

МАРГАРИТА
ВАЧНАДЗЕ

О МУЗЫКЕ



МАРГАРИТА
ВАЧНАДЗЕ

О МУЗЫКЕ



СТАТЬИ,
РЕЦЕНЗИИ

ТБИЛИСИ «МЕРАНИ» 1981

78 (с 41)2
82.2(2г)
78(47.922)
В 229

В книге «О музыке» М. А. Вачнадзе — профессора Тбилисской государственной консерватории, заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР, собраны ее статьи и рецензии, публиковавшиеся в периодической печати с 1948 года.

Редактор *М. А. Игнатьева*

В $\frac{70202-153}{М 604(08)-81}$ Пр. Госкомиздата ГССР
№ 259 от 25.03.80 г.

© Издательство «Мерани», 1981

ВЫДЕРЖАЛО ИСПЫТАНИЕ ВРЕМЕНЕМ

Мне всегда бывало жаль, что газетная и даже журнальная статья, какую бы художественную ценность она собой ни представляла, звучит очень короткое время, а затем забывается. Другое дело книга. В данном случае книга Маргариты Вачнадзе. Мы можем теперь вновь и вновь перечитывать интересующие нас страницы, делать выводы, обобщения, проследивать за развитием тех или иных творческих течений, за ростом различных исполнительских школ.

Емкое название «О музыке» включает самые разнообразные впечатления и мысли об этом прекрасном искусстве. Несмотря на то, что тематика сборника не зависит от специального подбора автора (здесь играет роль «заказчик» — газета, журнал, радио, телевидение, который в свою очередь призван освещать текущую музыкальную жизнь — юбилейные и праздничные даты, премьеры или особо значительные оперные и балетные спектакли, прослушивание новых произведений, интересные концерты), принципиальный, мыслящий музыковед выбирает из этого, на первый взгляд стихийного потока то, что соответствует его вкусам, требованиям, которые он предъявляет к искусству. Как видно из глобального охвата журналистской деятельности М. Вачнадзе за период 1948-1979 гг., ее интересы сосредоточены на музыке сегодняшнего дня, которая рождается и звучит главным образом в ее родном городе — Тбилиси.

Статьи М. Вачнадзе очень разнообразны по тематике, жанрам и аспектам музыки. Так, с позиций сегодняшнего дня рассматриваются материалы из разделов «О музыке», «О музыкантах». Это обстоятельные обзорные статьи «Образ Ленина в вокально-симфонической музыке», «Музыка в грузинском кино», рассказы о новых в то время произведениях: оратории О. Тактакишвили «Живой очаг», сочинениях А. Шаверзашвили, Р. Габичвадзе. Здесь много и юбилейных статей, творческих портретов грузинских и других композиторов (А. Баланчивадзе, Ш. Мшвелидзе, А. Мачавариани, О. Тактакишвили, Ш. Тактакишвили, А. Мирианашвили, М. Ипполитов-Иванов, У. Гаджибе-

ков, Я. Сибелиус). В произведениях грузинских авторов М. Вачнадзе большое внимание уделяет народным истокам, детально прослеживая наличие и развитие фольклорных элементов, их выразительной палитры — мелодии, полифонии, гармонии, ритма, оркестровки.

Хочется выделить и крупные статьи проблемного плана, в которых как раз и утверждается кредо М. Вачнадзе. Это, прежде всего, «Традиция и современность в творчестве Давида Торадзе» — композитора, который, не теряя контакта со своей эпохой, современниками, но и не порывая с традицией, народной и профессиональной, стремится к утверждению своего личного творческого почерка, своеобразия. Не случайно, посвятив произведениям Д. Торадзе самый большой материал сборника, М. Вачнадзе видит его будущие достижения не только в его сочинениях, но и в педагогической работе, которой профессор по классу композиции Д. Торадзе отдает много времени и сил. И его бывшие студенты уже показали себя интересными, перспективными композиторами (И. Кечакмадзе, Г. Члаидзе). В этом смысле метод Вачнадзе — проследить эволюцию художника от традиционного к современному, наметив и его дальнейшие пути развития, можно было бы применить к любому композитору. Мне даже «видится» более объемная работа на эту тему в масштабах всей современной грузинской музыки, силами уже многих музыковедов.

В статье «Детские фортепианные пьесы композиторов Грузии» дается ценный материал, не только знакомящий нас с этим жанром, но и с очень актуальными методическими позициями самого автора. М. Вачнадзе особенно выделяет сборники детских пьес С. Насидзе и А. Шаверзашвили, которых объединяют конкретные педагогические задачи — «формирование музыкального мышления, основанного на образно-эмоциональном восприятии, последовательном постижении элементов музыкального языка, воспитания слуха, внимания, памяти, сообразительности, что гораздо эффективнее, чем узкотехнологическое обучение, прививает ученику пианистические навыки».

Мысль о сегодняшнем дне грузинской фортепианной исполнительской школы красной нитью проходит и в статье «Первые грузинские пианисты-педагоги А. И. Мизандари и А. И. Тулашвили». Автор прослеживает музыкально-эстетическое формирование, а затем педагогическую работу первых профессиональных грузинских пианистов. А ведь до Вачнадзе еще ни одному автору, затрагивающему эту

тему, не удавалось, кроме констатации отдельных биографических фактов, подытожить значение деятельности Мизандари и Тулашвили в развитии фортепианной школы в Тбилиси, установить всю сущность и своеобразие их фортепианной педагогики, которая с таким блеском проявила себя сегодня в работе их музыкальных потомков.

Ценнейшим материалом сборника является очерк «В Сенаре — у Рахманиновых» — «чудесное путешествие по рахманиновским местам» автора, где вся обстановка, сама атмосфера усадьбы С. В. Рахманинова в Швейцарии отражает облик великого музыканта — его вкусы, склонности, интересы. Действительно, «как обидно, что Сенар от нас так далек...».

Вообще статьи и рецензии из раздела «О фортепианном искусстве» я считаю наиболее яркими и профессионально обоснованными как в смысле оценки фортепианных сочинений грузинских авторов, так и пианистического искусства вообще. Это вполне закономерно, если вспомнить, что М. Вачнадзе — доктор музыковедческих наук Парижского университета, окончила Консерваторию в Париже и Курсы интерпретации в Эколь нормаль де мюзик у знаменитого французского пианиста Альфреда Корто, много концертировала у нас и за рубежом. Сейчас она профессор кафедры педагогической подготовки Тбилисской государственной консерватории, ведет курсы истории фортепианного искусства и методики, руководит фортепианным сектором научного студенческого общества, имеет и много научных трудов в этой области. Особенно ценно, что такой великолепный музыкант, много повидавший на своем веку, общавшийся со столькими яркими людьми своего времени, ведет теперь активную, плодотворную работу с молодежью.

М. Вачнадзе с особой теплотой относится к будущим исполнителям-профессионалам, всячески поощряет совершенствование их мастерства, творческий рост. Свои рецензии она посвящает и академическим концертам консерватории им. В. Сараджишвили (классы композиции профессоров Д. Торадзе, А. Шаверзашвили, оперная студия), выступлению в Тбилиси студентов-вокалистов Ленинградской консерватории и часто первым сценическим шагам молодых пианистов и скрипачей, блестяще оправдавших возложенные на них надежды — Э. Вирсаладзе, Л. Исакадзе, Марины и Наны Яшвили, Т. Амирэджиби, Н. Авалиани, А. Нижарадзе, Л. Торадзе, Г. Соколова, Дж. Баланчивадзе, М. Дойджашвили, Ц. Квернадзе, Р. Горелашви-

ли, Г. Шаверзашвили и других молодых солистов Театра оперы и балета им. З. Палиашвили.

В обширной статье «Современная музыка Финляндии» автор говорит о финской музыке последних десятилетий, указывая и на ее истоки: это первозданные возгласы-песни лапландских «ёйку» и, одновременно, гордость всей скандинавской профессиональной музыки — психологические глубины красочных, как сама природа Финляндии, симфонических сочинений Я. Сибелиуса. Неудивительно, что, имея такую богатую основу, молодые финны, испытав увлечения современными композиторскими излишествами, часто возвращаются в лоно отечественной музыки, конечно, обогащенные достижениями современного мастерства. Как видим, везде повторяются те же изгибы творческого пути. Тонко и нешаблонно прослежен поиск контакта молодых финских композиторов со своей аудиторией.

В течение многих лет я был директором Тбилисского театра оперы и балета им. З. Палиашвили, и мне, конечно, ближе всего статьи Вачнадзе о наших спектаклях — большую часть премьерх или наиболее ярких гастрольных выступлениях конца 50-х, 60-х и начала 70-х годов: «Дареджан Цбиери» М. Баланчивадзе, «Десница великого мастера» Ш. Мшвелидзе, «Баши-Ачуки» А. Кереселидзе, «В мире цветов» А. Букия, открытие Кутаисской оперы в 1969 г., премьеры опер «Орлеанская дева», «Кругнява», «Травиата», «Джанни Скикки», «Дон Паскуале», балетные постановки Г. Давиташвили и А. Чичинадзе; гастрольные спектакли Большого театра СССР, Лодзинского Большого театра, Ереванского театра оперы и балета им. А. Спендиарова, Бакинского театра оперы и балета им. Ф. Ахундова; гастрольные выступления румынской певицы Елены Черней, балетных артистов Гранд-Опера Лиан Дейде и Мишеля Рено и многих других.

Критика М. Вачнадзе, в основном очень благожелательная, бывала иногда и строга, если автор считал нужным не замалчивать недостатки в работе театра. Надо ли говорить, что такой деловой подход всегда благоприятно влиял на выступления нашего коллектива.

Но критические работы М. Вачнадзе дань не только прошлому, которое действительно забывается, тускнеет. Сейчас мы можем с полным основанием сказать: ее статьи, рецензии с честью выдержали испытание временем. Высокий профессиональный уровень и литературные качества сборника, всесторонняя эрудиция его автора в вопросах искусства будут, несомненно, содействовать повышению

культурного уровня и нашей артистической молодежи. Ведь не секрет, что сегодняшние артисты не имеют в достаточном количестве квалифицированных рецензий, которые помогали бы им в росте мастерства, заставляли бы думать, делать для себя выводы.

Это касается не только артистов. Я глубоко убежден, что и начинающим музыковедам-рецензентам будет полезно ознакомиться с методами квалифицированного разбора музыкального произведения, с квалифицированной оценкой исполнительского мастерства. Только тогда можно будет (как это сделала в своих статьях М. Вачнадзе) содействовать пропаганде музыкального искусства нашей республики, всемерному укреплению дружеских культурных связей между народами многонационального Советского Союза и других стран мира.

Дм. МЧЕДЛИДЗЕ

ГЛАВА I. О МУЗЫКЕ

ЛЕНИНСКАЯ ТЕМА В ГРУЗИНСКОЙ ВОКАЛЬНО-СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Образ Владимира Ильича Ленина вызвал к жизни в грузинской музыке замечательные песни и вокально-симфонические произведения. Композиторы отождествляют любимый образ с высокими коммунистическими идеалами и воссоздают картины героической революционной борьбы народов нашей страны, раскрывая в них глубокую всеобщую любовь к Ильичу.

Воплощая образ вождя, советские музыканты обращаются преимущественно к синтетическим жанрам, сочетают музыку и слово. Чтобы достичь максимальной доходчивости музыкальной мысли, композиторы привлекают конкретную программу с поэтическим текстом, вводят в симфоническое произведение хор, используют и чисто декламационное начало.

Творения грузинских советских композиторов, посвященные Ленину, проникнуты оптимизмом. Даже в произведениях, навеянных чувством скорби, вызванной смертью вождя, преобладают страницы, полные света, надежды, непоколебимой веры в окончательную победу его великих идей.

Лениниана в грузинской музыке была всегда богатой, начиная от произведений классиков — З. Палиашвили, Д. Аракишвили, М. Баланчивадзе, В. Долидзе. И среди последующих поколений нет такого грузинского композитора, который не имел бы в своем творческом портфеле песен, кантат, ораторий, опер, симфоний с хором, навеянных ленинской темой. Мы остановимся лишь на некоторых из этих произведений, зарекомендовавших себя с наилучшей стороны.

Одним из первых значительных сочинений грузинской музыки, посвященных вождю, является симфоническая поэма Ионы Туския «У Мавзолея» (1936). Идея создания этой партитуры зародилась в творческом сознании композитора во время работы над музыкой к пьесе Н. Погодина «Человек с ружьем», поставленной в театре имени Ш. Руставели. В своей музыке Туския стремился выразить мысли и чувства народа, его любовь и глубокое уважение к светлой памяти Ильича.

В поэме «У Мавзолея» переданы лирические и героические настроения. Ясность и выразительность образов, высокое композиторское мастерство сделали это произведение и до сих пор репертуарным: оно часто исполняется в Грузии и Ленинские дни.

Начало поэмы — печальные раздумья у Мавзолея, когда перед нами как бы проносятся мрачные образы дореволюционной России, эпизоды пути, пройденного вождем. Постепенно в музыке выкристаллизовывается широкая русская песня, звучащая сначала у баяна. Подхваченная затем оркестром, эта распевная тема развивается и растет, трансформируясь в заключительном эпизоде в радостную песню-марш, славящую победу революции.

Перу того же автора принадлежит небольшая одночастная «Кантата о Ленине» (на собственный текст) для хора, солистов и оркестра, получившая в свое время в Грузии широкое распространение. Эта величественная, героическая песня отражает любовь и преданность народа вождю революции.

Большую художественную ценность представляет оратория Александра Шаверзашвили «Слава Октябрю» (1958), в которой центральное место также занимает образ Ильича. Это героико-эпическое, монументальное полотно — гимн Ленину, создателю нашей замечательной эпохи. Оратория «Слава Октябрю» для меццо-сопрано, тенора, баса, смешанного хора и симфонического оркестра (текст П. Грузинского) состоит из шести частей. А. Шаверзашвили обращается здесь к формам грузинского народного многоголосия, кото-

рые как нельзя лучше отвечают общему монументальному замыслу произведения. Автор использует оригинальные ладо-гармонические приемы, ритмические и мелодические интонации грузинских народных песен; его оркестр богат и насыщен. В оратории есть моменты сложного симфонического развития, острых контрастов, однако контрастные сопоставления частей и отдельных музыкальных образов не нарушают единства драматургического замысла, цельности и стройности всего цикла.

Первая часть — «Дни прошлого» — мрачный и зловещий хорал, отображающий прошлое грузинского народа. Следующая — «Песнь мести» (для тенора соло) воспевает любовь народа к Ленину. Третья часть — монолог баса соло — «В Разливе», четвертая — «Октябрь» — центральная часть оратории. Музыка ее облечена в форму свободного сонатного аллегро. Темы народной борьбы и конечной победы, которая выражается в ликующих возгласах хора, в бодрящем ритме, составляют (содержание ее образов; торжественно, монументально звучит кода этой части. Пятый раздел оратории — «На просторах Родины» — пасторального характера, радость и ликование слышатся в его музыке. Финал оратории — «Здравствуй, праздник!» — это яркая картина народного праздника. Звучность хора и оркестра становится все насыщеннее, торжественнее, заканчиваясь гимном свободе.

Очень интересна оратория Сулхана Цинцадзе «Бессмертие» — для хора, сопрано и оркестра (текст М. Поцхишвили). Все шесть частей оратории отражают отношение народа к любимому вождю, глубочайшую скорбь по поводу его утраты, воспоминания о его великих делах. Образ Ленина вдохновляет народ на созидательный труд, на будущие свершения. Настроение людей становится все бодрее, оптимистичнее, заканчиваясь всеобщим ликованием.

Основным ритмо-интонационным зерном, объединяющим разные части оратории (начальное анданте, хорал, фугу и финал), является лейтмотив смерти, своеобразное «Ди-ес ирэ». Благодаря различным фактурным, оркестровым, динамическим и эмоциональным трансформациям этот образ пе-

реходит в монументальную тему бессмертия, особенно но торжественно и победоносно звучащую в финале в устах хора.

Музыка Цинцадзе пронизана грузинскими народными ритмами, интонациями, гармоническими последованиями, своеобразными звучаниями национальных инструментов. В народном духе написан и текст М. Поцхишвили, поэтому музыка и текст органически спаяны общим настроением, характером, стилем.

Большинство номеров оратории дано в простой трехчастной форме с повторением первой части. Такая простота и четкость схемы придают произведению доходчивость, подчеркивая в то же время контрастность различных эпизодов. Наряду с сугубо мрачными звукоописаниями, мы слышим лиричную музыку, полную радости и света; монументальные, торжественные ритмы чередуются с легкими, изящными танцевальными интонациями.

Оратория начинается с Анданте маэстозо «21 января», в котором звучит величественно-мрачная тема смерти. Стенания хора в стиле народной песни-плача впечатляют слушателя. Народ оплакивает любимого вождя, сравнивая его смерть с падением великого дуба. В оркестровом вступлении хора мы еще слышим отголоски предшествующих бурь. Хорал непосредственно переходит в чудесную колыбельную.

Четырехголосная fuga «Октябрьский набат» впечатляет своими резко контрастными образами. Лейттема оратории здесь становится более подвижной, эмоциональной; она передает атмосферу обострившейся революционной борьбы. Образ Ленина вселяет надежду в сердца людей — таков смысл следующего номера — «Чонгури». Бодрое, оптимистическое настроение ширится, растет, этому ощущению способствуют светлые мелодии, танцевальные ритмы.

Торжественное ликование достигает своей кульминации в финале — «Бессмертии», где полифонически измененная «расширенная» тема смерти превращается в тему бессмертия. Эта завершающая часть имеет более сложную, развернутую форму, по типу финалов сонатно-симфонических циклов. Оратория заканчивается на динамической кульминации

всего оркестра, мощном звучании хора и листа, славящих великого вождя.

«Вечерний Тбилиси», 13 IV 1970 г.

МУЗЫКА В ГРУЗИНСКОМ КИНО

В Грузии, как и во всем Советском Союзе, использование музыки в кино стало многолетней художественной традицией. Огромен путь, который прошло грузинское советское кино — от немых фильмов первых лет после Октября, когда демонстрация кинолент сопровождалась скромной, а подчас и случайной музыкальной иллюстрацией, до звуковых картин наших дней, в которых музыка стала полноправным компонентом кинопроизведения.

Продумывая сценарии своих будущих картин, режиссеры определяют теперь и функции музыки в данном фильме. А роль ее весьма различна: музыка все в большей степени становится выразителем чувств, переживаний, внутренней жизни действующих лиц, передавая также мысли «от автора». Музыка характеризует эпоху, среду, ситуацию, обстановку. С помощью музыки можно обосновать дальнейший ход действия, предвосхитить будущие события. Наконец, музыка определяет форму кинопроизведения, подчеркивая его экспозицию, завязку, кульминацию, завершение эпизода или фильма в целом, придавая тем самым стройность, законченность картине.

В начале тридцатых годов появляется ряд грузинских звуковых картин, в которых музыка, несмотря на некоторую иллюстративность, идущую пока от немого кино, начинает играть драматургическую роль, все больше участвует в раскрытии содержания кинопроизведения.

Работая над кинофильмами в тесном содружестве с режиссерами, грузинские композиторы применяли те элементы, которые могли развиваться на национальной почве. В то же время каждый автор старался подойти к данному вопросу, исходя из своей творческой индивидуальности. Поэтому, при

общности некоторых принципиальных установок, при схожести приемов использования ладово-гармонической и ритмической структуры, идущих от традиций национального искусства, музыка в грузинских фильмах очень разнообразна.

Первый грузинский композитор, попробовавший свои силы на этом поприще — Андрей Мелитонович Баланчивадзе: в содружестве с режиссером Рондели он создал картину «Аршаула». Перу этого же автора принадлежит музыка к фильмам: «Георгий Саакадзе», «Клятва», «Потерянный рай», «Они спустились с гор», «Мамелюк». В этих кинолентах образы героев драматургически разрабатывались с помощью лейтмотивов. Значительную роль занимали здесь оркестровые эпизоды, сопровождавшие демонстрацию кинопейзажей, кадры — воссоздающие танцы. Насколько музыка эта не потеряла своего значения и в наши дни, видно из того факта, что кинокомедия «Потерянный рай», созданная больше тридцати лет тому назад, недавно была заново отредактирована и переоркестрована автором.

Жанр киномузыки находит свое развитие у композиторов Григория Киладзе (в фильмах «Арсен», «Последний маскарад», «Крылатый маляр») и Ионы Туския (в «Роте Фане», «Дарико», «Золотистая долина»). Раскрывая эмоциональное содержание эпизодов и ситуаций, композиторы привносят в музыку национальные и даже социальные мотивы, что подчеркивает реальность действия, происходящего на экране. Так, в «Последнем маскараде» Киладзе наделяет каждого представителя социального слоя своим специфическим диалектом: в среде грузинских крестьян звучат народные песни; горожане поют бытовые романсы; рабочий класс охарактеризован революционными песнями, такими, как «Интернационал», «Марсельеза», «Смело, товарищи, в ногу» и так далее.

Бодрая, живая песня Дарико в фильме «Дарико» Туския, интонационно близкая народному искусству Западной Грузии, в полной мере помогла раскрытию яркого образа героини фильма. В свое время эта массовая песня, придя в быт народа с экрана, намного пережила ленту, сохранив свою популярность на долгие годы.

На заре грузинского кино пишет музыку для фильмов и такой маститый симфонист, как Ш. Мшвелидзе. В фильмах «Каджети», «Запоздалый жених», телефильме «По следам Руставели» композитор находит интересные лейтмотивы, метко характеризующие героев и драматические ситуации. Как и в своих оперно-симфонических полотнах, Мшвелидзе широко применяет здесь интонации, почерпнутые в грузинском фольклоре, что придает его музыке эпическую выразительность, оригинальность.

Таким образом, как уже говорилось выше, в киномузыке Грузии с самого же начала ведущее положение занял принцип лейтмотивности, с помощью которого выявляются основные сюжетные линии фильма, эмоционально-образно подчеркиваются драматургические узловые моменты кинопроизведения, характеризуются герои, их настроения. Важно подчеркнуть, что часто лейттемы или лейтпесни приобретают обобщенные смысловые качества. Ведь зритель смотрит киноленту большей частью всего один раз, и, чтобы песня-характеристика легко запомнилась, глубоко запала в сознание, она должна быть выпуклой, яркой, выразительной.

Использование лейтмотивов у представителей разных школ и направлений имеет свои характерные особенности. По-разному воспринимают его функции и (грузинские композиторы. Так, в двухсерийном фильме «Тайна двух океанов» А. Мачавариани подчеркивает тесную связь лейтмотива с кадром. Главная лейттема фильма выражает определенные зрительные и звуковые образы. Это оказалось удачным: не случайно же музыка «Тайны двух океанов» была отмечена почетным дипломом на кинофестивале в Венеции, а «Песня матроса» из этой картины приобрела широкую известность.

Правда, такому успеху предшествовала длительная работа композитора в области киномузыки. Первый оформленный им фильм — «Девушка с того берега» — относится к 1939 году, а часто исполняемая фортепианная пьеса Мачавариани «Хоруми» — вышла из этой кинокартины.

Популярные номера имеются и в других лентах, к которым причастен Мачавариани: «Каджана», «Колыбель поэта».

В их музыке привлекает не только удачное использование грузинских национальных оборотов, но и подлинная песенность.

Много лет плодотворно работал в жанре киномузыки А. Кереселидзе. В творческом багаже композитора — до сорока фильмов. Запомнился его дебют в чудесной ленте «Кето и Котэ», где, кроме музыки комической оперы Виктора Дolidзе, есть ряд оригинальных и интересных песен, принадлежащих тогда еще молодому композитору (1947 г.). И по сей день трудно забыть некоторые музыкальные эпизоды фильма, как, например, интересный полифонический прием, когда на фоне карачогельского мотива, звучащего в оркестре, слышна тема любви Кето и Котэ, покоряющая зрителей. Причем сочетание совершенно контрастных в своей основе песен оказывается очень органичным.

В том же 1947 году Кереселидзе пишет музыку для кинокартины «Счастливая встреча», и песня «Ожерелье» из этого фильма — лейтмотив чистого и нежного чувства героев — и сегодня звучит в качестве позывных Тбилисского телевидения.

Надо сказать, многие из кинофильмов, оформленных Кереселидзе, получили премии в нашей стране и за рубежом: так, «Лурджа Магданы» премирована на кинофестивалях в Каннах и в Лондоне. Кроме того, «Лурджа Магданы» и лента «Чужие дети» демонстрируются в качестве экспонатов в Музее Англии, где собраны лучшие в мире фильмы. Завоевали первые премии на Всемирном фестивале в Москве и киноленты «Наш двор» и «Фатима». В свое время широкой популярностью пользовалась картина «Весна в Сакене». Из последних работ Кереселидзе надо назвать фильмы «Скоро придет весна» и «Десница великого мастера» по одноименному роману К. Гамсахурдиа.

Многие песни Кереселидзе, сочиненные для кинолент, изданы отдельными сборниками и широко бытуют среди любителей музыки («Аробная» из «Лурджа Магданы», дуэт Кама и Кесоу из «Весны в Сакене», «Песенка детей» из фильма «Чужие дети», песня из «Солнечной Аджарии», «Песня Лии» и «Грузинский вальс» из фильма «Две семьи» и другие).

Музыка, игравшая часто в кино лишь сопутствующую роль, в фильмах, оформленных известным композитором Р. Лагидзе, выдвигается на первый план и становится одним из важных средств сюжетного развития. Она отражает сущность происходящих на экране событий, несет большую идейно-смысловую нагрузку, усиливает эмоциональный потенциал фильма. Песенное начало — в каждой ноте, выходящей из-под пера Лагидзе. Его музыка театральна, ярко образна, что придает особую ценность творчеству этого автора в области кино.

В картине «Хевисбери Гоча» музыка сразу вводит в атмосферу фильма: мы слышим величественную, несколько грустную мелодию — предвестницу надвигающейся трагедии. Выход главного героя — старшины Гоча — сопровождается напряженно звучащей в партиях хора и оркестра музыкой. Яркое воплощение нашли в этой картине и драматическая тема героя, и светлая, лиричная тема любви, и мужественный, наступательный образ войны, трагедия смерти, оплакиваемой народом, и как контраст ей — искрящаяся светом, радостью сцена народной свадьбы.

Совсем иного плана музыка к киносказке «Цискара». Фантастические образы, красочная звуковая палитра характеризует ее. Большое впечатление производит симфоническая картина — музыкальное сопровождение к кадрам мертвого города. С искренностью и убедительностью передает автор лирическое настроение в теме любви, которая развивается с подлинно симфоническим размахом; запоминается чудесный дуэт арфы с флейтой.

Песенность музыкальной речи Р. Лагидзе покоряет и в грузино-чешском фильме «Прерванная песня». Проникновенно звучит здесь мужской хор — «Партизанская песня» — оплакивание погибшего героя — точно ветерок из далекой Грузии доносит она неутешное горе матери. Очарователен и «Лирический дуэт» из этой же картины (он написан на народный текст) — широкая плавная мелодия, тонкие подголоски — все распевно, песенно. Такая мелодия запоминается без всякого усилия, словно сама собой. Зритель мгновенно подхватывает ее, выходит из кинотеатра, и долго потом она звучит на лице.

Лагидзе — автор музыки к ряду фильмов, и песни из них широко исполняются по радио, на концертах, в быту («Парень из Сабудара», «Добрые люди», «Цветок на снегу»). Его имя прославил «Песня о Тбилиси», которая обошла буквально все уголки земного шара, везде встречая самый восторженный прием. И многие даже не знают или забыли, что ведь песня эта из фильма, посвященного 1500-летию города Тбилиси. Нашумевшая картина с музыкальным оформлением Лагидзе — «Хевсурская баллада» (1966 г.) — премирована у нас и за рубежом. Музыка в этой ленте как бы фон, на котором разворачивается драматическое действие киноповествования. Знаменательная дата — 50-летие Октября — застаёт композитора за работой над партитурой, предназначенной для трагедийного фильма «Распятый остров», воспевающего мужество и стойкость грузинских воинов. С удовольствием слушается и музыка к фильму «Тепло твоих рук», недавно получившему первую премию на Всесоюзном киноконкурсе. Великолепна здесь, как, впрочем, всегда у Лагидзе, лейттема судьбы героев. Есть у композитора много музыки к киноочеркам, мультипликационным фильмам.

Удачно работает в области киномузыки известный автор чудесных грузинских квартетов — Сулхан Цинцадзе. Композитор неустанно ищет наиболее выразительные приемы для синтеза зрительного образа и звукового, тонко чувствуя бифункциональность их строя, предельно полно используя музыку для заострения ситуаций, происходящих на экране. Характеристики героев, их чувства, обстановка, в которой они находятся, картины природы, все это Цинцадзе передает, используя соответствующие лейтмотивы. Вместе с ходом действия они развиваются, трансформируются, выявляя душевные порывы, переживания действующих лиц. Композитор вдохновенно работает над каждой лентой, будь то глубокая трагедийность «Отаровой вдовы», «Отца солдата» или искрящиеся весельем комедии «Заноза», «Стрекоза», «Куклы смеются».

Лейтмотив приобретает в музыке этого автора огромную силу выразительности и становится средством эмоциональной характеристики всего фильма. Так, например, задорная песенка Марина в фильме «Стрекоза», все время сопутству-

ющая образу героини на экране, выражает общее настроение картины. Здесь совершенно ясно выявлена и национальная принадлежность героини, и ее легкомысленный характер, и комические ситуации фильма.

Песни-лейтмотивы из кинокартин «Стрекоза» и «Заноза», опубликованные отдельным изданием, и до сих пор широко звучат у нас и за рубежом.

Чтобы яснее показать внутренний мир того или иного героя, выявить национальный характер письма, Цинцадзе обращается к средствам выразительности, почерпнутым в народной речи, к ритму и темпу, к интонационно-ладовым, гармоническим и тембровым краскам. И не случайно фильмы «Майя из Цхнети», а главное, «Отец солдата» богаты замечательными народными сценами, в которых музыка играет главенствующую роль.

Самой значительной из работ Цинцадзе в области киномузыки, несомненно, является партитура к фильму «Отец солдата». В этой глубоко психологической киноленте доминирует тема борьбы за отечество, с которой тесно переплетаются судьбы героев. И чтобы подчеркнуть патриотическую выразительность, композитор использует в качестве главной темы интонационное зерно известной песни А. Александрова «Священная война». Ряд симфонических эпизодов Цинцадзе, основанных на интонации этой песни, выражают самые разнообразные оттенки — от нежных, лирических до глубоко трагических. И когда в заключительных кадрах при встрече с отцом погибает сын, торжественно-траурная музыка приобретает характер и форму настоящей оркестровой баллады. Вспомним, что фильм «Отец солдата» с огромным успехом шел во многих странах мира.

Цинцадзе музыкально оформлял также ряд других художественных фильмов: «Баши-Ачуки», «Судьба женщины», «Тень на дороге», «Клад», «Ночь без милосердия» и множество мультипликационных лент.

Интересны работы в кино и композитора Давида Торадзе. В его музыке к фильмам чувствуется рука мастера, создавшего свою собственную кинопалитру, нашедшего новые выразительные средства, где использованы современные до-

стижений композиторской техники. Благодаря зримой образности, яркой мелодичности музыка Торадзе проста, доходчива. Она интересна и своими ритмическими, ладо-гармоническими, тембровыми и другими красками. Из ранних кинолент наиболее впечатляющи «День последний, день первый» (здесь впервые прозвучали чудесная «Песня почтальона», «Романс», «Вальс»), «Палиастомское озеро» с его «Лесной песней» и «Строптивые соседи» с популярной песней «Перед боем». Все эти номера изданы отдельно и часто исполняются. Образцом симфонизации киномузыки служит фильм «Встреча с прошлым».

В киномузыке, созданной Д. Торадзе за последнее время, надо отметить «Сады Семирамиды», «Праздник в Грузии» и «Екатерина Чавчавадзе». Особенно актуальна сейчас картина «Праздник в Грузии», посвященная 50-летию образования СССР. В фильме трактуется тема традиционной дружбы украинского и грузинского народов в свете дружбы двух колхозов (Грузии и Украины) на фоне второй мировой войны. Композитор широко использовал фольклор той и другой республики. Однако манера подачи традиционного материала очень современная, в стиле последних крупных симфонических полотен Торадзе. Это позволило композитору создать в своей музыке остро драматическую конфликтность, связанную с самим сюжетом.

В данный момент, вместе с режиссером Долидзе, композитор работает над фильмом «Екатерина Чавчавадзе», еще раз обращаясь к теме тесных взаимосвязей грузинского и русского народов и тем самым продолжая в своей киномузыке этическую линию оперы «Невеста Севера».

Назовем и Гию Канчели — автора великолепных партитур к целому ряду известных фильмов: «Не горюй», «Необыкновенная выставка», «Я следователь», «Альманах», «Белые камни» и фильм, идущий сейчас на экранах Тбилиси — «Когда зацвел миндаль». Все они отличаются выразительностью, психологической глубиной в подходе к главной Идее кинопроизведения, к героям, ситуациям.

Работа в кино привлекает и композитора Реваза Габичвадзе. Ему принадлежит музыкальное оформление к художе-

ственным фильмам — «Девушка из Хидобани», «Свадьба колхозника», «Сокровища Ценского ущелья», «Покорители вершин», «Академик из Аскании» (производства «Мосфильм»). Этому композитору интересуют драматические аспекты в сочетаниях зрительного и звукового образов. Ярко выражены автором сложные психологические коллизии в «Покорителях вершин». Здесь также много чудесных музыкальных пейзажей горного ландшафта. Есть у Габичвадзе и музыка к документальным фильмам («Джимарай-Хох», «От Сухуми до Батуми»), к мультипликационным картинам («Блоха и Муравей», «Золотой гребешок»).

Успешно работает над музыкой к мультфильмам С. Насидзе. Несмотря на то, что сам жанр мультипликации, как и старая немая лента, требует от музыкального сопровождения фотографически точного следования за экранным действием, композитору удалось выявить внутреннюю характеристику движения и, отчасти, в несколько гротесковом плане, переживания действующих лиц. Запомнилось его оформление к мультипликационным лентам: «После гудка», «Самоделкин-физкультурник», «Храбрый Важа», «Три соседа».

Популярный песенный материал рождается и в киномузыке М. Давиташвили, написанной к художественным фильмам «Манана», «Дед Гигиа», «Запоздалый жених». Композитор удачно создает ярко образную музыку и к мультипликациям — она точно сочетается с рисунком и нравится детям. Это «Свадьба соек», «Приключение Самоделкина», «Вражда», «Полуцыпленок», «Мышеловка», «Нико и Сико», «Как мыши kota хоронили», «Петух-хирург» и многие другие.

Успешно показали себя работами в области киномузыки и композиторы — Н. Мамисашвили, О. Гордели, Б.Квернадзе, Н. Вацадзе, Г. Цабадзе, Ф. Глonti, И. Геджадзе.

Благодаря самой широкой популярности кинематограф является мощным средством пропаганды музыки, значительно усиливая не только ее эмоциональное воздействие, но и активизируя ее эстетически-воспитательную роль. В свою очередь киномузыка чрезвычайно обогатила эстрадный песенный жанр — самый распространенный среди массового

слушателя: наши наиболее образные, мелодичные, яркие песни родились именно в кино.

Журнал «Сабчота хеловнеба», 1967, № 11,
«Музыка в грузинском кино». «Заря Востока»,
26.11.1969г., «Экран и музыка».

ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАВИДА ТОРАДЗЕ

Счастливое сочетание этих двух тенденций и помогает музыке Давида Торадзе завоевывать популярность среди профессионалов и любителей искусства. В его произведениях привлекают жизненность образов, актуальность тематики, даже если композитор обращается к сюжетам отдаленной от нас эпохи. Чутко откликаясь на запросы нашей современности, Торадзе «говорит» со слушателями своей музыкой естественно, поэтично, увлекательно, используя самые разнообразные средства выразительности — от классических, традиционных до новейших.

С детства впитав родные мелодии, которые на протяжении веков созревали в музыкальном сознании грузинского народа, он сумел раскрыть их своеобразие, создав на национальной основе собственный оригинальный композиторский почерк. Почти не цитируя народных песен, Торадзе передает характер народного мелоса и многоголосия, ладотональных, гармонических и ритмических особенностей. Национальная окрашенность музыкальной речи автора тесно связана с его живым интересом к национальным сюжетам с их патриотической направленностью, к колористическому богатству письма — мощному средству, помогающему передать специфику национального песенно-танцевального фольклора Грузии, картины быта, красоту природы, поэзии, изобразительного искусства.

Несмотря на многообразие творческих интересов, у Торадзе есть круг определенных художественных приемов; к ним он неизменно обращается, но каждый раз по-новому, качественно поднимая их на более высокую ступень. Здесь

сказывается эволюция творчества композитора, совершенствование мастерства, развитие таланта. Однако было бы неправильным считать, что внимание, которое заслуживают его сочинения, прямо пропорционально только периоду их создания. Иначе говоря, что более поздние произведения, написанные в современной манере, достойнее и лучше оценены слушателями, чем те, где он придерживается классических традиций, и на такие произведения надо обратить больше внимания при анализе.

Поясню сказанное конкретными примерами. Один из наиболее часто употребляемых приемов композитора, связанных с его способностью ощущать и передавать в музыке зримые образы, — лейтмотивность. Такой прием, безусловно, испытавший качественную эволюцию на протяжении творческого пути композитора, обеспечивает произведению сквозное развитие и в то же время дает возможность автору, в различных вариантах тем-образов, блеснуть творческой выдумкой, профессиональным мастерством.

Значит ли это, что в «Горде», первом крупном произведении Торадзе (1949 г.), лейттемы-характеристики героев и ситуаций, на развитии, трансформации которых в основном строится драматургия балета, будут меньше импонировать сегодняшнему слушателю, потому что трансформация достигается использованием традиционных средств — полифонического, тембрального, ладотонального, гармонического, фактурного типов варьирования? И значит ли это, что применение во Второй симфонии (1968 г.) такого сложного приема, как сериальность для трансформации восьмизвучной сванской попевки, цементирующей все части партитуры, поднимает данное сочинение на высшую ступень?

Частое исполнение обоих произведений — и «Горды», и Второй симфонии — опровергает такое утверждение. «Горда» на протяжении почти тридцати лет является самым репертуарным, наиболее часто исполняемым грузинским балетом и звучит чаще, чем Вторая симфония. (Конечно, здесь трудно сопоставлять доходчивость музыки балета с музыкой симфонии, написанной к тому же в более трудной для вос-

приятия манере). И все-таки мы не можем игнорировать тот факт, что нельзя жить, чувствовать и творить в отрыве от своей эпохи, с ее определенной спецификой, требующей поиска новых художественных средств выразительности.

На различных этапах творчества Торадзе его музыкальное мышление, его почерк трансформируется, обогащается. Не отказываясь от традиций, художник прибегает к новейшим средствам музыкального письма.

Надо сказать, сами понятия традиционного и современного не являются незыблемыми, «узаконенными». Здесь своя динамика развития: традиционное искусство, обогащаясь за счет волнующих проблем современности, приобретает новые качества. Народная музыка, пришедшая из глубины веков, может служить основой для новаторского произведения, если в претворении фольклора композитором использованы современные средства. Даже переосмысливание отдельных черт современной музыкальной речи в соответствии с национально-традиционной системой музыкального мышления может быть весьма убедительно, если композитор достаточно талантлив. Он должен оперировать тонко и искусно, чтобы не нарушить природу фольклорных элементов в сочетании с новой композиторской техникой, так как национальный характер одного из средств выразительности (мелодии, например) неизбежно влияет на другие — гармонию, фактуру, тембр, ритмику.

Исторический сюжет, взятый из отдаленной эпохи, если он созвучен нам по замыслу, идеям, эмоциям, настроениям, становится прогрессивным. Современными являются, несомненно, актуальные проблемы, о которых говорят сегодня, так как они отвечают запросам нашего времени. Однако завтра они, возможно, потеряют свою остроту.

Более определенным понятием традиционного и современного является профессиональный музыкальный язык, но и здесь точную формулировку можно применить лишь к современным (в лучшем смысле этого слова) средствам выразительности. Понятие же традиционного несколько расплывчато и зависит от степени отдаленности от нас эпохи, его породившей. Но и это условно. Вспомним, что музыкан-

ты и любители сильней тяготеют сейчас к музыке баховского и добаховского периода, чем к музыке романтической, казалось бы, более близкой нам по времени.

Что касается музыки Торадзе, в наиболее интересных его произведениях традиционное и современное переплетаются очень тесно, хотя и в разных пропорциях. Развитие приемов, почерпнутых в фольклоре, поднятие их на качественно новую ступень, использование новых пластов народной музыки, стремление к осовремениванию языка, к четкой, ярко выявленной линии драматургического развития все более ощутимы в каждой новой работе композитора.

В «Горде» — первом значительном произведении Торадзе и самом популярном грузинском балете сегодня, — традиции, безусловно, превалируют над современными приемами письма. То же — в опере «Невеста Севера», хотя в ней заметна тенденция к усложнению музыкально-выразительных средств. Во Второй симфонии композитору удастся создать оригинальную для грузинской музыки партитуру — симфоническое полотно, своеобразное по форме, по выразительным средствам (главным образом, с точки зрения колористических находок) и приемам письма (сериальность, пуантилизм). В то же время это произведение, навеянное архаическими образами, сохраняет свои национальные ладовые истоки и, кроме того, обогащается характерными элементами смежных искусств — зодчества, поэзии.

Продолжая поиск в области колористики, композитор в своей Третьей (хоровой) симфонии приходит к оригинальному использованию вокала в сочетании с определенной группой инструментов. Это помогает шире раздвинуть рамки симфонического жанра (в его традиционном понимании), конкретнее раскрыть и утвердить образы общечеловеческой значимости — образы завоеваний Революции.

И, наконец, в телевизионном фильме-балете «Мцыри» классическая поэма Лермонтова воплощается с помощью компонентов современного музыкального спектакля: музыка, жест, мимика, художественное оформление, световые эффекты, цветовая символика, оригинальные приемы киносъемки — все помогает этому. И сама музыка Торадзе совре-

менно-романтического стиля, передавая сложный мир глубоко-психологических состояний героя, заметно отличается от романтики его же ранних сочинений.

* * *

Сюжет балета «Горда», казалось бы, не связан с героями нашего дня, но спектакль близок нам своей идейно-художественной сущностью, решением этических проблем, всем строем мыслей и чувств. Нам близка и музыка балета Торадзе — выразительная, красочная, напоенная чудесными грузинскими песенными и танцевальными интонациями. Она, конечно, традиционна по своей форме, характеру, по принятым в мировой практике законам драматургии — музыкальной и хореографической. Традиционен и романтически приподнятый тонус балета.

Однако в конце 40-х годов, когда грузинский балет делал только свои первые шаги, трудно было бы требовать от молодого композитора полного переосмысливания всех средств выразительности, создания нового музыкального языка, нового подхода к балетной драматургии. И все же надо признать, что традиционные приемы были использованы здесь талантливым автором очень своеобразно, а его манера претворения грузинского музыкального фольклора сделала это произведение свежим и оригинальным.

Литературная основа либретто — повесть Даниэла Чонкадзе «Сурамская крепость», написанная по мотивам средневековой легенды о Сурамской крепости. Либреттисты — Вахтанг Чабукиани и Отар Эгадзе обогатили народное сказание новыми эпизодами — лирическими, драматическими, жанровыми, батальными, создав прекрасную предпосылку для блестящего, увлекательного спектакля. Либретто «Горды» отличается цельностью драматургического действия, конфликтность ситуаций, эмоциональная наполненность, яркость, разнообразие характеристик героев; образы даны в развитии. Крепкий сюжетный стержень помог композитору создать партитуру, отмеченную сильной, стройной музыкальной драматургией.

К главным достоинствам балета «Горда» надо отнести стремление Торадзе, пусть для начала и не всегда четко выра-

женное, к психологизации образов балета путем симфонического развития лейттем (интенсивное развитие и взаимообогащение тематического материала, использование сцен со сквозной драматургией). В психологических кульминациях балета вырастает идейная роль и национального начала (Горда на родине и его вариации, героический танец хоруми в сцене «Бой», музыка народного плача-причета в хореографической партии Иремы, звучание хора и победная грузинская тема в последней сцене). Эти черты будут впоследствии играть важную роль в развитии грузинского балета. И именно потому столь велико значение «Горды» Торадзе, в том причина долголетнего, неоспоримого успеха балета.

Стремление композитора к конкретной образности помогло ему передать динамику бурных конфликтов, остроту ощущений далекой от нас эпохи настолько зримо и ярко, будто действие происходит на наших глазах. Это относится и к накаленности общественной атмосферы, связанной с личными переживаниями действующих лиц, к проявлениям героизма, преданности грузин родине, динамике образов варваров-завоевателей. Контрастное сопоставление тем, частей, резкая смена настроений, характеров, иными словами «кадровая» драматургия вызывает у некоторых исследователей представление о сюитности. Однако это лишь внешние признаки.

Важно, что при всей резкости контрастов в балете есть «единый идейный замысел, различные аспекты которого очень цельно развиваются на протяжении всего произведения. Доминанта «Горды» — героическое стремление к свободе и независимости грузинского народа, побеждающего в итоге самые грозные препятствия. Сквозное развитие тем, целеустремленное движение, симфонический метод музыкального мышления — все это позволяет условно назвать «Горду» балетом-симфонией.

Некоторые специфические элементы сонатно-симфонического цикла здесь, несомненно, имеются. Так, 1-е действие и, отчасти, 2-е — экспозиция образов героев, зарождение личных конфликтов, которые затем получают свое развитие в более широком общественном аспекте, переплетаясь

с новыми темами-образами, темами-ситуациями, усложняющими драматургическое действие.

Разработке музыкального материала способствует и единая линия нарастания динамики. Контрастные эпизоды с более спокойным движением (начало каждого действия, репризность и т. д.) усложняют эту линию, но не нарушают ее. В обоих танцевальных дивертисментах 2-го и 3-го актов действие несколько замедляется, чтобы затем активизироваться с новой силой. Вспомним сцену приезда арабских послов в Грузию после дивертисмента грузинских танцев, а также появление грузинских послов во дворце арабского халифа, которое по аналогии стоит также после дивертисмента восточных танцев. Перед заключительной кульминацией балетное действие идет стремительно, не разбиваясь побочными эпизодами, не имеющими непосредственного отношения к драматургии.

Симфоническая картина «Бой», а также сцена у крепостной стены из последнего акта (самые динамичные) подготовлены напряжением предшествующих картин — гадания и бури. Сам по себе несколько мелодраматический прием отождествления бури в природе с бурей в душе героев, конечно, не нов. Может быть, его и не следовало бы повторять (I-й и IV-й акты), но он служит здесь ступенькой интенсивного драматургического развития, как бы подводя к кульминации всего произведения.

Таким образом, все части балета «Горда» связаны цельностью и непрерывностью развития драматургии, отличаются единообразием построения каждого действия, тематическим и интонационным родством эпизодов. Проследив структуру каждого действия с его кульминацией, мы отмечаем неуклонное динамическое нарастание, которое, достигнув вершины, резко обрывается с окончанием акта и спокойное настроение следующего действия служит контрастом. Так, буря ревности в душе Джавары (финал 1-го акта) контрастирует с началом 2-го действия — торжественным праздником по случаю удачной охоты во дворце грузинского царя. Драматическое напряжение при завязке конфликта с сардаром (ко-

нец 2-го действия), приводящее впоследствии к народному бедствию, противопоставляется началу 3-го — развлекательному дивертисменту во дворце халифа. Сопоставим вариации Горды, ликующего по случаю победы над врагом и возвращения на родину — финал 3-го действия и начало 4-го — семейную идиллию героев. Такая незамкнутость придает драматургическую цельность балету, так как динамический план каждого действия не повторяется, а продолжается. Симфоническая картина «Боя» и завершающий партитуру финал становятся торжественным утверждением патриотического чувства. Это высший гребень психологической кульминационной волны 4-го действия и всего балета¹.

Выявляя внутренний смысл и логику последовательности событий, пользуясь приемами симфонического развития, композитор применяет для этой цели, кроме контрастных сопоставлений, ряд выразительных средств, которые, хоть и являются сугубо традиционными, но в его преломлении приобретают своеобразие и полноту выражения (даже в первом балете Торадзе). И от произведения к произведению он совершенствуется, оттачивает эти приемы — развернутую систему лейтмотивов и другие выразительные средства, идущие от грузинского народного искусства.

Для каждого действующего лица или группы их композитор находит свою мелодию, фактуру, определенную ладотональность, гармонические и ритмические краски, оркестровые тембры, необходимые для усиления выразительности данной характеристики, для раскрытия внутреннего мира героев. Такие четко выписанные музыкальные портреты — конкретные лейтмотивы, впоследствии трансформируются за счет симфонического развития, драматизации образов, меняясь тембрально, метроритмически, полифонически, динамически и так далее, о чем сказано уже выше.

Музыкальный образ национального героя — Горды — это обобщенный образ грузинского народа, с его героизмом,

¹ «Горда». Клавир балета. Изд-во «Советский композитор», М., 1957. С 1966 года балет идет в новой постановке, в которой три акта вместо прежних четырех. При анализе балета указывается порядок эпизодов, картин, сцен, актов в соответствии с клавиром.

самоотверженностью, мужеством. Этот действенный образ занимает центральное место в музыкальной драматургии балета¹, логически переплетаясь с мягкой, лиричной темой юности. На лирических интонациях построена и увертюра (Ноктюрн Горды), они слышатся во всех любовных дуэтах Горды и Иремы, в сценах ревности Джавары, в мечтах влюбленного в Ирему витязя Мамии. Таким образом, Ноктюрн — это сконцентрированная экспозиция образов главных действующих лиц хореографической драмы, со сквозными музыкальными темами, передающими романтические чувства героев. «Рисую» светлые образы любви, композитор пользуется инструментальными кантиленами, простыми, спокойными гармоническими последовательностями.

В средней части Ноктюрна, на материале попевки вступления, романтическая взволнованность героя достигает

¹ Здесь композитор идет по стопам А. Глазунова, С. Прокофьева, А. Балачивадзе, в балетах которых («Раймонда», «Ромео и Джульетта», «Сердце гор») рождается интерес к мужскому танцу, в противовес классическим балетам, где главное внимание уделяется характеристике женских образов.

кульминации. Переключка на этом коротком мелодическом обороте между флейтой и гобоем повторяется затем в комби-



нации других оркестровых инструментов, в разных голосах, тональностях, регистрах.

Музыкальная характеристика Горды дана в развитии. Герой духовно растет по мере преодоления конфликтов, с которыми он сталкивается. Вначале — это юный ваятель, увлеченный искусством, безмятежно мечтающий о царевне. Встреча с Иремой превращает далекий идеал в реальную цель стремлений. Под влиянием ответного чувства со стороны Иремы Горда становится зрелым мужем, его любовь — волевая, активная, дает ему силы защищать родину, труд своего народа, любимую семью.

Когда Горда убивает орла — совершает свой первый подвиг, — в лирическую музыку вплетается тема грузинского народа. Мы слышим также этот действенный мотив во всех героических сценах: при отъезде грузинских послов в страну арабов и при убийстве Гордой коварного халифа, во время борьбы Горды с морской стихией. Развертываясь нее шире, героический мотив приобретает глубоко патетический характер, достигая кульминационной вершины в сцене возвращения Горды на родину. Встреча с родной землей имеет важное психологическое значение в мужании его характера. Героический образ Горды-народа в этой сцене, а также в финале балета, подчеркивается и соответствующей выразительной оркестровкой его партии, где преобладают медные инструменты.

В темах Ноктюрна и патриотического гимна, казалось бы, сугубо контрастных по темповому обозначению (Ноктюرن — *Andante cantabile*, патриотический гимн —

Grandioso) и по содержанию (в первой — любовь к женщине, во второй — к родине), много общего: аналогичный ритмический рисунок, схожие мелодические контуры. О внутреннем родстве этих музыкальных тем свидетельствует их есте-



ственный переход одна в другую. Так же и в душе Горды гармонично уживаются два чувства: любовь к Иреме, любовь к отчизне.

Композитором и балетмейстером были интересно найдены контрастные музыкально-хореографические характеристики двух главных героинь.

Музыкальная характеристика Иремы, так же, как и образ Горды, драматургически развивается на всем протяжении балета — от поэтичного, хрупкого облика первых сцен, через игриво-нежные эпизоды семейной идиллии, до взрыва отчаяния обезумевшей от ужаса матери, над которой нависла угроза потерять своего ребенка. В первых актах темы Иремы отличаются ярким мелодизмом. Композитор находит соответствующие оркестровые краски — мягкие и певучие высокие регистры скрипок, светлую звучность деревянных духовых инструментов; образы любви выражены теплыми тембрами виолончелей, альтов, фаготов. Лирические темы Иремы, при различии мелодического рисунка, объединены общим ритмическим пульсом.

В Танце с соколом раскрывается вся красота и психологическая глубина образа героини. Эта развернутая «хореографическая ария» в характере оперных арий Пуччини, основанная на национальных мелодических и гармонических оборотах старинной грузинской песни «Солнце, в дом войди», выразительно спета кларнетом, а затем флейтой на фоне струнных.

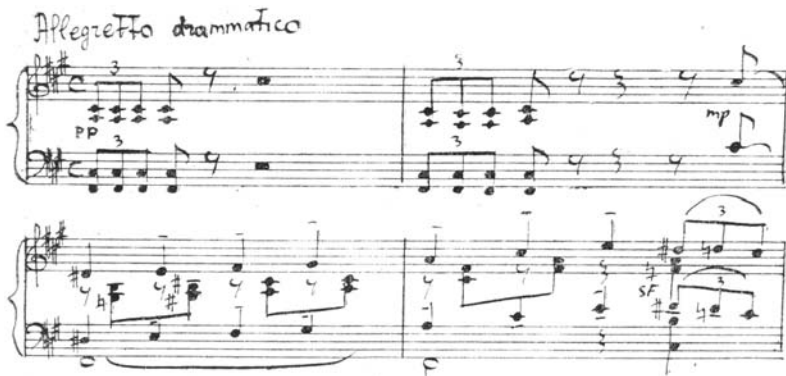
В финале балета острота трагедии страдающей матери передается в интонациях народного плача-причета (о нем мы уже говорили), которые слышатся в жалобных мелизмах оркестровых голосов: нисходящие мелодические секвенции подчеркивают это состояние.

Джавара — более страстная, необузданная, а потому и более противоречивая натура. В ней уживаются и всепоглощающее чувство любви, и острая ненависть к человеку, отвергшему эту любовь. Такие контрастные черты характера Джавары прорисованы уже в музыке 1-го акта (лирические интонации Ноктюрна, мягкие танцевальные мелодические обороты на 6/8 и тема ненависти). Соло кларнета «выпекает» тему Джавары. Сначала рисунок мелодии мягкий, закругленный, хотя есть что-то злое в начальной нисходящей септимере и трепетных коротких возгласах литавр в басу.



В дальнейшем даже ее лирические темы драматизируются, становятся мрачнее. В сцене Джавары-колдуньи те же мелодико-гармонические интонации ритмически заострены, изломаны. Оркестровая палитра, использованная для ее характеристики — темная, сумрачная; преобладает резкая смена динамики, появляются жесткие акценты.

В мрачных тонах обрисована тема гадания. Сухие, шелестящие трезвучия в триолях на *Pianissimo*, характерная драматическая септима вниз, а затем интенсивный взлет акцентированной мелодии — будто прорываются долго сдерживаемые страсти, но, вспыхнув, прячутся опять.



Музыкальная драматургия балета «Горда» построена на сопоставлении контрастных звуковых сфер, характеризующих два враждебных между собой лагеря, — это песенно-танцевальная сфера грузинского царства и терпкие музыкальные интонации арабского Востока.

Композитор удачно использует национальные ладо-гармонические и ритмические особенности грузинского фольклора, не прибегая к прямому цитированию, а лишь передавая его главные, наиболее характерные особенности, самобытную окраску. Танцевальность этой музыки свидетельствует о понимании и знании композитором специфики национального хореографического искусства. А его мелодическое дарование, отличающееся богатством приемов многоголосного письма, определяет песенно-симфонический характер музыки.

Торадзе часто употребляет национальные гармонии, например, секундовые последовательности, особенно при кадансовых построениях, чередования мажора и минора. Ладотональные отношения использованы им и как характеристика определенного образа, настроения. Иногда изменение

гармонии в одной и той же теме вызывает ее полную психологическую трансформацию (любовная попевка в начале балета и в сцене гадания).

Закономерности грузинской и арабской народной музыки наиболее широко использованы в массовых танцах-дивертисментах 2-го и 3-го актов, а также в 4-м — в патриотической, очень действенной сцене боя и в победно-ликующем заключении балета (о героических темах Горды мы уже говорили).

Рисуя образы арабских воинов, композитор разоблачает их грубые варварские инстинкты, стремление к разрушению, насилию. Персонажи этой группы не получили в партитуре отдельных характеристик. Но собирательный образ врага отмечен одними и теми же стилевыми чертами — здесь отсутствуют широкие, распевные мелодии. Это — или мелкие, нарочито угловатые речитативные попевки, с неподготовленными диссонирующими интервалами, неожиданными ритмическими сдвигами, острыми, терпкими гармониями, резкими акцентами, частой сменой оркестровых тембров, или — механические моторные ритмы, повторяющиеся с тупой настойчивостью. Здесь тоже преобладает частая смена тембров, пестрые по колориту, крикливые звучания. В музыке симфонической картины «Бой» как будто слышатся лязг арабских сабель, дикие выкрики захватчиков.

В основу музыкальной драматургии балета положено чередование сольных номеров с развернутыми массовыми хореографическими сценами. Сольные номера — это уже упомянутые портретные характеристики, или выявление наиболее напряженных эмоций героев. Такие темы-образы экспедируются большей частью в I действии хореографической драмы (темы Горды, Иремы, Джавары).

Темы-образы играют и роль «второго плана», раскрывая сложные психологические переживания героев, заставляя их незримо присутствовать на сцене (звучание лейтмотива Иремы в сцене гадания напоминает о ее близости к Горде). В партии Горды тоже есть эпизоды, где двупланово обрисовано его настроение — когда он думает об Иреме, о родине. В сцене, когда арабские послы просят от имени своего халифа ру-

ку Иремы, в оркестре звучит ее лейтмотив. Он повторяется и по прибытии Горды в страну арабов, а также, когда герой, спасаясь от преследований, достигает наконец родной земли

Иногда темы, как бы влияя друг на друга, трансформируются Так, тема Горды становится лиричнее от соприкосновения с проникновенной темой Иремы. Примером выявления лирико-драматических эмоций, возникающих у Горды и у людей, которые его любят или ревнуют, могут служить его дуэты с Иремой, Джаварой, соперником Мамаи. Психологические переживания героев, ситуации, в которые они попадают, обуславливают рисунок танцев, характер музыки — мелодику, ритм, гармонический и полифонический язык Музыка занимает главное место, она решает настрой произведения, оказывает непосредственное влияние на зрелищную сторону спектакля.

Эффектно подобранные зрелищные сцены, духовная и физическая красота героев, их связь с облагораживающим искусством (ваятель Горда высекает в скале портрет царевны) характерны и для последующих произведений Торадзе (опера «Невеста Севера», Вторая и Третья симфонии) Зрелищным эпизодам балета неизменно сопутствует и развитие тембральной драматургии, которая во всех последующих произведениях Торадзе будет играть все возрастающую роль и на которой мы остановимся позже. Оркестровыми средствами композитор создает яркие картины природы, всегда созвучные эмоциональному состоянию героев (буря 1-го и 4-го актов, море, по которому плывет Горда, спасаясь от преследований — в 3-м акте).

Большинство номеров балета написано в простой трехчастной форме с элементами репризности Это дает возможность композитору подчеркнуть контрастную конфликтность образов, настроений, выявить разнообразный характер женских и мужских танцев и так далее. Так, чисто дансантиные лирические номера женских танцев в средних частях дивертисментов 2-го и 3-го актов четче оттеняют героико-драматическое начало танца-поединка, огневых мужских арабских плясок.

Единство сквозного тематического материала сообщает всему произведению стройность формы, выявляя мастерст-

во, с которым композитор использует в различных психологических ситуациях аналогичный материал, выраженный и звучащий, однако, каждый раз по-новому.

Воспроизводя в последней картине начальные интонации Ноктюрна Горды, Торадзе тем самым использует прием тематического обрамления. Однако звучит этот эпизод во вступлении и в заключении балета совершенно различно, тонко следуя за изгибами психологической драмы. Так, в начале балета, светлая, восторженная тональность ми-бемоль мажор, динамически волнообразное движение придают Ноктюрну беззаботный, лирический характер. В заключение балета происходит полное переосмысление образа. Мрачная тональность ре-минор, звучание на *piano* при отсутствии динамических сдвигов делают *Andante cantabile* глухим по тембру, надломленным, что соответствует общему подавленному настроению начала последней картины, когда, казалось бы, ничто не может предотвратить трагического исхода.

Важную драматургическую роль играет в балете метроритм. В зависимости от психологического состояния героев композитор меняет ритмическую пульсацию (к примеру, темы Джавары в начале и в конце балета). И наоборот, мы уже отмечали, как одинаковый метроритмический рисунок является сквозным в обрисовке лирических черт характера Иремы, портрет которой композитор воссоздает, сплетая несколько тем. Есть случаи, когда определенный метроритм используется совсем в другом контексте, чем это принято в народной музыке. Примером может служить лирический танец девушек из 2-го действия, построенного на ритмах воинственного мужского танца хоруми.

Для письма Торадзе характерен принцип вариационно-полифонического развития тематического материала, особенно в эмоционально-насыщенных эпизодах, драматически напряженных нагнетаниях (прием, более полно использованный затем во Второй симфонии).

Балет «Горда» близок нам и по стилю хореографической драматургии, и по своей танцевальной лексике.

В спектаклях Чабукиани, особенно при его непосредственном участии как танцовщика-актера, раскрывающего в

танцевальной партии драматическое и психологическое содержание, техническая виртуозность никогда не существовала вне образа. Как же воплотил прославленный хореограф средствами своего искусства образ национального героя, символизирующего народ, стремление к свету, к мирной, созидательной жизни, а также темные образы зла и насилия?

Вспомним, что Чабукиани был первым балетмейстером, сумевшим творчески развить театрализованную основу грузинского народного танца, наполнив его драматическим содержанием, органично сплавив народные танцевальные традиции и классический балетный язык в спектаклях «Сердце гор» А. Баланчивадзе (1938 г.) и «Синатле» Г. Киладзе (1947 г.).

В «Горде» еще больше расширилась хореографическая лексика, органически сочетающая элементы классического и национального танца. Кроме включения двух развернутых дивертисментных эпизодов — грузинского и арабского, балетмейстер внес много народных элементов и в чисто классические формы *Adagio*, вариаций и ансамблей, взаимно обогащая эти два начала. Своему огромному успеху балет обязан и личным качествам Чабукиани — яркому таланту, тонкому вкусу, блестящему мастерству.

Оформление спектакля художником П. Лапиашвили (оно существует и сегодня) лаконично, выдержано в графической манере, и это помогает еще убедительнее раскрыть динамику сценического действия. Причем П. Лапиашвили пользуется контрастными сопоставлениями, передавая атмосферу грузинского дворца в несколько сумеречном колорите, царство арабского халифа — в пестрой лапидарной гамме красок, а светлые, «голубые» тона, помогающие передать семейную идиллию Горды, еще больше подчеркивают мрачность пещеры прорицательницы и трагический серый цвет, сопутствующий сцене у крепостной стены.

* * *

Общественный просмотр «Горды» Давида Торадзе состоялся 30 декабря 1949 года в Тбилисском театре оперы и балета имени З. Палиашвили. И уже на этом первом спектак-

ле зрители следили как завороженные за блестящим хореографическим воплощением Вахтангом Чабукиани образа национального героя Горды, сочувствуя его светлой любви к Иреме, патриотическим стремлениям грузинского народа к свободе и независимости. Присутствующих в зале до слез трогали переживания несчастной Иремы, когда ее ребенка должны были замуровать в крепостной стене; они осуждали козни злой и мстительной Джавары. И артисты, проносившиеся в танце, казались им прекрасными видениями, будто сошедшими со старинной грузинской фрески или с красочного арабского орнамента.

Контакт со зрителем, установленный уже на первом спектакле, с годами становился все теснее. Сегодня «Горда» твердо вошел в золотой фонд грузинской советской классики, являясь по-настоящему репертуарным балетом, который дают и на детских утренниках и в особо торжественных случаях; им открывают сезон наряду с бессмертными творениями Захария Палиашвили,

Ни один грузинский балет не выдержал столь длительного испытания временем, такого внушительного количества спектаклей и около пятисот только на тбилисской сцене. Успех сопутствует балету «Горда» и за пределами Грузии: театр включал его в гастрольный репертуар и показывал во многих городах Советского Союза, в том числе в Москве, Ленинграде, а также в Париже, Буэнос-Айресе, в Польше, Венгрии. Доказательством неоспоримого успеха спектакля служат многочисленные блестящие отзывы прессы, как советской, так и зарубежной.

Таким образом, «традиционность» балета «Горда» ничуть не умаляет его значения в творческом становлении композитора, в развитии этого жанра в Грузии. Репертуарность «Горды» так же закономерна, как постоянные постановки во всем мире балетов Чайковского или «Жизели» Адана. Важен не стиль балета, традиционный или современный, а качество его музыки, яркость музыкальной драматургии, способность увлечь сегодня зрителя и слушателя. И в этом Торадзе преуспел полностью.

В своем следующем крупном произведении, опере «Невеста Севера», композитор сумел использовать все ценные

находки «Горды», подняв их на новый уровень (конечно, с учетом специфики оперного жанра).

* * *

После замечательных оперных партитур композиторов старшего поколения — З. Палиашвили, М. Баланчивадзе, В. Долидзе, с их устоявшимися музыкальными традициями, в оперном творчестве грузинских авторов наблюдалось некоторое отставание: композиторы не сразу смогли отразить в своем искусстве новые идеи, образы, чувства и мысли советских людей, найти средства художественной выразительности для создания эстетически полноценных музыкально-драматических произведений. Из многочисленных грузинских опер первых десятилетий после Октября заслужили право на сценическую жизнь лишь «Сказание о Тариэле» Ш. Мшвелидзе (1946, окончательная редакция 1966) и «Баши-Ачуки» А. Кереселидзе (1946, окончательная редакция 1960).

Основываясь на достижениях Мшвелидзе и Кереселидзе, учитывая свой первый опыт создания пусть и неудачной оперы «Призыв гор», Торадзе создает музыкально-драматическое произведение, сыгравшее значительную роль в развитии грузинской национальной оперы. Здесь большое внимание уделяется ясности раскрытия замысла, сценичности образов, выразительности музыкального языка, впитавшего народные элементы, и, конечно, качеству либретто.

Материалом для либретто «Невеста Севера» послужили достоверные факты из жизни замечательного русского поэта и драматурга Александра Сергеевича Грибоедова. Воскрешена одна из волнующих страниц истории, в которой воспеваются прочные и неразрывные дружеские связи, с давних пор объединяющие русский и грузинский народы. Символом этой нерушимой дружбы явилось глубокое чувство Грибоедова и Нины Чавчавадзе.

Значительное место в опере уделено социальной проблеме — отношению поэта к декабристам, его трагической гибели, в которой был виновен политический и общественный

строй России времен Николая I, с его реакционным режимом, попирающим всякую свободолюбивую мысль.

Либретто И. Нонешвили отличается стройностью, цельностью драматургического развития, внутренней связью между отдельными действиями и эпизодами, реалистическим раскрытием идейно-смысловой фабулы оперы, яркостью и конкретностью образов; в нем подчеркнуты контрасты, узловые конфликты. Сложный образ А. С. Грибоедова ярко прорисован в его отношениях к друзьям, к декабристам, к царю, к Александру Чавчавадзе и, конечно, к Нине.

Либреттист и композитор поставили перед собой точно продуманную задачу и при содействии режиссера Большого театра И. М. Туманишвили решили образ спектакля в целом. Они старались подчеркнуть типические черты героев, показать их в развитии, придав каждому персонажу сценическую четкость, законченность. Чтобы найти для действующих лиц соответствующий музыкальный образ, Торадзе старался мысленно представить себе не только характеры героев, но их внешний вид, мимику, пластику движений. Так, перед ним был живой Грибоедов, с его близоруким взглядом поверх очков, устремленным куда-то вовнутрь. Авторы оперы также продумали до тонкостей оформление каждой сцены, и это впоследствии реализовал художник С. Кобуладзе. На такой четкой основе композитор смог показать в своей музыке живых людей с их мыслями, переживаниями, связанными с той или иной ситуацией, в которые они поставлены.

В музыке Торадзе ощущается стиль эпохи, с событиями, местом действия. Композитор достигает этого, прибегая к ярким национальным мелодико-интонационным гармоническим и ритмическим средствам выразительности и удачно решая проблемы современного оперного оркестра, в чем большую роль сыграло умение передать специфику звучания национальных инструментов средствами симфонического оркестра.

Взяв сюжет для своей оперы из другой эпохи, с другими социальными, общественно-политическими устоями и отношениями между людьми, композитор использовал здесь, как и в балете «Горда», традиционный язык, помогающий

жизненно правдиво раскрыть романтический сюжет «Невесты Севера». В своей опере Торадзе развил многие тенденции, намеченные еще в балете «Горда», главным образом — углубление в сферу психологического симфонизма. В «Горде» мы наблюдали черты симфонизма главным образом в единстве драматургического действия: по форме балет имеет некоторую общность с симфонической сюитой. Лирическая же драма «Невеста Севера» может рассматриваться как четырехчленная симфония, построенная по классической схеме: пролог и первый акт — свободно трактованное сонатное аллегро; цинандальская сцена — медленная часть; тбилисская картина помолвки и сцена тавризского базара — скерцо; комната Нины и эпилог — финал. Такой принцип симфонического развития отражается как на самом построении сцен, так и на других средствах выразительности, в том числе на национальном колорите, характерном для каждого действия. Все три акта оперы четко очерчены «территориально»: 1-й акт — русский; 2-й — грузинский; 3-й — иранский.

В партитуре «Невесты Севера» и картины распределены по актам более равномерно, чем в балете «Горда». Пролог и эпилог драматургически составляют как бы одно целое (место действия здесь — могила Грибоедова). Но если в прологе перед нами народ и близкие Грибоедова в его эпоху, то в эпилоге та же сцена рассматривается с позиций сегодняшнего дня, когда реализовались мудрые предвидения великого русского поэта.

В опере автор достиг больших результатов по сравнению с балетом в смысле непрерывности развития драматургического действия. Вокально-танцевальные дивертисменты (петербургский бал, хороводы Нины с подружками в 4-й картине, свадебные песни и танцы — в 5-й, танцы пленниц в сцене тавризского базара), демонстрирующие искусство различных народов и слоев общества (в «Горде» — это только различные национальности), тесно вплетаются в сквозную драматургическую линию оперы с ее симфоническим развитием музыкальных образов. Это развитие предстает здесь в новом качестве и более интенсивно благодаря органичному сочетанию оркестра с вокальными партиями — хорами, ансамблями, ариями, речитативами.

Как и в «Горде», во многих картинах «Невесты Севера» есть своего рода финальные кульминации, после которых следующая едена — это контрастный спад (к примеру, сочетание резкой, напряженной музыки полонеза, олицетворяющей вершину враждебного отношения аристократов к Грибоедову, и спокойной, умиротворенной музыки в сцене беседы поэта с друзьями в уютной домашней обстановке). Иногда картина заканчивается музыкальным эпизодом, имеющим прямое отношение к началу следующего. Так, связь между сценами квартиры Грибоедова и лагеря декабристов осуществляется через песню декабристов. Но как различно звучит она в камерной обстановке кабинета и в монументальном хоре ссыльных. При последовательном развертывании действия возрастает динамика: вся сцена тавризского базара по своей драматургической насыщенности подготавливает трагическую кульминацию финала

Каждый акт, каждая картина оперы включает ряд эпизодов, которые помогают развитию сценического действия. Причем границы эпизодов определяются не только моментами прихода и ухода действующих лиц, но и каждой переменной сюжетной ситуации, настроения героев.

Например, в сцене кабинета Грибоедова музыка состоит из четко очерченных номеров, соответствующих поведению персонажей. Однако здесь заметен и другой принцип деления, связанный с переживаниями героя. В самом деле, всю картину мы можем условно разделить по схеме А-В-А: первый раздел — тревога в связи с предстоящим путешествием, патриотические устремления, помогающие ее преодолеть. Это настроение и в оркестровой интродукции и в арии-монологе Грибоедова. Второй раздел — приход гостей, пытающихся рассеять тоску поэта, звучание мелодий романса Глинки «Не пой, красавица, при мне», а затем, как бы навеянная «песнями Грузии», вторая ария Грибоедова — все это носит лирическую окраску, контрастирующую с тревожно-напряженной атмосферой начала сцены. И, наконец, возвращение к первому разделу, где и тревога, и ожидание неизвестного; они возникают при звуках декабристской песни.

Каждый из таких эпизодов имеет свой тематический материал, свой ладо-тональный план, отличается целостностью построения (секвенционность, прием обрамления, репризы локального и общего значения). Иногда композитор искусно скрепляет смежные эпизоды, достигая тем самым непрерывности действия, укрупнения формы.

Музыка «Невесты Севера» неразрывна со сценическим действием. Традиционные оперные формы — закругленные арии, ансамбли — естественно сочетаются здесь с более свободными (речитативами, кантиленными фразами), отражающими и фонетические особенности грузинского поэтического текста.

Наиболее удачны в грузинских операх вообще — хоры. Роль их в «Невесте Севера» значительна и с драматургической стороны. Хоровые страницы в Прологе, рисующие грузинский народ; массовые сцены второго действия, хоры придворных в картине петербургского общества, хоры декабристов, хоровые эпизоды в сцене тавризского базара — все они связаны с драматургией оперы: хор — это своего рода действующее лицо, которое участвует в событиях, переживает с героями перипетии драмы, комментирует происходящее, оценивает ситуации. Особенно впечатляют монументальные хоры пролога и второго «грузинского» действия.

Интересен прием использования закулисного хора как одной из «оркестровых» красок партитуры; это — хор гостей (друзей Грибоедова), исполняющих романс Глинки «Не пой, красавица», это — цинандальский хор, вторящий вокализам Нины, и другие.

Раскрывая сложный и противоречивый душевный мир людей эпохи Грибоедова, Торадзе перекидывает мостик к современности, оценивая события далекого прошлого с точки зрения сегодняшнего дня. И, как в балете «Горда», время, отделяющее нас от описываемой драмы, будто исчезает, переживания героев воспринимаются как чувства живущих среди нас людей. Вероятно, поэтому «Невеста Севера» так близка зрителям, ее мелодические образы волнуют, трогают аудиторию.

Ряд лейтмотивов связывают между собой отдельные события, сцены, помогая слушателю следить за развертыванием конфликта, обнажая перед ним тончайшие оттенки харак-

теров. Они претерпевают (в «Невесте Севера» больше, чем в «Горде») многообразные изменения, соответственно с ситуациями, с переживаниями героев.

Создавая образ героя, страдающего и гибнущего в конфликте со средой, композитор использует как важнейший психологический стержень музыкальной драматургии оперы тему роковой обреченности Грибоедова. Впервые мы слышим ее в прологе, в дальнейшем этот лейтмотив получает широкое развитие в перипетиях драмы. Звучит он большей частью в оркестре при появлении поэта, но иногда мотив этот возникает в партиях других персонажей, когда речь идет о Грибоедове. Так, Торадзе очень органично вплетает тему рока в басовую вокальную партию Александра Чавчавадзе в прологе — низкий регистр соответствует по характеру драматическому колориту темы рока, ее размеренной ритмической поступи.

Лейтмотив этот гибко меняется, то принимая иную окраску, иной ритмический рисунок, то — сам характер, — в зависимости от сюжетных поворотов. Композитор редко использует его в контрастных сопоставлениях: он как бы драматургически вытекает из предшествующего музыкального материала. Большой частью он трагичен, и эту трагичность придают гулкие эхо октавы в низком регистре в прологе, в увертюре ко второй картине и в ряде других эпизодов.



В идиллической цинандальской сцене он звучит мягко, лирично: здесь отсутствуют зловещие октавы в басу, а певучие тембры инструментов, которые воспроизводят его, придают ему этот характер. В сцене декабристов он ритмически подвижен и как бы символизирует путешествие Грибоедова. При многократном повторении лейтмотив — тема рока, при-

обретает исключительное по силе и глубине воздействия значение.

Кроме этой постоянной «спутницы» поэта, есть еще одна интонация, возвещающая будущую трагедию и непримиримое отношение Грибоедова к царскому режиму, его внешне гордую неприступность, под маской которой он скрывает свое волнение: при каждом упоминании о поездке в Тегеран звучат зловещие встречные хроматизмы у тромбонов.

Грибоедов проходит по залу Зимнего дворца.

Его шаги — шаги обреченного.



Выразительно звучит «тема шагов» у тромбонов в оркестровой интродукции ко 2-й картине. При первом появлении Грибоедова во дворце шаги обрывались. Теперь этот хроматический ход дополнен резким всплеском на последнем аккорде (в клавише он слигван с предыдущим аналогичным аккордом и не звучит) — как бы символизирующим трагический конец.



Лирические светлые чувства Грибоедова к Нине выражены в лейттеме, к которой автор обращается в основном в кантиленных вокальных партиях героев.



Образ Грибоедова четко обрисован в ариях, дуэтах. И этому помогает развитая, выразительная мелодика, красочное оркестровое сопровождение. Можно наметить основные вехи развития этого образа: замкнутый в себе поэт, чужой среди враждебной ему петербургской аристократии (здесь происходит завязка конфликта, хотя во всей сцене Зимнего дворца у героя нет ни одной реплики); Грибоедов среди друзей выявляет свое подлинное лицо: патриотические устремления, мечты о личном счастье, сомнения и даже страхи; в Цинандали и Тифлисе у Александра Чавчавадзе он — нежно влюбленный в Нину и, наконец, в Тавризе — в роли официального дипломата. Интонационной сферой образа Грибоедова являются грузинские музыкальные интонации, так как из различных аспектов его сложного характера, его богатого и противоречивого внутреннего мира основное внимание авторов сосредоточилось на сердечном отношении русского поэта к Грузии, к ее народу.

Плениет и сложная линия вокального и сценического рисунка роли Нины. Образ как бы светится изнутри, хотя всегда по-разному. Мягкая, светлая песня утренней зари в саду отца Нины словно повествует об еще детских неосознанных чувствах тоски, грусти девушки. Ее мелодия звучит на фоне закулисного женского хора, и его точно парящие в воздухе звучания подчеркивают светлый колорит этой сцены. Мелодический рисунок полевки вокализа, — устремленный вверх и плавно спадающий — усиливает впечатление света, воздуха, заполняющих сцену. Такое ощущение пленера связано с обликом самой героини.



Под влиянием любви Грибоедова ее чувства расцветают, становятся глубже, богаче, интенсивнее; соответственно транс-

формируется и музыкальный язык ее партии — от сдержанных, целомудренных признаний в сцене в Цинандали, к страстному порыву (в эпизодах, связанных с Тифлисом), к проявлению глубокого супружеского чувства (Тавриз) и, наконец, выражению трагической утраты (последняя картина и пролог). Образ Нины, возвышенный, одухотворенный, любовно выписан композитором. Ее лейтмотив становится темой любви и слышен иногда в оркестровом сопровождении вокальной партии Грибоедова. Интонационная сфера, к которой прибегает автор, рисуя портрет Нины (так же, как ее отца и Эристави), характерна национальными грузинскими оборотами.

Заостряя внимание на психологических переживаниях героев, Торадзе не довольствуется сугубо камерной трактовкой их внутреннего мира. Внешние события, влияющие на развитие душевной драмы, углубляют значение кульминационных моментов. И композитор вводит в оперу живые, колоритные народно-жанровые сцены, тесно связанные с основным конфликтом, рисует обстановку, на фоне которой действуют герои. Это — монументальный хоровой эпизод народной толпы в прологе, блестящая сцена бала в Зимнем дворце, песни и танцы, воссоздающие помещичий и крестьянский быт Грузии, шумная суতোлка восточного базара с красочными плясками пленниц.

Музыкальному языку «Невесты Севера» присущи непосредственность и искренность чувств, задушевность высказывания. Композитору удалось добиться большой динамики, концентрации действия при очень, на первый взгляд, простых, лаконичных, а на самом деле глубоко продуманных, самобытных выразительных средствах.

Роль мелодии в музыке Торадзе огромна: она является главным и непосредственным выразителем его мыслей, воплощением основного душевного движения героев, которое отражено в тексте. В партитуре «Невесты Севера» встречаются мелодии различного типа. Преобладает широкая кантилена, получающая большое кульминационное развитие. Однако есть здесь и лаконичные попевки, отличающиеся национальной самобытностью, есть — ариозного, романсового, декламационного оклада страницы, есть своеобразные, ост-

ро драматические мелодии (к примеру, упомянутый хроматический ход у тромбонов).

Музыкальная ткань оперы богата характерными, близкими к народной речи мелодическими, ритмическими и ладо-тональными оборотами, причем это в равной мере относится и к грузинской, и к русской, и к иранской музыке. При всем том автор не использует ни одной фольклорной цитаты, а передает обобщенные специфические национальные черты.

Композитор смело объединяет грузинские крестьянские напевы с характерными элементами музыки городского романа. Не ограничиваясь интонациями карталино-кахетимской песни, которую широко использовали композиторы старшего поколения, Торадзе обогащает свой язык элементами фольклора гурийского, пшаво-хевсурского и ряда других народностей, то есть отбирает интонации, соответствующие его художественным замыслам. Так, например, дуэт Нины и Татэ (сцена в Цинандали) написан на основе мегрельских песен. В сцене свадьбы в Тифлисе звучат многие напевы Западной Грузии. Интонации народной многоголосной песни неоднократно встречаются во 2-м — грузинском акте: в сцене приезда Грибоедова в Цинандали, а главное — в сцене помолвки, где мы слышим многочисленные свадебные песни и танцы, то быстрые, огневые, то плавные, лирические. Этот второй вокально-танцевальный дивертисмент позволяет композитору с наибольшей полнотой отобразить обрядовое искусство Грузии. В то же время он выполняет и драматургическую нагрузку, показывая нам героев в апогее их личного счастья.

Грузинские интонации звучат в иранском акте, когда появляются на базаре цинандальские пленные (фраза у виолончелей, напоминающая песню-причет тушинок).

Противопоставление грузинской музыкальной сферы и восточной наблюдалось еще в балете «Горда», но в «Невесте Севера» этот прием получает свое развитие. Ведь «Горде» черты арабского Востока, естественно, были выражены средствами танца, приобретая, например, в 3-м акте характер чисто дивертисментного номера (в сцене Боя они играют более действенную роль). В «Невесте Севера» в тавризской картине, созданию

характерного облика восточного базара, кроме танцев, помогает еще и шум толпы, когда в музыкальную ткань органично вплетаются назойливые крики торговцев, усиленно предлагающих свой товар, пронзительные возгласы нищих, призыв мульты к вечернему намазу, жалобные стоны измученных пленных, взволнованные реплики героев музыкальной драмы. Однако такая пестрая «разноголосица» не разрушает драматургическую цельность картины: она получилась удивительно живой, скульптурно выпуклой, красочной, по колориту богатой. Зрительное восприятие гармонирует с многообразием музыкального языка. Мелодический, гармонический и ритмический язык отличается пряным «ароматом» персидского Востока.

Значительную роль играет здесь оркестровка. Струнные и деревянные инструменты, преобладавшие в остальных картинах оперы, где было много лирических, кантиленных мелодий, уступили место медным и ударным, звучащим резко, насыщенно. Чутко уловив колористические особенности иранской инструментальной музыки, композитор внес в нее и некоторую гротесковость, пикантность ритмики, подчеркнутую акцентами отдельных инструментов.

Принцип тембральной драматургии с ее эмоционально-психологической функцией вообще играет в «Невесте Севера» более значительную роль, чем в «Горде». Манера инструментовки привлекает здесь прежде всего яркой выразительностью, национальной характерностью. Оркестр Торадзе отличается свежестью красок, достигнутой путем варьирования ело состава, отдельных групп, комбинаций различных тембровых сочетаний оркестровых голосов. Композитор всегда старается внести в традиционную манеру им самим продуманные, прочувствованные приемы. Так, он опровергает устоявшееся мнение относительно способности тех или иных инструментов выражать определенные психологические состояния. Именно поэтому при проведении проникновенной темы любви виолончелью соло (2-й акт) композитор вводит медные, которые обычно характеризуют торжественность, помпезность.

При обрисовке драматического образа Грибоедова композитор прибегает к низким тембрам тромбонов на фоне уни-

сона квартета струнных, а затем противопоставляет этой мрачной по своему звучанию группе светлый ансамбль флейт и кларнетов. Частая смена таких контрастных по тембру групп помогает достичь сильной драматической напряженности.

Интересно инструментована сцена петербургского бала, особенно придворный танец-полонез («режущие» тембры медных). Искусно производится композитором замена голосов оркестра голосами хора. Торадзе пишет всегда развернутое инструментальное сопровождение, но никогда не создается впечатления перегруженности оркестровой партии, композитор умеет вовремя приглушить ее звучность перед вокалом.

Вся сцена в Цинандали характерна своими инструментальными пластами, которые служат фоном выразительно мелодии. Запоминаются колоритные хороводные песни и пляски, где в звучностях симфонического состава слышны вдруг голоса национальных инструментов. В оркестре есть и моменты прозрачного филигранного звучания, например, музыкальный фон в ариозо Нины с удачно найденной гармонической педалью закулисного хора, о котором мы уже говорили.

Мягкость, легкость инструментовки присуща сценам на Мтацминда. И это — при наличии значительных динамических нарастаний и спадов. Особенно просветленно звучат комбинации деревянных инструментов с челестой.

Важная композиционная особенность «Невесты Севера» — широкое симфоническое развитие узловых моментов, эпизодов психологического значения. Пролог и все три акта оперы имеют развернутые вступления (увертюры), где звучат лейтмотивы оперы (тема рока, тема любви и другие). Оркестр принимает активное участие в музыкальной драме, передавая изгибы мысли, оттенки чувств, состояний героев. Кроме того, оркестр часто иллюстрирует подтекст; он указывает, как будет развиваться сценическое действие, предвосхищая события; иногда становится предсказателем меняющейся ситуации или выразительно обрисовывает происходящее в данный момент. Так, к примеру, в ликующую атмосферу дуэта Грибоедова и Нины (в Тифлисе) врываются тревожные интонации в оркестровых голосах. И это до того, как на сце-

не появляются разоренные персами цинандальские крестьяне; в сцене базара, прежде чем Грибоедов и Нина вмешиваются в судьбы грузинских пленных, в оркестре уже слышны интонации гнева, возмущения против тех, кто принес страдание людям (именно так воспринимаются рубящие звуки труб *staccato*).

Вместе с мелодией и ее оркестровым колоритом композитор тщательнейшим образом выстраивает в воображении гармонический план оперы. В «Невесте Севера», как и во всем творчестве Торадзе, гармонический язык обогащается за счет особенностей грузинских народных песен, как светских, так и культовых, о чем мы уже говорили. Опере присущи плотные, полнозвучные гармонии, обильно насыщенные вспомогательными нотами, аккорды смешанного, бифункционального типа. Такая сложность оправдана разнохарактерностью образов, внутренней напряженностью повествования.

Значительна у этого автора и роль ритмического рисунка. Опираясь на богатство и разнообразие ритмов грузинского фольклора, композитор сумел подчинить их требованиям своей драматургии, своей мелодики, своей манере письма. Его ритм является и выразительным средством музыки, и четкой конструктивной опорой. Волевое, энергичное начало достигается путем упорного повторения ритмически активных мотивов. Богатство ритмов в музыке Торадзе влияет на разнообразные речитативы оперы. Интересны танцевальные ритмы, в которых больше всего выступает их национальная специфика («Танец названных сестер» 2-го акта).

Вместе с художником композитор сумел своеобразно воплотить в своем искусстве и красоту природы, передавая пейзаж в непосредственной связи с психологическим состоянием героев — ощущение мягко падающих снежинок за окном уютного кабинета Грибоедова; картина цинандальского пейзажа, в который органично вписывается Нина и окружение — все это связано с тембровой драматургией (буквально зримые картины природы возникают в воображении, когда в оркестре звучат в высоком регистре струнные, сочетающиеся с низким регистром флейты и английского рожка).

* * *

Постановка «Невесты Севера» отличалась жизненностью, реалистичностью. И. М. Туманишвили, главный режиссер Большого театра, специально приехавший в Тбилиси, сумел вдохнуть в спектакль поэзию, подчеркнуть тонкий психологизм произведения. В его художественном решении сценического облика постановки чувствовался современный стиль. На премьере в Тбилиси в феврале 1958, а месяц спустя — на Декаде грузинского искусства и литературы в Москве — опера имела большой успех. В мае 1960 года она прошла несколько раз в концертном исполнении в столице в Колонном зале Дома Союзов и Кремлевском Дворце съездов (режиссер О. М. Моралев, дирижер А. М. Ковалев), а также была записана для фонда Всесоюзного радио.

В дальнейшем опера некоторое время включалась в репертуар гастрольных поездок Тбилисского театра и, таким образом, с ней могли познакомиться жители многих городов Советского Союза. Отзывы зрителей, а также прессы, всюду бывали самые благоприятные. И хотя опера «Невеста Севера» недолго продержалась на сцене Тбилисского оперного театра, она, несомненно, обогатила его репертуар и сыграла важную роль в творческом росте самого композитора, ибо тенденции, проявившиеся здесь, нашли затем развитие в его последующих сочинениях — Второй и Третьей симфониях, телевизионном балете «Мцъри».

