музыкальный язык, были «авангардистами». Много звучала дома и музыка боготворимого Скрябина, с которым Александр Крейн был знаком. Это – первая звуковая среда будущего композитора Юлиана Крейна. В близкий круг друзей семьи входили Михаил Гнесин, Генрих Нейгауз, Самуил Фейнберг.

Формирование и воспитание юного Юлиана шло далеко не систематично.

В монографии отмечено, что в 1919–1924 годы мальчик часто проводил время в санаториях, детских домах или «лесных» школах, которые организовывались в то время для ослабленных детей. При этом он имел возможность заниматься на фортепиано, импровизировать и сочинять. Пристальный интерес к оркестру пробудили услышанные «Снегурочка» и «Шехеразада» Римского-Корсакова. В периоды пребывания дома мальчик изучал огромное количество музыкальной литературы и просто «поглощал» партитуры. Зимой 1921–1922 года началось увлечение Юлиана классикой, в противовес суперсовременному языку музыки отца. «Зачем искать новые пути, когда старые еще не исчерпаны», – изрек как-то восьмилетний «классик» (позже многие французские критики отмечали особенности ярко индивидуального музыкального языка Крейна – равнодушие к моде и опору на традицию). В то время юный композитор начинает сочинять оперу на древнерусский сюжет (после знакомства с оперой Бородина «Князь Игорь»), появляются и первые симфонические партитуры.

Только тогда решено было начать систематические занятия. Известный совет-

ский пианист и дирижер Анатолий Александров вспоминал, что был «очарован поэтичностью музыкальных образов, созданных этим необыкновенно одаренным ребёнком, и поражен столь ранним развитием его музыкальных способностей. В сыгранных им пьесах было очевидно влияние позднего Скрябина, но чувствовалась особая чистая нежная мелодическая стихия». Фортепианные прелюдии соч. 5 и Соната соч. 7 были изданы с портретом 11-летнего автора на обложке. А Генрих Нейгауз включил сонату Юлиана в свой репертуар.

Именно в доме Нейгауза, в исполнении Владимира Горовица Юлиан Крейн впервые услышал французскую музыку. После этого началось жадное изучение клавиров и партитур Равеля и Дебюсси. Музыкальный багаж пополнялся посещением концертов зарубежных музыкантов – например, приезжавшего с авторским концертом в Москву Дариуса Мийо.

Уже в ранние годы композитор-вундеркинд впитал столько стилей и жанров, сколько другим удается только к зрелому возрасту. И уже в ранних сочинениях доминантой, отчетливо слышной сквозь все влияния и наслоения, была «поэтическая настроенность, склонность к мелодической выразительности, интерес

к колористическим звучаниям как в гармонии, так и в оркестровке» (Ю. Тюлин).

В 1926 году на стипендию Наркомпроса (с добавкой от спонсора – американского коммуниста А. Геллера) Юлиан с отцом были отправлены в международную командировку на восемь лет. Первый год Крейны провели в Вене, где несколько сочинений юного композитора приняли к изданию и опубликовали статью о нем в известном журнале. Состоялись и интересные встречи: игру Юлиана удостоил похвалы Эмиль фон Зауэр – ученик Листа и Николая Рубинштейна. Альбан Берг был впечатлен юным музыкантом, но не взял ответственность за развитие столь своеобразного дарования. А еще дал странный совет, который Юлиан оценит много позже: уделять больше внимания мелодии и изучать Шопена. Позднее все без исключения – и во Франции, и в России – отмечали мелодический дар композитора, так что Берг был весьма проницателен.