* * *

Каждое из разобранных выше произведений Торадзе заняло свое место в общем творческом процессе, характеризуемом прочной опорой автора на традиции классики, использованием средств выразительности, применявшихся представителями именно этого направления. В то же время в музыке композитора уже давно подготавливался, выкристаллизовывался качественно новый этап — интерес к новым приемам композиторского письма, изучение современной композиторской техники. И все-таки, даже обнаруживая в сочинениях Торадзе принципиально новые черты, мы всегда мо-

жем установить ощутимую связь между ними и стилем ранних произведений: Торадзе всегда остается самим собой, сохраняя неповторимый поэтический настрой, зримую образность, мысли, краски, эмоции. В такой манере написано и крупное симфоническое сочинение Давида Торадзе — Вторая симфония «Хвала Никорцминде» (1968).

Это замечательное произведение Арам Ильич Хачатурян при первом его прослушивании в июне 1970 года назвал «этапным не только для творчества Торадзе, но и для всей советской музыки».

Проследим, как оно родилось. Высоко в горах Рачи (Западная Грузия) до сих пор стоит в своей первозданной красоте чудо древнего грузинского зодчества XI века — Никорцминдский собор. Благодаря трудно достигаемому местоположению он в свое время избежал разрушения врагами, а также реставраций и потому донес до нас нетронутым дух старины.

Этот блистательный памятник материальной и духовной культуры Грузии, ее многовековой героической истории вдохновил замечательного грузинского поэта Галактиона Табидзе на создание известного стихотворения «Хвала Никорцминде». Вписанное в книгу отзывов самим поэтом стихотворение запало в душу Давида Торадзе, отвечая его восторженному настроению при знакомстве с величественным собором, с его изумительными рельефами на фронтоне.

«...Как прочно воздвиг
Тот, кто воздвиг
И небом увенчал
Храм Никорцминды!»¹

Торадзе сумел передать в своей музыке все фазы постижения древнего мира, выявления в нем сокровищ непреходящей ценности, близких, понятных и человеку XX века. Это не просто отвлеченное описание старины, а стремление ком-

¹ Подстрочный перевод с грузинского Г. Маргвелашвили.

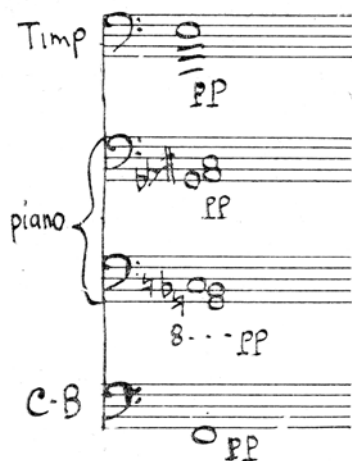
композитора средствами своего искусства перебросить мост между лучшими достижениями прошедшей эпохи и возможностями будущего. В проникновенных лирических зарисовках камерного звучания, в динамических нагнетаниях массивов tutti в огромной ритмической напряженности всех трех частей Симфонии слышно биение человеческих сердец, угадываются образы нашей действительности, уловленные тонким слухом современного музыканта.

Как видно из названий частей («Никорцминда», «Симфония камней», «Рельефы»), главную роль играют здесь визуальные образы, рожденные причудливыми оркестровыми красками, приемами серийно-пуантилистской техники. Однако композитор использовал эти приемы, выбирая лишь то, что соответствовало его творческой индивидуальности, не разрушая национальной основы своей музыки, такой характерной для творчества Торадзе в целом. И во Второй симфонии, несомненно, имеются тональные опоры, ладово-гармоническая структура, которая выдержана в грузинской национальной манере.

Все части Симфонии идут на одном дыхании, хотя каждая ее музыкальная мысль насыщена своими настроениями, эмоциями. Произведение имеет четкую конструкцию, а также интонационную рельефность сквозной темы, которая цементирует все его части и эпизоды. Такая монотематичность тоже идет вразрез с суровыми догмами тотально-сериального письма.

Тема, объединяющая все части Симфонии — это сванская восьмизвучная попевка из старинной культовой музыки. Попевка эта претерпевает различные изменения, развиваясь мелодически, полифонически, тембрально, однако везде сохраняя национальное своеобразие и самобытность почерка композитора. Этот основной драматургический образ воспроизводится в темпе *Largo religioso* уже в начальных тактах Симфонии. Сначала наше внимание привлечено таинственным звучанием аккорда из восьми нот у фортепиано, литавр и контрабасов.

Затем его свободная серия, большую часть данная в виде двух мелодических интонаций, исполняется попеременно английским рожком, гобоями, кларнетами, фаготами и за-



сурдиненной трубой, перемежающимися с легким звоном колокола. Неповторимый колорит этого «двуликого» лейтмотива в стиле древних грузинских песнопений передает настроение отрешенности, застывших образов.



1-я часть «Никорцминда» является как бы настроем, введением в соответствующую атмосферу философских раздумий при созерцании величавых контуров храма с их изящной каменной резьбой, которые так органично вписываются в окружающий горный пейзаж. В музыке *Largo religioso* словно сквозь дымку веков мы начинаем ощущать эпоху создания храма, проникаемся его торжественной красотой. Созерцательные, несколько отвлеченные звуковые образы понемногу обретают более конкретную динамическую интенсивность

— нам чудятся отзвуки былых эмоций, волнений, связанных с драматическими событиями, свидетелем которых был сам Никорцминдский собор.

В *Largo religioso*, в начале и в конце Симфонии, обращает на себя внимание и другой архаический ритмоинтонационный оборот, присущий кавказским горцам, рассыпающийся точно всплеск в исполнении гобоев и засурдиненной трубы. Разгадка этого таинственного всплеска имеет притягательную силу: откуда он, что изображает — звон доспехов, боевой клич, доносящийся из дали веков или, может быть, клёкот хищных птиц, с высоты зорко высматривающих до-



бычу? Несомненно одно: этот сонорный эффект имеет образное значение в «духе старины». Подобные приемы использовались композитором и в его предшествующих работах — «Горде», «Невесте Севера», причем во вполне конкретных образах: в интонационных контрастах грузинских и восточных тем, в картинах природы.

В оркестровый колорит *Largo religioso* органически вписывается и удачное использование унисонного хора из девяти сопрано, без слов исполняющих новый вариант попевок-лейттемы на фоне звона колокола и тихих, протяжных звуков скрипичной и ударно-электронной группы.

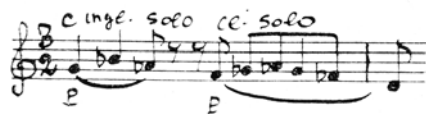


Вторая часть как бы переносит нас в реальный мир движения, названный композитором «непрерывным бегом времени». Это — «Симфония камней», где камни оживают, танцуют, рассказывают о своих переживаниях и событиях.

Построенная на народных ритмо-гармонических оборотах, вторая часть самая действенная, динамичная; по форме она представляет собой своеобразное симфоническое аллегро. Ее главная тема — быстрая, энергичная, в темпе *Allegro risoluto* звучит в легкой переключке деревянных инструментов на фоне струнных, партия которых изложена в пуантилистской технике. Использование ее подчинено здесь образной задаче — передать пейзаж, атмосферу, царящие у храма.



Побочная партия *Al rigore di tempo* воспринимается совсем в другом эмоциональном ключе, хотя построена она, как и главная, на лейттеме произведения. Только на этот раз в ритме изящного, мягкого вальса. В экспозиции она изложена чистыми тембрами, что обуславливает прозрачность звучания:



В разработке этих тем композитор использует прием, приобретающий впоследствии широкое развитие, — прием

остинатных нагнетаний, которые приводят к вихревой кульминации огромного динамического напряжения. В Коде хорального типа сванская попевка чудесно звучит в исполнении альтовой флейты. Она возвращает нас к состоянию, заданному вначале, возрождая основной образ Никорцминды. Смена динамики, тембровых красок, когда насыщенное tutti перемежается с нежнейшими кантиленами солирующих инструментов, впечатляет и в других моментах Симфонии, выявляя характерные особенности оркестрового стиля композитора.

Активное драматургическое действие продолжается и в финале Симфонии — «Рельефах». Это разнохарактерные миниатюры, изображающие различные светские и духовные ритуалы, что подчеркивает возвышенность мыслей и чувств людей Грузии той отдаленной эпохи.

В музыке Торадзе этот финал — звуковое воплощение девяти знаменитых рельефов храма — построен в форме сюиты. Каждая из его небольших контрастных зарисовок имеет самостоятельное ритмо-интонационное решение, но все они объединяются лейттемой Симфонии, хотя и изложенной в самых различных планах, а также некоторыми ладово-гармоническими особенностями, архаическими и в то же время сугубо современными по своему изложению. Ритмы рельефов создают живую, танцевальную картину: мы слышим и народные ритуальные танцы и современную вальсообразную музыку. Танцевальную ритмическую окраску приобретает порой и сванская попевка.

Композитор достигает здесь наибольшей изобретательности оркестровки. Много интересных тембровых находок дает использование ударной группы, например, тарелок, железных щеток.

Драматургическим центром не только финала, но и всего произведения являются 7-й и 8-й рельефы. Более развитая, симфонически насыщенная музыка в этих эпизодах характеризуется наступательным движением остинатных ритмических фигур. Интересный прием применен в кульминации, где лейттема интенсивно звучит у четырех труб, причем по законам серии в каждом новом аккорде прибавляется по одной ноте, доходя до облигатных восьми звуков это верти-

кали. После насыщенного тутти остаются яркие, но резкие токатные обороты у фортепиано и джазовых инструментов — серия продолжается по горизонтали. Этот прием сообщает музыке огромную напряженность.

С окончанием феерии вновь возвращается проникновенное настроение начала Симфонии (*Largo religioso*), помогающее слушателю углубиться в себя, прочесть много интересных страниц в книге жизни.

Создание музыки, в которой бы так органично слилась формула, волнующая в данный момент музыкантов мира — национальная традиция и современность, — занимало композитора на протяжении многих лет. Синтез этот во Второй симфонии осуществлен оригинально, самобытно и в полной мере характеризует творчество композитора на данном этапе. Традиция сказывается в выборе национальной программы (храм Никорцминды — памятник старинного грузинского зодчества), в использовании древних пластов национального музыкального материала (сванская попевка и другие ладо-гармонические и ритмические национальные особенности грузинской музыкальной лексики), в проникновении в дух архаической эпохи.

Национальный характер архитектурного памятника вызвал к жизни своеобразный музыкальный язык Симфонии, определил ее строй, передаваемый средствами современной композиторской техники. Так, происходит обновление национальных традиций, их творческое переосмысление в рамках традиционного жанра симфонии, выявление еще неиспользованных фольклорных пластов, поиск новых элементов в народном искусстве, оригинальная манера их обработки. В Симфонии отражены и индивидуальные методы композитора, поиск и утверждение новых стиливых средств, новых выразительных возможностей оркестра.

Мы уже говорили о способности Торадзе передавать в своей музыке выпуклые, живые, зримые образы. В музыкально-драматическом искусстве ему помогли в этом поэтический текст, реальные образы героев, их костюмы, декорации. В симфонической музыке все эти аксессуары отсутствуют. Есть только динамичность и экспрессивность самих образов, словно светящихся изнутри всеми спектрами цвето-

вой гаммы, в которой каждая краска соответствует определенному психологическому настрою.

При явно выраженной национальной почвенности музыкальной речи композитор нередко отказывается от традиционной манеры использования инструментов и находит интересные технологические средства для удачных звуковых комбинаций, своеобразных оркестровых красок, главным образом у духовых и ударных групп, воспроизводя обобщенные колористические тембры грузинских народных инструментов — чонгури, дудуки, ствири. Так, например, уже в первых тактах Симфонии Торадзе выявляет новые тембральные возможности, давая соло трубы на фоне деревянных духовых и ударных.

Иногда композитор сознательно меняет исполнительскую функцию инструментария, используя инструмент при необычной ситуации в не стандартных регистрах. Примером: может служить, опять-таки, начальный эпизод, где партия трубы написана в низком регистре, тогда как по традиции ее место в среднем регистре и даже высоком. Это меняет привычный тембр трубы, и она напоминает здесь народный инструмент дудуки. Такая же метаморфоза происходит с флейтой (в первом рельефе): написанная для нее мелодия в необычно низком регистре звучит оригинально, свежо.

В партитуре имеются эпизоды, где ударные как бы выполняют роль струнных. Так, к примеру, во второй части — «Симфонии камней» — в темпе вальса на 3/2 ударные «выпевают» свою мелодию первым планом вместе с четырьмя сольными скрипками на фоне басового кларнета и аккордов струнной группы и челесты.

И наоборот, струнные конкурируют с ударными в моментах растущего напряжения в той же второй части: приближаясь к своеобразной репризе *Agitato con passione*, струнная группа выступает вместе с деревянными духовыми и фортепиано, своей манерой а сессо подчеркивая ритмический характер музыки.

Определенная драматургическая направленность, вызвавшая к жизни оригинальное использование многих инструментальных тембров, вырабатывалась в творчестве Торадзе постепенно. Эти стремления в той или иной форме прояв-

лялись и раньше. Проникновение в атмосферу прошлого имело место еще в балете «Горда» с его ощущением зрелищно-декоративных образов (искусство ваятеля Горды), картин природы и быта (утро в цветущем Цинандали, зимний пейзаж за окном квартиры Грибоедова, пестрота красок восточного базара в Тавризе в опере «Невеста Севера»).

Но стремление к богатству колорита ранних партитур Торадзе приобрело в Симфонии более четкие контуры. Так, благодаря гармоническому и тембральному обострению музыки ее воспроизводит некое «волшебное оцепенение» застывших звучаний замшелых камней.

Многие страницы партитуры решаются с новой художественной точки зрения, с использованием более современных и совершенных приемов композиторской техники, созданных на основе народной ритмики и гармонии. К примеру, метод гармонического мышления автора Симфонии опирается на гармоническую структуру, использованную в «Горде» и «Невесте Севера». Вспомним обрисовку образа Горды в I картине (Ноктюрен) — легко установить близость использованных здесь гармонических приемов с примененными в обаятельной вальсообразной теме «Симфонии камней». Гармонические комплексы многих страниц I-го акта — дуэты Джавары и Горды, Иремы и Горды, возвращение Горды на родину (3-й акт), «Идиллия» и сцена замурования Бадри (4-й акт), при пристальном анализе перекликаются с гармониями Четвертого и Пятого рельефов.

Стремительная импульсивность остигатных ритмов многих эпизодов Симфонии, приводящая к кульминации большого внутреннего накала, как, например, разработочный эпизод первой темы из «Симфонии камней», а также Седьмого и Восьмого рельефов, имеют своими прообразами кульминационные эпизоды «Горды» (поединок Горды и Мамия, душевные «взрывы» Джавары в I и III актах, финальный бой) и «Невесты Севера» (жалобы разоренных цинандальских крестьян). Однако во Второй симфонии эта стремительность выражена динамичнее и кажется более органичной.

В партитуре Симфонии привлекает также богатство мелодического материала, мастерство полифонической вязи,

различные сочетания попевок, наложений, стретт в самых разнообразных вариантах. При всем этом Вторая симфония Торадзе написана стилистически очень однородно. И, несмотря на сложные приемы серийной техники и пуантилизма, произведение это вполне доступно широкой аудитории (хотя, конечно, требует от слушателя работы мысли), что подтверждается успехом этого произведения в Тбилиси, Москве, Ленинграде, Таллине.

* * *

На празднике искусств к 60-летию Великого Октября, в концерте академического Большого хора Центрального телевидения и Всесоюзного радио под управлением Клавдия Птицы, впервые в Тбилиси прозвучала Третья — Хоровая симфония Д. Торадзе «Грузинские народные напевы», семь поэм для смешанного хора, гобоя и контрабасов на тексты стихов Галактиона Табидзе (русский перевод И. Петровой). Семь частей-поэм Симфонии имеют следующие подзаголовки: 1 — «Выше знамена»; 2 — «Ветер», 3 — «Баллада об орле»; 4 — «О тебе мечтаю»; 5 — «Солнце небесное»; 6 — «Светятся дома»; 7 — «Рассвет».

Сам термин «хоровая симфония» говорит об обновлении классического жанра, внесении новых средств выразительности, полнее раскрывающих образы общечеловеческого значения, актуальные для всех времен. Чтобы выявить драматургическую линию «Грузинских народных напевов» с их объемными общественно-значимыми поэтическими образами, Торадзе сохраняет, в основном, структурные и композиционные признаки симфонического цикла, расширяя круг средств музыкальной выразительности необычными, оригинальными методами. И в этом ему во многом помогает опора на конкретный поэтический текст.

На первый взгляд разрозненные и имеющие каждый совершенно самостоятельное значение стихи Г. Табидзе между тем объединены общей идейной направленностью: они прославляют величие Революции, счастье, которое она дала сегодня обездоленному в прошлом народу. То же и в музыке: каждая поэма — законченный образ своего характера, своего

настроя. Но духом борьбы преисполнены все части Симфонии: ведь каждая светлая мечта, чтобы стать явью, проходит через очищающее горнило. Так крепнут мужество и воля народные — «лишь тот достоин счастья и свободы, кто каждый день за них идет на бой» (Гёте).

Глубина идейного замысла «Грузинских народных напевов» раскрывается в напряженном развитии, часто конфликтном, даже противоречивом. В этих конфликтных столкновениях образы прекрасной родины, неотделимые а душе человека от стремления к свободе, к счастью («Ветер», «О тебе мечтаю», «Светятся дома»), и образы-воспоминания о трагическом прошлом («Баллада об орле», «Солнце небесное»). Символ конечной победы служит путеводным маяком уже в первой поэме «Выше знамена», приводя к логическому завершению народной борьбы с социальным гнетом — финальному «Рассвету» — свободной заре « пленительного счастья».

Это четко, точно скомпонованное произведение имеет все признаки большого циклического полотна со сквозным тематическим материалом, которое драматургически развивается. Рассматривая сочинение крупным планом, убеждаешься, что «Выше знамена» построена по принципу первой части сонатно-симфонического цикла со своим развитием тематического материала. Воссоздавая события, атмосферу революционной борьбы за свободу и счастье человечества, композитор выстраивает форму на сопоставлении контрастных по характеру и выразительным средствам частей симфонии. Драматическим центром произведения являются обе медленные хоральные поэмы — «Баллада об орле» и «Солнце небесное», особенно последняя. Поэмы «Ветер», «О тебе мечтаю», «Светятся дома» играют роль скерцозно-лирических интермедий, но и они насыщены драматическими и героическими красками (особенно средние эпизоды хорального типа). Седьмая поэма «Рассвет» — реприза Симфонии, которая, частично повторяя материал и атмосферу первой поэмы, подытоживает основные образы произведения. Такой принцип обрамления применялся композитором уже не раз и раньше — в «Горде», «Невесте Севера», Второй симфонии. Но здесь

он более органичен с драматургической точки зрения, подчеркивая главную идею произведения, идею прославления счастья народного, принесенного Великим Октябрем.

Музыка Торадзе ярка и доходчива благодаря богатой внутренней динамике, драматургической четкости. И, несмотря на в общем-то сложные и не стандартные средства выразительности, композитор достигает тесного контакта со слушателем. Симфония производит прекрасное впечатление оригинальностью замысла, мастерством его воплощения. В ней подкупает богатство грузинских народных интонаций, многообразие контрастных образов. Эти контрасты и в сопоставлении поэм-частей друг с другом и внутри каждой из них. Почти все они написаны в простой трехчастной форме с репризой, нередко и с кодой, в которой композитор напоминает главные образы поэмы, в их наиболее характерном колористическом и динамическом варианте. Это помогает слушателю усвоить и закрепить в своей памяти музыкальный материал, четче ощутить самобытность ладотональных устоев Симфонии, звучащих и несколько архаично и, в то же время, самобытно и свежо, в современном эмоциональном ключе.

Несмотря на то, что все части партитуры различны по темпу, настроению, характеру образов, по интонациям, оркестровым тембрам, фактуре, их музыкальная лексика и гармонический язык выдержаны стилистически в едином ключе. Если композитор и повторяет здесь находки Второй симфонии, они всегда представлены у него в новом качестве. В Третьей симфонии много не шаблонных, художественных приемов, связанных с вокальными тембрами.

Написанная для большого хорового коллектива, Симфония звучит гибко, изящно и преподносится скорее в стиле камерного музицирования, создавая интимную художественную атмосферу. Камерная трактовка произведения нагляднее всего проявляется в начале Симфонии: впечатляющий художественный образ величия Революции и ее символа — красных знамен — достигается не внешне помпезным, мощным звучанием, традиционным маршеобразным ритмом, а раскрытием глубинных лирических настроений. Такое своеобразное вос-

приятие величайшего события истории заставляет вибрировать какие-то новые струны. И радостная вера в светлое будущее Родины, завершающая симфонию, выражена автором опять в интимном, камерном плане, будто человек в глубине души вспоминает свои светлые мечты, ставшие явью.

На фоне такого камерного изложения материала (это отчасти характерно и для Второй симфонии) особенно интенсивно звучат редкие динамические кульминации в узловых моментах драматургии. В той же поэме «Ветер» легкое звучание на пианиссимо, напоминающее чуть заметное дуновение ветерка, понемногу перерастает в образ революционной бури, все сметающей на своем пути, приводя к интенсивной кульминации на фортиссимо. Все партии становятся носителями определенных остинатных фонических колебаний, колокольных раскачек, при неизменном повторе темы ветра. Благодаря укорачиванию фигурации создается впечатление ускорения, что как бы подготавливает более быстрый темп средней части, однако, придерживаясь принципа контрастных сопоставлений тем, автор дает второй образ на *Poco meno mosso*. В этом небольшом хорале долгожданную свободу воспевают сопрано и альты, звучащие в сопровождении гобоя. Каждая фраза завершается всплеском нисходящих квинт, исполненных пиццикато контрабасов, что дает резкие регистровые контрасты.

Хоровая фактура у Торадзе очень разнообразна, он смело использует частые альтерации, диссонирующие сопоставления, применяет квартоквинтовую интервалику — горизонтальную и вертикальную. Но колоритное звучание хора всегда стройно и органично благодаря удобному распределению материала между различными, часто разделенными, группами голосов.

Количество сонорных комбинаций неизмеримо увеличивается при слиянии вокала с небольшой инструментальной группой (гобой и контрабасы), которая выполняет подчас функцию симфонического оркестра, внося много выразительности и разнообразия в общее звучание. Однако такой изысканный колористический строй привлекает не сам по себе, а служит мощным выразительным средством для воплощения образа.

Каждое вступление гобоя соло или в сочетании с различными группами хора имеет свой сугубо индивидуализированный эмоциональный настрой, свою неповторимую окраску. Так, углубляя поэтический замысел Г. Табидзе, партия гобоя в первой поэме воссоздает образ полыхающих на ветру красных знамен Революции. Мотив этот остро характерен и завершается диссонирующими скачками, придающими движению размах. Эта лейттема пронизывает всю партитуру в



различных, подчас контрастных вариантах, тембровых аспектах, она звучит и в партии хора.

Удачно используется гобой и в эпизоде, связанном с повествованием о раненом орле («Баллада об орле»). Этот сонорный эффект зарождается еще в финале предыдущей поэмы «Ветер», когда партия гобоя завершает эту часть легким вздохом, из которого уже в следующем *Andante pastorale* вырастает далекий пастуший клич, его эхо у разделенного хора сопрано и новый вздох у гобоев.



Поэма «О тебе мечтаю», изящного, танцевального характера, написана совсем в ином, лирически взволнованном ключе. Тон такому настроению задает опять-таки голос гобоя, в партии которого применен оригинальный прием переменных акцентов на разных четвертях такта. Это нарушает неизбежность пятитактового ритма, сообщая ему гибкость, упругость.

Изломанная мелодия в партии гобоя может выражать и глубоко трагические интонации, болезненно действующие на психику человека, на все живое в образе обжигающих лучей палящего июньского светила («Солнце небесное»).

Значительна и роль группы контрабасов. То их функция ограничивается только ритмической стороной, когда



pizzicati подчеркивают сильные доли («Ветер»). Те же пиццикати как бы дорисовывают образ нисходящими квинтами. Контрабасы дивизи в остинатной квинте использованы как фоновый эффект (хорал из этой же поэмы).

Безусловно, оригиналы стихов Табидзе лучше ложатся на музыку, более лаконичны и выразительны, чем русские переводы Л. Колесникова и даже И. Петровой. Последний сам по себе не плох, но, как всякий перевод, в особенности вокального текста, страдает многословием и не всегда следует за изгибами музыкальной мысли. В поэме «Ветер» русский перевод «опережает события»: на неизменный грузинский текст Г. Табидзе «.....» («ветер дует») переводчики дают «ветер неистовый» (И. Петрова), «буря врывается» (Л. Колесников), что не соответствует пока спокойной музыке — волнение прорывается позже.

Кроме того, в данном произведении сам грузинский текст часто служит фоническим приемом, подчеркивая смысловое значение музыки. Примером может служить реприза или последний рефрен той же поэмы «Ветер», где басы интонируют свою неизменную фоническую квинту на «.....». Фонетическое сочетание этих слов, вернее звуков х, к, р, на пианиссимо хриплого шепота, рождает атмосферу экзатичности. Такая хоровая краска также является своеобразной лейттемой Симфонии, встречается также в первой поэме и в других частях произведения. Русский текст, в котором авторы переводов стараются разнообразить смысловое сочетание слов, теряет этот фонический прием.

Название Симфонии — «Грузинские народные напевы» — обуславливает свежесть национального колорита, который достигается за счет специфичности грузинского лада, мелодии, особенностей гармонического языка — секундовых последовательностей, о которых мы уже говорили, обилия кварто-квинтовых сопоставлений. Во всех частях Симфонии преобладает политональность, но благодаря естественности и благозвучию музыка воспринимается как построенная на функциональной гармонии. Наблюдается и остроумное использование повторов музыкальных интонаций, типичных для грузинского фольклора (народная присказка), характерных особенностей грузинского ритма, народной полифонии.

Эти качества нагляднее всего проявляются в поэме «Светятся дома». Здесь впечатляют частые повторы аналогичного материала в различных тембровых комбинациях, где свободное чередование четного ритма с нечетным придает музыкальному материалу ритмическую раскрепощенность от квадратности (хотя «приседание» на последней четверти снова приближает к ритмической закономерности). Изложение главной темы каноническое: на 5-й такт накладывается фанфарное начало в другом голосе. Такая оstinатная тема и играет роль народной присказки, а ее присутствие в различных хоровых и инструментальных комбинациях вносит тембральное разнообразие.

Написанная в 1967 году, изданная в 1973 и 1974 годах Симфония частично была исполнена в 1968 году (первая поэма — «Выше знамена») на IV Съезде композиторов СССР. А полностью она прозвучала в сентябре 1976г. в Москве, в Центральной студии Дома звукозаписи Центрального телевидения и Всесоюзного радио. Отголоски первых успехов этого произведения появились в ряде республиканских газет («Заря Востока» I.X., № 231; «Комунисти», 14.X, № 242; «Вечерний Тбилиси», 26.X, № 253; «Соплис цховре-ба», 28.X, №256), которые опубликовали восторженные высказывания о новом сочинении известных музыкальных деятелей: А. Хачатуряна, К. Птицы, Б. Куликова, П. Савинцева. После исполнения Симфонии в Ереване в мае 1977 года автором данной статьи

были взяты интервью у А. Арутюняна, А. Тертеряна, А. Аджемяна, в которых армянские композиторы дали новому произведению Давида Торадзе блистательную оценку.

* * *

Окидывая взглядом пройденный творческий путь Давида Александровича Торадзе, приходишь к заключению, что он был не из легких, впрочем, как путь каждого большого, искреннего художника. Начав с ортодоксальной национальной манеры композиторов старшего поколения, он овладел сложными приемами письма современной школы. Но к внутри сериально-пуантилистских тенденций Торадзе находит свой стиль, связав приметы времени, динамичное и импульсивное ощущение действительности с закономерностями грузинского национального искусства, музыкального и изобразительного. Проявляя интерес к сюжетам разных эпох — от далекой старины («Горда», «Хвала Никорцминде») до наших дней («Грузинские народные напевы»), композитору удалось внести много необычного в палитру музыкальных средств грузинского советского искусства, перестроить привычную красочную гамму в соответствии с окружающими нас образами, мироощущением сегодняшнего дня.

Современные художественные приемы, подчиненные новым идеям, по-своему переосмысленные, и придали двум последним симфониям композитора особое своеобразие, сделали их убедительными, жизненными, художественно оправданными. Сейчас Торадзе предстает перед нами как зрелый Мастер, полный художественных устремлений, которые, конечно, дадут нам возможность испытать еще много эстетической радости от его будущих сочинений.

Частично опубликовано во Вступлении к клавиру оперы «Невеста Севера». М., «Музыка», 1995; в газете «Литературиლი Сакартвело» 10.VII.70 — «Звучит гармония камней»; в газете «Вечерний Тбилиси» 2.VI.70 — «Симфония красок»; в газете «Заря Востока», 10.VIII.71 — «Триумф грузинского балета».

В КЛАССЕ КОМПОЗИЦИИ ПРОФЕССОРА Д. А. ТОРАДЗЕ

Отчетный концерт студентов композиторского факультета Тбилисской Консерватории класса народного артиста Грузинской ССР профессора Д. А. Торадзе привлек внимание общественности: мы встретились с интересными дарованиями, чье творчество отмечено крепким профессионализмом, органичным восприятием современности. Все студенты продемонстрировали великолепную техническую подготовку, вкус, прочную опору на национальную музыку, поиск новых выразительных средств. Причем самое ценное это то, что поиск происходил по-разному, с учетом индивидуальных возможностей молодых композиторов.

В концерте были представлены произведения разной формы — от крупной (Концерт для трубы с оркестром) до Миниатюр для фортепиано, голоса и камерного оркестра.

Отрадное впечатление произвели сочинения Гоги Члаидзе, студента III курса. Его «Пять картин для фортепиано» это картины настроения, разнообразные по фактуре, по средствам выразительности. В каждой из них — свой образ, свои краски, свой метод построения мелодии, свои особенности полифонического развития (со вкусом исполнены эти пьесы Т. Апакидзе).

Члаидзе прекрасно показал себя и в композиции «Хвала любви» — свободных вокальных зарисовках на популярные грузинские народные тексты лирических песен. Задача здесь была не из легких: надо было углубить укоренившиеся в нашем воображении образы, не теряя связь с их общим настроением, атмосферой. В этой новой творчески переосмысленной транскрипции известные нам образы песни «Нетави, того ме да шен» и другие предстали в более цельном художественном аспекте, в современной лаконической фактуре. При этом молодой композитор показал новые разнообразные возможности вокального письма, основывающегося на национальных традициях, продемонстрировал интересные речитативные находки. При всей национальной почвенности музыки Члаидзе при-

суща и современность высказывания. Широкий диапазон настроений цикла, с его колористическим блеском как в партии вокала, так и у фортепиано, был проникновенно передан студентом Консерватории Т. Чачава и блестящим концертмейстером, заслуженным артистом республики В. Чачава.

Настоящие профессиональные качества обнаруживаются и у студента IV курса Элизбара Ломдаридзе в интересных по звучанию обработках для голоса грузинских народных песен (исполнитель Дж. Мдивани), а главное — в ярких «Миниатюрах для камерного оркестра» (под управлением заслуженного артиста республики И. Политковского). В «Миниатюрах» проявилось оркестровое мастерство молодого автора, поиск ярких, оригинальных тембров, как чистых, так и комбинированных, стремление к разнообразию выразительных средств, свой подход к использованию фольклора. Несмотря на сложность музыкального материала, «Миниатюры» легко доходят до слушателя, что подтверждает целесообразность более широкого их показа, более настойчивой пропаганды этой музыки.

Крупная форма была представлена Концертом для трубы с оркестром (солист М. Бондаревский, партия фортепиано М. Погосова). Автор Концерта Джемал Адамашвили показал чувство формы, знание специфики инструмента, добротность используемого музыкального материала.

Свежо и колористично прозвучали фортепианные пьесы «Образы» студента I курса Мераба Джаиани, в прошлом выпускника Тбилисской консерватории по классу фортепиано Джаиани и сыграл сам свои пьесы, как замыслил — ярко, образно и очень пианистично, везде следуя логике своей музыкальной мысли.

Интересные современные звучания ощущались в произведениях студента II курса Джумбера Кечехмадзе — в его фортепианном цикле (исполнитель Т. Мачавариани) и в обработках народных песен для голоса (исполнитель Н. Гелашвили, концертмейстер Е. Пайчадзе).

Отметим и своеобразие гармонического стиля в Поэме для меццо-сопрано студентки IV курса Гулнази Хабадзе (исполнитель М. Мдзинаришвили).

Широкий диапазон знаний и богатый творческий опыт

дают возможность профессору Торадзе быть пытливым, интересным педагогом, умеющим многому научить, создать в своем классе настоящую творческую атмосферу. Ведь кроме необходимости привить нужные навыки, надо было в каждом студенте раскрыть его личное дарование, сохранить его своеобразие, индивидуальность. Тонкий знаток грузинской народной песни, Торадзе и в своих студентах стремился развить любовь к фольклору, познакомить их с оригинальными методами его обработки, (переосмысливая народную речь с позиций современной жизни.

«Заря Востока», 18.III.72

* * *

Сам разносторонне образованный музыкант, Давид Александрович Торадзе и от своих учеников требует широты интересов. Он тщательно изучает со студентами наследие прошлого и в самых смелых экспериментах своих учеников всегда советует не забывать наследия и отталкиваться от классической основы. Торадзе умеет проникнуть в круг образов своих студентов, исходя из индивидуальных стилевых черт каждого из них. Педагог старается найти вместе с учеником логичные, соответствующие духу произведения эмоции, способные вдохновить, увлечь.

Внимательно следит Давид Александрович за проявлением национальных тенденций в сочинениях молодежи. Тонкий знаток грузинской народной песни, он и в своих студентах воспитывает к ней любовь, помогает освоить разные методы обработки фольклора, принципы решения проблем — фольклор и профессиональное творчество, национальные традиции и современность.

Из студентов консерватории, выступивших на рецензируемом концерте, надо прежде всего назвать Г. Члаидзе, чье творчество обратило на себя внимание на прошлых концертах в Тбилиси, Ленинграде и Москве. Мы уже отмечали его интересное дарование, крепкий профессионализм, своеобразное преломление национального стиля с каким-то очень органичным восприятием современности. Это касалось цик-

ла «Хвала любви». В Концерте для фортепиано с оркестром нас покорили тонкие эмоциональные и динамические краски, распределенные с большим тактом, оригинальная фортепианная фактура.

Богатые возможности инструмента показал Э. Ломдаридзе в своем Концерте для фагота с оркестром. Вообще надо сказать, что каждый молодой композитор нашел свое решение стиля и формы, развития фактуры, динамических красок, специфики инструмента. Это касается фортепианных произведений («Впечатления» Р. Читашвили, «Мцхетоба» М. Гагнидзе), миниатюры для флейты М. Мерабишвили и четырех поэтических камерных миниатюр для септета Дж. Кечехмадзе.

Интересно было проследить за индивидуальным подходом к национальному творчеству и использованием специфических возможностей вокала в обработках грузинских народных песен («Песни гор» М. Мерабишвили) и армянских («Из тетради Комитаса» И. Оганесяна).

Приятно отметить и высокую культуру исполнения названных произведений. В концерте участвовали такие апробированные артисты, как В. Богорад — лауреат всесоюзного и международного конкурсов, солист Большого театра СССР, а также наша талантливая молодежь: вокалисты — М. Наморадзе, Н. Гелашвили, Т. Чачава; пианисты — М. Паниашвили, Н. Вардосанидзе, Р. Тушишвили, М. Погосова, Е. Пайчадзе; флейтист О. Бурчуладзе я инструментальный септет консерватории в составе: Т. Перадзе (дирижер), С. Бурчуладзе (флейта), Г. Подрига (гобой), О. Котишадзе (кларнет), С. Абрамишвили (фагот), П. Стариков (валторна), Н. Сулханишвили (скрипка), М. Гагнидзе (фортепиано).

1973. Материал не опубликован.

ТВОРЧЕСКИЙ УСПЕХ

Авторский концерт народного артиста республики Отара Васильевича Тактакишвили вызвал большой интерес нашей

общественности. В концерте приняли участие Симфонический оркестр Грузии под управлением автора, Хоровая капелла Белорусской ССР (художественный руководитель народный артист СССР Григорий Ширма) и солисты. В программе прозвучали лучшие, апробированные годами сочинения Тактакишвили: вокальный цикл для меццо-сопрано и оркестра на стихи Г. Табидзе, в тонкой интерпретации Т. Гургенидзе и Н. Тугуши, хорошо известный слушателям фортепианный концерт с его самобытной, искренней и эмоциональной музыкой.

Яркий и убедительный жест помог дирижеру зажечь, подчинить своей воле и музыкантов оркестра и солиста. Интересно используя выразительные возможности оркестровых групп и отдельных инструментов, Тактакишвили выявил всю красочность своей партитуры.

Пианист А. Нижарадзе со всей полнотой раскрыл слушателям романтически порывистый характер первой части концерта, грацию и молодой задор скерцо. Исполнителям отлично удались мягкое пиццикато струнных в сочетании с акварельным, «воздушным» колоритом фортепианной партии, кантилена поэтического анданте. Чудесно прозвучал финал с его разнообразными по настроению вариациями, в которых пианист широко использовал богатые виртуозные возможности своей партии.

В заключение концерта прозвучала оратория «По следам Руставели», вдохновенно написанная на изумительные по красоте и глубокому философскому смыслу стихи Ираклия Абашидзе. И стихи и музыка оратории проникнуты чувством преклонения перед величайшим гением грузинской национальной культуры.

Вокально-симфонический жанр, в котором в последнее время с большим успехом работает О. Тактакишвили, дает ему возможность уделять много внимания поэтическому слову. И здесь большое значение имеет художественное произнесение текста. С этой трудной, но благородной задачей великолепно справились и солист И. Шушания и белорусская капелла, в полной мере показавшая в исполнении хоро-вых монологов свое отточенное мастерство. Оркестровая

партитура девятичастной оратории была «прочитана» дирижером без внешних эффектов, тонко и проникновенно.

«Заря Востока», 24.IV.1969г.

НОВАЯ ОРАТОРИЯ ОТАРА ТАКТАКИШВИЛИ «ЖИВОЙ ОЧАГ»

Недавно законченная оратория в восьми частях Отара Тактакишвили «Живой очаг» для солистов, хора и оркестра (на слова Симона Чиковани) впервые прозвучала в Большом зале Московской консерватории в исполнении симфонического оркестра и хора Всесоюзного радио и телевидения под управлением Одиссея Димитриади (художественный руководитель хора — К. Птица, солисты — Маквала Касрашвили, Тамара Бушуева, Реваз Какабадзе).

Оратория Тактакишвили посвящена великой теме — борьбе за мир. Написанное с большим подъемом, это произведение привлекает высоким гуманизмом идеи, классической стройностью формы, чудесными национальными мелодическими и ритмическими оборотами речи, яркими оркестровыми красками, мастерским владением многоголосным хоровым письмом. Основываясь на звучаниях грузинских народных песен, композитор нигде не цитирует их дословно, а передает лишь общий характерный склад национальной мелодии, гармонии, ритма; использует в своей самобытной хоровой и оркестровой полифонии многовековые законы грузинского многоголосия.

Оркестр Тактакишвили, в основном прозрачный, может быть и чрезвычайно насыщенным, если этого требует данная ситуация. Воплощая думы, чувства и переживания народных масс, композитор умеет обрисовать лирические, пасторальные образы и интонации, иногда отмеченные глубоким трагизмом.

Стихи Симона Чиковани (в русском переводе В. Хмаладзе и Э. Александровой), на основе которых написана оратория, были созданы под непосредственным впечатлением событий Великой Отечественной войны. В самом названии

«Живой очаг» — основная идея произведения, идея вечной жизни, непреходящих ценностей природы и творений народного искусства, священности уз, связывающих человека с матерью, со своим очагом, с родной землей.

Главный герой оратории — простой крестьянский парень, отторгнутый ураганом войны от дома, от мирного созидательного труда и ставший с оружием в руках на защиту советской земли. Мы слышим и песни вскормившей его матери, а также голос, выступающий «от автора».

В первой части — «Кто сказал?» — воспеваются красоты родного края. Здесь преобладают безмятежные, пасторальные звучания, хотя моментами прорываются отзвуки отдаленных раскатов, предвещающих будущие бури. И на таком идиллическом фоне еще четче проясняется сила душевных волнений героя, его мужественные, патриотические порывы.

Запоминается неторопливая повествовательная мелодия эпического характера, «пропетая» кларнетом, — главный лейтмотив оратории — и широко распевное соло сопрано.

Кто сказал, что мал
Край родимый мой!
Край широт морских,
Гор заснеженных!

Вторая часть — «Песня матери», написанная в духе неторопливой народной колыбельной под аккомпанемент чонгури (тембр этого инструмента удачно имитируют арфы), олицетворяет мирную жизнь, стремление матери вырастить достойного сына. Поэтична музыкальная картина природы — горный ручей, который просит голубое небо ниспослать ему дождь. Легкий, изящный хор, переливы арф придают живописную красочность этому эпизоду.

Однако радужное настроение уступает место драматически напряженному. Раздел «Смерть боевого друга» связан с событиями войны: герой оратории в своем патетическом речитативе рассказывает о самоотверженном подвиге реально существовавшего советского солдата — Лешкашли.

Кульминацией оратории является «Набат». Сдержанно и в то же время с огромной впечатляющей силой повествует хор-народ об ужасах войны. Точно замерла, застыла перед грозой вся природа. Тишину пререзают зловещие звуки набата. За ними мы угадываем и полыхающее зарево пожаров и глубокое всенародное горе. Драматический настрой и в речитативном соло баритона и особенно в лейтмотиве Матери, олицетворяющем скорбь женщины. Центральное место в «Набате» занимает динамическая четырехголосная fuga.

Скупыми оркестровыми средствами композитор создает впечатление мертвенной пустоты в эпизоде «Заброшенный дом». Вспоминая о родном очаге, солдат зажигает огонь в светильнике заброшенного жилища, как бы возрождая в нем жизнь.

Один из самых выразительных и возвышенно-поэтических разделов оратории — «Старая фреска». В урагане войны, видя картину варварских разрушений, герой вспоминает солнечную Грузию, ее древние памятники искусства, родной дом. И в его воображении точно оживает старая фреска — символ бессмертия творческого гения народа. Музыка этой части эмоционально наполнена, на редкость выразительна. Композитор находит оригинальные краски, переплетая партии солистов с легкими, словно парящими в воздухе, имитациями голосов хора.

Финал начинается победоносной фанфарой медных — это призыв солнцу снова светить над любимой Родиной. И призыв этот услышан, у хора, оркестра, солистов звучат торжественные, ликующие мелодии.

Это своего рода реприза, в мягкой, лирической коде которой мы снова слышим начальные строки текста:

Кто сказал, что мал

Край родимый мой!

Кто сказал?

Кто сказал?

Кто сказал?

Оратория О. Тактакишвили, исполненная на высоком художественном уровне, вызвала горячее одобрение московской аудитории.

Глубокое понимание замысла автора показал наш талантливый дирижер О. Димитриади. Могучий темперамент в сочетании с безукоризненным художественным вкусом дали возможность дирижеру исполнить ораторию драматургически очень цельно, поэтично, с подлинным воодушевлением. Большую работу со сложной в интонационном и ритмическом отношении хоровой партитурой провел профессор К. Птица, а также хормейстеры М. Бондарь и Е. Ермакова. Из солистов наибольшее впечатление оставило проникновенное исполнение партии сопрано М. Касрашвили. У юной певицы удивительно ровный, подвижный голос чарующего тембра.

«Заря Востока». 20. II. 1965 г.

СИМФОНИЯ Р. ГАБИЧВАДЗЕ

Заслуженный деятель искусств, профессор Реваз Кондратьевич Габичвадзе известен как автор оперы «Нана», симфонической поэмы «Воспитатель», оратории «Витязь в тигровой шкуре», двух симфонических сюит, Концерта для виолончели, трех струнных квартетов, оперетты «Стрекоза», камерной вокальной и фортепианной музыки. За последние годы композитор написал ряд интересных произведений, которые в ближайшее время прозвучат в Тбилиси. Это — симфония для струнных, фортепиано и литавр, Нонет-камерная симфония для девяти инструментов, Соната для фортепьяно. По глубине мысли и разнообразию средств выразительности, по остроте восприятия действительности эти сочинения являют собой новый, более зрелый этап в творчестве композитора.

Симфония Габичвадзе — крупное оркестровое произведение и по замыслу, и по масштабам. Каждая из ее пяти частей отличается композиционной завершенностью, яркостью жизненных образов, в которых ощущается биение пульса нашего времени. Опора на грузинский музыкальный фольклор (народные лады, мелодические, гармонические и ритмические

кие интонации, а главное, тембры национальных инструментов) помогла композитору обогатить музыку Симфонии интересными, нестандартными приемами, главным образом колористическими.

Автор прекрасно чувствует выразительные возможности каждого инструмента — его тембр, регистровые диапазоны, динамические краски, колористическую палитру, и в чистом виде, и в различных комбинациях, сочетаниях. Объединяя струнные, фортепиано и литавры, композитор руководствовался желанием поддержать певучие тембры струнных ударными, то есть фортепиано и литаврами, инструментами с точным высотным строем.

Собственно говоря, сама идея сочетания струнной и ударной группы для XX века — не нова. Однако успех ее практического применения полностью зависит от мастерства композитора. Габичвадзе очень дифференцированно использует в Симфонии каждую из групп инструментов как выразителя определенного настроения в зависимости от их тембров, регистров звучания, манеры звукоизвлечения.

Наряду с кантиленностью, которая в самой природе струнных, Габичвадзе использует в Симфонии пиццикатные обороты виолончелей и контрабасов как звучание ударных инструментов. Он вводит и в партию фортепиано эпизоды, где рояль выполняет функции барабанов или литавр (в драматизированных кульминационных нарастаниях, к примеру в Скерцо, в среднем эпизоде Анданте и других). Стихия литавр, как и других ударных — ритм, который сообщает музыке упругость, динамичность. Литавры также темброво обогащают палитру оркестра, придают ему колористический блеск и яркость; они звучат и в моменты наибольшего драматического подъема (тремоло) В современной музыке литавры, как и другие ударные инструменты, становятся носителями музыкальной мысли: им поручают иногда небольшие мелодические соло.

Вместе с мелодией широкого дыхания большую роль у Габичвадзе играет и декламационное изложение тем, сообщающее музыке повествовательность, суровую сдержанность речитативные диалоги солирующих инструментов —

первой, скрипки, альты, виолончели; суровое декламационное звучание струнных во Вступлении).

В партитуре этой симфонии щедро отражено богатство картаино-кахетинской песни, с ее мелодическими оборотами широкого дыхания (главная тема Анданте), типичными басовыми подголосками («попевки-вздохи» Вступления). Острота и разнообразие ритмического рисунка (в Скерцо), несомненно, также берет свое начало в грузинской народной музыке. В жизнерадостном Рондо (Финал) главная тема первых скрипок — светлая и радостная — как бы сталкивается, перебивается время от времени ритмически заостренными построениями в звучании всего оркестра. Композитор использует разнообразные приемы имитирования народных инструментов (в том же Скерцо средний эпизод в партиях скрипок рождает ассоциации с тембрами волынок). И, конечно, использование народных ладов придает этому произведению свежесть и современность звучания.

Такие контрастные образы, разнообразные приемы, обусловленные драматургией произведения, приковывают к себе внимание уже в обширном Вступлении, в котором драматически насыщенные, эмоционально приподнятые эпизоды чередуются с музыкой просветленно-созерцательного характера.

Вступление непосредственно переходит в следующую часть — быстрое скерцо, построенное на нескольких темах, но объединенное одним настроением. Острота и разнообразие ритмического рисунка, стремительные хроматические пассажи создают ощущение вихря, в порыве вовлекающего все в движение.

Третья часть — Анданте — по своей эмоциональной нагрузке — драматургический центр всей симфонии. Главная тема здесь, выразительно пропетая скрипками, звучит на широком дыхании, заставляя вспомнить картаино-кахетинские песни с их характерными мелодическими оборотами и мелизмами.

Средний эпизод *Andante* характеризуется напряженностью, взволнованностью речи; на кульминации к голосу оркестра присоединяются мощные аккорды фортепьяно. Музыка постепенно успокаивается, возвращаясь к первоначальному лирико-дра-

Композитор Иона Туския,
народный артист ГССР,
профессор.



Композитор Сулхан
Цинцадзе, народный артист
СССР, профессор.

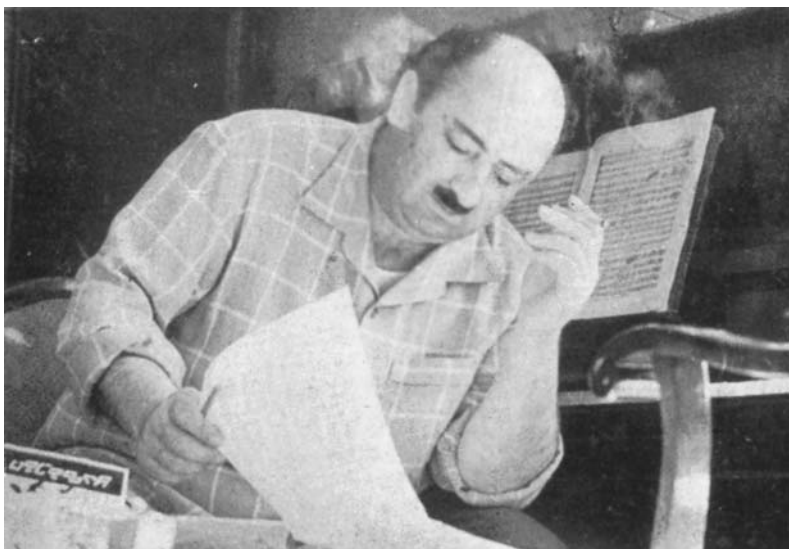




Композитор Алексей Мачавариани,
народный артист СССР,
профессор.



Композитор Сулхан Насидзе,
заслуженный деятель искусств
ГССР, профессор.



Композитор Реваз Лагидзе,
народный артист
ГССР, профессор.



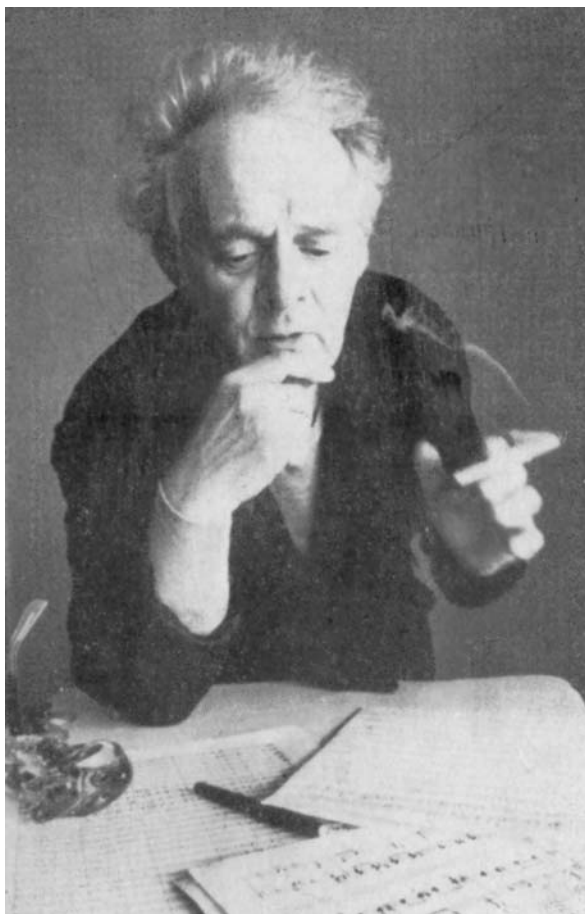
Композитор
Арчил Кереселидзе,
народный артист ГССР.

Композитор
Отар Тактакишвили,
народный артист СССР,
профессор.



Композитор Александр
Мирианашвили,
народный артист ГССР.





Композитор
Андрей Баланчивадзе,
народный артист СССР,
профессор.



Композитор Шалва Мшвелидзе,
народный артист ГССР,
профессор.



Группа членов Союза композиторов ГССР, Тбилиси-Мцхета, май 1964 г.: народный артист ГССР, профессор Реваз Габичвадзе (справа); народный артист СССР, профессор Андрей Баланчвадзе; заслуженный деятель искусств ГССР и Абхазской АССР Отар Тевдорадзе; заслуженный деятель искусств ГССР, профессор Александр Шаверзашвили; заслуженный деятель искусств ГССР, профессор Николай Гудиашвили; народный артист ГССР, профессор Давид Торадзе; заслуженный деятель искусств ГССР, профессор Маргарита Вачнадзе.



«Горда» Д. Торадзе. Сцена из III акта.
Горда — народный артист СССР В. Чабукиани,
Ирема — народная артистка ГССР В. Цигнадзе.

матическому настрою. В репризе возникает та же широкая, распевная карталино-кахетинская песня. В конце репризы одинокие «возгласы» альтов в низком регистре дважды напоминают о призывном декламационном эпизоде средней части, но уже как о пережитом, как об образе, уходящем в область воспоминания. Музыкальная мысль здесь так и не завершается — словно вопрос, поставленный композитором, повисает в воздухе.

Небольшая по размерам четвертая часть по своему настрою, по образному языку — продолжает третью, словно досказывая невысказанное там. Музыка построена здесь на речитативных диалогах солирующих инструментов — первой скрипки, альты, виолончели. Засурдиненное звучание, «сползающие» по ступеням хроматической гаммы интонации придают этому эпизоду мрачный, трагический характер.

Тем ярче контраст с жизнерадостно светлым финальным рондо. Основная тема его (она поручена первым скрипкам), излучающая радостное настроение, часто перебивается ритмически острыми фразами *tutte* оркестра. Интересно использованы здесь и регистровые сопоставления. Средний эпизод — вторая тема рондо — основан на плавной певучей теме. Финал симфонии, лаконичный по форме, стремительный, словно излит на одном дыхании.

Те же бодрые, оптимистические краски и в Нонете Габичвадзе — трехчастной камерной симфонии для девяти инструментов. Это произведение, жанровое по характеру, отличается юмором, задорным весельем. Первая часть написана для пяти духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета, валторны и фагота), вторая — для четырех струнных (скрипки, альты, виолончели и контрабаса), а третья — для всех девяти. Нонет задуман композитором в свободной форме. Здесь нет традиционного, характерного для сонатного *allegro* развития тем. Трансформация их происходит за счет полифонических, ритмических и гармонических приемов.

В первой части композитор широко применяет полифоническое изложение — имитации, подголоски и другие, предельно разнообразит фактуру письма в партиях каждого из духовых инструментов. И все это придает легкий, шуточный стиль первому разделу.

Вторая, медленная часть, исполняемая струнными, отличается острым драматизмом, углубленностью мысли, серьезностью содержания. Подчеркнуто драматический характер приобретают суровые, аскетические образы, достигнув кульминационного развития тем.

Стремительное Престо и есть, собственно, Нонет, где виртуозно использованы все девять инструментов. Помимо тематического материала первой части, композитор включает в ткань и новые темы-образы. Эпизоды этого веселого, оптимистического финала богаты танцевальными ритмами, слышатся здесь и жанрово-шуточные интонации, особенно в партии фагота. Завершается пьеса звучанием всего ансамбля.

Соната для фортепьяно Габичвадзе входит в оригинальный трехчастный (трехтомный) цикл, каждый раздел которого состоит из пятнадцати инвенций. В первом томе пятнадцать двухголосных инвенций. Второй том инвенций написан в форме сонаты, о которой идет речь. В третьем — предполагается объединить последний цикл инвенций в форме Концерта для фортепьяно с оркестром.

По яркости и значительности музыкального языка Соната отличается от первого раздела инвенционного цикла. Это — полифонически сложная виртуозная пьеса, ставящая перед исполнителем задачи огромной технической сложности.

Первая инвенция — это вступление к сонатному циклу. После бурного темпа, в котором звучат начальные аккорды, наступают моменты раздумья, успокоения. Само сонатное аллегро характеризуется ритмическим разнообразием, сложными полифоническими построениями, в том числе применением большого количества канонов. Медленная часть, традиционная для сонатной формы, здесь представлена в виде задумчивого Ларгетто (шестая инвенция), в котором впечатляет диалог между далеко отстоящими друг от друга голосами в низких регистрах. Седьмая инвенция заканчивается аккордами-вздохами вступления, остальные восемь инвенций объединены в монументальный финал, в форме темы с вариациями и завершающей его торжественной коды.

Итак, общее впечатление от Сонаты весьма положительное — она привлекает пианистичностью, красочностью языка и, безусловно, интересна и исполнителям, и слушателям.

«Молодежь Грузии». 13.IV.1965г.

УСПЕХ КОМПОЗИТОРА

В продолжение многих лет Александр Шаверзашвили систематически работает в области камерного ансамбля. Первый успех принесла молодому композитору в 1951 году Соната для скрипки с фортепьяно, которая быстро завоевала известность в Советском Союзе и за рубежом. Такими же репертуарными оказались последовавшие за ней инструментальное Трио автора, впервые прозвучавшее на VI пленуме в Москве (1952 г.), и фортепьянный квинтет, исполненный на декаде грузинского искусства в Москве (1958 г.) и на первой «Закавказской весне». Шаверзашвили принадлежит также ряд пьес для виолончели и фортепьяно, из которых наиболее известны Фантазия и Скерцо.

Последнее крупное произведение Шаверзашвили для камерного ансамбля — Второй квартет «Фантазия на чешские темы» — показано было недавно в Москве в концертной программе во Всесоюзном доме композиторов. Мастерское исполнение «Фантазии» квартетом Всесоюзного радио (в составе ансамбля — А. Фитер, Е. Горелик, И. Милославский, Р. Фурер), несомненно, способствовало успеху нового произведения, но прежде всего этот успех определила прекрасная музыка квартета. На ней и хочется остановиться более подробно.

Как и в других произведениях Шаверзашвили, мы ощущаем здесь стремление к песенности, яркой национальной определенности языка. Форма этого произведения — нечто среднее между классическим квартетом и сюитой (отсюда и название «Фантазия», данное автором) с ее строгой уравновешенностью пропорций. Действительно, четыре части квартета выстроены по принципу контрастного сопоставле-

ния образов: оживленная, изящная первая часть сменяется довольно быстрым Аллегро модерато; песенное Анданте переходит в вихревой праздничный финал.

Однако, несмотря на кажущуюся сюитность построения, на резкие тональные сдвиги, остается впечатление цельности и слитности формы квартета. Этому содействует общность тем в I и IV частях, радостный настрой всего произведения. Стил «Фантазии» грациозный, нарядный. Ее светлый колорит обуславливается также и тонкой, прозрачной инструментовкой, чистотой голосоведения. Благодаря опоре на бытовые песенные темы каждая часть произведения создает ощущение жанровости картины.

«Фантазия» начинается с Андантино, мелодическим материалом для которого послужила веселая юмористическая чешская песня «Не могу молиться богу», написанная в форме, приближающейся к сонатному аллегро. Общий светлый характер этой части несколько драматизируется в кульминации разработки. Реприза-кода, построенная на мелодии главной темы, дана в спокойном, несколько созерцательном ракурсе. В первой части как бы сформулирован основной замысел произведения с его оптимистическим, жизнеутверждающим характером образов. Аллегро модерато, написанное в форме рондо на мотив чешской пастушеской песни, отличается живостью, веселым задором.

Лирический «центр» квартета — его медленная часть Анданте, написанная в трехчастной форме. Начальные обороты главной темы взяты из словацкой колыбельной «Спи, моя милая». В дальнейшем эта протяжная, жалобная тема свободно развивается, выявляя богатство творческой фантазии композитора. Песенный характер этой части оказывается не только в мелодическом рисунке, но и в характере изложения тем, в приемах полифонии, использованных здесь. Применение инструментов с сурдинами рождает настроение легкой грусти, несколько контрастирующее с характером всего произведения, жизнерадостно-беспечного.

Наибольшим блеском и красочностью отличается финал Фантазии, написанный в рондо-вариационной форме. Вариационное развитие юмористической темы Андантино (Пер-

вой части), а также отдаленные реминисценции из других разделов квартета придают финалу обобщающее значение. Строение вариаций отличается цельностью, единством драматургического замысла. Мелодия песни приобретает здесь еще более задорный, грациозный характер благодаря пятидольному размеру, ажурной фактуре письма. Это — апофеоз радости, света, причем интересно использована перед завершением квартета форма фугатто.

Высокое мастерство, с которым написана партитура Александра Шаверзашвили, делает это произведение доходчивым и перспективным. Конечно, наш замечательный камерный коллектив — Государственный квартет Грузии, уже включил его в свой репертуар.

«Вечерний Тбилиси». 16.IV.1966г.

ВСТРЕЧИ С ФИНСКОЙ МУЗЫКОЙ

Центром музыкальной жизни Хельсинки является, несомненно, Академия имени Сибелиуса, точнее, кабинет ее ректора, известного музыковеда профессора Вейкко Хелас-вуо. Он организовывал мне встречи с финскими музыкантами, прослушивание грампластинок финской современной музыки в Центре Музыкальной Информации, сам сопровождал меня на концерты, в театры.

Ректор и проректор Урхо знакомили меня с системой музыкального образования в Финляндии, живо интересовались жизнью советских консерваторий, в частности, тбилисской. Московскую консерваторию здесь знают хорошо: ведь если в 60-х годах финская молодежь после окончания Академии имени Сибелиуса стремилась продолжать свое образование у лидеров ультрасовременных музыкальных течений в Дармштадте и Нью-Йорке, то сейчас молодые талантливые музыканты предпочитают совершенствоваться в Москве. В свою очередь известные советские педагоги (к примеру, Л. Коган, Д. Башкиров) приглашаются в Финляндию для проведения кратковременных курсов и консультаций.

Студенческие концерты, которые мне довелось посетить в Академии имени Сибелиуса, убедили в высокой музыкальной культуре, царящей в этом учреждении. Кроме исполнительских кафедр, меня, конечно, интересовала кафедра композиции. И радостно отметить, что большинство из прослушанных в студенческом концерте сочинений написано профессионально, молодые композиторы обладают чувством формы, колорита, фантазией, не забывают и о традициях классики, народном искусстве. Правда, в образцах электронной музыки авторы подчас скатывались к чистому натурализму, и их опусы уже нельзя было отнести к произведениям искусства.

Выступавший в роли ведущего на концерте — один из интереснейших композиторов Финляндии, профессор кафедры композиции Академии имени Сибелиуса Э. Раутаваара непринужденно и остроумно представлял студентов, наводящими вопросами заставляя каждого из них рассказать об исполняемом произведении, о своем отношении к музыкальному искусству вообще. Исполнителями, и притом очень хорошими, были сами авторы и их товарищи по Академии.

В Финляндии музыка изучается не только в специальных учебных заведениях: многие университеты страны — в Хельсинки, Турку, Ювяскюля — имеют музыкально-теоретические факультеты. В Турку я была гостем профессора Обоакадеми (Шведского университета) Ф. Дальстрёма, известного флейтиста и музыковеда, автора пространной монографии о первом значительном музыканте Финляндии Х. Круселе. Дальстрём является также заведующим музеем Сибелиуса; с энтузиазмом показывал он многочисленные экспонаты, не только рассказывающие о творческой жизни основоположника финской симфонической музыки, но и демонстрирующие этапы путей развития всей музыкальной культуры Финляндии, от зарождения первых очагов в Обо (Турку), древней столицы страны, и до современных музыкальных фестивалей, проводимых в Турку, Хельсинки, Савонлинна, Ювяскюля, Вааса и других.

В беседе принимал участие Н.-З. Рингбум, один из ведущих музыковедов Финляндии, автор многих работ по исто-

рии финской музыки и музыкальной эстетики, в том числе обстоятельной монографии о Сибелиусе. Переход на пенсию позволил ему осуществить свою многолетнюю мечту — жить и работать вдаль от городского шума на лоне природы, на одном из живописнейших островов в окрестностях Турку — Корпострём. Рингбум, которому с его загорелым молодым лицом никогда не дашь его лет (он родился в 1908 г.), с упоением рассказывал о свежем морском бризе Корпострём, животельной воде, которую он сам черпает из колодца в своем дворе, добром огне в сложенном из кирпича огромном камине (национальная традиция, которой верны многие финские архитекторы), у которого так ладно работается в долгие зимние вечера. А творческие планы Рингбума как всегда обширны — новые квартеты (он также и композитор), новые исследования о современном финском искусстве.

В Университете Ювяскюля профессор Т. Мякинен, заведующий кафедрой музыки, автор пока единственного обобщающего труда о финской музыке¹ и других работ, с гордостью показывал новое здание музыкального факультета, его библиотеку, содержащую обширную литературу о музыке на всех европейских языках, ультрасовременную магнитофонную аппаратуру, демонстрационный зал, все, чем пользуются студенты при изучении музыки.

Незабываемой была встреча с первым музыковедом Финляндии профессором Хельсинкского университета Эриком Тавастшерна. Его пятитомный труд о Сибелиусе будет переводиться на русский язык, что, конечно, увеличит у нас интерес к музыке финского барда. 1-го мая в одиннадцать часов мне позвонил его секретарь, сообщая, что маэстро, который накануне возвратился из Москвы и Тбилиси, ждет меня в двенадцать часов. Но вовремя попасть к Тавастшерна я не смогла. Улицы были запружены толпами народа — с детьми, цветами, разноцветными воздушными шарами. Большинство молодежи в традиционных белых студенческих шапках. Удивительно праздничный вид. И на самом деле, это был настоящий всенародный праздник!

¹ Тимо Мякинен и Сеппо Нумми, «Musica fennica», Хельс., 1965.

У супругов Тавастшерна я провела много часов. И хотя мне было неудобно отнимать столько времени у маститого ученого, он все не соглашался отпускать меня: рассказывал о своих советских впечатлениях, о той музыке, которую слышал (в Грузии ему больше всего понравились оратории О. Тактакишвили и их исполнение). Вообще о музыкальной жизни Советского Союза он информирован достаточно подробно: кроме контактов самого Э. Тавастшерна, в прошлом ученика Г. Нейгауза, с советскими деятелями искусств, они сложились и у его сына — отличного пианиста, несколько лет занимавшегося с профессором Московской консерватории Я. Заком.

Конечно, мне очень хотелось узнать мнение Тавастшерна о различных течениях в музыке Финляндии; он удовлетворил мое желание с исчерпывающей ясностью и полнотой, проиллюстрировав свои высказывания фонозаписями. Э. Тавастшерна оптимистично смотрит на музыкальное будущее Финляндии и верит: потомки Сибелиуса найдут в себе достаточно сил, таланта и мастерства, чтобы создать подлинное реалистическое искусство на народной основе, мерилom которого будут лишь различные ступеньки Прекрасного. Это Прекрасное Тавастшерна чувствует очень широко, интересуется его многообразным проявлением в искусстве. Его квартира буквально завалена нотами, книгами, самыми редкими, самыми интересными, на разных языках (больше всего там русских книг). По стенам висят картины финских и других художников. Есть превосходный Коро в подлиннике.

На прощание Тавастшерна подарил мне 1-й том своего «Сибелиуса» на шведском языке (два других пока вышли только на финском) с почетной надписью, которой не могу не похвастаться: «Вдохновенному биографу Сибелиуса»... и взял с меня слово прислать ему мою монографию о Сибелиусе на грузинском языке (на русском у него есть).

Долго беседовала я и с известным дирижером, профессором Академии имени Сибелиуса Ю. Яласом. Когда-то мы вместе с ним учились в Париже у известного композитора и пианиста, профессора В. Поля. Много лет Ю. Ялас был главным дирижером Финской Национальной оперы в Хельсинки, однако симфоническую музыку он продолжает любить

больше всего и часто выступает в концертах в Финляндии и за границей, исполняя главным образом музыку Сибелиуса.

Большое внимание уделяется в стране эстетическому воспитанию юношества. Мне довелось послушать несколько детских и юношеских хоров. Особенно запомнился всемирно известный детский хор «Тапиоля» под управлением Э. Похьоля. Причем очень важно, что сюда принимают не каких-то особенно одаренных ребят, а просто тех, кто хочет петь в хоре. Правда, «хотеть» уже надо до конца; Э. Похьоля, мягкий и терпеливый со своими подопечными, не допускает пропусков по неуважительным причинам, наказывая за это вплоть до исключения из хора. Но ребята почти никогда не доводят до таких крутых мер: они любят свой хор, с удовольствием поют, неустанно повышая свое мастерство. На репетиции, на которой я присутствовала, они впервые разучивали многоголосную японскую песню, причем очень скоро правильно интонировали свои партии хором. Дети исполнили и живую, веселую песню одного из своих товарищей — мальчика лет десяти.

Интересно прошел и концерт школьного коммунального оркестра в Эспо (город-сад в окрестностях Хельсинки) под управлением П. Похьоля. Наряду с классикой — Т. Альбинони и В. Моцартом — дети исполнили недавно законченную Четвертую симфонию одного из самых крупных композиторов Финляндии Э. Энглунда, посвященную памяти Шостаковича. Несколько месяцев тому назад мне довелось слышать запись Симфонии в Московском отделении Союза композиторов в исполнении оркестра Финского радио под управлением Й. Пануля. И должна сказать, что школьный оркестр вполне достойно справился с такой сложной по своим выразительным средствам современной партитурой. Конечно, это оказалось возможным только благодаря ясным и доходчивым профессиональным качествам произведения.

Еще мне понравились популярные в Финляндии, со вкусом оформленные мюзиклы в народной манере — «Сплавщики леса» Теуво Паккаля и «Кантелетар» на народные тексты и, отчасти, мелодии финских лирических песен.

Отрадно отметить, что лучшие произведения финских композиторов последних лет отличаются выразительностью

и яркостью образов, мелодичностью, красочностью. От увлечения формалистическими приемами авторы постепенно возвращаются к романтизму, мудро отбирая в современных выразительных средствах только те, которые близки их национальному искусству, индивидуальным особенностям каждого из художников. Во многих произведениях год от года все заметнее влияние Прокофьева, Шостаковича, В симфонической и камерной инструментальной музыке Финляндии совершенно отчетливо ощущается тяготение к крупным формам как классического стиля — симфониям, квартетам и другим ансамблям для различных инструментов, инструментальным сонатам, так и к программным сочинениям.

Как и прежде, в концертном репертуаре на первом плане — музыка Сибелиуса. В выступлениях Городского оркестра Хельсинки под управлением всемирно известного П. Берглунда, наряду с произведениями Мусоргского и Прокофьева, я прослушала в великолепном исполнении Третью симфонию и Скрипичный концерт Сибелиуса (солист С. Тукиайнен). Благодаря своему неповторимому обаянию, богатству образов, эмоций, красок симфоническая музыка Сибелиуса, в концертах и в механической записи под управлением величайших дирижеров, продолжает звучать на всех континентах. Финны высоко расценивают и записи всех симфоний Г. Рождественским.

Из непосредственных продолжателей искусства Сибелиуса мне всегда нравилась импрессионистически красочная сюита «Калевала» У. Клами. Теперь я услышала и романтически приподнятую Сонату для скрипки и фортепиано Т. Куулы. Но, пожалуй, в мой последний приезд наибольшее впечатление оставило знакомство с операми (в видеозаписи) ведущих композиторов Финляндии: А. Саллинена «Всадник», с его эмоциональностью вокальных партий, своеобразием оркестрового колорита, и Й. Кокконена «Последние искушения». Крепкий драматургический стержень, четкая графичность формы сочетаются у Кокконена с большой выразительной силой.

Одним из ярких впечатлений Хельсинки была встреча с многообразным воплощением музыкальных талантов в лице молодого (тридцать два года) Лейфа Сегерстама — пиани-

ста, скрипача, дирижера, композитора, руководителя и участника струнного квартета, автора оригинальных и талантливых очерков об искусстве. В его творчестве заметен поиск новых выразительных средств. Так, вместо веками устоявшихся положений о ритме и темпе он предлагает «свободную пульсацию», а также новое претворение понятий о динамике, сонорных эффектах. С первого знакомства с ним кажется, будто фантазия композитора витает где-то в других измерениях, но чем больше слушаешь его музыку (симфоническая поэма «Патрия», Шестой квартет, фортепианные пьесы), тем больше отдаешь должное его продуктивной фантазии.

Искусство Сегерстама-дирижера охватывает самые различные жанры и стили: оперные, симфонические, от классиков и до самых «левых» композиторов — Лютославского, Пендерецкого, Айвза, Нонно, Берио. Много дирижирует Сегерстам музыкой русских композиторов: Чайковского, Рахманинова, Скрябина (собирается дать «Прометей» с цветовыми эффектами). Из произведений советских авторов он больше всего любит дирижировать Третьей симфонией, сюитами из балетов «Золушка» и «Ромео и Джульетта» Прокофьева, Первой, Пятой, Девятой, Десятой, Четырнадцатой симфониями Шостаковича, сьюитой из балета «Сотворение мира» А. Петрова. И все, что мне удалось услышать в его интерпретации, было исполнено на самом высоком уровне. Географическая карта его выступлений охватывает практически все страны мира (у нас он был в Москве, Ленинграде, Киеве, Минске; обещает приехать в Тбилиси), причем он на постоянной дирижерской работе в Хельсинки и в Ване. На мой вопрос, как он находит для всего время, Сегерстам резонно отвечает: «Я и не ищущу время, иначе я действительно ничего не успел бы сделать, я просто работаю».

Мне удалось познакомиться с Э. Бергманом — композитором-философом, музыкантом самых разносторонних интересов. Больше всего его привлекает культура стран Востока. Он посетил все достопримечательности наших среднеазиатских республик, и после этого его большой кабинет обогатился всевозможными произведениями искусства, музыкальными инструментами. Стремление воспроизвести

средствами современного симфонического инструментария звучание экзотических инструментов придает его музыке особую, непривычную для северных стран красочность. Знакомство с искусством и мудростью азиатских стран отразилось на многих страницах его музыки: так, оркестровая пьеса «Утренняя серенада» роскошными красками звукоописует восход солнца на Босфоре, «Рубайят» для мужского хора и оркестра передает философские глубины поэзии Омара Хайяма. Узнав, что я тоже поклонница Хайяма, он достает с книжной полки целую стопку книг — все переводы гениального иранского поэта на финском, шведском, английском, французском языках. Я, в свою очередь, рассказываю ему о замечательном романизованном эссе на поэзию, Хайяма нашего советского писателя Георгия Гулиа.

Коллективная встреча с финскими композиторами тоже получилась, как и следовало ожидать, очень интересной. Председатель Союза Композиторов О. Песонен в своем вступительном слове приветствовал меня как представителя прекрасного музыкального искусства Советского Союза, а затем попросил поделиться своими впечатлениями о финской музыке, а также рассказать о грузинской, которую в Финляндии вообще знают мало. Впрочем, хорошо помнят встречу с А. Баланчивадзе, когда он за инструментом показывал образцы грузинской народной музыки, играл свои фортепианные произведения. Много говорили в Союзе композиторов Финляндии и об искусстве Л. Исакадзе, особенно о ее чудесной интерпретации скрипичного концерта Сибелиуса, который советская скрипачка исполнила в фильме «Сибелиус» и получила премию имени Сибелиуса (1970).

Молодые финские композиторы хотят активно контактировать с советскими коллегами. Многие из них подарили мне свои сочинения, пластинки, просили показать их в Москве, Тбилиси, обещали приехать сами, чтобы лучше познаться с советской музыкой.

На пресс-конференции, проведенной в Академии Сибелиуса перед моим отъездом из Финляндии, финские журналисты тоже живо интересовались моим мнением о финской

музыке, системой музыкального образования в Советском Союзе, моей работой в Тбилисской консерватории, музыкальной жизнью Грузинской республики.

Я уезжала из Хельсинки, обогащенная новыми впечатлениями о высоком музыкальном искусстве финских друзей, радуясь тому, что из года в год развиваются и укрепляются наши музыкальные связи.

«Советская культура». 6.1.1978г.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА Финляндии

Современная музыка Финляндии богата и разнообразна по направлениям, стилям, средствам выразительности, по методам использования народной поэзии и музыки в профессиональном искусстве. Причину такого многообразия мы находим в облике Финляндии сегодняшнего дня — синтезе ультрасовременной культуры и техники с сохранением национального стиля, с учетом особенностей северной природы. Кроме музыки, это наглядно проявляется в архитектуре, живописи, прикладном искусстве, литературе, поэзии.

Первое, что показывают туристу в Хельсинки, это знаменитое здание из мрамора и стекла «Финляндия» (1971, архитектор А. Аалто; здесь проводятся конгрессы и концерты, а в 1975 году состоялась Конференция по вопросам европейской безопасности и сотрудничества) и новостройки города-сада Эспо — спутника Хельсинки — четкие, целеустремленные линии которых органично вписываются в окружающий пейзаж, оригинально сочетаясь с национальными деталями интерьера.

Становление и развитие финского музыкального искусства процесс сложный, часто противоречивый. И чтобы стало ясным его сегодняшнее лицо, бросим беглый взгляд назад — на фундамент, который заложили несколько поколений композиторов.

Профессиональная музыка Финляндии в силу отдаленного местоположения страны и отсутствия на протяжении веков социальной и политической независимости стала раз-

виваться значительно позже музыки других европейских стран. В XIX веке, когда в Западной и Восточной Европе были уже созданы четко выраженные национальные музыкальные школы, финны только начинали к ним прислушиваться. Поэтому профессиональная музыка Финляндии была вначале лишена национальной самостоятельности, опираясь в основном на образцы немецкого музыкального искусства. Это объясняется тем, что первые деятели музыкальной культуры Финляндии были большей частью выходцами из Германии, а отечественные музыканты учились в Берлине, в Вене.

Бурному пробуждению национального и политического самосознания финнов содействует повеявший с Запада до и после Французской революции 1848 года дух свободы. Все интенсивнее изучается прошлое и настоящее родины, проводятся работы по очищению и развитию финского языка, назревает необходимость создания профессионального национального искусства.

Ориентировка на высокоразвитый финский поэтический и музыкальный фольклор, так ярко выраженный в народном эпосе «Калевала», в лирических песнях «Кантелетар», коренным образом меняет культурный курс страны. Становясь эффективным оружием борьбы против гнета царизма, финская музыка проникается напряженной патетикой, пафосом и другими тенденциями так называемого национального романтизма, который на многие годы сохраняет свою ведущую роль.

Большое значение в развитии финской профессиональной музыки имело открытие в 1882 году композитором М. Вегелиусом Музыкального института, который и сегодня (преобразованный в 1924 году в Консерваторию, в 1939 в Музыкальную Академию имени Я. Сибелиуса) продолжает быть кузницей отечественных кадров. В том же 1882 году дирижер Р. Каянус открывает «Оркестровое объединение Хельсинки» (с 1914 года Городской оркестр Хельсинки). Неудивительно, что за первую четверть XX века профессиональная, главным образом симфоническая музыка Финляндии делает такой мощный рывок, что сразу выходит на мировую арену силой таланта и мастерства одного композитора — Сибелиуса. Несмотря на обучение в чужих странах — Берлине и Вене, на близкое общение с убежден-

ным вагнерианцем, дирижером и композитором Робертом Ка-
янусом, Сибелиус еще в молодые годы находит свое неповто-
римое творческое лицо, свой собственный композиторский
почерк и стиль, опираясь на родное искусство.

Мы не будем останавливаться на его творчестве, которо-
му в советском музыкознании уделено немало страниц. Ска-
жем только, что музыка Яна Сибелиуса оказала определен-
ное влияние на последующее развитие финской композитор-
ской школы с ее национальным своеобразием, патриотичес-
кими устремлениями, красочностью, повышенной романти-
ческой эмоциональностью. Характерно, что сегодня, как и
70 лет назад, музыка Сибелиуса продолжает звучать в Фин-
ляндии на первом плане.

Вслед за Сибелиусом поэмы «Калевалы» вдохновляли
многих финских музыкантов — Э. Мелартина, С. Пальмгре-
иа, А. Ярнефельта, Т. Кууля, Л. Мадетоя и других, более мо-
лодых представителей постромантизма.

Эрkki Мелартин (1875-1937) — в продолжение двадцати
пяти лет директор Музыкального института, а затем Консер-
ватории в Хельсинки и ее профессор — воспитал плеяду
финских композиторов. Его собственное обширное творче-
ство охватывает многие жанры: этому автору принадлежит
восемь симфоний, симфонических поэм, опера «Айно»,
фортепианные и скрипичные пьесы, романсы. Лирико-эле-
гический характер его дарования больше подходит к камер-
ным произведениям, которые и исполняются до сих пор,
как, например, «Легенды» для фортепиано.

Большое внимание фортепианному творчеству уделял и
Селим Пальмгрен (1878-1951), в прошлом известный в Фин-
ляндии и за рубежом концертирующий пианист (ученик Ф.
Бузони). Его перу принадлежит пять фортепианных концер-
тов, из которых самый известный и до сих пор часто звуча-
щий — Второй (он носит поэтичное название «Поток»). Про-
изведение написано в манере лучших виртуозных, блестя-
щих пьес Листа, но за чисто внешним его заголовком угады-
вается один из аспектов отражения образной, бурной и суро-
вой природы Финляндии. Теми же настроениями овеяны и
фортепианные миниатюры композитора. Музыкально-об-

пественная деятельность Пальмгрена характеризуется широтой интересов: он именитый профессор Хельсинкской Консерватории по композиции, теоретическим предметам и специальному фортепиано, хоровой и симфонический дирижер, в продолжение многих лет музыкальный критик ведущей столичной газеты «Хувудстадсбладет».

Финское национальное искусство обогащается и за счет своеобразных интонаций северо-западного побережья Финляндии. И здесь большая заслуга композиторов Т. Куула и Л. Мадетоя, хотя по своему характеру это полярные индивидуальности.

Для Тойво Куула (1883-1918) характерен страстный порыв, активное стремление к свободе своего народа. Он автор многочисленных оркестровых сюит и хоров, среди которых известна его «Стабат Матер». Лееви Мадетоя (1887-1947) более лиричен, раздумчив, что, однако, не мешает ему создать в 1923 году первую значительную финскую национальную оперу «Похьялайсия» в остродраматическом ключе, три симфонии. Популярностью пользуется и балет-пантомима на японский сюжет «Окон Фуоко» с его рафинированными тембрами, оригинальными ритмическими находками, а также многочисленные хоры, романсы.

Течение национального романтизма со всей очевидностью сказалось в многочисленных лирических песнях (их около семисот) Юрьё Кильпинена (1892-1959), снискавшего прочную славу на родине и за рубежом. Объединенные в большие циклы, эти песни на слова немецких поэтов, с одной стороны, продолжают линию песен Шуберта и Хуго Вольфа, с другой — находятся под влиянием Мусоргского (особенно его цикл «Песни и пляски смерти»). Свой последний цикл «Кантелетар» на тексты финских поэтов композитор посвящает своему народу, своей стране.

Наряду с течением национального романтизма, созданного Сибелиусом (в 20-30-х годах нашего столетия оно несколько теряет ведущую роль), намечается и другая, более современная линия развития в творчестве композиторов А. Мериканто и У. Клами.

Ааре Мериканто (1893-1958 гг.) — автор крупной формы. Его перу принадлежит опера «Юха» (написанная в 1922 году,

исполненная в 1958), которая отличается оркестровкой в стиле Рихарда Штрауса и позднего Скрябина, выразительной вокальной линией, какую мы встречаем у Леона Яначека. Здесь впервые в финской музыке намечается тенденция к атональности. Кстати, это послужило причиной тому, что опера так долго ждала своей постановки. Мери-канто является также автором симфонической поэмы на сюжет из «Калевалы» — «Похищение Кюллиikki» (1935), где обращает на себя внимание своеобразие преломления национальных ритмов, а также ряда инструментальных концертов, из которых интересен своими тенденциями приобщения к Нововенской школе Концерт для девяти инструментов.

Красочное оркестровое искусство Ууно Клами (1900–1962) сформировалось под влиянием Равеля и Стравинского. Главным же источником вдохновения послужил композитору опять-таки народный эпос. К самым динамичным произведениям Клами относится колоритная сюита «Калевала» в пяти частях (она сочинялась в течение одиннадцати лет) с ее тягой к варварской первозданности, выражению стихийных сил природы. Наряду с произведениями Си-белиуса, Сюита Клами относится к самым популярным образцам финской музыки.

Композитор стремится показать здесь героев народного эпоса в виде символов, имеющих значение в жизни Финляндии всех времен. Сюита начинается, как и сам эпос «Калевала», с начала начал — «Создания земли». И мы слышим, как из неуправляемого хаоса звуков постепенно выкристаллизовывается осязаемый, стройный мир. «Весеннее произрастание» (так и называется следующий раздел Сюиты) — результат народного труда в лице барда-сеятеля Вяйнямёйнена — мудрейшего героя «Калевалы». В звукописной картине весеннего обновления природы композитор использует красочные пасторальные интонации, подобно вступлению к «Весне священной» Стравинского. В разнообразных оркестровых комбинациях главную роль играют тембры деревянных инструментов: пряные звучания английского рожка оригинально сочетаются с более светлым тембром кларнета, с гнусавым голосом гобоя. Колористическое богатство ха-

рактизует и следующую часть «Терхеними» — ее веселые и изящные хороводы лесных нимф и эльфов, элегический средний эпизод. Не придерживаясь порядка поэм в литературном первоисточнике, а следуя лишь художественному чувству контраста, композитор вводит нас в «Колыбельной Лемминкяйнену» в мир плача и стонаний матери самого бесстрашного героя «Калевалы», поплатившегося жизнью за свое легкомыслие. Трагедийное начало подчеркивается попевкой из встречных хроматизмов различных тембров инструментов (например, у скрипок и виолончелей).

Финал — «Ковка Сампо» (сампо — волшебная мельница — символ богатства и плодородия страны). Три темы-символа характеризуют здесь человека и его труд. Вначале робко, как бы издали, доносится мелодия типично северной песни человека, которую ведет группа деревянных духовых. Она перемежается сначала с глухими ударами молота о наковальню (вторая тема), его быстрой легкой дробью (третья тема). Звучание ширится, растет, становится все взволнованнее, энергичнее, охватывая новые регистры, тембры. В завершении Финала все три темы соединяются в торжественном прославлении человеческого труда; оркестровое тутти звучит мощно, победно.

Из других произведений Клами известны также Концерт для фортепиано с оркестром «Ночь на Монмартре» (1928), с оригинальным преломлением джазовых элементов, «Черемисская фантазия» для виолончели с оркестром (1930).

Национально-романтические настроения ощущаются в некоторых сочинениях финских композиторов и в послевоенный период. Прежде всего назову здесь оперное творчество Тауно Пюльккяненна («Маре и ее сын», «Невеста волка», «Тень»), известный балет Ахти Соннинена «Песси и Иллюзия» — образец повествовательного балета, часто встречающегося в Северных странах, а также творчество композитора и известного педагога Олави Песонена, в данный момент председателя Союза Композиторов Финляндии.

Однако к концу 30-х годов молодые композиторы Финляндии все больше используют в своем искусстве приемы Новой Венской школы: атональность, додекафонию, пуан-

тилизм, что позже приводит к увлечению попмузыкой с ее алеаторикой, коллажем и тому подобными приемами.

Вторая мировая война прерывает эти поиски с тем, чтобы после восстановления мира и сил финны снова окунулись в самую гущу «завоеваний» систем авангарда, не сразу уловив в них опасность национального нивелирования. Разочарование дармштадтскими идеалами заставило финнов, как, впрочем, и многие композиторские школы Западной Европы, искать новые пути. Таким образом, послевоенный период в финском музыкальном искусстве характеризуется новой эстетической фазой развития, проявляясь не только в приобщении к авангардистским течениям, но и в стремлении композитора к выражению своей артистической личности, темперамента, оставаясь при этом в рамках национального. Образцами для таких композиторов служит музыка ведущих мастеров современности — Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока.

В дальнейшем мы наглядно убедимся, что такие эстетические эволюции будут происходить все чаще, чуть ли не каждое десятилетие, охватывая достижения уже не целых поколений, а лишь какого-то отрезка творческого пути композитора. Так происходит во всем мире в наш космический век, но в Финляндии, по вышеизложенным причинам, перемены кажутся особенно неожиданными и резкими.

Такая активизация творчества связана с деятельностью Союза Композиторов Финляндии — он создан в 1945 году — и родившегося четыре года спустя Финского отделения ИС-МЭ (Международного Общества Современной Музыки). Эти организации поддерживали новую ориентацию как в области воспитания талантливой молодежи, так и в эстетической эволюции уже сформировавшихся композиторов.

В финской музыке ощущается тяготение к крупным формам классического и современного направления — операм, балетам, мюзиклам, музыке к драматическим спектаклям, теле- и радиопостановкам, а также к симфонии, инструментальному концерту, сочинениям для хора, камерного ансамбля, к сольным вокальным и инструментальным жанрам. Тексты для своих вокальных и вокально-драматических про-

изведений композиторы заимствуют из национальной и иностранной поэзии, классической и современной. Часты обращения к поэзии стран Востока.

Самые маститые, самые известные сегодня фигуры, на музыкальном горизонте Финляндии, отвечающие новым эстетическим устремлениям, это Й. Кокконен, Э. Энглунд, Э. Бергман.

Самобытный характер музыки Эйнара Энглунда (род. в 1916г.) ощущается уже в начале творческого пути в его двух симфониях (1946, 1948), исполнение которых стало сенсацией в музыкальной жизни Финляндии. Первая симфония — это непосредственный отклик на события войны, в которой композитор участвовал сам. Вторая — более лирична, особенно в своей медленной части, где струнные и деревянные создают вдохновенный гимн природе. Симфония характерна для стиля композитора того времени, написана в свободной тональной манере. Ее форма в основном следует логике классических образцов и, в то же время, в ней много интересных, индивидуальных находок. Оркестровка этого крупного симфонического полотна естественна, выразительна, красочна. Сейчас Вторая симфония Энглунда кажется нам вполне ортодоксальной и понятной, но тридцать лет тому назад финские слушатели со смешанным чувством ужаса и восхищения внимали заключительному аккорду Симфонии в мажоро-минорном ладу.

По своей идейной направленности, образному языку, форме, стилю письма обе симфонии не в русле направления, связанного с искусством Сибелиуса. Однако мы не находим в них и чрезмерного увлечения конструктивистскими измышлениями додекафонии. Правы те музыковеды, которые ориентируют первые симфонии Энглунда на современную советскую школу — Прокофьева, Шостаковича.

В этот начальный период своего творческого пути Энглунд сочинял много музыки для радио, театра, кино. Наибольший успех имели балеты «Одиссей» и «Синухэ», музыка к пьесе М. Флеша «Китайская стена» и к кинофильму «Северный олень» (он использует здесь лапландский музыкальный фольклор) и, конечно, Первый концерт для фортепиано и оркестра, премированный на конкурсе финского Культурного Фонда (1955 г.).

Партия солирующего фортепиано в Концерте очень значительна, и это вполне объяснимо: ведь автор концертирующий пианист, отлично знающий особенности и выразительные возможности рояля. Лейттема Концерта — возглас лапландского «ёйку» — воспринимается как первозданный «зов предков», выражая все оттенки человеческих состояний, настроений: торжество, радость, страх, отчаяние, задумчивость, нерешительность, нежность и так далее. Раскрывая эти эмоции, композитор использует весь арсенал инструментальных тембров, различных градаций динамики, выразительных ритмических рисунков, от предельно острых, пунктирных, до ровных, закругленных. В первой части Концерта есть и другие темы, но они «подчинены» разнообразным оттенкам главной.

Чтобы ярче выявить более мягкие аспекты «ёйку», в медленном разделе композитор употребляет другие приемы: политональность, импровизационное изложение пасторальных реминисценций, полиритмию в партиях фортепиано и ударных. В Финале дух захватывает от калейдоскопа образов. Энергичные остигатные ритмы «ёйку» в оркестре и танцевальная музыка у фортепиано выдержаны в стиле Бартока. В середине Финала впечатляет большое фугато, в основе которого — танцевальная тема в стремительном ритме. В развитии фугато последовательно принимают участие фортепиано и различные инструментальные группы.

Первый концерт Энглунда не имеет равнодушных слушателей и, даже после появления Второго, двадцать лет спустя, до сих пор с успехом исполняется в Финляндии и за рубежом с участием самого автора.

Новый прилив творческой энергии испытывает композитор во второй половине 60-70-х годах. Прошла односторонняя мода на додекафонию и сериальность, и Энглунд, которого одно время считали чуть ли не отсталым за то, что он раньше других повернулся спиной к авангарду, стал снова «современным» композитором, идущим в ногу с молодежью.

Энглунд пишет ряд замечательных сочинений: Сонатину для фортепиано (1966) и Второй фортепианный концерт (1975), Третью, Четвертую, Пятую симфонии (1971, 1976,

3977), которые отличаются большой выразительностью, ясностью замысла, наряду с вдохновенной импровизационностью, конкретными тональными устоями, необычными красочными сочетаниями инструментов.

Четвертая симфония — реквием «памяти великого композитора». Непосредственным поводом для создания этого произведения явилось известие о смерти Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, чье искусство всегда восхищало Энглунда.

Симфония написана в камерном стиле для струнных и ударных. В этом произведении композитор как бы оглядывается назад, на пройденный жизненный путь, что вообще несвойственно жизнеутверждающему тону Энглунда. Композитор «осенних настроений», писали о нем газеты после авторского концерта в зале «Финляндия» 26 октября 1976 года, организованного по случаю 60-летия со дня рождения этого музыканта. Здесь впервые прозвучали Четвертая симфония и Второй концерт для фортепиано с оркестром Энглунда.

Из четырех частей Симфонии (Адажио, Скерцо, Ностальгия, Интермеццо и Эпилог) в быстром темпе *allegro assai* идет только 2-я часть — Скерцо. И, несмотря на стремительный темп, образы Скерцо сугубо драматичные, мрачные. В самой психологически глубинной части, Ностальгии, звучит цитата из симфонической поэмы Сибелиуса «Тапиоля» — одно из последних философских откровений умудренного жизненным и творческим опытом финского барда. Финал хотя и начинается в темпе *Andantino grazioso*, постепенно теряет свой светлый настрой, и великая утрата рождает безысходную, непреодолимую тоску, грусть.

Второй концерт для фортепиано и оркестра написан, как и Четвертая симфония, по заказу Финского Радиовещания. В своих высказываниях о Концерте Энглунд прежде всего подчеркивал свое стремление написать удобную, интересную и выигрышную для пианиста музыку вместо того, чтобы, как это делают многие современные композиторы, свести роль фортепиано к ударному инструменту. Используя традиционную трехчастную схему, композитор пишет в средней части чудесную, таинственного колорита арию. В начальном

— *Allegro moderato* — впечатляет мастерски разработанное, торжественное по настроению фугато. Финал самый виртуозный в цикле.

Официальное признание искусства Энглунда выразилось в том, что с 1956 года композитор получает государственную стипендию, которая дает ему возможность больше времени уделять творчеству. Однако он не оставляет педагогической работы в Академии имени Сибелиуса, где преподает с 1958 года (с 1976 — он профессор Академии), руководя классами композиции и оркестровки; активна его деятельность и музыкального критика столичной газеты «Хувудстадсбладет».

Энглунд много концертирует в Финляндии и за рубежом в качестве пианиста, исполняя оба свои концерта для фортепиано с оркестром, Сонатину и другие сочинения, а также аккомпанируя своей жене, Майнии Сирен — известной исполнительнице песен.

Так, в камерном концерте современной финской музыки, состоявшемся 23 октября 1976 года в Московском Доме композиторов, Энглунд исполнил Сонатину, а также, вместе с М. Сирен — народные песни и свои собственные. Его квинтет для струнных и фортепиано был сыгран автором и квартетом Всесоюзного радио и Центрального телевидения.

Эрик Бергман (род. 1911 г.) — своеобразный композитор, в музыке которого постимпрессионистические приемы и краски отлично сочетаются с сериальной манерой письма, с пуантилизмом, сонористикой, алеаторикой, коллажом, свободным ритмом и фразировкой. Бергман — образец композитора-философа, проявляющий самые разнообразные интересы к мировой культуре. Знакомство с искусством и мудростью стран Востока отразилось на многих страницах его музыки: так, оркестровая пьеса «Утренняя серенада» звукописует восход солнца на Босфоре. «Рубайят» для мужского хора и ударных передает философские глубины поэзии Омара Хайяма. Воспроизведение звучания экзотических инструментов средствами современного симфонического оркестра придает его музыке необычную для северных стран красочность.

Наиболее известное произведение — «Утренняя серенада» (1959). Внешним толчком для создания этой колоритной

партитуры послужили стамбульские впечатления и переживания, звуки, краски, запахи Золотого Рога. И, несмотря на приемы сериальности, произведение воспринимается как романтическое по духу, импрессионистическое по стилю. Композитор знакомит слушателя со своим музыкальным материалом постепенно, от звука к звуку, от краски к краске, подобно тому, как новое утро не сразу запечатлевается в сознании пробуждающегося человека. Бергман мастерски использует палитру большого симфонического оркестра, создавая необычайное колористическое разнообразие. Он широко применяет ударные, сурдины духовых, предельные регистры отдельных инструментов. Но несмотря на такие ухищрения, фактура «Серенады» кажется ясной, прозрачной.

Приступая к ее сочинению, композитор тщательно подобрал интервалы для своей двенадцатитонной гаммы, точно рассчитав будущие звуковые комбинации. Прделанная «черновая» работа и позволила ему создать пьесу такого «спонтанного» вдохновения. Благодаря обилию педального фона эта звуковая картина не обнаруживает приемов пуантилизма — брызги вод Босфора, экзотические звуки и краски точно истаивают в туманной дымке.

Известный хоровой дирижер, тонкий знаток хорового пения, Бергман интересно использует колористические возможности человеческого голоса: декламационные и вибрационные эффекты, шепот, экстатические восклицания, достигающие до насыщенных звуковых массивов. К наиболее известным хоровым произведениям относятся «Лебедь» для солистов и мужского хора (1958) на текст Сульвейг Шульц, супруги композитора; «Атон» для баритона, чтеца, смешанного хора и оркестра (1959), «Ночь» для баритона, смешанного хора, флейты, английского рожка и ударных (1970).

Характерна для финской национальной музыки «Лаппония» для меццо-сопрано, баритона и смешанного хора, написанная Бергманом по заказу камерного хора Кэмбриджского Университета и впервые исполненная этим коллективом в 1975 году. Лаппония или Лапландия — это зимой — царство полного мрака, прорезаемого лишь лучами северного сияния,

а летом — край незаходящего солнца. Композитор вводит нас в мир звуков и шумов северной стихии, настроений человека при контакте с ней. В искусно перемежающихся партиях солистов и голосов хора большую роль играют различные вибрационные эффекты: глissандо, трели, форшлагги, часто без определенной звуковысотности, по с точно указанными динамическими оттенками. Вместо текста даются гласные и согласные, фонетически соответствующие данному образу. Дирижер отбивает условный, часто меняющийся ритм, ориентируясь на указанное в партитуре время в секундах.

Наибольшее впечатление производят переданные таким способом возгласы «ёйку» (2 часть) с их эхом (двойным, даже тройным), с постепенно угасающей вибрацией. Эти звуки отражаются в атмосфере, доносятся струей ветра. Благодаря богатым колористическим возможностям живого и гибкого человеческого голоса «ёйку» Бергмана звучат тоньше, самобытнее и разнообразнее, чем их инструментальная «транскрипция» у Энглунда (Первый фортепианный концерт).

Йонас Кокконен (р. 1921) — самый значительный, самый известный из современных композиторов Финляндии. Его музыка постоянно звучит во всех частях нашей планеты, а каждая премьера — событие большого масштаба в музыкальной жизни страны.

Заслуги Кокконена широко отмечаются почетными должностями, премиями. Он член Академии Финляндии и Королевской Музыкальной Академии Швеции, в разное время был председателем Союза композиторов Финляндии и Северного Союза композиторов (1965-1971), Общества защиты авторских прав — Теосто (с 1968), постоянный член жюри различных конкурсов, лауреат музыкальной премии Северного Культурного Фонда (1968), Интернациональной премии Сибелиуса (1973).

Не будучи даже в молодости сторонником тотальных приемов авангарда, Кокконен всегда шел своей дорогой, вырабатывая собственный стиль, отличающийся простотой и ясностью средств выразительности. Все это делает его музыку доходчивой, интересной как для специалистов, так и для любителей.

Продолжатель чистого симфонизма Сибелиуса, Кокконен стремится обобщить в своем искусстве достижения творческой культуры Финляндии. В его музыке заметно тяготение к строгой, почти графической манере письма, к линейному стилю Хиндемита. Он использует и сериальный метод, сохраняя при этом тональные центры притяжения. Сугубо колористические эффекты вначале мало интересовали его, но с годами в партитурах композитора, наряду с классическими приемами, все больше ощущается тенденция к оркестровой утонченности.

Кокконен — профессор Академии имени Сибелиуса по классу композиции. Его здоровое, ясное по стилю и по средствам выразительности искусство, с опорой на классику и фольклор, делает его незаменимым наставником молодежи.

Свои крупные симфонические полотна — четыре симфонии для большого оркестра, «Камерную симфонию», «Симфонические скетчи», композитор начал писать только в 60-е годы (1960-1971), когда на инструментальных произведениях камерного плана — «Музыка для струнных», трио, квартеты, квинтет, Сонатина и Пять багателей для фортепиано — полностью сформировался стиль его письма, высокого уровня достигло композиторское мастерство. Конечно, камерную музыку композитор продолжает писать и сегодня.

«Музыка для струнных» (1957) — партитура, овеянная романтикой молодости, преисполненная национального своеобразия и, в то же время, произведение строго логичное по своей структуре и содержанию. Особенно впечатляют глубина вдохновения, оригинальные гармонические сочетания третьей части — *Adagio religioso*.

Самой большой популярностью пользуется сейчас Третья симфония Кокконена, которая впервые прозвучала на концерте по случаю 40-летнего юбилея Симфонического оркестра Радиовещания и была премирована Северным Культурным Фондом (1968). Отличительные черты Симфонии — при неизменной лаконичности высказывания, хроматическая экспрессивность, линейное изложение.

Первая часть — *Andante sostenuto*. Завораживающе красивые взлеты пассажей арф, которые, перемежаясь с колоритны-

ми звуковыми пятнами «блуждающих» трезвучий и пустых восходящих квинт деревянных духовых, придают энергию, экспансивность музыке. Динамическая и смысловая кульминация части — изломанная, целеустремленная (это впечатление создают все те же квинты) тема тромбона. Напряжение несколько смягчают звуки английского рожка. После двух, динамически размашистых волн наступает эпилог. Такая структура (ААВ) больше подходит к первой части современного симфонического цикла, чем традиционное сонатное аллегро.

Вторая часть *Allegro*, типа скерцо, со своими непрерывными фигурациями шестнадцатых, изменчивыми мелодическими контурами, аналогична структуре *Andante sostenuto*. Здесь тоже два интонационных взлета, оба в восходящем движении в высоком регистре трубы. Целеустремленный характер *Allegro*, типа «вечного движения», влияет в свою очередь на принцип его фактурного образования: ткань вначале состоит из одного голоса, как в экспозиции фуги, а затем обрастает другими голосами. В эпилоге происходит обратный процесс рассеивания и измельчения фактуры (прием, неоднократно использованный Сибелиусом в его последних симфониях).

Тематический образ *Allegretto moderato* — одна из полных очарования находок Кокконена. Это мягкое, лиричное интермеццо между ритмически энергичным *Аллегро* и проникновенным *Адажио*, является смысловым центром всей Симфонии, ее идейной кульминацией. Использование медленного движения в заключительной части Симфонии в отличие от традиционно быстрых финалов объясняется стремлением композитора продолжить и здесь развитие тематического материала, что труднее осуществить в рондообразной форме.

Уже в первом взлете пассажей группы смычковых инструментов, атакующем главную тему *Адажио*, чувствуется «напряжение, которое затем разрастается в динамическом взлете трелей и тремоло духовых. Следующая «волна» — в партии медных — отличается масштабностью, монументальностью и, по существу, длится до последних страниц партитуры. Основной тематический материал предшествующих разделов вновь звучит в *Адажио*, что, несомненно, углубляет значение этой части в симфоническом развитии цикла.

Творчество Кокконена не очень обширно из-за крайне скрупулезного отношения композитора к своему искусству: он долго вынашивает замысел каждого произведения, самым тщательнейшим образом прорабатывает мельчайшие детали. Так, например, его опера «Последние искушения» (1975) была начата еще в начале 60-х годов. Опера имеет большой успех на летних фестивалях в Савонлинна. Тому способствует крепкий драматургический стержень, четкая графичность формы, соседствующие в опере с большой выразительной силой.

Удачно сочетают новые приемы письма с индивидуальным своеобразием почерка широко популярные композиторы среднего поколения: Э. Раутаваара, Т. Марттинен, А. Саллинен, У. Мериляйнен, П. Хейнинен, Я. Сермия.

Количество произведений Эйноюхани Раутаваара (р. 1928) огромно, причем почти во всех жанрах. Его музыка всегда на переднем плане, много раз завоевывала признание общестественности. Крупный успех на мировой музыкальной арене — первая премия на Американском конкурсе произведений для духового оркестра за «Реквием нашего времени» (для духовых и ударных) — приходит еще в молодые годы (1954). В 1965 году композитор удостоивается премии Сибелиуса, в 1971 — степени профессора искусствоведения.

Творчество Раутаваара характерно не только мастерской техникой композиторского письма, отточенной формой, но и отмечено стремлением автора к выражению своего артистического «я» посредством индивидуальных эстетических приемов, своеобразным преломлением музыкального фольклора. Его произведения отличаются богатством образов, философская глубина, человеческое тепло. И несмотря на увлечение в молодости течениями крайнего авангарда, музыка Раутаваара впечатляет сегодня рациональным использованием самых различных выразительных средств, от современных и до вполне традиционных.

Раутаваара ищущий, много экспериментирующий художник. Если общая стилевая направленность или отдельные штрихи в музыке других композиторов какими-то гранями отвечают индивидуальным особенностям его вдохнове-

ния, он, не задумываясь, отбирает их для своей творческой лаборатории. Это несколько не умаляет его композиторской индивидуальности, а наоборот, обогащает. Так, «Реквием нашего времени» обнаруживает сходство с приемами стилизации Мусоргского, Прокофьева, Стравинского, две первые симфонии (1956, 1957) по своему построению близки стилю Прокофьева и Шостаковича, хотя Вторая и написана в строго додекафонной манере; Третья симфония (1961) содержит много выразительных и технических приемов Вагнера, Брукнера, А. Берга. Однако в Четвертой (1975) композитор остается до конца самим собой: Симфония, с большим количеством частей, отличается оригинальностью структуры, яркостью образов, настроений. Перу композитора принадлежит также ряд концертов: для виолончели (1968), фортепиано (1969), флейты (1973), сопрано (1970), для пения птиц и оркестра (магнитофонная лента), («Северная песня», 1972).

Композитор не прошел мимо идеи воспроизведения пения птиц средствами симфонического инструментария, которое ему, вероятно, поддал Барток в средней части своего Третьего концерта для фортепиано с оркестром, но конкретное осуществление этой идеи у обоих композиторов — разное.

Оперы Раутаваара тоже представляют значительный интерес. После первой, довольно слабой попытки (опера «Шахта», 1963) композитор с большим успехом ищет другие, менее исхоженные пути в этом достаточно традиционном жанре — он сочиняет комическую оперу «Аполлон против Марса» (1970), придерживаясь легкого популярного стиля; с «Поэмы 42» (1975) начинается ряд интересных камерных опер, написанных на сюжеты «Калевалы».

Из многочисленных хоровых произведений самыми значительными являются «Кантата по случаю 50-летия со дня провозглашения независимости Финляндии» (1967) и «Виджилль» — православная всенощная служба в двух частях для смешанного хора и солистов (1971, 1973).

В списке сочинений композитора имеется также много камерной ансамблевой и сольной музыки. Кстати, две прелюдии и фуги для виолончели и фортепиано прозвучали в

Москве на упомянутом уже выше концерте в Центральном Доме композиторов (1976).

Раутаваара часто выступает по радио, телевидению, на страницах прессы, талантливо и остроумно рассказывая о своей музыке, о музыкальной жизни страны.

К чрезвычайно продуктивным композиторам относится и Тауно Марттинен (род. 1912). Его перу принадлежат семь опер, три балета, пять симфоний и другие сочинения для оркестра, несколько инструментальных концертов, много вокальной и инструментальной музыки. Этот композитор неустанно ищет новые приемы, старается проложить новые пути для молодого финского искусства. Может быть, поэтому не все его произведения имеют успех. К его лучшим сочинениям относится «Орел, вольная птица» для голоса и оркестра (1956, на текст «Калевалы»), в котором композитор смог удачно сочетать приемы додекафонии с богатой игрой светотени, магическими эффектами северного колорита. В свое время обратили на себя внимание Концерт для скрипки с оркестром (1962), а также оперы «Шинель» по повести Гоголя (1963), «Аббат и старая дева» по Бальзаку (1960-71).

Аулис Саллинен (род. 1935) — один из самых известных финских композиторов среднего поколения — в молодые годы увлекался приемами додекафонии, но очень скоро перешел к тональной музыке, что в начале 60-х годов было не так-то легко сделать. В искусстве его как бы синтезируются поиски последних десятилетий в музыке Финляндии — частичный возврат к национальному романтизму, где расчеты серийности (как и другие приемы современной техники) подчинены вдохновению композитора. Автор оперы «Всадник», трех симфоний, Саллинен не сразу пришел к крупной форме, долгое время отдавая свое мастерство на сочинениях камерного плана.

Технология творческого процесса композитора следующая: приступая к новому произведению, Саллинен, прежде всего, подбирает тематический материал, обрабатывает его. Когда темы и их развитие уже намечены я композитору ясна драматургия целого, он сочиняет быстро и легко, как бы на одном дыхании, без эскизов и набросков. При таком методе ему

легче выстроить мысленно драматургию в жанре камерной музыки, более ограниченном по своему развитию, образным и тембральным возможностям, чем опера или симфония. Кроме того, в сочинении произведений для изблюбленных струнных квартетов композитора всегда интересуют многообразие инструментальных комбинаций, присущих данному жанру, при сохранении общей цельности формы, общего замысла. Поиск новых тембров в пределах ансамблевого звучания никогда не уводит композитора от эстетических норм. Поэтому струнные квартеты Саллинена с удовольствием исполняются в Финляндии и за рубежом. А сам композитор с удовлетворением продолжает писать сегодня Четвертый струнный квартет «Спокойные голоса» (1973), Камерную музыку № 2 для альтовой флейты и струнного оркестра (1976). В этом последнем произведении, приближающемся по характеру, по языку к популярной музыке, композитор использует целый ряд новых интересных звуковых комбинаций.

Среди более ранних камерных опусов Саллинена, продолжающих звучать в концертах, назовем «Quattro per quattro» (1965) и Третий струнный квартет (1969), который демонстрирует богатую технику варьирования (тема вариаций — популярная в Финляндии мелодия народного похоронного марша).

Создание «Quattro per quattro» знаменует собой переломный момент в творчестве композитора, когда после атонального периода в начале 60-х годов он заново «открывал» простое тоническое трезвучие. Несколько загадочное название пьесы («Четыре для четырех») расшифровывается просто: четыре части для четырех инструментов — гобоя, скрипки, виолончели и клавесина (партию гобоя иногда играет альтовая флейта).

Первая одночастная симфония Саллинена была написана в 1971 году для конкурса по случаю открытия нового здания «Финляндия» с его замечательным в архитектурном и акустическом отношении концертным залом. Как мы уже упоминали, характерная для Саллинена техника письма — построение пьесы из мелких тематических частиц, сплетение главного тематического материала с подголосочным, — которую он начал применять еще в студенческие годы, приоб-

ретаает в Первой симфонии новые формы. В этом крупном оркестровом полотне окончательно складывается стиль композитора — сибелианский неоромантизм, тесно связанный с народным искусством своей страны, с атмосферой ее быта, природы. И Первая симфония Саллинена излучает ароматы земли, моря, леса Финляндии; вместе с тем здесь обозначаются интересные находки — ритмические, колористические. Так, например, Скерцо Первой симфонии впечатляет своим ураганным ритмом, который постепенно становится более обузданным, завершаясь спокойной поступью, характерной для всего произведения. В скользящих тритонах утонченной по звучанию партии арфы, сочетающейся с ударными инструментами, есть своеобразный, очаровательный, несколько экзотический колорит, и это запоминается надолго.

Как и следовало ожидать, Симфония оправдала надежды автора, получив на конкурсе первую премию, с большим успехом прозвучав в концертном зале «Финляндия» 2 декабря 1972 года.

Третья симфония, написанная по заказу Финского радиовещания — уже полновесный трехчастный цикл, в котором «арочное» построение помогает добиться психологического единства всего цикла в целом. Доминирующее настроение Симфонии мрачное, полное отчаяния. Тон всему произведению задает длительный унисон деревянных, как бы вводящий слушателя в действие. Это — тематическое зерно первой части Симфонии — *Al tempo energico e sostenuto*. Вторая часть, Чакона, выдержана в той же эмоциональной атмосфере и тоже создает впечатление нависшей угрозы, хотя достигается это использованием иных, чем в первой части, средств выразительности. Звучание ширится, растёт, сопровождаемое дробью малых барабанов, насыщенными вибрациями альтов.

Напряжение достигает своей кульминации — динамической и тембральной — в Финале. Тянущийся на органном пункте звук фадиез, заключительные удары гонга, особенно при их повторении после паузы, создают физическое ощущение, что «все кончено» и еще раз «все кончено».

Третью симфонию называют «Морской». И в этом названии два значения: произведение действительно родилось «из мороккой пены» на одном из островков Балтийского моря и, с другой стороны, в нем чувствуются необузданные силы морской стихии, подчиняющие себе все и всех.

Саллинен известен и как активный музыкально-общественный деятель — директор Симфонического оркестра Финского радиовещания, председатель Союза композиторов Финляндии. Но это в прошлом. Сейчас он больше посвящает себя творчеству. И его музыка чаще произведений других композиторов исполняется в Финляндии и за рубежом.

В творчестве Уско Мерилайнена (род. в 1930) используемые им в своих произведениях новые технические приемы приобретают сугубо индивидуальную окраску, особенно в музыке, написанной в послевоенные годы: Второй симфонии, Втором концерте для фортепиано с оркестром, Концерте для контрабаса с оркестром, Третьей и Четвертой фортепианных сонатах, электронной партии балета «Психея».

Музыка Пааво Хейнинена (род. 1938) характерна виртуозностью, красочностью оркестровой палитры. Композитор работает главным образом в жанре симфонической и камерной музыки (четыре симфонии, Адажио для оркестра, Ариозо для струнного оркестра, два концерта для фортепиано с оркестром).

Ярмо Сермиля (род. 1939) относится к небольшой группе финского авангарда. Он автор многих произведений камерного плана — песен для голоса и фортепиано, а главное, сочинений для флейты. Его пьесы «Пролепс» и «Миф снова плачет» для флейты соло, а также «Ощущения» для двух флейт и двух виолончелей относятся к лучшим в Финляндии образцам этого жанра. С пьесой «Ощущения» московские слушатели познакомились в программе названного уже концерта финской музыки в Центральном Доме композиторов (1976), и она вызвала большой интерес у аудитории.

Сермиля занимает ряд ответственных должностей: он директор Финского Центра Музыкальной Информации, руководитель Финской секции ИСМЭ, директор Музыкального училища в Хямеенлинна. Он проявил себя также как талантливый

литератор, пишущий о музыке, автор ряда метких и тонких портретных зарисовок творчества финских музыкантов.

В настоящее время молодые композиторы Финляндии — Э. Сальменхаара, Х. О. Доннер, Ю. Линьяма, И. Куусисто, Р. Юркияйнен, П. Х. Нордгрэн, К. Рюдман, Л. Сегерстам и другие — начинают обычно свою учебу в Академии имени Сибелиуса у Кокконена, Энглунда, Бергмана. Здесь они получают хорошую классическую основу, обращая сугубое внимание на логическую конструкцию произведения и на другие традиционные выразительные средства. Затем некоторые из них совершенствуются за рубежом у известных мастеров современной музыки — В. Фогеля, Д. Лигети, А. Копленда, В. Персикетти, польских авангардистов. Международный летний семинар «Новая музыка» в Дармштадте все больше теряет свою популярность. Последнее время финны охотнее едут в Советский Союз, занимаясь с ведущими профессорами консерваторий Москвы и Ленинграда.

Изучая современную манеру письма — додекафонию, серийность, пуантилизм, сонористику, алеаторику, коллаж и т. п., финская молодежь, как и предшествующее ей поколение композиторов, старается сохранить национальные особенности своей страны, выработать свой собственный композиторский почерк. Мы видели, как после увлечения музыкой авангарда часты случаи возвращения к отечественному романтизму.

Творческая продуктивность молодежи очень большая, и количество произведений, написанных с начала 70-х годов, — огромно. Большинство молодых композиторов — высокообразованные люди не только со специальным музыкальным образованием, но часто и с университетским. Почти все они дирижеры или исполнители-инструменталисты. Иногда они совмещают несколько специальностей высокого концертного уровня. Многие из них занимаются педагогической работой в Академии имени Сибелиуса или в других музыкальных институтах и училищах страны, работают в различных музыкальных учреждениях: на радио, телевидении и т. Д., профессионально владеют пером, часто выступая в прессе и на страницах специальной музыкальной периодики.

В последние годы финны особенно интенсивно ищут новых путей в искусстве. Мне хочется остановиться более подробно на двух из них — Сальменхаара и Сегерстае. Оба — талантливы, образованны, активны. Их объединяет поиск новых средств выразительности, а главное, новый подход к самой музыке, стремление сделать ее популярной, доходчивой для возможно более широкого круга слушателей, интересной для исполнителя. Работают они в различных музыкальных сферах и, естественно, идут к своей цели разными путями.

Вклад Эрки Сальменхаара (род. в 1941) — композитора, музыковеда, теоретика, в искусство Финляндии очень значителен. Ученик и последователь самого маститого финского музыковеда, профессора Эрика Тавастерна, Сальменхаара показал себя плодовитым писателем и исследователем финской музыкальной культуры. Он и. о. профессора кафедры музыки при Хельсинкском университете, в прошлом председатель Союза финских композиторов (1974).

По композиции Сальменхаара занимался у Кокконена и Лигети, представителей двух полюсов музыкальной эстетики. Под влиянием Лигети в начале своего творческого пути, т. е. в 60-е годы, Сальменхаара увлекался течениями авангарда, писал электронную музыку. В 1970 году он защитил докторскую диссертацию, темой которой было творчество Лигети. Сальменхаара высоко расценивал музыку и эстетические принципы своего учителя и не пошел по его стопам только потому, что считал — в этом стиле Лигети уже «счерпал все возможности. Нам же кажется, что близкое знакомство с музыкой венгерского композитора вызвало у него некоторое разочарование.

Сальменхаара отдаляется от своего недавнего кумира и поворачивает в сторону естественного для Финляндии национального искусства, с его опорой на родной фольклор, «а исконные романтические устремления. Умозрительные расчеты додекафонии его больше не интересуют; он исходит теперь из мелодико-гармонического материала, подсказанного его собственными эстетическими установками, вкусом, фантазией, вдохновением. А чтобы объединить любителей классической и современной музыки (что на практике осуществ-

ляется довольно редко), удовлетворить их стремление к прекрасному, молодой композитор старается создать музыку простую, доходчивую, народную, в самом лучшем, широком и глубоком смысле этого слова.

Однако такая «неопростота» таит в себе и опасности, из которых главная — возвращение к каким-то пройденным этапам, как, например, «альбертьевы басы» и другие старомодные приемы, а также коллажи, явно стилизованные под XIX век (в обеих фортепианных сонатах).

Лейф Сегерстам (род. в 1944) — дирижер с мировым именем, руководитель и первая скрипка струнного квартета, в прошлом концертирующий скрипач и пианист, к тому же еще автор талантливых и оригинальных очерков об искусстве. Такая многосторонность музыканта, его интенсивная исполнительская деятельность наложили отпечаток на творчество Сегерстама, толкнули его на поиск новых выразительных средств, заставили пересмотреть веками установленные связи композитора с его интерпретаторами.

По мнению Сегерстама, каждый исполнитель (солист или член коллектива) должен индивидуально чувствовать «свободную пульсацию» музыки, демонстрировать свое личное отношение к динамике, сонорным эффектам. Партитуры Сегерстама настолько необычны, что даже профессионалу трудно сразу разобраться в нотных знаках без длительностей, без тактовых черт, обозначения темпа, динамики. С первого контакта кажется, что вдохновение композитора витает где-то в других измерениях, но чем ближе знакомишься с его музыкой, тем больше отдаешь должное его продуктивной фантазии.

Фиксируя лишь высотно-звуковую канву произведения, композитор сам мысленно выстраивает музыкальную драматургию в целом, представляя себе роль и значение каждой ноты. Но так ли «услышит» исполнитель? И, естественно, чем больше участников в ансамбле, тем труднее наладить между ними эмоциональный контакт, не говоря уж о необходимости определенного творческого настроения каждого музыканта, его мастерства импровизатора.

Что предлагает Сегерстам? Он считает, что участники ансамбля должны иметь перед глазами не только партию своего

инструмента, но всю партитуру, чтобы чувствовать общий пульс музыки, реакцию своих коллег. И тогда каждый музыкант будет ответственен за исполнение в целом, воспримет и передаст чужую музыку как свою собственную. Разумеется, Сегерстам отдает себе отчет, что время для такого творческого слияния еще не настало. Но он верит в лучшее будущее.

По существу такая идея не нова и идет от народного исполнительского искусства. Вспомним старинные финские фрески, изображающие двух сидящих на скамье сказителей-рунопевцов, которые держатся за руки, смотря друг другу в глаза. Так передают они свои намерения, сообщая создавая единое произведение искусства. Аналогичные примеры мы наблюдаем и у грузинских народных певцов, которые, становясь в тесный круг, с поразительным мастерством, спонтанно создают высокие образцы национального многоголосия.

У Сальменхаара и Сегерстама много напечатанной и записанной на пластинках и магнитофонной ленте музыки.

Сальменхаара — автор четырех симфоний, пьес для оркестра («Девушка в мини-юбке», «Пьяная лодка», «Светский реквием»), Элегии № 2 для двух струнных квартетов, фортепианной музыки. С начала 70-х годов, когда его манера письма меняется в сторону популяризации и упрощения средств выразительности, он пишет интересный мюзикл «Женщина из Испании» (1973), Вторую сонату, о которой мы говорили.

В творчестве Сегерстама наблюдается иная эволюция. В первых произведениях 60-х годов заметно влияние экспрессионистов нововенской школы, в частности, А. Берга. В то же время «Дивертисмент» для струнного оркестра (1963) и «Серьезный концерт» для скрипки и оркестра (1967), в котором композитор использует свой опыт концертирующего скрипача, выразительны, романтичны, хотя и в них мы видим приемы новой композиторской техники. Начиная с 70-х годов, Сегерстам переходит в основном на освоенный им стиль «свободной пульсации». В этой манере наибольшей популярности заслужили его симфоническая поэма «Патрия» (1973), по замыслу близкая «Финляндии» Сибелиуса, Шестой струнный квартет (всего у композитора их 12; они созданы в 1962-1977 гг.), духовой квинтет (1973), «Два, впе-

ред...» для двух фортепиано и большого симфонического оркестра с дублированной струнной группой (1974), пьесы для скрипки и виолончели с фортепиано, вокальная и фортепианная музыка.

Шестой квартет (1974) является ярким примером стремления композитора к свободному, импровизационному изложению музыкальных мыслей. Все четыре партии квартета звучат с экспрессией человеческого голоса. Здесь много патетики, лирических медитаций. Правда, трудно говорить о перманентной конструкции двух первых частей в манере «свободной пульсации», об их динамических и сонорных свойствах. Безусловно, музыканты Квартета Сегерстама их исполняют согласно воле автора, но как они будут звучать у другого коллектива? Впрочем, фактура явно указывает на темп Адажио в первой части, романтически более приподнятый тонус Анданте во второй; третья часть с ремаркой самого автора *Con moto*, типа «вечного движения»; четвертая — *Adagissimo con spirito di Gustav Mahler* передает экстатическое настроение медленных разделов в мале-ровских циклах — нежнейшую лирику скрипичных соло, соседствующую со скорбной патетикой, романтическим пафосом. Музыка *Adagissimo* изобилует мажорно-минорными гармониями, где-то опять переключаясь со стилем Альбана Берга, но здесь нет ни серийности, ни других признаков эклектизма.

Вместе с Шестым квартетом на той же пластинке дается запись пьесы «Ритуалы» для двух фортепиано — свободной импровизации в стиле джаза, исполненной самим Сегерстамом и его другом шведским пианистом Лассе Вернером (запись трансляции по радио). Из аннотации узнаем, что произведение транслировалось в 1974 году по Шведскому радио. Причем музыканты встретились на репетиции в 3 часа дня (Сегерстам приехал в студию прямо из аэропорта, возвращаясь из гастрольной поездки по Италии и Англии), и в тот же вечер исполнение «Ритуалов», почти что сиюминутной созданности, было прямо передано в эфир. Между тем музыка и ее интерпретация настолько монолитны, как будто слушаешь вполне законченное, зафиксированное произведение,

отлично выученное, много раз прорепетированное.

Искусство Сегерстама-дирижера поистине всеобъемлюще. Юношеская свежесть, эмоциональность, которая на первый взгляд кажется даже стихийной, но всегда остается в рамках художественного вкуса, прекрасное владение разнообразными стилями — все это позволяет молодому дирижеру выступать с огромным репертуаром. Сюда входят самые различные жанры — оперные, симфонические, от классиков и до «левых» композиторов: Лютославского, Пендерецкого, Айвза, Нонно, Берио. Много дирижирует Сегерстам музыкой постромантиков: Сибелиуса, Р. Штрауса, Малера; русских классиков — Чайковского, Рахманинова, Скрябина (собирается дать «Прометей» с цветовыми эффектами). Из произведений советских авторов он больше всего любит дирижировать Третьей симфонией, сюитами из балетов «Золушка» и «Ромео и Джульетта» Прокофьева, Первой, Пятой, Девятой, Десятой, Четырнадцатой симфониями Шостаковича, сьюитой из балета «Сотворение мира» Андрея Петрова. Конечно, Сегерстам много исполняет и своей музыки.

Географическая карта его выступлений охватывает практически все страны мира. Он дебютировал в двадцать один год (1965) в Финляндской национальной опере после окончания Джульярдовой школы в Нью-Йорке (до этого учился в Академии имени Сибелиуса в Хельсинки). Пост дирижера Королевской оперы в Стокгольме (1968, 1970 — главный дирижер, 1971 — музыкальный директор) положил начало его блестящей международной карьере. С 1971 года Сегерстам выступает на самых значительных оперных сценах Европы и Америки (Зальцбург, «Ковент-Гарден», «Ла Окала», «Метрополитен-опера»). С 1972-го, будучи уже «первым постоянным дирижером» Немецкой государственной оперы в Берлине, он дирижирует лучшими симфоническими коллективами, такими как оркестры Венской, Берлинской, Ленинградской, Словацкой, Лондонской филармоний, «Би-Би-Си», Национальным симфоническим оркестром в Вашингтоне и многими другими. 1974-1975 — он опять главный дирижер Национальной оперы в Хельсинки. С 1975-го и по сей день Сегерстам по-

стоянный главный дирижер симфонических оркестров Финского радио в Хельсинки и Австрийского радио в Вене, гастролирует по всему миру. Отзывы прессы о дирижерской деятельности Сегерстама везде и всегда самые восторженные. Несколько сдержаннее пишут о его собственной музыке, которую еще, по-видимому, недостаточно знают.

Мы подробно остановились на блистательной исполнительской деятельности Сегерстама, так как она создает ему огромный авторитет, широко содействуя пропаганде его собственной музыки, его эстетического кредо. Будет ли «свободная пульсация», при которой неизмеримо возрастает творческая роль исполнителя, ведущим стилем в музыке или композитор найдет какой-то менее сложный вариант для достижения тесного контакта в треугольнике: композитор-исполнитель-слушатель, — неизвестно. Но несомненно одно: этот «комплексный» музыкант с не трафаретным мышлением еще скажет не одно «слово» в развитии музыки будущего, так как ему есть «что» и «как» сказать.

Сегерстам и Сальменхаара — думающие, ищущие художники. Их случай, безотносительно к их дарованию и мастерству, по идее можно считать типичным для многих представителей молодого поколения финских композиторов, стремящихся создать доступное людям, подлинно реалистическое национальное искусство, «мерилом которого будут, по словам известного финского музыковеда Э. Тавастшерна, лишь различные ступеньки Прекрасного».

Материал был частично зачитан на Вечере современной финской музыки в ГОДИКСе 8.XII.77 и дан по Тбилисскому телевидению 12.III.78.

ГЛАВА II. О МУЗЫКАНТАХ

ЯРКИЙ САМОБЫТНЫЙ ТАЛАНТ А. МАЧАВАРИАНИ

Народный артист СССР Алексей Давидович Мачавариани — один из крупных композиторов Советской Грузии. Творчество его, отмеченное яркой самобытностью таланта, идейной глубиной и содержательностью, высоким профессиональным мастерством, тесно связано с народной музыкой. Его выразительные напевные произведения часто исполняются, пользуясь популярностью и в нашей стране, и за рубежом.

В чем же сила воздействия музыки этого композитора? Что характеризует его творческий облик?

В своих произведениях, современных по тематике, по стилю, Мачавариани отражает атмосферу окружающей его жизни, события многогранной советской действительности. В то же время творчество его неразрывно связано с традициями музыкального искусства грузинского народа, которое своими корнями уходит в глубь веков. Композитор органически ощущает национальный колорит родных песен и плясок. И даже когда в своих сочинениях он не пользуется прямым цитированием народных интонаций, музыкальная речь его настолько близка подлинным грузинским мелодическим, ладовым, ритмическим оборотам, что ее трудно отличить от народной. И, наоборот, народные мотивы столь ярко преломляются в творческой фантазии композитора, обогащаясь мелодическими, ладовыми, гармоническими, оркестровыми красками, что приобретают индивидуальный характер, соответствующий почерку композитора.

Круг тем, образов, настроений, состояний, которые раскрывает в своем творчестве Мачавариани, крайне разнообразен: здесь и героика, и эпическая повествовательность, и жанровые зарисовки; драматический пафос сочетается у ком-

позитора с нежнейшей поэзией, возвышенная лирика с брызжущей весельем танцевальностью.

Перу этого еще молодого композитора принадлежат произведения в самых различных жанрах. Однако больше всего Мачавариани тяготеет к крупным формам.

Мы знаем его патриотическую оперу «Мать и сын» (по поэме И. Чавчавадзе), патетическую Первую симфонию, симфоническую поэму «Мумли мухаса» («Дуб и мошкара»), полную эмоциональной силы, мужественности поэму для хора и оркестра «На смерть героя», празднично-ликующую увертюру «Избранник народа». Гимном созидательному труду советского человека, его победе над врагом стала замечательная оратория Мачавариани «День моей Родины», прозвучавшая в дни Декады грузинского искусства и литературы в Москве и заслужившая высокую оценку музыкальной общественности. Это колоритное произведение повествует о счастливой жизни народа, о красотах природы Грузии.

Мачавариани является также автором интересной «Баллады об Арсене» для хора и оркестра, фортепьянного и скрипичного концертов. Особенно популярен Концерт для скрипки, единодушно признанный выдающимся произведением советской музыки. Язык его насыщен контрастными лирико-драматическими темами, искрящимися весельем танцевальными ритмами; в ткань партитуры органично вплетены мелодии известных грузинских народных песен. Партия солирующей скрипки написана с хорошим знанием инструмента и дает возможность исполнителю продемонстрировать свою виртуозность и артистичность. Это произведение тоже было включено в программу концертов Декады (солистка — Маринэ Яшвили) ⁴ и имело большой успех.

Свое слово сказал Алексей Мачавариани и в камерном жанре, хотя число произведений, созданных им в этой области, не столь уж велико. Они часто исполняются в концертах певцов и пианистов. И так же, как в крупной форме, здесь снова улавливаются характерные черты, присущие этому композитору: то же самобытное претворение интонаций народной песни, тот же лирико-драматический характер поэтических образов, те же острые, задорные танцевальные

ритмы. Лучшие из романсов Мачавариани — «Позабудь печаль, не горюй» на слова Г.Леонидзе (прощание с матерью молодого советского бойца), «Синий цвет» на романтический текст Н. Бараташвили и лирический гимн женщине «Тебе бы быть царицей Грузии» на текст И. Нонешвили. Баллады «Базалетское озеро», «Экспромт» и «Хоруми» — гордость грузинской фортепьянной литературы.

Мачавариани — автор музыки и к многочисленным драматическим спектаклям (среди них — «Король Лир» Шекспира, «Незабываемый 1919-й» Вс. Вишневского, «Легенда о любви» Н. Хикмета), к кинофильмам («Каджана», «Колыбель поэта» и другим).

Имея такой внушительный творческий опыт, Алексей Мачавариани приступил к осуществлению дерзновенной, как казалось на первый взгляд, мечты — воплотить средствами музыки и хореографии бессмертную трагедию Шекспира «Отелло». «Отелло» Мачавариани в постановке Вахтанга Чабукиани, в художественном оформлении Соломона Вирсаладзе, явился значительным вкладом в советское балетное искусство. Добрая слава о нем распространилась далеко за пределами республики и страны.

Мысль передать музыкально-хореографическими средствами шекспировскую драму, исполненную бурных страстей, шекспировские характеры уже давно владела творческим воображением А. Мачавариани. И талантливый композитор-драматург сумел раскрыть в партитуре «Отелло» большие общечеловеческие идеи, глубокие чувства. Удачно найденные лейтмотивы действующих лиц помогли прорисовать выразительные музыкальные портреты героев Шекспира, передать владеющие ими эмоции. Причем композитор симфонически развивает образы, по мере углубления психологической драмы. Каждое движение сердца благородного Отелло, нежной, любящей Дездемоны, каждая вспышка черной души Яго — все это отражено в музыке.

В «Отелло» А. Мачавариани мало использовал подлинно грузинские народные мелодии. Но музыка его ярко национальна по языку, форме, и вместе с тем в ней присутствуют черты, в высшей степени характерные для творчества Мача-

вариани. Она — выразительна, обаятельна, профессиональна. Хочется надеяться, что балет «Отелло», выдержав самое серьезное испытание — испытание временем, войдет в золотой фонд высокого искусства.

«Вечерний Тбилиси». 29.IV.1958 г.

А. М. БАЛАНЧИВАДЗЕ — ГОРДОСТЬ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Наша гордость — это непреходящие культурные ценности, созданные лучшими представителями народа. Произведения искусства таких мастеров надежно опираются своими корнями на многовековые духовные традиции, приносят людям эстетическую радость. Эти чувства испытывает каждый, кто соприкасается с чудесной музыкой Андрея Мелитоновича Баланчивадзе.

Музыка этого замечательного композитора трогает прежде всего своим внутренним благородством и равновесием, душевной чистотой. Она напоена чувством прекрасного, теплотой человеческой лирики. Композитор реально описывает нашу современность, большие победы советских людей, поэзию их жизни, природы.

А. Баланчивадзе фактически создавал такие жанры грузинской музыки, как симфонический, балетный и концертно-фортепианный. Эти /же давно сложившиеся в мировой практике музыкальные формы композитор обогатил национальным своеобразием, ощущением сегодняшнего дня, нашел счастливое сочетание закономерностей народного творчества с собственным вдохновением и мастерством. Надо ли говорить, насколько эти значительные в развитии современной грузинской музыки тенденции оказали влияние на творчество наших композиторов следующих поколений.

Творческая жизнь А. Баланчивадзе выражена в его лучших произведениях: в обеих симфониях, трех балетах («Сердце гор», «Страницы жизни», «Мцыри»), четырех фор-

тепианных концертах и других оркестровых и камерных сочинениях, а также в музыке к драматическим спектаклям и кинофильмам.

В последнее время А. Баланчивадзе интенсивно работал над своей новой оперой «Золотая свадьба», в которой отразились приведенные выше черты его стиля. Комическая опера «Золотая свадьба» отмечена естественным ощущением пластичности, изяществом и совершенством формы. Опера характерна ясностью изложения, логичным развитием образов, жизненностью музыкального материала. Драматургия оперы тесно связана с народными традициями, народным юмором, чисто народным оптимизмом.

Комедийный жанр еще мало разработан в грузинской оперной практике. Такое удачное начало, как «Кето и Ко-тэ» В. Долидзе, фактически не было продолжено. Тем отраднее констатировать появление комической оперы на современный сюжет.

«Золотая свадьба» — это опера-буффа в трех действиях по новелле М. Лакербай. В ней высмеивается накипь мещанства, уже давно отжившего свой век, но порою появляющегося в быту некоторых наших современников.

Музыка оперы отличается разнообразием форм и средств выразительности. Музыкальная ткань напоена романтическими кантиленами сольных арий и дуэтов. Значительную роль играет здесь куплетная форма — неотъемлемая принадлежность оперы-буффа. Произведение изобилует ансамблями и хорами, в которых композитор искусно применил элементы грузинской народной полифонии, а также многие черты абхазского музыкального фольклора.

Вместо обычных «сухих» речитативов А. Баланчивадзе широко вводит декламацию, вернее естественно пульсирующую, ритмическую мелодекламацию, тесно связанную с музыкальным ритмом. Каждая фраза текста здесь уложена в такты с тем расчетом, чтобы музыка оркестра способствовала доходчивости слова. Если в этой опере нельзя говорить о планомерной системе лейтмотивов, то некоторые из них, безусловно, иллюстрируют ход событий, подчеркивают настроение героев.

Замечательный мэтр современного оркестра, А. Баланчивадзе, естественно, поручает оркестру одну из главных «ролей». Здесь, наряду с радужной игрой колорита, композитор проявляет и тонкую ритмо-гармоническую изобретательность.

Работа над постановкой «Золотой свадьбы», хотя и прозвучавшей в этом сезоне в Тбилисском академическом театре оперы и балета имени З. Палиашвили, еще ждет своего завершения, так же как и более критический подход к драматургии либретто. Вокруг этой оперы-буффа уже разгорелись интересные творческие споры, что говорит об оригинальности произведения.

А. Баланчивадзе вновь показал себя самобытнейшим мастером, неустанно ищущим новые пути в искусстве.

«Заря Востока», 6.VI.1970г.

ВЫДАЮЩИЙСЯ КОМПОЗИТОР И ПЕДАГОГ

Известный русский композитор, крупный общественный деятель, выдающийся дирижер и педагог Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов годы молодости провел в Тифлисе. Желание посетить Грузию появилось у музыканта еще во время учебы в Петербурге. Ипполитов-Иванов помогал устраивать вечера в пользу грузинских студентов и, по его собственному выражению, «совсем входил в их среду». Мечта молодого композитора осуществилась после окончания консерватории, в 1882 году, когда Русское музыкальное общество поручило ему организовать в Тифлисе свое отделение.

Столица Грузии произвела на Ипполитова-Иванова большое впечатление, и он вскоре переехал сюда на постоянную работу, возглавив музыкальное училище, преобразованное после Великой Октябрьской революции в консерваторию.

Друзья по Петербургу — Х. Саванели, А. Мизандари, К. Алиханов, Г. Корганов помогли ему налаживать музыкальное образование в Грузии, бороться за повышение музыкально-исполнительской культуры, за воспитание художествен-

ных вкусов слушателей и зрителей, знакомя их с лучшими образцами русской и западноевропейской музыкальной литературы.

В 80-х годах в Тифлисе были осуществлены постановки опер Чайковского «Евгений Онегин», «Мазепа», «Чародейка», «Орлеанская дева», и, что самое главное, спектакли эти имели успех. Достаточно сказать, что опера «Мазепа», хорошо поставленная и исполненная, стараниями М. М. Ипполитова-Иванова прошла в первый же сезон девятнадцать раз при полных сборах. Из зарубежных произведений шли «Отелло» Верди и «провалившаяся» в конце 70-х годов в Петербурге «Кармен».

За время своей работы в столице Грузии Ипполитов-Иванов поднял на большую высоту и оперный оркестр, поднял до такого уровня, что наряду с труднейшими оперными партитурами Чайковского и Римского-Корсакова оркестр мог исполнять и симфонические произведения.

Неудивительно, что в Тифлис охотно потянулись артисты с мировыми именами и публика научилась их ценить. Здесь начинали свою карьеру такие будущие знаменитости, как Федор Шаляпин, Зоя Лодий, Михаил Медведев, Иоаким Тартаков, Леонид Яковлев, Варвара Зарудная, Дмитрий Смирнов.

О том, как Ипполитов-Иванов жил и работал в Тифлисе, можно судить по его собственным строкам: «День я начинал с 9 часов в училище, где находился до 11 часов, в 11 часов начинал репетиции в театре, которые кончал в 3 часа, и шел домой обедать. В половине пятого начинал уроки в училище, в 7 часов шел в театр на спектакль. И так в течение шести лет...».

И все же молодой композитор еще находил время для сочинения. За одиннадцать лет, проведенных в Грузии, Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов написал две оперы («Руфь» и «Азра»), ряд других произведений и сделал наброски, которые он завершил уже в Москве. Ученик и последователь Римского-Корсакова, Ипполитов-Иванов стремился в своей музыке к простоте, искренности чувств. Он широко черпал вдохновение из сокровищницы музыкального фольк-

лора Грузии, в то время мало исследованного, который произвел на молодого композитора огромное впечатление. Вместе с Х. Саванели Ипполитов-Иванов совершил не одну этнографическую поездку по селениям Грузии. Записывал он и песни горожан. Любовь к народной музыке Михаил Михайлович старался привить своим ученикам.

Собранный фольклорный материал использован им уже позже, в Москве, при создании оперы «Измена» (по драме А. И. Сумбаташвили-Южина), состоящей из ряда сочных жанровых зарисовок, а также при работе над симфоническими сюитами «Кавказские эскизы» и «Иверия». Вернувшись в Москву, Ипполитов-Иванов познакомил с грузинским музыкальным фольклором Чайковского и Танеева.

С 1893 года его творческая и общественно-педагогическая деятельность протекала уже в России. И лишь на склоне лет, в 1924 году, всеми признанный мастер, вновь приезжает в Грузию, где занимает пост директора Тбилисской консерватории и должность профессора класса практического сочинения. Из этого класса впоследствии вышли такие видные советские композиторы, как А. Баланчивадзе, И. Туския, Г. Киладзе и другие.

Ипполитов-Иванов знакомится и всячески поощряет развитие новой грузинской профессиональной музыки, которая к тому времени уже накопила ряд замечательных опер — З. Палиашвили, Д. Аракишвили, М. Баланчивадзе, В. Дolidзе. Срок пребывания его в республике на сей раз был недолгим: в 1925 году, навсегда прощаясь с Тбилиси, Ипполитов-Иванов дал две симфонические программы, продирижировал и своей замечательной по оркестровому колориту поэмой «Мцыри», посвященной памяти старых друзей — И. Чавчавадзе, А. Церетели, В. Мачабели.

«Заря Востока». 19.XI.1959г.

ВСПОМИНАЯ УЗЕИРА ГАДЖИБЕКОВА

История развития музыкального искусства Азербайджана тесно связана с именем классика азербайджанской музыки Узеира Гаджибекова. Его оперы «Лейли и Меджнун», «Кёр-оглы», музыкальная комедия «Аршин мал алан» входят в золотой фонд культурных ценностей Советского Союза.

Накопленный богатый опыт и обширные знания композитор старался передать молодому поколению — плеяде известных в наши дни азербайджанских музыкантов, — привить им любовь к народному искусству, всегда являвшемуся для него неиссякаемым источником вдохновения. Помимо сочинения музыки, он занимался и теоретическими проблемами, написав ряд ценнейших исследований азербайджанских мугамов (народных ладов). Узеиру Гаджибекову обязаны своим созданием Бакинская государственная консерватория, носящая ныне его имя, первый профессиональный оркестр народных инструментов, первый азербайджанский хор, симфонический оркестр. Его имя присвоено и научно-исследовательскому институту фольклора Академии наук Азербайджанской ССР, где он — академик Гаджибеков — вел плодотворную деятельность на посту директора.

В этот знаменательный для музыкальной общественности день — день 75-летия композитора-ученого хочется вспомнить его связи с грузинской культурой.

Узеир Абдул Гусейн оглы Гаджибеков родился 17 сентября 1885 года в Азербайджане, а юношеские годы провел в Грузии, занимаясь в Горийской учительской семинарии. Эти годы, 1899-1904, явились важным этапом в жизни молодого Гаджибекова: он приобщился к мировой и, в первую очередь, к русской и грузинской культурам, по-настоящему начал обучаться музыке, на которую в семинарии обращали большое внимание.

Несомненное влияние на эстетическое воспитание будущего композитора оказала и артистическая жизнь Гори. В тот период город являлся крупным культурным и художест-

венным очагом Грузии — здесь часто устраивались литературные вечера, шли спектакли, концерты. Семинаристы нередко посещали и Тифлисский оперный театр, знакомясь, таким образом, со всеми достижениями современной им русской и западноевропейской оперной культуры.

Особенно благотворным, по свидетельству самого композитора, было влияние на него учителя пения и элементарной теории музыки С. П. Гогличидзе, который руководил также школьным хором. Образованный музыкант и отличный педагог, он особое внимание уделял многоголосному хоровому пению. Это представляло вначале некоторую трудность для молодого музыканта, привыкшего у себя на родине к одноголосной Музыке. Однако очень скоро талантливый юноша полностью освоил многоголосие: он не только свободно пел и записывал все партии трехголосного хора, но и сам подбирал подголоски к любой песне, упражняясь главным образом на родных азербайджанских му-гамах.

Гогличидзе учил своих учеников самостоятельно записывать народные песни во время каникул у себя на родине. И Гаджибеков заносил в нотную тетрадь азербайджанские народные песни, понравившиеся ему национальные обороты, наброски собственных мелодий, которые впоследствии пригодились ему при создании партитуры «Лейли и Меджнун» — ею он открыл первую страницу истории музыкально-сценического искусства Азербайджана. В музыке оперы, написанной на текст бессмертной поэмы Физу-ли, композитор использовал бытовавшие в народе мугамы на тему о любви Лейли и Меджнун. Интересен и тот факт, что хоровые эпизоды оперы явились первым примером обращения в Азербайджане к хоровой музыке, хотя и одноголосной. К настоящему же полифоническому принципу развития образов композитор обратился в своем лучшем оперном сочинении — «Кёр-оглы».

Годы, проведенные в Грузии, сыграли огромную роль не только в расширении художественного кругозора Гаджибекова. Именно в Гори закладываются основы его гуманистических идей и революционно-демократических взглядов.

Не один У. Гаджибеков испытал на себе благотворное влияние грузинской культуры. Горийская семинария воспитала плеяду учителей, внесших значительный вклад в дело просвещения азербайджанского народа. Горийскую семинарию окончили известный азербайджанский композитор М. Магомаев, старейшие педагоги и музыканты М. Теретулов, А. Терегулов, А. Амиров, С. Ахундов (Санех) и другие. Все это еще раз говорит о том, что братские отношения между народами Грузии и Азербайджана, достигшие такого яркого расцвета в нашу советскую эпоху, имеют давние традиции.

«Вечерний Тбилиси». 17.IX.1960г.

Ш. М. ТАКТАКИШВИЛИ

Вспоминая, сколько дал грузинскому музыкальному искусству Шалва Михайлович Тактакишвили, мы с уважением склоняем голову перед силой и разносторонностью его таланта, смелостью замыслов, огромной эрудицией. Композитор, дирижер, педагог, активный общественник — вот лишь некоторые аспекты его интенсивной, кипучей деятельности. Во многих областях грузинской советской музыкальной культуры Ш. Тактакишвили сказал свое первое слово, проявил творческую инициативу, приблизив свое искусство к современности.

Еще в 20-х годах Тактакишвили, первым из грузинских композиторов, пишет ряд детских опер: «Среди цветов», «Первое мая», «Осень». Наибольшим успехом пользовалась опера-сказка «Рассвет» (либретто Г. Тактакишвили), написанная в 1923 году и поставленная на сцене Тбилисского театра. Детские оперы Ш. Тактакишвили неоднократно осуществлялись и силами музыкальных школ (как в самом Тбилиси, так и в разных городах республики).

Первой оперой на современную советскую тему, воссоздающей события из жизни Грузии, стала опера Ш. Тактакишвили «Депутат», написанная в 1939 году на либретто Г. Тактакишвили. В этом произведении композитору удалось

создать ряд удачных по своей выразительности сольных и хоровых эпизодов. Особенно привлекают внимание хоры с их искусной полифонией, красочностью и яркостью национального колорита (как, к примеру, «Песня о двух орлах» из I действия).

Перу маститого автора принадлежит и первый грузинский балет на современную тему — «Малтаква» (1938 г.). Это первая попытка отобразить средствами хореографии события огромной социальной и политической значимости — рассказать о большой работе по осушке Колхидской низменности. В этом балете и либреттист Г. Тактакишвили, и композитор, и постановщик Ал. Такайшвили стремились сосредоточить внимание на драматическом развитии сюжета, создать реалистический спектакль. «... Слить действие и музыку в одно органическое целое — вот чем руководствовался я при создании музыки балета», — писал сам автор.

Первое веское слово сказал Ш. М. Тактакишвили и в грузинской камерной инструментальной музыке, создав квартеты и фортепианное трио.

В квартете ре минор (1930г.) композитор использовал характерные особенности грузинского рационального фольклора. Музыка квартета подкупает четкостью структуры, ритмическим, мелодическим и фактурным разнообразием, богатой разработкой тематического материала. Известна и миниатюра Ш. Тактакишвили для струнного квартета «Сказка».

Совершенствуя свое инструментальное письмо, композитор пишет фортепьянное трио ре минор (1944 г.). Это произведение занимает почетное место в грузинской камерной литературе, благодаря большому внутреннему напряжению, стройности построения при яркой контрастности выразительных средств. Автор раскрыл здесь богатый внутренний мир советского человека, волнующие его мысли и чувства. Особенно захватывает слушателя кульминация первой части с ее насыщенной звучностью.

Из других произведений крупной формы перу Тактакишвили принадлежит симфоническая поэма «1905 год».

Поэма написана широкими, энергичными штрихами, простым и доходчивым языком.

Откликаясь на все крупнейшие события в жизни нашей страны, Тактакишвили пишет «Шествие» — картину победоносного шествия Октября, «Торжественную увертюру» для большого симфонического оркестра, посвященную Красной Армии. Есть у него и другие оркестровые сочинения: «Орвелла», «Лирические фрагменты», «Детская сюита», «Картинки для детей» и «Пасторальная симфониетта». Virtuозны и интересны по своему тематическому мастерству концерт и концертно для фортепьяно, два концерта для виолончели.

В годы Великой Отечественной войны композитор сочиняет четыре марша для духового оркестра — «Походный», «Героям Кавказа», «Праздничный», «Родным полям».

Не обошел своим вниманием Тактакишвили и камерные жанры: его перу принадлежат много романсов на слова русских и грузинских поэтов, «Вокализ» (для парижского издательства Ледюк), два дуэта и ряд хоровых и массовых песен. Сольные инструментальные пьесы Ш. Тактакишвили для скрипки и виолончели уже давно вошли в репертуар учащихся и исполнителей-концертантов. Написано множество пьес малой формы для фортепьяно, в основном предназначенных для детей. Это — три сонатины и ряд сборников, как, например, «Альбом детских пьес», «Картинки природы», «Сборник легких пьес» и наиболее популярный — «Мир детей». Первые опубликованный в 1930 году, сборник выдержал с тех пор несколько изданий. Это объясняется яркой образностью, мелодичностью, пианистичностью и чисто педагогическими достоинствами пьес: Ш. Тактакишвили буквально двумя-тремя штрихами создает рельефный, запоминающийся образ.

Плодотворную творческую деятельность композитор неутомимо сочетает с общественно-педагогической: он — один из инициаторов основания Грузинского музыкального общества; в продолжение многих лет — руководитель и дирижер Объединенного оркестра тбилисских музыкальных училищ и Центральной музыкальной школы; главный дирижер

симфонического оркестра и руководитель вокального «ансамбля грузинского радиовещания, художественный руководитель камерного отдела Грузгосфилармонии. С 1937 года Тактакишвили — дирижер и руководитель оперного класса Тбилисской консерватории, где он ведет плодотворную работу по подготовке молодых национальных кадров.

Свой богатый опыт работы в оперном классе тонкий, вдумчивый музыкант обобщил в ряде научно-методических исследований оперных партий русских, грузинских и западноевропейских композиторов; писал он и о великом русском певце-актере Ф. Шаляпине.

Даже этот краткий перечень того, что сделал Ш. М. Тактакишвили для грузинской музыкальной культуры, свидетельствует о его глубокой любви к родному искусству, к людям.

«Тбилиси». 11.I.1961г.

ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ КОМПОЗИТОР ШАЛВА МШВЕЛИДZE

Музыка Шалвы Мшвелидзе ярко воссоздает в нашем воображении величественную природу Грузии, ее уходящие в небо горы, порою суровые, с неприступными вершинами, словно прикрытыми глубоко надвинутыми на глаза седыми шапками. Песни и сказания, веками накопленные грузинским народом, слышим мы в его музыке. В ней находят место литературные шедевры наших маститых поэтов и писателей; она славит сегодняшний день, зовет к новым победам.

Легендарные, но всегда живые и близкие всем образы Шота Руставели (опера «Сказание о Тариеле»), Важа Пшавела (симфонические поэмы «Звиадаури» и «Миндия»), Гамсахурдиа (опера «Десница великого мастера») перекликаются с монументальными эпическими полотнами, посвященными нашей современности, воспевающими героику борьбы и созидательного труда советского человека (опера «Вдова солдата», оратория «Кавкзсиони», все три симфонии). Ком-

позитора привлекают и богатства музыкального фольклора других народов, которые он облакает в форму симфонических циклов («Индийская сюита», «Бирманская сюита»). Перу Мшвелидзе принадлежат также симфоническая поэма «Юноша и тигр», «Симфоническая танцевальная сюита», «Полифонический симфонический цикл», симфонические миниатюры «Азар» и «Пшаури», хоры, романсы, песни, ценный учебник по оркестровке.

Музыкальный язык Мшвелидзе всегда величав, сдержан и в то же время предельно эмоционален. К каким бы темам композитор ни обращался, в его героях всегда привлекает духовная красота, патриотизм, стремление к высоким этическим идеалам, к социальной справедливости. Партитуры программных симфоний отличаются красотой, выразительностью письма, четкостью симфонического развития. Они самобытны благодаря тесной связи с народными ладами, интонациями. Композитор широко применяет так называемый «пшавский лад», что придает музыке свежесть и оригинальность. Красочна и разнообразна оркестровая палитра Мшвелидзе — он использует все богатство тембров отдельных инструментов в сольных и ансамблевых эпизодах. Оперные сочинения, наряду с симфоническим мастерством, демонстрируют самобытность монументальных хоров, яркость мелодического начала в ансамблях, ариях, ариозо, монологах.

Такие произведения Мшвелидзе, как симфоническая поэма «Звиадаури», симфония «Самгори», а главное, изумительная опера «Десница великого мастера», много раз с успехом звучавшие во многих городах Советского Союза, неуязвимы и, безусловно, украшают советскую многонациональную культуру.

Однако блестящий музыкант Ш. Мшвеладзе не ограничивается рамками собственного творчества: его педагогическая и общественная деятельность не менее значительна.

Еще задолго до окончания Тбилисской консерватории (в 1930 году — по классу композиции М. Багриновского и С. Бархударяна, а в 1933 году — аспирантуры у В. Щер-бачева) Шалва Михайлович работал руководителем хора в воинских

частях и в общеобразовательных школах. К этим обязанностям вскоре прибавилось преподавание теоретических предметов и композиции в музыкальном училище при Тбилисской консерватории, профессором которой он является с 1942 года. Среди наиболее одаренных учеников Ш. Мшвелидзе, кстати, уже давно ставших известными композиторами, можно назвать С. Цинцадзе, А. Чимакадзе, Ш. Милорава, Т. Бакрадзе и многих других.

В продолжение ряда лет Шалва Михайлович деятельный участник, а затем руководитель фольклорных экспедиций по районам Грузии, что дало ему возможность не только познакомиться с интереснейшими образцами народного музыкального творчества, но и возродить исполнительские традиции, бытовавшие в народе. Этим и объясняется успешная деятельность Ш. Мшвелидзе на посту директора и художественного руководителя Ансамбля песни и танца Грузинской ССР, достигшего широкой известности. Тесное постоянное общение композитора с творчеством народа сказалось самым благотворным образом на его собственных сочинениях.

«Тбилиси». 2.XI.1964г.

В МИРЕ ПЕСЕН

Песня сопровождает нас повсюду.

Песня бодрит душу, с нею лучше работать, отдыхать, веселиться. Под нежные звуки материнской колыбельной безмятежно засыпает ребенок. Наступательное движение боевой революционной песни придает мужество в самые решительные моменты. Язык песни дорог и понятен каждому, будь то профессиональный музыкант или неискушенный любитель. И если песня, искренняя и непосредственная, идет от горячего человеческого сердца, она мгновенно находит отклик в сердцах миллионов людей.

Таковы песни Сандро Мирианашвили. Они широко популярны, их охотно поют и слушают вот уже десятки лет.

Впрочем, это легко объяснить, если вспомнить, что музыка, песня сопутствовали композитору всю жизнь.

Александр Петрович (Сандро) Мирианашвили родился 25 сентября 1914 года в живописнейшем уголке Грузии — городе Сигнахи. Как прекрасна цветущая Алазанская долина с ее романтическими развалинами старых крепостей и замков, напоминающими застывших стражей, изрезанная сверкающими в яркий солнечный день журчащими речками и ручейками. Что-то сказочно-волшебное есть в ее красоте, и на поэтичного, впечатлительного ребенка это, несомненно, оказало влияние. И еще была песня — она везде звенела: дома, в саду, на улице. В семье Мирианашвили все охотно пели: мать, отец, бабушка и дедушка.

Мальчик жадно впитывал эти впечатления. Его музыкальное дарование проявилось рано. С шести лет началось обучение игре на фортепиано, а с одиннадцати — он уже заведовал музыкальной частью Сигнахского драматического театра. Его первая записанная песня относится к 1928 году, когда ему было тринадцать лет. Это — «Белая роза» на текст И. Эвдошвили.

Быстро растущие музыкальные способности юного Мирианашвили все больше обращали на себя внимание, и его направили для обучения в Тбилиси. Сначала Сандро занимался в музыкальном техникуме у Ш. Мшвелидзе (по композиции) и у Т. Чхартишвили (фортепиано), а с 1934 года — в Тбилисской консерватории, в классе композиции И. Туския. Все педагоги прививали юноше любовь к народному творчеству. В летние месяцы он часто выезжал во многие районы Грузии для записи народных песен, что, несомненно, обогащало и расширяло его творческие горизонты.

Одновременно с обучением в музыкальном вузе Сандровел педагогическую работу, преподавая в общеобразовательных школах хоровое пение, теорию и историю музыки, руководил кружками самодеятельности, ставил детские оперы («Осень» Ш. Тактакишвили). К этому времени Мирианашвили и сам делает попытку сочинить оперу для детей («Каджана» на либретто И. Нонешвили по одноименному рассказу Н. Ломоури).

В 1936 году Мирианшвили направили в Московскую консерваторию, где он занимается в классе композиции профессора Г. И. Литинского, а затем учится в Ленинградской консерватории у профессора Х. С. Кушнарева.

Великая Отечественная война. С. Мирианшвили идет добровольцем в Красную Армию, и грудь грузинского композитора украсили медали за оборону Ленинграда и Кавказа, потом — за победу над Германией в Великой Отечественной войне; позже он получил и другие правительственные награды — заслуженного деятеля искусств и народного артиста ГССР.

И до войны, и во время ее композитор проводит большую шефскую работу в воинских частях и госпиталях, пишет много прекрасных походных, строевых песен. Образный музыкальный язык, яркое мелодическое дарование Сандро Мирианшвили, основывающиеся на грузинских народных городских и крестьянских песнях с их оригинальными гармониями, бодрыми, упругими ритмами, лучше всего проявились в его вокальной музыке.

Диапазон творческих интересов композитора очень обширен — от нежной, трепетной лирики до величественного патриотического гимна, до песен-од, воспевающих созидательный труд советских людей. Он умеет реалистично и красочно отобразить в своем творчестве и современность, и романтическую поэзию Бесики, Александра Чавчавадзе, Григола Орбелиани, Николоза Бараташвили. Иногда Мирианшвили сам пишет тексты, как, например, для популярной «Песни о Родине».

Прочно вошли в репертуар наших вокалистов удивительно напевная «Хевсурская песня» с ее ладовыми сдвигами, мелизмами, характерными для горцев Восточной Грузии; легкая, изящная «Колыбельная», между прочим, рекомендованная для учебного репертуара благодаря плавности вокальной линии. «Эрио» и «Ташпандура» — первые удачные попытки использования танцевальных ритмов в жанре грузинского песенного творчества. Романс «Осушу слезы» (на стихи Н. Бараташвили) получил в 1945-м году на республиканском конкурсе песни первую премию. Высокую оценку заслужил также романс «Предала жизнь мгновению» (поэтический

текст Ал. Казбеги), написанный к 100-летию со дня рождения великого писателя.

Одна из любимых песен в Грузии — «Рассвет» (стихи А. Церетели) — имела большой успех на Декаде грузинского искусства в Москве в 1958 году. Великолепна песня «Мери», в которой композитор передает глубину поэтичности и лиричности творения Галактиона Табидзе. Композитор чутко и живо откликается на важнейшие события жизни: к 1500-летию города Тбилиси он создает «Тбилиси мой» (текст А. Абрамишвили), пленяющую изяществом и простотой; подвиг завоевателей космоса он прославляет одним из первых, сочинив песню «Полет и победа» (слова И. Нонешвили). Написанная в ритме «перхули», с фортепианным аккомпанементом, имитирующим «доли», она передает атмосферу полетности.

К популярным песням Сандро Мирианашвили относятся «Студенческая песня» и «Вперед» на тексты Н. Думбадзе, «Любишь ты меня» (А. Абшилава), «Все брожу, полон грусти, я» (К. Буачидзе), «Песня Политехнического института» (И. Нонешвили), «Накадули» (М. Поцхишвили), «На любимой улице» (К. Санадзе), «Старое завещание» (Г. Леонидзе) и другие.

Все они, проникнутые светлым, жизнерадостным мироощущением, привлекают мастерством развития вокальной линии, творческим использованием интонаций и гармоний, характерных для грузинского песенно-танцевального фольклора.

Создавая песни, непосредственно работая с певцами, Сандро Мирианашвили сделал очень много для развития эстрадного искусства в Грузии. По его инициативе был организован ряд вокальных ансамблей, пользующихся большой и заслуженной популярностью. Это дуэты Э. Гвазава — Ц. Цицкишвили, сестер Чапичадзе, Г. Челидзе — Г. Моцерелия, трио Р. Бардзимашвили — братья Эбралидзе, женский вокальный квартет и другие.

Значительное место в творчестве композитора занимают произведения, посвященные детям. Здесь чувствуется многолетний опыт бывшего школьного педагога. Его детские песни отличаются бодрим, гибким ритмом, легко запомина-

ющейся мелодией. Они предназначены для всех возрастов, от самых маленьких (40 песен, написанных к 40-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции на слова И. Гришашвили и Мариджан) до школьников старших классов («Нам Ленин завещал», «Любим родину», «Первый снег» и другие).

Перу композитора принадлежит также сборник «50 детских пьес для фортепиано», предназначенный для начальных классов музыкальных школ. Мирианашвили — автор детской оперы «Серый волк» (1946 год, на либретто К. Гогиашвили), созданной для музыкального кружка Тбилисского Дворца пионеров.

Композитор пишет музыку к ряду драматических спектаклей (их более шестидесяти, в том числе — «Сурамская крепость», «Завтра будет нашим», «Разбойники», «Рассказ нищего», «Давид Гурамишвили», «Два цвета», «Мой Квавилети», «Человек вернулся», «Ивы на берегу Куры» и другие), поставленных в театрах Тбилиси, Гори, Батуми, Кутаиси, Сигнахи, Телави. Многие песни из этих постановок живут вне театра и с успехом звучат на эстраде.

Полвека — путь длинный. Но мы ждем от композитора новых произведений, новых творческих успехов. Ведь он сегодня в расцвете своего таланта.

«Заря Востока», 15.XII.1964 г.

ЯН СИБЕЛИУС

Ян Сибелиус — основоположник финской национальной музыкальной школы, один из крупнейших композиторов современности. Его правдивое, реалистическое творчество пленяет нас национальной яркостью, богатством образов, эмоций, красок.

В музыке Сибелиуса мы чувствуем биение пульса его родной страны. Звуки этой музыки будят в нашем воображении легендарные образы финской народной поэзии, историческое прошлое финского народа. Горячая любовь к родине

побуждает композитора остро реагировать и на все современные ему политические и общественные события. Музыкой молодой Сибелиус борется за свободу и независимость своей страны, восстает против порабощения Финляндии царским самодержавием. Яркий пример тому — знаменитая симфоническая поэма «Финляндия», ставшая своеобразным знаменем освободительного движения в стране. Она рассказала всему миру, как стойко борется маленькая, но мужественная нация за свою свободу и независимость. На протяжении многих лет исполнение поэмы запрещалось в Финляндии царской цензурой и Сибелиус дирижировал ею в других странах, называя то «Valerland» — в Германии, то «La Patrie» — во Франции. Несмотря на такую маскировку, пьеса всегда вызывала определенную реакцию у слушателей.

В музыке Сибелиуса находит отражение и суровая природа Финляндии — страны «тысячи озер», гранитных скал и вековых лесов. С юных лет композитора привлекали матовые, пастельные краски заснеженного северного ландшафта, таинственный полумрак полярных ночей, вихри и завывания снежных бурь. Чтобы чувствовать себя счастливым, Сибелиусу нужны были солнце, лес, пение птиц. До самого конца жизни для него являлось большим событием, когда весной распускались березы, а осенью падала золотая листва, или высоко в небе летели на юг дикие лебеди...

Неисчерпаемым источником вдохновения стал для композитора богатейший финский национальный эпос «Калевала», поэтические народные песни. Не прибегая к прямому цитированию фольклора, он насыщает музыку прекрасными образами финской поэзии, живыми песенными интонациями. Народность Сибелиуса заключается в самом ощущении духа народной жизни, в его замечательном умении выразить характер своего народа — мужественного, доброго, поэтически одаренного.

Творчество замечательного художника — главы национальной музыкальной школы страны — поражает своим объемом, разнообразием форм, жанров, образов. Его перу принадлежат семь симфоний, около тридцати больших оркестровых и хоровых произведений, столько же камерных ансам-

блевых пьес, около ста тридцати сочинений для фортепьяно, более пятидесяти — для скрипки, музыка к театральным постановкам, свыше ста песен.

Наиболее значительны в его творчестве крупные оркестровые сочинения. В своих больших симфонических полотнах Сибелиус дает полный размах своей фантазии, демонстрирует свое законченное мастерство, используя все разнообразие ресурсов современной оркестровой палитры.

Сибелиус начал писать симфонии, будучи уже автором ряда широко известных камерных и симфонических сочинений программного характера. К этому времени его талант полностью сформировался, мастерство приобрело уверенность.

Семь симфоний Сибелиуса отвели Финляндии почетное место в мировой истории жанра. Партитуры их совершенно различны по характеру, настроению, стилю. Здесь и драма, и лирика, и эпос, и героика. Эти симфонии представляют совокупность выражения глубинных и очень тонких проявлений интеллекта и богатейших человеческих эмоций.

Каждая симфония Сибелиуса настолько индивидуальна и, в то же время, настолько отличается от других, что все их можно было бы четко охарактеризовать в нескольких словах.

Ближе всего по настроению — первые две симфонии молодого Сибелиуса, написанные в период увлечения романтизмом, в период особенно острого восприятия окружающей жизни. Поэтому они и отличаются, широтой размаха, патетичностью. Третья симфония пленяет выразительной грацией, Четвертая поражает мрачностью своих глубин, Пятая привлекает восторженным характером, Шестая — простыми и ясными народными интонациями. Спокойная, величественная Седьмая симфония достойно завершает весь цикл.

Оркестровые поэмы Сибелиуса внесли не менее ценный вклад в сокровищницу симфонической музыки. Лучшие из них связаны с Финляндией. Соприкасаясь с историей жизни своей Отчизны, с поэзией, живописью, природой, литературой, Сибелиус как бы находит самого себя, народный дух его

музыки делает ее ближе, доступнее, понятнее самым широким кругам слушателей.

Многие симфонические поэмы Сибелиуса написаны на сюжеты финского народного эпоса «Калевала». Это «Куллерво», четыре легенды «Ламминкяйнен», «Дочь Севера», «Тапиоля», «Луоннотар». Мифологическое и историческое прошлое Финляндии нашло свое отражение в «Саге», «Барде» и в «Финляндии». Его «Дриада» и «Океаниды», несмотря на античный сюжет, явились следствием преклонения перед красотами родной северной природы, так же как «Весна» и «Ночная езда и восход солнца».

Как и в симфониях, в симфонических поэмах Сибелиуса — большое разнообразие настроений. Даже самые последние произведения финского мастера разительно контрастны: наряду со светлой, романтической поэмой «Тапиоля» он пишет мрачную трагическую музыку к драме Шекспира «Буря». Однако общими для всех его произведений являются основополагающие принципы его творчества — народность и реализм. Они присущи музыке композитора в любом из жанров.

Естественно, средства выразительности в программных сочинениях Сибелиуса несколько иные, чем в его симфониях: они подсказаны литературными, поэтическими образами, народными легендами, эпосом, который кладет в основу своих поэм композитор. Программность этих произведений требует также новых оркестровых красок, тембров, нюансов, игры светотени, где композитор показал себя великим мастером.

Сибелиус не был оперным композитором, хотя многие его сочинения первоначально задуманы как драматическая музыка (цикл «Лемминкяйнен», оркестровая сюита «Король Кристиан II», «Финляндия», знаменитый «Грустный вальс», «Скарамуш» и другие). Однако язык, образный строй его инструментальных сочинений часто по-театральному выразительны. И неудивительно, что все названные выше сочинения, как и Скрипичный концерт и две Серенады для скрипки с оркестром, заняли прочное место в мировом симфоническом репертуаре.

Характерно, что, начав свою творческую деятельность с поисков новых берегов музыки, композитор приходит в конце творческого пути к традициям классики. В ранних его произведениях преобладает эмоциональное начало, он увлекается красочной палитрой, оригинальными созвучиями. Но по мере формирования творческой индивидуальности почерк меняется. С годами Сибелиус все меньше прибегает к сложному контрапунктическому письму, массивная, острая гармония проясняется, смягчается. Богатая, детализированная оркестровка ранних произведений уступает место необыкновенной экономии и строгости средств. Конечно, искусство оркестровки пленяет нас в творчестве всех периодов жизни Сибелиуса. Его музыкальный замысел не бывает абстрактным, он всегда облачен в оркестровый наряд. Все средства выразительности — мелодия, гармония, ритм неразрывно связаны с тембровыми оттенками оркестровых голосов, с оркестровыми красками. Причем в его палитре вся гамма оттенков — от темных, мрачных до самых светлых, прозрачных (иногда он пользуется ею чрезвычайно экономно, иногда — с редкой щедростью). Применяя простейшие музыкальные средства, композитор умеет достичь большой выразительной силы, поразить тонкими звуко сочетаниями. Но он никогда не претупает грани здорового искусства — искусства большой идейной глубины, большой художественной ценности.

Надо сказать, и профессионалы, и просто любители музыки с равным интересом слушают произведения финского композитора; каждый находит у Сибелиуса музыку по своему вкусу, доступную его пониманию. Самая широкая публика любит его «Грустный вальс», «Финляндию», «Туонельского лебедя» из сюиты «Лемминкяйнен» — они приобрели огромную популярность. Такие сочинения, как Четвертая и Шестая симфонии, трудны для немедленного восприятия, а потому интересны больше для профессионалов.

Сибелиус был связан творческими узами с крупнейшими деятелями русского искусства — Чайковским, Римским-Корсаковым, Глазуновым, Репиным, Горьким. Она продолжалась и позже. В гостях у замечательного финского музыканта часто бывали советские композиторы.

Ян Сибелиус всегда интересовался культурной жизнью Советского Союза, высоко ценил творчество Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Хачатуряна, Кабалевского, Шапорина. Он хорошо был знаком с музыкой молодых советских композиторов и исполнителей, вел со многими из них переписку.

Советская музыкальная общественность глубоко чтит память замечательного финского композитора.

«Заря Востока», 18.XII.1965г.

ЖАК ОФФЕНБАХ

По происхождению Оффенбах не француз: он родился в Кёльне в семье кантора синагоги, но уже четырнадцати лет покинул семью и родной город. С тех пор его родиной стал Париж. Мастерством композиции молодой музыкант овладевает под руководством Фроманталея Алеви. Еще во время учебы в консерватории юноша играет на виолончели в различных театральных оркестрах, затем работает как дирижер и, наконец, становится композитором.

Россини как-то назвал Оффенбаха «Моцартом Елисейских полей». И действительно, Оффенбах с моцартовской легкостью создавал свои чудесные мелодии, которые покоряли сердца парижан, распространялись по всему миру. Для своего театра миниатюр «Буфф-Паризиен» Оффенбах пишет сначала небольшие музыкальные номера, пронизанные элементами буффонады, полные блестящего остроумия, а позже и оперетты.

Его первое значительное произведение «Орфей в аду» является острой сатирой на современное композитору общество, существующий режим и социальный строй. Несмотря на видимость мифологического сюжета, к которому пришлось прибегнуть автору из-за условий цензуры, веселящийся Париж сразу узнал себя в персонажах оперетты, в жаргоне парижских бульваров, на котором изъясняются боги и античные цари. Парижанам близок был и музыкальный язык — мелодия эстрадной песенки, резвый ритм галопа, веселой польки.

Вслед за «Орфеем» большим успехом у парижской публики пользуются оперетты «Прекрасная Елена», «Синяя Борода», «Герцогиня Герольштейнская». Причем каждая новая постановка воспринимается как сатирическая пощечина режиму Второй империи. «Прекрасная Елена», — писал один парижский журнал того времени, — это наше общество, с нашими мыслями и вкусами, с нашим юмором, с нашим аналитическим умом и нашей логикой, не признающей ни родителей, ни друзей, ни традиций...».

Оперетты Оффенбаха пошли в лучших театрах Парижа и принесли композитору и либреттистам — Анри Мельяку и Людовику Алеви — громкую славу. Сам Наполеон III заказывает Оффенбаху к предстоящей Всемирной выставке оперетту «Парижская жизнь». Буквально после первого же представления на улицах и бульварах Парижа зазвучали мелодии этой новой развлекательной оперетты.

Но когда стало очевидным, что разрушительный режим Наполеона III ведет Францию к гибели, беспечное настроение публики изменилось. Меняется соответственно и характер творчества Оффенбаха. В «Жюстине Фавар», в «Разбойниках», в «Принцессе Трапезундской», а главное, в «Периколе» композитор уделяет большое внимание благородным человеческим чувствам, одерживающим победу над пошлым мирком, которым довольствуются стремящиеся к наживе аристократы. Оффенбаху не стоила большого труда эта перемена: тончайший лирик и острый сатирик, в глубине души он всегда тяготел к лирике, к романтике, к интимной задушевности, к передаче глубоких, человеческих отношений.

Наступает новая эра. Париж Третьей республики бичует себя за позор Франции, ищет виновников неудач франко-прусской войны. Очагами идейно-политического разложения теперь считаются развлекательные театры Парижа главным вдохновителем которых был Жак Оффенбах. Начинается пора безжалостных гонений прославленного автора «Прекрасной Елены». Растерянный композитор ищет новые пути — он создает феерические оперетты — «Король моряков»,

«Путешествие на луну», обращается к историческим сюжетам — «Золотая булочница», «Дочь тамбур-мажора».

Последние годы жизни композитора особенно трагичны; он почти забыт, тяжело болен. Только теперь он решает осуществить мечту своей жизни — создать волнующее музыкально-драматическое полотно, настоящую оперную партитуру. Лебединая песня Оффенбаха — «Сказки Гофмана». Он борется за каждый час своей жизни, чтобы дописать оперу. Вечером 3-го октября 1880 года он кончает клавир и умирает в ту же ночь. Оркестровку делает его друг, композитор Гиро. Премьера «Сказок Гофмана», состоявшаяся 10 февраля 1881 года в театре Комической оперы, была самым большим успехом композитора, принесла ему новую, уже посмертную славу.

Жак Оффенбах — один из талантливых композиторов XIX века. Яркий музыкальный фельетонист, ядовитый сатирик, блестящий импровизатор — так можно кратко охарактеризовать его творческий облик.

Музыкальная фактура произведений Оффенбаха незатейлива: он сознательно избегал всего сложного, рафинированного. Очаровательная напевность его мелодий, порывистые, стихийные ритмы составляют основные приметы музыки Оффенбаха. Его гармонический язык довольно примитивен: композитор не только не ищет новых путей, но даже не доходит до современных ему достижений. Оркестровка Оффенбаха проста, наивна. Но все звучит ярко, увлекательно благодаря тщательному голосоведению, чарующим мелодиям, тонкому чувству колорита.

Русские зрители впервые познакомились с опереттами Оффенбаха в 1867 году, когда в Петербурге была поставлена «Прекрасная Елена». В наше время «Прекрасная Елена», «Перикола» и «Сказки Гофмана» идут очень часто. По радио и телевидению передают и другие оперетты этого автора.

В Грузии музыка Оффенбаха всегда находила многочисленных почитателей. Из наиболее ярких спектаклей Тбилисского оперного театра надо отметить блестящую постановку «Прекрасной Елены», осуществленную прославленным гру-

зинским режиссером Котэ Марджанишвили (сезон 1921-1922 года), и оригинальное прочтение партитуры «Периколы» Владимиром Канделаки в 1942 году (с Н. Харадзе и Б. Кравейшвили в главных ролях). Песенка «Периколы» и до сих пор является коронным номером народной артистки Грузинской ССР Надежды Харадзе.

Тбилисское телевидение, 1969 г.

ФРАНЦ ЛЕГАР

Темпераментная, выразительная, свежая, а главное, замечательно мелодичная музыка Легара завоевала в первые годы нашего века буквально всю музыкальную Европу. Популярность его оперетт была с самого же начала огромна, а число представлений достигало поистине астрономических цифр: за один только 1910 год «Веселая вдова» была дана 1800 раз на десяти языках.