В апреле 1927 года Крейны приезжают в Париж. ***«Музыкальный Париж моего времени (1927–1934) – настоящий океан концертов, нот, композиторских и исполнительских имен всевозможных национальностей»***, – вспоминал композитор. И перечисления этих имен (далеко

не полного) – достаточно, чтобы представить себе окружавший его звуковой мир и степень его влияния. В Париже в это время жили многие русские музыканты: Стравинский, Метнер, Глазунов, Прокофьев. Приезжали с концертами Рахманинов, Горовиц, Кусевицкий, Софроницкий, выступали Тибо, Кортю, Казальс, Казадезюс... Музыкальная жизнь была не просто чрезвычайно насыщена, но, пожалуй, даже избыточна: действовали восемь симфонических организаций, каждая давала до 48 концертов в сезон. Не меньше было камерных вечеров. Конечно, особый интерес юного Крейна вызывала теперь французская музыка. Из самых ярких впечатлений Юлиана – исполнение второго акта оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси и премьеры сочинений Равеля, а затем и знакомство с композитором.

Вскоре после приезда Крейна в Париж состоялся его дебют – во вновь открытом зале Плейель прозвучал Вокализ для виолончели (солистка – Рая Гарбузова). По рекомендации французских музыкантов Юлиан поступает в частную консерваторию, основанную Альфредом Кортю, – *Ecole Normale de Musique*, в класс к Полю Дюка.

Во французской музыкальной школе значение Дюка было аналогично роли

Танеева – в школе русской. Дюка посадил ученика на хоралы Баха, что показалось тому скучным, и зиму 1928–1929 Крейн провел вне класса – но, чуть повзрослев, осознанно вернулся. С начала 1928 года он брал уроки также у Флорана Шмитта, который, показывая партитуру крейновской оркестровой прелюдии Вила-Лобосу, комментировал: «Посмотрите, вот мальчик, который оркеструет как ангел».

Любопытный и жадный до музыки подросток, помимо занятий в консерватории, интенсивно изучает Дебюсси, Равеля, Дюка, Ибера, Русселя и редкости старинной музыки: Палестрину, Люлли, Рамо, затем обращается к романтизму, штудирует партитуры Вагнера.

«В моем сознании любимая мною новая французская школа в те годы представляла собой главным образом блеск и красочность. Интеллектуальная сторона музыки еще не доходила до меня. Но я вполне уверовал в эстетику импрессионистов, тем более, что в Париже их сочинения имели многочисленных сторонников среди музыкантов, широкое распространение и успех в Концертных залах». В сочинениях Крейна этого времени (например, в «Поэме вечера») отмечали импрессионистический

язык, лиричность и русскую интонационную струю, подчеркивающую индивидуальность автора.

Кроме учебы в Париже, Юлиан полгода совершенствовал пианистическое мастерство в Берлине у ученика Бузони Эгона Петри и его ассистента Александра Либермана. Этим занятиям он обязан «необыкновенным звукоизвлечением», которое отмечали у Крейна-пианиста.

В аттестации Крейна Поль Дюка написал: «Исключительные данные. Знает уже все, чему невозможно научить. Научится быстро всему, что можно знать, и что столько других знают, но знают только это».

Три авторских концерта юного Крейна – 3 июня 1929 года в Зале Плейель (зале Шопена), 24 июня 1931 года и 8 марта 1933 года в зале Альфреда Корто консерватории Эколь Нормаль – прошли с необыкновенным успехом. Он был полноправным участником музыкальной жизни Парижа, за премьерами его сочинений следовал вал рецензий. В симфоническом концерте известного дирижера Вальтера Страрама 22 января 1931 года состоялась премьера симфонической прелюдии «Разрушение», критики писали: «"Разрушение" показывает нали-

чие у автора удивительных данных, в частности, оркестровых. В сочинении целиком выразился характер, непосредственность, искренность. Имя этого юноши следует запомнить, у него есть будущее, темперамент, уже приобретенный опыт». Виолончельный концерт, исполненный 22 мая 1931 года учеником Казальса Эйзенбергом, выдвинул Крейна на первое место в Париже среди молодых композиторов. Знаменитая танцовщица Ида Рубинштейн заказала Крейну музыку к балету «Галатhea» (балетмейстер Михаил Фокин наметил постановку на 1935 год, но эти планы, к сожалению, не осуществились — Ида Рубинштейн перестала выступать).

А затем было возвращение. В страну, которая за восемь лет изменилась, и которую Юлиан Крейн фактически не знал. Поначалу все складывалось успешно. Возобновились старые знакомства (Нейгауз, Фейнберг), появились новые (Мясковский). Юлиана принимают в Союз композиторов, приглашают преподавать — с 1934 по 1937 год он ассистент по классу инструментовки на композиторском факультете Московской консерватории. *«Я невольно подражал занятиям в классе Дюка, стараясь оживить их, играя новые произведения»*, — вспоминал композитор.

Как постоянный корреспондент французского журнала «La Revue musicale», Крейн знакомил французских читателей с музыкальной жизнью Москвы и творчеством советских композиторов, а в журнале «Советская музыка» писал обзоры музыкальной жизни Франции и других европейских стран, статьи о французских композиторах XIX–XX веков. Его произведения звучали в симфонических концертах, под управлением Александра Гаука состоялись первые исполнения симфонической Баллады, Первого фортепианного концерта. В июне 1935 года была закончена «Весенняя симфония», ее премьера в 1937 году прозвучала в одном концерте с премьерой Второй сюиты из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева. Прокофьев и Мясковский рекомендовали симфонию к изданию, а Ленинградская филармония включила её исполнение в программу сезона 1941/1942...

В октябре 1941 года отец и сын Крейны с группой московских композиторов были эвакуированы в Ташкент. Там уже находилась эвакуированная Ленинградская консерватория. Возникли новые знакомства, в том числе с Максимилианом Штейнбергом — профессором по классу композиции, учеником Римского-Корсакова. Оказавшись

в Узбекистане, Юлиан Крейн был пленен музыкальным востоком. Используя новый для него слуховой опыт, он пишет на узбекские темы – Фортепианную сюиту, Третий фортепианный концерт. «Я потрясен, – говорил Штейнберг на заседании Союза композиторов 8 мая 1942 года после показа концерта, – такую творческую продуктивность вижу впервые. Она прорывается наружу как бурный поток, несмотря ни на какие бытовые трудности. Особенное впечатление производит последняя часть». Однако, в записках замечал: «талантливо, поражает тонусом творческой энергии. Но, к сожалению, монотонно из-за непрерывной изысканности звучаний и малой контрастности тем. Узбекская же тематика – только военный повод, так как все изложено на типично французском языке». «Французская изысканность» в музыкальном языке Крейна оставалась для многих советских композиторов и критиков чуждой.

В 1942 году Крейн пишет «Интермеццо-пастораль» для оркестра, затем – «Поэму-симфонию». Тогда же завершает многие произведения, начатые до войны, в том числе – Серенаду и Второй фортепианный концерт, представленные на этом диске. Летом 1943 года Крейны вернулись в Москву.

Юрий Тюлин замечает, что после войны продуктивность композитора заметно снижается, его мало исполняют, и на эти исполнения нет резонанса. В послевоенные годы Юлиан Григорьевич вел максимально незаметный образ жизни: он словно затаился и в таком состоянии пребывал до самого конца. Работал в разных редакциях как музыкальный критик, автор статей и рецензий, вел в Доме композитора кружок по композиции для музыкантов-инструменталистов. Жизнь творческая также стала намного менее интенсивной – он по-прежнему писал музыку, но реже и больше «в стол».

В этом невероятном контрасте – как ярко все начиналось и как тихо, в непрерывном угасании, сложилось после – и есть драма жизни композитора Юлиана Крейна.

В последние годы интерес к творчеству Юлиана Крейна постепенно возвращается, в Петербурге произведения композитора не раз звучали в исполнении СПб ГАСО под управлением Александра Титова. Появляется имя Юлиана Крейна и в камерных концертах. Представленные на этом диске сочинения (как и вообще вся задуманная серия) – это возвращение имен и возрождение музыки. Хочется верить,

что издание записей пробудит интерес к поиску и исполнению забытой музыки, изучению творчества, восполнению белых пятен биографии.