Легар является родоначальником нового направления западноевропейской оперетты. Ему удалось оживить жанр, сильно потускневший к концу XIX века. После того как умолкли Оффенбах, Лекок, Иоганн Штраус, Зуппе, Целлер, оперетта настолько деградировала, что превратилась просто в фарс с музыкой. Драматургия же легаровских оперетт несла в себе много нового: лирические музыкальные номера по своему значению перерастали здесь в оперные формы благодаря широкому применению лейтмотивов, насыщенной и богатой инструментовке.

Искусство Легара многими своими чертами соприкасается с искусством веристов, в частности с Пуччини, который, кстати, был одним из его лучших друзей. По этому случаю биографы Легара обычно вспоминают слова Глазунова по поводу «Графа Люксембурга» в постановке Котэ Марджанишвили: «А ваш Легар-то типичный верист...» (Постановка петербургского театра «Пассаж» летом 1918 года).

Франц Легар родился в городе Комаром в семье военного дирижера. Унаследовав от отца музыкальные способнос-

ти, он в 1888 году с успехом окончил Пражскую консерваторию по классам скрипки и теории музыки. Первое время он шел по стопам отца — дирижировал военным оркестром и в то же время пробовал свои силы в композиции. Его марши, польки и вальсы обратили на себя внимание таких маститых музыкантов, как Дворжак и Брамс, которые предсказывали юному Легару композиторские лавры.

Однако пришли эти лавры не сразу. Первые оперетты Легара — «Родриго» и «Кукушка» — успеха не имели. И все же его сочинениями, звучащими в исполнении руководимого им оркестра, заинтересовался известный опереточный либреттист и режиссер Виктор Леон. Он предложил молодому музыканту попробовать себя в новом для него жанре.

И вот, сменив блестящий мундир на скромный фрак, Франц Легар стал за пульт театра «An der Wien». Все свободное время, главным образом ночью, он писал оперетты. Новые попытки утвердить себя в этом жанре — оперетты «Венские женщины», «Плетельщик корзин», «Шуточная свадьба» и «Божественный супруг» — имели лишь относительный успех: композитор еще не обрел своего стиля.

По-настоящему он находит его в своей знаменитой «Веселой вдове». Оперетта была написана с невероятной быстротой — молодой Легар должен был заменить другого композитора, музыка которого не понравилась дирекции «An der Wien». Спектакль репетировался «вне плана», по ночам, и на премьеру особых надежд не возлагалось. И все же вечер 30 декабря 1905 года стал началом мировой славы рядового дирижера. Вслед за этим театром оперетту тотчас же осуществили на сценах Берлина и Гамбурга, где она произвела большое впечатление. Артур Никиш поставил «Веселую вдову» в руководимом им Лейпцигском театре. Мировая слава пришла в Париже и Лондоне.

Очень скоро после венской премьеры «Веселая вдова» шла в Петербурге и в Москве, причем в обеих столицах она ставилась в продолжение двух лет ежедневно. И последующие оперетты Легара после первой постановки в Вене ставились в России.

Необыкновенный успех «Веселой вдовы» объясняется единодушным мнением современников, что в этом произведении сочетались «венская грация, славянская меланхолия, венгерский огонь и французская пикантность». Атмосфера непосредственности и веселья пронизывает изящную музыкальную шутку. Сюжет довольно банален, но весел и остроумен. Либретто Виктора Леона и Лео Штейна по комедии Мельяка дало возможность композитору создать замечательные музыкальные характеристики: богатой, веселой и красивой вдовы — Ганны Главари, ее многочисленных женихов, из которых счастливец оказался обворожительный прожигатель сердец и денег — граф Данило.

В 1909 году успех «Графа Люксембурга» равнялся успеху «Веселой вдовы». Действие оперетты переносит нас в карнавальную обстановку современного композитору Парижа. Диалоги художников и артистов, искрящиеся смехом и шуткой, вдохновили Легара на превосходную музыку. В 1910 новый успех. Это оперетта «Цыганская любовь», построенная на родных композитору венгерских темах. Благодаря преобладанию здесь лирического элемента Легар назвал свое детище «романтической опереттой».

Еще одно свидетельство постоянного поиска — «Ева», первая оперетта, героиня которой простая фабричная работница. Премьера ее состоялась 24 ноября 1911 года, а уже в январе 1912 года «Ева» шла в Петербурге одновременно в трех театрах: в «Паласе», в «Буффе» и «Пассаже». В «Пассаже» первыми представлениями «Евы» дирижировал сам Легар, приехавший специально для этого в Петербург. В России имели успех и следующие оперетты Легара — «Там, где жаворонок поет», написанная на основе венгерского фольклора, и особенно «Желтая кофта», переделанная в 1929 году в оперетту «В стране улыбки».

Новые черты стиля композитора наметились в опере «Паганини» (1925 г.). Его и раньше привлекали лирические и даже драматические сюжеты. «Паганини» и последовавшие за ним «Царевич», «Фридерика» и «Джудитта» по существу уже не оперетты, а подлинные лирические драмы.

Легар умер в 1948 г. в 78 лет. Его перу принадлежат тридцать оперетт самых различных жанров — от легкого водевиля до лирической драмы. Эти яркие, талантливые, мастерски написанные произведения снискали популярность во всем мире. Неудивительно, что демократическая Венгрия чтит Легара как одного из своих крупнейших национальных музыкантов.

Тбилисское телевидение, 1970 г.

ГЛАВА III. ОБ ОПЕРЕ

«ДАРЕДЖАН ЦБИЕРИ» В ТБИЛИССКОМ ТЕАТРЕ ОПЕРЫ И БАЛЕТА

«М. Баланчивадзе выпало на долю редкое счастье, — писал Д. Аракишвили, — положить первый камень в фундамент грузинской художественной музыки и затем с гордостью наблюдать, как на протяжении пятидесяти лет здание это росло и развивалось».

Действительно, опера Мелитона Баланчивадзе «Дареджан Цбиери» является первой грузинской национальной оперой. Хотя в целом опера была закончена лишь в 1926 году, ее первый акт и еще несколько отрывков были поставлены в Петербурге в 1897 году.

Либретто оперы написано К. Поцхверашвили то драматической поэме Ак. Церетели. В завершении оперы (ее оркестровке) принимали участие композиторы Н. Черепнин и сын Мелитона Баланчивадзе — Андрей.

В «Дареджан Цбиери» мало сценического действия. Главное внимание уделено психологическому раскрытию образов, взаимоотношениям героев между собой. Певец-исполнитель М. Баланчивадзе прекрасно знал и чувствовал природу вокального искусства, силу воздействия его на слушателей. Поэтому в его опере преобладает напевная вокальная линия широкого дыхания, формы закругленных сольных арий и ансамблей, музыка ее согрета внутренним теплом.

Характерные особенности оперы М. Баланчивадзе были учтены при настоящей постановке «Дареджан Цбиери», осуществленной заслуженным деятелем искусств режиссером В. Таблиашвили и дирижером М. Борчхадзе. Им удалось подчеркнуть сочность и реалистичность скульптурно выпуклых образов оперы.

Главные персонажи произведения поэт-патриот Гоча, готовый пожертвовать жизнью на благо своего народа, страстно влюбленная в поэта, коварная царица Дареджан, безвольный, страдающий царь Георгий, преданные Гоча и народному делу Цира, Нико, шут. Все они ожили на сцене, перенося нас в далекое прошлое Грузии.

Скупыми, выразительными средствами создает народный артист республики Бату Кравейшвили образ волевого, внешне сдержанного, но горящего каким-то внутренним пламенем поэта Гоча. Запоминается сцена, когда стража уводит его, несправедливо осужденного царицей. Гоча несломлен, наоборот, он торжествует нравственную победу, т.к. не поддался обольстительным чарам царицы, не изменил народному делу и готов встретить смерть с гордо поднятой головой. В исполнении Б. Кравейшвили динамично прозвучала знаменитая ария Гоча в последнем действии «Дай мне силы, бог». С вокальной стороны хорош в роли Гоча и Н. Джапаридзе, но образ поэта в его трактовке выглядит несколько бледнее.

Прекрасно воплощает психологически сложный и противоречивый образ коварной Дареджан народная артистка Грузинской ССР Лейла Гоциридзе. Вся бездна черной души царицы раскрывается во 2-м действии. Ее любовь, отвергнутая поэтом, перерастает в жгучую ненависть. Однако высказанное Гоча пренебрежение к смерти во имя спасения своего народа заставляет царицу в первый раз задуматься над тем, что есть светлые силы, не подвластные ее злой воле. Это чувство усиливается, когда по ее наущению стража уводит в тюрьму Циру (2-й акт). В финале оперы Дареджан убеждается в моральном превосходстве Циры и Гоча и в своем собственном убожестве. Потрясенная царица находит в себе силы всенародно покаяться и покончить с собой. В трактовке Л. Гоциридзе это сложное душевное состояние и моральное возрождение Дареджан вполне обосновано и не кажется неожиданным, надуманным. Впечатляюще провела артистка весь 3-й акт: речитативно-ариозный монолог Дареджан, особенно его страстную кульминацию — «как люблю его», а также драматически напряженный дуэт царицы и поэта. Убеди-

тельно с вокальной точки зрения и сценической воплотили образ Дареджан певицы Т. Малышева и А. Мурадова.

Партию Георгия — одну из самых ярких басовых партий в грузинском оперном творчестве — удачно провели заслуженный артист республики Т. Мушкудиани и И. Шу-шания. Хорошо прозвучала у Т. Мушкудиани ария Георгия в 4-м действии, рисующая душевное смятение царя.

Светлый облик Циры композитор раскрыл в ее трех колыбельных. И как проникновенно поет их заслуженная артистка Грузинской ССР Ю. Палиашвили! С партией пылкого, энергичного юноши Нико хорошо справились артисты В. Канделаки, С. Торели, О. Пхакадзе. Неплохо раскрыт и облик шута (эта роль поручена Г. Торонджадзе и заслуженному артисту республики Ш. Вашаломидзе); особенно запоминается вложенный в его уста «мествирули» на смелый сатирический текст.

Прекрасно ведет спектакль дирижер М. Борчхадзе, который, следуя замыслу композитора, все время старается выдвинуть на первый план вокальную линию. Вместе с тем красочно прозвучали и оркестровые эпизоды — вступление к опере, танцы в 3-й картине I действия. Постановка этих танцев (заслуженный деятель искусств Д. Джавришвили и народный артист республики З. Кикалейшвили) — изящного медленного «давлури» и живого мужественного «картули» тоже радует глаз.

Спектакль тонко оформлен заслуженным деятелем искусств художником И. Аскурава. Особенно запоминаются великолепные, выдержанные в стиле эпохи, костюмы. Эффектны декорации в сцене царского дворца (1-я картина I-го действия), где извилистая трещина, разрезающая стену, воспринимается символически. Но когда такая же трещина появляется и на другой стене во второй картине — эффект несколько ослабевает.

Красиво выглядят массовые сцены, сцены в опочивальне царицы, картина заговора Гоча, Циры и Нико, эпизод награждения победителей «лело», многие моменты последнего акта, в особенности финал. Все это — удачные находки постановщиков. И их в целом в спектакле немало. Но есть и просчеты, главным образом — в деталях. Впрочем, они легко

устранимы, стоит лишь вдуматься в сущность сценических ситуаций.

Так, недостаточно динамично выглядит появление на сцене игроков в «лело», а неподвижно стоящие спиной к публике фигуры бесстрастных наблюдателей за этой захватывающей игрой еще больше подчеркивают статичность действия. Вызывает удивление, почему Гоча всю 1-ю картину безмолвно находится на сцене, хотя по либретто его выход обозначен в начале 2-й картины, где он читает послание Дареджан.

Неубедительна по режиссерскому рисунку и сцена покушения в опочивальне царицы. По замыслу либреттиста, Нико, отодвинув полог ложа царицы, заносит над ней кинжал. Однако красота. Дареджан ослепляет его, кинжал выпадает из рук, он отбегает и только тогда, как бы про себя, поет о своем смятении. В этом спектакле Нико срывает с царицы покрывало и, не в силах убить ее, долго поет, поет во весь голос, склонившись над ней, а царица все медлит проснуться.

Неоправдан в последнем действии и слишком поздний приход царицы. Она не присутствует в сцене морального возвышения Гоча и Циры, следовательно, неизвестно, что привело ее к роковой развязке, которая, собственно, и является разрешением всего драматургического действия оперы.

Возобновление постановки «Дареджан Цибери» на сцене Тбилисского оперного театра является в целом большой артистической удачей всего творческого коллектива, который, несомненно, проделал большую плодотворную работу.

«Вечерний Тбилиси». Июнь. 1959 г.

ПОСТАНОВКА «ДАИСИ» СИЛАМИ КУТАЙССКОЙ НАРОДНОЙ ОПЕРЫ

Продолжается смотр народных талантов на IX республиканской олимпиаде. Вчера на сцене театра оперы и балета имени З. Палиашвили был поставлен спектакль Кутаисского народного оперного театра — опера «Даиси» З. Палиашвили.

Это произведение по праву называют народным: музыка оперы насыщена грузинским фольклором. Используя интонации грузинских песен, композитор как бы вернул народу его сокровище. Многие номера из «Даиси», к примеру, знаменитое «Таво чемо», «Суло борото», куплеты Цангалы, «Плач Маро», можно услышать во всех уголках республики: они давно уже приобрели самую широкую популярность.

Особенно любят оперу «Даиси» на родине Захария Палиашвили — в Кутаиси. Этот город издавна славится своей музыкальностью. Здесь жили и работали первые грузинские композиторы и музыкальные деятели — Мелитон Баланчивадзе, Филимон Коридзе, Феликс Мизандари. И неудивительно, что именно здесь родилась мысль создать народный оперный театр.

25 июня 1958 года впервые на сцене Кутаисского народного оперного театра была осуществлена постановка «Даиси» З. Палиашвили. А теперь этот театр в составе ста двадцати человек предстал перед требовательным тбилисским зрителем. Зал был переполнен — тбилисцы тепло встретили дорогих гостей. С приветственным словом выступил композитор О. Тактакишвили.

Постановка оперы «Даиси» осуществлена под руководством Д. Мчедлидзе, П. Амираншвили и Т. Кобахидзе (последний является и художественным руководителем труппы и дирижером). Коллектив этот — действительно народный: если некоторые солисты и имеют музыкальное образование, то хор и танцевальная группа состоят исключительно из самодеятельных артистов различных предприятий Кутаиси.

Спектакль оставляет превосходное впечатление. С большим художественным вкусом продуманы мизансцены в сольных, ансамблевых и массовых эпизодах. Оживленно была проведена картина народного веселья в первом действии. Режиссерски отлично сделан эпизод «зажигания костра» который извещает о вторжении врага.

Режиссеру-постановщику и дирижеру удалось подчеркнуть контрастное сопоставление музыкальных номеров, ха-

ракторное для партитуры «Даиси», оживленность, красочность большинства сцен, патетический настрой ряда эпизодов этой лирической драмы.

Прекрасно звучал оркестр под управлением дирижера Теймураза Кобахадзе. Его жест уверен, выразителен и предельно прост. Дирижеру удалось донести до слушателя всю напевность музыки Палиашвили, смену динамических оттенков, сложность ее симфонического развития, непрерывную линию нарастания напряжения. Сказанное относится к увертюре оперы с ее лирическими пасторальными эпизодами, к насыщенной кульминации, а также к музыкальному антракту между картинами 2-го действия. Оркестр показал себя и умелым аккомпаниатором, сочетающим свою партию с вокальными партиями солистов; вместе с тем в монументальных хоровых эпизодах он придавал еще большую красочность и художественную завершенность звучанию замечательной музыки.

Солисты оперы обладают превосходными голосами. Подкупает и их сценическое обаяние, лишенное привычных оперных штампов. Их неопытность сказывается лишь в недостаточной сценической выдержке, некоторой неровности исполнения.

Убедительна Т. Николадзе в образе нежной, страдающей Маро, особенно в ее лирических сценах с Малхазом и в знаменитом «Плаче». Менее удалась артистке драматическая кульминация в сцене ссоры с Киазо.

Всеобщее одобрение вызвала М. Никабидзе в роли веселой, беззаботной Нано. Она покорила слушателей свободной и изящной сценической манерой, красивым голосом, которым хорошо владеет.

В исполнении партии Малхаза талантливый, вдумчивый артист показал себя И. Капанадзе. Его небольшой, но приятный лирический голос звучит легко и свободно.

А. Мамукелашвили сумел создать выпуклый образ Киазо. Однако увлечение сценическим рисунком роли приводит порой артиста к некоторой вокальной напряженности. Очень оживляют действие жанровые персонажи — старый

шутник Цангала (С. Кухиашвили), деревенский парень Тито (Ф. Медзмариашвили).

Хочется отметить изящные декорации и красочные костюмы, созданные художником П. Чиковани, со вкусом поставленные танцы (балетмейстер М. Ломтатидзе).

В целом искусство коллектива Кутаисской народной оперы во главе с ее руководителями заслуживает самой высокой оценки. Пожелаем же талантливому коллективу дальнейших успехов, дальнейших творческих достижений. В ближайшее время театр собирается осуществить ряд новых постановок — одноактную оперу Рахманинова «Алеко» и детскую оперу Гокиели «Красная шапочка».

«Заря Востока». 22.XI.1960г.

К ВОЗОБНОВЛЕНИЮ ПОСТАНОВКИ «БАШИ-АЧУКИ» А. КЕРЕСЕЛИДЗЕ

Говорят, «льва узнают по когтям», т. е. рука большого мастера чувствуется с первых же штрихов. Это известное латинское изречение вспомнилось при первых аккордах увертюры к опере А. Кереселидзе «Баши-Ачуки», недавно возобновленной на сцене Театра оперы и балета имени З.Палиашвили.

Патриотический сюжет повести А. Церетели, четко продуманное во всех деталях либретто (Ч. Гелеишвили и Ш. Джапаридзе), чудесная, выразительная музыка, прочно выстроенная музыкальная драматургия — все это ставит оперу Кереселидзе в один ряд с лучшими произведениями грузинской советской оперной литературы. Ценность музыкального языка «Баши-Ачуки» в том, что он подсказан драматургической линией развития сюжета, характером, содержанием образов. Но достигнуть этого удалось на долгом пути художественного совершенствования произведения, который прошла опера «Баши-Ачуки» со дня своего возникновения. Путь этот настолько поучителен, настолько целеустремлен, что о нем стоит сказать несколько слов.

Премьера первого варианта оперы состоялась в 1946 году. Критика, признавая мелодическое богатство партитуры, отмечала незавершенность некоторых образов, в том числе и центральных — Беруча и Надирхана; отмечалась также растянутость формы, стилистическая пестрота и недостаточная выразительность музыкального языка. Учтя замечания критики, А. Кереселидзе значительно переработал свое сочинение. Вторая редакция была закончена в начале 1956 года. Однако автор долго еще продолжал работу над музыкальным текстом. И результат получился превосходный.

Благодаря развитой системе лейтмотивов каждый образ обрел рельефное музыкальное воплощение. Центральным здесь стал обобщенный образ народа, борющегося против своих поработителей. Он характеризуется лейтмотивом, вмещающим, трансформируемым в соответствии с развитием действия, с сюжетными ситуациями. Во вступлении он звучит как призыв к борьбе за свободу; в сцене ханской ставки, перед началом танца грузинских пленниц, мы слышим в нем боль поработенного народа. В 3-м действии лейттема народа — напоминание Абдушаилу о родной земле, которую он потерял в детстве. В финале ее развитие достигает кульминации, и она звучит как гимн торжества победы над врагом.

Музыкальная характеристика Лерцамисы выдержана в основном в светлых лирических тонах, но в момент душевной боли, когда девушка узнает о мнимой смерти любимого человека, лейтмотив Лерцамисы приобретает трагическую окраску. Образ самого Беруча охарактеризован торжественной, героической музыкой, хотя в эпизодах, повествующих о его любви, есть и лирические краски.

И опера и спектакль построены на ярких контрастных сопоставлениях. Так, массовые народные сцены 1-го действия противопоставлены лагерю Надирхана; далее следует патриотическая сцена у монастыря Шуамта, затем зритель переносится в лагерь повстанцев, вслед за этим — снова в шатер Надирхана и, наконец, в ликующий Тбилиси, где освобожденный грузинский народ празднует победу.

Речитативы перемежаются с ариями, ансамблями, хоровыми эпизодами. Музыкальный язык Кереселидзе, в основном построенный на грузинских народных интонациях, оттеняется иранским мелосом.

Прекрасно звучит оркестр. Он первый знакомит слушателей с перипетиями драмы, создает соответствующее настроение. Диссонансом врывается резкий аккорд группы медных инструментов в тему страстных излияний Надирхана, который, будучи уверенным в гибели Беруча, дерзко домогается любви Лерцамысы. Кажется, что ничто не может вырвать девушку из рук коварного хана, но в музыке уже слышно смятение, предвещающее хану гибель. Запоминаются и жалобные стоны оркестра, когда Абдушаил ошибочно думает, что перед ним труп любимой девушки.

Оркестр Кереселидзе отличается большой гибкостью и красочностью колорита. Он легок и изящен в женских вокальных ансамблях и танцах, предельно певуч и выразителен в лирических сценах. Все эти тонкости оркестровки бережно доносит до слушателей дирижер О. Димитриади.

Вокальные партии оперы написаны с глубоким знанием певческого искусства. Они удобны для исполнения, хорошо звучат, дают возможность и солистам, и артистам хора продемонстрировать свое владение голосом, мастерство фразировки, выразительность интерпретации. Композитор искусно владеет всеми тонкостями полифонического письма. Вот почему особенно интересны в опере ансамбли и арии, вокальная линия которых как бы вплетается в хоровую полифонию (например, ария Абдушаила, звучащая на фоне монастырского хора).

Постановка оперы «Баши-Ачуки» осуществлена Ш Агсабадзе и возобновлена Г. Гачечиладзе. В целом она во всей полноте раскрывает музыкальные достоинства произведения. Хочется лишь упрекнуть художника Ш. Чиковани в том, что контрастность, которая присуща музыкальной драматургии оперы, иной раз отсутствует в оформлении спектакля. По либретто первое действие происходит в Имеретии, в мае месяце, когда все наполнено ярким цветением, солнечным

светом, на сцене же царит полумрак, краски слишком спокойны.

О некоторых исполнителях хочется сказать немало добрых слов, особенно об артистах, выступивших в главных ролях. Великолепен Бату Кравейшвили в роли Абдушаила. В этой партии артист показал отточенное сценическое и вокальное мастерство. Запомнились драматическое ариозо из 2-го действия, мелодический речитатив в 3-м, когда Абдушаил душевно смятен, испытал поражение в борьбе с Беруча, а также ария на фоне монастырского хора. Любовь к Пиримзисе, встреча с сестрой совершают окончательный перелом в душе воина. Сцену в лагере повстанцев, когда Абдушаил признает себя грузином, надо отнести к наиболее удачным.

Приятно отметить творческий рост Тенгиза Мушкудиани, выступившего в роли Надирхана. Голос Т. Мушкудиани звучит прекрасно, особенно в арии 4-го действия. Сопрановые партии Лерцамисы, Пиримтварисы и Пиримзисы были удачно исполнены на первом спектакле Т. Тактакишвили, М. Амиранашвили и Н. Тугуши. Эмоционально проводит роль Дилвардисы Е. Хиджакадзе.

Дирижеру О. Димитриади, хормейстерам Е. Теришвили и Г. Бухрикидзе удалось добиться тонких художественных оттенков в хоровых сценах. Танцы, поставленные З. Кикалеишвили, отличаются хорошим вкусом, изяществом.

«Заря Востока». 14.XII.1960 г.

«ДЕСНИЦА ВЕЛИКОГО МАСТЕРА»

«...С картины сошла Шорена... Трижды преклонила перед Арсакидзе колени желанная и попросила душу у великого мастера. Слезы полились из глаз Константина, — не мог он отдать свою душу любимой, ибо душа его принадлежала Светицховели...».

Когда человеком до последнего дыхания владеет одна мысль, одно желание — создать замечательное произведение искусства для прославления своего народа, многое приносит он

в жертву. Так молодой зодчий Константин Арсакидзе пожертвовал всем, что у него было: пламенной любовью, даже жизнью, ради храма Светицховели, который вот уже тринадцать веков вызывает восхищение всего культурного человечества.

Эта старинная легенда, рассказывающая также об отсечении правой руки великому зодчему из народа, пленила писателя Константина Гамсахурдиа при создании его романа. А композитор Шалва Мшвелидзе на основе этого героического и в то же время поэтического сюжета написал свою оперную партитуру (либретто К. Гамсахурдиа и Н. Дзидзишвили).

Как и первая опера Ш. Мшвелидзе — «Сказание о Тариеэле», — «Десница» задумана в ораториально-эпическом плане. Ее музыкально-образный строй с каждой картиной становится все драматичнее, напряженнее, достигая в финале наивысшей кульминации. Положительные герои музыкальной драмы — Арсакидзе и Шорена — погибают, но дела их, мысли и чувства продолжают жить в веках. И над их трупами возвышается величественный храм Светицховели — плод гения и самоотверженного труда великого мастера — такова в самом сжатом изложении сюжетная канва оперы.

Партитура Мшвелидзе тщательно продумана во всех деталях. В ней много контрастов, разнообразия, как в приемах и средствах изложения, так и в самом характере музыки. Развернутые, монументальные массовые сцены чередуются со сценами более лирического, интимного плана; хоры перемежаются с сольными ариями, речитативами, декламацией, оркестровыми интермедиями, иногда с танцами.

Автор использует широкоразвитую систему лейтмотивов. Ряд из них передает взаимоотношения действующих лиц, драматические ситуации. Так, два вступительных аккорда оперы как бы олицетворяют трагическую обреченность Мамамзе Эристави. Мы их слышим неоднократно на протяжении всего 2-го акта, до эпизода гибели отца Шорены, а также в доме Арсакидзе, когда жестокий Парсман открывает Шорене тайну отравленного креста, обвиняя царя Георгия в убийстве ее отца. Такой же лейтмотив «состояния» — драматический вопль души Константина и Шорены — он звучит многократно, под-

черкивая личную драму влюбленных, и достигает апогея в арии-плаче Шорены над трупом возлюбленного и в оркестре — в момент ее смерти. Кстати, тот же вопль выдает моральное опустошение Георгия, когда перед величием события он сознает всю бессмысленность своей жестокой мести. Один из центральных моментов 4-го акта — молитва освящения храма (ее очертания различимы в оркестре уже при первом упоминании о Светицховели) — возникает каждый раз, когда речь идет о бессмертном творении Арсакидзе.

Музыкальными интонациями-характеристиками наделял композитор и действующих лиц оперы. Причем, как у большого симфониста, одну из главных ролей в музыкальной драматургии оперы играет у Мшвелидзе тембральная характеристика того или иного образа.

К примеру, лейтобраз главного героя — Арсакидзе — широкая, вдохновенная кантилена, в которой выражается его пламенная любовь к Шорене (2-я и 5-я картины), влюбленность художника-творца в искусство (4-я и 7-я картины); оркестровая краска, выбранная для Арсакидзе автором, — бархатный тембр виолончели.

Его антипод — музыкальный портрет коварного Парсмана, чья дьявольская суть передана резкими, угловатыми ритмами, а оркестровая «характеристика» Парсмана — низкие тембры контрфагота и бас-кларнета, дополняющие его басовую вокальную партию.

Царь Георгий — натура в высшей степени противоречивая. С одной стороны это крупный общественный деятель, стремящийся к величию своего народа, своей страны, хотя и круто расправляющийся с врагами. С другой — он одержим всепоглощающей страстью к Шорене, ревностью к зодчему Арсакидзе, а главное, благодаря козням Парсмана, грузинский царь царей допускает ужасающую своей жестокостью месть, свидетельствующую только о его слабости. Таким образом, наряду с волевыми, героическими интонациями в вокальной партии царя, в оркестре, звукоописующем его душевное состояние, прорываются гнев, страсть, щемящая тоска. Когда же гневный царь отдает приказ об отсечении руки мас-

тера и о заточении Шорены в монастырь, оркестр буквально «рыдает», раскрывая всю бездну чувств, бурлящих в душе Георгия (напомню выразительнейший дуэт английского рожка с соло альты; безнадежность заключительной фразы кларнета).

Образ Шорены композитор рисует более мягкими, нежными красками — пасторальными мелодиями у флейт и скрипок. Но в ее партии прорываются и волевые, воинственные интонации, когда девушка клянется отомстить за смерть отца.

Кроме этих тембровых характеристик действующих лиц, оркестровая партитура Мшвелидзе, красочная и выразительная, отличается самобытностью и современностью композиторского почерка, настоящим симфоническим развитием. Композитор находит интересные сочетания инструментов не столько ради колористических эффектов, сколько для раскрытия музыкальной драматургии оперы.

Мы уже говорили, что оркестр приобретает первенствующую роль в моменты драматического напряжения (например, в сцене приговора, а затем гибели героев, где трагедийные краски предельно сгущены).

Замечательно передана оркестровыми средствами симфоническая картина бури, наблюдаемая из дома Арсакидзе. Особенно впечатляют кульминация этой картины, кошмарные сновидения Арсакидзе, совпадающие с появлением на сцене Парсмана, ставшего алым роком в судьбе великого мастера.

Оригинальность оперной партитуры Мшвелидзе, силу ее выразительности тонко выявил Одиссей Димитриади. Дирижер много поработал с оркестром, чтобы достичь безукоризненной интонационной чистоты, общей слаженности, раскрыть колористические и динамические эффекты партитуры.

И хоровые, и сольные партии оперы отличаются широким дыханием, кантиленой, удобно написаны для голоса. Мелодический язык Мшвелидзе в основном построен на народных интонациях. Как и в своих предшествующих симфонических произведениях «Пшаури», «Глаз и Циклаури», а главное, «Звиадаури», композитор широко применяет так называемый «пшавский лад» (близкий фригийскому), что

придает музыке свежесть и оригинальность и, вместе с тем, соответствует суровому духу старины.

Великолепны хоры, звучащие с чисто ораториальной монументальностью. Обращает на себя внимание исполняемая в пховской резиденции Мамамзе Эристави величественная «Застольная» с ее богатейшими подголосками в народном стиле. Чудесен по изящной, с подчеркнутым ритмическим рисунком мелодии, по оригинальности построения (свободная форма рондо) хор каменщиков. Интонации этой трудовой песни своеобразно вплетаются в арию Арсакидзе из следующей картины.

Выразителен воинственный хор пховцев (3-й акт). Народ принимает в этой сцене непосредственное участие в решении судьбы своей родины и готов отомстить жестокому царю за смерть Эристави. Главная роль в характеристике событий принадлежит хору и в последней картине — апофеозе оперы.

Под опытным руководством О. Димитриади, главного хормейстера Е. Теришвили и хормейстера Г. Бухрикадзе хор театра имени З. Палиашвили потрудились много и плодотворно. Работа над сложными хоровыми «массивами» Мшвелидзе была тем сложнее, что каждый такой номер имеет свой особый колорит, выразительность в соответствии со сценической ситуацией.

В сольных партиях оперы много прекрасных кантиленных мелодий; автор использует разнообразные оперные формы: широкие, развернутые арии, мелодический речитатив. В моменты наибольшего драматического напряжения композитор удачно вводит декламацию, что оживляет традиционные оперные схемы

Из солистов хочется в первую очередь назвать Бату Кравейшвили, создавшего сложный и противоречивый образ Царя Георгия. Роль Георгия, несомненно, творческая удача и Шота Кикнадзе.

С вокальной точки зрения роль Парсмана хорошо удалась обоим исполнителям — Т. Мушкудиани и И. Шушания. Однако обоим артистам следует острее подчеркнуть те зловещие краски, которыми в полной мере наделена музыкальная характеристика этого персонажа.

Героический и в то же время романтический образ Арсакидзе, к сожалению, недостаточно был раскрыт артистами С. Торели и К. Маградзе в богатейшей кантиленной партии. В интерпретации этой ответственной роли им не доставало вокального мастерства, а отсюда и вокальной свободы в передаче непосредственности чувств, страстности. Все же надо отметить удачное исполнение С. Торели в дуэте Арсакидзе с Шореной (4-я картина) и в заключительной арии зодчего.

Прекрасный образ нежной, любящей и в то же время волевой, страстной Шорены создала О. Кузнецова. Хороший голос наряду с данными драматической актрисы, изящество и благородство движений — все эти качества позволяют Кузнецовой быть все время в центре внимания зрителя. Партия Шорены убедительно прозвучала и в трактовке Т. Тактакишвили: она согревает свою героиню внутренним теплом, ей удается вдохнуть в образ подлинную жизнь. Отлично исполнила партию Шорены молодая певица Н. Малюкова, показав свое вокальное мастерство, актерское обаяние.

Интересна как в вокальном, так и сценическом отношении трактовка Е. Хиджакадзе трагического образа матери Арсакидзе. Эффектно в этой роли выступила и Л. Гоциридзе, показавшая свои несомненные певческие достоинства.

Режиссером-постановщиком В. Таблиашвили найдены яркие штрихи, во многом способствующие выявлению психологической глубины музыкальной драмы Мшвелидзе. В этом отношении удачно решено третье действие в Пхови, особенно сцена с мечом и сцена приговора, в которой подчеркнуто коварство Парсмана.

Правда, артисты хора и солисты слишком прикованы к руке дирижера, что придает некоторую напряженность, неестественность их сценическому поведению.

Костюмы и декорации художников К. Кукуладзе и И. Сумбаташвили выдержаны в темных, суровых тонах, в скупых, лаконичных линиях. Некоторые из них точно сошли со старинных гравюр. Действие происходит среди суровых каменных пховских башен или у строящегося храма Светицховели. И на всем протяжении оперы, чем больше сгущается

драматическое действие, тем законченнее, горделивее стремится ввысь купол храма.

Эффектны танцы, поставленные С. Нониашвили, особенно, воинственный пховский танец с саблями.

«Десница великого мастера», несомненно, очень талантливое произведение. Конечно, опера должна «отстояться», может быть, нужны кое-какие сокращения в первом акте. Что касается самого спектакля, то здесь следует указать на статичность ряда мизансцен, на необходимость доработки, совершенствования исполнительского мастерства в вокально-сценическом прочтении некоторых партий. Но главное уже достигнуто. Написана и в общем хорошо поставлена Тбилиским театром имени З. Палиашвили чудесная по музыке, захватывающая по своей драматургии опера. И уже после первых представлений можно смело сказать, что новое произведение Шалвы Мшвелидзе войдет в золотой фонд грузинской оперной музыки.

«Вечерний Тбилиси». 23.VI.1961 г.

«КЕТО И КОТЭ» — ПЯТЬДЕСЯТ ЛЕТ

Ровно пятьдесят лет назад состоялось первое исполнение комической оперы Виктора Долидзе «Кето и Котэ» на сцене Тбилисского оперного театра.

Время — лучшая проверка художественной ценности произведения искусства. И если в годы своего создания «Кето и Котэ» вызывала нарекания современников, то сейчас, когда страсти улеглись, отстоялись и выработались определенные традиции в жанре грузинской комической оперы, мы с особой силой ощущаем всю яркость таланта Долидзе, все обаяние его музыкальной комедии. Время не отдаляет ее от нас, а, наоборот, приближает. Она прочно вошла в театральный быт, как своеобразная страница прошлого Грузии. Это касается буквально всего в «Кето и Котэ» — музыки, подбора типажей, применения характерных оборотов и интонаций грузинской речи, режиссерского решения и художественного оформления.

Долидзе всегда привлекал пестрый колорит старого Тифлиса. Он с детства хорошо знал этот мир благодаря своему отцу Исидору Долидзе, остроумному «карачогели», любившему покутить и повеселиться в своеобразной атмосфере старых районов города.

Будучи уже взрослым, Виктор часто бродил по Майдану вместе с известным грузинским художником Ладо Гудиашвили. Друзей пленяла романтика живописной базарной площади перед Ишачьим мостом, уходящий ввысь Метехи, узкие, кривые улочки с маленькими лавками, где, кроме свершения торговых дел, дробно стучали костяшками нард, курили кальян. Из этих лавчонок неслись и многонациональные мелодии под аккомпанемент самых разнообразных инструментов. Молодой композитор с упоением внимал экзотической гамме звуков и красок, нашедшей затем воплощение в его творчестве. И музыкальные образы Долидзе воспринимаются, как нечто зримое, имеющее определенные контуры, определенный колорит.

Долидзе остановился на жанре комической оперы, чтобы со свойственным ему юмором передать своеобразный жизненный уклад старого губернского города, посмеяться над беднеющими, но все еще заносчивыми и спесивыми дворянами, тупыми царскими чиновниками, провинциальными франтами, толстыми купцами и купчихами, жеманными институтками, жадными свахами, кутилами-кинто. В мелких сценках, в отдельных остроумных ситуациях, в колоритных штрихах мизансценирования (В. И. Долидзе принимал участие в постановке оперы известным режиссером А. Цуцунава) подчеркивается все мещанское, отживающее свой век. Автор заразительно смеется над слабостями своих героев, но смеется не зло, а скорее добродушно, как подтрунивает иногда человек над самим собой. Только светлое чувство молодой пары — Кето и Котэ — вызывает подлинную симпатию автора. И любовь побеждает предрассудки, алчность и спесь окружающих.

Пьеса «Ханума» Аквсентия Цагарели, легшая в основу либретто «Кето и Котэ», своей сценичностью и юмором во многом содействовала успеху оперы. Но, выбрав для себя подходя-

щий сюжет, композитор значительно переделал «Хануму», изменив многие ситуации, заострив диалоги, создал более реалистические и характерные образы действующих лиц. Главное же, везде и во всем были подчеркнуты комические моменты, например, фонетически и ритмически близкие сочетания парных имен — Кето и Котэ, Сако и Сико, Барбале и Бабуси, — что оживляло текст и задавало тон веселой, задорной музыке.

А музыка Долидзе — жизненна, естественна и народна, благодаря своим связям с живыми интонациями городского грузинского фольклора. Это своеобразное музыкальное явление, которое характеризуется тем, что здесь тесно переплелись итальянские, русские, восточные мелодии с грузинским песенно-танцевальным фольклором.

Музыкальные характеристики героев оперы, построенные в основном на образцах городского грузинского фольклора, отличны друг от друга. Так, купец Макар Ткуилко-триашвили, кинто и свахи — типичные обитатели старого Тбилиси — изъясняются на языке городской песни. Это — одноголосные, написанные в основном в куплетной форме сольменные мелодии, с характерной для восточного колорита увеличенной секундой. Большую роль играют в музыке Долидзе и речитативы, наиболее близкие народному творчеству. Отражая интонационные особенности грузинской речи, они исполняются легко и естественно, в силу своей мелодичности, четкости рисунка, ритмичности.

Правда, музыкальные образы Долидзе драматургически статичны, композитор не дает их в развитии. Макар с начала и до конца оперы занят корыстолюбивыми помыслами — как к своим деньгам присовокупить «выгодный» во многих отношениях дворянский титул. Его музыкальная характеристика — ария во втором действии — размеренная, тупая, ограниченная в своем диапазоне, свидетельствует об ограниченности его интересов.

Веселые, плутоватые кинто тоже сохраняют свой традиционный облик. Наиболее популярны их остроумные частушки (2-е действие). Жадные, оборотистые, но не лишенные смекалки и остроумия свахи заняты лишь своим ремеслом (в их уста композитор вложил речитативы и куплеты).

Музыкальные портреты князя Левана Палавандишвили, княгини Маро и их гостей, — все они — представители аристократии, — выражены в более высокопарном стиле: эпикуреец Леван стремится поправить свои дела, чтобы продолжать легкомысленное существование. Его жизненное кредо полностью выявлено в пышной и циничной арии «Вино, женщины и карты» (1-е действие). Интересно отметить, как по-разному прославляют Вакха дворяне — с их торжественными хоровыми застольными песнями, выдержанными в национальном стиле, и кинто — в бытовых уличных частушках.

Что касается партий голубых героев оперы — Кето и Котэ, воспитанных в «европейском» духе, то здесь Долидзе использует чувствительные салонные романсы, итальянизированные мелодии, речитативы оперы-буффа, широко бытовавшие в городах Грузии второй половины XIX и начала XX веков. Кето и Котэ уже к началу действия нежно любят друг друга, и хотя их чувства проходят через многие, испытания, их музыкальные характеристики, данные при первом нашем с ними знакомстве, не меняются, оставаясь в тех же светлых восторженных тонах (ария Котэ 1-го акта, ария Кето 2-го).

Такая «статичность» музыкального материала нисколько не мешает оживленности действия, вполне соответствуя общему колориту и стилю произведения. Аналогичные приемы мы наблюдаем в «Севильском цирюльнике» Россини, который, кстати, оказал большое влияние как на саму идею создания «Кето и Котэ», так и на ее музыкальные образы. Недаром Кето часто называли «грузинской Розиной».

Форма всех арий, ансамблей и оркестровых номеров оперы — традиционная, закругленная. К сожалению, в партитуре нет никакого развития тем. Даже в увертюре, вместо симфонического развития главной темы — лирического лейтмотива, автор ограничивается лишь экспозицией ее в разных оркестровых «нарядах», достигая таким образом лишь разнообразия тембровых и динамических оттенков.

Однако самобытный и сильный композиторский талант Долидзе, интуитивное чувство сцены, связь с реальной, окружающей его жизнью помогли ему стать на правильный

путь. Сила воздействия оперы «Кето и Котэ» кроется в ее напевности, изяществе, яркой театральной образности. Композитор подчеркивает средствами музыкальной выразительности остроту ситуаций и характеры героев, постоянно помня о драматургической суперидее оперы — показать и высмеять дореволюционный быт старого Тбилиси, сопоставляя различные слои населения обитателей, иногда соединяя отдельные наиболее характерные штрихи. Так, при возникшей общности интересов Котэ и Барбале в 1-м акте, когда сваха обещает помочь отчаявшемуся влюбленному, в вальсообразный мотив европейского стиля, характеризующий образ Котэ, органично вклинивается народная скороговорка Барбале.

Композитор широко использует и приемы тембровой драматургии, которую тонко чувствует. Примером может служить небольшое вступление к 3-му акту, где тема любви Кето и Котэ звучит у самых певучих, обладающих самыми пленительными тембрами инструментов оркестра. И мы понимаем, что искренняя любовь молодых вот-вот должна восторжествовать.

Во 2-м акте выходу гостей Макара сопутствует помпезная музыка, и предпочтение здесь отдано группе духовых инструментов, которые исполняют своего рода пародию на великосветский полонез. Это издевка над купцом, который именно так представляет себе «климат» высшего общества, куда его не удержишь тянет. На этой же музыке построен хор, славящий хозяина — все, как в доме князя Палавандишвили (1-е действие).

Композитор удачно подобрал тембры оркестровых голосов, имитирующих народные инструменты, например, звучание чонгури в аккомпанементе арии Котэ 1-го акта, оба «Картули» (1-го и 2-го актов). Выразительный и одновременно тонкий гротесковый прием использован композитором, чтобы показать скрываемые Макаром эмоции. Так, в самый разгар подобострастных поклонов купца, встречающего своих гостей-аристократов, когда ему вручают срочную повестку от следователя по делу фальшивого векселя, в оркестре сочувственно повизгивает зурна — в минуту жизни трудную ставшая более родной и близкой купцу, чем салонные европеизированные звучания.

Когда вспоминаешь, что Виктор Долидзе написал свою первую оперу всего за один год, вскоре после окончания учебы в Киевском коммерческом институте, еще и еще раз поражаешься, что столь молодой человек, без профессиональных навыков и опыта, одной силой своего таланта, смог создать крупное оперное полотно.

Премьера спектакля, блестяще поставленного А. Р. Цуцунава, состоялась 11 декабря 1919 года. Дирижировал Столерман. Роли исполняли: Рогачевский — Котэ, Каландадзе — Кето, Тархан-Моурави — Леван, Исецкий — Макар, Шелудковская и Овсянникова — Барбале и Бабуси, Курхули и Курбатов — Сако и Сико.

Театр был переполнен. После второго действия в зале раздались бурные аплодисменты, публика неоднократно вызывала автора. Пресса отнеслась к молодому композитору и к первой грузинской комической опере очень доброжелательно.

Таким образом, вчера еще мало кому известный молодой человек вдруг стал знаменитостью, начал пользоваться большим уважением. Окружающие наконец поверили, что у него талант, а главное, что музыка — его настоящее призвание. Даже отец, Исидор Долидзе, который всегда в мечтах видел Виктора «директором банка», не только примирился с мыслью, что его сын музыкант, но стал даже гордиться им.

В первые же дни установления в Грузии Советской власти опера «Кето и Котэ» была поставлена на сцене Тбилисского оперного театра (2 марта 1921 года). Это свидетельствовало о признании художественных достоинств оперы Виктора Долидзе. Отныне его творчеству, как и всему национальному оперному искусству, открывались неограниченные возможности дальнейшего роста.

Вскоре «Кето и Котэ» вышла за пределы Грузии. В 1924 году она с успехом шла в Москве, в «Экспериментальном» театре (бывший Зимина). Затем москвичи увидели этот спектакль в 1937 году, в дни Декады грузинского искусства в Москве (режиссер К. Патаридзе, дирижер Ш. Азмайпарашвили, ху-

дожник Л. Гудиашвили, балетмейстер И. Сухишвили). Ведущие роли были распределены между лучшими артистами тбилисской оперной труппы: Кето пели Н. Харардзе и М. Накашидзе. В роли Котэ выступил М. Кварелашвили, в роли Левана — Д. Гамрекели, Барбале — Н. Цомая, макара — Л. Исецкий, Сако — Л. Кавсадзе, Сико — З. Сванидзе. Все три спектакля имели колоссальный успех, пресса была блистательной.

После Декады популярность «Кето и Котэ» стала расти семимильными шагами, и многие оперные театры Советского Союза, такие, как Киевский, Бакинский, Свердловский, Ташкентский, Ереванский, Саратовский, Театр Станиславского и Немировича-Данченко в Москве, а также театры Софии, Праги, Нью-Йорка включили ее в свой репертуар. Следует также отметить экранизацию оперы Долидзе — художественный фильм «Кето и Котэ», осуществленный киностудией «Грузия-фильм» в 1948 году (режиссер В. Таблиашвили, музыкальное оформление А. Кереселидзе), с Медеей Джапаридзе и Бату Кравейшвили в главных ролях.

Эта первая и до сих пор непревзойденная грузинская комическая опера блестяще выдержала испытание временем.

«Вечерний Тбилиси», 10.XII.1969 г.

Тбилисское радиовещание. 11.XII.1969 г.

«АБЕСАЛОМ И ЭТЕРИ» И «ДАРЕДЖАН ЦБИЕРИ» НА ОТКРЫТИИ КУТАИССКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРА

В знаменательные дни открытия Кутаисского оперного театра в городе не осталось, я думаю, ни одного человека, равнодушного к этому событию. Все, в том числе даже те, кто не смог попасть в театр, с чувством гордости и удовлетворения отмечали второе рождение бессмертных творений Захария Палиашвили и Мелитона Баланчивадзе в Кутаиси — на родине основоположников грузинского оперного искусства.

Спектакли «Абесалом и Этери» и «Дареджан Цбиери» прошли с невиданным подъемом. Тбилисский оперный театр имени З. Палиашвили, филиалом которого является новая

кутаисская труппа, мобилизовал все свои творческие силы. И в первую очередь необходимо сказать о неугасимой энергии, талантливом руководстве тонкого знатока оперного искусства Дмитрия Семеновича Мchedлидзе — вдохновителя этого большого национального дела.

Новая опера в Кутаиси имеет свои постоянные оркестр и хор, небольшую балетную труппу. Солисты — пока еще из Тбилисской оперы, но постепенно будут привлекаться и наиболее талантливые выпускники не только Тбилисской, но и недавно открывшейся Кутаисской консерватории. Директор Кутаисской оперы — Шалва Самсонович Медзвелия.

Постановки «Абесалом и Этери» и «Дареджан Цибери» оригинально и впечатляюще осуществлены Г. Гачечиладзе. Сохраняя стиль соответствующей эпохи, режиссеру удалось в обоих спектаклях достичь яркого накала страстей, «приблизить» к современности мысли и чувства легендарных героев, персонажей «Этериани» и поэмы А. Церетели, отдаленных веками от наших дней. Убедительному и яркому раскрытию образов спектаклей способствовало высокое мастерство лучших артистов республики.

Оперой «Абесалом и Этери» дирижировал Т. Кобахидзе — хороший знаток грузинской музыкальной классики, уверенно ведущий спектакли, умеющий органически слить голоса оркестра, хора, солистов в одном могучем звуковом потоке. М. Амиранашвили, З. Анджапаридзе, П. Амиранашвили и Н. Тугуши создали незабываемые реалистические образы Этери, Абесалома, Мурмана и марих.

Нас покорило, с какой выразительной силой исполнители заглавных партий воплощают зарождающееся чувство в сердцах царевича Абесалома и бедной крестьянской девушки Этери. В сцене венчания Этери вся расцветает, словно светясь изнутри. И голоса артистов звучат здесь полнокровнее, передавая общее настроение радости и торжества. Хорошие возможности, продемонстрированные небольшим по составу хором, — достижение хормейстеров А. Гануграва и А. Мачавариани. Изящно поставил А. Мачарадзе танцы. Весело льется канцонетта Марих в исполнении Н. Тугушч. Только

тема трагической любви Абесалома и Этери, звучащая в оркестре, диссонирует в атмосфере всеобщей радости, словно предупреждая о будущей трагедии.

В 3-м действии проверяется, закаляется чувство молодых. Голоса М. Амиранашвили и З. Анджапаридзе становятся насыщеннее, драматичнее. Острую душевную боль испытывает царевич при мысли о потере любимой. Абесалом теряет и верного друга, каким он до сих пор считал Мурмана. Изумление, разочарование, горечь слышатся в его возгласе «Шен?!» («Ты?!»), произнесенном почти шепотом Абесаломом — З. Анджапаридзе, когда Мурман (артист П. Амиранашвили) изъявляет «готовность» взять с собой больную Этери. Пелена спадает с глаз Абесалома: он понимает причину своего несчастья, пытается остановить фатальный ход действия, удержать Этери.

Сцена расставания, в отличие от прежних постановок, где поведение героев отличалось некоторой пассивностью, раскрыта режиссером ярче, убедительней — активней, решительнее характеры действующих лиц. Здесь чувствуется резкий протест против сил зла, против решения царского двора «избавить» Абесалома от неравной ему по социальным мотивам простой крестьянки. Кажется, злая воля торжествует: Мурман, точно хищная птица, распластав свои крылья-руки, силой увлекает Этери из царских чертогов. В этой трагедийной кульминации артистическое искусство Петре Амиранашвили достигает истинных вершин.

Смертельно большой от разлуки с Этери, Абесалом продолжает бороться за свое счастье. Теперь его воля заставляет трепетать Мурмана. Наконец-то коварный визирь познает силу человеческих чувств, испытывая огромное волнение. Во втором дуэте Абесалома и Мурмана герои словно поменялись ролями: непоколебимая твердость, непреклонность слышна в интонациях Абесалома — З. Анджапаридзе, горячая волна страсти к Этери, боязнь потерять ее прорывается в голосе Мурмана — П. Амиранашвили. Слушателей так захватила эта сцена, что артистам пришлось ее повторить «на бис». Чудесно прозвучал и квартет «Меж ресниц твоих чудес-

ных». Исключительной трагедийной силы достигла Медея Амиранашвили в заключительной песне-плаче Этери над бездыханным телом Абесаломы. Участники спектакля, его постановщики достигли главного: они донесли идею оперы, что любовь — бессмертна, заставили зрителей поверить в правдивость происходящего на сцене.

Высок уровень и художественного оформления И. Аскурава, особенно впечатлило сочетание изумительной гаммы красок хрустального замка Мурманя с пастельными тонами костюмов артистов.

Порадовало и исполнение первой грузинской национальной оперы «Дарсджан Цбиери» М. Баланчивадзе. В этом произведении мало сценического действия, психологическое раскрытие образов не всегда драматургически оправдано, но в нем подкупает мелодичная, широкого дыхания музыка, согретая внутренним теплом.

Мелитон Баланчивадзе был и прекрасным певцом-исполнителем, хорошо чувствовал природу вокального искусства. Однако в прежних постановках дирижеры, делая акцент на вокальной линии, несколько игнорировали роль оркестровой партии в раскрытии драматургии оперы. Между тем композитор уделил ей большое внимание в партитуре: ведь она первая знакомит нас с музыкальными характеристиками героев, с танцевальными и хоровыми темами. Это относится и к вступлению ко всей опере, и к небольшим оркестровым антрактам между актами, из которых интродукция к третьему акту еще в конце прошлого века исполнялась отдельным номером на концертах грузинской музыки под управлением автора.

На премьере в Кутаиси выразительные достоинства оркестровой партии были особенно рельефно подчеркнуты в трактовке молодого талантливого дирижера Г. Гоциридзе.

Солисты и на этот раз были на высоте. Ш. Кикнадзе создал запоминающийся образ поэта-патриота Гоча, готового пожертвовать жизнью ради своего народа. С большим подъемом исполненная им ария «Дай мне силы, бог», а также его дуэт с царицей вызвали восторженные аплодисменты публики.

В роли Дареджан выступила молодая певица Ш. Эгадзе, обладающая яркими артистическими и вокальными данными. Хотелось бы, однако, видеть исполнительницу все время «в образе», даже когда она не поет, а только присутствует на сцене. Тогда, может быть, одной арии Дареджан в финальной сцене было бы достаточно, чтобы поверить в ее моральное перевоплощение.

Партию царя Георгия, одну из интереснейших басовых партий в грузинской оперной литературе, прекрасно провел И. Шушания. Естественно сочетая речитативные и кантиленные эпизоды, тонкими реалистичными штрихами артист обрисовал сложное душевное состояние царя. Драматически напряженная ария Георгия в 4-м действии вызвала бурю восторга слушателей, так глубоко, проникновенно была она исполнена певцом.

Покорил всех светлый, женственный и в то же время героический образ Циры в трактовке Н. Тугуши. Мягкие, нежные краски колыбельной Циры. впечатляюще контрастировали со страстными, волевыми интонациями, которыми богата эта вокальная партия.

Спектакль со вкусом оформлен К. Кукуладзе. Запоминаются мягкие тома драпировок, изящные костюмы девушек во 2-м и 3-м действиях, монументальные, выдержанные в мрачном суровом колорите декорации царских чертогов...

«Заря Востока». 4.I.1970г.

НОВАЯ ОПЕРА А. ШАВЕРЗАШВИЛИ «ЦАРЬ ЭДИП»

За последнее время грузинские композиторы убедительно показали, что они с успехом могут решать музыкально-драматургические проблемы, поставленные мировой литературой всех времен. Яркий тому пример — триумфальное шествие по оперным театрам Советского Союза и за рубежом балета «Отелло» А. Мачавариани. Это подтверждает и концертное исполнение новой оперы Александра Шаверзашвили «Царь Эдип».

Грузинские театральные деятели всегда с интересом и уважением относились к трагедиям Софокла. Неудивительно, что после блестящих постановок «Царя Эдипа» на сцене Батумского театра (режиссер А. Чхартишвили) и театра имени Руставели (режиссер Д. Алексидзе) античная трагедия, по-новому прочитанная и прочувствованная, вызвала глубокий интерес у композитора А. Шаверзашвили. И надо сказать, что написанная им опера является на сегодняшний день наиболее значительным произведением в объемистом творческом багаже композитора.

Либретто (грузинский перевод Д. Гачечиладзе и П. Кавтарадзе), в основном, придерживается сюжета одноименной трагедии Софокла. Композитору удалось достигнуть органичного сочетания мифологической основы с новыми современными интонациями и формами высказывания. Музыка оперы свойственны элементы и эпического повествования, и драматической взволнованности. Она привлекает своей искренностью, эмоциональной выразительностью, отсутствием внешних эффектов.

Герои оперы воспринимаются как живые люди нашей эпохи. Композитору удалось создать по-настоящему сильные, индивидуализированные человеческие характеры. Партитура «Царя Эдипа» необычна по форме: она состоит из пяти эпизодов, каждый из которых содержит несколько вполне законченных тем. Их три: образ царя Эдипа, выраженный героическими фанфарами медных и олицетворяющий величие и силу царской власти, а также мужественный, воинственный характер Эдипа. Эта тема связана с появлением Эдипа (в начальных эпизодах, когда власть еще принадлежит ему). Контрастна этому победоносному кличу лирическая тема, связанная со светлым чувством к Иокасте. Самую значительную роль играет лейтмотив роковой обреченности, который по существу определяет тонус всего произведения.

Злой рок преследует Эдипа за грехи отца, и Эдип невольно совершает величайшие преступления: убивает своего отца, женится на матери. И, по мере раскрытия этих жутких преступлений, неотступно звучит тема роковой обреченности.

Именно с трагических интонаций начинается небольшое оркестровое вступление оперы. Гулко отдается в басу (фортепьяно) неумолимая поступь судьбы, а зловещие аккорды тромбонов и резкие удары литавр словно врезаются в сердце слушателя.

Народ, измученный стихийными бедствиями, молит царя о помощи. Первый раздел хорового фугатто скорбно-эпического характера достигает большого драматического накала. Его средняя часть — женский хор — звучит мягче, проникновеннее. В ней тоже есть патетика, но жалобные, молящие интонации делают ее контрастной по отношению к первому разделу. Словно вздохи-стоны слышатся у английского рожка, в то время как одинокая скрипка произносит свои нежные, жалобные фразы. Прозрачность звучания женского хора еще больше оттеняется монументальной репризой, которую поет весь хоровой коллектив.

Небольшая оркестровая интерлюдия победоносными призывными фанфарами возвещает выход властелина Фив — царя Эдипа. Его мужественные речитативные фразы-возгласы вселяют бодрость в сердце народа, о чем повествует мужской хор. Фанфары медных инструментов как бы подкрепляют эту уверенность в победе.

Однако приезд Креона, брата Иокасты, с ответом богов о причине несчастий жителей Фив снова сгущает атмосферу: в Фивах находится убийца царя Лая, первого мужа Иокасты. Теперь уже не отдельные интонации, а целиком тема рока, тема преступления мрачно звучит в низких регистрах оркестра. Так завязывается основной драматургический конфликт оперы.

Ничего не подозревающий Эдип клянется найти убийцу и спасти народ. Воодушевленно, героически звучит его монолог, привлекающий искренностью чувств, выразительностью интонаций, гибкой, напевной мелодией. Народ-хор поддерживает царя в его патриотическом порыве. Но с новой силой звучит тема рока. Угроза раскрытая невольных, но ужасных преступлений нависла над царем Эдипом...

Первый эпизод непосредственно переходит во второй. Хор стариков звучит в сопровождении оркестра, заставляя вспомнить орнаменты в стиле античных трагедий. Эта бесст-

растная, точно парящая в воздухе музыка сменяется сильным по своему драматизму дуэтом Эдипа и Тиресия, в котором слепой старец обвиняет царя в отцеубийстве. Соответственно, иной характер приобретает звучание оркестра — здесь царят суровые, мрачные краски. Народ возмущен дерзким обвинением и сочувствует царю, гнев и ужас которого беспредельны. (Об этом повествует хор).

Третий эпизод начинается фанфарой медных — несмотря на сгущающиеся тучи над головой царя, власть еще в его руках. Разгневанный обвинениями Тиресия, он подозревает Креона в причастности к этому делу и намерен его казнить. Жестокими, колючими интонациями отличается диалог — ссора Эдипа и Креона. Лишь появление Иокасты спасает положение.

Ее нежные, лиричные слова вызывают отклик в душе Эдипа. В таком настроении и начинается дуэт Иокасты с Эдипом. Душевная трагедия Эдипа достигает своего апогея. И это передано композитором в симфоническом антракте — пассакалии, построенной на сквозном развитии темы рокового преступления. Фактура развернутого оркестрового номера постепенно уплотняется и усложняется за счет вплетения новых и новых голосов и подголосков, приобретая постепенно поистине монументальное звучание. Пассакалия — яркий образец полифонического мастерства А. Шаверзашвили.

Оркестровое вступление (Анданте), в котором флейты на фоне разделенных кларнетов вырисовывают узоры античного орнамента, предваряет четвертый эпизод. Женский хор поет гимн Аполлону. Прозрачное, светлое оркестровое сопровождение создает настроение строгой, возвышенной печали, согретой теплом человеческих чувств. Тем острее оттеняется взволнованный монолог царицы (средняя часть), призывающей спасти родной город и любимого мужа.

В ритме марша звучит фанфара Вестника, объявляющего о смерти властителя Коринфа — официального отца Эдипа. В душе героев вспыхивает луч надежды на спасение, но тут же подтверждаются старые догадки. Диалоги между Иокастой и Вестником, а затем Эдипом и Вестником становятся все напряженнее. Спокойные аккорды в басах уступают место вих-

ревым гаммам виолончелей и контрабасов в 180 низких регистрах. С появлением старого Пастуха, когда-то спасшего маленького Эдипа, брошенного родителями на верную гибель, мы сначала слышим пасторальную мелодию, исполненную флейтами и кларнетами на фоне протяжных звуков виолончелей и контрабасов, — прием, употребляемый в грузинской народной музыке. После реплик Пастуха и Вестника, из которых окончательно выясняется жуткая истина, начинается самый значительный ансамбль оперы — квартет Эдипа, Иокасты, Пастуха и Вестника. Каждый из действующих лиц высказывает обуревающие его чувства. Драматически напряженное звучание обрывается на кульминации. Иокаста не в состоянии вынести обрушившихся на нее горя и позора — она кончает жизнь самоубийством. Эдип, считая, что он «вины своей и тысячью смертей не искупил бы», ослепляет себя.

Пятый эпизод — финал оперы. Народ, потрясенный происшедшим, сочувствует трагической судьбе главных героев — жертв злого рока. Искренние чувства народа выражены в грандиозной двойной хоровой фуге, построенной на мрачной теме рокового преступления. Оркестровая постлюдия, отмеченная предельной накаленностью эмоций, венчает трагическую кульминацию всей оперы.

Проникновенно звучит речитатив ослепленного Эдипа, в сознании которого — только «тучи, черные тучи». Он понимает, что для него существует сейчас единственный путь — долгий и тернистый путь изгнания: слепой и нищий Эдип покидает родные Фивы, прося Креона не покидать его несчастных детей. Опера заканчивается все той же грозной, неумолимой темой рока.

Музыка А. Шаверзашвили глубоко впечатляюще раскрывает трагический и психологически сложный сюжет в симфонизированной, вокально-инструментальной форме.

Сольные эпизоды оперы почти всегда даются в сопровождении хора, что подчеркивает идею единства народа и отдельных героев. Народ принимает непосредственное участие в перипетиях драмы, глубоко сочувствуя злоключениям и переживаниям героев, давая оценку их действиям, происходящим событиям. Хоры Шаверзашвили монументальны, часто

представляют собой «образцы» инструментальной полифонии (хоровое фугатто первого эпизода, вокальный квартет, двойная fuga из финального хора). Отпечаток инструментальности вообще свойствен многим вокальным мелодиям композитора, что ни в коей мере не умаляет их достоинства.

Чрезвычайно выразительна роль оркестра в партитуре оперы. Здесь, главным образом, даются лейтмотивы психологических состояний героев и персонажей оперы. Они достигают настоящего симфонического развития в развернутых оркестровых номерах (вступление, пассакалия и другие). В коротких оркестровых интерлюдиях ощущается стилизация античного орнамента — так сказать, дань эпохе.

Под руководством замечательного дирижера — народного артиста СССР Одиссея Димитриади, Государственный симфонический оркестр Грузии проявил себя как высоко профессиональный коллектив, чутко постигший замысел композитора. Много и плодотворно поработала Государственная капелла Грузии (художественный руководитель Гурам Бакрадзе), осваивая сложные в интонационном и ритмическом отношении хоровые массивы оперы-оратории Шаверзашвили. Порадовали нас и солисты: Мераб Донадзе (царь Эдип), Арусяк Мурадова (Иокаста), Нугзар Гелашвили (Креон), Николай Надибаидзе (Тиресий), Шалва Вашаломидзе (Пастух), Тамаз Лаперашвили (Вестник). Это, в основном, молодые певцы с прекрасными вокальными данными, которые проявили много артистизма и буквально «зажглись» темпераментным прочтением партитуры дирижером О. Димитриади.

«Заря Востока» 17.IV.1965г.

ОПЕРА А. БУКИЯ «В МИРЕ ЦВЕТОВ»

Это был действительно праздник! Дети, заполнившие театр оперы и балета имени З. Палиашвили, весело и шумно комментировали происходящее на сцене, а в моменты наибольшего напряжения действия, затаив дыхание, слушали, переживали вместе с героями их радости и горе. Так прошли

все три премьеры новой постановки детской оперы А. Букия «В мире цветов» (либретто Д. Гачечиладзе и Л. Эсакия), впервые поставленной еще в 1950 году под названием «Непрошенные гости», а ныне переработанной авторами.

Спектакль «В мире цветов» (дирижер Д. Мирцхулава, режиссер-постановщик Дж. Анджапаридзе, художник И. Аскурава) отвечает многим требованиям, которые мы обычно предъявляем к произведениям, созданным для детей. Актуальный, занимательный и, одновременно, поучительный сюжет, изобилующий остроумными находками текст — все это дает режиссуре благодатный материал, открывает богатые возможности для яркой обрисовки героев, для интересных сценических находок, помогающих подчеркнуть комизм многих сцен.

Музыка А. Букия, созданная на основе грузинских национальных песенных и танцевальных интонаций, мелодична и образна. Написанная профессиональным языком, она вместе с тем доступна для детского восприятия.

Для каждого действующего лица или группы персонажей композитор находит свою фактуру письма, свою определенную ладотональность, индивидуальные мелодические, гармонические и ритмические краски, оркестровые тембры.

При этом для характеристики положительных героев (Тина и Гизи, их друзья — пионеры, садовник) используются напевные, светлые и изящные интонации. Медведки-вредители — фантастические персонажи сказочного подземного царства и одновременно вполне реальные существа, мешающие жить растениям и людям, — обрисованы в гротесковом плане — мелодическим движением по ступеням целотонной гаммы, изломанными ритмами, диссонирующими сочетаниями, нарочито резкими оркестровыми тембрами.

Творческий коллектив театра имени З. Палиашвили исполнил оперу Букия на хорошем художественном уровне. Под руководством опытного дирижера Д. Мирцхулава арии, песни, ансамбли, хоры (хормейстер Т. Саная), танцевальные эпизоды и оркестровые интермедии прозвучали красочно, динамично, темпераментно.

Изящны, хотя иногда и не совсем соответствуют характеру музыки, хореографические номера (балетмейстер Ю. Зарецкий).

В спектакле заняты, в основном, молодые вокалисты, которые вводят нас в мир юности, света, красоты. В юмористических красках представляют артисты медведок-вредителей. В первом действии запоминается радостный дуэт Тины (ее роль поручена Н. Тугуши и Э. Андроникашвили) и Гиви (артисты Т. Гургенидзе, Л. Магнарадзе). Удачно использованы музыкальные темы-образы для характеристики персонажей. Так, например, когда Гиви по совету садовника (в этой партии заняты Ш. Кикнадзе, Л. Аракелов) убивает медведку, подточившую его розовый куст, мы впервые слышим своеобразный уродливый лейтмотив, звучащий у валторн с сурдиной, играющих в унисон с кларнетами.

Второй акт носит сатирический характер в обрисовке медведок. В подземном царстве идут приготовления к свадьбе дочери правителя этих сказочных существ. В ожидании жениха царь, царевна и гости поют и танцуют. Царь (артисты И. Шушания и П. Томадзе) в своем речитативе и куплетах мечтает о том, чтобы никогда не всходило солнце и все погрузилось бы во тьму, — тогда медведкам будет полное раздолье. Мы слышим комическую песню жеманной и неуклюжей царевны (артистка Т. Джохтаберидзе), из слов которой узнаем, что она видит себя «изящной тростинкой». Убеждают ее в этом и придворные подхалимы, старающиеся лестью урвать с царского стола кусок послаще. Они пресмыкаются и перед заморскими вредителями с их стилижыми повадками.

В самый разгар веселья «начальник охраны» медведок (артист В. Лосицкий) сообщает, что Гиви убил жениха. Грозная фанфара в оркестре подкрепляет призыв царя к мщению. Медведки выходят из подземного царства, чтобы уничтожить сад Тины и Гиви.

Третье действие — столкновение добра и зла, в котором торжествует добро, — дери и садовник уничтожают опустошивших сад медведок, а затем вместе с Тиной и Гивия под звуки бодрящего марша быстро восстанавливают сад. Опера заканчивается всеобщей радостью и торжеством.

Декорации художника И. Аскурава органически дополняют действие, радуют хорошо подобранной гаммой красок. А вот костюмы медведек немного пестры в стилевом отношении и не всегда убедительны. Думается, не все доработано и в некоторых мизансценах, к примеру, в эпизоде столкновения детей с медведками в начале третьего действия. Однако неполадки подобного характера легко устранимы.

«Вечерний Тбилиси». 4.XII.1968 г.

КОМИЧЕСКАЯ ОПЕРА «ПЕПО» А. БАСКАКОВА

В честь 150-летия со дня рождения основоположника реалистической армянской драматургии Габриэла Сундукяна состоялась интересная телевизионная передача: здесь прозвучали отрывки из комической оперы «Пепо» заслуженного деятеля искусств ГССР Анатолия Баскакова, написанной по одноименной комедии Г. Сундукяна (либретто — Ч. Гелейшвили и Ш. Агсабадзе). Напомним, что «Пепо» — лучшая пьеса Г. Сундукяна. Она написана в Тифлисе, сюжетом ей послужили картины быта жителей этого города и уже более ста лет «Пепо» не сходит со сцены нашего театра. Нынешнему поколению она хорошо знакома по постановке театра имени Руставели и по одноименной киноленте.

В своей опере А. Баскаков подчеркивает благородные идеалы героев пьесы Г. Сундукяна — тружеников Пепо и его сестры Кеке, их протест против зла и неравенства, насаждаемых буржуазными хищниками — жадным купцом Зимзимовым и его помощниками слугами Гигола и Самсона, хотя они сами — выходцы из народа.

Описывая быт старого Тифлиса, композитор обращается в своих музыкальных зарисовках действующих лиц к интонациям грузинского городского фольклора.

В телевизионной передаче прозвучали наиболее яркие симфонические эпизоды, вокальные номера оперы. Оркестровое вступление (дирижер — заслуженный артист Грузинской ССР А. Насидзе), построенное на ритмах зажигательно-

го сачидао, впервые намечает контуры музыкального портрета главного героя комедии — Пепо, которые затем более детально разрабатываются в его вокальной партии.

В прологе оперы «Ночная рыбалка» звучат оркестр и мужской хор (Грузинская государственная капелла под управлением заслуженного деятеля искусств Грузии Дж. Кахидзе, солист — заслуженный артист республики Ш. Табукашвили). Эти вступительные номера удачно сопровождались изображениями на экране Тифлиса с его кривыми, узкими улочками, живописными балконами, экзотикой майданских лавчонок со щедрыми дарами природы. Остальные вокальные номера шли под аккомпанемент рояля (концертмейстер М. Куртошвили).

Наши ведущие певцы, заслуженные артисты республики, солисты Театра оперы и балета имени Палиашвили создали колоритные образы. Для более полной обрисовки каждого действующего лица композитор широко применяет прием контрастных сопоставлений. Так, например, в данной передаче прозвучали две арии Пепо: бодрая, мужественная, в которой герой радостно воспеваает свой труд, кормилицу-Курру, и другая — более грустная, где он сетует на превратности судьбы, суровой к бедным, благосклонной лишь к богатым. Выразительно звучал в обоих отрывках сочный голос М. Донадзе.

Лирический образ Кеке был удачно воплощен Н. Кервалидзе также в двух контрастных по характеру ариях: светлой, радостной песне (с речитативом), когда девушка после бессонной трудовой ночи восторженно встречает первые лучи восходящего солнца, сулящего ей счастье с любимым человеком; иные краски — в песне-плаче Кеке, жалующейся на свою горькую судьбу, — жених отказывается от нее — бедной невесты.

Песня Какули — бесшабашного кутилы, друга Пепо, с горя прославляющего радости жизни, — чарует в исполнении Т. Заалишвили. Гротесковый образ купца Зимзимова, цинично воспевающего власть денег, убедительно воссоздан Н. Надибаидзе. Шуточные куплеты Гигола и Самсона —

удачная находка композитора — прозвучали остро характерно у артистов Т. Заалишвили и М. Донадзе.

«Вечерний Тбилиси». 1.VII.1976г.

МУЗЫКА ГУНО В ГРУЗИИ

Чудесная музыка Гуно, его шедевр — опера «Фауст», — популярна и любима в Грузии. Каждого из нас пленяли с юных лет восторженные лирические излияния Фауста и Маргариты; возмущала и ужасала циничная насмешка Мефистофеля над чистым чувством любви. А знаменитый вальс из «Фауста»! Он постоянно звучит и в театре, и по радио, и на эстраде.

Сценическая история «Фауста» в Грузии неразрывно связана с историей Тбилисского оперного театра. В течение ста с лишним лет ее партитура была не раз прочтена дирижерами и режиссерами, которые осуществляли ее постановки, прочтена по-разному. По-разному интерпретировали образы этой оперы и грузинские певцы, исполняя хорошо знакомые арии, речитативы, ансамбли в своем ключе, внося свои краски, штрихи, детали.

Премьера «Фауста» в тифлисском театре Караван-сарая состоялась 30 января 1865 года¹ в бенефис дирижера Шенинга. Директор театра Язон Туманишвили отнесся со всей тщательностью к этой постановке: были написаны новые декорации, костюмы сшиты главным костюмером миланского театра Ла Скала. А либретто, вопреки обыкновению, раздавались бесплатно. Исполнителями были в основном итальянцы, которые и пели, естественно, на родном языке: Фауста пел Бронзини, Маргариту — Висконти-Гросси, Мефистофеля — Митрович.

В газете «Кавказ» от 28 февраля 1865 года в статье «За чаем» приводится диалог двух любителей музыки, которые, од-

¹ В Петербурге опера была поставлена на сцене Мариинского театра только в 1869 году.

нако, не слишком восторженно отзываются о новой опере, считая ее «компилятивной, надуманной». Не будем удивляться таким странным суждениям наших предков: ведь в первое десятилетие своего сценического существования музыка «Фауста» не пользовалась особенным успехом и у парижан. Всемирно популярной она стала уже после осуществления композитором новой редакции, предназначенной для постановки в «Гранд-опера» в 1869 году. В этой редакции диалоги были заменены певучими речитативами, а в 5-й акт включены балетные сцены — «Вальпургиева ночь».

Однако, вероятно, были в Грузии и такие музыканты, которые сразу же по достоинству оценили поэтическую силу, изящество, естественность музыкального языка Гуно. Первые спектакли «Фауста» в Тифлисе, конечно же, посещал молодой грузинский пианист Алоизий Мизандари, который в то время готовился к поездке во Францию. В Париже Мизандари не только слышал «Фауста» в Лирическом театре, но и познакомился с его автором в салоне Россини, куда его ввел Антон Григорьевич Рубинштейн. Гуно в это время был поглощен постановкой своей новой оперы «Ромео и Джульетта» (1867 г.). И если отъезд грузинского музыканта лишил его возможности побывать на премьере, то на репетициях этой пленительной лирической драмы он присутствовал. В дальнейшем «Ромео и Джульетта» также была включена в репертуар тбилисской оперы и заняла там почетное место, иногда конкурируя даже с «Фаустом».

Просматривая старые программы и афиши тбилисских оперных спектаклей, мы убеждаемся в том, что «Фауст» ставился наряду с самыми «ходовыми» операми. Многочисленные постановки были осуществлены Питоевым, Бауэром, Эспозито, Картвелишвили, Марджанишвили, Цуцунава и другими. Оперой дирижировали Шенинг, Пагани, Барбини, Иван, Захарий и Вахтанг Палиашвили, А. Мелик-Пашаев, С. Самосуд, Н. Черепнин, В. Мизандари, Ш. Азмай-парашвили и многие другие.

Наши лучшие грузинские певцы создали незабываемые образы Фауста, Маргариты, Мефистофеля. Так, 2 июля 1880 года Фауста пел Ратиль — известный организатор грузинского хора. В роли Маргариты в сезоне 1891-1892 годов вы-

ступала певица Тамара Рчеулишвили, дочь известного грузинского писателя Григола, а в 1911 году эту партию пела Еленана Тархнишвили, только что возвратившаяся из Италии, где она училась пению. По отзывам критики, Е. Тархнишвили создала прекрасный «музыкальный образ» Маргариты. В дальнейшем героини оперы Гуно находят свое сценическое воплощение у таких замечательных грузинских певцов, как Вано Сараджишвили, Кавсадзе, Венадзе, Исецкий, Сохадзе, Медея Амиранашвили.

Интересно отметить, что в 1905-1906 годах «Фауст» неоднократно шел на грузинском языке в постановке Картвелишвили: оперой дирижировал Захарий Палиашвили.

Возникшая на заре гуманизма проблема, волнующая доктора Фауста, — проблема человека, неудовлетворенного действительностью, продолжает волновать и наших молодых актеров театра. Готовя новую постановку оперы для сезона 1968-1969 года, Гурам Мелива вновь и вновь пересмотрел всю богатую Фаустиану, еще раз оценил глубокую человечность философской концепции гётевского «Фауста» и музыкального воплощения Шарлем Гуно этой лирической драмы — лирической по своим чувствам, драматической по конфликтам. Стараясь освободить оперу от штампов, постановщик стремится показать всю духовную силу человеческой любви, силу «вечно женственного».

«Заря Востока». 18.VII.1968 г.

ПРЕМЬЕРА «ОРЛЕАНСКОЙ ДЕВЫ»

Чайковский написал «Орлеанскую деву» сразу же после «Евгения Онегина». Казалось бы, трудно себе представить две более различные оперы: лирической, интимной музыке на поэтический текст Пушкина Чайковский противопоставил торжественность и монументальность оперы на сюжет драмы Шиллера.

Однако, если вдуматься, между этими контрастными на первый взгляд партитурами много общего как в освещении

психологической и бытовой стороны драмы, так и в самой музыке. А поэтический образ скромной русской девушки Татьяны близок прославленной французской героине Жанне д'Арк. Не умаляя значения героической роли Жанны д'Арк в истории французского народа, Чайковский бережно и проникновенно описывает сокровенные чувства и мысли девушки: ее прощание с родными местами, тревогу за будущее, любовь к врагу-рыцарю Лионелю, угрызения совести за нарушение данного обета и, наконец, естественный человеческий страх перед смертью.

Читая известную книгу Валлона «Жанна д'Арк», Петр Ильич Чайковский писал брату Модесту: «...Дойдя до процесса отречения и самой казни (она ужасно кричала все время, когда ее вели, и умоляла, чтобы ей отрубили голову, но не жгли), я страшно разревелся. Мне вдруг сделалось так жалко, больно за все человечество, и взяла невыразимая тоска!».

Таким образом, к историческим событиям Столетней войны Чайковский подошел с точки зрения внутренней драмы крестьянской девушки Жанны. Образ этой героини так увлек композитора, что он сочинял одновременно и либретто и музыку. Литературной основой ему служила драма Шиллера. Однако либретто Чайковского ближе к историческим событиям (финальная сцена сожжения отсутствует у Шиллера), а самый образ Жанны — более жизненный, более человечный.

Чайковский закончил свою оперу в Париже в 1879 году. Премьера ее состоялась в Петербурге 13 февраля 1881 года под управлением Э. Направника, которому и была посвящена партитура. Успех был большой: «Вызывали 24 раза» — телеграфировал Чайковский Н. Ф. Мекк.

Однако в дальнейшем оперу ставили мало, с большими перерывами. В Тбилиси ее сценическое воплощение было осуществлено впервые лишь в 1911 году.

Правильно передать суровый колорит эпохи Столетней войны, создать эффектные и монументальные массовые сцены, наконец суметь оттенить на фоне разворачивающихся событий переживания отдельных героев драмы — задача чрезвычайно сложная. Однако, в целом, она удачно разрешена сегодня коллективом театра имени З. Палиашвили (режис-

сер М. Квалиашвили, дирижер О. Димитриади). Декорации и костюмы с большим вкусом оформлены художниками К. Кукуладзе и Ш. Чиковани.

Хорош красочный, типично французский ландшафт в первом действии — вековой дуб, темно-фиолетовое небо — оно символически предвещает будущие грозы в судьбах французского народа и самой Иоанны. Прекрасно оформление королевского замка в Шиноне. Однако сцена увеселения Карла VII решена довольно скупо, танцы в ней бледны, лишены четкого рисунка, стиля. Некоторое оживление вносит цыганский танец, только непонятно, почему понадобилось пляске цыган, кочующих по Европе в XV веке, придать движения, характерные для кафешантанских танцовщиц времен Мопассана?

Прелестны декорации в первой картине третьего действия, выдержанные в зелено-синих тонах: они как нельзя более подходят для сцены, в которой зарождается чувство Иоанны. Не уступают ей и романтические декорации первой картины четвертого действия, где происходит встреча влюбленных, смерть Лионеля, пленение Иоанны. К сожалению, художественному оформлению сцены коронации недостает монументальности. Реймский собор находится слишком близко к авансцене, что уменьшает перспективу и оставляет мало места для площади, на которой собирается народ. Самая лучшая, самая сильная как с режиссерской стороны, так и в смысле оформления последняя сцена — сцена сожжения.

Оркестр под управлением О. Димитриади звучит динамично и насыщенно, послушно следуя за опытной рукой дирижера. Достоинства О. Димитриади — первоклассного симфонического дирижера, ярче всего проявляются там, где ведущая роль принадлежит оркестру. Так, прекрасно звучит увертюра оперы, содержащая все элементы будущей музыкальной драмы. Очень хорошо оттеняются лирические пасторальные мелодии, характерные для Чайковского, переливы флейты и скрипок, повествующие о детстве Иоанны, ее любви к природе, ее близости к народу. Полны особого смысла выразительные звуки трубы, зовущей в бой народ и Иоанну, а также кантилена струнных в низких регистрах, ме-

лодия которых глубоко раскрывает личные переживания героини. Дирижер четко оттеняет замечательные черты музыки Чайковского: ее мелодичность, напевность. Подчеркивая острые драматические ситуации, он не заглушает певцов и в то же время, в моменты наибольшего напряжения, достигает подлинной симфонической насыщенности.

В постановке «Орлеанской девы» надо особенно отметить работу хормейстера Е. Теришвили. В этой опере народ-хор играет очень важную роль, принимая активное участие в ходе драмы, в судьбе Иоанны. Хормейстеру удалось добиться большой выразительности звучания голосов. Вместе с тем надо отметить сценическую активность артистов хора, что является уже заслугой режиссера М. Квалиашвили. В эпизодах, отмеченных большим динамическим развитием, нарастанием, хоровая масса сливается в мощный звуковой поток, передавая то радостный восторг, то негодование, то тревогу народа.

Наряду с народом-хором центральное место в спектакле отведено главной героине — Иоанне. «Для партии Иоанны, — писал Чайковский в одном из своих писем к Н. Ф. Мекк, — нужна певица с громадным голосом, с сильным драматическим талантом и опытностью. Где и когда я найду сочетание этих трех требований в одном лице?».

Трудно представить себе более подходящую исполнительницу партии Иоанны, чем Лейла Гоциридзе. Артистка обладает голосом исключительной звучности, особенно в верхних регистрах. Поет она красиво, свободно, легко, и даже в самых сложных ансамблях с хором и оркестром ее вокальная партия ясно различима. Тонкая музыкальность, превосходная дикция позволяют артистке воссоздать образ своей героини с большим драматизмом, с глубокой художественной правдивостью. Вторая исполнительница роли Иоанны Т. Малышева тоже рисует жизненно достоверный, волнующий портрет французской героини. Ее сильный голос звучит красиво, тепло, внутренне наполнено.

В роли Агнесы Сорель выступают Т. Тактакишвили и О. Кузнецова — обе обладательницы красивого лирического сопрано. О. Кузнецовой хорошо удается роль нежной, любя-



«Невеста Севера» Д. Торадзе.
Сцена из II акта.
Мина — неполная артистка ГССР
О. Кузнецова.
Александр Чавчавадзе — народный артист ГССР
Т. Мушкудпанл.



Дмитрий Семенович Мчедлидзе,
народный артист ГССР,
профессор.



Режиссер Гиви Гачечиладзе,
заслуженный деятель
искусств ГССР,
профессор.

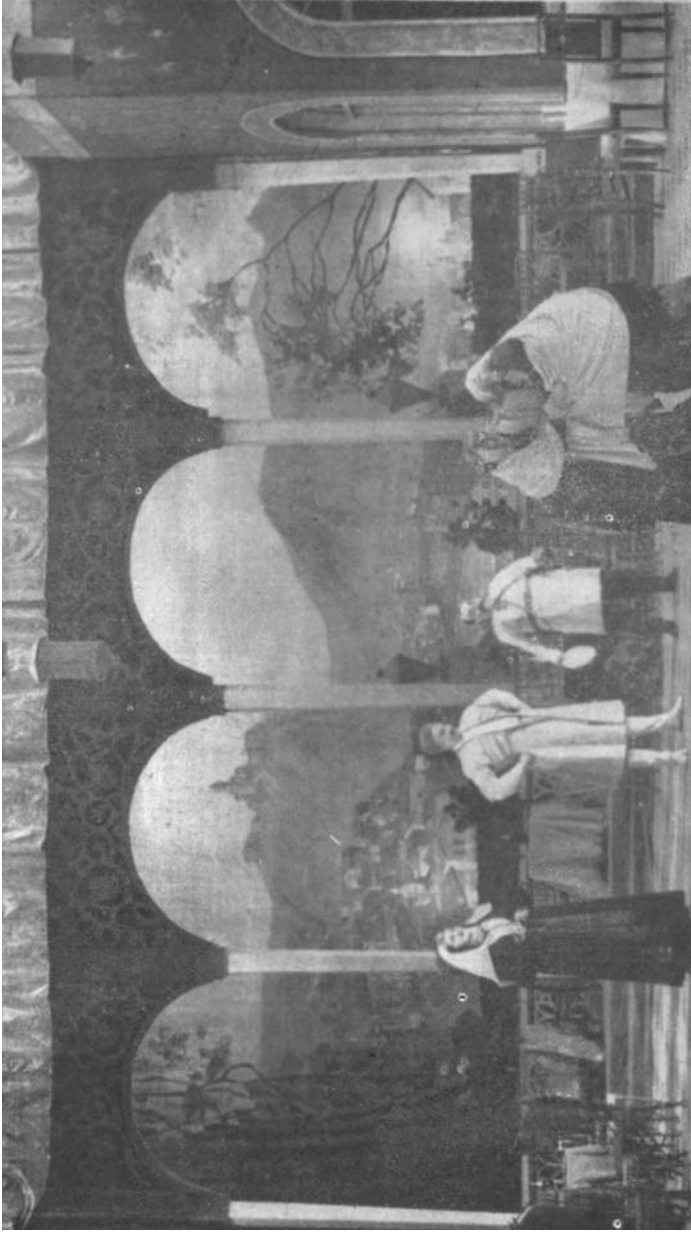
A. k. pr. Theater an der Wien.
 Direktion: Wilhelm Szogyas und Carl Walker.

Samstag den 30. Dezember 1905.
 4. Premieren-Abonnement.

Unter persönlicher Leitung des Komponisten.
 Revüist! Zum 1. Male: Revüist!
Die lustige Witwe.
 Operette in 3 Akten (teilweise nach einer fremden Grundidee) von Viktor Léon und Leo Stein.
 Musik von Franz Lehár.

Baron Mirko Zeta, pontrebedrinischer Gesandter in Paris . . . Siegmund Nagler.	Olga, seine Frau . . . Minna Schüb.
Valencienne, seine Frau . . . Annie Wansch.	Freischütz, pontrebedrinischer Oberst in Pension . . . Julius Dramer.
Graf Danilo Danilowitsch, Gesandtschaftssekretär, Genl. d. Kav. i. R. . . Louis Trumann.	Praschnia, seine Frau . . . Elfi Wiska.
Danna Glawari . . . Wigi Günther.	Njegus, Kamlist bei der pontrebedrinischen Gesandtschaft . . . Oskar Sadek.
Camille Kostkon . . . Karl Meister.	Lolo . . . Miji Swoboda.
Dicouste Caskaba . . . Leo v. Keller.	Dobo . . . Wiji Dohauer.
Rasoul de Saint-Ériode . . . Carlo Böhm.	Jou-Jou . . . Annie Kienberger.
Dogdanowitsch, pontrebedrinischer Konjul . . . Fritz Albin.	Frau-Frau . . . Lina Bauer.
Ephraim, seine Frau . . . Bertha Ziegler.	Gio-Gio . . . Verma Kurja.
Kromos, pontrebedrinischer Gesandtschaftlerat . . . Heinrich Vief.	Margot . . . Helene Reumayer.
	Ein Diener . . . Karl Orler.
	Pariser und pontrebedrinische Gesellschaft, Qua- laren, Musikanten, Dienerschaft.

Программа премьеры оперетты Ф. Легара «Веселая вдова»
в театре «An der Wien», 1905.



«Ксю и котэ» В. Долидзе.
Сцена на I акта.



«Десница великого мастера»
Ш. Мшвелидзе.
Царь Георгий — народный артист
ГССР Б. Кравейшвили.