Серенаду для оркестра Юлиан Крейна начал сочинять в 1936-м. Она связана с воспоминаниями о Франции. Весной 1936 года в Москву приезжали с концертами Альфред Корто и Жак Тибо – встреча была радостной, они словно привезли с собой любимый Париж, Корто расспрашивал Крейна о новых сочинениях. Приезд испанского гитариста Андреса Сеговии, попросившего Крейна написать для него несколько пьес, тоже вызвал ностальгию о Париже, где музыканты встречались. Летом 1936 года пришел номер журнала «La Revue musicale» со статьей Крейна, посвященной памяти Дюка, а в приложении к нему были опубликованы новые пьесы французских композиторов и его собственное сочинение...

Серенада – сочинение программное, с чередованием различных картин и настроений, жанрово-характерных и поэтических образов. В этом опусе ярко представлены основные особенности композиторского стиля Крейна: вырази-

тельные мелодии, импрессионистическая пейзажность и атмосферность, «воздушность» оркестра, в котором различные инструментальные соло звучат как акценты в палитре, колористические и тональные контрасты, изысканные гармонии, пластичность формы.

Пастораль – светлая, лирическая, с изящной, причудливого рисунка темой. Развиваясь и раскрываясь, она звучит все более эмоционально и вдохновенно.

Интермеццо – стилизация под старинный менуэт, с его тяжеловатой, но кокетливой поступью. Первой выступает труба – ее яркий ясный тембр придает теме уверенность и торжественность. Мягкие деревянные духовые вносят лиричность. В среднем разделе, трио, более широкая мелодия у струнных в низком регистре звучит несколько вязко и тяжеловесно-неповоротливо.

Картину **Летнего вечера** композитор сначала рисует сумрачной и пасмурной. Медленное, почти скованное движение, плотная фактура, словно всё замерло, уснуло. Затем атмосфера чуть светлеет, фактура становится более прозрачной и легкой, появляются сольные темы у деревянных и струнных, скрипки поднимаются в высокий регистр, расширяя диа-

пазон, «воздух» в оркестре сохраняется даже при включении медных духовых: здесь – простор, движение, другая жизнь, которая начинается за пределами предыдущей.

Танец – подражание уличной музыке Парижа 1930 годов, с оттенком легкой иронии, но полное обаяния. Есть тут что-то общее и с советскими песнями. Яркой краской в оркестре появляются любимое композитором фортепиано и звенящий треугольник, придающие музыке задорное, почти эстрадное звучание.

Ноктюрн полон мечтательного покоя. Картину ночи дополняет «мерцание звезд» (треугольник, добавляющий звончатоности к «капающим» аккордам фортепиано), остигатный спокойный ритм – как сонный пульс или тиканье часов. На этом фоне звучит нежная мелодия у гобоя, которую затем поют скрипки и кларнет. В середине ненадолго появляется широкая лирическая мелодия у скрипок, более возбужденная, с драматической ноткой, но остигатный баюкающий ритм все успокаивает. В репризе добавляется арфа, усиливающая ощущение разреженности ночного воздуха и звездной ночи.

И, наконец, **Рондо** – шутливый и бойкий финал в движении тарантеллы.

Над **Вторым фортепианным концертом** Юлиан Крейн начал работать в 1938 году. Возможным поводом к началу работы над концертом стало известие об уходе Мориса Равеля. *«Смерть Равеля вызвала у меня чувство музыкальной осиротелости. Позже я испытал это чувство вновь после кончины Рахманинова, а еще позже – Прокофьева».*

Общий характер сочинения – взволнованный, с яркими тематическими контрастами, интенсивными эмоциональными подъемами. С самого начала музыка захватывает острым драматизмом.

Первая часть открывается небольшой интродукцией, короткие темы следуют друг за другом: мощный драматический возглас всего оркестра подхватывает патетическая декламация фортепиано соло, возбужденно-нервная, стремительно взлетающая вверх, как сгусток энергии. Ей отвечает уверенное и утверждающее соло трубы, звучащее как «обращение» (в обратном движении) темы фортепиано, оно словно «гасит» и «заземляет» фортепианный порыв. Новый ответ – в монологе солиста, он более лирический, в нем сетование и горечь. Этот комплекс коротких тем образует главную партию, внутренне диалогичную и драматическую, именно

она определяет интенсивное развитие в первой части.

Длительную эмоциональную разрядку вносит полная обаяния тема побочной партии, ее авторское обозначение в партитуре – «нежно и просто». У солирующего фортепиано эта русская лирическая песня с неизменной сердечной печалью звучит почти по-рахманиновски. Прозрачно изложенная мелодия свободно развивается, прихотливо меняя тональный колорит, передается от фортепиано флейте, кларнету, затем струнным.

Следуя традициям классического концертного жанра, автор выводит перед репризой обширную каденцию фортепиано соло. Накал напряжения растворяется в полных мягкого блеска переливах, незаметно подводящих к репризе, которая начинается с лирической побочной темы у гобоя, затем передается фортепиано. Завершается первая часть широко и торжественно звучащей темой трубы из интродукции.

Вторая часть. Небольшое оркестровое вступление переносит нас в мир иных настроений и образов – отдаленных от бурь и тревог, но исполненных глубокой печали. Интонации вступления подхватывает фортепиано в развернутом лириче-

ском сольном монологе – полная неизъяснимой грусти мелодия словно оплетается виртуозными пассажами и воздушными орнаментами. Здесь слышны и отзвуки побочной «рахманиновской» партии первой части. Музыка развивается эмоциональными волнами – то увеличивая напряжение и тревожность, то успокаиваясь в глубокой меланхолии. Фортепиано постоянно ведет диалог с оркестром и солирующими инструментами, отзываясь им эхом, обволакивая нежными арабесками – или увеличивая напряжение, перебрасывая короткими резкими репликами.

Репризе предшествует еще один развернутый монолог у фортепиано, на этот раз нервно возбужденный. С возвращением первой темы у оркестра достигается эмоциональный подъем, на вершине которого появляется «трубная» тема из первой части. В конце возвращается музыка вступления, постепенно истаявающая в воздушном орнаменте заключительных тактов.

Стремительное вихревое движение у фортепиано, резкие фразы в ответ у оркестра тутти – таково начало **финала**. Бурный поток приостанавливается, чтобы уступить место взволнованной, романтически-приподнятой теме у фортепиано соло. Непрерывная смена контрастных образов

создает в музыке финала взрывчатость, напряженность эмоций.

Некоторое успокоение вносит побочная тема – кларнет и бас-кларнет поют выразительную тему, в покачивании которой есть черты колыбельной. Ее подхватывают струнные и затем фортепиано.

В разработке господствует динамика вихревого движения, смена контрастов. На гребне развития «колыбельная» тема

в звучании медных в сопровождении фортепиано предстает в новом облике – активном, почти маршевом. В репризе к новому образу колыбельной добавляются колокольные звучания фортепиано и оркестра, появляются и темы из первой части: патетическая тема из интродукции и главная тема. Концерт завершается тоже-ственно и ярко.

Наталья Кожевникова

Санкт-Петербургский государственный академический симфонический оркестр

Санкт-Петербургский государственный академический симфонический оркестр (СПб ГАСО) – один из лучших симфонических коллективов Санкт-Петербурга и России. Оркестр был создан в 1967 году, получив название «Оркестр старинной и современной музыки». С коллективом в те годы работали дирижеры Н. Рабинович и К. Элиасберг, в тот же период началось сотрудничество с известнейшими музыкантами, в числе которых Ю. Темирканов, М. Янсонс, С. Рихтер, Н. Гутман, Е. Образцова, Г. Соколов.

Следующий этап в истории оркестра связан с именем дирижера Э. Серова, возглавлявшего коллектив более 10 лет. Под его руководством оркестр интенсивно гастролировал, записал десятки пластинок.