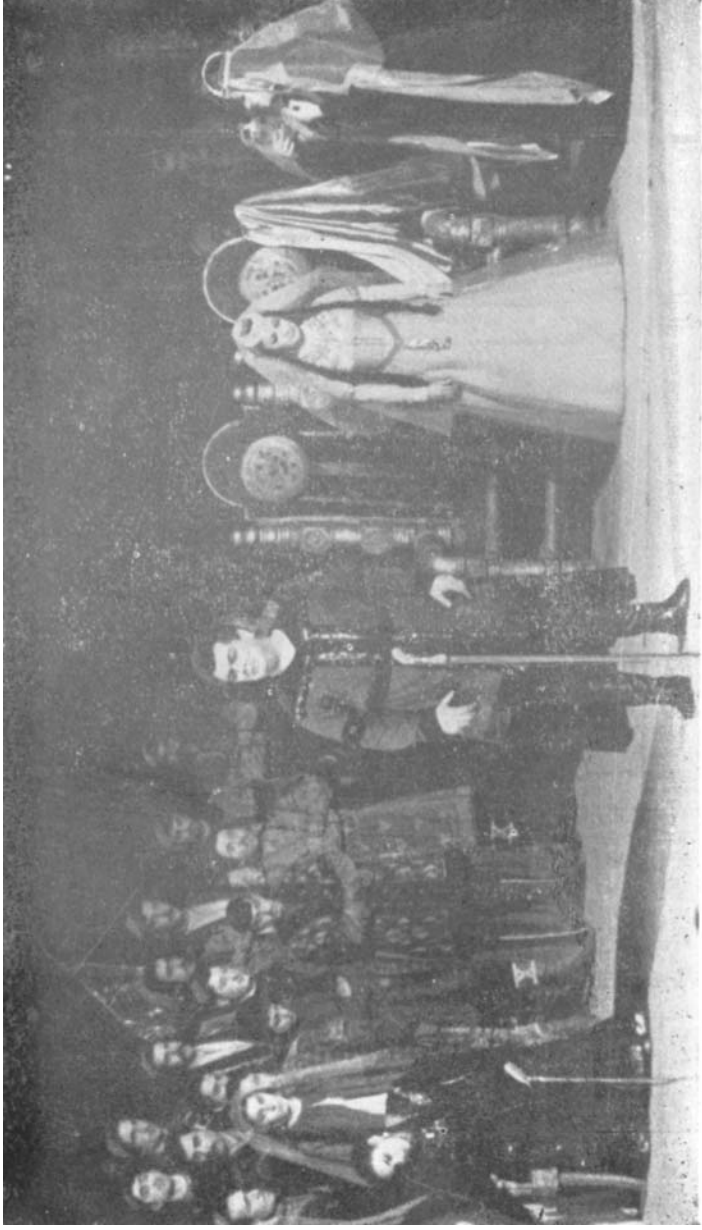
«Баши-Ачуки»
А. Кереселидзе.
Абдушаил —
Б. Кравейшвили.



«Кето и Котэ» В. Долидзе. Сцена из II акта.



Открытие Кутаисского оперного театра. «Абесалом и Этери» 3. Палиашвили.
Сцена из II акта: Эгери — народная артистка ГССР М. Амнранаитилп,
Абесалоч — народный артист СССР 3. Анджапаридзе.



Сцена из III акта.



Участники спектакля «Дареджан Цибири» М. Баланчивадзе в Кутаиси:
Георгий — народный артист ГССР И. Шушания, Дареджан — М. Эгадзе,
дирижер — Г. Гоциридзе, директор Кутаисского театра оперы и балета
— заслуженный артист ГССР Ш. Медзвелия.



«Невеста Севера» Д. Торалзе.

Сцена из II акта:

А. С. Грибоедов — Б. Кравейшвили, Нина — О. Кузнецова.



Сцена из III акта.

щей женщины, которая в тяжелые минуты находит в себе мужество поддержать малодушного короля. Портрет этого жалкого правителя мы видим в убедительной трактовке А. Чакалиди. К сожалению, не совсем удалась роль бургундского рыцаря Лионеля Ш. Кикнадзе. Молодой артист обладает хорошей сценической внешностью, но некоторая статичность жестов мешает проявлению эмоций, необходимых для достойного партнера Л. Годиридзе. Другой исполнитель партии Лионеля Л. Аракелов лучше справился со своей творческой задачей.

В заключение хочется отметить Г. Григорашвили (обладателя большого звучного баса), исполняющего роль кардинала, а также удачу артистов, выступивших в небольших, но интересных ролях: М. Попова — Дюнуа, Т. Мушкудиани — Тибо д'Арк, Н. Белакнели и В. Кандаки — Раймонд.

«Орлеанская дева» в театре оперы и балета имени З. Палиашвили — интересный спектакль, творческая удача коллектива.

«Заря Востока» 12.XII.1957г.

УСПЕХ ОПЕРЫ СЛОВАЦКОГО КОМПОЗИТОРА НА ТБИЛИССКОЙ СЦЕНЕ

Постановка оперы «Крутнява» («Водоворот») словацкого композитора Эугена Сухоня на сцене Тбилисского театра оперы и балета имени З. Палиашвили является настоящим праздником советской и чехословацкой культур. Мы с особенной радостью приветствуем прекрасную словацкую оперу, которая со дня своей премьеры в Братиславском Национальном театре, состоявшейся 10 декабря 1949 года, обошла многие оперные сцены Чехословакии, Румынии, Австрии, Германии и удостоилась в 1951 году Государственной премии первой степени.

Являясь основоположником профессиональной словацкой музыки, Э. Сухонь, однако, не замыкается в узкие национальные рамки. Его опера — достижение чехословацкого

музыкального искусства вообще. Наряду с «Крутнявой» Сухонь написал еще историческую оперу «Святоплук», премьера которой намечается в Братиславе. У композитора есть ряд интересных симфонических произведений.

Положив в основу «Крутнявы» реалистическое либретто Стефана Гоза (русский текст Н. Домбровского), Сухонь строит свою оперу в современном плане, отбросив оперные каноны, отказавшись от классической оперной структуры с ее закругленными ариями и ансамблями и подчинив все средства музыкальной выразительности выявлению человеческих чувств и мыслей.

Сильный, действенный сюжет искусно разработан либреттистом. В сюжетной линии, развивающейся с большой внутренней динамикой, нет ничего лишнего, второстепенного, отвлекающего зрителя. Диалоги, реплики просты, жизненны и, несмотря на свою лаконичность, в высшей степени метки и выразительны. На интонациях живой человеческой речи Сухонь и строит свою мелодию. Это в большинстве случаев речитатив с аккомпанементом, причем роль оркестрового аккомпанемента сводится не только к тональной поддержке мелодии, но главным образом к усилению смыслового значения текста, к подчеркиванию ситуаций. Четко и убедительно композитор раскрывает музыкальную драматургию оперы, давая сжатые, цельные, яркие психологические зарисовки действующих лиц.

Технически совершенный музыкальный язык «Крутнявы», напоенный словацкими народными песенными и речевыми интонациями, звучит свежо и по-национальному своеобразно. Мелодия Сухоня редко бывает облеченной в определенные ариозобразные формы, такие как ария Ондreja «Я счастлив, о мой друг прекрасный» или колыбельная Катрены из четвертой картины. Большею частью это короткие впечатляющие мотивы, выражающие определенный образ, чувство, ситуацию. Имеются в «Крутняве» и лейтмотивы, передающие не столько происходящее вокруг, сколько внутренние переживания героев. Так, например, всю партитуру пронизывает короткая «лейтфраза», обозначающая все, что связано

в душе Катрены с Яно: ее любовь к нему, тоску по нем. Эта фраза слышится во второй картине, в сцене в жандармерии, где Катрена тоскует об убитом женихе. Самое сильное ее воздействие — после уже упомянутой любовной арии Ондreja «Я счастлив...», когда лейтмотив Яно, как призрак, напоминает о нем Ондрею и он встает перед его глазами, а в чертах сына Катрены Ондрей узнает не себя, а Яно.

Чтобы добиться сценической правды, которая бы художественно отображала жизненную правду, присущую опере Сухоня, постановщикам Тбилисского оперного театра пришлось немало поработать. Необходимо было подчеркнуть гуманистические идеалы композитора, со всей полнотой выраженные в этом произведении, показать на сцене живых людей, кто окружает нас, не нарушая сквозного действия, не внося ничего лишнего в строгую драматургическую канву. Вместе с тем надо было эти сценические задачи подчинить требованиям, характеру музыки. Дирижер О. Димитриади и режиссер М. Квалиашвили с большим творческим размахом выполнили возложенную на них ответственную миссию.

Музыкальная сторона спектакля была тщательно разработана дирижером О. Димитриади. Сложная, симфонически развитая партитура Сухоня была сыграна сочно, насыщенно, драматически напряженно, что в значительной мере оправдывало некоторую резкость звуковой палитры оркестра. Дирижер прекрасно раскрыл слушателям симфоническую природу оркестровой партии оперы «Крутнява», политональную свежесть музыкальной речи автора, мастерскую разработку им наиболее характерных тем, умение достигать захватывающих по драматизму кульминаций; продемонстрировал стройность сочетания вокальных партий с оркестром.

Глубокой продуманностью отличается работа режиссера-постановщика М. Квалиашвили. С большим знанием особенностей словацкого фольклора поставлены все массовые сцены (I, III и VI картины). При этом Квалиашвили особенно подчеркнул гуманистическую роль народа (его обобщенный образ воссоздан в хоровых сценах), моральную оценку им событий. Народ потрясен убийством Яно, сочув-

ствуется горю старого Штелины и Катрены. Он радуется свадьбе Катрены, возмущен жестокостью преступления Ондreja. Просветленная радость героев в конце драмы находит сочувствие и у народа. Постановщик решает массовые сцены так, что каждый участник хорового коллектива выполняет свою роль, «живет» на сцене, активно реагирует на происходящие события.

В рельефной подаче образов музыкальной драмы Сухоня наша талантливая артистическая молодежь тоже многим обязана опытной режиссерской руке М. Квалиашвили.

Запоминается Н. Андгуладзе в роли Ондreja — вначале это самоуверенный парень, но под гнетом совершенного им тяжкого преступления он все больше и больше теряет самообладание. Драматическое напряжение достигает кульминации в сцене в лесу, на месте убийства Яно. Наряду с прекрасным владением голосом Андгуладзе продемонстрировал в этой сцене подлинный дар драматического актера. Одновременно отчаяние и твердость слышны в его словах «Я здесь», когда Штелина, узнав, наконец, кто убийца его сына, хочет силой привести его. После всенародной исповеди облик Ондreja меняется — светлеет, давящая его совесть тяжесть как бы спадает.

Образ Катрены, созданный Шмальцель, тоже многогранен. Катрену гнетет смерть любимого человека. В страстных, горестных излияниях она раскрывает всю нежность своей души, всю глубину своего чувства к погибшему. С вокальной стороны хорошо удалась артистке арии Катрены в жандармерии, на свадьбе, когда она оплакивает свой девичий веночек, «особенно в сцене «ад колыбелью сына. Проникновенно исполняет она и заключительный эпизод признания.

Сочный, обаятельный по тембру голос Т. Мушкудиани помогает артисту убедительно показать страдания жаждущего мести за убийство сына старого Штелины. Запоминается выразительный образ Залчички, мачехи Катрены, созданный Т. Лобжанидзе, обладающей большим, красивым голосом, отличной дикцией. Хорошее впечатление оставляет и мелодичный голос Т. Заалишвили в маленькой роли шафера.

Колоритно поставлены живые, темпераментные словацкие народные танцы балетмейстером Братиславского Национального театра Миланом Герени. Поэтично проведен народный обряд венчания.

Художник К. Кукуладзе удачно оформил сцены, происходящие в затерявшейся в горах словацкой деревне. Строгие снежные вершины гор — неизменный фон почти всех картин — по своему эмоциональному настрою гармонируют с суровым драматическим колоритом всей оперы. Сценограф выдерживает цветовую гамму в полном соответствии с сюжетными событиями. Так, фиолетово-зеленые тона декораций 1-й и 5-й картин подчеркивают, что это место действия, где свершится убийство Яно. Совершенно иные краски — мягкие, светлые — в сцене свадьбы и храмового праздника.

«Крутнява» Э. Сухоня — это сегодняшний день оперной драматургии. Неудивительно, что она вызывает неослабевающий интерес у тбилисских зрителей.

«Заря Востока». 18.II.1959г.

«ТРАВИАТА» — В НОВОЙ ПОСТАНОВКЕ

«Травиата» — единственная опера Верди, в которой нет развитого сюжета, интригующих обстоятельств, сложных драматических перипетий, требующих сценических эффектов. Сюжетная линия здесь построена на раскрытии внутреннего мира героини, ее благородных порывах, вступающих в резкое противоречие с фальшью и лицемерием аристократического «большого света». Образ Виолетты правдиво обрисован композитором в мягких полутонах; убеждают и «портреты» остальных действующих лиц — все они в той или иной мере связаны с героиней.

Авторы новой постановки оперы — режиссер Д. Мчедлидзе и дирижер Г. Азмайпарашвили — стремились максимально точно раскрыть замысел Верди, рельефно описать драму Виолетты и Альфреда, отбрасывая все, что могло бы

«отвлечь внимание от этой глубоко психологической драмы. Постановщику Д. Мчедлидзе удалось подчеркнуть, что все персонажи оперы — и главные, и второстепенные — друзья Виолетты, принимали близко к сердцу судьбу этой женщины, ее переживания, сочувствовали ей, оправдывали ее поступки. Осмысленная детализация мизансцен помогала восприятию спектакля, раскрытию образов, характеров героев.

Исполнительница партии Виолетты Г. Долидзе убедительно рисует образ вначале блестящей куртизанки, постепенно превращающейся в любящую, бескорыстную женщину — «вечно женственный» образ Дюма и Верди. Она правдиво передает разнообразную гамму переживаний Виолетты. Большого драматизма достигла певица в последнем действии, в сцене прощания с жизнью, с любовью. Однако в рецензируемом спектакле голос Г. Долидзе в среднем регистре звучал тембрально несколько сухо; высокий регистр был намного светлее, звонче.

Прекрасное впечатление оставил Т. Заалишвили в партии Альфреда, создавший образ пылкого, романтического героя. Этому в полной мере содействовал его приятный, обаятельный, хотя и не сильный голос. Последнее время Т. Заалишвили значительно вырос и актерски.

Портрет Жермона — отца Альфреда, разрушителя счастья Виолетты, как всегда блестяще воссоздал П. Амиранашвили. Постановщик и певец много поработали, чтобы до конца раскрыть главные черты характера Жермона, подчеркнув в нем человечность, сердечность. При своем первом появлении отец Альфреда — как бы внешняя сила, разрушающая идиллию влюбленных; он жесток, непреклонен в своей пуританской идеологии, ему чужда чувствительность. Но после «беседы» с Виолеттой (выразительно звучит их дуэт) этот бессердечный человек уходит, очарованный моральной стойкостью женщины. Он бранит своего сына за оскорбление Виолетты в сцене бала у Флоры. В финале, хотя и поздно, он все-таки старается соединить влюбленных. Сильный и красивый голос П. Амиранашвили звучал отлично, несмотря на некоторые ритмические отклонения, которые, однако, не нарушали вердиевской кантилены.

В новой постановке «Травиаты», по сравнению с осуществленными ранее, возрастает роль хора. Режиссер поставил перед участниками его конкретные логические задачи, связанные с драматургическим развитием оперы. Еще в 1-м действии при открытии занавеса мы видим Виолетту среди развлекающихся гостей. Они не признают серьезных чувств, и любовь Альфреда вызывает у них насмешку. Видя увлечение Виолетты, они советуют ей не следовать велению сердца. Еще более активную драматургическую роль играет хор, изображающий друзей Виолетты на балу у Флоры, которые с радостью встречают возвращение девушки в их среду.

Под руководством дирижера Г. Азмайпарашвили и хормейстера Е. Теришвили хоровые страницы «Травиаты» звучали ровно, выразительно, порадовала четкая дикция артистов.

В сцене бала у Флоры партия Виолетты раскрывает глубокие драматические переживания героини. И эти чувства контрастно оттенены беспечным весельем гостей, особенно при сопоставлении с блестящим балетным дивертисментом — цыганскими танцами, танцами испанских тореадоров (балетмейстер Э. Кикалейшвили) и с финальным эпизодом — сценой карточной игры. Встреча Виолетты с Альфредом, их публичная ссора перерастает в кульминацию всей драмы.

Хочется особо отметить участие молодого дирижера Г. Азмайпарашвили в постановке оперы. Вспомним, что в 1864 году, при постановке «Травиаты» в Париже, Верди писал: «Опера пойдет хорошо, если оркестр раз и навсегда поймет, что нужно играть пиано». При прочтении этой партитуры Азмайпарашвили обратил особое внимание на необходимость сохранения прозрачности звучания оркестровой партии. Исполнение дирижера отличалось глубоким проникновением в авторский замысел, а также выразительностью, общей напевностью, чему способствовали солирующие партии скрипок (исполнители М. Вульф и Н. Погосов).

Декорации художника И. Аскурава пленили простотой и скупостью выразительных средств, хотя было бы желательно придать им больше красочности.

«Травиата» с давних пор любимая опера тбилисцев. Впервые она была у нас поставлена в 1858 году, только на пять лет позже премьеры оперы Верди, состоявшейся в Венеции. Тем радостнее отметить сейчас новую великолепную постановку Дмитрия Семеновича Мчедлидзе: наш прославленный певец еще раз показал многогранность своего таланта.

Газета «Тбилиси». 7.VII.1961 г.

НА ПРЕМЬЕРЕ «ДЖАННИ СКИККИ» ПУЧЧИНИ

В тридцатой песне «Божественной комедии» Данте говорится о старом грешнике Скикки, который за подделку документов попал в ад и должен был искупать свою вину «при довольно высокой температуре».

Драматург Дж. Форцано, используя эту лаконичную справку, создал оперное либретто в духе флорентийской комедии нравов. Однако он не осудил своего героя столь сурово, как Данте. Очень взыскательный к своим либреттистам Дж. Пуччини почти не изменил текст Форцано, создавая свою одноактную оперу.

По замыслу композитора «Джанни Скикки» завершила оперный триптих — ей предшествуют, тоже одноактные, — «Плащ» и «Сестра Анжелика». Однако, несмотря на первые успехи в Нью-Йорке и Риме (1918-1919 гг.), целиком триптих уже давно не ставился, и самой «живучей» оказалась «Джанни Скикки» — настоящая итальянская опера-буффа, живая, искрящаяся весельем, увлекающая остроумными сценическими ситуациями и диалогами.

Светлая юношеская любовь Лауретты и Ринуччо, находчивость плутоватого и ловкого, но по-своему справедливого Джанни Скикки торжествуют над жадностью, лицемерием и тупостью родственников умершего Буосо Донати. По мысли драматурга и композитора, Джанни Скикки — представитель здоровых, богатых умом и талантом народных сил, которые и создали культуру Флоренции.

По мастерству драматургического развития опера-буффа Пуччини напоминает «Фальстафа» Верди: это произведение,

тоже написанное композитором на склоне лет, пронизано глубокой житейской мудростью, верой в человека, отмечено большим мастерством.

В своей музыке Пуччини — композитор-верист — как всегда, стремится описать реальные человеческие характеры, правдивые мысли и чувства, которые бы вызвали отклик в сердцах слушателей. Здесь он впервые дал полную волю своему юмору — типичному юмору итальянского народа, который лишь намеками проскальзывал в его драматических операх. Средствами музыки Пуччини смело и убедительно подчеркивает различные стремления своих героев, деля их как бы на две группы: первую характеризует широкий итальянский мелос — это лирические персонажи — Лауретта, Ринуччо, иногда сам Сикки, когда от заражается энтузиазмом молодости. Второй — композитор предназначил окарикатуренную музыкальную тему, она сопутствует ханжеским характерам наследников Буосо. В своей партитуре Пуччини щедро использует и подвижной, легкий и остро скандированный речитатив оперы-буффа.

Не стоит забывать, однако, что эта небольшая одноактная опера ставит перед артистами, дирижером и режиссером необычные и чрезвычайно трудные задачи.

Коллектив театра имени З. Палиашвили, впервые поставив «Джанни Скикки» Пуччини на советской сцене (не считая постановку Московского телевидения в 1957 году), несомненно, проделал большую работу по освоению сложного материала. Причем многое можно было бы еще улучшить, доработать, если б не спешить с показом.

Начнем с прочтения оркестровой партитуры, так как она, несомненно, задает тон общему настроению, царящему на сцене. Контрастность образов Пуччини, о которых мы только что говорили, требует и соответствующего к ним подхода, в первую очередь тщательной сверки темпов. Другими словами, невозможно исполнять всю партитуру оперы почти в одном метрономном обозначении, как это делает дирижер Т. Кобахидзе. Подобное темповое однообразие создает ощущение тяжеловесности, слушатель с трудом улавливает удачное решение некоторых интересных художественных задач,

тонкости нюансировки, которые, несомненно, имеются в темпераментном исполнении Кобахидзе.

И еще одно: оркестранты, да и вокалисты нашего театра, успешно исполняющие кантилену Пуччини и других итальянских композиторов, несколько спасовали перед кружевной скороговоркой оперы-буффа.

В «Джанни Скикки» нет хоровых масс — здесь есть только ансамбли, в которых заняты солисты. И конечно, необходимо было бы добиться, наряду с подвижностью голосов и ровностью вокальной линии, четкого, музыкально-естественного произнесения текста. Отсутствием данного качества в той или иной мере грешат все артисты, кроме Б. Кравейшвили в роли Скикки и Н. Тугуши — Лауретты.

Нас радуют каждая новая партия, каждый сценический образ, созданные певицей. И на сей раз Тугуши рисует свою героиню сочными разнообразными красками, давая образ в развитии. И если в начале оперы Лауретта кажется нам лишь послушной дочерью Джанни Скикки, беззаботно распевающей свои рулады, то перед угрозой потерять любимого Ринуччо девушка проявляет активность, заставляя отца исполнить ее волю. В ее нежной каватине, обращенной к отцу, много задушевности, проникновенного лиризма, местами слышатся и драматические нотки. Актерская свобода сочетается у Н. Тугуши с гибкостью голоса. Она поет грациозно и, одновременно, закругленно-мягко.

Тонким актерским мастерством, как всегда, блеснул Бату Кравейшвили, хотя и в новом для него комическом амплуа. Его Смикки — живой, эмоциональный, смелый; очень верно и тонко певец чувствует самые разнообразные оттенки сочного народного юмора.

Темпераментно, но недостаточно ярко в вокальном отношении провел партию Ринуччо артист К. Маградзе. Зато зрители по заслугам оценили удачные гротесковые зарисовки образов Врача (Л. Аракелов) и Нотариуса (Ш. Табукашвили).

Мне кажется, что собирательный образ пестрой компании жадных, суетливых родственников Буосо отработан в целом недостаточно четко. Не надо забывать, что в опере, да-

же комической, раскрытие образа требует прежде всего средств вокальной выразительности, а не чисто внешних игровых приемов, тем более сценической игры, противоречащей природе музыкальных образов. К сожалению, в постановке «Джанни Скикки» ощущалось некое несоответствие между замыслом дирижера и режиссера. Так, при довольно вялых темпах исполнения музыки, сценическое действие временами было даже слишком резвым. При нарочитом изображении атмосферы суеты, неразберихи все мизансцены должны быть строго рассчитаны, причем без излишнего шаржирования, утрировки. Совсем не обязательно, например, засовывать голову в мешок, как это сделала одна из родственниц Буосо, ища завещание. Наблюдалась и иная крайность: одни артисты пели и играли, а другие в это время буквально застывали на месте, ожидая своей очереди «жить на сцене». В этом смысле хотелось бы некоторой доработки со стороны режиссера-постановщика Дж. Анджапаридзе, у которого, наряду с указанными просчетами, несомненно, имеется ряд удачных режиссерских находок.

Крылатая фраза, что оперный реализм заключается в понимании оперной условности, больше всего относится в данном спектакле к художнику И. Аскурава. Перед нами далекая эпоха Возрождения, но, сохраняя в главном стиль, можно было бы дать более приятные, на наш современный вкус, декорации и костюмы. Сцена кажется также излишне загруженной и, особенно после «поисков завещания», имеет просто захламленный вид.

«Заря Востока». 11. III. 1965 г.

«ДОН ПАСКУАЛЕ» ДОНИЦЕТТИ

В фойе миланского театра Ла Скала стоят четыре мраморные фигуры: Россини, Беллини, Доницетти, Верди. Произведения этих прославленных «а весь мир представителей национальной итальянской оперы XIX века и по сей день возбуждают в людях высокие и добрые чувства, питающие ум и сердце.

В Грузии увлечение музыкой Доницетти имеет более чем вековую давность. Уже в первые сезоны итальянской оперы Барбьери в тифлисском театре Караван-сарая исполнялись «Лючия ди Ламмермур», «Линда ди Шамуни», «Любовный напиток» и последняя опера-буффа Доницетти — «Дон Паскуале».

В 1911 году «Дон Паскуале» исполнялся на выпускном спектакле Тбилисского музыкального училища под руководством известных профессоров Е. К. и Н. А. Рядновых. Затем эта опера была поставлена в театре имени З. Палиашвили в 1932 году режиссером М. Квалиашвили (дирижер Е. Микеладзе, декорации и костюмы С. Вирсаладзе). Огромный успех прошлой постановки в какой-то мере послужил поводом для возвращения к партитуре Доницетти. Авторы ее сегодняшнего прочтения — режиссер-постановщик Г. Мелива, дирижер Д. Кахидзе, художник М. Мурманидзе.

Доницетти создал своего «Дона Паскуале» за одиннадцать дней в 1843 году в Париже. Видимо, такие темпы были обычными для композитора, который, узнав, что Россини писал «Севильского цирюльника» две недели, воскликнул: «Неудивительно, он всегда был лентяем!».

Тема эгоистичной старости, желающей во что бы то ни стало оторвать у жизни последние радости, став на пути к счастью молодых, неоднократно использовалась драматургами и композиторами и до Доницетти и после него.

Либретто «Дона Паскуале» принадлежит самому композитору. В искрящейся всеми цветами радуги музыке Доницетти в полной мере ощущается национальный колорит, слышатся типичные народно-танцевальные ритмы Италии, а в последнем акте звучит вальс, ставший к середине XIX века повсеместно популярным. Партитура оперы напоена живой и трепетной выразительностью, яркостью мелодических образов, активными ритмами. В ней чувствуются радость и упоение жизнью, перед которыми бессильно все мрачное, враждебное человеческому счастью.

«Дон Паскуале» Доницетти исполнен творческим коллективом театра имени З. Палиашвили с большим художественным вкусом, с точным пониманием замысла композитора, стиля музыки, колорита эпохи. Интересно и новое, более

современное прочтение партитуры старинной «комедии масок», сугубо камерной по форме и характеру построения. У Доницетти не предусмотрен большой хор, не было и танцевальных эпизодов. Однако постановщик Мелива ввел в действие оживленную толпу молодежи — друзей романтических героев Норины и Эрнесто. Эта молодежь поет и танцует, принимая самое живое участие в судьбе влюбленных. Хор поет легко и изящно. И все его поведение на сцене, общий рисунок мизансцен как нельзя лучше гармонирует с веселым, нарядным спектаклем (хормейстеры А. Гануграва, А. Данелян). Выразительно звучит оркестр под управлением Д. Кахидзе. Дирижер и артисты оркестра (солисты: Л. Нейман, А. Бегельфор — виолончель, З. Пурцхванидзе, Л. Панцуля — арфа, В. Кошелев — труба) вдумчиво поработали над партитурой Доницетти. В их исполнении много живых красок, динамики, темперамента, задушевной лирики.

Наши молодые певцы в основном овладели блестящим вокальным стилем Доницетти в труднейших ансамблях, ариях, напевно-разговорных речитативах. Самым сложным была для них, пожалуй, быстрая, чеканная вокальная скороговорка — неотъемлемая принадлежность оперы-буффа. Певцы показали здесь правильную артикуляцию, умение четко и ловко произносить слова, чтобы передать сатирическую остроту фразы, не стирая ее ритмического рисунка. Особое одобрение публики заслуживает в конце второго акта виртуозный по своей стремительности, остро комедийный дуэт донна Паскуале (его партию поют Т. Лаперашвили и К. Надибаидзе) и Малатесты (исполнители — Б. Кравейшвили и И. Коколия). Интересно звучит также дуэт Эрнесто (А. Гагуа) и донна Паскуале в первом действии, когда сквозь лирические излишества Эрнесто прорывается весьма прозаическое брюзжание старого дядюшки. Слаженно звучат и богатые с точки зрения эмоциональной наполненности квартеты 2-го и 3-го действий — эти неподдельные жемчужины музыкально-сценического искусства. Все сцены разыграны на хорошем актерском нерве. Исполнители изображали своих героев естественно и непринужденно, без всякой шаржировки. Много юмора и комедийных моментов внесла группа, игравшая нотариусов.

С предельной выразительностью певцы доносят до слушателей все различия музыкального языка главных персонажей оперы. Т. Лаперашвили и Н. Надибаидзе передают нарочито прямолинейные, условно-буффонные приемы музыкального языка дона Паскуале, используя каждый штрих для усиления комического облика молодящегося старика. Однако подчас кажется, что прекрасный свежий голос Т. Лаперашвили звучит уж очень молодо.

Н. Тугуши в блестящих ариях, где верхние ноты напоминают серебристый колокольчик, раскрывает различные черты характера своей героини — Норины: здесь и женственная грация, и лукавство, и настойчивость в борьбе за счастье. По необходимости она превращается, говоря словами дана Паскуале, в «сто чертей и одну ведьму». Однако лирическому, легкому голосу певицы не хватает насыщенности звука в среднем регистре, когда она властно предъявляет свои требования дому Паскуале, капризничает.

Вокальный образ Эрнесто в исполнении А. Гагуа оказался несколько притушенным. Верхние ноты у него звучат довольно звонко, но «середина», самый «рабочий» регистр, не подчиняется певцу. Поэтому и знаменитая серенада Эрнесто — коронный номер теноров — не производит должного впечатления.

По-разному интересный образ Малатесты создали Б. Кравейшвили и И. Коколия. Малатеста — сорок третья по счету роль народного артиста республики Бату Кравейшвили, который принимает участие почти в каждой новой постановке театра. С присущим ему мастерством артист создает скульптурно-отточенный образ, находит яркие краски для передачи комических интонаций своего героя. Что касается И. Коколия, то, несмотря на молодость, в нем чувствуется уже вполне сложившийся артист с хорошим вкусом, с верным пониманием музыкального и сценического содержания образа. Голос певца звучит глубоко, наполнение, он естественно переходит из регистра в регистр, не теряя при этом артикуляционной четкости.

Декорации М. Мурманидзе органически дополняют действие. Малый занавес, который служит как бы иллюстративным титульным листом, каким обычно пользовались театры комедии, позволяет ввести зрителя в атмосферу спектакля еще до его начала. Эффектен и нарядный «задник» комнаты дона Паскуале. В соответствии со стилем эпохи задумано большинство костюмов, но иногда они выполнены грубо, топорно, отчего проигрывает внешний вид артистов («монашеское» одеяние Норины, некоторые костюмы с гофрированными жабо артистов хора).

Но не будем придираться. В целом надо признать, что на нашей оперной сцене уже давно не было такого по-настоящему «музыкального», тонко продуманного режиссером спектакля.

«Заря Востока». 7.IV.1968г.

ПОЮТ СТУДЕНТЫ ОПЕРНОЙ СТУДИИ КОНСЕРВАТОРИИ

Очередная постановка оперной студии при Тбилисской консерватории — опера-буффа Доницетти «Любвный напиток», давно не звучавшая в нашем городе, вызвала живой интерес любителей музыки.

Обращение к классическому репертуару — основе основ оперного театра — не случайно. В «Любвнном напитке» имеется комплекс выразительных средств, необходимых для учебного спектакля, помогающих начинающим артистам самостоятельно мыслить, вести творческий поиск. Это, прежде всего, неисчерпаемая мелодическая щедрость, виртуозность вокальных партий, легкость и изящество композиторского письма Доницетти, четкая линия музыкальной драматургии, объединяющая ансамблевые и сольные номера в едином целом, неудержимая динамика действия, в водовороте которого лирические и комедийные сцены.

Авторы спектакля (дирижер С. Коркоташвили, режиссер Г. Гачечиладзе, художник И.Аскурава, хормейстер А. Бежанишвили) в трактовке произведения исходили из партитуры итальянского мастера, из характера его произведения.

Стремясь преодолеть оперную статичность, режиссер не забывал о главном — о том, что движение дает сама музыка, разнообразие настроений, эмоциональных состояний героев. Не случайно общий облик спектакля, пластическую выразительность мизансцен, манеру игры актеров, характер их сценического поведения и даже стиль костюмов подсказал Г. Гачечиладзе. И мы увидели постановку, которая отмечена изяществом, комедийным блеском, присущими искусству Доницетти.

Музыка Доницетти требует от исполнителей гибкой, свободной вокализации, сочетающейся с декламацией. И студенты Тбилисской консерватории сумели справиться с этой трудной, даже для опытных артистов, задачей. Здесь не только отдельные удачи того или иного участника представления, но и в целом интересный исполнительский ансамбль. Увлеченно и слаженно звучат сольные, ансамблевые и хоровые номера. На протяжении всего спектакля не ослабевает динамика действия. Артисты ни на минуту не выключаются из образа.

И. Эбралидзе (студентка V курса, класс доцента Г. Картвелишвили) создала правдивый сценический образ игривой и лукавой Адины. Ее героиня обаятельна, непринужденна, пластична. Эбралидзе обладает сильным, звонким, настоящим оперным колоратурным сопрано большого диапазона. И если в среднем регистре голос ее еще не совсем выровнен, то в высоком — он звучит легко и естественно, порой даже перекрывая партии хора и оркестра. Надо отметить и прекрасную дикцию певицы, причем ей удается не утрачивать выразительности слова ни на предельно высоких нотах, ни при речитативной скороговорке.

Музыкально, с неподдельной внутренней теплотой и артистизмом звучит несколько камерный тенор М. Адамдзе (студент IV курса, класс доцента Н. Церцвадзе) в партии Неморино. Лирические переживания незадачливого деревенского парня, изображаемого артистом, кажутся настолько жизненными и убедительными, что зал горячо сочувствует неудачам героя, радуется его успеху. Романс Неморино «Уна

furtive lagrima» — шедевр итальянской) «бель канто» — прозвучал на редкость проникновенно и вызвал бурю восторженных аплодисментов.

Прекрасно удались и гротесковые персонажи оперы: сколько юмора в образе сержанта Белькоре — предприимчивого поклонника Адины (студент V курса Е. Гецадзе, класс профессора Д. Андгуладзе) или пройдохи лекаря Дулькамара (Г. Мchedlishvili, дипломант класса Б.) Кравейшвили). Привлекательный портрет подружки Адины — Жанетты создала В. Солодко (студентка V курса, класс Г. Картвелишвили).

Слаженно и темпераментно звучал хор, особенно — хор деревенских красавиц, окружающих Неморино после получения им наследства.

Дирижер сумел передать выразительность, задор, изящество, ритмический блеск, упругую легкость партитуры Доницетти. Все арии, речитативы и ансамбли обрели четкую форму и определенное место в драматургии.

С. Коркоташвили ведет оркестр мягко, гибко аккомпанируя певцам, добиваясь выразительной фразировки. Главная же заслуга дирижера в том, что он сумел связать музыку и сцену, помог певцам создать реальные сценические образы.

Поэтическая, искрометная музыка Доницетти продиктовала и художественное оформление спектакля — лаконично-обобщенное. Задник — с типичными атрибутами маленькой итальянской деревушки, горбатый мостик, на котором появляются один за другим поклонники Адины, а сама героиня, конечно же, спускается со своего решетчатого балкона. Изящен нарядный занавес.

Спектакль оперной студии получился приподнятым, праздничным и очень непосредственным, а работа над ним принесла очевидную пользу всем ее участникам, обогатив их, пока еще, разумеется, небольшой, сценический опыт, вокальную культуру, заставив поверить в свои творческие силы.

«Вечерний Тбилиси». 9.XII.1970г.

«СВАДЬБА ФИГАРО» В ПОСТАНОВКЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР В ТБИЛИСИ

В 1787 году Моцарт писал из Праги приятелю: «Здесь ни о чем, кроме «Фигаро», не говорят, ничего, кроме «Фигаро», не играют, не трубят, не поют и не насвистывают. Нина что, кроме «Фигаро», не ходят. Вечно один лишь «Фигаро»...».

Не меньший успех, но преимущественно среди демократических слоев населения, имела премьера «Свадьбы Фигаро» в Вене 1 мая 1786 г.

Интересно, что в Тифлисе «Свадьба Фигаро» была поставлена итальянскими артистами еще в 1851 году, т. е. на двадцать пять лет раньше, чем в России (первая московская постановка была осуществлена силами учащихся консерватории при непосредственном участии П. И. Чайковского, который перевел либретто «Свадьбы Фигаро» на русский язык). Опера Моцарта имела в грузинской столице шумный успех, а знаменитая ария Фигаро «Мальчик резвый» послужила основой для популярной городской песни «Гулимджан», еще совсем недавно распевавшейся в Грузии.

Выразительность и свежесть музыки, живой, остроумный сюжет, проникнутый благородством идей, — все это принесло успех, долгую сценическую жизнь опере «Свадьба Фигаро». И в наши дни она идет на многих советских оперных сценах. В Большом театре СССР она была возобновлена в 1956 году, к двухсотлетию со дня рождения Моцарта, и с тех пор считается одной из творческих удач этого театрального коллектива.

Опера была написана в 1786 году для венского театра на сюжет знаменитой комедии Бомарше, этого «буревестника Французской революции». Либретто составил известный писатель Лоренцо да Понте по указаниям самого композитора. В те времена пьеса Бомарше была запрещена и во Франции, и в Австрии, так что само создание оперы на такой смелый сюжет является актом большого гражданского мужества. Правда, в опере Моцарта померкла революционная направлен-

ность диалогов Бомарше и социальное содержание пьесы несколько затемняется бытовой комедией и лирическими излияниями, но иначе поставить оперу было бы невозможно. Впрочем, Моцарту удалось сохранить главное: простые люди — Фигаро, Сюзанна, Керубино — сильнее духом, волей и положительнее, чем граф Альмавива и его приближенные. Эти простые люди борются против несправедливости феодальных порядков, и благодаря изобретательности и уму, благодаря своей настойчивости и энергии им удается одержать победу.

«Насмешка убивает», говорят французы, и Моцарт, смеясь над графом Альмавивой, уничтожает глупых и спесивых аристократов.

Музыка оперы «Свадьба Фигаро» от первого до последнего такта — это верх изящества, динамики, а главное — выразительной напевности, при предельной ясности формы и глубине мысли. Как в вокальной, так и в инструментальной музыке Моцарта ощущается прежде всего пение. «Гений Моцарта вдохнул инструментам страстное дыхание человеческого голоса», — сказал в свое время Рихард Вагнер. И действительно, в оркестре Большого театра под управлением народного артиста РСФСР профессора Б. Э. Хайкина мы слышим не меньше «пения», чем в вокальном исполнении артистов. В этой постановке оркестру явно принадлежит первенствующая роль. Большое дирижерское мастерство, глубокое знание лучших традиций прочтения моцартовских партитур, тонкий художественный вкус позволяют профессору Б. Э. Хайкину создать прекрасное исполнение оркестровой партитуры «Свадьбы Фигаро». Под опытной рукой дирижера оркестровое сопровождение, при всем своем изяществе и выразительности, ни на минуту не выходит из рамок твердого, чеканного ритма. Такой живой динамичный ритм переносится с оркестра на сцену и в значительной мере содействует режиссерской слаженности спектакля (режиссеры-постановщики Б. Покровский и Г. Ансимов).

Перед нами живые образы умного, изобретательного Фигаро (М. Киселев), лукавой, грациозной Сюзанны (И. Масленникова), шаловливого Керубино (Д. Дян), грузных,

но предприимчивых Марцелины (В. Петрова) и Бартоло (С. Николау), задорной Барбарины (А. Равковская), вздыхающей графини (Л. Масленникова), ловеласа графа Альмавивы (В. Отделенов).

С вокальной стороны прекрасное впечатление оставляют все ансамбли, особенно финалы второго и четвертого действий. Из сольных арий надо отметить арию Керубино первого и особенно второго действия — «Сердце волнует жаркая кровь». Артистке Д. Дан хорошо удалось передать пластичную, как бы от сердца льющуюся мелодию.

Светлый образ Сюзанны особенно ярко раскрыт И. Масленниковой в ее арии последнего действия. Сюзанна, одна, ночью, в саду, мечтает о любви. Она ждет графа, над которым хочет посмеяться. Обращается ли Сюзанна к графу шутя или к Фигаро серьезно, но, во всяком случае, ее идиллическая ария проникнута подлинной поэзией. Артистка прекрасно передала мягкий колорит, спокойную красоту и чисто баркарольную негу своей арии.

Большое впечатление оставляют у зрителя декорации художника В. Рындина, решенные в стиле музыки Моцарта, но отличающиеся скорее итальянским, чем испанским колоритом. Они красивы, выдержаны в пастельных тонах, и на их фоне эффектно выделяются красочные костюмы крестьян 1-го и финального актов. Прекрасно выполнена смена декораций 3-го действия, запоминаются серо-зеленые тона финального.

«Молодой сталинец». 18.IX.1958г.

«ВЕРТЕР» — СПЕКТАКЛЬ БОЛЬШОГО ТЕАТРА СОЮЗА ССР

«Поэт женской души» — так называли Жюль Масснэ его современники. И действительно, в своих многочисленных операх композитор обрисовывает главным образом внутренний мир изящной, мягкой и впечатлительной женщины (Шарлотта, Манон, Сафо, Таис, Эсclarмонда и другие). Де-

ляет он это в высшей степени убедительно, тонко и всегда профессионально четко.

Мелодия играет первенствующую роль в музыке Масснэ. В оркестре он использует самые певучие, самые выразительные инструменты, среди которых преобладает виолончель. Сочетание голоса и виолончели — излюбленное выразительное средство французского композитора (вспомним его знаменитую «Элегию», которую неподражаемо исполнял Ф. И. Шаляпин). Вокальная линия Масснэ — широкая кантилена, дающая певцам возможность показать свой голос с лучшей стороны. Его лирическая мелодия иногда перерастает в драматически напряженную и становится как бы предтечей широкой кантилены Пуччини.

Все эти особенности творчества Масснэ были глубоко изучены и рельефно прочерчены в работе над постановкой «Вертера» Масснэ народного артиста СССР С. Лемешева. Эта постановка отличается прежде всего большой исполнительской культурой.

В «Вертере» Масснэ, как и в «Страданиях молодого Вертера» Гёте, очень мало действия. Героями драмы владеет лишь одно всепоглощающее чувство — любовь, и борьбе с этим чувством посвящены все перипетии драмы. На этом фоне постановщику удастся создать правдивые человеческие образы, установить идеальное равновесие между вокалом и оркестром. Реализация всех творческих замыслов Сергея Яковлевича Лемешева, может быть, оттого так полна, что он сам исполняет роль заглавного героя.

Лемешев удивительно просто и задушевно раскрывает зрителям всю поэзию любви, всю глубину страдания молодого Вертера. Редкий по красоте тембр, превосходная вокальная техника, умение владеть голосом дали артисту возможность передать самые утонченные, самые глубокие по смыслу нюансы партитуры Масснэ. Его дуэты с Шарлоттой, ариозно-декламационные соло и особенно знаменитый романс «О, не буди меня» доставили подлинное эстетическое наслаждение.

Сергей Яковлевич выбрал себе достойных партнеров. У К. Леоновой, выступившей в роли Шарлотты, прекрасный сильный голос, особенно красиво звучащий в обеих карти-

нах третьего действия, где переживания героев достигают апогея. Поет она тепло, выразительно, а в местах наибольшего напряжения — по-настоящему драматично. Артистка правдиво нарисовала образ страстно любящей женщины, которую мучают два чувства — любовь к Вертеру и долг по отношению к мужу. Только перед лицом смерти любимого человека ей становится ясно, что она должна быть с ним. Но уже поздно...

Хороша и М. Звезда в роли Софи. Ее голос так же легок и изящен, как она сама. Софи счастлива, весела, и только после отъезда Вертера впервые в ее пении слышны печальные нотки.

Партию Альберта, мужа Шарлотты, хорошо поет Е. Белов. Артист обладает мягким, по-настоящему «бархатным» тембром голоса, благодарной сценической внешностью.

И по замыслу самого Масснэ, и в постановке Лемешева роль оркестра так же значительна, как и вокальное исполнение.

Оркестр Большого театра под управлением профессора Б. Хайкина с предельной выразительностью передает лирику партитуры французского композитора, особенно подчеркивая ее певучесть, изящество.

Очень ясно выявлены лейтмотивы оперы, в основном характеризующие душевные переживания героев; впервые они звучат в увертюре. Сильное впечатление оставляет оркестровое сопровождение третьего действия, построенное на элементах романса Вертера «О, не буди меня». Дирижер выпукло прорисовал в оркестре трагические эпизоды, раскрывающие душевный мир, психологическое состояние героев раньше, чем они выскажут свои переживания в арии, дуэте, монологе. Так, появлению Вертера почти всегда предшествует тема трагической обреченности.

Обращает на себя внимание проникновенное исполнение солистов оркестра: И. Солодуева (скрипка), Ф. Лузанова (виолончель), С. Цыкоты (флейта), В. Полеха (валторна). Общему «колориту» спектакля соответствуют романтические декорации и костюмы художника Б. Волкова, особенно де-

корация первых двух действий, выдержанные в светлых, лирических тонах. В третьем действии они разрешены ж более мрачных, суровых красках, как бы предвещающая трагическую развязку.

Тбилисцы всегда любили оперу Масснэ «Вертер» — она неоднократно исполнялась в оперном театре имени Палиашвили. Поэтому особенно знаменательны те бурные овации, которыми публика наградила после спектакля исполнителей оперы Масснэ во главе с ее замечательным постановщиком и исполнителем С. Лемешевым.

«Заря Востока». 21.IX 1958 г.

«КНЯЗЬ ИГОРЬ»

Постановка «Князя Игоря» — монументальной, эпической фрески — в Большом театре Союза ССР отличается продуманностью каждой детали и цельностью общего замысла, высочайшим мастерством исполнителей. Перед нами словно оживают поэтические образы старины, проходят исторические события, описанные в «Слове о полку Игореве», которое и послужило основой либретто оперы А. Бородин. Рельефно раскрыта режиссером-постановщиком заслуженным деятелем искусств РСФСР Л. Баратовым и главная идея оперы — любовь к родине. Эта любовь проявляется в стремлении народа оградить Русь от набегав степных кочевников, в заботах лучших русских людей — князя Игоря и его достойной подруги Ярославны — усилить могущество родной земли. Большая глубина и сила в патриотической героике лучших сынов народа, которую воссоздаст спектакль. Ярко реалистически, эмоционально насыщено прорисованы вокально-сценические образы. ЗДЕСЬ и проникновенная лирика Игоря и Ярославны, и страстные объяснения в любви Владимира и Кончаковны, и бесшабашный цинизм Галицкого, и вкрадчивые, по-восточному льстивые речи хана Кончака, и сочный, чисто народный юмор гудошников.

Постановочная часть спектакля неразрывно связана в «Князе Игоре» с монументальными, несколько суровыми декорациями народного художника СССР Ф. Федоровского, выдержанными в стиле «Слова о полку Игореве» и Ипатьевской летописи.

Режиссерски удачно решена сцена затмения в прологе и зарево пожара за стенами Путивля во время приближение половцев. Режиссер нашел много интересных деталей, штрихов, еще выпуклее обрисовывающих характер действующих лиц.

Прекрасно проведены все массовые сцены как с режиссерской, так и с вокальной стороны. При всей своей насыщенности выразительно многокрасочно звучание хора. И что очень важно, хор здесь не одноликая, статичная масса, артисты выявляют разные характеры, разные сценические образы людей «из толпы». Запоминается хор девушек в тереме Ярославны: девушки заступаются за свою подружку, но все не решаются назвать имя обидчика — брата Ярославны, князя Галицкого. Выразительно звучит и зловещий хор бояр, возвещающих Ярославне недобрые вести. Оставляют незабываемое впечатление могучие хоры пролога и финала (главный хормейстер А. Рыбнов).

Говоря о массовых сценах, хочется более подробно остановиться на плясках в половецком стане. Балетмейстер, заслуженный деятель искусств Литовской ССР и заслуженный артист БССР К. Голейзовский дал очень оригинальную и яркую трактовку этих захватывающих вакхических плясок, введя в них как бы свой сюжет, своих действующих лиц. Динамично, точно в железном ритме, всегда пластично танцуют Чата (Е. Фарманянц), Куман (Г. Бовт), персидка (С. Звягина), половецкие девушки (В. Пешурова, Т. Тихомирова).

Замечательный образ стремительного, точно выкованного из стали и в то же время чрезвычайно гибкого степного наездника создает артист В. Кудряшов.

Успеху оперы Бородина в значительной мере содействовало яркое эмоциональное исполнение партитуры «Князя Игоря» дирижером А. Мелик-Пашаевым. Чудесны оркестровые страницы «Князя Игоря» в интерпретации этого боль-

шого мастера, талантливого музыканта. Насыщенные подлинным симфонизмом, отличающиеся глубокой содержательностью, они покоряют аудиторию. В увертюре мы слышали все основные лейттемы, на которых строится музыкальная драматургия оперы: патриотические высказывания Игоря, его обращение к нежно любимой Ярославне, ритмы половецких плясок, наконец, победоносный, ликующий финал увертюры.

Настоящий симфонизм и в половецких плясках, неповторимых по богатству, динамике, яркости оркестровых красок. Даже там, где главная роль принадлежит певцу-солисту или хору, оркестр под руководством народного артиста СССР А. Мелик-Пашаева всегда активно участвует в действии, в развитии музыкального образа. Вспомним для примера оркестровое сопровождение знаменитой арии Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе», оригинальное ритмическое сопровождение арии Кончака.

Главное действующее лицо в опере Бородина — князь Игорь предстает перед нами могучим и неустрашимым русским полководцем. Роль князя Игоря великолепно исполняет народный артист СССР А. Иванов, обладатель сильного голоса обширного диапазона.

Артистка К. Тугаринова поет с настроением, создавая образ женственной, благородной, стойкой в своих чувствах, волевой Ярославны.

Наибольший успех у зрителя имели народный артист СССР А. Кривчени в роли хана Кончака и народный артист РСФСР И. Петров — князь Галицкий.

Голос Кривчени бархатного, чарующего тембра, но звучный, мощный. Легко и свободно артист берет насыщенные, напряженные ноты даже в самом низком регистре. В то же время бас А. Кривчени очень подвижный, послушный тончайшим нюансам творческого замысла большого артиста. Кончак то вкрадчиво, сладко рисует перед Игорем все улады половецкого стана, то мощно, на широком дыхании, славит благородство и неустрашимость русского богатыря, предлагая ему свой союз и дружбу.

В высшей степени колоритно и выразительно проводит роль Галицкого И. Петров. Брат Ярославны, смотря по обстоятельствам, может быть дерзким, разгульным и даже беспощадным со своими приближенными, но и льстивым, по-кошачьи мягким, когда чувствует силу Ярославны. Голос И. Петрова тоже звучит прекрасно, богат выразительными тембрами. Сцена в тереме Ярославны, так же как и ария Кончака, справедливо вызвала бурю восторженных аплодисментов, что еще раз доказывает — тбилисский зритель умеет по достоинству оценить истинно высокое вокальное искусство.

«Молодой сталинец». 23.IX.1958г.

СЛУШАЯ АРТИСТОВ ПРАЖСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

В эти дни в Тбилисском театре оперы и балета имени З. Палиашвили с большим успехом выступают артисты Пражского Национального театра, отметившего на днях свое 75-летие. Гастроли чешских артистов, приуроченные к месячнику советско-чехословацкой дружбы, — лишь одно из ряда мероприятий по культурному обмену, проводимых сейчас как в Чехословакии, так и в Советском Союзе. Они вызывают глубокий интерес нашей общественности еще и потому, что дружеские культурные и, в частности, музыкальные связи издавна существуют между народами Чехословакии и Грузии.

В Тбилиси приезжали, а иногда и подолгу жили такие известные музыканты, как С. Чех, А. Поливка, Я. Коциан. В 1927 году тбилисцы с энтузиазмом встречали прославленного на весь мир скрипача Яна Кубелика.

В свою очередь и грузинские, музыканты часто гостили в Чехословакии. Вспомним недавнее посещение музыкальных учебных заведений в Праге, Брно и Братиславе директором Тбилисской консерватории профессором И. Туския, победоносные выступления на концертах и международных кон-

курсах в Праге Государственного квартета Грузии, скрипачки М. Яшвили и других грузинских артистов.

Теплый прием, оказанный тбилисцами артистам Пражского Национального театра Вере Криловой, Славке Прохазковой и Густаву Паппу, полностью заслужен имя. В операх «Кармен» и «Тоска» нас прежде всего подкупило их высокое вокальное мастерство, сочетавшееся с первоклассной реалистической игрой на уровне драматических актеров. Каждый их выход на сцену отмечен непринужденностью, изяществом, полным отказом от оперных штампов.

Артистка Вера Крилова создала прекрасный образ страстной сеvilьской красавицы, не признающей никаких преград своим чувствам. Певица отлично владеет голосом, что дает ей возможность передать всю обширную гамму эмоций, пленяющих нас в Кармен, то кокетливо игривой, то подлинно драматичной.

Славка Прохазкова, выступавшая в «Тоске», обладает обаятельным, сильным голосом. Убедительно передает она душевные переживания Тоски во 2-м действии.

Густав Папп в ролях Хозе и художника Каварадосси совершенно очаровал тбилисских зрителей красотой, гибкостью богатого оттенками голоса. В совершенстве владея искусством «кантиленного» пения, Г. Папп достигает в исполнении лирических арий большой выразительной силы, как, к примеру, в знаменитой арии Хозе из второго действия. Даже в моменты наибольшего напряжения его исполнение всегда остается в рамках напевности. Иногда особенно драматические места проводятся артистом на «пиано», даже на «пианиссимо», что отнюдь не уменьшает, а даже подчеркивает их эмоциональную насыщенность.

«Заря Востока». 22.XI.1958г.

ГАСТРОЛИ ЕЛЕНЫ ЧЕРНЕЙ

Выступления в оперном театре имени З. Палиашвили румынской артистки Елены Черней, уже знакомой нам посво-

им прошлым гастролям, вызывает большой интерес тбилисской публики.

В искусстве певицы пленяет счастливое сочетание вокального мастерства с подлинно драматическим даром, изящество, тонкость движений, линий. Е. Черней в полной мере удается создать жизненные образы героинь Бизе и Верди, причем партии их тщательно продуманы в каждой интонации, в каждом жесте, в деталях костюма.

Известно, что, взяв за основу сюжета оперы «Кармен» новеллу французского писателя П. Мериме, либреттисты Мельяк и Алеви, под руководством самого композитора, старались подчеркнуть в образе героини романтичность, чисто цыганское свободолюбие, прямоту, смелость чувств. Е. Черней исходит, прежде всего, из этих свойств характера Кармен, придавая в то же время образу действенное развитие.

В 1-м акте перед нами живая, кокетливая девушка, как бы сливающаяся с окружающей ее веселой народной толпой, собравшейся на залитой солнцем площади Севильи. Кармен изящна, смела, иногда даже чуть вульгарна и резка: обольщать для нее только развлечение, минутный каприз, но сердце еще не знает настоящего, сильного чувства. Зажигательно поет Черней-Кармен «Хабанеру», «Сегидилью», стараясь опутать Хозе чарами любви, и скоро увлекается сама. Ее страсть к Хозе разгорается во 2-м действии. Интонации, движения девушки становятся мягче, закругленнее. Публика по заслугам оценила всю убедительность диалогической сцены Кармен с Хозе — кульминации их любви.

Пока Кармен увлекает Хозе, ее чувства искренне выражаются в песенно-танцевальных мелодиях — Черней поет их с настоящим цыганским задором и весельем. Однако, начиная с 3-го акта, артистка сильно драматизирует партию своей героини. Радостные краски уступают место мрачным, даже зловещим. Весь облик Кармен меняется: она как бы «потухла» для любви к Хозе, вся сжалась. Жесты ее скупы, яркую, привлекающую одежду сменяет темная, предельно простая, как у настоящей контрабандистки. Арию в сцене гадания певица проводит драматизированно, напряженно. В последнем

акте Кармен-Черней опять сияет в свете новой любви — к тореадору Эскамильо. В то же время все в ней напряжено в предчувствии трагической развязки. В этом акте Бизе ограничил партию Кармен, не дав ей развернутых вокальных эпизодов, а строя всю певческую линию на коротких репликах-ответах на страстные мольбы, выражения отчаяния и гнева Хозе. Но сколько силы в этих коротких возгласах, в жестах Кармен, готовой до последней минуты жизни отстаивать неприкосновенность своего чувства!

Вокально-драматическое дарование артистки еще ярче проявляется в роли Амнерис (опера Верди «Аида»). В царственном облике дочери фараона, словно сошедшей с египетской фрески, мы едва узнаем севильскую красавицу. Но это лишь внешняя сторона образа. Его внутреннее содержание раскрывается во многих разнообразных сторонах характера Амнерис. Торжественно и монументально звучит речь-ария дочери фараона, когда она вручает знамя победителю Радамесу. Амнерис мягка и вкрадчива, когда в своей декламационной кантилене 2-го действия хочет выведать любовную тайну рабыни Аиды. Но она же становится карающей Немезидой, когда узнает, что Аида любима Радамесом. Наибольшего драматизма достигает Черней в первой картине 4-го акта. Размеренные, точечные движения артистки первых действий уступают место бурным, порывистым. Амнерис, ослепленная страстью, на коленях молит Радамеса о любви. Самая сильная в опере — сцена судилища. Трижды допрашивают жрецы безмолвствующего Радамеса и трижды «ас потрясает вздох Амнерис, идущий из самых глубин ее сердца, ее рыдающие возгласы отчаяния. В этой труднейшей как с драматической, так и с вокальной стороны сцене голос артистки звучит особенно широко, ярко, здесь совершенно исчезает некоторая глуховатость звука в средних регистрах, которая слышалась в партии Кармен.

Е. Черней поет свои партии в оригинале: Кармен — на французском языке, Амнерис — на итальянском. Однако дикция артистки оставляет желать лучшего, особенно неясно звучал у нее французский текст.

«Вечерний Тбилиси». 5.XI.1959г.

НЕДЕЛЯ ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ГРУЗИИ

Неделя культуры Польской Народной Республики в Советской Грузии продолжает привлекать интерес грузинской общественности. Во вторник наши польские друзья имел шумный успех в опере Чайковского «Евгений Онегин». В роли Онегина выступил артист Вроцлавского оперного театра Бернард Новацкий, Ленского пел Казимеж Пустеляк — солист Краковского оперного театра, лауреат VI Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве; Гремина — Ежи Подсядлы, солист Государственного оперного театра в Гданьске, дважды лауреат Международных вокальных конкурсов в Италии; кроме того, за большие достижения в области оперного искусства Ежи Подсядлы награжден Золотым Крестом Заслуги.

Популярнейшая опера Чайковского выявила все особенности дарования польских артистов. «Евгений Онегин» издавна входил в репертуар многих театров Польской Народной Республики, и, естественно, артисты прочно сжились с неувядаемыми образами Пушкина-Чайковского.

Поэтому неудивительно, что партия Ленского — «коронная» в репертуаре Казимежа Пустеляка. Именно в ней он дебютировал несколько лет назад в Краковском театре. Знаменитая ария «Куда, куда вы удалились...» дала ему возможность показать себя с лучшей стороны на конкурсе вокалистов VI Международного фестиваля в Москве; в роли Ленского молодой артист с успехом выступал в прошлом году и в оперных театрах Чехословакии.

В Тбилисском театре имени З. Палиашвили К. Пустеляк показал все свое мастерство прочтения романтического образа юного поэта. Как убедительно раскрыл он линию драматического развития характера, смену настроений, психологических состояний своего героя. Сначала пылкий влюбленный юноша, идеализирующий объект своего поклонения, наделив силой своего воображения пустыньку, легкомысленную Ольгу несвойственными ей поэтичными чувствами. Горячо и страстно поет К. Пустеляк в первом действии свое

ариозо с его все более взволнованными бурными интонациями. В то же время артист умеет быть проникновенно-спокойным. В сцене бала, под влиянием ревности к Онегину, все муки ада овладевают душой Ленского-Пустеляка. Здесь — постоянная смена настроений: краткий речитативный диалог Ленского с Ольгой проникнут глубоким страданием, но еще лиричен. А реплики, обращенные к Онегину, резки, отрывисты, драматичны. Снова мы слышим певучий грустный речитатив Ленского в обращении к Лариной, а его выразительная кантилена в квинтете полна подлинной лирики. И опять резкая смена психологического состояния героя — суровые слова, брошенные Ольге, Онегину, драматическое прощание с Ольгой.

Сцена дуэли, безусловно, наиболее удалась артисту. Предчувствуя близкий конец и как бы подводя итоги своей недолгой жизни с ее неосуществленными порывами, Ленский произносит свой прощальный «монолог» с глубоким, полным печальных слов, чувством. Пустеляк вкладывает в эту арию огромную человеческую теплоту, поет искренне, проникновенно (ария звучит на русском языке). И если чрезмерная чувствительность, несколько выпяренная романтика, вложенная артистом в уста юного Ленского в первых картинах, вызывала у зрителя порой улыбку, то в сцене дуэли Пустеляк поднимает своего героя до подлинных высот реализма.

Голос певца отличается красивым, мягким тембром. К. Пустеляк хорошо владеет звуком как в фальцетном пиано, так и в звучном форте, беря всегда широко и свободно верхние ноты.

Понравился слушателям Бернارد Новацкий в роли Онегина, особенно в последнем действии объяснения с Татьяной, когда герой охвачен мгновенно вспыхнувшей страстью. Взволнованно произносит он клятвы, уверения, молит о любви. На последней ноте своего монолога-восклицания артист достиг настоящего драматизма, голос звучал полно, насыщенно. Известная ария Гремина — торжественный светлый гимн глубокой супружеской любви — была с настроением спета Ежи Подсядлы. У артиста красивый, большого диапазона голос, особенно ярко звучащий в низком регистре.

Прекрасное исполнение польских артистов нашло горячий отклик у тбилисских слушателей. Бурные аплодисменты — лучшее тому свидетельство.

«Заря Востока». 22.X.1959 г.

ЛОДЗИНСКИЙ БОЛЬШОЙ ТЕАТР В ТБИЛИСИ

Опера-буффа Моцарта «Так поступают все» («Кози фан туттэ») — одна из последних работ композитора. Писал он ее в самом расцвете своего творческого гения, в течение декабря 1789 и января 1790 годов, уже после создания «Дон Жуана» и незадолго до рождения «Волшебной флейты», в пору последних симфоний, последних квартетов. Говорят, что основной пикантного либретто Лоренцо да Понтэ послужил действительный факт из быта венской знати.

Под влиянием пожившего уже скептика — дона Альфонсо два молодых светских человека решили проверить верность своих невест. Девушки держались довольно долго, но в конце концов изменили первоначальному влечению. «Так поступают все», торжествовал победитель пари — Альфонсо, «надо прощать»...

Современники Моцарта и многие музыканты на протяжении всего XIX века не хотели признавать достоинства этой партитуры, ставя в вину композитору столь легковесный сюжет с ничтожными избитыми ситуациями, масками и переодеваниями. Только в начале нашего столетия гениальный интерпретатор «Кози» — Рихард Штраус указал на психологическую правду, заложенную в этой истинно человеческой комедии нравов. Да, волнующую, искрящуюся, пенящуюся музыку «Кози» можно написать, только заглянув в тайники человеческой души. В смешном, живом, задорном спектакле, поминутно вызывающем улыбку веселья и восхищения, и раскрывается истинный смысл оперы. Такая живая струя одухотворяет эту музыку!

Постановка «Кози» — дело чрезвычайно сложное, требующее от театрального коллектива высокой и совершенно особой вокальной, оркестровой и сценической культуры. И

надо сказать, что Лодзинский Большой театр оказался здесь на высоте.

Под руководством дирижера Зигмунда Лятошевскрго чудесно прозвучала легкая, искрометная партитура Моцарта, изобилующая бесчисленными вокальными ансамблями, тончайшими комбинациями оркестровых тембров. Пожалуй, для постановки этой оперы важны не столь достоинства отдельных голосов, сколь легкость, подвижность, гибкость их звучания в целом ансамбля. Здесь необходимы и быстрые, естественные смены тончайших оттенков чувств, переходы от веселья, шутки к лирическому волнению и даже к драматическим переживаниям.

Все эти качества в полной мере присутствовали в рецензируемом спектакле: и в сольных ариях, и в следующих друг за другом мужских и женских дуэтах и трио, и в других смешанных ансамблях. Лодзинские артисты точно соблюдали равновесие голосов при полной, казалось бы, свободе исполнения каждого певца.

Музыкальная речь героев Моцарта должна литься так же естественно, как обыкновенная разговорная. Нашим польским друзьям это удалось блестяще, особенно в гибких и выразительных «сухих» речитативах оперы, полных неповторимого обаяния.

Подлинно моцартовские традиции были ощутимы в исполнительской манере оркестра театра, шутя справившегося со сложной партитурой, где наряду с прозрачностью, легкостью требуется виртуозное сочетание солирующих голосов инструментов с оркестровым tutti.

Обращал на себя внимание и тесный контакт между оркестром и вокалистами в сольных и ансамблевых эпизодах.

Каждый герой «Кози» наделен тонкой характеристикой — вокальной, сценической, причем поведение актеров на сцене подсказано музыкой и соответствует ей. Удачно обрисованы портреты легкомысленных, лукавых, но не чуждых душевным переживаниям изящных сестер — Фьордимиджи (Тере-за Май-Чижовска) и Дорабеллы (Амиция Павлак); не менее выразительны их несколько озорные, но и пылкие женихи Феррандо (Роман Верлинский) и Гульельмо (Ромульд Спыхальский).

Совсем в иных красках воссозданы образы Альфонсо (Станислав Хембергер) и служанки Деспины (Эвелина Квашневска). Деспина — настоящая представительница народа, наделенная, в отличие от своих хозяек, живой мыслью, волей, активностью. Она-то, собственно, и вертит всем и всеми. Исполнительница ее роли Квашневска хороша и в сценическом плане и в вокальном. Колоратурные украшения, которыми богата ее партия, исполняются певицей легко, естественно, непринужденно, причем мелодия в этих пассажах не теряет присущей ей теплоты.

Вообще сценическая сторона спектакля (режиссер Крыстына Шнерр) продумана и разработана замечательно. Каждый из персонажей оперы был, что называется, «в образе», действовал и чувствовал на сцене, как в жизни. Поэтому, несмотря на отдаленную от нас эпоху действия, несмотря на языковой барьер, публика с огромной увлеченностью «непосредственностью» воспринимала все перипетии комедии.

Декорации и костюмы, выполненные в галантном стиле Ватто, отличались большим вкусом и чувством художественной меры. Особенно хороши были, во всей своей первозданной ослепительности, белые костюмы девушек и дона Альфонсо.

Коллектив, способный так хорошо поставить одну из сложнейших опер Моцарта, безусловно, достоин самой высокой похвалы.

«Вечерний Тбилиси». Ю. VI. 1969 г.

«ГАЛЬКА» МОНЮШКО

Гордость польской национальной культуры — опера Монюшко «Галька», премьера которой имела шумный успех в Варшаве еще в 1859 году, была хорошо известна и в Грузии. В сезоне 1882-83 годов она была впервые поставлена в Тифлисском оперном театре при содействии и участии Филимона Коридзе. Известный грузинский оперный певец исполнял «Гальке» партию Стольника.

С тех пор прошло много лет, но эта опера и по сей день сохранила для грузинского слушателя свою свежесть и обаяние. Исполненная оперным коллективом Лодзинского Большого театра, «Галька» захватила сильными драматическими коллизиями, глубиной искренних чувств героев. Покорила слушателей и ярко эмоциональная мелодичная музыка.

Стройность драматургии, четкие музыкальные формы, яркость образов, мастерское использование разнообразных средств музыкальной выразительности — вот качества, благодаря которым «Галька» на протяжении целого столетия является одним из самых популярных произведений мирового оперного репертуара.

Не цитируя польские и другие славянские фольклорные темы, композитор тонко уловил свежий аромат их ритмомелодических построений, подчеркнул их естественную красочность, выразительность. Даже яркие танцы «Гальки», сохранившие все национальные особенности польского народного искусства, характерны именно для композиторского почерка Монюшко. Причем автор строит их не как вставные балетные номера, а неразрывно связывает с действием оперы, с сословными характеристиками персонажей. Это относится и к величественному полонезу, подчеркивающему церемонный стиль польской аристократии, и к огневой мазурке, выражающей удаль и задор польской молодежи, и, наконец, к зажигательному танцу горцев, отмеченному особой ладово-мелодической свежестью.

Либретто оперы, написанное В. Вольским на реалистический сюжет из польской народной жизни, отличается богатством лирических и драматических эпизодов. Личная драма в опере перерастает в острую социальную проблему.

...Знатный польский пан Януш обольщает свою крепостную. Красоту и обаяние девушки, ее глубокое, непосредственное чувство на короткое время увлекают и пана. Он обещает жениться, но в конце концов не решается преодолеть сословные предрассудки. Не порывая окончательно с Галькой, Януш обручается с девушкой своего круга, дочерью богатого стольника. Горячо сочувствуя Гальке, вся деревня возмущена вероломством и жестокостью пана. Больше всех переживает эту

драму Йонтек, который сам любит девушку. Не в силах перенести коварную измену любимого, Галька бросается в реку.

Считаясь с жесткой царской цензурой, авторы оперы не смогли довести до открытого народного восстания все возрастающую линию протеста односельчан Гальки. Поэтому задача современной режиссуры состоит прежде всего в подлинном воспроизведении замысла композитора.

В постановке лодзинцев (инсценировка и постановка Ежи Зегальского) много талантливой импровизации, и вместе с тем она тщательно продумана во всех деталях. Остро подчеркнута социальная линия — столкновение между шляхтой и народом, все усиливающийся разрыв между ними. Выпукло прочерчены и отличительные черты, характеризующие эти два социальных слоя. Герои из народа — Галька, Йонтек и их друзья — искренние, свободолюбивые, сильные в своих чувствах. Их вокальные партии насыщены выразительными песнями, ариями, ансамблями, написанными композитором в народной манере. Эти роли исполняли незаурядные артисты, на стороне которых были все симпатии слушателей.

Пленяет красотой чувств, трогательной беспомощностью жизненно правдивый образ польской крестьянки Гальки, который создала Тереза Кубиак. В этой роли выявилось все вокально-драматическое дарование певицы: ровный во всех регистрах, сильный и в то же время волнующий своей мягкостью голос, талантливая игра поистине драматической актрисы.

Хенрик Клосиньский в роли любящего, мужественного Йонтека показал многие грани своего таланта и мастерства, достигая большой драматической силы в основных ариях. Особенный успех у слушателей имела в его исполнении «Думка» — воспоминание о безнадежной любви.

Сословные враги представителей народа — Януш, Зофия и ее отец — люди с мелкими душонками, эгоисты, лицемеры. И композитор подчеркивает это в музыкальных характеристиках данных персонажей: он наделяет их менее яркими в интонационном отношении, менее выигрышными вокальными партиями. Нет в их речи национальной самобытности, привлекательности. Артисты, исполняющие эти роли, по за-

мыслу композитора и режиссера, должны прежде всего показать все отрицательные черты своих героев. С этой задачей успешно справились Ежи Ядчак-Януш, Ирена Юркевич-Зофия, Анджей Сацюк-Стольник.

Запомнились в спектакле отдельные, удачно найденные режиссером, штрихи, детали. Выразителен жест рукой, показывающий на ворота дворца, когда жестокие паны выгоняют плачущую Гальку. Убедительна трактовка финала — драматической и социальной кульминации оперы: после гибели Гальки, когда, обвенчавшись, Януш и Зофия выходят из церкви, крестьяне быстро и решительно расходятся, несмотря на категорическое приказание Дзембы славить молодых, открыто демонстрируя тем самым свое возмущение и осуждение панам.

Художественному руководителю и дирижеру Зигмунду Лятошевскому вместе со всем талантливым коллективом театра удалось создать интересный, волнующий спектакль, раскрыть неувядающую красоту музыки Монюшко. Оркестр передает самые тонкие нюансы партитуры польского композитора. Дирижер умеет добиться и в высшей степени слаженного вокального ансамбля стройно звучащей хоровой массы, которая является активно действующим лицом.

Со вкусом поставленные танцы (хореограф — Витольд Барковский) увлекают зрителя своей национальной характерностью. В подлинно национальной манере выдержаны и костюмы (Барбара Янковска) и польской аристократии, и крестьян.

«Заря Востока». 21.VI.1969 г.

«АНУШ» А. ТИГРАНЯНА В ТБИЛИСИ

Гастроли оперного театра имени Спендиарова в Тбилиси начались с армянской национальной оперы композитора Армена Тиграняна «Ануш». Старшему поколению тбилисцев хорошо известна эта классическая армянская опера, премьера которой была осуществлена на нашей сцене в 1915 году (до

этого «Ануш» была поставлена силами любительского коллектива в Александрополе в 1912 г.).

Деятельность Армена Тиграняна олицетворяет дружбу и совместную работу армянского и грузинского народов. Почти вся жизнь композитора протекала в столице Грузии: А. Тиграняну было около пятнадцати лет, когда его родители переехали из Александрополя (ныне г. Ленинакан) в Тбилиси.

Окончив здесь Музыкальное училище, Тигранян занимался педагогической работой, выступал как музыкальный критик.

После установления Советской власти в Грузии и Армении Тигранян еще активнее включается в музыкально-общественную жизнь Закавказья. Кроме оперы «Ануш», которую он неоднократно перерабатывает, композитор в последующие годы пишет патриотическую оперу «Давид бек» на сюжет из истории освободительного движения армянского народа против персидских захватчиков. Тигранян также записывает и обрабатывает армянские народные и ашугские песни, сочиняет песни и хоры на темы современной жизни, создает фортепианные пьесы, кантаты. Значительное место в творчестве Тиграняна занимает музыка к драматическим спектаклям.

За плодотворную общественно-музыкальную деятельность в Армении и Грузии Тигранян был удостоен звания заслуженного деятеля искусств Армянской ССР и Грузинской ССР, награжден орденом Ленина. Умер Армен Тигранян в Тбилиси 10 февраля 1950 года.

Лучшее творение Тиграняна — «Ануш» (по мотивам знаменитой поэмы Ованеса Туманяна) — было первой армянской народно-бытовой оперой. В этом произведении с большой выразительной силой отражена жизнь народа, его быт, обряды, песни, раскрыты глубокие гуманистические чувства.

Поэма О. Туманяна повествует о прекрасной, чистой любви крестьянской девушки Ануш и пастуха Саро, ставших жертвой старых жестоких обычаев и суеверий. Поэт, а вместе с ним и композитор сумели личную драму возвысить до социальных обобщений. Вопреки трагической развязке, в «Ануш» преобладает жизнеутверждающее начало, побеждает

стойкость любящих сердец, не дрогнувших даже перед лицом смерти.

Музыкальность стихов поэмы, звучность рифм, обилие песен — все это содействовало полету фантазии композитора, который сам написал либретто. И язык партитуры отличается лиризмом, задушевностью, национальной самобытностью. Не используя точные фольклорные цитаты, А. Тигранян настолько приблизил свое письмо по духу, характеру, ладоинтонационным и метро-ритмическим оборотам к народной музыкальной речи, что музыка «Ануш» сама уже давно стала народной.

Главное обаяние оперы заключается в ее чисто народной песенности, которую композитор сумел заключить в сугубо оперные формы арий, ариозо, дуэтов, ансамблей, хоров и так далее. Можно сказать, что все важнейшие композиторские задачи — изложение содержания, сюжета, драматургическое развитие образов, характеристики героев, конфликтные столкновения — все осуществлено через песню. В песенных мелодиях вырисовываются портреты главных героев — простых людей из народа, наделенных большим сердцем: нежной, женственной, но непоколебимой в своем чувстве Ануш, сильного, смелого, мечтательного Саро, горячего, упрямого Моси.

Постановка «Ануш» силами Ереванского академического театра оперы и балета имени Спендиарова осуществлена тщательно и вдумчиво. Постановщик — народный артист Армянской ССР А. Гулакян и художник — заслуженный деятель искусств А. Мирзоян воссоздали быт старой, дореволюционной армянской деревни, затерявшейся в горах, на фоне которого развертываются большие драматические события.

Своими выразительными мизансценами постановщик подчеркивает остроту драматических музыкальных контрастов, на которых строит композитор партитуру. Запоминаются праздничное оживление второго акта, с его веселыми песнями и плясками, которое прерывается зловещим гаданием о судьбе Ануш; шумная колоритная сцена свадьбы, богатая обрядовыми лирическими и шуточными эпизодами. Здесь после картины единоборства Саро и Моси акцентированы тревожные и

скорбные интонации — предвестники будущей трагедии. Самой лучшей с режиссерской стороны является страшная ночная сцена, когда брат Ануш — Моси клянется отомстить Саро.

А. Мирзоян вдумчиво подошел к художественному оформлению спектакля, исходя из того, что как в поэме О. Туманяна, так и в партитуре А. Тиграняна образ природы играет большую роль, выполняя активные драматургические функции. Высокие, до самого неба горы, бурные потоки, красочные альпийские луга являются для героев оперы как бы живыми существами, с ними они делятся своими радостями, у них ищут утешения в горе. Счастливые встречи влюбленных в первых картинах происходят на светлом зелено-розовом, весеннем фоне, но по мере драматизации действия краски мрачнеют, от них веет уже холодным дыханием смерти.

Напевная, выразительная музыка А. Тиграняна — от светлой лирики первых сцен до драматической кульминации финала — мастерски передана заслуженным артистом Армянской ССР дирижером Р. Степаняном. Он четко выявляет характер, смысловую и эмоциональную нагрузку каждого музыкального образа, каждого лейтмотива, подчеркивая в массовых сценах элементы народной речи, в частности, интересно использованный композитором прием имитации тембров народных инструментов.

Массовые сцены — хоровые, танцевальные занимают в опере большое место. Народ-хор выполняет здесь живую, многогранную роль, принимая непосредственное участие в бытовых сценах, остро реагируя на события и на судьбу действующих лиц. Благодаря работе хормейстера заслуженного артиста Армянской ССР К. Карапетяна все хоры в «Ануш» звучат выразительно и насыщенно. Большой успех у публики имели танцы пастухов (балетмейстер А. Гарибян).

На фоне широкого показа народного быта и родной природы в опере раскрываются взаимоотношения и столкновения основных действующих лиц. Артисты Ереванской оперы прекрасно передали правдивые, глубоко индивидуализированные характеры главных героев оперы в их развитии, сумели раскрыть внешний и внутренний облик, душевные переживания.

В психологически трудной, кантиленной партии Ануш народная артистка СССР Гоар Гаспарян показала еще одну сторону своего блестящего дарования и мастерства. Великолепно звучал голос певицы в средних регистрах — лучшие песни Ануш написаны именно в этой тесситуре: лирическая песня из 1-го действия и в сцене сумасшествия — воспоминания девушки о былом счастье. Прекрасно были исполнены дуэты Ануш с Саро (народный артист Армянской ССР А. Пет-росян): мечтательный дуэт у родника, а главное, восторженный дуэт влюбленных, когда они решают бежать в горы от преследований Моси.

А. Петросян создал яркий образ пылкого, мечтательного юноши Саро. Большое впечатление произвели его серенада в духе ашугских лирических импровизаций и грустная песня одиноко блуждающего в горах путника. Из остальных исполнителей надо отметить обладателя красивого баритона, заслуженного артиста Армянской ССР В. Григоряна в партии Моси, А. Гарибян — мать Ануш, С.Ваникян — мать Саро, с ее драматическими причитаниями над телом убитого сына; К. Маркосяна, густой сочный бас которого прекрасно прозвучал в партии Кехвы.

«Заря Востока». 18.III.1958 г.

«РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» ГУНО

М. Горький говорил, что произведения Шекспира — это «изумительно обработанные в образе и слове сгустки мысли, чувства, крови и горьких жизненных слез мира сего». Таким «сгустком» является повесть о Ромео и Джульетте.

Высокогуманистическое содержание трагедии Шекспира, сила и рельефность ее образов во все времена привлекали музыкантов. Существует множество опер на этот сюжет, несколько балетов, произведений программной музыки. Среди них — драматическая симфония Берлиоза, пленительная увертюра-фантазия Чайковского. Образ влюбленных вдохновил в свое время и Бетховена при создании им Первого квар-

тета. Из сценических произведений на эту тему лучшие — превосходный балет Сергея Прокофьева и опера Шарля Гуно.

Положив в основу своего либретто содержание трагедии Шекспира, Гуно, однако, во многом отходит от оригинала. Сделав центральной темой любви, композитор в значительной мере снизил социальное значение драмы.

И все же в музыке Гуно нас пленяет напевность, чистота, ясность мелодического рисунка, стройность формы. Композитор дает яркие музыкальные характеристики образов, ситуаций, в которые попадают его герои.

Вначале музыка весела и беззаботна, как сами герои драмы, хотя и здесь временами звучат нотки будущей трагедии. С развитием действия музыка становится патетичнее, не теряя, однако, общей линии лиричной напевности.

Сценическое воплощение оперы Гуно, насыщенной глубокой, содержательной музыкой, требует большой художественной продуманности, первоклассных исполнительских сил. Тем отраднее было констатировать, что коллектив театра оперы и балета имени Спендиарова (постановщик профессор В. Вартанян) отлично справился со своей трудной задачей. Хорошо соблюден стиль эпохи итальянского Возрождения. Разнообразием и изяществом отличается оформление всех сцен оперы (художник К. Минасян), а также ганцы первого действия (балетмейстер З. Мурадян).

Оркестр под управлением народного артиста Армянской ССР дирижера С. Чарекяна прекрасно раскрывает все достоинства партитуры Гуно — мелодичность, напевность музыкальной речи, острый драматизм сюжетных ситуаций. Оркестр звучит красочно, полнокровно и в аккомпанементе певцам, не заглушая их, а составляя единый ансамбль, и в самостоятельных оркестровых эпизодах, дополняя, развивая действие.

Много хороших слов можно сказать об исполнителях главных партий оперы — А. Ковалеве — Ромео, Л. Лазаревой-Джульетты.

Образ Ромео — большое творческое достижение артиста Ковалева. Вначале Ромео-Ковалев мечтательный юноша, наивно вздыхающий по Розалинде, шутовски перебрасывающий-

ся репликами с Джульеттой. Но вот, по мере развития сюжета, развивается, становится сложнее, многограннее образ главного героя. Торжественная радость, переход от смирения к бурной ненависти к врагам, к отчаянию перед необходимостью покинуть Верону и любимую Джульетту; светлое чувство любви, дающее силы перенести горечь разлуки и даже смерть. Эта многообразная гамма чувств и настроений передана Ковалевым с большим тактом и художественной мерой. Артист обладает приятным по тембру голосом, хорошо им владеет. Поет Ковалев музыкально, отлично ощущая фразу.

Л. Лазарева сумела тонко раскрыть образ нежной, любящей Джульетты. У нее красивое лирико-колоратурное сопрано. Поет она задушевно, выразительно, используя все разнообразие динамических оттенков партии. Певица тонко ощущает «музыку» слова, и поэтому текст приобретает у нее особое значение. Очаровательно прозвучал легкий, прозрачный, очень эффектный вальс, который поет юная Джульетта, кружась среди гостей в первом действии.

Удачно сочетаются голоса Лазаревой и Ковалева в многочисленных дуэтах оперы. Светлой лирикой проникнут их большой романтический дуэт в саду. Одна из лучших сцен и у Шекспира и у Гуно — прощание на заре Джульетты и Ромео, обреченного на изгнание из Вероны. Сцена написана по мотивам средневековых утренних песен на тему спора влюбленных о том, сияют ли лучи восходящего солнца и наступает час расставания или это серебрится луна; поет ли свою утреннюю песню жаворонок, возвещающая разлуку, или еще звучат ночные переливы соловья... Артисты армянского театра прекрасно передали и лирическую возвышенность и вдохновенность этого замечательного дуэта Ромео и Джульетты. Патетично звучит последний дуэт — величественный гимн всепобеждающей силе любви, которая превращает «печальную повесть» о Ромео и Джульетте в победу жизни «ад смертью, над темными силами вражды и насилия.

Среди остальных исполнителей хочется отметить обладающую сильным, сочным голосом С. Ваникян в роли Гертруды. Правдивый, реалистичный образ мудрого и гуманного отца Лоренцо создал артист С. Шахиджянян. Прекрасно была про-

ведена небольшая, но выразительная роль Тибальда — типичного представителя темного средневековья: голос артиста С. Бархударяна прозвучал насыщенно, с большим драматизмом.

Хорошо поставлены в спектакле массовые сцены первого и третьего действий. Хор здесь не статичный звуковой или декорационный фон, а активный участник событий. Звучание хоровой массы — динамично и выразительно.

Спектакль имел большой и заслуженный успех у многочисленной публики.

«Заря Востока». 19.III.1958 г.

«ЦАРЬ ЭДИП» И. СТРАВИНСКОГО

Тбилисская музыкальная общественность с большим интересом ждала показа оперы-оратории И. Стравинского «Царь Эдип» силами Ереванского оперного театра имени А. Спендиарова (первой постановки в Советском Союзе, если не считать концертного исполнения оперы в Ленинграде в 20-х годах).

Слушая это произведение, невольно вспоминалось, что кумир Стравинского, Леонардо да Винчи, сначала точно «рассчитывал» свой холст, и только тогда к нему приходило творческое вдохновение.

«Царь Эдип» — синтез многих и упорных исканий композитора, в результате которых достигнут новый нейтральный лаконичный графический стиль, далекий и от традиционной музыкальной драмы, и от чисто внешних театральных эффектов. Изобилующий действием и эмоциями сюжет Софокла был сжат до предела. Из него взято самое главное, самое существенное, то, что можно развить, рассказать языком музыки. Эмоционально-напряженные конфликты-эпизоды этой до предела заостренной трагедии даны бесстрастным, как бы кинематографическим стилем. Сказанное относится и к художественному оформлению спектакля, и к построению мизансцен, к игре артистов, к хореографическому языку танцевальных эпизодов, к манере изложения текста «ведущей», а главное — к прочтению самой музыки Стравинского. Чтобы не отвлекать слушателей от музыки, от сущности тра-

гедии, композитор требует от героев оперы-оратории, чтобы они напоминали «ожившие» статуи, а действие — «живые горельефы» без всяких «сценических излишеств».

Естественно, такая внешняя статичность не от неумения, не от художественного бессилия, а от железной дисциплины мысли и эмоциональной сдержанности. Так поступали титаны прошлого — Бах, Гендель, Бетховен, так поступает и Стравинский — один из ярких мастеров современного искусства.

Музыкальное содержание «Эдипа» раскрывается в традиционных ариях, ансамблях и хоровых номерах. Перед слушателями как бы проходят суровые и величавые маски античной трагедии. Самый стиль музыки данной партитуры — стиль величественных, античных рельефов. Властность и непреклонность господствует в мелосе и ритмах. Суровая красота диатонических построений основных линий и скульптурных масс служит резким контрастом к хроматически насыщенным эпизодам, в которых прорывается душевное волнение, беспокойство, смятение чувств.

Двухактная опера-оратория Стравинского написана в Париже в 1926-1927 гг. на латинский текст Жана Кокто. В Ереванском театре текст «Царя Эдипа» идет в русском переводе М. Акопяна. Надо сказать, что перевод словесного текста в вокальном произведении всегда таит опасность расхождения фонетического, а порой и смыслового. Для Стравинского это очень важный момент, ибо на всех этапах его творчества фоническая сторона музыкального произведения играла очень большую роль. В то же время исполнение на латинском языке всегда вызывало справедливые нарекания, потому что такой текст мало понятен, не доходит до большинства слушателей даже в таких странах, как Франция и Германия, где латынь является и до сих пор обязательным предметом в курсе среднего классического образования. Поэтому надо особенно приветствовать прекрасный перевод М. Акопяна, использованный в данной постановке: русский текст предельно точно ложится на музыку Стравинского, что позволяет слушателю следить за всеми перипетиями напряженной трагедии Софокла.

Сценическая редакция оперы-оратории осуществлена заслуженным деятелем искусств Армянской ССР Гр. Каплянном. Режиссеру-постановщику удалось сделать античных героев Софокла живыми для людей XX века, приблизить их чувства, мысли, подчеркнуть драматизм ситуаций. Запомнились многие удачно решенные мизансцены, как, например, эпизод, когда Эдип спускается по ступенькам под тяжестью обвинений Тиресия.

Впечатляет фресковая расстановка массивов народа- хора. Роль последнего особенно выразительно показана во 2-м действии, где драматические ситуации достигают своего апогея. Однако, подчас думается, народ мог бы реагировать более сдержанно на перипетии драмы, например, в сцене самоубийства Иокасты и самоослепления Эдипа. Здесь удары грома в оркестре, символизирующие гнев небес, должны были бы произвести впечатление неподвижности, оцепенения.

Сценическое воплощение этой от начала до конца вокальной оперы требует наличия в труппе хороших певцов с сильными сочными голосами. В основном данные требования театр удовлетворил.

Исключительным сценическим мастерством и артистическим темпераментом должен обладать исполнитель партии Эдипа, чтобы раскрыть всю сложность контрастных, подчас даже противоречивых чувств, переживаний. Исполнитель партии Эдипа С. Даниелян обладал в полной мере этими качествами. Большой и красивый голос артиста в основном звучал ровно во всех регистрах, был достаточно теплым, задушевым. Яркий трагический образ героини создала народная артистка СССР Т. Сазандарян, исполнявшая партию Иокасты, отличающуюся красивым мелодическим языком. Хорошо прозвучал глубокий сочный бас артиста Н. Ованесяна в роли прорицателя Тиресия.

Впечатление произвел и сам текст ведущей античного хора, и его исполнение Н. Петросян. Образцовая декламация в смысле выразительной подачи слова, которой владеет артистка, глубокое понимание и ощущение всех тонкостей, оттенков

драмы, сопереживание с героями происходящих событий, проникновенный тембр голоса — вот в чем секрет ее успеха.

Стравинский — мастер современной тембровой «графики». Колорит его оркестра несколько сухой и терпкий благодаря пристрастию композитора к духовым и ударным, отказу от чувственных красок струнных. Он неустанно ищет самые разнообразные тембровые сочетания, инструментальные комбинации. Колоссальна драматургическая роль метроритма в музыке Стравинского. Вспомним выразительное чередование голоса и литавр во время признания Эдипа в своей вине.

Все особенности труднейшей оркестровой партитуры Стравинского были мастерски выявлены дирижером А. Катаняном. Большая работа была проделана и хормейстером К. Карапетяном для органичного, цельного звучания больших хоровых массивов. Здесь очень важно было, прежде всего, сохранить фоническую сторону текста и темп частей номеров произведения.

Хору в «Эдипе» отведена большая и важная роль. Он как бы связывает, цементирует действие комментариями, оценивающими события, выражающими чувства и мысли по поводу происходящего или выражающими человеческое сострадание к героям. Глубоко западает в душу слушателей прощание хора с Эдипом — «Прощай, несчастный наш царь Эдип, мы любили тебя». Эта заключительная фраза звучит по-человечески просто, без ложного пафоса.

Большой успех имели декорации и костюмы художника Х. Есяяна, тщательно продуманные и выдержанные в стиле эпохи. Удачно распределены световые эффекты.

Хореографические композиции балетмейстер З. Мурадян в целом выдержал в стиле античных фресок. Однако сами движения исполнителей могли бы быть строже, закругленнее.

Постановка такого трудного и сложного в стилевом отношении спектакля, в решении которых у нас еще не успела сложиться какая-то определенная традиция, является большим творческим достижением наших друзей.

«Заря Востока». 5.VI.1963 г.

ОПЕРА У. ГАДЖИБЕКОВА «КЁР-ОГЛЫ»

Многовековая традиция культурного обмена между братскими республиками Закавказья продолжается. Едва успели закончиться гастроли наших армянских друзей и отгремели последние аплодисменты, как в зале Театра оперы и балета имени З. Палиашвили вновь зазвучали слова любви и приветия, обращенные к нашим новым гостям — коллективу Азербайджанского театра оперы и балета.

И вчера, когда мы слушали первый спектакль бакинцев — «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова, основоположника азербайджанской профессиональной музыки, — невольно вспоминалось, что более шестидесяти лет тому назад в этом же театре юный Узеир, тогда ученик горийской учительской семинарии, впервые знакомился с сочинениями Глинки, Чайковского, Верди, Россини. Как свидетельствуют воспоминания современников, это были для него неизгладимые впечатления, которые озарили душу будущего композитора, указали путь, который привел его к созданию первой азербайджанской оперы — «Лейли и Меджнун», чудесной, всем известной оперетты «Аршин мал алан», а позже героической оперы «Кёр-оглы», ставшей символом освобождения азербайджанского народа от оков рабства и угнетения.

В опере «Кёр-оглы» воплощены лучшие стороны творчества самого Гаджибекова и живое поэтическое и песенное искусство азербайджанского народа, уходящее своими корнями в глубь веков. В основу либретто, созданного Г. Исмаиловым и М. Ордубады, легло эпическое сказание XVI-XVII вв. о прославленном герое Кёр-оглы, который за свое стремление к свободе, за отвагу и храбрость пользуется и по сей день особенной популярностью и народной любовью.

Музыка Гаджибекова также тесно связана с искусством азербайджанских ашугов, которое композитор изучал в продолжение многих лет. «Кёр-оглы» — не первая работа Гаджибекова: он пришел к ней, уже будучи автором многочисленных опер и оперетт, хорошо знающим законы музыкальной сцены, вооруженным современными достижениями в области теории композиции, которыми он овладел в Петербургской консерватории.

Неудивительно, что опера «Кёр-оглы» является одной из наиболее «ходких» в репертуаре бакинского театра, понятен и ее вчерашний успех на нашей сцене.

Говоря об исполнении оперы, хочется в первую очередь отметить интересную работу режиссера-постановщика М. Ма-медова и дирижера народного артиста СССР Ниязи, которые, следуя замыслу композитора, стараются всемерно подчеркнуть и в музыке, и в сценическом рисунке контрасты между старым, отжившим миром плетей, гарема и новым, победоносным, к которому принадлежат народ и его лучшие представители — Кёр-оглы и Нияр.

Эти контрасты тонко выявлены дирижером уже в увертюре оперы, где звучат лейтмотивы действующих лиц, драматических ситуаций и где сталкиваются разнохарактерные образы — интонации тревоги, яркая и широкая победная тема восставшего народа. Тонко воплощена дирижером музыкальная живописная картина крепость в горах — Ченли-бель (в антракте к 3-му действию). Мы слышим лирические перебивы свирели пастуха, словно видим его, мирно пасущего свои стада на ярко-зеленых цветущих пастбищах. Дирижер продемонстрировал всю своеобразную прелесть, красоту оркестрового колорита партитуры Гаджибекова, обогащенной свежими тембрами народных инструментов. С особенной бережливостью отнесся Ниязи к мелодическому богатству оперы со всем его ладовым своеобразием, тщательно выявляя полифоническое мастерство автора, сложные и разнообразные ритмические рисунки, присущие песенно-танцевальному фольклору Азербайджана.

Богатое многоголосие отличает и все хоровые номера оперы, играющие, к слову сказать, ведущую роль в музыкальной драматургии. Образ народа-хора выпукло, рельефно преподнесен хормейстером И. Меликовым на протяжении всего спектакля: в первом действии музыка хора построена на тревожно-печальных интонациях в старинном азербайджанском ладу Чаргях. Перед нами угнетенная крестьянская масса, запуганная занесенным над ней бичом. Однако уже в этой музыке, создающей впечатление подавленности, прорываются нотки скрытого протеста. Народное возмущение

все возрастает в последующих хоровых сценах, достигая своей кульминации в ликующем гимне «Ченли-бель», который отождествляется с вольными горными просторами.

Танцы в опере «Кёр-оглы» (балетмейстер Г. Валаматзаде), как и хоры — органическая часть действия. Они выражают настроения и переживания действующих лиц. Томные воздушные танцы гаремных женщин противопоставлены зажигательной пляске джигитов, борющихся за свою свободу. Успех у зрителей имел и сатирический танец шута, сопровождаемый речитативно-песенными частушками (Б. Мамедов).

Яркий выразитель чаяний народа — легендарный герой Кёр-оглы. Исполнитель его партии Л. Иманов — обладатель красивого, гибкого голоса — удачно трактует этот многогранный образ. Сначала мы видим его нежным и поэтичным юношей, воспевающим в духе восторженных песен ашугов свою любовь к девушке Нигяр. Однако по мере развития драматического действия новыми гранями раскрывается характер юноши, и постепенно он превращается в отважного, дышавшего справедливой жадой мести народного богатыря. Его боевая песня-клич (3-й акт), страстно зовущая к свободе, его жизнерадостное восхищение любимым конем относятся к наиболее удачным эпизодам в исполнении Л. Иманова.

Среди пленительных женских образов Гаджибекова едва ли не самое почетное место занимает Нигяр в исполнении Ф. Ахмедовой. Плавно льющаяся мелодия ее первой арии характеризует Нигяр как нежную, любящую девушку. Но она достойная подруга Кёр-оглы, не побоявшаяся бросить гордый вызов жестокому Гасан-хану.

Этот отрицательный персонаж оперы — олицетворение деспотизма над угнетенным народом — обрисован композитором многогранно и красочно. Выпукло лепит свою роль А. Буниятзаде. В первой же арии с ее ритмическими изломами артист подчеркивает все бездушие, всю жестокость хана. Самоуверенность, вызванную безграничной властью, напыщенность — такие черты характера раскрывает артист во второй арии Гасан-хана. Отрывисто, подобно удару хлыста, зву-

чат у Буниятзаде властные приказы деспота — «Шараб, шараб» (ария из 2-го акта). Вокальная и актерская выразительность исполнения партии Бунмятзаде снискала у аудитории вполне заслуженный успех.

Удачно оформление художника А. Фаталиева. Запомнились уходящие ввысь горные высоты Ченли-бея, пышные чертоги и дворцовые сады Гасан-хана. Радуют глаз и прекрасно выдержанные в стиле эпохи азербайджанские национальные костюмы (К. Кязимзаде).

«Заря Востока». 4.VII.1963 г.

ГЛАВА IV. О БАЛЕТЕ

ОДНОАКТНЫЕ БАЛЕТЫ НА МУЗЫКУ ЧАЙКОВСКОГО, ЦИНЦАДЗЕ И РИХАРДА ШТРАУСА В ПОСТАНОВКЕ АЛЕКСЕЯ ЧИЧИНАДЗЕ

Идея одноактных балетных постановок на известные симфонические и инструментальные произведения родилась у русских хореографов еще в начале XX века. М. Фокин, В. Нижинский и другие балетмейстеры труппы Дягилева осуществляли постановки «Сильфиды» («Шопениана») на музыку Шопена, «Карнавала» Шумана, «Рапсодии на тему Паганини» Рахманинова и тому подобное.

В наши дни эта традиция продолжена советскими хореографами, в том числе грузинскими. Так, В. Чабукиани поставил в Тбилиси балеты на симфоническую музыку Равеля, Листа, Гершвина, Квернадзе; Г. Давиташвили осуществил в Ленинграде хореографический спектакль на музыку Равеля. Здесь можно было бы упомянуть и работы Георгия Баланчина, с изумительным искусством которого мы имели возможность познакомиться несколько лет тому назад.

Сейчас нам было особенно интересно увидеть аналогичные постановки нашего талантливое соотечественника Алексея Чичинадзе: «Дон-Жуан» Штрауса, «Поэму» С. Цинцадзе, «Франческу да Римини» П. Чайковского. Все три балета, поставленные в театре имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, пользуются большим успехом в Москве, а хореографические фантазии на музыку Чайковского и Р. Штрауса обошли многие города Советского Союза и за рубежом.

В постановках А. Чичинадзе видно стремление к тому, чтобы хореографическое искусство не являлось самоцелью, как в классическом балете, а было бы средством раскрытия идеи, заложенной в музыке. Естественно поэтому, что, оста-

новив свой выбор на в высшей степени выразительных, красочных, но в то же время сложных по языку и по замыслу партитурах, А. Чичинадзе «увидел» в них не материал для удобной «подтекстовки» пластического рисунка, а хореографические образы, эмоционально-психологически обобщенные; заложенные композитором в самой музыке. И он стремился, к тому, чтобы артисты балета, как певцы и оркестранты в опере, подчиненные единому творческому замыслу, участвовали бы в создании цельного художественного произведения. Надо сказать, такой подход несколько не снижает роли хореографии, а, напротив, делает ее интереснее, богаче.

Избрав для ряда своих постановок произведения программные («Дон-Жуан» и «Франческа да Римини»), Чичинадзе сохранил в них основной замысел, но «увидел» содержание, «сюжет» несколько шире, обобщеннее, чем у композиторов. Его больше привлекали первоисточники — средневековые легенды, давшие ему возможность подчеркнуть глубоко-психологические моменты человеческой драмы, присущие всем эпохам. И балетмейстер подошел к ним с точки зрения современного человека, отбросив все дополнительные действия, дополнительных персонажей, сосредоточившись на какой-то одной линии действия, переживаний. Так, вместо обрисованных немецким поэтом Ленау в его «Дон-Жуане» (который послужил литературной программой партитуры Р. Штрауса) трех женщин, обольщенных героем, в спектакле выведена только Донна Анна. И все действие (либретто А. Чичинадзе и Г. Проваторова) сосредоточено на любовных переживаниях Донны Анны и Дон-Жуана.

Этот шедевр молодого Штрауса, пленяющий нас гибкостью и стройностью звучания, богатством и разнообразием ритмической фактуры, выразительностью и яркостью колорита, как нельзя лучше подходит к зримому, образному воплощению.

В полумраке сцены, обрамленной черным сукном, выделяется на светлом фоне легких пастельных тонов ярко-красная точка: это фигура Дон-Жуана — пламя страсти, преследующее воздушное, трепетное облачко — Донну Анну. Постановщику в одинаковой мере удалась как лирические эпи-

зоды — любовные признания, выраженные в сольных танцах и дуэтах, так и героические — танец-фехтование Дон-Жуана с соперниками, торжество победы. Вся сложная гамма переживаний героев передана средствами хореографии, почти не прибегая к сухой пантомиме. И все же, надо признать, в целом «Дон-Жуан» выглядит бледнее остальных одноактных балетов, поставленных А. Чичинадзе. Может быть, это объясняется тем, что исполнители — В. Цигнадзе — Донна Анна и Б. Монавардисашвили — Дон-Жуан еще недостаточно сжились с образами, не успели почувствовать всю экспрессию музыкальной драматургии Р. Штрауса.

Значительно ярче постановка «Франчески да Римини». Здесь балетмейстер отошел от изложения пятой песни «Ада» Данте, которая легла в основу музыки Чайковского. Отправной точкой для трактовки А. Чичинадзе музыки (либретто — его и В. Фидлера) послужили историческая повесть о трагической любви Франчески и Паоло, а также фраза из письма композитора к своему брату Модесту: «... окончил... фантазию «Франческа да Римини». Писал я ее с любовью, и любовь вышла, кажется, порядочно». Именно поэтому здесь все сосредоточено на чувствах любви, ненависти, а яростные вихри второго круга Дантова ада бушуют лишь в душе героев. Эти вихри рождены запретом, наложенным на любовь Франчески и Паоло, муками ревности Джотто, а затем, после убийства юной пары — его отчаянием.

Дав такую хореографическую «расшифровку» музыки Чайковского, Чичинадзе сумел сосредоточиться только на немногих эмоциональных моментах. И мне кажется, это помогло сделать вполне оправданной самую спорную сцену — у распятия, где Франческа внутренне переживает свою трагедию, вместо того, чтобы рассказывать о ней Данте (как это задумал Чайковский в средней части фантазии, в которой раскрывается весь диапазон эмоций — от первых робких вздохов до огромного накала чувств). Целесообразно, на мой взгляд, и продолжение реальных действий: преступление Джотто и буря в его душе, соответствующая возвращению адских вихрей в репризе произведения.

Фантазия Чайковского «Франческа да Римини» очень убедительно воплощена нашими артистами (Франческа — И. Джандиери, Паоло — В. Гунашвили, Джотто — З. Кикалешвили). И. Джандиери — балерина технически очень сильная, но обычно несколько холодноватая, в роли страдающей Франчески заставила зрителя сполна поверить в горе своей героини. Прекрасному актеру З. Кикалешвили всегда удавались персонажи демонического характера, типа Яго. И его Джотто безоговорочно убедителен в своем коварстве, злости, ревности, мрачном отчаянии. Правда, танец артиста мог бы быть технически более отточенным. Удачно воплотил образ юноши Паоло В. Гунашвили, показав его мужественным, благородным.

Наибольшее впечатление произвела на зрителей хореографическая интерпретация непрограммного симфонического произведения — Второй симфонии Сулхана Цинцадзе, шедшей под названием «Поэма» (либретто А. Чичинадзе). Выбор балетмейстером этой симфонической партитуры не случаен: «Поэма» пленяет чудесной музыкой, четкой драматургией. Ее образы национально самобытны, контрастны, и то, что «увидел» постановщик и «рассказал» зрителям — глубоко впечатляет. Это тоже поэма о любви, о любви к родине, к друзьям, любви двух юных существ. И эта любовь призывает к миру на земле.

Поэма начинается проникновенной мелодией кларнета, в которой слышится глубокое горе женщины, стоящей у памятника погибшим воинам. Она проводила на войну друзей, любимого. Они не вернулись. Но сила чувства женщины помогает увидеть их живыми. Они сходят с пьедестала, окружают ее, танцуют с ней. Женщина сбрасывает траурное покрывало, и вот она — совсем молодая, жизнерадостная. Грустная, одинокая мелодия, развиваясь в разных голосах оркестра, звучит все полнокровнее, жизненнее. На кульминации — торжественные фанфары, зовущие в бой. И мы видим тени воинов, защищающих родину, мы ощущаем их пламенный патриотизм, готовность насмерть стоять за свободу Отчизны. Главной темой, которая неоднократно появляется на протя-

жении всего произведения и которую мы с полным правом можем назвать темой любви, в самом широком смысле, заканчивается первый раздел поэмы.

Прелестное, воздушное скерцо в народном, танцевальном стиле вводит нас в светлый, радостный мир, где ничто не напоминает о враждебных силах зла, о будущих страданиях. Здесь впервые зарождается любовь — чистая, целомудренная. Эта сама жизнь, но жизнь возвышенная, одухотворенная. Молодежь выражает радость бытия веселыми, задорными танцами. Музыка пленяет нас — тонко задуманными эффектами инструментовки, капризно-грациозными ритмами, неожиданными динамическими красками. Ритмически это чрезвычайно трудный эпизод и по музыке, и по хореографическому решению. Но как раз в этой сцене артисты произвели наилучшее впечатление.

Финал. Женщина в ожидании своих близких. Но в день победы и всеобщего ликования она только в мыслях встречается и танцует с ними. Музыка, постепенно ускоряясь, кажется, вот-вот приведет нас к победной, ликующей кульминации. Но снова звучит главная тема симфонии — на этот раз особенно одинокая, тоскливая. Нет, женщина не дождалась близких ей людей, но они погибли за правое дело — об этом красноречиво повествует торжественная, монументальная кода.

Всю сложность музыкальной драматургии симфонии глубоко почувствовали и великолепно раскрыли балетмейстер-постановщик А. Чичинадзе, исполнительница главной роли Л. Митаишвили и артисты, изображающие бойцов, — В. Абуладзе, И. Подгорский, Г. Табахмелашвили, Ю. Хандеев, Р. Цулукидзе. Участники спектакля тонко чувствуют экспрессию музыки, сложную смену ритма, настроений. Их пластический рисунок, тщательно отработанный, органично сливается с музыкой, растворяется в ней. Это подлинная симфония музыки, танца, красок, света.

Надо сказать, Чичинадзе внес свежую струю в работу нашего балетного коллектива, помог исполнителям раскрыть свои танцевальные, актерские возможности, музыкальность. Хотя здесь, мне кажется, балетной труппе надо больше контактировать с дирижером. Дж. Кахидзе показал себя вдумчи-

вым, знающим руководителем, но, несомненно, и ему надо привыкнуть полностью подчинять собственному замыслу весь коллектив.

Очень порадовало, понравилось оформление спектакля — лаконичность, изящество костюмов и декораций художника Я. Марковича, участвовавшего в осуществлении этих балетов и в Москве.

«Заря Востока». 11.I.1966 г.

ПОСТАНОВКИ БАЛЕТМЕЙСТЕРА Г. ДАВИТАШВИЛИ

Раскрытие музыки средствами пластического языка и цвета, когда балетмейстер и художник, каждый в своей сфере, раскрывают принципы музыкальной поэтики, — обогащает наше эстетическое восприятие. Перед нами как бы новое искусство, вернее, синтез искусств. Не буду утверждать, что это единственный путь будущего балета, но, безусловно, он очень перспективен.

Очевидно, уже по этому одному, вечер одноактных балетов, поставленных Г. Давиташвили в Тбилисском театре оперы и балета на музыку известных симфонических произведений Баха, Чайковского, Римского-Корсакова, Сопе, привлек внимание нашей общественности. Оркестром дирижировал Дж. Кахидзе. Декорации и костюмы принадлежат художнику Б. Мессереру.

Хореографическая композиция на музыку органной Пассакальи Баха (в оркестровке Гедике) является своеобразным гимном человеку, людям всех рас земного шара, борющимся за мир и дружбу между народами. Эта гуманистическая концепция вполне соответствует торжественной монументальной музыке Баха. Создавая пластическую партитуру Пассакальи (так назывался старинный испанский танец), балетмейстер отталкивался от ритмического и эмоционального строя музыки, отмечая ее динамические нарастания и спады, не вдаваясь, однако, в детали полифонического развития.

В постановке Давиташвили ощущается оригинальность и смелость хореографического рисунка. Каждое движение здесь

несет четкую смысловую нагрузку. Это ярче всего проявилось в гордом, величественном танце солистов (И. Джандиери и Б. Монавардисашвили, Л. Надарейшвили и В. Гунашвили). Интересно задумано и пластическое решение массовых эпизодов, однако, к сожалению, недостаточная профессиональная подготовленность артистов кордебалета не позволила им в полной мере осуществить замысел балетмейстера.

Бесспорной удачей спектакля в целом является «перевод» на язык балета увертюры-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта». За небольшой отрезок времени (двадцать пять минут) постановщик сконцентрировал в танце всю суть чувств, мыслей, событий, положенных в основу волнующей трагедии Шекспира: четко, лаконично, даже скупом там, где это касается внешнего действия, со всей щедрой полнотой, когда хореография раскрывает внутренний мир героев, гуманистическую идею произведения.

Весьма важно подчеркнуть, что Давиташвили удалось показать сцены, содержание которых понятно без помощи литературного либретто, причем показать средствами пластики, а не мимики. Здесь особенно ярко выявились своеобразные приемы хореографической выразительности, развитая и обогащенная танцевальная речь. Балетмейстер помог артистам эмоционально откликнуться на художественную мысль партитуры. И каждый из молодых танцовщиков максимально выявил собственные способности, сохранив при этом творческую индивидуальность.

Удачная находка постановщика — видение Джульеттой своего жизненного пути, своей любви к Ромео. Запомнилась и последняя мизансцена: легкий наклон застывшей в объятиях друг друга пары. (Смерть не властна над чувством двух юных сердец!)

Тонкой одухотворенностью веет от В. Копыцы в роли Джульетты. Несмотря на некоторую техническую неуверенность, юная балерина создает поистине пленительный образ, подкупая пластичной кантиленой танца. Иные краски в портрете Джульетты у Ц. Баланчивадзе. Яркостью, ювелирной отточенностью движений отличается ее исполнение. Запоминается в ее интерпретации и трепетная радость первой любви

в сцене венчания, и романтический эпизод ночного свидания с Ромео, где уже ощущается начало будущей трагедии. Очень выразительна Джульетта-Баланчивадзе в финале балета.

Сочетанием мужественности и изящества танца привлекает З. Амонашвили-Ромео. Его сильные, высокие прыжки, стремительные и точные вращения не могут оставить зрителей равнодушными. Но не является ли его Ромео скорее сказочным принцем, чем реальным героем трагической повести Шекспира?

Небольшая, но насыщенная роль Тибальда — беспощадного и мстительного фанатика — творческое достижение С. Терещенко. Молодой артист живет на сцене высоким накалом страстей. В каждой его позе, даже, внешне статичной, в каждой паузе, в каждом жесте чувствуется огромная внутренняя экспрессия. Выпукло и динамично, без традиционных дуэльных атрибутов, проведена сцена поединка.

С тонким художественным вкусом поставлен и одноактный балет Анри Соге «Бродячие комедианты» в оркестровке С. Цинцадзе. Мелодическим и эмоциональным зерном музыки Соге является песенка, исполнявшаяся известной французской эстрадной певицей Эдит Пиаф, выросшей в среде таких же бродячих комедиантов. Эта простенькая, монотонная песенка с легким налетом грусти — типичный репертуар шарманки, под звуком которой шли представления старинной «комедии масок».

Труппа бродячих комедиантов дает представление на площади провинциального городка Франции. Усталость после тяжелого, полного лишений пути как рукой сняло, стоило только выйти на подмостки и заняться любимым делом. С увлечением танцует, точно гуттаперчевая, девочка с обручем — Р. Свирина; легкомысленная, жеманная Коломбина — М. Махарадзе очаровывает Арлекина — В. Присяжнюк; демонстрируют свое акробатическое мастерство клоуны — Н. Абдаладзе и М. Бутхузи; смещит зрителей разноразмерными движениями «сиамских близнецов», соединенных одним огромным бантом, — С. Кравцова и Л. Прасолова. Искусны манипуляции фокусника — Г. Кукуладзе, оживляющего куклу, — Р. Иосава. Представление заканчивается общим темпераментным галопом комедиантов. Однако публика не очень щедра:

в протянутый цилиндр падает лишь несколько мелких монет. Бродячие артисты вновь вернулись к жестокой действительности, в оркестре все звучит грустная песенка Эдит. И слушатели уносят ее с собой...

Хореографическая «партитура» балета полна выдумки, изобретательности. Выступление каждой пары солистов носит характер блистательного комедийного «французского диалога». Но даже в самых, казалось бы, грубоватых приемах буффонады балетмейстер счастливо избегает перехлеста, вульгарности, сохраняя мягкость и благородство юмора.

Постановка «Испанского каприччо» на музыку Римско-го-Корсакова покорила богатством танцевальной стихии. Однако как раз этот балет, несмотря на эффектную и динамичную хореографию, созданную Г. Давиташвили, исполнительски менее впечатляет. Может быть, здесь опять же сказалась слишком резкая разница в художественном и техническом уровне танцев солистов (М. Махарадзе и Г. Кукуладзе) и кордебалета.

Декорации Б. Мессерера как бы дописывают танец, активно включившись в общий ритм спектакля. Художник создает не конкретную обстановку, в которой разворачивается действие, а обобщающий образ, непосредственно связанный с музыкой. Это достигается и точно угаданной цветовой гаммой, колоритом декораций и костюмов, и характерными сценическими аксессуарами, тщательно подобранными художником.

Так, в «Испанском каприччо» Б. Мессерер использовал яркую небесную лазурь «задника», черную кружевную шаль, пестрые тюльпаны карнавальных фонариков. Эффектно выглядели и костюмы.

Чудесны декорации «Ромео и Джульетты», выполненные в венецианском стиле, — легкие, кружевные, позолоченные аркады на темном фоне. Однако, думается, традиционные пачки или хитоны лучше бы подошли к классической хореографии Пассакалии...

И еще одно «но», которое по традиции журналисты приберегают для конца рецензии. Это «но» касается уровня исполнительского мастерства оркестра (дирижер Д. Кахидзе).

К сожалению, оркестровому коллективу во многих случаях не хватало четкости, чистоты, ровности звучания и в целом и в отдельных группах (особенно у струнных). Бледно, невыразительно прозвучало красочное «Каприччо» со всеми его виртуозными сольными партиями.

Хочется еще раз отметить энтузиазм и творческую увлеченность молодых артистов балета. Пусть в этой работе замыслы балетмейстера и не были полностью реализованы, но сама попытка поставить новые художественные задачи перед нашим балетным коллективом имеет большое воспитательное значение, помогает совершенствовать мастерство.

«Заря Востока». 26.III.1969 г. («Симфония музыки и танца»); журнал «Музыкальная жизнь», № 11, 1970 («Вечер одноактных балетов»).

Д. БАЛАНЧИВАДЗЕ И Н. ПАПИНАШВИЛИ В «ГОРДЕ» Д. ТОРАДЗЕ

В балетном спектакле «Горда» (музыка Д. Торадзе, постановка В. Чабукиани) в главных ролях — Иремы и Джава-ры — впервые выступили молодые танцовщицы Цискара Баланчивадзе и Наталья Папинашвили.

Уже в партии Джульетты (в одноактном балете «Ромео и Джульетта» на музыку Чайковского, который поставил Г. Давиташвили) Цискара Баланчивадзе зарекомендовала себя настоящей «романтической» балериной — поэтичной, одухотворенной, прекрасно осязающей музыку. И встретившись в постановке «Горды» с богатой нюансами музыкальной характеристикой Иремы, Баланчивадзе «нарисовала» сочный запоминающийся хореографический образ героини. Танец балерины подобен непрерывно льющейся мелодии, со всеми ее динамическими взлетами и спадами. Баланчивадзе тонко чувствует законы драматургического развития; традиционный пластический жест в ее исполнении обогащается множеством нюансов, раскрывая по ходу действия все новые, подчас резко контрастные грани внутреннего мира героини.

Первый выход Иремы. Сколько надменности в точно сошедшей со старинной грузинской фрески царевне! Но вот Ирема видит Горду, спасшего ее любимого сокола, и весь ее облик становится мягче, доступнее.

В танце с соколом раскрывается внутренняя красота героини. В этой развернутой хореографической арии пока еще ощущается спокойствие, ясность, чистота. Балерина не торопит темп: строгими, сосредоточенными движениями она с графической точностью вычерчивает пластический рисунок, акцентируя широкие плавные ходы и неожиданно остро прерывая их чеканными остановками. Ничего лишнего, но и ни одного «пустого» места — все заполнено ощущением музыки, танца. Та же плавность, легкость, прозрачность отличают танец Иремы-Баланчивадзе и в дальнейшем, но здесь в нем больше взволнованности, трепета зарождающегося чувства.

Идиллическая сцена Горды, Иремы и их маленького сына Бадри — это гимн счастью. В эмоциональном дуэте, с его воздушными поддержками, полетными прыжками, каждое движение, каждая хореографическая фраза передают тончайшие оттенки чувства, настроения героев. Сколько шаловливой нежности в играх Иремы с сыном!

И снова резкий контраст. Обезумевшая от ужаса мать, над которой нависла угроза потери ребенка, просто потрясает. В стремительном беге на пальцах Ирема-Баланчивадзе опоясывает сцену, моля окружающих спасти ее сына. Заломлены в отчаянии руки балерины, вся ее фигура, жесты, лицо [выражают беспредельное горе...

Способная, техничная балерина, Наталья Папинашвили сумела оттенить контрасты в настроении своей героини: восторженность в первой сцене, когда Джавара надеется на ответное чувство Горды, и постепенное пробуждение темных сторон ее души. В танце Папинашвили увлекает техническая смелость, уверенность прыжка, четкость пируэтов, экспрессия бега на пальцах. Однако глубоко и самостоятельно прочесть сложный образ Джавары ей не удалось. Молодая балерина, только еще формирующая свою индивидуальность, видимо, не смогла противостоять силе впечатлений от трактовки Л. Мита-

ишли этой партии и, быть может, даже невольно пошла по пути, уже проложенному старшим коллегой, повторила его.

«Вечерний Тбилиси», 6.XII.1969 г.

«СЕМЬ КРАСАВИЦ» К. КАРАЕВА

«Образы семи красавиц сердцем возлюби, шах Бахрам в неволю страсти отдал сам себя...» Эта страсть оказалась для шаха роковой. Она заглушила его светлые чувства к людям, к крестьянской девушке Айше, к ее брату — воину Мензеру, сделала его недостойным правителем народа. Почувствовав свою силу, народ изгнал шаха...

Об этом повествует творение гениального азербайджанского поэта и мыслителя XII века Низами Гянджеви, сюжет которого лег в основу балета Кара Караева «Семь красавиц». И либреттисты (И. Идаят-заде, Ю. Слонимский и С. Рахман), и композитор стремились не просто создать оказочно-фантастический нарядный спектакль, а выявить его социально-трагедийное содержание, смысл, воплотить средствами музыкальной хореографии драматургическую многоплановость балета с его острыми конфликтными ситуациями.

Музыка Кара Караева ярко танцевальна, по-театральному образна и, в то же время, благодаря широте эмоциональных обобщений, глубоко симфонична. Балетные партитуры Кара Караева живут своей, самостоятельной жизнью и вне сцены как крупные программно-симфонические концертные произведения. Вспомним, что симфонические сюиты «Семь красавиц» и «Тропюю грома» имеют не меньшую силу воздействия, чем одноименные балеты.

Партитура балета «Семь красавиц» привлекает нас творческой самобытностью, образностью музыкального языка, мастерством оркестровки. Композитор широко, хотя и очень индивидуально, использует песенный и танцевальный азербайджанский фольклор, подчиняя его традиционным балетным формам, например, вальсу. В танцах-портретах семи красавиц мы слышим оригинальную стилизацию индий-

ских, византийских, хорезмских, славянских, магрибских (испанских) и китайских мелодий.

Огромная заслуга в интересном и, я бы сказала, оригинальном прочтении караевской музыки принадлежит дирижеру, народному артисту СССР, лауреату Государственной премии Ниязи. В творчестве этого крупнейшего мастера привлекает сочетание ярко выраженной индивидуальности художника с искусством выявить самое характерное, самое ценное в исполняемом произведении, предельно точно раскрыть замысел автора. Его строго классическая манера интерпретации не мешает проявлению специфической, чисто национальной «изюминки». Трактовка Ниязи всегда продумана и в целом, и в деталях, оркестр под его управлением звучит темпераментно, красочно, по-особенному нарядно и в то же время проникновенно. И кажется, что нет изгиба человеческой души, которого этот тонкий дирижер-психолог не смог бы до конца прочувствовать и передать слушателю.

Следуя за замыслом композитора, Ниязи прежде всего стремится с наибольшей рельефностью выявить действительно психологическое развитие музыки. Почти все музыкальные характеристики Кара Караев дает в их драматургическом и симфоническом развитии. И Ниязи с особенной выразительностью передает широкое дыхание мелодики, четкие танцевальные ритмы, присущие главному образу балета — народу и его представителям — Айше, Мензеру, ремесленникам. Дирижер подчеркивает здесь национальную ладовую основу музыки, светлые, певучие инструментальные тембры. Подлинно реалистической силой отмечены музыкальные характеристики врагов народа — Бахрама, Визиря и их слуг: угловатость мелодического рисунка, резкость ритмических оборотов, тональных сочетаний — все это придает острую гротесковость образам. Выразительны в этом отношении такие эпизоды, как сцена «Суда Визиря», «Танец вытаптывания» и другие. Чудесно звучит в оркестре под управлением Ниязи таинственная, волшебная тема семи красавиц — в шелесте струнных, а главное, танцы-портреты красавиц различных стран (3-е действие).

Жаль, правда, что как раз сцена семи красавиц, такая эффектная, сочная, выразительная по музыке, «зрительно» подучилась несколько бледнее: танцы красавиц недостаточно раскрыли хореографическое богатство, национальные особенности народов различных стран, а художник, к сожалению, вообще отбросил цветовую символику одежд красавиц, которая играет важную роль у самого Низами¹.

Однако эти отдельные замечания несколько не снижают сильного впечатления, которое оставляет в целом композиция спектакля и постановка балетмейстера заслуженного артиста РСФСР П. Гусева. Осуществленная в 1959 году, она значительно превосходит первую постановку балета: сейчас больше внимания уделено психологизации сюжетной линии, убедительнее и интереснее разработаны массовые сцены, более отточено мастерство всего коллектива.

Танцы, и массовые, и сольные, в которых использованы Элементы азербайджанского танцевального фольклора, изящны, отличаются тонким художественным вкусом; удачно найден рисунок пантомимы. Самые эффектные и выразительные здесь — массовые танцы ремесленников и воинов, зажигательные народные пляски, демонически изломанные движения дворцовой стражи, дивертисмент шутов и придворных танцовщиц.

Прекрасно поставлены сольные номера и ансамбли главных героев балета — Айши, Бахрама, Мензера, Визиря. И, безусловно, многое определил талант исполнителей.

Каждое новое выступление народной артистки Азербайджанской ССР Лейлы Векиловой все больше убеждает нас в огромном творческом диапазоне этой прекрасной балерины, в ее крепком профессионализме. Артистке удается передать языком хореографии любое тончайшее движение души героини.

В трактовке М. Гаврикова мы ощущаем всю противоречивость образа Бахрама. Сильный танцовщик, он и внешне хорошо подходит к роли сказочного богатыря.

¹ Как раз танцы-портреты семи красавиц были блестяще поставлены балетмейстером Г. Давиташвили в Ташкенте, на сцене театра имени Алишера Навои (1955 г.). И в самом хореографическом рисунке и в костюмах артистов (художник М. Мусаев) был скрупулезно передан стиль каждого народа, от которого «представляли» девушки.

В партии волевого, мужественного борца за справедливость и в то же время нежного брата — Мензера мы увидели заслуженного артиста Азербайджанской ССР М. Мамедова. И все в движениях танцовщика, в его жестах, позах, мимике соответствовало характеру, чувствам, мыслям изображаемого героя.

Роль Визиря — злого гения шаха Бахрама — безусловно удалась артисту К. Гасанову: удачно найден и выполнен гротесковый рисунок танца, выразительна пантомима.

Порадовала и работа художника В. Доррера — его стремление не загромождать сцену, ограничиваясь чисто символическими декорациями. Хорошим вкусом отмечено большинство костюмов участников массовых сцен, солистов.

Блестящий, динамический, эмоциональный балет Кара Караева, созданный композитором в 1952 году, уже давно и прочно укоренился в репертуаре многих театров Советского Союза, за рубежом.

«Заря Востока». 17.VII.1963г.

ГАСТРОЛИ АРТИСТОВ «ГРАНД-ОПЕРА» ЛИАН ДЕИДЕ И МИШЕЛЯ РЕНО

Казалось, спектакль еще не окончен. Аплодисменты не прекращались, артисты «Гранд-Опера» все кланялись, кланялись без конца. И каждый их поклон воспринимался как хореографический рисунок: Мишель Рено нежно прижимал к себе Лиан Дейде, точно боясь снова потерять свою Жизель.

В этот вечер балет Адана достиг подлинных вершин трагедийности. Французским артистам удалось донести до зрительного зала всю глубину человеческих переживаний. В начальных эпизодах нас увлекла непосредственность, искренность чувств двух юных существ. В сцене сумасшествия Жизели горе, беспомощность героини вызвали буквально слезы сочувствия. У нас захватило дух от той силы реализма, которым был наделен нереальный мир мечты тоскующего Альберта.

Как все это было достигнуто? Прежде всего благодаря тщательно продуманной как в целом, так и в мельчайших деталях хореографической композиции. Движения, мимика, самый облик артистов (особенно Дейде-Жизели, образ которой совершенно менялся на протяжении всей драмы) были буквально отточены, отшлифованы. Этого можно достичь при большом техническом мастерстве, когда зритель не чувствует ни малейшего усилия, словно не существует у исполнителя трудностей и все естественно, прекрасно, все радует глаз, вызывает эстетическое наслаждение. Причем артисты придерживались мудрого принципа «распределения звучности». Если в первом действии публика была покорена выразительной игрой, изяществом и отработанностью хореографических линий, то в последнем — ошеломляющая виртуозность артистов способствовала углублению драматических ситуаций, человеческой трагедии, страдания героев обрели зримое пластическое выражение.

Лиан Дейде — артистка, умеющая средствами пластического языка передать различные эмоциональные состояния, характеры героини — и нежность, и романтическую возвышенность, и бравурность. Благодаря удивительной устойчивости на пальцах хореографическая фраза балерины предельно грациозна, мягка, закруглена. Поражает мимическое искусство артистки. Запомнилась ее простодушная вначале улыбка, в которой светится радость жизни, и ее искаженное нечеловеческим страданием лицо с остановившимися от ужаса, точно стеклянными глазами в сцене сумасшествия. В роли призрака живое, подвижное лицо Дейде — это маска, на которой не дрогнет ни один мускул. И хотя сила любви Альберта притягивает ее к себе, в ней уже не чувствуется живительного тепла — это лишь призрак.

Мишель Рено — актер большого обаяния. Особенно впечатлил его выход во втором действии — жесты, движения, мимика выразительно передавали переживания тоскующего, мучимого совестью Альберта. Интересно была проведена сцена появления призрака Жизели. Сначала эти появления мимолетны: видно, что Альберт напрягает всю силу своего

воображения, чтобы снова и снова вызвать тень любимой, удержать ее. И в нежнейшем адажио с Жизелью, в вихре самых головокружительных вращений и высоких прыжков, мы словно ощущаем беспредельную скорбь Альберта.

«Заря Востока». 10.V.1960 г.

ВЫСОКОЕ МАСТЕРСТВО ВЕРИЛ ГРЕЙ

Внимание тбилисцев в эти дни привлечено к театру оперы и балета имени З. Палиашвили, где проходят гастроли известной английской балерины Верил Грей (ее партнером выступает солист Большого театра Союза ССР Юрий Кондратов).

Артисты участвуют в спектакле грузинской труппы — романтическом балете А. Адана «Жизель». Жизель — одна из лучших ролей Б. Грей, которую она впервые исполнила, когда ей было шестнадцать лет (учиться танцевать Верил начала с четырех лет). Но самые любимые образы Грей — героини балетов Чайковского: Одетта-Одиллия из «Лебединого озера» и Аврора из «Спящей красавицы». Эти роли она создала, тоже будучи совсем юной...

Кроме Англии, Б. Грей неоднократно выступала в разных странах всех континентов. Осенью этого года она предприняла большую гастрольную поездку по Южной Африке. В Советском Союзе английская артистка была уже во многих городах, и после Тбилиси гастроли ее продолжатся в Москве и Ленинграде.

Б. Грей обладает четкой, уверенной техникой, редким даром воздушности, полетности. В ее безукоризненно отработанных движениях совершенно четко выявлен замысел хореографа. С редкой простотой, естественностью воплощает артистка сложный образ Жизели.

На протяжении двух действий Берил Грей удается создать три совершенно различных характера, используя для этого все разнообразие выразительных средств, передающих внутренний мир героини. В первом действии она — жизнера-

достная, беззаботная крестьянская девушка, которая вся отдается первому чувству любви. Движения Жизели игриво-кокетливые, легкие, дышащие счастьем, теплотой жизни, особенно в сложных, прихотливых рисунках ее дуэтов с Альбертом. Затем перед нами Жизель, обманутая в своих лучших надеждах, мечтах, надломленная, растерянная. Ее хрупкая натура не может вынести такого потрясения, и девушка теряет рассудок. Как резко преобразается весь ее облик. Взгляд, жесты — отсутствующие, словно одеревеневшие. Движения хаотичны, обрывисты, как и мысли. Жизель старается припомнить счастливые минуты, кажется, что сознание ее прояснилось, но снова рассудок мутнеет. Жизнь обрывается... В сцене на кладбище перед нами уже бесстрастный призрак умершей девушки. Движения Грей еще более классичны, бездушны, «бесплотны».

Первоклассный мастер балета Юрий Кондратов в роли Альберта во многом способствовал успеху спектакля. В его дуэтах с Б. Грей, как и в сольных номерах, хочется отметить четкое, продуманное исполнение технически сложного пластического рисунка, чеканность поз.

«Заря Востока». 29.XII.1957г.

ГЛАВА V. О ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ

ПЕРВЫЕ ГРУЗИНСКИЕ ПИАНИСТЫ-ПЕДАГОГИ А. И. МИЗАНДАРИ И А. И. ТУЛАШВИЛИ

1974 год был в Грузии вдвойне знаменательным в музыкальном отношении: исполнилось сто лет со дня основания в Тифлисе первой музыкальной школы крупным грузинским педагогом, пианистом-концертантом международного масштаба А. И. Мизандари, а также 100-летие со дня рождения известного профессора Тбилисской консерватории А. И. Тулашвили, чья деятельность неразрывно связана с развитием грузинской фортепианной школы.

Данная статья и посвящена этим двум музыкантам, творческие индивидуальности которых имеют много общего: ученица Мизандари, Тулашвили переняла от своего педагога высокую принципиальность, которой была отмечена его просветительская деятельность, его методы преподавания, где главное — рациональное начало. Конечно, в силу различия музыкального дарования Мизандари и Тулашвили, различия эпохи, в которую они жили и работали, культурно-общественной и социальной обстановки, по-разному сложились их судьбы.

До Мизандари (1838-1912гг.) музыкальное образование в Грузии, никем не контролируемое, носило узко-любительский характер. Игре на фортепиано обучали большей частью в обеспеченных семьях на дому приезжие пианисты (Л. Янишевский, Э. Эпштейн и другие)¹. Состоятельные люди могли и в дальнейшем посылать своих детей для продолжения музыкального образования в Петербург, Москву или за грани-

¹ Исключение составляли некоторые закрытые учебные заведения, где было налажено систематическое и более или менее контролируемое обучение игре на фортепиано, как, например, Закавказский девичий институт, Заведение святой Нивы, интернаты гимназий и другие.

цу. Однако такие возможности были у немногих, в основном у дворянских детей, которые, если и достигали некоторых успехов, ограничивали свою деятельность салонным кругом, считая для себя неприемлемым публично выступать или преподавать. Основная же часть населения грузинской столицы оставалась вне сферы влияния музыкальной культуры.

Остро чувствуя необходимость профессионального музыкального образования в своем родном крае, Алоизий Иосифович Мизандари, всесторонне образованный музыкант с широким европейским кругозором, в силу своих знаний, таланта и личных моральных качеств был как бы предназначен для важной просветительской роли.

Музыка явилась делом всей его жизни. Еще пятилетним ребенком, не зная нот, он часами подбирал на старом clavесине пьески, песни, марши, слышанные в родном Гори, а затем в Тифлисе, в течение семи лет занимался у Леона Янишевского, известного польского ссыльного писателя и пианиста. Попав в Петербург в 1855 году в качестве стипендиата «Кавказского комитета», он, наряду с занятиями в Университете (факультет восточных языков), совершенствует и свое фортепианное мастерство.

Его выступления в качестве солиста в университетских симфонических концертах под управлением известного дирижера Карла Шуберта имели успех у публики, у таких знатоков фортепианного искусства, как А. Рубинштейн, Т. Лешетичский, и заслужили похвальный отзыв М. Балакирева. Мизандари даже участвовал в концерте, организованном А. Рубинштейном весной 1862 года, сбор с которого пошел в фонд открывавшейся Петербургской консерватории. А близкое знакомство с самим Антоном Григорьевичем, его вдохновенным искусством и просветительскими идеями повлияло на всю последующую деятельность грузинского пианиста.

Но сначала ему еще надо было поучиться самому, и талантливый юноша решает ехать за границу. Так как у него не было для этого достаточных средств, он дает в Тифлисском театре Каравансарая четыре концерта — два с благотворительной целью, два в свою пользу.

В 1865 году Мизандари, первый грузинский пианист, появляется в Париже «в среде Россини, Листа, Мармонтеля и Херца», как вспоминали современники¹. Встречи с этими признанными мастерами произвели на Мизандари сильное впечатление и сыграли значительную роль в формировании его артистической индивидуальности. Парижский период — это период настойчивых творческих исканий грузинского пианиста: он много работает над звуком, над мельчайшими техническими деталями, тонкостями нюансировки. И его собственная игра становится все отточеннее, изящнее.

После Парижа Мизандари некоторое время живет в Вене, где близко сходится с Иоханнесом Брамсом и пианистом Иосифом Венявским, братом знаменитого скрипача. По рекомендации своих новых друзей Мизандари принимает участие в трех концертах музыкального общества «Хилярия». Отголоски этих концертов дошли до нас в виде хвалебных рецензий в венской прессе².

Осенью 1867 года Мизандари, возвратившись в Тифлис, приступил к педагогической деятельности, которая продолжалась многие десятилетия, дав Грузии не одно поколение профессиональных музыкантов.

Однако только в 1874 году, вместе с вокалистом Х. Саванели³ и пианистом К. Алихановым⁴, Мизандари осуществил свою долготленную мечту — открыл в Тифлисе музыкальную школу⁵, которая впоследствии и стала очагом профессиональ-

¹ В. Корганов. «Алоизий Иосифович Мизандари», сборник статей «Кавказская музыка». Тифлис, 1908.

² «Der Wanderer», 1867, 1/IV, № 89; ! «Die Debatte», 1867, 31/III; «Vorderblatt», 1867, 1/IV; «Neue Wiener Theater-zeitung», 1867, 4/IV, № 14. Рецензии эти были в свое время частично опубликованы на грузинском языке в тифлисской газете «Дроеба», 1870. 12/IV, № 23.

³ Харлампий Иванович Саванели окончил в 1868 году вокальное отделение Петербургской консерватории.

⁴ Константин Михайлович Алиханов пианист, занимался в Тифлисе у Э. Эпштейна, затем у Т. Лешетицкого в Петербургской консерватории.

⁵ Правда, в 1871 году в Тифлисе учреждена Музыкальная школа Кавказского Музыкального Общества, но просуществовала она недолго, и то скорее в официальных документах; просветительского значения не имела.

ного музыкального образования грузинской столицы. В 1886 году Школа была преобразована в Училище при Русском Музыкальном Обществе, а в 1917 году — в Консерваторию.

Вначале очень тормозили работу Школы материальные затруднения — Мизандари и его друзья не располагали никакими личными средствами, учеников было мало, и ничтожная плата за нравоучение не могла покрыть текущих расходов. Не было и специального здания. Школа ютилась в случайных, не приспособленных для ее деятельности помещениях. И все-таки она существовала и развивалась¹, потому что ее устроители думали только об успехе самого дела. Ни о каких личных интересах не было и речи. Работа — как административная, так и педагогическая — была распределена на равных началах между всеми тремя основателями. Мизандари и Алиханов вели класс специального фортепиано, Саванели — классы специального и хорового пения, а также элементарную теорию и сольфеджио.

Однако уже через год Алиханов уехал из Грузии, а служебные обязанности в Тифлисском государственном банке часто отвлекали Саванели от работы в Музыкальной школе. Бессменно оставался на посту директора и педагога Школы только Мизандари, всеми силами борясь за существование своего детища. Одним из способов спасти Школу от краха была организация концертов, на которых для привлечения публики Мизандари выступал и сам.

Класс Алоизия Иосифовича во все периоды его педагогической деятельности в Школе и особенно в Училище был предельно большой — всем хотелось заниматься с прославленным маэстро. Однако попасть к нему было трудно не только в Училище, трудно было даже брать частные уроки: надо было обладать целым комплексом музыкальных способностей, трудолюбием.

Заслуги А. И. Мизандари перед грузинским народом были настолько очевидны, что 3 января 1893 года тиф-

¹ См. упомянутую статью В. Корганова, а также работы А. Мшвелидзе «Очерки по истории музыкального образования в Грузии». М., 1971 и М. Вачнадзе «Очерки из истории грузинской фортепианной музыки». Тб., 1973 (на грузинском языке).

лисская общественность решила отметить тридцатилетие его артистической и педагогической деятельности. Отзывы прессы тех дней¹ свидетельствуют, в какой торжественный праздник грузинской культуры вылилось это чествование.

В многочисленных адресах, преподнесенных юбиляру, подчеркивались заслуги Мизандари, «основателя первой Музыкальной школы в Тифлисе, ныне тифлисского музыкального училища». А в одной из статей говорилось о его значении в деле просвещения всего Закавказья: «Алоизия Мизандари мы должны чествовать не только как музыканта, доставлявшего нам в течение целого ряда лет высокое эстетическое наслаждение, не только как педагога, одарившего нас многими артистами, а как человека, которому кавказская женщина, а затем и все кавказское общество обязаны в известной степени своими первыми шагами на пути к европейской культуре...».

Огромные заслуги в развитии грузинского фортепианного искусства имеет и Анна Ивановна Тулашвили, первая женщина-профессор Тбилисской государственной консерватории, заслуженный деятель искусств.

Закончив Тифлисское музыкальное училище по классу Мизандари в 1894 году с аттестатом первой степени, молодая Тулашвили еще четыре года занималась со своим замечательным педагогом, проходя программу консерваторского курса.

Помогали расширять Тулашвили свой музыкальный кругозор частые выступления в Тифлисе знаменитых русских и зарубежных пианистов. Кроме того, Анна Ивановна сама неоднократно выезжала и в Петербург, и в Москву, бывала в Варшаве, Берлине, Байрёйте, Париже, и везде старалась знакомиться с самой разнообразной музыкой — оперной, симфонической, камерной. Значительную роль в художественном формировании Тулашвили сыграли занятия в продолжение нескольких месяцев с известным французским

¹ Газеты «Кавказ», 5/1; «Новое обозрение», 4/1; «Тифлисский листок», 4, 5.I.1883.

пианистом и педагогом Луи Дьемером¹, последователем Антуана Мармонтеля, главы французской пианистической школы, с которым в свое время общался Мизандари.

Только после такой основательной подготовки Тулашвили начала публично выступать в сольных концертах и камерных вечерах Училища. Из рецензий того времени можно заключить, что игра ее отличалась художественной зрелостью, техническим мастерством.

К педагогической деятельности Анна Тулашвили приступила после окончания Училища. С 1894 по 1917 год она преподавала в интернате Третьей женской гимназии и в Закавказском девичьем институте, где воспитала ряд грамотных пианисток, из которых многие посвятили себя педагогической работе.

В 1903 году, по рекомендации Мизандари, Тулашвили приглашается в Музыкальное училище преподавателем фортепиано в младших и средних классах. Имея теперь дело не со случайным контингентом учеников, как это было в общеобразовательных учебных заведениях, а со специально отобранными по музыкальным способностям детьми, Анна Ивановна неустанно ищет наилучшие рациональные методы обучения игре на фортепиано. В дальнейшем ее педагогическая работа заслужила блестящую оценку: она получает звание свободного художника «*honoris causa*», должность старшего преподавателя, а затем и звание профессора Тбилисской консерватории. К 70-летию А. И. Тулашвили награждается орденом Ленина.

Много заслуг у Тулашвили и по линии научно-общественной деятельности. В течение ряда лет она — ученый секретарь Консерватории и член ее Правления, декан фортепианного факультета, заведующая кафедрами специального фортепиано и камерного ансамбля. Она прочла публично ряд важных докладов, написала несколько статей, таких, как: «Техника и ее значение в художественном исполнении пиан-

¹ Луи Дьемер (1843-1919), друг и почитатель П. Чайковского и А. Рубинштейна, с 1883 года — профессор Парижской консерватории, в классе которого учился А. Корто.

ниста», «О моем методе преподавания», «О значении педализации и о необходимости обучения педализации с детского возраста», «Исторические сведения о Тбилисской государственной консерватории», «О развитии музыкального образования в Грузии»¹, «О первом выдающемся грузинском пианисте А. И. Мизандари»² и др.

Стараясь все время пополнять и без того внушительный багаж эрудированного музыканта, Анна Ивановна всегда стремилась послушать хорошую музыку, прочесть интересную книгу, быть в курсе общественных и политических событий. До самых последних дней жизни Тулашвили была подтянута, деятельна, пунктуальна в работе. И когда 27 мая 1958 года ее не стало, никто не хотел верить, что Анна Ивановна никогда больше не войдет в свой одиннадцатый класс в Тбилисской консерватории, где теперь висит мемориальная доска.

Из данного краткого биографического обзора явствует, что Мизандари и Тулашвили были разносторонне образованными музыкантами, пианистами-исполнителями, выдающимися педагогами, творчески относившимися к своему труду. В их педагогических принципах было много нового, прогрессивного для того времени. Мизандари, а затем Тулашвили внимательно следили за успехами лучших представителей русской фортепианной школы, были знакомы с достижениями А. Мармонтеля (Тулашвили — через Дьемера), которому удалось практически расширить технические и красочные возможности инструмента. При этом грузинские пианисты не следовали слепо интересующим их мероприятиям, используя главным образом те нововведения, которые могли дать наиболее эффективные результаты в условиях Грузии.

Живя только искусством, Мизандари и Тулашвили всеми силами старались привить эту страстную любовь, заинтересованность своей профессией и ученикам, приучая молодежь к упорному, организованному труду. В своих повседневных занятиях они придавали большое значение культурному уровню учащегося, расширению его кругозора, одним

¹ Архив Тулашвили. Библиотека Тбилисской Госконсерватории.

² Журнал «Сабчота хеловнеба», 1954, № 5 (на груз. яз.).

словом — воспитанию его личности. Причем, ставя перед учениками художественные задачи, они умели конкретно указать путь к их решению. Работая над музыкальным произведением, они подробно останавливались на характеристике различных стилей, рассказывали об эпохе, породившей эти стили, о композиторах и их творческом облике. Ученики Мизан-дари и Тулашвили, независимо от способностей, играли грамотно, ясно представляя форму произведения, умели расставить «пунктуацию» в каждой фразе, как в правильном, выразительном чтении. На уроках тщательно анализировалась фактура пьесы, определялись технические трудности, характер движения.

И все же в педагогическом процессе у Мизандари и Тулашвили были и существенные различия. Мизандари обладал большим опытом как концертирующий пианист, кроме того, он сочинял музыку. Все свидетельства современников сходятся на том, что игра его очаровывала тонким художественным вкусом, виртуозным блеском, темпераментом, владением в пианизме чисто вокальной кантиленой. В молодости он довольно много концертировал на больших эстрадах Петербурга, Тифлиса, Вены; по сведениям, сохранившимся в семье Мизандари, играл он и в знаменитых парижских салонах. Свое пианистическое мастерство Мизандари сумел сохранить до глубокой старости. С годами из-за плохого состояния здоровья он меньше выступал публично, зато часто играл в кругу друзей, учеников. Поэтому его влияние на молодежь было огромным.

...За роялем сидел талантливый музыкант, отлично знающий фортепианную литературу своего времени, моментально схватывающий особенности композиторского мышления, могущий наглядно показать построение пьесы, выявить выразительные возможности гармонии. Композиторская деятельность¹, если и не вполне удовлетворяла его само-

¹ Сочинял Мизандари легко и свободно, прекрасно владея секретами *омпозиторской техники. Вспомним, что его романс «Расстались мы» изданный в Петербурге в 1863 году, явился первым напечатанным произведением грузинского автора вообще. А ряд его танцевальных пьес, опубликованных в 90-х годах, сохранил обаяние и в наши дни, в силу своей пианистичности, богатства колористических эффектов, романтического настроения.

го ввиду недостаточной оригинальности и национальной самобытности его творчества, несомненно, составляла силу и своеобразие его пианизма и педагогики. На уроках Мизандари большое внимание уделял интерпретации произведения, добиваясь оп-ределенного звучания, связанного с искомым образом, эмоциями. По рассказам учеников, игровые приемы как таковые интересовали его меньше. Это, вероятно, происходило еще и потому, что в его время вопросами методологии вообще занимались мало, особенно в Грузии.

Что касается Тулашвили, то она всегда старалась углубить врожденную склонность к методическим обобщениям. Еще в начале своей педагогической деятельности она много читает, знакомится с работами Деппе, Брейтхаупта, Штейнхаузена. В вопросах методологии она советуется с крупным пианистом и педагогом, профессором И. С. Айсбергом (преподававшим в Тифлисском музыкальном училище, а затем в Консерватории в 1907-1921 и 1936-1942 гг.), много поработавшим теоретически и практически над «натуральной системой» Рудольфа Брейтхаупта.

Насколько глубоко и всесторонне были изучены методологические вопросы, затронутые Брейтхауптом, и насколько творчески они были переосмыслены в Тифлисе, видно из статей Айсберга «Новые веяния в области фортепианной методологии» (журнал «Музыка», 1914), «Природа фортепианных звучностей и их динамическое обозначение» («Музыка», 1916), а позже — из уже упомянутых докладов Тулашвили.

Как Айсберг, так и Тулашвили считали совершенно правильным в методе Брейтхаупта борьбу с ненужными напряжениями в мышечной работе пианиста и предлагавшиеся им вместо этого «свободную руку» и «весовую игру».

Заслуга Тулашвили в том, что она одна из первых грузинских педагогов систематизировала и ввела в повседневную работу своего класса приемы «весовой игры». В начале XX века в Грузии еще был распространен старый способ пальцевой игры при неподвижной кисти, многочасовые, часто механические упражнения, вырабатывающие беглость пальцев при однородных позиционных приемах Черни, Клементи и

других. Между тем манера письма композиторов-романтиков — Бетховена позднего периода, Шумана, Шопена, Листа — требовала иных технических приемов исполнения. Кроме быстроты и ровности, нужны были оркестровая мощь и красочность звучания, виртуозное исполнение аккордовых, октавных пассажей, двойных нот, каскадов арпеджио через всю клавиатуру. Это было невозможно без точно осознанных пианистических методов. И то, что раньше в Грузии было интуитивно найдено крупными талантливыми исполнителями, стало при новой методической системе достоянием самого широкого круга пианистов.

Анне Ивановне Тулашвили удалось также методически развить и некоторые интерпретаторские положения своего учителя. По свидетельству современников, Мизандари мог воспроизводить за инструментом исполнительскую манеру мастеров, которых знал лично, — А. Рубинштейна, Листа, Брамса. Тулашвили просто зафиксировала в нотном тексте детали интерпретации интересующих ее пианистов¹ — Рейзенауэра, Корто, Петри — и тем самым сделала это достоянием нынешних поколений музыкантов.

Оба педагога уделяли также серьезнейшее внимание педализации. Но Мизандари ограничивался практическим показом, интуитивным постижением артистических тонкостей педализации, а Тулашвили, на уроках и в своем докладе, сумела более конкретно выявить ее методику. Она даже изобрела «детскую педаль» — специальный аппарат, с помощью которого маленькие дети могли педализировать, с самого же начала приучаясь к использованию красочных возможностей инструмента.

То же и в работе над звуком: оба старались достичь в игре своих учеников ровности, певучести, красочности. Мизандари определял нужное звучание на слух. Тулашвили же рекомендовала ученикам специальные упражнения — «выдержанные тоны», — при исполнении которых, наряду со слуховыми, играли роль и определенные двигательные ощущения.

¹ Архив Тулашвили. Библиотека Тбилисской Консерватории.

Различие общественной и социальной обстановки тоже существенно влияло на деятельность обоих музыкантов. Мизандари испытывал большие трудности, налаживая специальное образование в Грузии, где в те времена еще не было ни традиций, ни по-настоящему просвещенных в музыкальном отношении людей. На официальную помощь поначалу рассчитывать тоже не приходилось. Деятельность Тулашвили протекала уже в более благоприятной для развития искусства обстановке. Почва была подготовлена тем же Мизандари, основоположниками грузинского оперного искусства М. Баланчивадзе, З. Палиашвили, Д. Аракишвили, В. Долидзе и такими крупными музыкантами-профессионалами, как М. М. Ипполитов-Иванов. Преобразование училища в консерваторию, общий расцвет культурной жизни Советской Грузии дали возможность Тулашвили и ее коллегам вплотную подойти к научным исследованиям в области методики обучения игре на фортепиано, систематизировать опыт крупных советских педагогов и свой собственный.

За свою шестидесятидвухлетнюю педагогическую деятельность, из которых тридцать девять лет отдано Тбилисской консерватории, Тулашвили подготовила прекрасные кадры советских музыкантов. Многие из ее бывших учеников сейчас широко известные пианисты. При всем различии их творческих индивидуальностей, всех их объединяет высокое исполнительское мастерство, подлинный артистизм, вдохновенное отношение к искусству, которые воспитала в своих учениках Анна Ивановна. Назовем замечательного пианиста Рудольфа Керера, с огромным успехом выступающего как в Советском Союзе, так и за рубежом. Широкий масштаб пианизма Керера не раз отмечался на страницах печати. Прекрасен концертирующий пианист романтического склада — Тенгиз Амирэджиби. Отраднo, что он не ограничивает себя только произведениями такого характера, с большой убеждающей силой играет и музыку современных авторов — Прокофьева, композиторов Грузии. Много выступает Маргарита Чхеидзе — исполнительница произведений Моцарта, Шопена, которые звучат у нее изящно, тонко. В Тбилиси большим уважением пользуется и Гульнара Кавтарадзе — интересный музыкант, верная пропагандистка фортепианного творчества грузинских авторов.

Ученики А. И. Тулашвили с успехом проявляют себя и на педагогическом поприще, работая как в Грузии, так и в других городах СССР. Многие из них преподают в Тбилисской консерватории.

Наряду с профессиональной подготовленностью и с общими методическими установками, которые характеризовали работу самой Тулашвили, каждый из этих педагогов обладает своим пониманием и ощущением стиля интерпретируемого произведения, имеет свои педагогические принципы, методы работы, одним словом, свою «школу». Все они занимаются и вопросами методологии, экспериментируют.

В свою очередь они уже воспитали талантливых молодых пианистов, часто выступающих в Грузии и других республиках. Назовем наиболее известных и перспективных: Р. Ходжава, Р. Тавадзе, Э. Гулишавили, М. Хвития у профессора А. Шиукашвили; Т. Апакидзе у профессора Н. Гачечиладзе; Г. Шаверзашвили у доцента Г. Кавтарадзе.

В связи с юбилеем А. И. Тулашвили в 1974 году проведенные в Тбилиси многочисленные сольные и классные концерты ее учеников убедительно говорят о сегодняшней жизни традиций первых грузинских пианистов-педагогов. Самым интересным, самым показательным с точки зрения преемственности этих пианистических традиций явился концерт класса профессора Т. К. Амирэджиби. В концерте принял участие и ученики ЦМШ (Д. Давлианидзе — XI класс), и студенты Консерватории (Ц. Камушадзе — IV курс), и вполне сформировавшиеся пианисты (Е. Дзамашвили, В. Каламкарян, Р. Тушишвили). Особенно хочется отметить артистическое обаяние, виртуозные достижения талантливой пианистки, лауреата международных конкурсов М. Дойджашвили, часто выступающей на концертной эстраде и уже сейчас имеющей свой исполнительский почерк.

Упомянутый концерт отчетливо продемонстрировал «лицо» пианистической школы Амирэджиби, ее четко продуманный педагогический процесс, хотя и продемонстрированный музыкантами очень различными по своей творческой индивидуальности, по дарованию, по степени мастерства. Как и его музыкальные «предки» — Мизандари и Тулашвили, Амирэд-

жиби старается воспитать своих учеников прежде всего музыкально-образованными, передать им свою увлеченность искусством, тонкое ощущение стиля, профессиональное владение техническим аппаратом. И хотя концертная деятельность самого Амирэджиби несомненно обогащает его как педагога, чувствуется, что каждый участник концерта продемонстрировал какие-то свои индивидуальные черты, умение мыслить и работать самостоятельно. Это сказалось и в звучании музыкального текста, и в живой ритмической пульсации, в тембральном и динамическом разнообразии игры.

Так прослеживается преемственность традиций, идущая от первых грузинских пианистов-педагогов до наших дней. Заслуга их в том, что они сумели заложить крепкую профессиональную основу пианистической школы Советской Грузии, тем самым содействуя ее блестящему расцвету в наши дни.

Материал был частично опубликован в газ. «Заря Востока», 27.VII.1967 г. «Педагог-музыкант». «Заря Востока», 27.IX.1968 г. «Вдохновенный музыкант». Журн. «Сабчота хеловнеба», 1969, № 7. «Основоположник грузинской фортепианной музыки». «Анна Тулашвили» в сборнике «Очерки из истории грузинской фортепианной музыки», Тб., 1973г.

ДЕТСКИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ КОМПОЗИТОРОВ ГРУЗИИ

В нашей стране подрастающему поколению уделяется огромное внимание, используются все средства, способствующие воспитанию разносторонне развитого человека — достойного члена коммунистического общества. Одно из таких средств — музыка, адресованная специально детской аудитории. В этой области у нас работают лучшие симфонисты, композиторы, отдающие свой талант музыкально-сценическим жанрам, и авторы, целиком посвятившие себя благородной задаче — созданию музыки для детей.

Сопоставляя детскую музыкальную литературу, созданную грузинскими композиторами — представителями разных

поколений, — можно установить наряду с некоторыми идентичными чертами и значительное различие, связанное с веяниями времени, с творческой индивидуальностью художника. С самого же начала делается попытка создать самобытную музыку на национальной основе, несмотря на то, что первым грузинским музыкантам в этой области надо было начинать буквально с пустого места: не было никаких традиций, никаких самостоятельных национальных образцов. Была лишь всем известная классическая фортепианная школа — русская и зарубежная, на которую и опирались первые грузинские авторы.

В дальнейшем молодежь ищет новые приемы, новые краски для выражения образов богатой и многообразной советской действительности. Кроме того, не довольствуясь цитатами из уже известных национальных музыкальных оборотов, молодые авторы обращаются к еще не использованным профессиональными авторами интонациям грузинского фольклора и приемам народного исполнительства. В простеньких, на первый взгляд, пьесах они воплощают новые средства выразительности, проявляют хороший вкус, максимум изобретательности и, конечно, вдумчивое отношение к конкретным методическим проблемам.

Использование в работе с учениками фортепианных классов музыкальной школы образцов национальной музыки, обработанной современным композитором, играет большую и положительную роль в деле воспитания творческих навыков. Такой материал незаменим, особенно на начальной стадии обучения. Мы знаем, что дети, воспитанные исключительно на практике мажоро-минорной системы, слабо реагируют на другие натуральные лады, так как к ним их ухо не привыкло. Систематическое же изучение творчества композиторов разных национальных школ раздвигает стилиевые горизонты и поможет в дальнейшем овладению современной музыкой, приобщению к современному музыкальному языку, в котором обильно использованы диатонические лады. Знакомство с народной музыкой, связанной с танцем, движением, речью, приносит неоценимую пользу и для развития ритмических способностей детей.

Учащиеся, с самого раннего детства знакомые с мелодиями народа своей страны, хорошо их воспринимают, так как ощущают самый дух этой музыки, образы, ее вдохновившие. Кроме того, им интересно и в высшей степени полезно узнать, как из нехитрой народной песни получается профессионально обработанное произведение. Какими средствами это достигнуто? Если ученик будет постепенно знакомиться с приемами обработки, он и сам проявит творческую активность, что-то добавит от себя, сделает новые варианты переложения. Роль педагога — возбудить интерес и не дать заглухнуть росткам таких ценных стремлений, всячески их развить. Не случайно И. С. Бах на заглавном листе своих инвенций предлагает учащимся эту тетрадь «как средство приобрести вкус к композиции».

Необходимо, чтобы композитор, опираясь на длительный профессиональный опыт обработки народных мелодий, умел тонко выявить наиболее характерные черты музыки, отвечающие интересам нашего столетия. Это замечательно делали в своих сочинениях для детей Прокофьев, Барток.

Многое достигнуто в данном направлении и грузинскими композиторами. Стремясь сделать изучение музыки живым и увлекательным процессом, они снабжают свои детские пьесы программными подзаголовками, раскрывающими содержание, что вызывает в воображении ребенка определенные образы, настроения. Композиторы республики стараются пробудить в юных пианистах любовь к родной природе, быту, сказкам и, конечно же, к народной музыке. Все пьесы для детей направлены на овладение определенными техническими навыками игры на фортепиано.

Эти черты присущи в большей или меньшей степени уже композиторам старшего поколения, первым авторам музыки для советских детей — Тамаре Шаверзашвили, Шалве Тактакишвили, Валериану Цагарейшвили. Свое полное воплощение они находят в сочинениях таких признанных мастеров фортепианного письма, как Отар Тактакишвили, Алексей Мачавариани, Александр Шаверзашвили, Сулхан Насидзе, Нодар Мамисашвили, Тариэл Бакра-дзе. Большую педагогическую ценность представляют и произведения композиторов, специализирующихся в настоящий момент в данной об-

ласти, — Мери Давиташвили, Элеоноры Эксанишвили, Кетеван Туманишвили, Дали Чхеидзе и других.

Первыми образцами фортепианной музыки в Грузии вообще были пьесы для юношества Тамары Шаверзашвили. Музыка для детей и о детях занимает в творчестве этого известного композитора основное место. Много лет отдала Тамара Антоновна педагогической работе, хорошо зная запросы и возможности учащихся. Наверно, поэтому ее пьесы доступны юным музыкантам и по своему содержанию, и по языку, поэтому педагоги и их ученики так любят фортепианные загадки, песни, картинки Т. Шаверзашвили. Самые популярные пьесы Тамары Антоновны — романтический «Ноктюрн», на котором воспитывалось не одно поколение нашей молодежи, а также Шесть этюдов и «Интермеццо».

Фортепианные сочинения Т. Шаверзашвили были опубликованы в 1947 и в 1954 годах. Лучшие из них и наиболее полезные в педагогическом отношении вошли в «Альбом для юношества», переизданный в 1967 году под редакцией Андрея Баланчивадзе.

Цикл содержит двадцать пьес, построенных в соответствии с методическим материалом, используемым для обычного детского обучения. Форма и тематика их разнообразна: здесь и полифонические пьесы («Походная», «Спор», «Песня»), и этюды (Три этюда), и танцевальная музыка («Танец», «Грузинская плясовая», «Народная», «Вальс», «Скерцо»), и музыкальные портреты-характеристики («Упрямыцы», «Жаворонок», «Акварель»), и пьесы, связанные с действием («Игра», «Весенняя прогулка», «Прялка»), и бодрые, призывные интонации из окружающей жизни, которые всегда воодушевляют детей («Пионерская», «В школу»).

Здесь есть произведения (их большинство) традиционной формы, есть и импровизационного склада, присущего грузинской народной музыке. В сочинениях Т. Шаверзашвили встречаются и другие характерные национальные черты: чередование мажора и минора, гармонические секундовые последования, ритмы грузинских танцев, приемы народной полифонии.

В развитии грузинской фортепианной музыки весьма положительную роль сыграл и Шалва Михайлович Такта-

кишвили. Его фортепианные пьесы для юношества выразительны, пианистичны, написаны в лучших традициях русской и западноевропейской классики. По своим художественным достоинствам многие страницы этой музыки и по сей день не утратили своей оригинальности и свежести. В портфеле композитора — два концертино для фортепиано с оркестром, три трехчастные сонатины. Есть у Ш. Тактакишвили и много музыки для начинающих обучение игре на фортепиано, в которой он тоже сумел сказать свое слово.

Сборники детских пьес Ш. Тактакишвили — «Мир детей», «Альбом детских пьес», «Картинки для детей», «Сборник легких пьес» благодаря образности, доходчивости языка, несомненным педагогическим достоинствам включенных в них произведений являются неотъемлемой частью педагогического репертуара учащихся музыкальных школ. Сборник «Мир детей», написанный где-то в начале 30-х годов, выдержал уже несколько изданий, так как спрос на эти сочинения для детей был всегда велик. Цикл состоит из десяти пьес-картинок из детской жизни — беззаботные игры детей, любимые животные, увлекательный мир сказки, душевные переживания ребенка, — все это отражено в нем.

В пьесах Ш. Тактакишвили нас покоряет лаконичность и меткость характеристик — буквально двумя-тремя штрихами композитор создает рельефный, запоминающийся образ, причем такие образы нарисованы столь сочно, выразительно, что способны сразу захватить исполнителя и слушателя.

Играя эти пьесы, ученик знакомится с различными техническими приемами, причем как раз стремление к правильной передаче образов и заставляет юного пианиста творчески отнестись к поставленным перед ним техническим задачам. Так, в ряде пьес композитор старается приучить ученика к певучей, связной игре («Утешение», «Спи, дитя»), к острому стаккато, напоминающему «пиццикато» струнных («Музыкальная шкатулка»), к технике двойных нот («Игра в мяч», «Пляска кузнечиков», «На мельнице», «Косолапые утята», «Пляска жаб»), аккордов («Шествие гномов»), к легким форшлагам и динамическим контрастам («Пляска куз-

нечиков», «Страшная сказка»). Композитор тонко подмечает влечение детей к действию, отчего в цикле «Мир детей» преобладают пьесы двигательного характера, где движение выражается каждый раз новыми фактурными приемами. К примеру, в подвижных, легких фигурациях двойными терциями в мелодии, в прозрачном аккомпанементе мы ощущаем ритмические раскочки пьесы «Игра в мяч».

Само название «Пляска кузнечиков» указывает на изящный, танцевальный ритм. Для быстрых, скользящих движений терциями рекомендуется аппликатура, не нарушающая цельности позиции руки. Трудность исполнения заключается здесь и в тонких градациях пиано.

Тонко воспроизводится своеобразие кристально-прозрачного «игрушечного» колорита в «Музыкальной шкатулке», где-то напоминая «Музыкальную табакерку» Лядова. Прелесть пьесы заключается не только в имитации звучания автомата, но прежде всего в опоэтизированном образе забавной игрушки.

В миниатюре «На мельнице» легким *martellato* воспроизводится равномерный шум падения воды. Этот шум то приближается, то удаляется, что достигнуто сменой динамических оттенков. Перед остановкой колесо мельницы завертелось быстрее — музыка все ускоряется. Заключительное глissандо и аккорд создают полную иллюзию тысячи разлетающихся брызг.

В размеренных, несколько тяжеловатых поп *legato* «Косолапых утят» мы ясно представляем себе, как забавно переваливаются утята.

Слушая пьеску «Страшная сказка», мы тоже без труда проникаем в замысел композитора. Тайственные шорохи — утроенные унисонные «ходы» по интервалам уменьшенной квинты и увеличенной кварты на пианиссимо, хроматизмы форшлагов — это как бы вступление к действию, где тремоло воспринимается налетевшим ураганом: под его завывание проносятся ужасные чудовища (выкрики резких форшлагов в далеких друг от друга регистрах). Легкий шелест быстрых терций — словно сердечко, бьющееся от пережитых ужасов сказки. Заканчивается повествование спокойной, размеренной присказкой.

В «Шествии гномов» — уже не герои страшной сказки, а забавные, несколько гротесковые образы маленьких существ, добрых, миролюбивых. Музыка иллюстрирует шествие этих человечков — легкие стаккато в низком регистре, невесомые, как дуновение ветерка, взлетающие вверх глissандо, звонкие, острые аккорды и форшлаги.

«Пляска жаб» напоминает по приемам «Пляску кузнечиков» — те же легкие цепочки терций стаккато, те же острые форшлаги в аккомпанементе. Только в средней (секвенционной) части характер движения становится более весомым, солидным.

Фортепианные произведения Валериана Герасимовича Цагарейшвили, одного из старейших композиторов Грузии, чей славный юбилей мы недавно отмечали, написаны в основном для юношества и широко распространены в педагогической практике. Небольшие по размерам «Сказка», «Танец», «Прелюдия», «Ноктюрн», «Рондо», «Скерцо» сочинены в классической трехчастной форме. Привлекает в них мелодичность, пианистичность, тонкость в использовании автором элементов грузинского народного творчества. Композитор с успехом применяет разнообразные национальные танцевальные ритмы («Танец», «Рондо»), богатую орнаментику, характерную для грузинского фольклора («Сказка»), типичный для народной речи прием задержания аккордовых нот, без последующего их разрешения, что придает гармоническую остроту звучанию («Сказка», «Прелюд», «Ноктюрн»), выразительные сочетания дуолей и триолей в басовом голосе и мелодии («Ноктюрн»). Фактура в пьесах В. Цагарейшвили большею частью насыщенная (двойные ноты, аккорды), особенно в средних эпизодах.

Цагарейшвили также автор сборника «Четырнадцать детских пьес» и недавно написанных «Лесных сцен». Из шести миниатюр цикла самой интересной нам кажется пьеса «Лисички» — изящная, скерцозная, с заостренным пунктирным ритмом. Умение автора найти красочный, образный, увлекательный язык, применяя элементы фортепианной игры, овладение которыми предусмотрено педагогическим процессом, — именно это качество сделало пьесы Цагарейшвили незаменимыми в детском репертуаре.

Автор крупной ораториальной и оперной формы, Отар Васильевич Тактакишвили тоже не прошел мимо музыки для детей. В его сборнике «Шесть детских пьес для фортепиано» (1970) чувствуется яркая выразительность музыкальных образов, эмоциональность, лиричность, взволнованный порыв. Эти миниатюры, как и крупные сочинения О. Тактакишвили, интересны своеобразным претворением грузинских народных ладов, интонаций, ритмов, особенностей многоголосия. В описании с детства хорошо знакомых нам образов, настроений композитор проявляет много творческой изобретательности, отчего все у него звучит по-новому, свежо и гармонично.

Несмотря на то, что пьесы написаны в основном в простой двух- и трехчастной форме, в них большую роль играет и вариационное развитие, как лучший метод перехода от простого к сложному. Так в ряде пьес («Абхазский танец», «В горах», «Хевсурская колыбельная») композитор обозначает сначала контуры темы, лишь постепенно вводя сопровождение, сообщая музыкальной ткани все большую звуковую значительность, ладовую напряженность, расцвечивая ее кружевными узорами фигурации. Часто встречаются характерные для народного танцевального творчества модуляции на терцию вверх или вниз («Абхазский танец», «Танец девушек»).

Полифоническое мышление превалирует здесь над гомофонным. Большой частью это двухголосная фактура или же движение осуществляется в двух голосах, при малоподвижном третьем голосе. Особую воздушность придает музыке сопоставление далеко отстоящих друг от друга регистров («В горах»).

Чарующей прелести преисполнены пасторальные образы («Дедушкина свирель», «В горах»), а также шуточные танцевальные эпизоды «Берикаоба». Последняя пьеса сложнее других — здесь применен принцип многотемности, использовано ладовое разнообразие, виртуозные фигурации.

Музыка для детей привлекла и Алексея Давидовича Мачавариани. Его «Двенадцать детских пьес» отличаются искренностью музыкальной речи, конкретностью и картинностью образов при строгой лаконичности выразительных

средств, четко продуманной концепции всего цикла в целом и каждой пьесы в отдельности. К этим качествам надо прибавить четкую квадратность фразы с ее выпукло очерченной мелодикой, острые, своеобразные ритмогармонические обороты, берущие начало в народном искусстве.

И еще одно важное достоинство: цикл Мачавариани широко доступен психологии детей, способствует формированию их художественного вкуса. Тематика пьес весьма многообразна: автор рисует игры детей («Азбука Морзе», «Мячик», «Парад кукол»), воссоздает характер детского восприятия мира взрослых («Гости расходятся», «Шарманка»), раскрывает мечтательно-лирические настроения ребят, может быть, навеянные сказочными образами («В саду», «Прелюдия», «Караван»); есть в этом цикле и танцевальные мелодии, особенно близкие детям в силу своей действенной ритмики («Танец», «Маленькая тарантелла», «Танец Бианки», «Экспромт»).

Издание «Двенадцати детских пьес» А. Мачавариани осуществлено в 1966 году, но некоторые из вошедших в цикл номеров существовали раньше. Так, «Азбука Морзе» берет свое начало в музыке к кинофильму «Тайна двух океанов»; «Гости расходятся» и «Танец Бианки» — из балета «Отелло»; «Экспромт» — одно из ранних произведений композитора (1945 г.), где метко воспроизводятся на фортепиано наигрыши народного инструмента пандури.

Самая своеобразная пьеса цикла — «Караван» с его тонко зафиксированным настроением тоски, одиночества, которые должны охватить путника в пустыне. Ощущение непрерывного движения, монотонности создает остиная ритмическая основа, а также одноплановость мелодических формул, наложение друг на друга различных гармонических пластов.

Говоря о музыке грузинских композиторов для детей, нельзя не вспомнить пользующиеся большой популярностью циклы прелюдий Нодара Левановича Мамисашвили, предназначенные композитором для педагогического репертуара. Они делятся по степени трудности. Первый цикл, включающий семь прелюдий, написан для учащихся семи-

летки, две прелюдии — для семилетки и училища, шесть — для студентов консерватории.

Эти пьесы отличает лаконичность и простота языка, классичность формы, четкая фразировка. Образная и эмоционально насыщенная музыка Н. Мамисашвили напоена своеобразными народными мелодиями, гармоническими и Полифоническими красками, характерными для гурийской песни, имитациями тембров народных инструментов. Композитор употребляет характерные для грузинского фольклора фигурационные украшения, полифонические подголоски, параллельные аккордные ходы, квартовые комплексы, живые и энергичные ритмы народных танцев.

Мелодия Мамисашвили, всегда пластичная и красочная, может быть и очень короткой, когда служит чисто импрессионистическим эффектам («В гостях у птиц»), но бывает и широкой, распевной, передающей эмоциональное состояние (в пьесе «Размышление»). В музыке Мамисашвили много диссонансов, что связано с частыми модуляционными отклонениями, неаккордовыми звуками, составляющими подчас и своеобразную мелодическую линию.

Фактура письма в фортепианных сочинениях этого автора большей частью прозрачна, воздушна, а стиль его музыкальной речи во многом зависит от конкретных образов, от тех звуковых задач, которые ставит перед собой композитор. Здесь и импрессионистические краски, и эмоциональная действенность.

Иногда его музыка проникнута поэзией, лиризмом, особенно в высокохудожественных зарисовках природы («Встреча с бабочками», «После дождя», «Танец снежинок»). Мамисашвили воссоздает и духовный мир детей («Размышление», «Радость»), дела и обязанности ребят («В школу»).

С успехом применяются в учебном репертуаре и два цикла фортепианных пьес, а также «Сванские зарисовки» Таризла Лукича Бакрадзе. Особенно полезен для начинающих цикл из восьми миниатюр. Здесь и задумчивые, с налетом фантастики, лирические «зарисовки» («Сказка», «Размышление», «В лесу», «Развалины старой крепости»), и стреми-

тельно-подвижные, полные веселого лукавства миниатюры «Прогулка», «Шалунья», «Прыгалка», «Наездники».

В детских пьесах Т. Бакрадзе привлекает национальное своеобразие средств выразительности, последовательное использование многих пианистических приемов, осваиваемых, учащимися. Композитор удачно применяет принцип народного музицирования, к примеру, инструментальный наигрыш, сопровождаемый «подвижным» басом («Прогулка»), или оригинальный народный прием — сочетание четного и нечетного ритмов («Шалунья», «Наездники»). В цикле применены параллельные ходы аккордов и двойных нот («Прогулка»), хоральные звучания («Развалины старой крепости», «Размышление»). Композитор удачно сочетает в своей музыке гомофонные приемы с полифоническими («Прогулка», «Сказка», «Наездники»). Интересна в пианистическом отношении пьеса «Прыгалка».

Оригинальностью в выборе средств выразительности отмечена и музыка для детей и юношества Мери Шалвовны Давиташвили — «Хоруми», «Скерцо», «Ноктюрн», «Баллада», 4 прелюда, Сонатина, цикл для начинающих — все эти пьесы изящны, напевны, образны и эмоциональны. Композитор по-своему переосмысливает гармонические и ритмические особенности грузинского народного искусства.

Детский цикл включает четыре разнохарактерных пьесы — «Шуточная», «Песня», «Игра в мяч», «Торжественное шествие». Наиболее часто исполняется пьеса «Игра в мяч», где «вращательные» фигуры изображают кружение мяча. В этой пьесе особенно важно добиться ровного, непрерывного звучания, даже при динамических нагнетаниях.

Каждое произведение Сулхана Ивановича Насидзе — будь то крупное симфоническое полотно или скромная детская пьеса — всегда ново и интересно, оригинально и закончено. Наверно, именно это делает музыку композитора популярной среди самой различной аудитории.

В сборнике С. Насидзе «Двенадцать детских пьес» для учащихся начальных классов, который вышел уже третьим изданием, привлекают четкость и изящество музыкального языка, его национальная характерность, тщательная отделка каж-

дой пьесы. Несложная фортепианная фактура (короткие мелодические ходы в двухголосном изложении, охватывающие в основном средний регистр, редкие аккордовые сочетания, однородность приемов в пределах каждого номера цикла), а также простая и ясная форма делают пьесы Насидзе доступными для детского восприятия и исполнения. Здесь произведения и для начинающих, так сказать, первой ступени трудности, и для учеников, уже овладевших основами игры на фортепиано.

Достоинство цикла Насидзе не только в том, что они красочны и образны — композитор разрешает в них и определенные педагогические задачи: развитие певучего звука, контрасты штрихов *legato* и *pop legato*; здесь закладываются основы мелкой техники, техники двойных нот. Включив в сборник программные пьесы, автор затронул разнообразный круг тем, рисующих детский быт и близкий ребятам. Рассказы об игрушках («Плаксивая кукла», «Волчок», «Прыгалка»), картины природы («Дождичек», «Прогулка»), фантастический мир сказок («Сказка», «Марш сказочных дэвов»), «портреты» домашних животных («Киса»), трудовая тема («Песня маленького мастера»), танцы различных народов («Рондо», «Менуэт», «Тарантелла») — все это интересно и близко детям.

Образцами педагогического материала, на которых можно познать некоторые методы творческой работы с учеником, являются и два недавно вышедших сборника фортепианных пьес, по степени трудности предназначенных для учащихся от младших до средних классов музыкальных школ. Это «Полифонические пьесы» Сулхана Насидзе (изданные в 1971 г.) и «Двадцать грузинских народных мелодий» Александра Шаверзашвили (выпущен в свет в 1975 г.). Форма и содержание пьес, включенных в сборники, — разные, но их объединяют главные педагогические задачи — формирование музыкального мышления, основанного на образно-эмоциональном восприятии, последовательном постижении элементов музыкального языка, воспитание слуха, внимания, памяти, сообразительности. Все это одновременно и гораздо эффективнее, чем узко-технологическое обучение, воспитывает ученика, прививает ему необходимые пианистические навыки.

Беря за основу наиболее популярные народные городские и крестьянские мелодии из различных районов Грузии, А. Шаверзашвили значительно трансформирует фактуру сопровождения, по-разному варьируя знакомые грузинским детям образы. И, несмотря на некоторую традиционность выразительных средств — двух- и трехчастную форму, вариационное развитие, гомофонное и полифоническое изложение материала, такие специфические черты, как старинные грузинские лады и их полиладовые сочетания, секундовые гармонические последовательности, метроритмические особенности, воспроизведение средствами фортепианной фактуры народной манеры исполнения на национальных инструментах и соответствующие приемы звукоизвлечения, приобрели от соприкосновения с искусством современного мастера близкую нам трактовку.