В 1985 году малый состав оркестра стал полным симфоническим, коллектив обрел статус государственного и новое название: Ленинградский государственный оркестр. В 1985–2004 годах главным дирижером был Р. Мартынов, с которым оркестр много гастролировал за рубежом и начал выступать в Зеркальном зале Дворца Белосельских-Белозерских, возвращая залу

статус одной из лучших концертных площадок города. В 1996 году коллектив получил почетное звание «Академического» и нынешнее название. В 2004–2007 годах с оркестром работал ученик Р. Мартынова В. Петренко.

В 2007–2013 годах и с 2017 года СПб ГАСО возглавляет выдающийся российский дирижер и педагог Александр Титов.

Среди событий последних лет – выступления в Москве и других городах России, в странах Балтии, в Финляндии и Норвегии, в Корее и Японии, в США и Южной Америке, участие в крупных фестивалях.

В числе творческих партнеров коллектива – Б. Березовский, Ю. Башмет, В. Репин, А. Нетребко, М. Гантварг, А. Князев, И. Папоян, О. Петрова, А. Маслов.

Репертуар оркестра включает музыку всех эпох и стилей от барокко до современности. Одним из самых важных и долговременных проектов СПб ГАСО стала серия записей «Музыка военной поры» – грандиозный музыкальный архив произведений, созданных в годы Великой Отечественной войны.

Александр Титов

дирижер

Александр Титов окончил Ленинградскую консерваторию по трем специальностям: хоровое дирижирование (класс А. Михайлова), оперно-симфоническое дирижирование (класс И. Мусина) и фортепиано (класс В. Генслера); прошел ассистенту-стажировку как хоровой дирижер, стажировался в Тэнглвуде (США). В 1988 году стал лауреатом Международного конкурса дирижеров Мин-Он в Токио.

Музыкант ведет исключительно интенсивную творческую и педагогическую деятельность. Был приглашенным дирижером Мариинского и Большого театров, Шотландского симфонического оркестра Би-би-си, театров Ла Скала и Ла Фениче, Государственной оперы Дрездена, Театро Голден в Палермо, осуществлял оперные и балетные постановки в Оулу (Финляндия), Мюнхенской опере, Опере Сан-Франциско (США), выступал в Метрополитен-опера, Ковент Гарден, Опера де Бастиль и других всемирно известных оперных домах. Сотрудничал с ведущими оркестрами мира, среди которых Лондонский оркестр Би-би-си, оркестры Мюнхенской оперы и Мюнхенской филармонии, Бамбергский симфонический оркестр, оркестры Опера де Бастиль (Париж) и Оперы Сан-Франциско,

симфонические оркестры Хельсинки и Оулу, оркестры городов Японии (Токио, Нагоя, Осака, Кагосима), «Русская филармония» (Москва) и многие другие. Гастролировал в Нидерландах, Японии, США, Италии, Великобритании, Шотландии, Франции, Германии, Португалии, Испании, Бразилии, Колумбии, Латвии, Норвегии, Финляндии, Аргентине, Уругвае, Коста-Рике, Чили, Австралии и других странах. Постоянный участник многих фестивалей.

В 2007–2013 годах и с 2017 года по настоящее время – художественный руководитель и главный дирижер Санкт-Петербургского государственного академического симфонического оркестра. Дает с коллективом более 50 концертов в год, регулярно исполняет премьеры. Записал свыше 100 компакт-дисков. С 2008 года создает уникальную серию аудиозаписей «Музыка военной поры».

Профессор, заведующий кафедрой оперно-симфонического дирижирования Санкт-Петербургской консерватории. Заслуженный артист России, заслуженный деятель искусств России, лауреат премий «Золотой софит» (2002), «Fortissimo» (2003), премии Правительства Санкт-Петербурга (2015), в 2019 году награжден медалью «За заслуги перед Санкт-Петербургом».