Сам факт обращения А. Шаверзашвили к народным мелодиям положителен и с другой точки зрения: обычно ребенку легче интонировать голосом, чем играть на фортепиано; пропетая мелодия получается у него выразительнее, естественнее. Исполняя ту же мелодию на фортепиано, ребенок, помня, как она поется голосом, инстинктивно старается воспроизвести это звучание на инструменте.

Как мы уже отмечали, на таком нетрадиционном материале легче приобщить ученика к современному музыкальному мышлению и в то же время очистить педагогический процесс от привычных штампов, которые, к сожалению, часто бытуют при работе над заигранными классическими произведениями.

Жанры, к которым обращается А. Шаверзашвили, — наиболее близки детям: это песня, танец, марш. Большинство мелодий песенного характера — лирические («Колыбельная», «Мзе шина», «Чонгуро», «Мчит Арагви вдаль», «Лети, моя ласточка», «Привет вам, птички», «Дидавой нана», «Аробная») или скерцозные («Мохевская девушка», «Криманчули», «Чагуна», «Нанинавда», «Динамо»); из трех танцев — два грузинских («Цангала да гогона»; «Плясовая») и один вальс — образец городского фольклора («Пестрая бабочка»); есть военные марши, типа походных («Адила» — имеретинская походная, «Дели дела», «В клетке», «Походная»).

Простейшую технологию варьирования применяет автор в пьесе «Моховская девушка»; и от точного постижения того процесса зависит правильная трактовка пьесы в целом каждого ее звена. Как показывает темповое обозначение — Аллегretto, — тема песни шутливой, кокетливой характера. Танцевальность ее подчеркивается специфически народным ритмом на 6/8, акцентами-«приседаниями» на вторую половину такта. При варьировании фактура усложняется, хотя тема остается «на месте». Отсутствие значительных тональных сдвигов (натуральный минор с параллельным мажором — привычный фольклорный прием) обуславливает динамически ровное исполнение пьесы: звучность снижается лишь к концу, как предлагает автор.

Освоив пьесу в том виде, в каком написал ее композитор, можно затем предложить ученику изменить вариацию, поменяв местами партии голосов, чтобы мелодия звучала в правой руке октавой выше, а цепочки секунд и терций — в левой; объяснить, что секунда в данном случае является задержанием к терции. При наличии одних белых клавиш, однородности движения и правильной аппликатуры такой аккомпанемент не сложен. Во втором звене, перенеся мелодию двойными терциями в левую руку на октаву ниже, можно правой рукой дать зеркальный вариант сопровождения написанного автором, оставив органнй пункт «ля» на месте и аналогично суживая фигурацию. Естественно, что такой вариант не единственный: и педагог, и сам ученик могут придумать другие приемы варьирования. Польза от такой творческой практики очевидна: она уберезет ученика от механического заучивания, даст ему большую свободу в освоении клавиатуры.

Более сложный вариант полифонического развития фактуры, когда она меняется и гармонически, наблюдается во многих кантиленных пьесах цикла. Для примера остановимся на известной крестьянской песне «Мзе шина». Ее изучение особенно полезно для развития гармонического слуха, так как композитор, сохраняя в нетронутом виде плавную мелодию песни с ее ладовой переменностью, часто изменяет гармонизацию. Пьеса развивает и самостоятельность ритми-

ческого ощущения партий разных рук: в то время как правая рука в основном исполняет однородный ритмический рисунок, левая «обрастает» другими голосами в различных ритмических комбинациях.

Аkkомпанемент к данной пьесе можно бесконечно варьировать: играть его в восходящем и нисходящем движениях; вместо сектаккордов, как предлагает А. Шаверзашвили, это могут быть также различные виды трезвучий (ломаные аккорды и тому подобное). Здесь можно не ограничивать фантазию ученика, но надо, чтобы он был твердо уверен в целесообразности и эстетических достоинствах выбранного им варианта, мог бы отстоять свое мнение.

Элементы полиладового (биладового) звучания присутствуют в живой, веселой пьесе «Криманчули» с ее вибрирующим верхним голосом, как в гурийских и имеретинских песнях. Все здесь выдержано в сугубо национальной манере, и ученик должен хорошо слышать параллельные нисходящие квинты, секундовые гармонические последовательности, красочные вибрации криманчули, ощущать звуковое своеобразие при наложении тоники на доминанту. Необычность полиладовых сочетаний сама по себе достаточно сложна для слухового восприятия учеником. Поэтому педагог, подробно объяснив их гармоническую сущность и принцип соотношения между собой, для более прочного закрепления в памяти может предложить транспонировать пьесу в другую тональность.

Разнообразные методические требования осуществляются и в процессе изучения пьесы «Чагуна»: характер звукоизвлечения, ставящий целью имитировать щипковое звучание национального инструмента чонгури (вступление и аккомпанемент к песне, инструментальный наигрыш); разница методов звукоизвлечения при одновременном исполнении партий правой и левой рук (в зависимости от их смысловой нагрузки), динамические контрасты, тоже связанные с трактуемыми образами; и так же, как в «Криманчули» — закрепление слуховых ощущений переменности лада грузинских гармонических последовательностей.



Первый грузинский профессиональный пианист, педагог и композитор Алоизий Иосифович Мизандари.



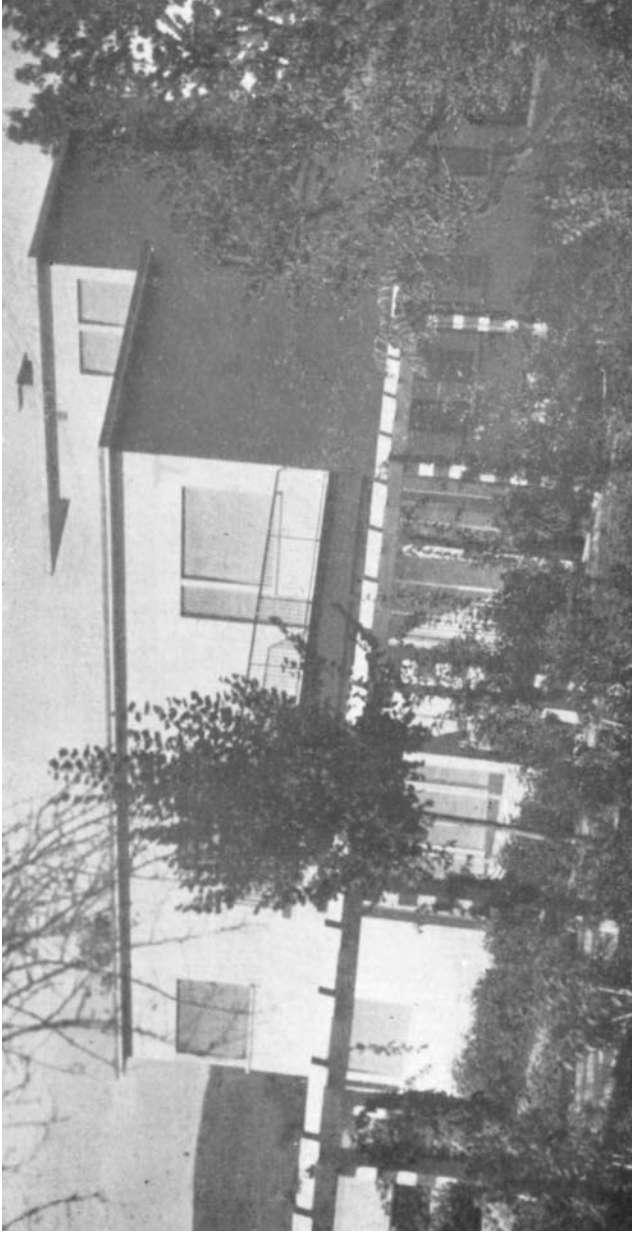
Пианистка и педагог Анна Ивановна Тулашвили. заслуженный деятель искусств ГССР, профессор.



Композитор и пианист
Сергей Васильевич Рахманнофф
в парке своей виллы «Сенар»
в Швейцарии.

Вилла «Сенар»





Вилла «Сенар»



Терраса виллы «Сенар».
М. Вачнадзе в гостях у Рахманиновых.
Октябрь 1946 г.



SALLE ERARD

13, Rue du Mail

— PARIS —

M A R D I

16

MAI 1939

— à 21 heures —

ouverture des portes à 20 h. 30

Récital
de la pianiste

PHOTO IRIB

MARGUERITE

SAHLBERG - VATCHNADZE

Программа концерта
пианистки
Маргариты Вачнадзе.
Париж, май. 1939 г.



Пианистка Элисо Вирсаладзе, народная артистка ГССР,
доцент Московской консерватории.

Пианист Тенгиз Амирэджиби,
заслуженный деятель искусств
ГССР, профессор.



Пианист Лексо Торадзе,
лауреат международных
конкурсов.





Пианистка Манана Доиджашвили,
лауреат международных конкурсов.

Дирижеры, народные артисты СССР
Одиссей Димитриади (справа) и Ниязи.





Скрипачка
Нана Яшзили,
лауреат
международных
конкурсов.



Пианист
Роман Горелашвили,
заслуженный артист ГССР,
доцент.

Между прочим, одно замечание хотелось бы здесь сделать: «Чагуна» — пьеса живая, увлекательная, однако темповое обозначение *Allegro* мне кажется преувеличенно быстрым: она больше тяготеет к *Allegretto*, в котором, кстати, яснее выявится ее танцевальный характер, острота и разнообразие звуковых образов. Вступлением и аккомпанементом к большинству эпизодов является все «суживающееся» тремоло, своим отрывистым звучанием напоминающее пиццикато струнных. Контрастом к этой предельно ровной, острой, даже суховатой партии левой руки является сочетание штрихов певучего *legato* и несколько тяжеловесного *pop legato*, повторяющихся нот мелодии, ее начальный и заключительный акценты. Проставленные на разных долях такта, они рушат оковы монотонной квадратности.

Инструментальный наигрыш, объединяющий различные звенья пьесы, играет роль народной присказки — спокойной, повествовательной.

Много интересных и нешаблонных приемов в грузинском военном марше — гурийской «Походной». Прежде всего, необычно его строение: все звенья состоят из пяти тактов и лишь в конце пьесы, следуя за драматургией танца, звенья расширяются за счет повторов некоторых фрагментов. Это яркая, красочная батальная сцена, разнообразная, несмотря на многочисленные повторы. Чеканная ритурнель окаймляет пьесу, играя роль заставки, как бы символизируя выход и столкновение воинов. Нижний голос передает наступательное движение враждующих сил. Последние два трихорда — скрещивание клинков.

В исполнении самого марша опять на первом плане — проблема звукоизвлечения. Характер легкости, пружинистости его поступи придает прозрачный, отрывистый аккомпанемент в синкопированном ритме, что почти лишает его акцентов (кроме третьего такта, где левой рукой остро подчеркивается вторая доля — тоже своего рода синкопа), правой же, при движении *pop legato*, максимально задерживаются пальцы на клавишах.

Для развития творческой фантазии ученика можно предложить ему «срежиссировать» данную пьесу, вдохнуть в нее драматургическое действие. Сначала просто описать его,

следуя за изгибами упомянутого интонационно-смыслового, и динамического плана. Если же ученик (или педагог) знаком с элементами грузинского мужского военного танца, его наверняка заинтересует хореографическое воплощение пьесы. Можно придумать под данную музыку и танец-игру, но для этого нужна уже группа детей.

При создании своего сборника «Полифонические пьесы» Сулхан Иванович Насидзе ставил иные цели: написать многоголосные произведения (традиционные по форме — каноны, инвенции, фуги), в которых бы органично слились наиболее типичные национальные черты — структурные, ладогармонические, метроритмические, инструментально-тембровые, но цитатно не воспроизводить народные мелодии, как это сделано у Шаверзашвили.

Ценность «Полифонических пьес» С. Насидзе определяется прекрасной, красочной музыкой с четкими, яркими образами, выраженными простыми, но профессионально продуманными средствами. Это не только инструктивная музыка для детей: композитор использует здесь свои творческие находки крупных симфонических произведений.

Пьесы Насидзе пианистичны, удобны с точки зрения новых норм фортепианной фактуры. В них отмечается эволюция выразительных средств грузинской музыки, идущей в ногу с современной методикой обучения игре на фортепиано; многие свежие технические приемы имеют своей основой народную музыку. Четкая разграниченность и независимость функций каждого голоса, характерность, тембр, выражаемое настроение, данное в развитии, — все это приучает юных музыкантов хорошо прослушивать отдельные голоса музыкальной ткани.

Пластичные, рельефные, легко запоминающиеся мелодии, четкие, порою сложные ритмы, красочное воспроизведение наигрышей на народных инструментах — пожалуй, трудно было бы назвать более действенные средства, способные приобщать детей буквально с первых же шагов учебы к современному композиторскому письму с усложненной фактурой. Именно поэтому так ценен цикл сегодня — он является отличной полифонической школой.

Как и в пьесах Шаверзашвили, здесь ощущается переменная ладовость, приводящая подчас в полифонических комбинациях к полиладовости, к острым диссонансам; наблюдается многообразие кадансов, хотя в них неизменно ощущаются национальные особенности языка.

Все пьесы в сборнике двухголосные — 10 полифонических пьес, 4 инвенции, 6 фуг. 10 полифонических пьес (они состоят из 7 канонов, двух пьес с использованием приемов канона и «Пассакальи» — вариации на остигатный бас) — это самостоятельные, не связанные между собой сочинения, раскрывающие какой-то определенный образ, смысл и содержание которого выражены в названии: «Ожидание», «Игра», «Колыбельная», «Канон», «Марш», «Прогулка», «Танец», «Жалоба горца», «Походная», «Пассакалья». Каноны написаны в трехчастной форме А-В-А (реприза, в большинстве из них укороченная). Средняя часть эмоционально активнее служит или зоной кульминации произведения или подводит к ней. В репризе общий тонус обычно ниже, и первый образ А несколько теряет свои реальные очертания. Такова схема, но осуществляется она в каждой из пьес по-новому.

Подобные обобщенные замечания, тесно связанные с формой сочинения, его выразительными средствами, и помогают ученику искать и находить самостоятельную интерпретацию.

Остановимся более подробно на исполнении некоторых пьес, написанных в форме канона, и уясним себе образ той или иной пьесы и средства, с помощью которых он раскрывается.

В пьесе «Ожидание» (канон в унисон) дается статичный, «тягучий» образ посредством повторяющихся, предельно тянущихся однообразными четвертями звуков; для большей жанровой выразительности эти звуки акцентируются. В средней части — резкая смена настроения, как бы возмущение против пассивности ожидания, взволнованность. Обилие восьмых, пунктирный ритм, динамическое усиление, более высокий регистр создают это ощущение. Перед репризой-кодой «протест» затухает. И снова — тоскливое ожидание. Заключительный мажорный аккорд — единственная светлая точка на фоне минорных ладов пьесы.

Такая лаконичная, даже несколько примитивная по своим выразительным средствам, но вполне законченная музыкальная зарисовка образа, ставит перед учеником проблему воплощения эмоционально-психологического состояния, прививает ему чувство формы, понимание особенностей композиционного письма. Здесь можно дать ему возможность самому найти соответствующие пианистические приемы. (Не забудем элементарного правила при исполнении канона — более раздельно показать начало темы у голоса, вступающего позже, особенно если это нижний голос).

Репризные части в пьесах Насидзе ставят перед исполнителем определенные интерпретаторские задачи, связанные с образом, в процессе развития становящимся несколько иным, чем в начале произведения. Так, в первой части «Колыбельной», с ее мерно покачивающейся мелодией, данной каноном на квинту и в увеличении, звучание спокойное и пока еще вполне реальное. В репризе тот же образ, после среднего, более действенного раздела (отголоски пережитого дня, которые еще волнуют засыпающего ребенка) я в более низком регистре, исполняется на пианиссимо, как бы сквозь дымку грез. Если здесь выделить нижний голос — тему, дающуюся четвертями, в увеличении, то и без *ritenuto* получится впечатление замедления — время останавливается, ребенок засыпает.

В «Пассакалье» оригинально использованы разнообразные приемы варьирования на остинатном басу. «Пассакалья» Насидзе идет на 4/4, тогда как классический танец имеет 3/4 или 3/2. Такой «квадратный» ритм сообщает упругой, волевой теме грузинской походной некоторую тяжеловесность. Стремительное движение шестнадцатыми к ноте си-бемоль нарушает мерное чередование восьмых. Возможно, здесь следовало бы несколько ускорить движение, сохраняя, однако, характер чеканных поп *legato* темы в целом. Это, безусловно, представляет некоторую трудность в сочетании с более сложным сопровождением. Поэтому в данном случае предлагается аппликатура, где используются наиболее сильные пальцы — 1-2-3. Написанная в миксолидийском ладу (с пониженной VII ступенью «си-бемоль») тема в каждом своем

звене заканчивается звуком «ре», что подчеркивается остановкой (четвертная нота вместо восьмой) и акцентом. Такое тяготение к субдоминантовой гармонии сообщает свой ладовой оттенок всему произведению; четко выраженной тенденции к доминантности в «Пассакалье» вообще нет.

Показ темы осуществляется одногласно в глубоком басу. В ее сопровождении разнообразно используется богатый арсенал средств варьирования, главным образом ритмического плана: ноты различной длительности, пунктирные ритмы, напряженные паузы, акценты; кроме того, здесь налицо различная плотность фактуры, штрихи, регистровые контрасты, повторяющиеся ноты, секвенционные фигурации, что, вместе с интонированием темы (противопоставление различных движений, способов звукоизвлечения, ритмических комбинаций и другое), дает интересные полифонические сочетания.

Объяснив ученику роль темы и варьированного сопровождения в общем драматургическом замысле, можно предложить ему самому обратить внимание на вытекающие отсюда исполнительские задачи, сугубо самостоятельно составить динамический план произведения, проверить аппликатуру сложных в смысловом отношении эпизодов.

«Пассакалья» Насидзе — отличная пьеса, которая благодаря своим ярким драматургическим и художественным качествам увлекает юного пианиста, а при публичных выступлениях обращает на себя внимание любой аудитории. Над ней интересно и полезно поработать, четко реализовав упомянутые нами исполнительские задачи.

Инвенции и особенно фуги Насидзе — сложнее. Здесь другие художественные образы, полифонические приемы: большее значение в этих пьесах имеют хроматизмы, острее их музыкальный язык. Однако трехчастность, используемая в канонах, доминирует и здесь, сохраняя в основном то же драматургическое значение частей. Встречается и изложение типа *stretta*, особенно в насыщенных по звучанию репризах.

Все эти качества наиболее ярко проявляются в Третьей инвенции, драматического, декламационного плана. Поэтому темповое обозначение *Allegretto*, данное композитором,

кажется не совсем уместным, так как в нашем представлении оно связано с легким, изящным характером. Ведь не надо забывать, что темповые обозначения предполагают не только определенный темп, но и характер данной пьесы, ее интерпретацию. Здесь, пожалуй, больше бы подошло неторопливое — *Moderato*.

Зерно трагедийно-декламационного начала заложено уже в изломанных контурах лаконичной темы инвенции, особенно в заключительном интервале, сексте. В верхнем голосе тема звучит на $1/2$ тона выше, что создает разнотональные линии типа «Сказки о мушке» Бартока («Микрокосмос»). Повторение темы в другом ритмическом варианте, который динамически можно противопоставить начальному (*forte* и *piano*), придает последнему таинственность, недоговоренность. Цепочка стремительных нисходящих секвенций приводит к басовому регистру. Следующая тональная линия на $1/2$ тона выше, но звучит октавой ниже, постепенно снимает интенсивность звучания, подчеркивая, именно интенсивность, а не напряжение — оно чувствуется и во втором варианте темы. В этой лаконичной, ярко образной миниатюре композитор достигает огромной выразительной силы.

После показа педагогом данной пьесы и соответствующего объяснения можно дать ученику какое-то время для самостоятельного постижения музыки, может быть, сначала только внутренне-слухового, а затем и в реальном звучании. Некоторые чисто технические трудности, касающиеся обоих пассажей, можно разобрать в дальнейшем: проработав пьесу и усвоив ее смысловой и звуковой образы, ученик будет лучше представлять себе, к чему стремиться.

Шестью фугами средней трудности Насидзе внес ценный вклад в отечественный педагогический репертуар. В пределах традиционной полифонической формы, традиционных приемов композитор сумел дать новые комбинации, свидетельствующие о его творческой изобретательности, о постоянном поиске нешаблонных стиливых выразительных средств. Отличительная черта его фуг — собранность, лаконичность высказывания, прозрачность фактуры в двухголосии.

Темы фуг развиваются свободно: они изящны, ритмичны, иногда декламационны, но есть черта общая для всех — они все естественно напевны и потому легко запоминаются. Интересны компоненты полифонического развития — противосложения, вносящие каждый раз что-то новое. Они органично вплетаются в изложение темы, но не отвлекают от нее слух, а, наоборот, преподносят еще более выпукло.

Роль интермедии различна: в некоторых фугах она доведена до минимума (например, во Второй), в других же (в Шестой) ей отведено значительное место, ее материал использован и в разработочном разделе.

Во многих темах фуг слышны грузинские музыкальные интонации (в Третьей, Пятой), но в более обобщенном, чем в канонах, виде. Темы рекомендуется интонировать в не слишком замедленном движении. Даже Первая fuga, которую автор предлагает играть *Adagio*, по характеру более живая, типа *Andante*. Есть изящные, скерцозные фуги (Вторая и Шестая). Особняком стоит кантиленная Четвертая, несмотря на быстрое движение шестнадцатых. Кстати, автор слышит ее в темпе *Allegro* однако представляется, что в таком быстром темпе она потеряет свою распеваемость и некоторую патетику в среднем разделе. Здесь больше подошел бы темп *Allegro moderato*.

Изучая фортепианные циклы А. Шаверзашвили и С. Насидзе, можно найти какую-то определенную тему, определенную сравнительную задачу. Например, разобрать «Плясовую» Шаверзашвили и «Танец» Насидзе (тем более, что обе пьесы — фортепианные обработки различных вариантов популярного народного танца Картули). В качестве сопровождения у Шаверзашвили использованы: 1. имитирования грузинского ударного инструмента доли (род барабана); 2. плавное движение баса, которое вместе с мелодией дает консонирующие и диссонирующие сочетания. Однако, при большом регистровом разрыве между голосами, все очень благозвучно.

Пьеса Насидзе написана в форме канона, где тоника накладывается на доминанту другого голоса (или наоборот), образуя два самостоятельных гармонических плана.

При сравнении обеих обработок ученик должен решить, чем руководствовались композиторы в выборе того или иного приема в сопровождении (конечно, в прямой зависимости от используемого мелодического варианта). И можно ли поменять эти приемы местами: написать кахетинскую «Плясовую» в форме канона, а к мелодии «Танца» приписать сопровождение в виде подвижного баса. Полезно сравнить средства выразительности богатых мелизмами лирических пьес — «Аробную» Шаверзашвили и «Жалобу горца» Насидзе, повествующих о прошлом грузинского народа, веками страдавшего, порабощенного. Кахетинская «Аробная» — образец вариационного развития материала, причем богатая мелизмами тема развивается каждый раз по-новому, в духе народных импровизаций, меняясь и ладогармонически (в народном исполнении песня идет без сопровождения). Настроение тоски, безысходности придают повторы одинаковых нот, нисходящее движение мелодии и ее украшений. Динамически развиваясь каждый раз к середине вариации, настроение к концу ее снижается, спадает. Рассматривая «Аробную» укрупненно, замечаем, что средний вариант (протест против порабощения) по аналогии с традиционным разработочным разделом развивается более активно и с точки зрения фактуры, и динамически.

Исполнять «Аробную» следует неторопливо, «выпевая» каждый изгиб мелодии с ее мелизмами (*Moderato — Ad libitum*). Думаю, что *Ad libitum* (по желанию) относится только к интонированию мелодии; в сопровождении должно быть строго выдержано соотношение внутри каждой ритмической ячейки, каждого такта. Необходимо тщательно следить за голосоведением сопровождения: средний голос здесь довольно подвижен и вместе с мелодией дает интересные комбинации.

Чтобы вызвать у ученика соответствующий настрой и выявить национальный тонус песни, полезно напомнить ему картину прошлого: медленно катится по ухабам проселочной дороги тяжело нагруженная арба с полудремлющим аробщиком. И далеко в ночной тиши льется песня — монотонная, заунывная.

То же чувство тоски и одиночества пронизывает пьесу «Жалоба горца». Предлагаем ученику самому обрисовать

пейзаж, настроение, соответствующие характеру музыки Насидзе. Как и в пьесе Шаверзашвили, скорбное настроение достигается здесь благодаря нисходящему движению мелодии, однообразно слигованных нот. Однако пьеса построена иначе, в форме трехчастного канона, может быть, не такого строгого как другие, но все же требующего сугубо полифонического исполнительского подхода.

Мы предлагаем использовать сравнительные приемы музыкального языка обоих композиторов и в других пьесах: в маршах Шаверзашвили («Адила», «Дели дела», «В клетке», «Походная») и Насидзе (средняя часть 5-го канона, «Походная», «Пассакалья»), различного типа колыбельных (у обоих авторов пьесы под номером 3); манеру варьирования (Шаверзашвили — «Мохевская девушка», «Солнце, в дом войди», «Лети, моя ласточка»; Насидзе — «Пассакалья»).

На материале этих пьес можно попробовать приобщить ученика и к импровизации, указав на какой-то определенный образ, вдохновивший обоих композиторов, предложить затем ученику найти собственное преломление данного образа.

Пьесы Шаверзашвили и Насидзе являются также полезным пособием для развития навыков чтения с листа, так как на первый взгляд легкие тексты содержат нешаблонные приемы ладогармонических, метроритмических свойств грузинской народной музыки. Говоря о читке с листа, мы всегда вспоминаем Листа, который «видел» на восемь тактов вперед. Но «видеть» тоже надо уметь — это должны быть опять-таки мгновенно схваченные, четко осознанные конструктивные и гармонические контуры.

Пьесы можно транспонировать (хотя бы частично, с целью технического овладения трудными фигурациями), сделать различные переложения, как, например, трех- или четырехручные, для голоса с фортепиано (главным образом пьесы Шаверзашвили). О варьировании материала мы уже говорили.

Интересно проследить какие-то сквозные приемы пианистического развития и манеру их изложения у обоих авторов: штрихи — *legato* и *non legate* (причем часто одновременное, как в «Чагуне» Шаверзашвили или некоторые вариации

из «Пассакальи» Насидзе), пассажи двойными нотами и аккордами, применение различного вида нарастаний динамики (постепенной, ступенчатой, контрастной), учащение акцентов или дробление фигурации с помощью лиг для создания иллюзии ускорения, фактурно-тембральные приемы, имитирующие народные инструменты.

К пьесам обоих авторов можно попробовать приписать другие варианты кадансов, но всегда вытекающие из стиля предшествовавшей музыки, фактурного материала.

Некоторые редакционные особенности в обоих сборниках — отсутствие или неправильное применение темпов, штрихов, динамики, а главное, полное игнорирование аппликатурных указаний обычно считается фактом нежелательным в педагогической литературе. Однако, при осмысленной работе над музыкальным произведением, этот факт может сыграть и свою положительную роль. Вместо того, чтобы механически пользоваться уже готовыми редакционными указаниями, исполнителю (ученику и педагогу) лучше самому проникнуть в образно-эмоциональный мир композитора, осознать его логику в выборе выразительных средств.

Такая творческая практика и поможет ученику проявлять интерес к изучаемой музыке, даст ему возможность раскрыть ее смысл, эмоциональный подтекст, приобщит к продуманной, направленной работе, более активно разовьет необходимые для фортепианной игры двигательные навыки, применительные к каждому данному случаю. И нам кажется, что это и есть один из наиболее эффективных методов, с помощью которых ученик будет расти как музыкант.

Последовательно прослеживая самобытный путь развития в области грузинской детской фортепианной литературы, мы яснее чувствуем значительные сдвиги, обусловленные сегодняшним днем. Это заметно и в чертах музыкально-интонационного языка, и в форме сочинений, и в их фактуре. Сейчас можно констатировать увлечение более глубинными пластами народной музыки и, в то же время, применение современных средств выразительности. Для большинства фортепианных сочинений грузинских советских авторов

характерны простота и графичность изложения, лаконичность формы, диссонирующие музыкальные интонации. А творческое использование сокровищ народного многоголосия вызвало к жизни ряд оригинальных сочинений как собственно полифонической формы, так и гомофонных, с элементами полифонии.

Грузинская фортепианная музыка для детей находится на подъеме.

Журнал «Сабчота хеловнеба». 1972, № 6,
«Грузинская фортепианная музыка для детей».

В СЕНАРЕ — У РАХМАНИНОВЫХ

1946 год. Второе послевоенное лето. В эту пору попасть в Швейцарию было нелегко. Одна из немногих стран, не принимавшая участия в войне, Швейцария сохранила высокий жизненный уровень, и, естественно, туристы стремились в этот обетованный рай, буквально осаждая Швейцарское консульство в Париже. Несмотря на официальное приглашение от Рахманиновых, которое работники консульства рассматривали с особым почтением, я долго не могла получить визу. А между тем я торопилась в Сенар (имение Рахманинова в маленьком местечке Хертенштейн, на берегу Фирвальдштетского озера) именно в летние месяцы, когда, впервые после наступления мирных дней, туда съехалась семья Рахманиновых: жена Наталия Александровна и дочь Ирина Сергеевна прибыли из Нью-Йорка, вторая дочь, Татьяна Сергеевна — из Парижа.

Я собиралась тогда писать монографию о Рахманинове, и хотя в моем распоряжении было много материалов, присланных мне из США Софьей Александровной Сатиной, Татьяна Сергеевна, чтобы лучше ввести меня в мир Сергея Васильевича Рахманинова, любезно пригласила в Сенар. О нем в Париже рассказывали много легенд, но, по крайней мере из моих знакомых, никто там не бывал...

Однако лето прошло. Сенар снова опустел. И вдруг, в начале октября — долгожданная виза. Звоню Татьяне Сергеевне: «Какая

ирония судьбы!». «Ну что же, — спокойно отвечает она, — поезжайте теперь, я протелефонирую экономке, и она вас примет».

Через несколько дней я была уже в Швейцарии. В Люцерне села на пароходик, курсирующий по Фирвальдштетскому озеру, и мое чудесное путешествие по рахманиновским местам началось.

Фирвальдштетское озеро издавна славится своей поэтической живописностью, рождающей особый творческий настрой. Его извилистые, гористые берега при каждом повороте, как в волшебном фонаре, демонстрируют новый пейзаж: то это гордые; неприступные утесы, то более мягкие очертания лесных массивов. Здесь хорошо работалось Вагнеру, Скрябину; здесь готовился к своим выступлениям Тосканини.

Сходя на пристань в Хертенштейне вместе с группой других пассажиров, я услышала, как среди встречающих человек с тачкой спросил: «Кто здесь к Рахманиновым?» И когда я выступила вперед, сзади послышался восхищенный возглас: «Quelle chance» («Вот повезло!»).

Действительно, повезло необыкновенно. Если при жизни Рахманинова его имение хоть и не часто, но все же посещали его близкие друзья, то теперь, особенно после отъезда семьи, уже никто не мог сюда попасть. А красота виллы и парка, ореол, окружавший имя Рахманинова, всегда притягивали туристов — хоть издали, через садовую решетку или со стороны озера полюбоваться Сенаром.

Машин на вилле не держали с начала войны. Человек с тачкой (это был садовник), рассчитывающий, вероятно, на более солидный багаж, чем мой скромный чемоданчик, подхватил его, и я гордо зашагала вслед, чувствуя завистливые взгляды, которые буквально жгли мне спину.

У Сенара было качество чрезвычайно ценное самим Рахманиновым: кругом не было построек, только крутые лесистые холмы, скалы. Сам участок Сергея Васильевича вначале представлял собой громадную скалу, которую надо было взорвать, прежде чем что-то построить, посадить.

Кроме тишины и спокойствия, Сергея Васильевича привлекал изумительный вид — озеро, а на заднем плане — засне-

женный Монте Пилатус в своей первозданной белизне утром и днем, розовый под лучами заходящего солнца.

В туристических справочниках, в «Записке» С. А. Сатиной сказано, что берега Фирвальдштетского озера по количеству осадков занимают одно из первых мест в Швейцарии. Мне, вероятно, очень повезло: из трех с лишним недель, проведенных в Сенаре, притом в самое, казалось бы, неустойчивое время года (октябрь), было много солнечных дней, чтобы любоваться Монте Пилатусом.

Сама вилла с ее тремя этажами и садом подробно описана у С. А. Сатиной. Мне хочется только рассказать, как вся обстановка в имении отражала облик своего хозяина. Вероятно, такая «душа дома» существует везде, но, может быть, не так ярко выраженная: люди часто не умеют, у них нет достаточно вкуса или попросту материальной возможности создать себе соответствующую «рамку». Рахманинов располагал всеми возможностями, денег он не жалел, к его услугам была творческая фантазия талантливых профессиональных архитекторов, декораторов, художников-садоводов. Однако из «Записки» С. А. Сатиной, по рассказам Татьяны Сергеевны и людей, живущих в Сенаре, Сергей Васильевич принимал самое активное участие в планировке и оформлении дома, сада, гаражей для машин и моторной лодки и других хозяйственных построек. Все делалось по его желанию и вкусу — вкусу, который составлял неотъемлемую сущность Рахманинова — человека и артиста, с его неповторимыми внешностью и внутренним содержанием, с его вдохновенным, но всегда продуманным во всех деталях искусством. На всем лежала печать благородства и изящества, дорогостоящей простоты, все было комфортно, добротное, просторно. И ничего лишнего.

Въезжали в Сенар через большие, монументальные ворота (при мне открывалась только калитка). Широкая аллея вела мимо гаража и домика садовника к главной постройке — зданию с современными контурами. Со стороны въезда дом имел несколько официальный вид, но если вы огибали его с озера, вас радушно встречали все террасы, те, которые непосредственно относились к дому и на которые выходили ши-

рокие окна-двери, а также большая каменная терраса с балюстрадой на озеро. Клумбы перед домом были усажены розами, которые так любил Сергей Васильевич; там же находилась великолепная аллея, увитая розами. Все это содержалось в таком же порядке, как при жизни композитора.

Планировка и озеленение сада были выдержаны во французском романтическом стиле — зеленые аккуратно подстриженные лужайки, живописно расположенные купы декоративных кустов и деревьев. Как в хорошо продуманном исполнении, все наиболее интересное, достойное внимания подчеркивалось, преподносилось крупным планом, оттенялось второстепенными деталями.

К озеру спускались поэтичные дорожки со множеством укромных уголков с уютными скамеечками, столиками, где можно было спокойно посидеть и даже поработать. Внизу была лодочная пристань, гараж с моторной лодкой, на которой Рахманинов так любил проводить свой отдых. Со стороны въезда был парадный вход в просторный холл, где принимали гостей или просто собиралась большая семья Сергея Васильевича. Отсюда шла широкая лестница в верхние жилые комнаты. Несмотря на прекрасную обстановку, я не очень любила этот холл, так как он выходил на северную сторону и днем казался мрачноватым. Зато привлекала прилегающая к нему большая солнечная столовая с раздвижной дверью на террасу. Туда я приходила четыре раза в день и хотя была в единственном числе, завтрак и обед подавались в полном параде, как для большого количества гостей. Помню, это обстоятельство меня очень смущало — я не хотела вводить в лишний расход моих гостеприимных, хотя и отсутствующих хозяев. Но экономка считала, что так «принято», и я не смела спорить. Кто-то в своих воспоминаниях писал, что Сергей Васильевич любил обилие еды на столе, хотя сам кушал очень умеренно. Очевидно, эти традиции сохранялись.

Самое же замечательное место в Сенаре, — здесь я проводила большую часть дня, — кабинет Рахманинова. Это просторная продолговатая комната, две стены которой — сплошные стекла. Одна имела большую перспективу в сад, другая на озеро. И казалось, будто две дивные картины укра-

сили кабинет Сергея Васильевича. В самом углу, между окнами стояло его кресло, которое фигурирует на многих фотографиях. Здесь он любил обдумывать свою работу или просто отдыхать. Напротив — письменный стол, за которым, если прервать на минуту работу и поднять голову, можно любоваться видом на озеро, рядом — великолепный Стейнвей (известно, что Рахманинов играл только на инструментах этой фирмы). А дальше по стенам — отличный по тем временам проигрыватель, шкафчик с пластинками — всеми записями Рахманинова и некоторых других артистов; заднюю стену занимали стеллажи с книгами и нотами.

В 1946 году американские записи произведений Рахманинова последнего периода по причине войны были еще мало известны в Европе, и я упивалась ими с утра до вечера. Сейчас пластинки Рахманинова стали достоянием самых широких масс, во всяком случае в нашей стране. За рубежом в те времена они стоили очень дорого и были практически мало доступны, особенно молодежи.

Не буду распространяться о рахманиновских записях — об этом уже много писалось и говорилось. Но не могу не вспомнить огромное впечатление от глобального охвата многогранного искусства Рахманинова — композитора и пианиста, хотя оно было мне уже знакомо по концертам в Париже.

Что запомнилось больше всего? В первую очередь «Рапсодия на тему Паганини» — и само сочинение, и его интерпретация. Годы, проведенные на эстраде, отточенность исполнительского мастерства не могли не оказать влияния на выразительные средства последних произведений Рахманинова. Их фактура стала более сложной, но и более ясной, совершенной, гармонический язык более изысканным, ритм острее, капризнее. А исполнение «короля пианистов», как его тогда называли, действительно достигло олимпийских высот. Каждый раз, слушая теперь эту пластинку, я мысленно переношусь в Сенар, в кабинет Сергея Васильевича — вечер, неяркое освещение настольной лампы рисуются моему воображению. И у меня щемит сердце при звуках 16-й вариации (почему-то особенно запомнилась именно она). Я слышу интимную, грустную беседу фортепиано, гобоев, англий-

ского рожка. Их реплики перемежаются с настроженными тремоло скрипок. И мне начинает казаться, что эта музыка сочинялась как раз в этом самом кабинете, тоже при вечернем освещении, и острое чувство тоски владело композитором. Была ли это тоска по родине или другая причина внутренней неудовлетворенности, сказать трудно, но общий настрой был именно таким.

Симптоматичны для мироощущения позднего Рахманинова и сложные образы его «Симфонических танцев». Тогда они казались мне более светлыми, чем сейчас. Вероятно, я фиксировала свое внимание на темах воспоминаний юности, которых много в первых двух частях, где-то недопонимая по молодости лет все то мрачное, трагедийное, безжалостно ведущее к концу. А мы знаем, что «Симфонические танцы» были последним сочинением Рахманинова.

Я очень любила в сенарской коллекции его транскрипции «Мук любви» Крейсера и «Колыбельной» Чайковского. Эти разные по характеру пьесы роднит общий принцип сочинения и исполнения переложений кантиленных произведений, первоначально написанных не для фортепиано. Здесь необходимо сохранить на фортепиано непрерывно поющую линию, как у скрипки или человеческого голоса. Задача усложняется тем, что Рахманинов создал трудные, виртуозные произведения с вариационным развитием, которые надо сыграть так, чтобы в «Муках любви» сохранить аромат венского медленного вальса, общее настроение непринужденности, изящества; в «Колыбельной» — убаюкивающее начало, общую неторопливость при многоплановых фигурациях в быстром темпе и в рамках динамических градаций от piano до mezzo forte. Как же исполнял эти пьесы Рахманинов? Казалось, никакие технические трудности не отвлекают артиста от раскрытия музыки, от «пения» на фортепиано. И при самых головокружительных темпах «музыка» оставалась неторопливой, поэтичной, законченно изящной.

Невольно возникает мысль: если бы сегодня, в наш вихревой, космический век, Рахманинов вышел на эстраду, высокий, подтянутый, спокойный, и исполнил бы в своей манере «Муки любви», «Колыбельную», песни Шуберта-Листа

(я не говорю уже о o-moll?ной сонате Шопена и «Карнавале» Шумана, которые всегда служили и будут служить эталоном для пианистов), как восприняла бы его публика? Конечно, с тем же энтузиазмом, что и полвека тому назад...

Ноты и книги. Их было не так много (вероятно, основная библиотека находилась в Нью-Йорке), но они тоже характеризовали своего хозяина. На видном месте красовались «Страницы моей жизни» Ф. И. Шаляпина («Pages of my life» на английском языке) с посвящением, сделанным рукою великого певца: «Главная радость моей разнообразной жизни — это Вы». Остальные книги — большей частью русские классики с Чеховым во главе, которого так любил Сергей Васильевич, советские писатели. Много редких юбилейных изданий, исторических книг, мемуаров знаменитых людей.

Среди нот, конечно, большинство произведений рахманиновского репертуара, как его собственных сочинений, так и пьес других авторов. Но как я ни искала какие-нибудь заметки, объяснения, указания нюансов и другие детали исполнительского анализа, ноты были почти чистые, а видно было, что ими пользовались. Может быть, все же Сергей Васильевич работал по другим экземплярам? Этого я так и не смогла узнать, но, думается, весь подробный план интерпретации исполняемой пьесы, о котором он говорит в своем интервью из американского журнала «Etude» (апрель 1932), он сохранял в голове. Так было вернее и, в то же время, легче нарушать заранее обдуманый план, следуя полету фантазии, капризам вдохновения...

Прошло более тридцати лет со времени моего пребывания в Сенаре. Впечатления были настолько яркими и сильными, что остались на всю жизнь. Возможно, я сейчас забыла некоторые визуальные детали, но хорошо помню ощущения, связанные с окружением Рахманинова. Помню, будто это было вчера, какой-то особенно легкий утренний воздух гор, напоенный ароматом роз. Я стою на террасе второго этажа, на которую выходит «моя» комната (это комната Татьяны Сергеевны), наслаждаюсь живописным пейзажем, благодатной тишиной, нарушаемой лишь игривыми переливами колокольчиков маленьких изящных

швейцарских коров, пасущихся на горных полянах. Помню, что в тот момент я особенно оценила выбор Сергея Васильевича: Сенар был именно тем местом для работы, которого ему так не хватало во времена зарубежных скитаний. Здесь, «вдали от мирской суеты» и в то же время в самом центре культурного мира, композитор мог, наконец, почувствовать себя по-настоящему дома, в тесном семейном кругу, которым так дорожил. Здесь он мог сосредоточиться, спокойно заниматься и творить, здесь у него зарождались новые планы, здесь он написал в 1934 году свое первое крупное сочинение зарубежного периода — Рапсодию на тему Паганини (Четвертый концерт для фортепиано и оркестра, законченный в 1926 году в Париже, был начат гораздо раньше, еще в России), Третью симфонию (1936). И до 1939 года Сергей Васильевич неизменно проводил летние месяцы в своем Сенаре. Когда во время войны ездить из Америки в Европу было уже невозможно, композитор остро переживал разлуку со своим детищем, в которое вложил столько сил, энергии, сердца. Но старты, взятые в Сенаре, реализовались и позже в Нью-Йорке: «Симфонические танцы» были написаны в 1940 году.

Как обидно, что Сенар от нас так далек и все меньше остается людей, его посетивших, хотя он все еще принадлежит представителям семьи Сергея Васильевича Рахманинова.

Тбилиси-Москва, 1978.

«Советская музыка», 1979, № 2.

МУЗЫКА ШОПЕНА В ГРУЗИИ

В 1841 году на Кавказ был сослан известный польский писатель и музыкант Леон Янишевский. Талантливый пианист, он в течение многих лет преподавал в Тифлисском институте благородных девиц. Остро переживая разлуку с родиной, Л. Янишевский, естественно, с большим вниманием следил за творчеством другого польского патриота, тоже вынужденного жить на чужбине, — Шопена. Он любил испол-

нять произведения Шопена в своих концертах и предлагал их наиболее одаренным ученикам, стараясь донести до каждого поэтичность, пламенность и блеск шопеновской музыки.

Особенно сильное чувство преклонения перед гением Шопена Л. Янишевский сумел внушить на всю жизнь и своему, тогда еще совсем юному, ученику Алоизию Мизандари, с которым он занимался с 1847 года до отъезда юноши в Петербург в 1855 году. В столице молодой Мизандари вскоре выступает с симфоническим оркестром под управлением Карла Шуберта, исполняя Большое концертное рондо Шопена, и заслуживает похвальный отзыв М. Балакирева.

В Тифлисе в 1863-1865 гг. Мизандари принимает участие в четырех концертах, впервые публично играя в Грузии произведения Шопена. Возвратившись в родные края в конце 1867 года после Парижа и Вены, где он много работал и концертировал, А. Мизандари с тем же юношеским упоением, но с еще большим мастерством интерпретирует произведения любимого композитора.

Все, кто слышал игру первого профессионального грузинского пианиста, сходятся на том, что игра Алоизия Мизандари отличалась эмоциональностью, богатством тембрально-динамических красок, большим техническим совершенством. В Грузии Мизандари до самой смерти (1912 год) работал и как талантливый педагог, прививая молодому поколению любовь к творчеству великого польского композитора.

Ярко выраженный национальный характер музыки Шопена, ее чудесная свежесть, непосредственность, волновали и увлекали грузинских слушателей. Мечты Шопена о свободной и независимой родине совпадали с чаяниями грузинского народа, изнывавшего под гнетом царского самодержавия. В знаменитом Революционном этюде, этюде № 23, Полонезе *As-dur*, 24-м прелюде, героических балладах прогрессивно настроенная часть грузинского общества слышала призыв к борьбе за национальную независимость.

С легкой руки А. Мизандари произведения Шопена, начиная с 80-х годов прошлого столетия, все чаще включались в программы концертов грузинской столицы. Они исполня-

лись тифлисскими пианистами Г. Коргановым, Б. Амирэджиби, А. Тулашвили, А. Вирсаладзе, а также такими крупнейшими русскими и зарубежными пианистами, как С. Менцер, А. Есипова, В. Сафонов, А. Рубинштейн, А. Рейзнауэр, А. Зилоти, Э. Зауэр, Н. Николаев, Г. Гольдстон, К. Игумнов.

Расцвет советского пианизма, создание таких значительных пианистических школ, как школы К. Игумнова, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, С. Файнберга, Л. Николаева, неизменные победы советских пианистов на международных шопеновских конкурсах — все это подняло на новую творческую ступень исполнение музыки Шопена в Грузии, способствуя ее распространению среди самых широких слоев населения.

В своей трактовке произведений Шопена грузинские пианисты, в прошлом воспитанники Тбилисской государственной консерватории имени В. Сараджишвили, выдвигают на первый план содержательность его музыки, жизненность, реализм образов. При этом они стараются донести до слушателя четкую ясность формы в произведениях Шопена, все своеобразие его мелодии, гармонии и ритма.

Наибольшим признанием и успехом пользуется интерпретация произведений великого композитора Тенгизом Амирэджиби. Имея в своем репертуаре большинство пьес Шопена, пианист часто посвящает ему целые клавирабенды. Игра Т. Амирэджиби проста, убедительна, всегда по-весеннему свежа и романтична. Его звук, легкий и певучий, имеет неповторимое обаяние; пианист великолепно передает и драматическую насыщенность кульминаций.

Среди грузинских пианистов, наиболее часто и интересно исполняющих в концертах музыку Шопена, — М. Эвтишвили, А. Нижарадзе, Г. Кавтарадзе, Т. Гоголашвили.

«Вечерний Тбилиси». 22. II. 1960г.

ТВОРЧЕСКИЙ ВЕЧЕР Т. АМИРЭДЖИБИ

Тбилиси богат молодыми талантливymi пианистами. Из них самый любимый тбилисцами, самый популярный — безусловно, Тенгиз Амирэджиби. Игра его говорит о большой внутренней культуре, продуманности, подкупает непосредственностью, исключительной доходчивостью.

Принято считать, что Амирэджиби лучше всего исполняет композиторов-романтиков. Однако думается, что пианист хорошо и «романтически» исполняет любую настоящую музыку, находящую отклик в сердцах людей. Взять, к примеру, «Токкату» молодого композитора Реваза Лагидзе — блестящую, техническую пьесу. Много раз приходилось слышать это произведение, суховато сыгранное другими пианистами. И только в исполнении Амирэджиби на последнем концерте можно было ощутить все изящество, всю поэзию грузинских народных мелодий и ритмов, так удачно использованных композитором.

Отлично прозвучала по-настоящему романтическая и певучая «Поэма» другого молодого грузинского композитора Бидзины Квернадзе. С искренним восхищением слушатели аплодировали и исполнению сонаты «Аппассионата» Бетховена, этюду, «Баркароле», а главное «Балладе» Шопена, исполненной с подлинным вдохновением. Удались пианисту и два контрастных «Музыкальных момента» Рахманинова — нежно-лирический и бурно-патетический.

«Молодой сталинец». 5.VI.1958г.

А. ФИШЕР — МАСТЕР ЗВУКА

Когда восстанавливаешь в памяти выступления венгерской пианистки Анни Фишер, прежде всего вспоминается поразительное богатство и разнообразие ее звуковой палитры. Обычные градации *forte* и *piano* бессильны обозначить всю гамму тончайших нюансов от полнозвучного форте, которое соперничает со всем оркестром (Концерт Шумана), до нежнейшего пианиссимо. Особенно многообразны у А. Фишер краски в пиано: оно по-разному звучит в проникновен-

ных речитативах (Семнадцатой сонаты Бетховена и Концерта Шумана), в быстрых журчащих пассажах, в танцевальных пружинистых ритмах Шуберта, которые приобретают у Фишер неповторимое очарование. Иногда артистка нарочито играет чуть тяжеловесным звуком в неторопливом, строго выдержанном темпе (первая тема бетховенской сонаты «Аврора» или «Турецкий марш» Моцарта), что еще резче оттеняет последующие легкость и певучесть звука, свободу и эластичность ритма.

Однако все богатство динамических оттенков, красочность тембров, великолепие туше, продуманная педализация в совокупности с блестящей виртуозной техникой являются для пианистки лишь средством выявления основной поэтической идеи каждого подлинного произведения искусства. Большая музыкальная культура и тонкий художественный вкус позволяют артистке раскрыть стиль исполняемого произведения.

Прекрасно прозвучали у А. Фишер сонаты Бетховена. Нас увлекли и страстный драматизм «Патетической» сонаты, и философские размышления Семнадцатой, светлая, прозрачная, как восходящая заря, поэзия «Авроры». Особенно изящно были исполнены финалы этих сонат, разнообразные по настроению, по характеру. Артистка передала глубокий трагизм и в то же время лучезарную романтику сонаты Шуберта, поэтичность и изящество его экспромтов. По-настоящему вдохновенно был исполнен концерт Шумана — его мятежные порывы, его поэтическая мечтательность. В этом произведении с особенной яркостью сказалось все звуковое богатство в игре Анни Фишер.

«Заря Востока». 21.IV.1960 г.

ЛЕГЕНДА О КЛАЙБЕРНЕ ПОДТВЕРДИЛАСЬ

Легенда о Вэне Клайберне подтвердилась: молодой американский пианист действительно «высекает огонь» из сердец своих слушателей, заставляет вместе с собой прочувствовать всю возвышенность музыкального искусства.

Техника у В. Клайберна блистательная, но он совсем не ставит целью поразить аудиторию сногшибательной виртуозностью игры: он решает творческие задачи, используя технические приемы как средство раскрытия идеи произведения, его образов. Конечно, пьесы у него тщательно разучены, их трактовка заранее продумана до малейших деталей, но каждый раз при исполнении он вдохновляется и по-новому творит. Этот творческий подъем, исключительная артистическая свобода, свежесть и искренность его эмоций помогают пианисту с первых же звуков захватить аудиторию, мгновенно установив тесный контакт со слушателями, будь то неискушенный любитель музыки или профессиональный музыкант. От первой до последней ноты каждого исполняемого произведения Клайберн вникает в сущность музыкальных образов, глубоко вслушивается в музыкальную фразу. И кажется, что пока один звук не выполнил полностью своего поэтического назначения, не «пропет» до конца, пианист не возьмет следующего. Этим, вероятно, и объясняются несколько замедленные темпы исполнения. Рояль у Вэна Клайберна поистине поет. И эта необыкновенная глубина, певучесть звука достигается благодаря продуманному использованию испытанных поколениями приемов.

Манера игры Клайберна напоминает рахманиновскую. Та же скупость движений, особенно кисти и предплечья при интенсивной работе пальцев, которые точно впиваются в клавиши, максимально задерживаясь на них. Как и у Рахманинова, у Клайберна длинные, «растянутые» пальцы. Это природное достоинство дает ему возможность достигать предельно связанной игры, кантиленности фразы и чистоты голосоведения при минимальном употреблении педали.

Неудивительно, что наряду с исполнительским стилем Рахманинова американскому пианисту близок и широко «распевный» язык музыки самого композитора — гениального сына России, в частности, его Третий концерт для фортепьяно с оркестром. Известно, что о главной теме этого концерта Рахманинов писал: «Я хотел спеть мелодию на фортепьяно, как поют ее певцы». Именно так исполняет Клайберн

эту тему: то звучно, «полным голосом», то приглушенно, несколько задумчиво в репризе первой части рахманиновского концерта. Но вместе с лирической мягкостью в трактовке Клайберном этого концерта есть и волевая целеустремленность и насыщенные драматизмом эпизоды, особенно в могучем гимне-апофеозе, завершающем финал.

Наряду с певучестью, звук у Клайберна чрезвычайно оркестрален в его исполнении партия фортепьяно органично сливается с красками инструментов оркестра.

Романтический стиль, присущий творческому облику американского пианиста, как нельзя более подходит и к Концерту Шумана, с его контрастными нюансами, лирическими излияниями, блеском финала.

Сыгранные на «бис» сольные пьесы — «Грустные воспоминания» самого Клайберна, «Посвящение» Шумана-Листа, Семнадцатый этюд Шопена (изумительно была «пропета» пианистом мелодия средней части), «Этюд-картина» Рахманинова — все они преисполнены «свежим духом синели и светлой мечты», которые так ценил в поэзии Тютчев.

«Вечерний Тбилиси». 25.VI.1960 г.

УДАЧНЫЙ ДЕБЮТ НАНЫ ДИМИТРИАДИ

Тбилисцы привыкли встречаться на концертной эстраде с молодой пианисткой Наной Димитриади, выступавшей в качестве концертмейстера. Но всегда интересно было услышать ее и в сольном концерте. И вот вчера, в программе вместе с певицей Н. Тугуши, Н. Димитриади участвовала в качестве солистки Грузинской Государственной филармонии, исполнив интересную, ответственную программу.

Игра Н. Димитриади подкупает непосредственностью, искренностью, подлинным профессионализмом. Прекрасная техника, богатый нюансами красивый звук, особенно в различных градациях пиано, тонко продуманная трактовка произведения — лучшие черты ее исполнительского почерка.

В легкой, светлой, точно «кружевной» сонате Моцарта пианистка сумела достичь чисто клавесинной звонкости звучания. По-иному, более глубоко и закругленно прозвучала кантилена в Восьмом ноктюрне и в Первой балладе Шопена. Правда, в Балладе хотелось бы больше взволнованности, драматичности, особенно в насыщенной аккордами кульминации. Зато возвышенная патетика монументального цикла Цезаря Франка «Прелюдия, хорал и fuga» отлично удалась пианистке.

Удачный дебют показывает, что Н. Димитриади несомненно обладает незаурядным пианистическим талантом.

«Вечерний Тбилиси». 21.IV.1961 г.

ИНТЕРЕСНАЯ И РАЗНООБРАЗНАЯ ПРОГРАММА Э. ДАВЛИАНИДЗЕ

Состоявшийся на днях концерт пианиста Эдгара Давлианидзе привлек многочисленную аудиторию. Интересная и разнообразная программа артиста, включала наряду с классикой и такие редко звучащие в наших залах произведения, как «Голубая рапсодия» современного американского композитора Джорджа Гершвина, которая исполнена была Э. Давлианидзе увлеченно и своеобразно.

Великолепно сыграл пианист произведения Французских композиторов — легкую, изящную Сонатину Равеля и два прелюда Дебюсси. В импрессионистическом, нежном по краскам прелюде «Парус» пианисту удалось достигнуть благодаря мастерскому владению искусством педализации полной иллюзии скольжения по волнам зыбкой парусной лодки. Звуки прелюда «Менестрель» родили видение: средневековый менестрель — певец южной Франции, поющий под окном любимой чарующие, прихотливые, капризные, как сама красавица, Песни. Пианист тонко интерпретировал точно звучащие вдаль в тумане танцевальные ритмы.

«Вечерний Тбилиси». 2.VI.1962г.

ВЫСШАЯ ШКОЛА МАСТЕРСТВА ГЕНРИХА НЕЙГАУЗА

Нашему знакомству с Генрихом Густавовичем Нейгаузом — почти полвека. В 1916 году молодой музыкант начал педагогическую деятельность в Тифлисском музыкальном училище, преобразованном в 1917 году в консерваторию. С тех пор судьба этого учебного заведения всегда волновала Нейгауза. Уже будучи профессором Московской консерватории, он часто приезжал в Тбилиси и наряду с многочисленными концертными выступлениями принимал самое живое участие в учебном процессе нашей консерватории: давал открытые уроки, консультации, читал лекции. В Москве у него совершенствовались многие тбилисские пианисты, в том числе Ал. Нижарадзе, К. Джикия, Э. Мирзоян и другие.

Сейчас, в дни своего 75-летия, по приглашению дирекции Тбилисской консерватории выдающийся художник и педагог еще раз продемонстрировал прославленную пианистическую школу, которую уже давно украшают такие известные имена, как С. Рихтер, Э. Гилельс, Я. Зак.

Перед нами выступили молодые студенты и аспиранты Московской консерватории — четыре совершенно различные артистические индивидуальности, объединенные сильным творческим «почерком» самого Г. Г. Нейгауза. Вдохновенный огонь, активная мужественность, чередующаяся с самой нежной поэтичностью, и наряду с этим — строгая организованность, непрестанная работа мысли — вот основные черты его почерка.

Генрих Густавович всегда умеет окружить своих учеников одновременно и поэтической и сугубо интеллектуальной атмосферой, привить им большую культуру, без которой немислим настоящий художник. В сфере чисто музыкальной Нейгауз старается заменить интуитивное исполнение (даже самых талантливых учеников) точным знанием стилей, традиций, а главное, теоретической основы музыки. Особенно ценно то, что Генрих Густавович с редкой прозорливостью угадывает главные особенности творческой индивидуальности ученика, умеет дать ему нужный заряд для дальнейшего развития.

Программа рецензируемых концертов была составлена очень мудро, помогая выявлению лучших сторон одаренной молодежи. Так, сфера А. Любимова — прозрачный клавесинный стиль сонаты Гайдна, чисто органная колористика баховских произведений в аранжировке Бузони. Прекрасно удалась молодому пианисту и импрессионистические краски пьесы Дебюсси «Остров Радости» — музыкальное воплощение нежного, светлого, точно пронизанного воздухом и веселым ритмом бегущих вод пейзажа Ватто.

Интересно отметить, что та же пьеса, сыгранная, по-видимому, экспромтом другим студентом Г. Нейгауза — В. Крайневым, уже не содержала в себе призрачности импрессионистических красок; в ней было больше жизни, тепла, а в широкой и певучей теме любви слышалось подлинное вдохновение. В том же исполнении с настоящим скрябинским порывом прозвучали Вторая соната и его Этюд-баллада.

Пожалуй, наибольшей философской глубины достиг А. Наседкин в сонате Шумана, с ее бурно-мятежными и лирически-просветленными образами Флорестана и Эвзебия. Запомнился необыкновенно сочный, полнокровный звук, сохранивший певучесть даже в легких, точно дуновение ветерка, пассажах.

Очень зрело, стильно, динамично исполнил аспирант В. Кагельский Сонату Бетховена № 31, Полонез Шопена и особенно четыре прелюдии Дебюсси — «Шаги на снегу», «Девушка с волосами цвета льна», «Менестрели», «Что видел западный ветер». С блеском прозвучала пьеса Прокофьева «Наваждение».

Вспоминая игру учеников Г. Г. Нейгауза, о которых, конечно, можно было бы сказать гораздо больше, хочется остановиться на самом главном — на том, что юбиляр сумел ввести этих юношей в мир прекрасного, раскрыть перед ними всю красоту искусства, к которой, по словам самого Генриха Густавовича, «нельзя привыкнуть, как нельзя привыкнуть, отнестись равнодушно к красоте майского утра, безлунной летней ночи с мириадами звезд, а тем более к душевной красоте человека, которая и есть первопричина и источник великих дел в искусстве».

«Вечерний Тбилиси». 28.1.1964г.

НА КОНЦЕРТАХ А. НИЖАРАДЗЕ

Александр Нижарадзе — интересный, мыслящий художник и его концерты — всегда событие для любителей музыки. Его исполнительское искусство отличается широким охватом классического и современного репертуара, продуманным, отточенным во всех деталях мастерством, тонкой передачей стиля музыкального произведения. В игре Нижарадзе нас привлекают чистота и красочность звучания, яркая динамика, живая, естественная, точно говорящая фраза. И в моменты наиболее близкого контакта со слушателями кажется, что пианист «беседует» с ними, делится самым сокровенным, говоря языком музыки. Это дает ему возможность часто выступать и с тематическими концертами.

Так, например, вся обширная программа рецензируемого клавирабенда А. Нижарадзе состояла из произведений Шумана.

«Когда ты начинаешь сочинять, — любил поучать своих учеников Шуман, — соображай прежде головою». Перефразируя это изречение, можно с успехом применить его к исполнению. В самом деле, безудержные полеты шумановской фантазии, как ни странно, требуют очень четкого, во всех деталях продуманного плана исполнения. Только утвердившись в нем, можно ждать капризную гостью — вдохновение.

Безусловно, оно сопутствовало многим моментам рецензируемой программы. Пианист уверенно подчеркнул контрастность образов «Фантазии», гордую поступь главной темы, романтически-мечтательные, светлые или грустные эпизоды. Запомнилось окончание первой части, его точно тающие во всех регистрах голоса, а затем начало второй — торжественные, величественные вступительные аккорды. И наряду с мощной оркестровой насыщенностью — кружевные полифонические узоры. В последней части, близкой «Лунной» сонате Бетховена, за внешним спокойствием угадывались глубокие чувства, сдержанные порывы.

Исполнение «Симфонических этюдов» отличалось приподнятостью, патетикой, тембральным разнообразием, числом оркестровым звучанием, на которое и рассчитана пьеса. В

финале, пожалуй, хотелось бы большей яркости, жизнеутверждающего пафоса, торжества мужества. В «Порыве» была излишне подчеркнута «демоничность» главной темы «фантастической пьесы». А здесь ведь искренний, бурный протест, стремление вырваться из оков условностей в мир чувств.

А. Нижарадзе тонко ощутил характер Второй сонаты — светлой, лиричной, мягкой. Отлично была сыграна ее медленная часть — с каким настроением звучала плавная, сдержанно грустная мелодия на фоне аккордов-«капелек»! В финале подкупил виртуозный блеск, мощные динамические нарастания.

Совсем другие краски в «Бабочках». Перед нами словно проносятся фантастические видения, кружатся маски в веселом карнавальном хороводе. Пианист передал богатство шумановских фортепьянных красок, причудливых ритмов, интересных, а иногда и резких гармонических сопоставлений.

Артистическому темпераменту Нижарадзе ближе всего оказались в тот вечер поэтичные, изящные вариации на тему «Абегг» с их искрометными, переливающимися пассажами, а также «Зачем?» из «Фантастических пьес». Этот извечный вопрос человечества проникновенно прозвучал во всех голосах и подголосках пьесы. Казалось, не успевал отзвучать один вопрос, как из глубины сердца вырывался новый и, также неразрешенный, повисал в воздухе.

«Вечерний Тбилиси», 25.XI.1964 г.

* * *

В программу другого концерта А. Нижарадзе, состоявшегося в Зимнем театре филармонии, были включены три последние, наиболее сложные и редко исполняемые сонаты Бетховена, его загадочные «сфинксы». Раскрывая их драматургический замысел, пианист обращает большое внимание на тембровую окраску звучания, интересно используя как специфически фортепьянные тембры, так и оркестровые.

Запомнились просветленные кантилены Сонаты ля-бемоль мажор, в особенности чудесное «скорбное ариозо» — центральный раздел всего цикла, а также чеканная, целеуст-

ремленная поступь фуги. Наибольшее впечатление, пожалуй, оставила последняя соната — Тридцать вторая — яркое выражение философского кредо Бетховена, противоречивой, мятежной эпохи, в которую он жил. С романтической порывистостью прозвучало патетическое вступление; сдержанная страсть и нарастающая буря угадывались в рисунке главной темы, интонациями которой пронизана почти вся первая часть сонаты.

Одухотворенно, с поразительной непосредственностью были исполнены вариации на тему Ариетты. Какие тончайшие градации пианиссимо нашел артист в некоторых из «их! Весь зал, как один человек, буквально затаив дыхание, слушал.

Минуты творческого единения артиста с аудиторией повторились и во время исполнения на «бис» «Фейерверка» Дебюсси, Токкаты Шумана и знаменитого «Революционного этюда» Шопена.

«Вечерний Тбилиси». 19.X.1967г.

ПРИЯТНАЯ ВСТРЕЧА С ДЖАРДЖИ БАЛАНЧИВАДЗЕ

Сольный концерт Джарджи Баланчивадзе, студента пятого курса Московской консерватории по классу профессора Л. Н. Оборина, оставил прекрасное впечатление. Нам было тем более приятно услышать сейчас молодого пианиста, так как после окончания Тбилисской центральной музыкальной школы-десятилетки в 1960 году (класс профессора Т. И. Чакекишвили) он не выступал в Тбилиси.

Дарование Дж. Баланчивадзе несомненно большого масштаба и, учитывая его молодость, многообещающее. Уже сейчас намечаются черты его творческой индивидуальности. Это — увлечение современными жизненными темпами — стремительными, порою бурными, но всегда (что ценно в его возрасте) подчиненными воле и разуму.

Тонкое ощущение формы, глубокое знание законов гармонии и полифонии делают игру молодого пианиста осмыс-

ленной, интересной. Баланчивадзе обладает художественным темпераментом, игра его отмечена блестящим владением звуком, виртуозностью, которая, как нам кажется, не знает предела. Непринужденно, как бы шутя, он исполняет и серебристые «замирающие» переливы в «Колыбельной» Шопена, и ровные «жемчужные» пассажи в его же «Фантазии-экспромте». А в каком головокружительном темпе играет он монолитные октавы и аккорды в финале Полонеза-фантазии Шопена, в некоторых его прелюдиях, в ряде эпизодов «Крейслерианы» Шумана. Особенно запомнились Пятый этюд и Шестнадцатый прелюд Шопена, исполненные с большим накалом чувств.

В прочтении музыки композиторов-романтиков юным пианистом нас привлекает прежде всего индивидуальность трактовки, стремление артиста остаться самим собой, не занимствуя чужую, несоответствующую своему темпераменту, манеру исполнения. Правда, можно поспорить с некоторыми усилениями лирического начала в «Крейслериане» Шумана, где хотелось бы больше рельефности и закругленности мелодической линии, большей ритмической мягкости. Зато шумановская взволнованная порывистость, энергичные ритмы были переданы очень остро. Баланчивадзе интересно преподносит многоплановость музыкального языка Шумана, используя яркие тембровые эффекты, удачно педализируя.

Особенно запомнилось исполнение сложнейшего Полонеза-фантазии Шопена, с его импровизационной манерой изложения музыкальных мыслей, с изысканной мелодикой и гармонией, прихотливыми ритмическими сплетениями.

Свежо и непосредственно прозвучали на «бис» пьеса Оливье Мессиена, а также Прелюд собственного сочинения — Джарджи изменил бы традиции семьи Баланчивадзе, если бы не был и композитором.

«Молодежь Грузии». 6. III. 1965 г.

К СИМФОНИЧЕСКОМУ КОНЦЕРТУ ПОД УПРАВЛЕНИЕМ ВАХТАНГА ЖОРДАНИЯ — СОЛИСТКА ЭЛИСО ВИРСАЛАДЗЕ

На этот концерт трудно было достать билеты по многим причинам: исполнялась Пятая симфония Шостаковича, дебютировал дипломант Ленинградской консерватории дирижер Вахтанг Жордания, в фортепианном концерте Бетховена сольную партию играла молодая пианистка Элисо Вирсаладзе.

«...Слава нашей эпохе, что она обеими пригоршнями швыряет в мир такое величие звуков и мыслей...», — писал в 1937 году после премьеры Пятой симфонии Алексей Толстой. Действительно, симфония Шостаковича — это огромный диапазон чувств с их глубиной и накалом, обилие ярких, контрастных образов, напряженная симфоническая драматургия, объединяющая все четыре части произведения. Эта музыка чрезвычайно активна, в ней остро ощущается горение мысли, кипение борьбы, здесь чередуются подъемы и спады, моменты просветления с мрачными, трагическими настроениями.

Выбрав такое сложное произведение для своего дебюта в Тбилиси, Вахтанг Жордания правильно рассчитал — его доходчивость, его сильное воздействие на слушателя проверены много раз. Усвоив великолепные традиции ленинградской дирижерской школы, в частности, известного дирижера Э. Грикурова, Жордания показал в интерпретации партитуры Шостаковича хорошее знание оркестра и его возможностей.

Музыкант не поражает внешней броскостью дирижерской манеры, не стремится удивить необычностью трактовки, различными преувеличениями. Никакой сумятицы, никакой спешки, даже при самом быстром темпе. Но за этим спокойствием в молодом дирижере ощущаются творческая убежденность, внутренняя сила, артистическая воля, импульсивность. К трактовке музыкального произведения он подходит внимательно, просто и серьезно.

Каждая часть симфонии Шостаковича прозвучала в своем эмоциональном ключе: запомнились острые драматичес-

кие коллизии «Allegro», пластичность танцевальных образов «Allegretto», лирико-психологическая углубленность «Largo», его певучесть, длительное, волнообразное развитие кульминации. В финале нас захватили динамика напористых, стремительных ритмов, огромный звуковой подъем.

Несколько бледнее, расплывчатее и ритмически скованней показалась оркестровая партия Третьего концерта Бетховена. Возможно, это произошло оттого, что за роялем была такая яркая артистическая индивидуальность, как Элисо Вирсаладзе.

Когда играет Элисо, в зале, вероятно, не найдется ни одного пассивного слушателя: все как бы становятся непосредственными соучастниками исполнительского процесса. Основной секрет артистического обаяния этой блистательной пианистки заключается в том, что под ее пальцами рождается истинная музыка. А в наш век великолепной, блестящей техники такое случается не часто.

Намерения Э. Вирсаладзе всегда ясны, логичны, продуманы в мельчайших деталях. Выпуклость ритмо-мелодического рисунка, тонкое полифоническое чутье, с которым пианистка выявляет самостоятельное значение каждого голоса, каждого подголоска, отличают ее игру. Убеждает и всегда правильное толкование штрихов, яркость, жизненная наполненность исполнительской палитры.

В трактовке Бетховена Э. Вирсаладзе находит убедительную пропорцию между классическим и романтическим стилем композитора. Хочется отметить рельефную чеканку каждой ноты в главной теме Аллегро Третьего концерта, пленительное звучание лирических эпизодов, юмор и задор в танцевальном по характеру финале.

И еще одна черточка «облика» пианистки. Я хотела выразить свой восторг по поводу ее исполнения на репетиции концерта Бетховена. «Как чудесно...» — начала я. «Да, не правда ли, он чудесно дирижировал, какие руки, какой музыкант...» — быстро заговорила Элисо, перечисляя достоинства своего партнера.

«Заря Востока». 17.XI.1968 г.

ПЯТЬ КОНЦЕРТОВ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ БЕТХОВЕНА В ИСПОЛНЕНИИ О. ДИМИТРИАДИ И Э. ВИРСАЛАДЗЕ

В 1970 году исполняется 200 лет со дня рождения великого Бетховена. Во всем мире уже начались юбилейные концерты. И у нас, в Большом зале Тбилисской государственной консерватории имени В. Сараджишвили в продолжение двух вечеров исполнялись все пять концертов для фортепиано с оркестром Бетховена. Дирижировал О. Димитриади, солировала Э. Вирсаладзе.

Великолепное мастерство О. Димитриади хорошо известно тбилисцам — его многолетняя деятельность на посту главного дирижера симфонического и оперного оркестров составила целую эпоху в музыкальной жизни столицы Грузии. Но и теперь, когда Одиссей Ахиллесович, работая в Большом театре Союза ССР, приезжает к нам только на гастроли, мы каждый раз снова восхищаемся многогранностью его таланта, продуманностью трактовки каждого исполняемого произведения в целом и отточенностью деталей. А главное — неизбывным вдохновением. И как отраднo, что такие яркие, своеобразные индивидуальности, как Димитриади и Вирсаладзе, сумели прекрасно «подойти» друг к другу, создать единый, неповторимый ансамбль.

Писать об Элисо Вирсаладзе одновременно и легко и очень трудно. Легко — потому что есть о чем сказать; трудно — так как сознаешь всю ответственность такого предприятия. Писать об Элисо — это значит найти в словах такие же тончайшие краски-откровения, какие находит пианистка на языке музыки, извлекая из рояля волшебные звуки.

Элисо Вирсаладзе — пианистка яркого обаяния, поэтической одухотворенности, благородного вкуса. С теплотой и артистизмом воплощая в своем творчестве живые человеческие чувства, интимно-хрупкие, нежные, она умеет оставаться в рамках строгого стиля, нигде не впадая в сентиментальность.

Наряду с женственной мягкостью лирических эпизодов, задором упругих танцевальных ритмов, легкостью искрящихся пассажей, исполнение Вирсаладзе может быть проникнуто и мужественной энергией, и насыщенным драматизмом — под ее пальцами фортепиано звучит многоголосным оркестром. Ритм у нее — живой, гибкий, но всегда заключенный в строгие метрические рамки. Элисо отлично чувствует синкопы — от резких, даже колючих, до легких, еле уловимых, от которых фраза «качается». Пианистка с легкостью преодолевает технические трудности, не замечая их, не обращая на них внимания. Не это главное!..

Слушая Вирсаладзе, часто складывается ощущение, что вот сейчас она заново создает знакомую нам музыку. А между тем, если вдуматься в ее трактовку, она всегда очень бережно относится к оригинальному тексту, как бы согласуя свою волю с волей автора. Это, конечно, Бетховен. Но Бетховен, дошедший до нас сквозь призму артистической индивидуальности пианистки.

В небольшой газетной рецензии невозможно остановиться на интерпретации каждого концерта Бетховена. Все было строго в стиле, все очень точно прорисовано и все по-настоящему захватило слушателей. Может быть, ярче запечатлелось в памяти исполнение светлого, юношески приподнятого Первого концерта с его стройной пульсацией маршеобразного ритма, с его напевными лирическими темами, согретыми удивительной искренностью. В *Largo* органичная слитность образного мышления солистки и оркестра помогла раскрыть богатство эмоций автора, его мечтательное раздумье, поэтическую трепетность, филигранное письмо. В веселых ритмах финала была и очаровательная непосредственность, и народный, несколько грубоватый юмор.

Элисо замечательно исполняет финалы бетховенских концертов — жанрово-бытовые картины, подчеркивая в них заразительность искрометных танцевальных ритмов, характерную остроту интонаций и вместе с тем не изменяя одной из главных особенностей своего исполнительского почерка — глубине, кантиленности звука. Это ощущалось во Втором концерте и еще более в Третьем. Здесь запомнились призыв-

ная попевка в конце первой части, сначала робкая, молящая, постепенно все более убеждающая, настойчивая; и такой же прием нагнетания динамики в конце Финала: первоначально легкие короткие гаммки, точно завораживающие всплески, затем — все более волевые, чеканные.

Четвертый концерт — самый романтический из всех концертов Бетховена, объединяющий мечтательную лирику и танцевально-легкие безмятежные темы с мрачным драматизмом, Элисо исполняет с захватывающей силой выразительности, хотя и эмоционально несколько сдержанно.

В знаменитом «Орфеевском» диалоге с «темными силами ада» (солист и оркестр) — никакой мелодрамы. «Andante con moto» (Andante с движением, в ускоренном темпе) Элисо играет именно «con moto», а не в замедленном темпе, как это почему-то принято. Все строго, сдержанно, душевная боль спрятана глубоко, не выставлена напоказ. Орфей просит вернуть ему Эвридику, но просит гордо, не опускаясь до душераздирающих воплей, какими иногда кажутся в интерпретации других пианистов бурные извержения трельных пассажей в конце Анданте.

Масштабно прозвучал и Пятый концерт — настоящая симфония с концертирующим фортепиано, создающим приподнятое, праздничное настроение.

После такой встречи с музыкой слушатели уходят с концерта духовно обогащенные, взволнованные от сопричастия к истинно художественному творчеству.

«Заря Востока». 3. II. 1970 г.

ИСКУССТВО ЗВУКА ЭМИЛЯ ГИЛЕЛЬСА

«Ему поистине известно, что музыка прежде всего искусство звука», — писал о Гилельсе его профессор Г. Нейгауз. Действительно, раскрытие сущности музыкальных образов, передача эмоций, стиля трактуемого произведения, все это связано прежде всего со звуком. Звук оказывает неотразимое воздействие на человеческие чувства. В нем магическая сила, но надо найти к ней ключ.

И Гилельс находит. Он воссоздает на фортепиано краски органа, оркестра, человеческого голоса и... наконец просто краски нашего обыкновенного фортепиано. Здесь даже хочется говорить не только о красках, а о блистательной выразительности разнообразнейших звуковых картин. Максимально используя колористические возможности современного фортепиано, пианист вносит в исполнение классической музыки существенно новое, может быть, в свое время недоступное старинным мастерам, в силу ограниченных возможностей тех инструментов, на которых они играли. Но это новое обогащает классическое искусство и отнюдь не идет вразрез со стилем эпохи.

Туше Гилельса, при всей плотной насыщенности, мягко и бархатисто. Он извлекает из рояля такой звук, который сразу же приковывает внимание, действует с неотразимой силой, исполняет ли пианист классическую музыку Баха, Моцарта, Бетховена, или гениального композитора нашей эпохи — Прокофьева. И у слушателя возникает почти физическое ощущение, будто включили цепь высокого напряжения, которое уже не прерывается до конца концерта.

Постараемся проанализировать наши ощущения от встречи с большим артистом, построившим свою программу именно с учетом своих безграничных возможностей, которых он достиг в работе над фортепианным звуком.

Прелюдия и fuga Баха для органа, в концертной обработке для фортепиано Бузони, покорили богатством подлинно органного звучания. Пианисту, точно искусному зодчему, удалось выстроить архитектурно завершенное произведение, где сменялись разнообразные тембральные пласты, где мастерству педализации отведено было исключительно важное место. Это особенно касалось прелюдии. Исполнение фуги поражало железным и, в то же время, гибким ритмом; ее простая, бесхитростная тема была очень ясно «прорисована» в экспозиции, причем вступление каждого нового голоса отмечалось не динамической интенсивностью (как это обычно принято), а разнообразием тембров. Зато в разработке и репризе динамические волны достигали порой массивной звучности, которая, однако, благодаря своей гибкости никогда не казалась жесткой.

В ля-минорной сонате Моцарта пианист поставил себе совсем другие звуковые задачи, воссоздав как бы звучание камерного оркестра. Этим самым Гилельс раскрыл слушателям особенности чисто моцартовского письма: прозрачность фактуры, выразительность пассажей, тончайших приемов артикуляции, которая в эпоху Моцарта была существеннее краски, динамики, педали. Гилельс как бы воспроизводит чисто инструментальные принципы интонирования, поражая предельной выразительностью каждого микрооттенка, виртуозным владением контрастами легато и стаккато. Обаятельно прозвучал финал Сонаты, особенно припев рондо, каждый раз трактуемый по-новому.

В океане музыки Бетховена уже нет моцартовской детализации. Тонкая нюансировка уступает место резкой контрастности образов, обостренной динамике, напряжению. Такой прототип бетховенского исполнения мы найдем не у пианистов, а, скорее, у дирижеров типа Клемперера или Фуртвенглера. Адажио известной «Лунной» Гилельс играет очень убедительно: здесь все поет — и мелодия, и волнообразный аккомпанемент, и напряженные басовые звуки, предвещающие бурю. Запомнилось Аллегретто, и еще больше — интересно задуманная трактовка Финала с его по-настоящему симфоническим звучанием. Пианист начинает эту часть эмоционально сдержанно, нарочито четко прорисовывая мелодический рисунок бегущих вверх пассажей. В репризе этот бег становится стремительным, словно сорваны преграды и бушующие волны сметают все на своем пути. Но это только кажется. Пианист ни на секунду не теряет контроля над собой. В коде, на замедленном темпе Эмиль Гилельс достигает действительно титанического звучания, воспроизводя исполнительский прием самого Бетховена.

Интерпретация музыки Прокофьева — его Восьмой сонаты привлекла глубиной исполнительского замысла, умением органически сочетать глубоко лирические образы с виртуозным блеском пассажей, моторной напряженностью. В финале звуковые лавины создали впечатление неимоверной силы: мы словно слышали тяжелый топот конницы, оглушительный свист и завывание бури; великолепно были переданы и послед-

ние радостные интонации финала. Требуемая от пианиста вершин технического мастерства в лучшем значении того слова, Восьмая соната Прокофьева является одной из ярких исполнительских удач Гилельса за многие прошедшие годы — он был первым интерпретатором этого сочинения (в 1944 году).

После такой насыщенной программы артист порадовал нас тонкими колористическими эффектами «Арабесок» Шумана и «Прялкой» Мендельсона.

«Комунисти». 18.III.1970 г.

ГРАНИ МАСТЕРСТВА Г. РОЖДЕСТВЕНСКОГО И Г. СОКОЛОВА

Четыре года назад Григорий Соколов, еще совсем юный пианист, получил первую премию на Третьем международном конкурсе имени П. И. Чайковского. В тот период печать отмечала, что даже в наше время, когда достигнуты небывало высокие рекорды фортепианного техницизма, виртуозные дарования, подобные соколовскому, крайне редки. Обращалось внимание и на великолепно сформированный вкус, высокую артистическую культуру молодого пианиста. Несколько скептически была, однако, оценена интерпретация романтических пьес Шопена, говорилось о недостаточном проникновении в философские глубины поздних сонат Бетховена.

Сейчас Г. Соколов предстал перед нами как вполне законченный мастер. Характерные черты его исполнительского стиля — отточенный во всех деталях пианизм, зажигающая эмоциональность. В его игре много мечтательной лирики, чисто юношеской непосредственности, свежести восприятия. Есть и страстный накал чувств, который, однако, не выводит пианиста за рамки художественности.

Свободное владение звуковой палитрой позволяет Г. Соколову добиваться полярных динамических красок — от нежнейшего пиано до массивного форте, когда лавины аккордов партии фортепиано конкурируют по интенсивности звучания с tutti оркестра. Прекрасно ведет пианист и мелоди-

ческую линию при пальцевом legato; он добивается чисто русской широкой распевности кантилены и в насыщенных аккордовой техникой эпизодах; серебристый звон скерцозных страниц, журчащие струи фигурации, головокружительные пассажи аккордами и октавами, которыми он без всякого усилия сыплет, точно пригоршнями — всем этим обладает исполнитель.

Трудно представить себе произведение, которое бы полнее раскрывало артистическую индивидуальность Соколова, чем Третий концерт для фортепиано с оркестром Сергея Рахманинова, и более идеального (с этой же точки зрения) дирижера, чем Геннадий Рождественский. В их, словно слитомоедино, дуэте поражала прежде всего та вдохновенная, почти импровизационная свобода, с которой солист и оркестр исполняли это труднейшее произведение — по виртуозности, ритмической сложности, по глубине и богатству образов, колорита.

С первых же тактов рахманиновского концерта нас пленила трепетность, взволнованность звучания главной темы аллегро в партии фортепиано. Нас увлекла и нежная, благоуханная побочная партия, ее выразительнейший диалог то с одним, то с другим инструментом оркестра; и мужественный, волевой напор, зарождающийся сначала в разработке и потом усилившийся в каденции. Сильное впечатление произвело огромное внутреннее напряжение динамических кульминаций и, непосредственно за этим контрастом — точно грустное воспоминание, мерное развитие главной темы.

Те же образы, но еще более сконцентрированные, напряженные, подчеркиваются музыкантами и в последующих частях концерта. Особенно увлекли слушателей ураганный звуковой поток, стальная энергия рахманиновского ритма в финале.

«Заря Востока». 24. III. 1970 г.

СВЕЖЕСТЬ И НЕПОСРЕДСТВЕННОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ЛЕКСО ТОРАДЗЕ

В исполнительском искусстве талантливого юного пианиста Лексо Торадзе прежде всего привлекают свежесть и непосредственность восприятия музыки. Самые трудные и контрастные по замыслу и стилю произведения преломляются через призму его мироощущения.

Он играет с творческим увлечением, сосредоточенностью и потому убедительно, каждый раз находя новые штрихи, новые краски, подсказанные стилем, характером произведения. Филигранные узоры нежного, проникновенного Модерато, грациозные, прозрачные эпизоды Аллегретто Сонаты соль минор Гайдна — как по-разному звучит здесь рояль у Лексо Торадзе. Захватила и искристость ре-мажорной сонаты с ее вихревым Presto. Тем разительнее был контраст с прочтением драматических образов, плотных, насыщенных звучаний «Чакконы» Баха-Бузони.

«Бергамасская сюита» Дебюсси — новый мир образов, ощущений. Уже Прелюдия вводит нас в атмосферу легкости и изящества, которыми проникнута вся сюита. В Менуэте пианист, казалось, менял рисунок, делая его то резко заостренным, то элегически певучим, то призрачно скользящим. В «Лунном свете» — самой популярной пьесе цикла — Торадзе сумел создать настоящий лирический пейзаж с легкими, тонкими, почти эфемерными мелодическими контурами. Очень убедительно играет он коду пьесы — широкий разлив волн и замирающие, словно истаивающие звуки в высоком регистре. Чудесно в «Паспье» сочетание певучести с танцевально-ритмической остротой (в начале пьесы в аккомпанементе — как бы имитация пиццикато струнных).

Ярче всего проявил Л. Торадзе свой зрелый артистизм в «Двойнике» Шуберта-Листа. В этом драматическом монологе пианист поднялся до высот трагедийности. Ему удалось показать своеобразие мелодики Шуберта, близкой здесь к речитативу и воплощающей страдания героя, достигающей кульминации, когда он узнает в незнакомце самого себя,

своего двойника. Резко, зловеще звучит у него рояль, что производит сильное художественное впечатление.

И совсем иные черты артиста раскрылись в исполнении сложного, многопланового Полонеза-фантазии Шопена: Лексо Торадзе предстал здесь тонким, одухотворенным лириком. Как ни странно, несколько скованно прозвучал финал с его драматической патетикой, героико-победным ликованием.

Зато в сыгранных на «бис» этюдах пианист вновь нашел себя в стихии действия, движения. Написанный в импрессионистском стиле этюд Дебюсси «Для октав» он исполнил с виртуозным блеском. Увлеченно-напористо, но строго-организованно сыграл он и Двадцать четвертый этюд Шопена.

Студент второго курса Тбилисской консерватории Лексо Торадзе учится у профессора Э. Я. Гуревича, который дал ему крепкую техническую основу, привил зрелые пианистические навыки и в то же время помог сохранить яркую артистическую индивидуальность. Талантливый юный пианист; выступивший с продуманной, со вкусом подобранной программой, сделал новый шаг вперед на пути творческого роста.

«Вечерний Тбилиси». 18.XI.1970г.

КОНЦЕРТ ГРУЗИНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ Р. ГОРЕЛАШВИЛИ

Фортепианный жанр — самый молодой из всех существующих музыкальных жанров в Грузии. Но уже можно говорить о подлинной творческой зрелости композиторов республики, работающих в этом жанре, об их оригинальном стиле письма, неповторимом своеобразии, достигнутом благодаря тесной связи с народным искусством. И не случайно сегодня наш известный пианист Роман Горелашвили дает целый клавирабенд из произведений грузинских композиторов.

Горелашвили удалось в полной мере раскрыть индивидуальное своеобразие творчества каждого композитора, чьи произведения включены в программу, удалось, благодаря

тщательному изучению авторского текста. Зрелый, умный, темпераментный художник, обладающий виртуозной техникой, мастерски владеющий звуком, Горелашвили уверенно и в то же время естественно воплощает свои исполнительские замыслы. При широко задуманной основной концепции он уделяет много внимания и филигранной отделке деталей, добиваясь большого разнообразия нюансировки, ясной и пластичной. Пианист сочно подчеркивает и самобытность элементов народной речи: задорную, броскую ритмику грузинских танцев, колорит народных инструментальных наигрышей, — естественно интонируя специфические мелодические фигурации и украшения, подчеркивая интересные гармонические особенности, которыми столь богата грузинская народная музыка.

Так, с первых же тактов «Хоруми» А. Баланчивадзе пианист завладел вниманием слушателей благодаря активной напористой игре, настойчиво выделенной пятидольности метра-ритма этого воинственного танца, нарочитой подчеркнутости тембровых и регистровых звуковых контрастов.

В «Прелюде, хорале и фуге» Н. Мамисашвили органично сплавлены национальный колорит с современным композиторским мастерством. И здесь исполнение Горелашвили покрывает тембровым своеобразием, многоплановостью фактуры.

Сонатина О. Гордели — одно из наиболее популярных произведений в этом жанре — прочно вошла в концертный и учебно-педагогический репертуар благодаря четкости и лаконичности формы всех частей цикла, поэтическим, напевным мелодиям, легким, шутливым ритмам. Пианист продемонстрировал слушателям отточенную, точно кружевную фактуру Сонатины.

В своих «Сванских зарисовках» композитор Т. Бакрадзе показал нам новый мир образов, мыслей, настроений. Пьесы навеяны впечатлением от большой народной стройки Ингури ГЭС, в которой советский человек оказался победителем грозной, малодоступной природы. Перед пианистом стояла трудная задача передать разнообразие мироощущения — смену подчеркнуто острых, с резко выявленным ритмомет-

рическим рисунком образов, и лирических, отмеченных возвышенными чувствами.

Интересно была прочтена «Полифоническая соната» С. Насидзе, где автор использует принципы народной полифонии. Пианист отлично почувствовал контрастность тем фуги — быстрой и напевной, оттенил различные аспекты темы Пассакальи — сухую жесткость вначале, легкую прозрачность в высоком регистре после кульминации. Ритм на 8/8 заключительной Токкаты, оригинально разделенный на 5/8 и 3/8 (и наоборот, в зависимости от движения мелодической линии), был передан пианистом очень убедительно.

Очаровали слушателя известные миниатюры Б. Квернадзе — «Импровизация» и «Музыкальный момент».

Несомненная удача Романа Горелашвили — трактовка «Родных картинок» О. Тактакишвили: ему удалось и показать органичность соединения отдельных частей в целом цикле, и тонко прорисовать образный строй, характер, форму каждой из них в отдельности. Так, начальные аккорды «Алазанской долины» вызывают в нашем воображении хрустальные капельки росы, сверкающие при первых лучах солнца; прихотливые узоры саламури олицетворяют поющие голоса цветущей природы Кахетии. С блеском было исполнена изящное скерцо «Шаири» — фейерверк народного остроумия, которое проявляется и в синкопированных ритмах и в характерных гармониях. Из благоуханной, красочной атмосферы мы попадаем в суровый мир горной Сванетии («Сванская башня»). Точно холодом веет здесь от мерной поступи нисходящих параллельных квинт, аккордовых задержаний. Впечатляет и четкая поступь «Походной» своим неуклонным наступательным движением. Этот образ претерпевает значительную трансформацию, динамически развиваясь от едва уловимого пианиссимо до волевого, насыщенного форте.

В заключение концерта были прекрасно исполнены и наиболее популярные номера из фортепианной сюиты А. Мачавариани «Отелло» — музыкальный портрет коварного Яго, в характеристике которого основная краска — гротесковый излом, жанровая сцена «Танец мавританских девушек»

и, наконец, знаменитый «Мавританский танец» Отелло, в котором пианист достиг подлинно экстатического накала.

«Комунисти». 3.1.71г.

МОЛОДЫЕ СОЛИСТЫ Г. ШАВЕРЗАШВИЛИ И Т. БУАДЗЕ

Это были совсем молодые пианисты — питомцы Тбилисской Государственной консерватории Тамаз Буадзе (аспирант) и Георгий Шаверзашвили (студент-выпускник), — но уже известные как у нас, так и за пределами республики, лауреаты Закавказского конкурса, выступавшие с Государственным симфоническим оркестром Грузии под управлением заслуженного деятеля искусств Джемала Гокиели. Оба солиста отлично справились со сложными произведениями мировой классики (концерты для фортепиано с оркестром Бетховена — № 5 и Листа — № 1), продемонстрировав и умение глубоко вникать в стиль интерпретируемого сочинения, и характерные особенности собственного исполнительского почерка.

Трактовка Г. Шаверзашвили самого монументального из фортепианных концертов Бетховена, Пятого, с полным основанием позволяет говорить, что молодой артист хорошо ощущает и цельность бетховенской концепции и многосложную мозаику деталей в каждой из частей. При графически ясном музыкальном рисунке его динамика строга и уверенна, ритм точно выдержанный, темпы умеренные, что подходит к стилю «романтической классики» концерта. Мужественная энергия сочетается в игре Г. Шаверзашвили с мягкой лиричностью, с изяществом прочтения жанровых эпизодов. Особенно красочно и свежо пианист воссоздал ярко-праздничную атмосферу финала, его народно-танцевальные ритмы, напевные мелодии.

Небезынтересно отметить, что написанные в одной и той же тональности (ми-бемоль мажор), одинаковые своей приподнятостью чувств, концерты Бетховена и Листа отличаются всем арсеналом выразительных средств. Это и не уди-

вительно, если вспомнить, что дату их создания разделяет период в сорок лет (1809 и 1849 гг.), период утверждения романтических течений, период создания новой пианистической палитры, новых приемов фортепианной техники.

Концерт Листа и сложнее и, где-то, легче бетховенского благодаря своим «открытым» эмоциям, яркости и рельефности образов. Эта музыка и увлекла Т. Буадзе — ему удалось передать все богатство фортепианных красок, острых контрастов, заставив звучать рояль по-оркестровому. Пианист прекрасно справился с виртуозными трудностями листовского творения. Патетическая взволнованность интерпретации Т. Буадзе убеждает своей искренностью.

«Тбилиси». 24.III.1973г.

СОНАТНЫЙ ВЕЧЕР ГЕОРГИЯ ШАВЕРЗАШВИЛИ

Вечер фортепианных сонат в исполнении Георгия Шаверзашвили привлек внимание слушателей прежде всего серьезностью программы, продуманной, нешаблонной трактовкой включенных в нее произведений, технической непринужденностью игры. Наблюдая в последние годы за артистическим развитием молодого пианиста, можно с удовлетворением констатировать неизменный рост его творческих достижений: все более зрелым становится раскрытие замысла произведения в целом, у Г. Шаверзашвили есть интересные художественные находки в детальной проработке музыкальной ткани. Все элементы фактуры представлены в его игре ясно и выразительно, используемые пианистические приемы хорошо выверены, предельно точны. «Легкая», пружинистая манера игры способствует большому динамическому многообразию, точной фиксации красок звуковой палитры, даже при очень быстрых темпах. Правда, при всех достоинствах исполнителя встречаются и отдельные недочеты, которые можно объяснить некоторой эстрадной неопытностью музыканта. Однако главное в том, что Г. Шаверзашвили вступает на путь концертирующего пианиста профессионально подготовленным.

Наиболее интересным номером программы нам представляется впервые исполненная Соната композитора Александра Шаверзашвили, о которой стоит поговорить несколько подробнее. Жанр фортепианной сонаты мало распространен в творчестве грузинских композиторов. С тем большей радостью мы приветствуем появление этого интересного и значительного произведения, развивающего традиции классиков в отношении к фольклору, современного по используемым здесь средствам выразительности. Несмотря на несомненную сложность, пьеса воспринимается легко, благодаря четкости и лаконичности образов, мастерской разработке тем. Это яркое произведение имеет все качества, чтобы стать по-настоящему репертуарным, оно дает возможность показать с наилучшей стороны и достоинства исполнителя.

Автор построил свою Сонату как трехчастный цикл, в первой части которого использованы интонации давно знакомой песни о семи гурджаанцах (главная тема *Allegro*), которая по ходу драматургического развития претерпевает интересные трансформации, как, например, прием воспроизведения средствами фортепианной фактуры наигрышей на народных инструментах — чонгури и саламури (средняя часть); привлекла слушателей энергичная, целеустремленная поступь танца-шествия Финала с действенными кульминациями в крайних частях цикла.

Г. Шаверзашвили тонко и проникновенно исполнил также Двадцать восьмую сонату Бетховена — предвестницу романтического стиля. Она точно вся пронизана песенным началом, особенно в финале, где средствами полифонии достигнуто ощущение человеческого ликования.

Интерпретируя так называемую «фаустовскую» сонату Листа, пианисту удалось глубоко вникнуть в ее поэтическое и философское содержание, рельефно оттенить трагический конфликт светлых устремлений человека с отрицательным раздумьем. Георгий Шаверзашвили прекрасно передал богатство многоплановой фактуры Листа, красочность его фортепианного стиля.

«Вечерний Тбилиси». 6.V.1976 г.

КОНЦЕРТ МАНАНЫ ДОИДЖАШВИЛЙ

Среди молодых талантливых пианистов Грузии, зарекомендовавших себя с лучшей стороны, часто называют имя Мананы Доиджашвили. Ее наставник, заведующий кафедрой фортепианного факультета Тбилисской консерватории, профессор Т. К. Амирэджиби, сумел передать ей лучшие традиции известной школы А. И. Тулашвили, которая в свое время воспитала, кроме самого Т. К. Амирэджиби, плеяду блестящих концертирующих пианистов и педагогов. Тонкий артистизм, высокая музыкальная культура, виртуозная свобода, присущие многим ученикам А. И. Тулашвили, делают и М. Доиджашвили, несмотря на молодость, желанной гостьей концертных эстрад Москвы, Ленинграда и других городов Советского Союза, стран народной демократии.

Манана — лауреат Второго Закавказского конкурса и Международного конкурса исполнителей в Бухаресте. Однако, как представляется мне, дело не только в официальном признании заслуг молодой артистки: многочисленную аудиторию привлекло на концерт Доиджашвили, состоявшийся недавно в зале Филармонии, желание насладиться подлинным искусством.

В программу выступления вошли произведения, близкие Манане по духу. Пианистке удалось и эмоциональная приподнятость композиторов-романтиков — Брамса, Шумана, Листа, Шопена, Шуберта, и яркие импрессионистические краски Дебюсси. Не буду останавливаться на каждой пьесе в отдельности. Хочется лишь подчеркнуть отдельные черты пианизма Мананы, которые являются ключом к пониманию ее исполнительской манеры, залогом будущих достижений. Это — полная техническая свобода игры, а главное — умение полифонически мыслить за фортепиано.

В многосложной фактуре сочинений Брамса — в его двух Интермеццо и Сонате фа-диез минор пианистка с такой творческой изобретательностью подбирала приемы для индивидуализации голосов, что можно только восхищаться. Здесь было большое многообразие выразительных средств звукоизвлечения, туше, впечатляющие динамические кон-

трасты — от массивных, монументальных красок до легких, прозрачных; было чисто оркестровое использование регистров. Рельефность выявления отдельных элементов музыкальной ткани наблюдалась и в исполнении прелюдий Дебюсси, с их яркими импрессионистическими красками («Фейерверк»), тонкими эффектами светотени («Вереск», «Шаги на снегу»), острыми танцевальными ритмами («Генерал Лавинь — эксцентрик»). Хочется подчеркнуть и интересный подход к педализации, сочетающий беспедальные звучания с густыми педальными «пятнами» («Вереск», «Фейерверк»). Замечательно тонко передана была многоплановость образов и эмоций в прелюдии «Шаги на снегу».

У Мананы сильные, ловкие руки. Это помогает ей играть удивительно свободно, без всякого напряжения. Но главное здесь, конечно, хорошая школа. Одна любопытная подробность: пианистка исполнила труднейшую Фантазию Листа на темы из оперы «Свадьба Фигаро» Моцарта где-то в середине программы, хотя обычно ею заканчивают концерт, ибо после каскада сложнейших пассажей двойными нотами, октавами и аккордами даже сильные и опытные пианисты-мужчины обычно выдыхаются. Манана же только «разыгралась» и вслед за «Фантазией» Листа с новым приливом сил и вдохновения приступила к сложным исполнительским задачам, которые ставит музыка Дебюсси.

Пианистке прекрасно удалось и ровность скользящих пассажей в известном Экспромте Шуберта, а главное, в «Фейерверке» Дебюсси. В этой необыкновенно красочной звуковой картине, рождающей в памяти описания народных революционных празднеств, Доиджашвили создала зримые образы.

Конечно, выявляя фактурные детали, пианистка не теряет и логики развития мысли, и образной (природы и эмоционального настроения в каждом исполняемом произведении).

Оттачивать свое пианистическое мастерство помогает Манане и ее педагогическая работа в Тбилисской консерватории. На занятиях со студентами молодая пианистка лишний раз проверяет эффективность своих методов, продумывает новые приемы к достижению намеченных целей.

ИСКУССТВО МОСКОВСКИХ АРТИСТОВ Ц. КВЕРНАДЗЕ И А. МИХЛИНА

Самое благоприятное впечатление оставили выступления наших московских гостей — пианистки Циалы Квернадзе и скрипача Алексея Михлина в сонатном дуэте и с оркестром Государственного комитета по телевидению и радиовещанию Совета Министров Грузинской ССР под управлением дирижера Спартака Коркоташвили.

Прекрасно сыграв партию фортепиано в концерте Сен-Санса, Ц.Квернадзе продемонстрировала артистический темперамент, изящество, свободное, виртуозное владение инструментом. Пианистка и оркестр очень удачно провели линию постепенного динамического нарастания: по-органному насыщенная кантилена вступления, последующие, более темпераментные драматические и лирические эпизоды, виртуозная каденция первой части, грациозное скерцо, характеризующееся остроритмическими темами, — все это художественно убеждало слушателей. Очаровало всех исполнение эпизода в стиле серенады. Ярко, сочно прозвучал и финал, особенно когда, ее насыщенные колокольные звучания. Достойным партнером Ц. Квернадзе оказался оркестр под управлением С. Коркоташвили, чутко уловивший эмоциональный настрой, блестящий стиль произведения французского композитора.

К сожалению, в концерте Моцарта для скрипки с оркестром подобного равновесия между солистом и оркестром не получилось. Оно было нарушено в силу того, что оркестр звучал слишком полнокрочно для детализированной камерной манеры солиста, не всегда давая ему возможность выявить в своей игре тонкости нюансировки.

Зато очень органично, цельно прозвучали сонаты для скрипки и фортепиано. Это было настоящее камерное музицирование высокого класса. Для данного, ансамбля характерна замечательная сыгранность, когда не только общий стиль и замысел исполнения, но и каждая деталь, каждый штрих, манера звукоизвлечения внутренне объединяет музыкантов, хотя, по существу, они совершенно различные артистические

индивидуальности: А. Михлин — скрипач типично камерного плана, Ц. Квернадзе, наоборот, — прирожденный солист, с ярко выраженными индивидуальными качествами.

Благодарно, с большим художественным вкусом и тактом была сыграна соната Корелли — достойного представителя искусства итальянского Возрождения. Ансамблисты прекрасно воссоздали певучую и выразительную, богатую разнообразными оттенками, согретую человеческим теплом, музыку Корелли.

Увлекла и идиллическая «Весенняя» соната Бетховена — льющийся мелодизм первой части, редкое по красоте адажио и задорно-юмористическое скерцо. Финальное рондо со своим неизменным и каждый раз по-новому изложенным рефреном дополняло художественное впечатление. Правда, если судить строго — в финале показались чрезмерными многочисленными и довольно острыми акцентами, нарушавшими общую атмосферу плавности, мягкости.

Зато вполне убедительно прозвучала соната молодого композитора Михаила Геллера — новое произведение по стилю, по средствам выразительности и, соответственно, по исполнительским приемам. Соната понравилась своей неумолимой энергией, своеобразием формы.

Кульминацией программы, по уровню исполнения и интересу, который вызвало произведение, явилась Соната Равеля. Очень хорошо удалась артистам средняя часть — «Блюз» — протяжно-тоскливая негритянская мелодия у скрипки, на фоне острого джазового аккомпанемента (фортепиано). Вихревой, «пролетающий» на едином дыхании финал достойно венчает этот интересный цикл, который артисты сыграли с блеском, изяществом, уверенностью.

«Вечерний Тбилиси». 5.I.1976г.

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ СТИЛЬ К. МАЛХАСЯН

Программа концерта заслуженного деятеля искусств Армянской ССР, профессора кафедры специального фортепиано Ереванской консерватории Кетти Малхасян включала,

казалось бы, традиционный педагогический репертуар. Однако в рамках этой знакомой музыки и, в общем, не нарушая общепринятой трактовки, пианистка сумела в полной мере продемонстрировать все качества своего таланта, свои виртуозные возможности (кстати, очень высокие), раскрыть свое артистическое обаяние. Это те качества, которые педагоги обычно стараются развить в учениках: осмысленная игра, помогающая проникнуть в стиль исполняемой музыки, владение формой и другими выразительными средствами, благодаря чему каждая фраза, каждый пассаж имеют свое значение в общем контексте произведения. Прибавим к этому мягкий, певучий, богатый красками звук, отточенность техники, ювелирную отделку деталей.

Методически продуманная программа помогала Малхасян постепенно раскрывать различные стороны своей исполнительской культуры: строгость эмоциональных высказываний в совокупности с тонкой поэтичностью в использовании акварельных красок в классике; романтическую приподнятость настроения, а порой и захватывающий темперамент — во многих страницах Шопена. Правда, благодаря безотказному исполнительскому контролю, этот темперамент нигде не «захлестывал», самые напряженные моменты завершались спокойно и плавно, а быстрый темп не мешал воспринимать рельефность звуковой ткани.

Скупой жест пианистки содействовал максимальной собранности звучания. Мудро рассчитывая средства выразительности, имеющиеся в собственном запасе, Малхасян в основном использовала камерную манеру в обычно громко исполняемых эпизодах (*Agitato* финала Второй баллады Шопена), отнюдь не снижая натиск, силу выражения чувств, патетику. Два-три глубоко и неторопливо взятых на педали баса придавали насыщенность звука динамическим кульминациям Бетховена и Шопена.

Исполняя сонатные циклы Гайдна и Бетховена, пианистка четко выявила образное значение каждой темы, каждой краски, каждого штриха. Она подчеркнула особенности ладогармонического плана, регистровые контрасты, придаю-

щие музыке ощущение пространства, воздуха, сопоставление певучего legato с изящным, скерцозным поп legato и другие характерные штрихи; подчеркнула выразительность орнаментики, вдохнула жизнь в сложную (особенно у Бетховена) полифоническую ткань и, конечно же, детально продумала динамику произведения в целом.

Трактовка романтических произведений Шопена показала прекрасное владение исполнительницы не только «жемчужной» техникой (Этюд фа минор, Фантазия-экспромт, Вальс ре-бемоль мажор), но и крупной (пример тому — натиск октавных и аккордовых пассажей в балладах), кантиленностью полифонической ткани шопеновского письма, умение тонко передать характер каждой темы.

Слушатели были покорены и мастерством «бисов» — искристостью и задором Багатели Бетховена, отточенностью живописных образов «Полишинеля» Виллы Лобоса.

«Вечерний Тбилиси». 30.III.1977 г.

ГЛАВА VI. ПО КОНЦЕРТНЫМ ЗАЛАМ ТБИЛИСИ

ВЫСТУПАЕТ ИГОРЬ БЕЗРОДНЫЙ

Высокий уровень музыкальной исполнительской культуры вновь продемонстрировал на состоявшихся в Тбилиси концертах один из лучших мастеров скрипичной игры Игорь Безродный. Блестящее техническое мастерство является для артиста не самоцелью, а одним из средств к глубокому раскрытию содержания интерпретируемого произведения.

Красиво, благородно прозвучала соната Генделя, в которой строгая, ритмическая точность сочеталась с большой эмоциональной свободой в выражении чувств. Замечательно было «пропето» «Граве» Баха-Крейслера. Здесь артист рельефно подчеркнул характерные черты музыки Фридемана Баха. Поразительных звуковых эффектов достиг И. Безродный в знаменитой «Чаконе» И. С. Баха — многоголосном произведении для скрипки соло. Трактовка этой пьесы вполне соответствовала классическим традициям, хотя артист отошел от общепринятой манеры подчеркивать драматизм образов «Чаконны». В его интерпретации пьеса приобрела лирическую напевность, что, однако, не уменьшало разнообразия красок, присущего этому произведению, не разрушало цельность формы.

Упоительные краски услышали мы в трактовке Безродным музыки французских композиторов. И в «Поэме» Шоссона, и в «Лунном свете» Дебюсси проявилось неистощимое богатство тембров, фразировки, техники штрихов.

«Заря Востока». 5. II. 1958 г.

ПРЕКРАСНЫЙ «ДУЭТ» — А. МИКАБЕРИДЗЕ И М. КАМОЕВА

Недавно состоялся отчетный концерт доцента Тбилисской государственной консерватории имени Сараджишвили по классу камерного пения заслуженного деятеля искусств М. К. Камоевой с участием солистки Грузинской государственной филармонии заслуженной артистки республики А. Микаберидзе. Концерт прошел с большим успехом.

Доцент М. Камоева уже много лет работает в консерватории, она воспитала немало отличных камерных певцов, обладающих тонким вкусом, высоким вокальным мастерством, профессиональной культурой, которые подчинены задачам художественной выразительности исполнения.

Партия рояля у М. Камоевой — не просто аккомпанемент, сопровождающий голос, она приобретает вполне самостоятельное значение. Многолетняя практика ансамблевой игры дает ей возможность выстраивать цельный художественный образ произведения.

А. Микаберидзе обладает красивым лирико-колоратурным сопрано, особенно приятно звучащим на пиано в высоких регистрах. Поет она легко, непринужденно и выразительно, прекрасно чувствуя стиль каждого исполняемого произведения.

На концерте прозвучали вокальные сочинения грузинских, русских и западноевропейских авторов. Уже первые звуки известного романса Д. Аракишвили «В царство розы и вина» привлекли внимание слушателей своей теплотой и задушевностью. Удачно спела А. Микаберидзе арию Нино из новой оперы А. Букия «Арсен», веселую и непринужденную «Ласточку в Самгори» Д. Чхеидзе; иные краски были в кантатине Р. Лагидзе «Вспоминаю в камне цветок» и изящной «Песне» М. Давиташвили. Проникновенно передала она поэтический текст романса В. Власова «Фонтану Бахчисарайского дворца». С большим подъемом, технически очень свободно артистка спела трудную арию Людмилы из оперы Глинки «Руслан и Людмила»,

Во втором отделении прозвучали классические произведения Моцарта, Грига, Шуберта и Листа.

«Заря Востока». 5.II.1958г.

* * *

Выступления дуэта М. Камоева — А. Микаберидзе всегда радуют слушателей и мастерством исполнения, и интересно, со вкусом составленными программами.

Так было и в рецензируемом концерте. В первом отделении звучали, в основном, произведения современных грузинских композиторов, отличающиеся национальной самобытностью, высоким профессионализмом, написанные с подлинным вдохновением.

Больше всего отвечают характеру дарования А. Микаберидзе романсы и песни лирические. И в каждом из них певице удалось подчеркнуть особенности данного произведения. С первых же нот нас пленила широкая, неторопливая мелодия, спокойный волнообразный аккомпанемент в романсе «На холмах Грузии» Р. Габичвадзе; большое впечатление оставила выразительная картина А. Мачавариани «К родине». А с каким изяществом, легкостью, вполне соответствуя названию «Первый снежок», прозвучал романс Д. Чхеидзе. С большим подъемом был исполнен романс И. Туския «Письмецо» с его выразительными мелодическими и гармоническими красками, выдержанными в грузинском национальном стиле. В мягких тонах был пропет «Арабка ты?» М. Давиташвили; не менее выразительно и тонко прозвучали в «Колыбельной» А. Чимакадзе ее заключительные истаивающие аккорды. И еще в одном романсе особенно запомнился аккомпанемент, удачно вторящий голосу певицы, — в «Лечу к тебе, сирень» Т. Бакрадзе. Гамма красок и разнообразных средств выразительности была выявлена в поэтичном романсе О. Тактакишвили «Наши ласточки».

Второе отделение составили произведения мировой классики, блестяще исполненные певицей. Отличная камерная исполнительница А. Микаберидзе много концертирует, известна и за пределами нашей республики. Голос ее, ров-

ный во всех регистрах, подкупает мягкостью и в то же время разнообразием колорита. Лучше всего ей удаются матовые, «пастельные» краски, филировка звука. И нас радует, что певица всегда «в форме», всегда старается преподнести слушателю самое новое, интересное.

Класс камерного пения М. К. Камоевой уже давно зарекомендовал себя с лучшей стороны. М. Камоева аккомпанирует по-настоящему виртуозно, но с большим тактом, никогда не заслоняя певца, а имея в виду, прежде всего, ансамбль, дуэт вокалиста и пианиста.

«Вечерний Тбилиси». 17.XII.1963г.

КОНЦЕРТ МАРИНЭ ЯШВИЛИ

Молодая скрипачка Маринэ Яшвили — лауреат многих Международных конкурсов скрипачей: имени Кубелика; (Прага, 1949 г.), имени Венявского (Познань, 1952 г.), имени Изаи (Брюссель, 1955 г.). Недавно она выступила в Тбилиси с отчетным концертом.

В игре Яшвили нельзя не отметить высоко развитое чувство стиля, благородство музыкального вкуса, тонкую, изящную фразировку. Нас пленяют также красивый, певучий тон и блестящая виртуозность исполнения.

Эмоционально, с чисто бетховенским романтическим пафосом прозвучала Соната великого мастера. Отлично была передана Соната Прокофьева с ее изящной, капризной первой частью, певучей второй и волевой, целеустремленной, третьей. Большой успех имело у публики «Рондо» Моцарта, сыгранное легко, виртуозно, с большим художественным вкусом. Надо также отметить искусство молодой исполнительницы находить новые темпы, краски, соответствующие почерку, стилю композитора. Так, полный, глубокий тон кантилены Чайковского («Мелодия», «Вальс-скерцо») уступил в пьесе Прокофьева («Фея зимы» из балета «Золушка») место фееричным звучностям, создающим в нашем воображении поэтический образ ледяной феи.

Заключала программу фантазия Сарасате на темы из оперы Визе «Кармен». Эту труднейшую пьесу М. Яшвили исполнила виртуозно и динамично, но хотелось бы все же в ней больше блеска и огня, которые, по отзывам современников, отличали игру самого Пабло Сарасате.

Партия рояля была исполнена Петрушанским продуманно и четко, особенно в сложной сонате Прокофьева. Однако хорошо слаженному ансамблю мешает, на наш взгляд, некоторая резкость звучания рояля.

Маринэ Яшвили недавно вернулась из большой гастрольной поездки по Дальнему Востоку, где она дала 27 концертов. После ряда выступлений в Ереване она даст концерт в Москве, а затем будет готовиться к Международному конкурсу имени Чайковского, который состоится в столице в начале марта, перед Декадой грузинского искусства и литературы. Во время Декады М. Яшвили выступит как с сольным концертом, так и с симфоническим оркестром, исполнив Концерт для скрипки А. Мачавариани. В нынешнем году Маринэ Яшвили заканчивает аспирантуру при Московской государственной консерватории. Перед молодой талантливой скрипачкой открывается уже вполне самостоятельный творческий путь и безграничные возможности к самосовершенствованию.

«Заря Востока». 5.II.1958г.

СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР ПОД УПРАВЛЕНИЕМ ЛИЛЭ КИЛАДЗЕ

Второй концерт симфонического оркестра Грузинской государственной филармонии с успехом прошел под управлением молодого дирижера Лилэ Киладзе. Коллектив еще нагляднее показал в этой программе свой творческий рост, единую артистическую целеустремленность. Как и в прошлой программе, хочется отметить отличное звучание струнной группы, хотя в некоторых эпизодах она несколько заглушала деревянные инструменты, медные звучали немного резко.

В исполнении Второй симфонии Отара Тактакишвили дирижеру Л. Киладзе удалось добиться прекрасных результатов. Эта симфония, образно олицетворяющая путь советского человека «через борьбу — к свету», построена на контрастных красках. Дирижер тонко оттенил разнохарактерность патетичной, достигающей интенсивного эмоционального развития первой части, игриво-лирического скерцо, где использованы народные песенно-танцевальные ритмы и прием легких воздушных имитаций национального инструмента чонгури, напряженно-драматического адажио и, наконец, целеустремленного, светлого, радостного финала.

Впервые была исполнена на концерте симфоническая картина Григория Киладзе «Торжество в Тбилиси», звукоописующая праздничную, шумную, многонациональную толпу старой грузинской столицы.

В программу вошла еще одна «премьера» — музыкальные картины живописных уголков Грузии, созданные Отаром Тевдорадзе, — «Грузинская сюита». Даже перечень названий входящих в нее номеров говорит о разнообразии музыкальных зарисовок: «Песня Картли», «Аджарский танец», — «Алазанская долина», «Абхазская шуточная», «Осетинский напев», «Праздничная» (напевы Западной Грузии). В программе прозвучало несколько номеров из Сюиты.

В заключение концерта была сыграна увертюра «Леонора» № 3 Бетховена. Трактовку ее отличала продуманность, эмоциональность, хотя в некоторых эпизодах хотелось бы большей ритмической четкости.

«Заря Востока». 13. III. 1958г.

ПОДЛИННЫЙ ПРОФЕССИОНАЛИЗМ ГОСУДАРСТВЕННОГО КВАРТЕТА ГРУЗИИ

Каждый концерт Государственного квартета Грузии — в его составе Б. И. Чиаурели, Г. В. Хатиашвили, А. Г. Бегалишвили, Г. К. Барнабишвили — говорит о мастерстве этого ху-

дожественного коллектива, о больших достижениях национальной квартетной литературы. Действительно, третий и четвертый квартеты С. Цинцадзе, его квартетные миниатюры, фортепианный квинтет А. Шаверзашвили, — все они прозвучали на днях, — могут по праву войти в золотой фонд грузинского советского искусства. А родились они в тесном, содружестве авторов с Государственным квартетом. Написаны были с расчетом на этот коллектив, способный преодолеть любые трудности исполнения.

Творческая деятельность квартета уже давно заслужила высокую оценку. Напомним, что Государственный квартет Грузии — лауреат Международного конкурса смычковых квартетов в Праге (1950 г.) и Всесоюзного фестиваля музыкальных коллективов в Москве (декабрь 1957 г.).

Ключ к этим достижениям надо искать, прежде всего, в неутомимой, продуманной работе ансамбля над повышением своего профессионального уровня. Кроме индивидуальных занятий, участники его ежедневно работают по несколько часов вместе, что, конечно, способствует сыгранности, чистоте и слитности звучания ансамбля, глубокому проникновению в идейно-художественный замысел произведения, тонкому ощущению стиля как классической, так и современной музыки. Квартет, руководимый крупным музыкантом Борисом Чаурели, представляет собой коллектив, объединенный творческими устремлениями. Строгая внутренняя дисциплина каждого из участников помогает подчинить свою индивидуальность общему замыслу.

В обширном репертуаре ансамбля много места уделено произведениям грузинских советских авторов, особенно музыке Цинцадзе. Творчество этого композитора, органически связанное с народным песенным богатством, характеризуется острым чувством современности, способностью в музыкальных образах воплощать волнующие проблемы нашей героической эпохи. Музыка Цинцадзе вся пронизана светом, весенней свежестью.

Третий квартет молодого композитора подкупает своей самобытностью, ясностью образов, непосредственностью музыкальной речи. Ансамблю удалось художественно убедить

тельно претворить авторский замысел: исполнение этого красочного, яркого произведения отличалось гибкостью фразировки, ясностью голосоведения, остротой ритма. Ансамбль передал эмоциональный настрой всех частей квартета Цинцадзе — насыщенный драматизм, бодрость, оптимизм. Есть одна особенность в данном ансамбле: здесь подчеркнута ведущая роль первой скрипки (Б. Чиаурели), которая заостряет все ситуации, динамические оттенки.

Прекрасно прозвучали квартетные миниатюры Цинцадзе; в «Музыкальном моменте» артисты тонко имитировали игру на грузинском народном щипковом инструменте чонгури; свежо была исполнена «Саламури», в которой альтист А. Бегалишвили показал подлинную виртуозность; квартетная обработка известной лирической песни «Сулико» покорила слушателей своей выразительностью, проникновенностью.

Отлично был сыгран красивый и эмоциональный квинтет Александра Шаверзашвили. Исполнители четко прочертили лейтмотив, пронизывающий все части, — драматическую тему вступления. Она приобретает различную окраску лирико-драматической первой части, в изящном и ритмически остром скерцо, в лирических вариациях медленной части, в стремительном полифоническом финале.

Партия фортепиано в квинтете была исполнена А. Нижарадзе. Молодой талантливый пианист хорошо владеет фортепианным звуком, многими тонкостями ансамблевой игры. Однако в местах наибольшего эмоционального подъема (Adagio) хотелось, чтобы рояль не уступал по своей выразительности струнному квартету.

«Заря Востока». 4. III. 1958 г.

ВЕЧЕРА АРФЫ НАТАЛИИ АВАЛИАНИ

Концерт Наталии Авалиани и ее класса арфы Тбилисской Государственной консерватории вызвал большой интерес нашей общественности. За несколько лет работы в консерватории Н. Авалиани удалось создать настоящую школу

игры на арфе, воспитать молодые, талантливые профессиональные кадры. Ее бывшая студентка Л. Панцулая работает сейчас солисткой симфонического оркестра Грузинского радио, а студент консерватории З. Пурцхванидзе — солист симфонического оркестра оперного театра. Студентки Нечаева и Чигогидзе уже не раз показали себя с лучшей стороны, принимая участие в концертах.

Кроме того, что Наталия Авалиани прекрасный педагог, она не менее прекрасная исполнительница. Ее игра отмечена высоким профессиональным мастерством, тонкостью и изяществом фразировки, глубоким пониманием стиля, характера произведения, его идейного содержания. Интересная программа концерта включала пьесы как старинных французских мастеров (Люлли, Куперен), так и грузинских советских композиторов (А. Мачавариани). Исполнение такого эмоционального произведения, как «Интродукция и аллегро» Равеля, отличалось блестящей техникой, глубоким, полнокровным звуком, а в певучей романтической симфонической поэме Сметаны «Влтава» из цикла «Моя родина» (переложение для арфы Чрнечека) слушателей покорили артистический темперамент арфистки, глубина раскрытия ею идейно-художественного значения этой патриотической пьесы чешского композитора.

Баллада «Базалетское озеро» Мачавариани, переложенная для арфы Н. Авалиани, прозвучала интереснее, чем в привычном для нас фортепианном варианте. Уже при первых аккордах этой поэтичной пьесы можно было представить себе незыблемую гладь кристально-прозрачного озера, обрамленного изумрудной зеленью, услышать повествование Ильи Чавчавадзе о чудесном отроке в золотой колыбели. Артистка раскрыла в своем исполнении всю поэтичность образа, глубину содержания.

Красочно прозвучали отрывки из балета Глазунова «Раймонда» и танец мавританских девушек из балета А. Мачавариани «Отелло» (переложение для четырех арф Н. Авалиани) в исполнении квартета (З. Пурцхванидзе, Л. Панцулая, Н. Чигогидзе, Нечаева), хотя этому интересному ансамблю надо еще поработать, чтобы достичь безупречной сыгранности.

Слушатели тепло встретили и выступление профессора Тбилисской консерватории Н. Ф. Козминской-Чигогидзе, выразительно исполнившей виолончельные произведения Сен-Санса, Дебюсси, Рахманинова и Аренского.

Успеху концерта способствовало тонкое, художественное сопровождение концертмейстера Л. Шинджиашвили.

«Тбилиси». 12. III. 1958 г.

* * *

Не так уж часто удается нам послушать сольное исполнение на арфе. Между тем это удивительно поэтичный инструмент, обладающий богатыми и разнообразными выразительными возможностями. Вспомним, сколько прекрасных слов сказано о нем создательницей отечественной школы арфы Ксенией Эрдели и ее воспитанниками Верой Дуловой и Ольгой Эрдели. К этой школе принадлежит и талантливая грузинская арфистка Наталия Авалиани, концерт которой с участием струнного квартета в составе А. Кацарава, А. Пичхадзе, Г. Чачхиани и Э. Санадзе собрал много любителей музыки,

Исполнение Н. Авалиани отличается глубокой содержательностью и одновременно виртуозным блеском, колоритной звучностью, художественностью отделки каждого штриха, каждой детали. Разнообразно и со вкусом составленная программа концерта дала ей возможность полностью вывить эти качества.

Квintет для арфы и струнного квартета Евгения Голубева исполнен в Тбилиси впервые, как, впрочем, и большинство номеров программы. Несмотря на некоторое эмоциональное однообразие, он привлекает пластичностью мелодического рисунка, уравновешенностью красок. Эти качества наиболее красноречиво проявились в третьей — медленной части, написанной в духе Ноктюрна из Второго квартета Бородина, и в живом, ритмически выпуклом финале. Эффектная, но сложная партия арфы в Квintете Голубева была исполнена Авалиани красочно, поэтически образно.

И совсем другая эпоха, другой стиль, почерк — ясные, прозрачные народнопесенные интонации Сюиты Пёрселя. Ее сы-

грала артистка благородно и выразительно. Иное впечатление, несмотря на звуковое и техническое мастерство концертантки — ощущение разочарованности — осталось у слушателей от несколько абстрактной сонаты Хиндемита, малоудачного произведения выдающегося композитора нашего времени. Намного ближе оказался нам в тот вечер «старик» Дюссек — его, точно кружевная, соната. Авалиани удались прозрачность кантилены, искристая виртуозность и бравурная яркость многочисленных технических пассажей этого произведения.

Китайский танец из балета «Сон Флорины» Равеля перенес нас в фантастический мир сказок Перро. В своеобразных мелодиях пятитонного звукоряда услышались экзотичные звенящие колокольчики.

Сильное впечатление произвели на слушателей «Вариации в старом стиле» известного современного арфиста и композитора Карлоса Сальцедо — и музыка их, и исполнение. Композитор изобретательно находит в этом произведении свежие тембровые краски, остроумно используя сочетания различных регистров. Это — фейерверк виртуозных пассажей, блестящих глиссандо. И удивительно, что в самых стремительных нарастаниях звукового потока артистка неизменно сохраняла изящество. Живо и темпераментно был передан и «Танец огня» из «Английской сюиты» Уоткина.

Мастерство и яркий артистический темперамент Наталии Авалиани были по достоинству оценены аудиторией, которая тепло приветствовала лучшую арфистку Грузии.

«Заря Востока». 26.III.1965 г.

К КОНЦЕРТУ ГОСУДАРСТВЕННОЙ КАПЕЛЛЫ ГРУЗИИ

В Тбилиси состоялись концерты Государственной капеллы Грузии под управлением Джансуга Кахидзе. Пользуясь указаниями музыкального консультанта, заслуженного деятеля искусств Латвийской ССР Яна Думиня, капелла сделала большой шаг вперед в смысле единой творческой целеустремленности, точности интонаций, художественной вы-

разительности, дикции, проникновения в стиль исполняемых ею старых народных и классических песен и песен советских композиторов. Наличие высококачественного профессионального коллектива содействует также созданию новых массовых песен, популяризирует их.

Хоровые песни издавна сопутствовали грузинскому народу в его радости и горе, в труде и отдыхе. Множество прекрасных песен сложил народ на протяжении веков, песен, в которых отражено его стремление к свету, свободе. Красотой многоголосного грузинского фольклора восхищаются до сих пор в такой, например, песне, как «Гогона», в обработке З. Палиашвили. Руководителям капеллы удалось добиться в ней большой интонационной четкости в чередовании отдельных хоровых групп при предельно быстром темпе. В народной песне «Чонгуро», обработанной Д. Аракишвили, звучность вступающих один за другим голосов достигает местами впечатляющей насыщенности.

Монументально звучат песни Н. Сулханишвили: «Родина хевсура», «Хорал» и «Гутнури» (песня пахаря на слова И. Чавчавадзе). Глубоко проникновенен на фоне хора голос солиста (М. Хателишвили). Хорошо была исполнена и знаменитая «Родина» А. Карашвили (обработка З. Палиашвили).

Замечательные образцы хорового творчества рождены и в наши дни в Советской Грузии. Среди них надо отметить торжественную песню А. Шаверзашвили «Слава партии», с которой и начинался концерт, изящную «Долури» А. Мачавариани, где искусная имитация голосом дроби на народном инструменте доли чередуется с широким кантиленным пением. Насыщенно прозвучала медленная ритмичная «Пшаури» Ш. Мшвелидзе. С увлечением спели артисты капеллы радостную «Песню труда» О. Тактакишвили; эффектно прозвучали «Куплеты Гигала» В. Куртиди (солист В. Кикнадзе).

Не меньшее впечатление оставила трактовка артистами Грузинской капеллы хоровых сочинений русских классиков — «Венецианской ночи» Глинки, «Соловушки» Чайковского (поэтическое соло А. Авидзбы), «Вечера» Танеева. С большим мастерством были спеты и песни разных народов: подвижная

русская «Во сыром бору тропинка» (обработка Н. Преображенского); шуточная украинская с оригинальным арпеджированным аккомпанементом мужской группы. Лирично прозвучала легкая, как полевой ветерок, латышская народная песня «Вей, ветерок» (обработка А. Юрjану), а в армянской народной — «Тхконда» (обработка С. Меликяна) лирические напевы удачно чередовались с веселыми прищелкиваниями. Концерты Государственной капеллы Грузии имели большой успех у слушателей и во время выступления в Тбилиси, и в Москве.

«Тбилиси». 30.IV.1958 г.

«ЗАКАВКАЗСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА»

Первый этап фестиваля советской музыки «Закавказская весна» проходил в городе Баку. Сюда съехались многочисленные музыканты из Грузии, Армении, Украины, Латвии, Эстонии, Дагестана, Узбекистана, Казахстана, Таджикистана, Башкирии. Прибыли и гости из зарубежных стран — Румынии, Франции, Кореи.

Программа праздника включала лучшие достижения молодой советской азербайджанской музыкальной культуры: две оперы — «Севиль» Ф. Амирова и «Кёр-Оглы» основоположника азербайджанской профессиональной музыки Узеира Гаджибекова, балет «Семь красавиц» Кара Караева, много симфонических партитур, а также песни и танцы в исполнении оркестра народных инструментов.

Прослушав эти интересные произведения, понимаешь, какой огромный шаг вперед сделала азербайджанская музыкальная культура за последние десятилетия.

Первый весенний музыкальный праздник демонстрирует дружбу и сплоченность народов братских республик, в особенности республик Закавказья. Кроме того, «Закавказская весна» ставит своей целью помочь композиторам Азербайджана, Армении и Грузии в решении многих важных творческих задач. Представители каждой республики — участники фести-

валя — знакомятся с новыми интересными сочинениями, обсуждают их достоинства и недостатки, делятся опытом. Под этим углом зрения мы и попытаемся осветить некоторые наиболее яркие произведения азербайджанской музыки.

«ЖИВОЙ РОДНИК» НАРОДНЫХ МЕЛОДИЙ АЗЕРБАЙДЖАНА

«Закавказская весна» открылась в Бакинском театре оперы и балета имени М. Ф. Ахундова оперой «Севи́ль» Фикрета Амирова (на сюжет классической драмы Джафара Джабарлы). Это популярное в народе произведение повествует о тяжелой, бесправной доле азербайджанской женщины до революции, о ее раскрепощении.

Несмотря на некоторую рыхлость либретто и наивное решение многих мизансцен, драматургия оперы довольно четко отражена в музыке благодаря симфонически развитым лейтмотивам. Все герои произведения (Севи́ль, ее муж Балаш, его возлюбленная Дильбер и другие) характеризуются определенными темами, которые развиваются по ходу действия. Имеет свои лейтмотивы и народ — он, по существу, главное действующее лицо оперы. Тема поработанного народа в прологе трансформируется затем в победоносный торжествующий гимн. Обе эти темы часто вплетаются в партию Севи́ль, как бы подчеркивая, что героиня — дочь своего народа и что ее судьба неразрывно связана с судьбами народа.

Главные партии были удачно исполнены Ф. Мурадовой (Севи́ль), К. Мамедовым (Балаш), Р. Джабарово́й (Гюлюш) и Н. Мартиросовой (Дильбер). Особенно запомнились колыбельная Севи́ль, ее монолог из третьего действия, финальная сцена с Балашем. Оркестр под управлением А. Бадалбе́йли звучал свежо и красочно, во многом способствуя успеху спектакля.

Хочется подробнее остановиться на известном балете Кара Караева «Семь красавиц». Созданный в 1952 году, он обошел уже ряд советских и зарубежных театров.

В основу либретто балета Кара Караева положена глубокая по своему философскому замыслу и по своим прогрессивным, гуманистическим идеям поэма «Семь красавиц» азербайджанского поэта и мыслителя XII века Низами Гянджеви.

Основной сюжетный узел «Семи красавиц» — конфликтные взаимоотношения народа и молодого шаха Бахрама — четко и сочно выявлен средствами музыки и хореографии. Характер шаха противоречив: с одной стороны, Бахрам искренне любит простую девушку из народа Айшу, считает ее брата Мензера своим лучшим другом, а с другой — под влиянием властолюбивого и коварного визиря — он жестоко поступает со своими подданными. Народ готов помочь шаху в борьбе с врагами. Но когда Бахрам, злоупотребляя властью, притесняет и угнетает бедных людей и в порыве гнева убивает любящую его девушку, народ справедливо наказывает виновных: визирь шаха умерщвлен, сам Бахрам изгнан.

Музыка балета основана на азербайджанском фольклоре, но композитор вводит в партитуру и удачно стилизованные мелодии других народов, когда по ходу сюжета на сцене действуют представители разных национальностей (3-й акт). Здесь звучат индийские, византийские, хорезмские, славянские, магрибские (испанские) и китайские мелодии.

В партитуре Караева лирические эпизоды сочетаются с гротесковыми. Достаточно вспомнить все дуэты Айши и Бахрама, переживания Айши, вальс, который Бахрам несколько раз танцует с «Прекраснейшей». Композитор очень тонко раскрывает средствами музыки все мельчайшие психологические детали в переживаниях действующих лиц.

Балет Караева дает богатейший материал для создания содержательного, эмоционального и вместе с тем нарядного спектакля. Однако режиссер-постановщик П. А. Гусев не всегда убедительно следует за музыкальной драматургией произведения. Безусловно, имеет значение и то, что с 1952 года, когда был осуществлен на бакинской сцене спектакль, он успел «разболтаться».

Помимо некоторых неудавшихся массовых сцен, танцев-портретов семи красавиц (3-й акт), где недостаточно

точно выдержан стиль каждого народа, представленного девушками, а также маловыразительной пантомимы, которая играет в сюжетном развитии балета чрезвычайно важную роль, не совсем удовлетворило и оформление, костюмы — хотелось бы видеть их более изящными, что так органично было достигнуто в постановке этого балета в других театрах¹.

Сложный по своему развитию, выразительный образ Айши создан Л. Векиловой. Артистка сочетает прекрасную технику, изящество, пластичность с подкупающей непосредственностью. В толковании М. Мамедова вполне убеждает образ Мензера — волевого, мужественного борца за справедливость. Зато образ шаха Бахрама, созданный К. Баташовым, выглядит несколько статично, несмотря на несомненный профессионализм артиста. Недостаточно выразительно провел свою роль и А. Урванцев (визирь).

Говоря о положительных моментах спектакля, надо также отметить тонкое, колоритное исполнение партитуры «Семь красавиц» дирижером К. Абдуллаевым.

* * *

В программы симфонических концертов также входило много интересных номеров: Концерт для фортепиано с оркестром на арабские темы Э. Назировой и Ф. Амирова, симфонический мугам «Раст» Ниязи, симфоническая картина «Караван» и «Праздничная увертюра» Султана Гаджибекова, а главное — сюита из балета «Тропюю грома» Кара Караева.

Этот балет, законченный в 1956 году и идущий в данный момент на сцене Ленинградского театра оперы и балета имени Кирова, написан по роману прогрессивного южноафриканского писателя Питера Абрахамса. Он повествует о любви негра Ленни к белой девушке Сари. Их любовь, в конечном итоге, торжествует над дикими расистскими законами.

Хореографическая драма Кара Караева, эмоционально напряженная, насыщенная, волнует нас правдивым раскрытием высоких, гуманистических идеалов. С неподражаемым

¹ Мы уже упоминали среди удачных постановок спектакль «Семь красавиц», осуществленный в 1955 году в Ташкенте балетмейстером Г. Давиташвили.

мастерством развивает композитор темы, в особенности в массовых танцевальных сценах. Здесь музыка поражает выразительной силой.

Сюита, исполненная в Баку, содержит следующие номера: Негритянский танец, Танец девушек с гитарами, Танец черных (ритуальный танец негров), Интермеццо, Сцена и дуэт, Колыбельная, Финал. Особенно запомнились Сцена и дуэт. Колыбельная, а также торжественный монументальный Финал, олицетворяющий пробуждение народов Африки навстречу восходящему солнцу свободы.

Сюита Кара Караева, как и другие симфонические произведения азербайджанских композиторов, нашла в лице дирижера Ниязи тонкого, вдумчивого и темпераментного интерпретатора.

Участники и гости «Закавказской весны» имели возможность познакомиться с прекрасной программой Азербайджанского государственного ансамбля песни и танца, услышать Оркестр народных инструментов Азербайджанского комитета радиовещания и телевидения. Отрадно отметить, что наряду с образцами народного творчества в программу концерта вошли и произведения молодых азербайджанских композиторов, представляющих собой «живой родник» народных мелодий, красочных, напевных.

Под управлением известного композитора и знатока азербайджанских народных инструментов Сеида Рустамова оркестр звучал выразительно и колоритно, в равной мере в оркестровых пьесах и в аккомпанементе певцам-солистам.

«Молодой сталинец». 22.V.1958г.

ДИРИЖИРУЕТ КАРЛО ЦЕККИ

Буквально после первого взмаха палочки прославленного итальянского дирижера слушатели перенесли в чудесный мир музыки. Жест К. Цекки предельно прост, но как выразителен! Кажется, только смотря на дирижера можно проследить полет фантазии Берлиоза, почувствовать силу динамических образов Пиццетти, вникнуть в перипетии драмы

Верди.

Исполнение К. Цекки отличается, прежде всего, тесной связью с замыслом автора, подлинным художественным вдохновением, благородством и изяществом стиля, глубоким профессионализмом, сказывающимся во всех мельчайших деталях его исполнительского почерка.

Под управлением Карло Цекки Тбилисский симфонический оркестр показал себя как слитный художественный коллектив, способный творчески зажечься. «Гвоздем» программы была, несомненно, «Фантастическая симфония» Берлиоза.

Как убедительно прозвучали в трактовке дирижера мечтательное настроение и страстные порывы первой части — грезы влюбленного на балу, пасторальная идиллия сцены в полях, в конце которой слышны отдаленные раскаты грома, предвещающие будущую трагедию. Драматическая кульминация симфонии — «шествие на казнь». Мы слышим марш, мрачный, зловещий, доходящий местами до исступленного крика человеческой души. К. Цекки оттенил заключительные аккорды этой части, изображающие удар гильотины и тупой звук падающей головы. Ярко прозвучал финал симфонии. Выпукло, рельефно «прочертил» дирижер и тему возлюбленной берлиозовского героя, пронизывающую партитуру.

Другое сочинение, исполненное на первом концерте Карло Цекки, принадлежало перу современного итальянского композитора Пиццетти (по мотивам д'Аннунцио) под названием «Танец Физанелы и оживление сокола».

В заключение концерта была блестяще сыграна увертюра к опере Верди «Сицилийская вечерня» — героическая страница из жизни сицилийского народа, восставшего в XIII веке против своих угнетателей — французских королей.

«Заря Востока». 22.V.1959г.

МАДО РОБЭН — ФРАНЦУЗСКИЙ СОЛОВЕЙ

Мадо Робэн называют соловьем. Все традиционное вокальное мастерство маленькой птички сосредоточилось в искусстве знаменитой французской певицы: тут были легкость, безукоризненная точность и богатство по-настоящему соловьиных переливов и трелей.

Технические трудности и «высотные» границы для М. Робэн не существуют. Самые высокие регистры звучат у нее красиво, округло, насыщенно и всегда ровно. Безупречность вокальной школы М. Робэн подтверждается и непрерывным потоком труднейших колоратурных арий и романсов, включаемых в программу, от которых певица не только не устает, но еще лучше распевается. Все исполненные произведения — «Если любишь» Перголези, «Фиалка» Скарлатти, вариации Проха, «Роза и соловей» Сен-Санса, «Соловей» Алябьева, известные арии из опер Массне, Моцарта, Гуно, Делиба, Давида, Беллини, Верди, Доницетти, Россини — отличались, помимо технического блеска, большой выразительностью, изяществом стиля.

Но если мы привыкли слышать колоратуру у певиц, то были приятно удивлены, встретив ее и в игре пианиста. Советский музыкант Михаил Банк оказался достойным партнером М. Робэн, точно вторящим на фортепиано ее колоратурным узорам. Прекрасный пианист увлек слушателей блестящим сопровождением, которое так гармонировало с исполнительским замыслом певицы.

«Заря Востока». 8.VI.1959 г.

МОЛОДЕЖНЫЕ СИМФОНИЧЕСКИЕ ОРКЕСТРЫ ПОД УПРАВЛЕНИЕМ МИХАИЛА ДЗИДЗИШВИЛИ

Каждому музыканту-исполнителю очень важно еще в детстве приобрести оркестровые навыки, уметь органически слиться с большим творческим коллективом, слушать во время игры себя и своих товарищей. Работа в оркестре знакомит

юных исполнителей с музыкальной литературой, развивает их художественный вкус.

Но чтобы руководить детскими и молодежными оркестрами, надо знать их специфику, уметь подойти к детям, к молодежи, заинтересовать их. Большую плодотворную работу в этом направлении уже много лет проводит дирижер Михаил Николаевич Дзидзишвили. Недавно прошедшие отчетные концерты объединенного оркестра музыкальных школ и оркестра Тбилисской государственной консерватории имени В. Сараджишвили показали серьезные достижения юных музыкантов. Певучее ларгетто Генделя, изящный менуэт Моцарта, живой ритмичный танец Д. Чхеидзе были исполнены детским оркестром со всей слитностью звучания, чистотой интонаций, а главное — с проникновением в стиль каждого сыгранного произведения.

Именно М. Дзидзишвили принадлежит заслуга создания в консерватории имени В. Сараджишвили студенческого камерного оркестра — первого камерного оркестра Грузии. Недавно состоялся отчетный концерт молодого коллектива. В короткий срок дирижер сумел добиться хорошей слаженности ансамбля. С какой силой донес оркестр до слушателя весь драматизм, всю лирику ре-мажорной сюиты Баха. Монументальность звучания фуги была достигнута широкими штрихами, как бы на одном дыхании. Особой напевностью и проникновенностью отличалась в исполнении струнных инструментов ария — одна из ярких страниц баховского творчества. Интересно были «прочерчены» в этой части сюиты полифонические подголоски. Запомнился и красочный эффект пиццикато контрабасов и виолончелей на фоне смычковых штрихов в партии скрипок. Характерно, что при повторении на «бис» арии дирижер нашел новые нюансы, очень органично и убедительно выявленные оркестром.

Прекрасно прозвучала кантиленность баховской полифонии с ее чеканными формами, живым, идущим от народных танцев ритмическим рисунком быстрых частей в Концерте для двух скрипок в сопровождении струнного оркестра (солисты И. Чомахидзе и В. Якименко).

Компактно прозвучала «Сарабанда» Генделя. Понравились слушателям интерпретация оркестром всех четырех частей изящной, светлой «Ночной серенады» Моцарта и легкой, воздушной «Пантомимы» из балета юного Моцарта «Маленькие безделушки». Эта певучая, закругленная и мягкая музыка — то веселая и изящная, то глубоко драматичная, исполняется у нас довольно редко и всегда находит живой отклик у слушателей.

Несомненно, студенческому камерному оркестру предстоит еще долгая и тщательная работа над расширением репертуара, над повышением своего мастерства. Рождение этого коллектива — сам по себе факт отраднейший. И то, что оркестр показал себя уже на первом этапе интересно, продемонстрировав богатые возможности, вселяет самые оптимистические надежды.

«Молодой сталинец». 9.VI. 1959 г.

«Вечерний Тбилиси». 25.V.1960 г.

ПОЕТ АРТУР АЙДИНЯН

Имя Артура Айдиняна связано в нашем представлении с итальянскими и, в частности, неаполитанскими песнями. В звуках его живых, горячих песен мы реально ощущаем ослепительный блеск южного солнца, теплоту морской волны, бездонный купол лазурного неба, а главное, всю радость бытия. «Вивере» — «жить», поет А. Айдинян в одной из своих песен, — «вот, в чем счастье».

Чарующий голос певца точно создан для этих песен, которые льются свободно, без всякого напряжения. Все есть в искусстве Айдиняна — теплота, эмоциональность, тонкий художественный вкус, живая, импульсивная манера исполнения. Оправдано и пение «фальцетом», которое часто заменяет настоящее «пиано».

Свежо и с большим вкусом исполнил артист испанскую народную хоту, романсы армянских и русских композиторов, «Элегию» Массне. Поэтично спел он арию Малхаза «Таво чемо»

из оперы Палиашвили «Даиси». Артист по-новому «прочел» известнейшие страницы творчества грузинского классика, создав поистине филигранное произведение вокального искусства.

Слушатели по достоинству оценили и арии из опер Доницетти, Леонкавалло и Пуччини, исполненные певцом. Искренность, темперамент, редкое сценическое обаяние — всем этим Артур Айдинян безраздельно завоевывает аудиторию.

Успеху концерта в полной мере способствовал высокий художественный уровень аккомпанемента концертмейстера Иры Юдиной.

«Заря Востока». 10.X.1960 г.

ЗВУЧАТ НОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ОРГАНА В ИСПОЛНЕНИИ ЭТЕРИ МГАЛОБЛИШВИЛИ

На концерте, состоявшемся на днях в Большом зале Тбилисской консерватории, прозвучало новое произведение Александра Шаверзашвили: Прелюдия и fuga для органа — первая органная музыка Грузии наших дней.

Произведение Шаверзашвили написано с глубоким знанием специфики этого инструмента. По стройности формы, проникновению в законы полифонии Прелюдия и fuga приближаются к лучшим образцам этого жанра. Композитор с успехом применяет и новейшие достижения в области творческого переосмысления национальных мелодических, гармонических и ритмических красок. Интересно применение минорных тональностей с мажорной секстой и само наличие различных тональностей в прелюдии и fugе (квинтовое соотношение).

Несмотря на некоторую импровизационность изложения, прелюдия — сочинение очень четкое по форме, с ярко выраженной кульминацией в средней части.

Запомнилась тема fugи — бодрая, призывного характера, точно летящая откуда-то с гор; самобытны ее «пружинистые», танцевальные ритмы. Несмотря на сложную полифо-

ническую ткань, эта четырехголосная fuga звучит просто, ясно и очень свежо. Исполнительница — Этери Мгалоблишвили подчеркнула в данном произведении его жанровую выразительность, нашла интересные красочные звучания.

Игра Этери Мгалоблишвили отличается культурой и мастерством владения полифоническим стилем письма, тембральной изобретательностью и, в то же время, легкостью, непринужденностью. В ее трактовке Баха много глубины, даже некоторой строгости, но тема соль-мажорной fugи Баха прозвучала поистине лучезарно. Удивительно «вокально» были сыграны органисткой хоральные прелюдии. В миниатюре старинного французского мастера Андре Рэзона «Эхо» в полной мере сказались безупречный вкус Э. Мгалоблишвили, ее умение использовать различные тембры органных регистров. Блестяще сыграла концертантка труднейшую Фантазию и fugу на тему хорала из оперы Мейербера «Пророк».

Наряду с этим, аккомпанируя скрипке (соната Тартини «Покинутая Дидона»), Э. Мгалоблишвили достигла чисто клавесинной прозрачности звучания, на которую, видимо, рассчитывал и композитор. Ее партнером в исполнении этой сонаты был заслуженный деятель искусств, доцент Тбилисской консерватории Ираклий Беридзе. Игра артиста отличается художественной продуманностью, тщательностью отделки; в ней также много живых свежих красок. Подчеркивая контрастность частей этого известного произведения, их ритмическое своеобразие, Беридзе логично сохраняет везде умеренные темпы (соответствующие авторским названиям частей), что, однако, не лишает сонату эффектности звучания, блеска, а, напротив, яснее выявляет характерность ее музыки. Особенно проникновенно прозвучало Largo сонаты, которое артист трактовал в возвышенно лирическом плане.

«Вечерний Тбилиси». 4. II. 1965 г.

ЗАМЕТКИ С БАКИНСКОГО ТУРА ФЕСТИВАЛЯ «ЗАКАВКАЗСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕСНА»

«...Азербайджанское музыкальное искусство движется вперед семимильными шагами». Эти слова, услышанные на днях в Баку, как нельзя лучше определяют уровень и состояние музыкальной культуры Азербайджана. И действительно, показ на «Кавказской весне» музыкальных произведений, созданных в республике за последние годы, превзошел все ожидания. Маститые композиторы раскрыли совершенно новые стороны своего таланта и мастерства; выросла способная молодежь, создавшая произведения, получившие путевку в большое искусство. И если в 1958 году на первой «Музыкальной весне» Азербайджаном было представлено в основном оперное искусство, то сейчас композиторы показали много симфонической и камерной музыки, отображающей наш сегодняшний день.

Как и на прошлом смотре, в центре внимания стояла музыка выдающегося композитора нашего времени Кара Караева. Его крупные полотна (симфонические гравюры «Дон-Кихот», Третья симфония), а также страницы, написанные в камерном жанре, поражают не только шириной творческого диапазона, но и стремлением композитора проникнуть в сокровенный мир человека, создать яркие, незабываемые образы, выразив их неиссякаемым потоком чудесных мелодий, облеченных в классически стройную форму.

Мы привыкли к тому, что Кара Караев воплощает в своем творчестве лучшие, возвышенные человеческие чувства. Герои его произведений — люди, стремящиеся к свободе, к счастью, к добру (балеты «Семь красавиц» и «Тропую грома»), и не удивительно, что созданный три с половиной века назад образ мужественного борца за правду — Дон-Кихота — привлек внимание современного азербайджанского композитора.

В этом оригинальном по содержанию и по форме произведении с большой силой проявилось мастерство Кара Караева — симфониста.

Используя старинные лады, композитор стремится в своей музыке воссоздать колорит эпохи. И несмотря на то, что в его гравюрах заметно ощущается национальный колорит испанской музыки (песенный характер темы странствий, темы Альдонсы, танцевальные испанские ритмы четвертой гравюры), манера письма «Дон-Кихота» отличается самобытным, индивидуальным стилем.

Одним из наиболее жарко обсуждаемых произведений «Закавказской весны» была Третья симфония Кара Караева для камерного оркестра. По словам самого автора, симфония эта выражает внутренний мир современного человека. Она действенна, энергична, целеустремленна, темпераментна. Эти качества проявляются уже в главной теме первой части, они же преобладают в разработке. Интересные танцевальные ритмы Скерцо родственны фантастическим образам балетов этого автора. В медленной части проходят бесконечные мелодии — задумчивые, умиротворенные, достигающие в кульминации предельного накала. Они несколько усложнены, труднее запоминаются, что, однако, несколько не снижает их прелести. Финал снова приводит нас к образам современности, и композитор прибегает здесь к сложным полифоническим звучаниям. Заканчивается Симфония на раздумье, словно человек оглядывает пройденный жизненный путь. Несмотря на то, что автор нарочито ограничил себя камерным составом инструментов (без медных и ударных), звучание партитуры разнообразно, красочно и выявляет оригинальные выразительные возможности камерного оркестра.

В прослушанных нами камерных сочинениях Караева — Скрипичной сонате, фортепьянных прелюдиях, Струнном квартете № 2 — композитор, обращаясь к разнообразным современным средствам выражения, стремится создать определенные, очень цельные настроения. В этом отношении особенно характерен глубоко лиричный Струнный квартет. Настроения этого по-юношески свежего сочинения (1946 г.) находят развитие в романтической Сонате для скрипки и фортепьяно (1960 г.).

В исполненном впервые цикле из шести прелюдий для фортепьяно автор продолжает ту же линию лирической углубленности образов. Все прослушанные прелюдии отличаются разнооб-

разием, богатством средств выразительности, неистощимой выдумкой в приемах полифонического письма.

Из камерных произведений других азербайджанских композиторов хочется отметить Квартет-поэму Джевдета Гаджиева, Струнный квартет № 2 Хайяма Мирзазаде, Сонату для скрипки и фортепьяно А. Рзаева, а также два романа А. Меликова на слова Назыма Хикмета: «Колыбельная» и «Я мою милую увидел во сне».

Нельзя пройти и мимо такого крупного явления в азербайджанской музыке, как Концерт для большого симфонического оркестра Султана Гаджибекова. Партитура этого крупного одночастного произведения изобилует оркестровыми находками. Композитор удачно использует солирующие инструменты, искусно выявляя их выразительные и колористические возможности. Праздничное, торжественное настроение музыки хорошо сочетается с просветленной лирикой.

Запомнились и по-юношески приподнятая увертюра Октава Зульфугарова «Ликуй, мой народ», и одночастная симфоническая партитура «Очерки 63» Хайяма Мирзазаде, в которой пленяют стремительность движения, резкая смена контрастов, высокое полифоническое мастерство.

Большое впечатление произвела на слушателей симфоническая поэма «Метаморфозы» молодого, но уже широко известного композитора — Арифа Меликова. Свободное использование принципа вариационности (тембровое варьирование, постепенное полифоническое наслаивание тем), способствует динамическому разворачиванию музыкальной мысли. Многие страницы поэмы пленяют широтой кантилены. Последнее время «Метаморфозы» часто исполняются за рубежом. Оркестр под управлением Г. Рождественского готовится к исполнению поэмы в Москве.

Красочно и насыщено прозвучала музыка Ф. Амирова: «Симфонические танцы» — пятичастная сюитная композиция и «Азербайджанское каприччо» — поэтическое осмысление жизни, быта, природы.

Симфонический концерт из произведений молодых композиторов ярко продемонстрировал достоинства азербайджанской музыкальной школы. Перед нами выступили

вчерашие выпускники Бакинской государственной консерватории имени Уз. Гаджибекова по классам композиции Кара Караева и Джевдета Гаджиева. Все исполненные произведения — Симфоническая поэма Д. Дадашева, симфонии М. Кулиева и А. Ализاده, Поэма для фортепьяно с оркестром С. Ибрагимовой — отличались хорошим профессионализмом, прекрасным знанием оркестровки.

Из оперно-балетных сочинений на фестивале было показано лишь самое яркое — балет А. Меликова «Легенда о любви». Положив в основу известное предание народов Востока (в обработке Н. Хикмета), талантливый композитор написал романтически взволнованную, ярко образную танцевальную музыку, где лучшие страницы — трепетная лирика. Именно в этом плане написаны все эпизоды, связанные с чувством Фархада и Ширин. Характерно, что для выражения лирических настроений композитор использует не только певучие голоса струнных, но и блеск медных: эти комбинированные тембры звучали еще выразительнее.

Музыкальные и хореографические образы балета даны в постоянном развитии. Большое впечатление производит выразительная линия хореографического рисунка балетмейстера Ю. Григоровича. Интересно, что пантомима, неизбежная в самых интенсивных и действенных моментах, всегда тесно слита с танцем, выражена через него. Яркие, убедительные образы создали солисты балета Ч. Бабаева, М. Мамедов, Р. Исмаилова, К. Баташов. Как всегда, блеснул тонким вкусом и знанием стиля эпохи художник С. Вирсаладзе.

Замечательно и прочтение партитуры А. Меликова дирижером Ниязи, который много и настойчиво работает с оркестром, добиваясь нужного звучания, предельно отшлифовывая динамические оттенки. Но главное в том, что Ниязи всегда умеет проникнуть в замысел композитора, творчески воспроизвести его.

К сожалению, в рамках одной статьи не представляется возможным остановиться и на исполнительской стороне бакинского тура «Закавказской весны». Хочется лишь отметить, что и солисты-исполнители, и коллективы продемонстрировали первоклассное, отточенное мастерство. Кроме Ниязи, о дирижерском искусстве которого можно написать

целую поэму, дирижировали Ч. Гаджибеков и другие крупные мастера. Интересно выступили солисты: певцы — Л. Иманов, Ф. Мехтиев, скрипачи — А. Алиев и Е. Смирнов, пианистка Т. Агаева и другие.

«Заря Востока». 9.VI.1965 г.

МИР ПРЕКРАСНОГО В КОНЦЕРТЕ ДРЕЗДЕНСКОЙ «ШТААТСКАПЕЛЛЕ»

Первое знакомство с великолепным симфоническим оркестром дрезденской «Штаатскапелле» вылилось для грузинских слушателей в настоящий праздник. Любители музыки уходили с концерта радостные, взволнованные общением с подлинным искусством.

Руководимый первоклассным дирижером Оркестр Дрезденской «Штаатскапелле» имеет свои многолетние художественные традиции, творчество его отмечено высокой исполнительской культурой. Этот огромный коллектив поражает сыгранностью, слаженностью и предельной отточенностью мастерства, что обусловлено индивидуальностью дарования каждого исполнителя. Музыкантам оркестра удается раскрыть перед слушателями чувства и мысли, выраженные в исполняемом произведении, установить тесный контакт с залом.

Кажется, будто дирижер Мартин Турновский не прилагает никаких усилий, когда ведет оркестр. Однако за видимой легкостью, простотой, непринужденностью — большой, кропотливый труд, пытливая мысль, горение сердца вдохновенного художника. Образно-поэтическое мышление дирижера чрезвычайно доходчиво благодаря близости его замысла к музыкальному подтексту, с его тончайшими психологическими оттенками, филигранной отточенностью деталей. Через мелодическую напевность он постигает красоту и пластичность музыкальной ткани, остро чувствует непрерывную ритмическую пульсацию, вдыхающую жизнь в музыку. Спокойный, лаконичный и всегда выразительный жест дирижера свидетельствует о том, что перед нами опытный профессионал.

«Праздничная токката» современного немецкого композитора О. Герстера звучит у нас впервые. В этом произведении для большого состава оркестра (1942) много места уделено насыщенной кантилене, которая и прозвучала особенно «празднично» в исполнении Дрезденского симфонического коллектива.

Зато соль-минорная симфония Моцарта, одно из популярнейших произведений мировой классики, не сходит и у нас с репертуара. Может быть, поэтому особенно трудно дать новую интерпретацию известного сочинения. Однако дирижеру «Штаатскапелле» это удастся. Ведь традиции, как и все живое, не закостеневают, а развиваются, дополняются все более современными представлениями о прекрасном в искусстве. И оркестр хорошо чувствует и понимает моцартовский язык, подчеркивая ясность и прозрачность музыкальной ткани, сквозь которую буквально «просвечивает» каждый голос, каждая нотка.

Симфонию соль минор венского мастера недаром называют «вертеровской». Как и знаменитый роман Гёте, эта музыка Моцарта рождена в атмосфере повышенной эмоциональности, душевных порывов. Однако было бы неправильно трактовать всю симфонию в сугубо патетических тонах. Турновский тонко выявляет мечтательность, идилличность в солнцеликой музыке Моцарта: трепетную лирику главной темы Аллегро со «вздохами» скрипок, словно стремящихся разрушить оковы активного по ритму сопровождения; идиллическое, пасторальное Анданте; светлые, безмятежные звучания Трио, а главное, стремительную, точно каждый раз «улетающую» тему Финала. Все это еще острее подчеркивает нотки тревожных предчувствий, драматической взволнованности всех разработанных эпизодов. Замечательно проведена в Финале быстрая смена кульминаций — каждая напряженной, взволнованной предыдущей, что придало музыке огромную динамичность.

Свежесть исполнительской трактовки, разнообразие красок и штрихов были особенно ярко выявлены Дрезденским оркестром в сюите Прокофьева «Ромео и Джульетта». Динамическая палитра оркестра очень широка, и он с редкой выразительностью обнажает контрасты быстро сменяющихся

сцен, эпизодов, ярких музыкальных портретов, настроений. Одновременно дирижер тонко осознал и «сквозную» Динамику музыки Прокофьева, глубоко раскрывает подлинную природу прокофьевского штриха, все богатство его оттенков.

В лирических темах сюиты с их пленительными мелодиями воплощена поэзия любви юных существ. Исполнители особенно тщательно подчеркивали блестящее использование композитором тембровых особенностей каждого инструмента как одной из красок, воссоздающих музыкальные портреты героев. Так, интонации Джульетты-девочки проявляются в светлом колорите флейты, кларнета, серебристых звучаниях челесты, арфы. По мере развития ее чувства к Ромео мы слышим более теплые голоса струнных и валторны.

Впечатляют и другие аспекты прокофьевской драматургии: с какой потрясающей силой рисует композитор отчаяние, проводя тему потерянной любви, когда буквально плачут скрипки (в сцене у гроба Джульетты); а резко очерченные, напористые мотивы вражды, мрачный, грозный характер темных образов шекспировской драмы, переданные оркестром с огромной эмоциональной силой.

Апофеозом концерта наших немецких друзей явилось исполнение увертюры Вагнера «Нюрнбергские майстерзингеры». Любопытно, что почти сто лет назад, в 1869 году, при первом исполнении оперы в Дрездене, Вагнер жаловался на неверные темпы, взятые в Увертюре дирижером Рейнеке, почему она не имела успеха у публики. На этот раз Вагнер, вероятно, изменил бы свое мнение. Под дирижерской палочкой М. Турновского четкими, уверенными штрихами вырисовывались рельефные контуры вагнеровской партитуры.

Увертюра была исполнена с большим подъемом, динамические оттенки распределены строго и логично, умело выявлена вся мощь оркестра. Дирижеру одинаково удалось как величавые, эпически сдержанные темы, характеризующие мастеров пения, так и музыка, олицетворяющая свободу, вдохновение и связанная с образом романтического героя оперы Вагнера. Здесь нас по-настоящему увлекли гибкость и тонкость мелодических очертаний, свободной ритмики в песенно-романс-

ных оборотах. Звучание этих контрастных пластов действительно создало впечатление борьбы, жаркой полемики.

Турновский талантливо решил и трудную задачу трактовки финала увертюры, где обе темы должны слышаться отчетливо, не подавляя друг друга.

На «бис» Дрезденский оркестр исполнил легкую, воздушную увертюру Моцарта «Свадьба Фигаро». В ней все сверкало, искрилось серебристым светом, весельем, юмором, присущим комедии Бомарше.

«Заря Востока». 28.XI.1967 г.

ПОИСК РЕШЕНИЙ СОВРЕМЕННОЙ ТЕМЫ В КЛАССЕ КОМПОЗИЦИИ ПРОФЕССОРА А. ШАВЕРЗАШВИЛИ

Задача воспитания молодого поколения музыкантов — одна из самых сложных и почетных, поэтому особенно отменно отметить возобновление в Тбилисской консерватории традиции классных концертов композиторского факультета.

Разнообразная программа состоявшегося недавно классного вечера профессора А. В. Шаверзашвили включала пьесы самых различных форм и жанров: вокальные произведения, сочинения для фортепиано, для скрипки, флейты, трубы, кларнета — сольные, и ансамблевые. В большинстве произведений ощущается связь с народным музыкальным творчеством, но наряду с этим в них проявились своеобразие, индивидуальность авторов.

Студентка I курса З. Хабалова продемонстрировала в трех пьесах для фортепиано и в Скрипичной поэме умение использовать интонации народной речи, в данном случае осетинский фольклор, проявила несомненный мелодический дар.

В романсе А. Шанидзе (III курс) привлекает искренность мелодического высказывания. В фортепианной фантазии Шанидзе, а главное, в его крупном вариационном цикле для скрипки и фортепиано наряду с мелодической непринужденностью проявляется умение свободно обращаться с материалом.

М. Манашеридзе (V курс) порадовал свежей, красочной Юмореской для двух кларнетов, построенной на оригинальных гурийских интонациях. С успехом исполнил Манашеридзе свою фортепианную Токкату, отличающуюся плотной фактурой письма, национальными гармоническими оборотами.

Д. Джандиери (IV курс) познакомила слушателей со своим Скерцо для флейты — подвижной, острой пьесой с напевной средней частью.

И. Барданашвили (III курс) показал две части Сонаты для скрипки и фортепиано — образное произведение, насыщенное романтическими эмоциями.

М. Баренбойм (I курс) выступил с мелодией для трубы и романсом «Печальная песня».

Оригинальное ритмическое дарование, склонность к острой динамической характерности, энергию и темперамент проявил М. Одзелашвили (II курс) в своей Сонатине для флейты и фортепьяно.

В заключение вечера прозвучал трехчастный квартет А. Шахбагыана (V курс) — зрелое произведение драматического плана, характеризующееся действенной импульсивностью крайних частей и более лиричным характером средней части.

Обобщая впечатление от классного концерта А. В. Шаверзашвили, надо сказать, что для всех его участников, молодых композиторов, характерен поиск решения современной темы, стремление к самостоятельности, самобытности средств музыкальной выразительности.

Уровень исполнителей, участвовавших в показе студенческих работ, был высок, особенно квартета под руководством профессора Б. Чиаурели.

«Вечерний Тбилиси». 14.IV.1971 г.

ВЫСОКОЕ ИСКУССТВО СТУДЕНТОВ ЛЕНИНГРАДСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

Так охарактеризовал народный артист Грузинской ССР Нодар Андгуладзе концерт студентов Ленинградской консерватории, состоявшийся в Большом зале Тбилисской консерватории. И действительно, молодые певцы, независимо от уровня вокальных данных и степени мастерства, показали прекрасную школу, осмысленный подход к исполняемому произведению и чувство его стиля, большую внутреннюю организованность. Нигде не нарушалась связь между музыкой и текстом — основная трудность вокального искусства. Студенты хорошо держались на сцене, были постоянно «в образе», в их увлеченности чувствовалась огромная любовь к музыке — результат работы их педагогов, традиционной творческой атмосферы Ленинградской консерватории.

В концерте прозвучали произведения классиков, романтиков, советских композиторов. Составленная с большим вкусом и тактом программа каждого исполнителя отличалась многоплановостью, включая образцы камерной музыки и оперные отрывки, с наибольшей полнотой раскрывающие певческое дарование. Хочется представить хоть несколькими словами каждого участника концерта, отметить наиболее яркие выступления.

Мы услышали двух учениц класса профессора Т. Лавровой — обладательницу красивого меццо-сопрано Е. Бобкову, которой лучше всего удалось передать светлый порыв и широкую распевность романса Рахманинова «Весенние воды», и Е. Барышеву, очень убедительно исполнявшую романсы Шумана, где она проявила хорошее владение камерным стилем. Молодая певица искренне и задушевно передала все оттенки настроений композитора-романтика. Ее голос звучал ровно во всех регистрах, умело были использованы динамические градации. Наибольший драматизм был достигнут в «Миньоне» (это — тонкая работа профессора камерного класса К. Изотовой). У Н. Федорова (класс и. о. профессора Ю. Барсова) впечатляюще прозвучали романсы Шостаковича, особенно «Первая встреча» из «Испанского цикла».

В амплуа оперных артистов выступили Н. Романец, и А. Стеблянко в сцене из оперы «Отелло» Верди, показав отличные вокальные и сценические достижения (класс оперной подготовки профессора А. Киреева, специальный класс доцента Н. Серваль). Произвела большое впечатление романтически взволнованная кантилена арии Мими из оперы «Богема» Пуччини и романсов Чайковского, исполненная Л. Гох (класс профессора А. Григорьевой). В выступлении Б. Васильева (класс старшего преподавателя С. Рязанцева) привлекли хорошее владение голосом, благородная манера исполнения. Тонко ощущая стиль русской музыки, молодой певец отлично интерпретировал песню Свиридова «Подъезжая под Ижоры», спев ее приподнято, эмоционально открыто. О. Соловьева (класс профессора А. Григорьевой) — зрелый музыкант с богатыми вокальными данными; ей вполне по плечу психологическая глубина романса Сибелиуса «Девушка вернулась со свидания». Программу концерта завершило яркое выступление В. Панкратова (класс доцента Н. Серваль), обладателя комплекса музыкальных и сценических достоинств — подвижного красивого баса, выигрышной внешности. Очень выгодно выглядел молодой артист в «шаляпинском» репертуаре — песне Галицкого из оперы Бородина «Князь Игорь» и в «Блохе» Мусоргского.

Успеху концерта содействовало и искусство профессора С. Вакман. Исполнительница партии фортепиано, она была и дирижером, и «оркестром», задавая тон настроению на сцене, увлекая за собой певцов: пианистка тоже была все время «в образе», сосредоточивая внимание слушателей на своей выразительной красочной игре.

Это не первая встреча представителей двух музыкальных вузов страны. Наши студенты в мае этого года, во главе с деканом консерватории Ш. Кутателадзе, посетили Ленинград, дав концерт, заслуживший высокую оценку ректора Ленинградской консерватории, народного артиста СССР, профессора П. Серебрякова.

Тесные творческие связи во все времена существовали между музыкантами Ленинграда и Тбилиси. Наши лучшие композиторы, теоретики, музыковеды, дирижеры, певцы,

пианисты — А. Баланчивадзе, Г. Киладзе, И. Туския, О. Барамишвили, Е. Микеладзе, А. Мелик-Пашаев, О. Димитриадиди, Ш. Асланишвили, П. Хучуа, В. Донадзе, Г. Чхиквадзе. Н. Чигогидзе, А. Вирсаладзе, Т. Чарекишвили, В. Давыдова, Д. Мchedлидзе и многие представители молодого поколения учились в Ленинградской консерватории. Такие крупные ленинградские музыканты, как В. Щербачев, Х. Кушнарев, П. Рязанов, М. Друскин, Ю. Тюлин, Б. Арапов, преподавали в Тбилисской консерватории или были ее частыми гостями.

Тем более ценен наш сегодняшний контакт с вокалистами Ленинграда.

«Вечерний Тбилиси». 29.X.1974 г.

ЧЕТЫРЕ СОНАТЫ БЕТХОВЕНА В ИСПОЛНЕНИИ НЕЛЛИ САГИНАШВИЛИ И ВИКТОРА КОНЯЕВА

Камерный концерт Нелли Сагинашвили (фортепиано) и Виктора Коняева (скрипка), состоявшийся в Малом зале Тбилисской консерватории, привлек своей интересной и ответственной программой: за один вечер были исполнены четыре сонаты Бетховена. Эти сонаты являются лучшей школой для участников камерного ансамбля, требующей безупречной точности штриха, широты мелодического дыхания.

Запомнились многие моменты исполнения романтически взволнованной музыки молодого Бетховена: светлая печаль изумительного диалога фортепиано и скрипки из средней части Второй сонаты и там же — рассыпающиеся пассажи, озорные сфорцандо на третьей доле такта финального рондо. Нас захватила и интерпретация Третьей сонаты, в которой уже ощущаются черты стиля позднего Бетховена, как, например, использование конфликтной драматургии; здесь впечатляло подчеркнуто контрастное сопоставление двух кульминаций: драматической и лирической. Конечно, покорила и манера исполнения «Весенней сонаты» с ее льющимся мелодизмом, преисполненной восторженности чувств — Шестой.

Дуэт Нелли Сагинашвили — Виктор Коняев — стройный ансамбль, отличительные черты которого — ясность исполнительского замысла, поэтичность, зрелое мастерство.

«Вечерний Тбилиси». 27.X.1974 г.

ПЛЕНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО НАНЫ ЯШВИЛИ

В искусстве поэтов, художников, музыкантов всегда угадываются их человеческая сущность, черты характера. И мы не ошибемся, если скажем, что Нану Яшвили характеризуют, наряду с ясным логическим мышлением, мягкость, задушевность, какое-то особенно светлое восприятие жизни. Игра скрипачки отличается яркостью артистического темперамента, изяществом, благородством вкуса. Она строго академична и, в то же время, очень свободна. И техническое мастерство Наны Яшвили на той высокой ступени, когда его не замечаешь — на первый план выступает поэтичность, образная сторона музыки. Эта музыка живет, дышит, и теплота эмоций артистки непосредственно сообщается слушателю, принося ему радость сопереживания. Невозможно пропустить хотя бы одну фразу из всей программы концерта: каждая ясна и красноречива, она «говорит», не теряя при этом своих певучих качеств.

И еще одна превосходная исполнительская черта: Нана никогда не торопится. Более того, она как будто старается задержать прекрасные мгновения своего общения с искусством. Даже в быстрых пассажах — само спокойствие.

И под смычком Яшвили самые заигранные вещи освобождаются от налета штампов, звучат непосредственно, увлекательно, ярко.

Программа рецензируемого концерта, состоявшегося недавно в Малом зале Грузинской Государственной филармонии, была составлена очень продуманно, в соответствии с эстетическими устремлениями исполнительницы. В первом отделении прозвучали произведения Баха и французских импрессионистов; во втором — только романтики. И везде ар-

тистка сумела найти ключ к интересной трактовке образа, экспрессию, соответствующую стилю произведения.

Так, монументальная графичность «Чаконь» Баха своеобразно перекликалась с яркими красками, игрой тембров Сонаты Дебюсси и «Цыганки» Равеля. Исполнение Сонаты Дебюсси для скрипки и фортепиано — последнего сочинения французского мастера, отличалось мягкой напевностью, пластическим изяществом мелодической линии крайних частей, причудливой игрой светотени в средней.

В темпераментной Цыганской рапсодии Равеля упор делается на терпких гармониях, богатых тембрах национальных инструментов, калейдоскопе импрессионистических красок вихревой пляски. Нана Яшвили прекрасно выявила эти качества музыки Равеля, противопоставляя им цыганский фольклор в Венгерских танцах Брамса с их романтически открытыми эмоциями, а также страстный южный темперамент «Цыганских напевов» Сарасате.

В исполнении Брамса игра Наны становится взволнованнее, звук сочнее; смычок приобретает как бы новую широту дыхания, что приводит к сгущению динамики, экспрессивности. Это особенно ощущается во второй части Сонаты соль мажор. Но душевная встревоженность выражается здесь естественной декламацией, артистка нигде не впадает в мелодраму. В то же время Яшвили чудесно передает плавность, мягкость, поэтичность музыки Брамса.

Достойный партнер Наны Яшвили — Дмитрий Сканава — пианист незаурядного дарования, тонкого мастера. Очень важно отметить, что их ансамбль состоит из двух ярких с артистических индивидуальностей, где каждый мыслит самостоятельно, у каждого есть что сказать слушателям. И вместе с тем артисты продемонстрировали отличную сыгранность, общность художественного замысла, творческое взаимопонимание, взаимоуважение друг к другу.

«Вечерний Тбилиси». 29.X.1975 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Дм. Мchedлидзе. Выдержало испытание временем	3
--	---

Глава I. О МУЗЫКЕ

Ленинская тема в грузинской вокально-симфонической музыке	8
Музыка в грузинском кино	12
Традиции и современность в творчестве Давида Торадзе	21
В классе композиции профессора Д. А. Торадзе	70
Творческий успех	73
Новая оратория Отара Тактакишвили «Живой очаг»	75
Симфония Р. Габичвадзе	78
Успех композитора	83
Встречи с финской музыкой	85
Современная музыка Финляндии	93

Глава II. О МУЗЫКАНТАХ

Яркий самобытный талант А. Мачавариани	121
А. М. Баланчивадзе — гордость грузинской культуры	124
Выдающийся композитор и педагог	126
Вспоминая Узеира Гаджибекова	129
Ш. М. Тактакишвили	131
Замечательный композитор Шалва Мшвелидзе	134
В мире песен	136
Ян Сибелиус	140
Жак Оффенбах	145
Франц Легар	148

Глава III. ОБ ОПЕРЕ

«Дареджан Цибери» в Тбилисском театре оперы и балета	152
Постановка «Даиси» силами Кутаисской народной оперы	155
К возобновлению постановки «Баши-Ачуки» А. Кересе-лидзе	158
«Десница великого мастера»	161
«Кето и Котэ» — пятьдесят лет	167
«Абесалом и Этери» и «Дареджан Цибери» на открытии Кутаисского оперного театра	173
Новая опера А. Шаверзашвили «Царь Эдип»	177
Опера А. Букин «В мире цветов»	182
Комическая опера «Пепо» А. Баскакова	185

Музыка Гуно в Грузии	187
Премьера «Орлеанской девы»	189
Успех оперы словацкого композитора на тбилисской сцене	193
«Травиата» — в новой постановке	197
На премьере «Джанни Скикки» Пуччини	200
«Дон Паскуале» Доницетти	203
Поют студенты Оперной студии консерватории Большого театра Союза	207
«Свадьба Фигаро» в постановке ССР в Тбилиси	210
«Вертер» — спектакль Большого театра Союза ССР	212
«Князь Игорь»	215
Слушая артистов Пражского Национального театра	218
Гастроли Елены Черней	219
Неделя польской культуры в Грузии	222
Лодзинский Большой театр в Тбилиси	224
«Галья» Моношко	226
«Ануш» А. Тиграняна в Тбилиси	229
«Ромео и Джульетта» Гуно	233
«Царь Эдип» И.. Стравинского	236
Опера У. Гаджибекова «Кёр-оглы»	240

Глава IV. О БАЛЕТЕ

Одноактные балеты на музыку Чайковского, Цинцадзе и Рихарда Штрауса в постановке Алексея Чичинадзе	244
Постановка балетмейстера Г. Давиташвили	249
Ц. Баланчивадзе и Н. Папинашвили в «Горде» Д. Торадзе	253
«Семь красавиц» К. Караева	255
Гастроли артистов «Гранд-Опера» Лиан Дейде и Мишеля Рено	258
Высокое мастерство Берил Грей	260

Глава V. О ФОРТЕПИАННОМ ИСКУССТВЕ

Первые грузинские пианисты-педагоги	
А. И. Мизандари и А. И. Тулашвили	262
Детские фортепианные пьесы композиторов Грузии	274
В Сенаре — у Рахманиновых	299
Музыка Шопена в Грузии	306
Творческий вечер Т. Амиреджиби	309
А. Фишер — мастер звука	309
Легенда о Клайберне подтвердилась	310
Удачный дебют Наны Димитриади	312
Интересная и разнообразная программа Э. Давлианидзе	313
Высшая школа мастерства Генриха Нейгауза	314
На концертах А. Нижарадзе	316
Приятная встреча с Джарджи Баланчивадзе	318
К симфоническому концерту под управлением Вахтанга Жордания — солистка Элисо Вирсаладзе	320

Пять концертов для фортепиано с оркестром Бетховена в исполнении О. Димитриади и Э. Вирсаладзе	322
Искусство звука Эмиля Гилельса	324
Грани мастерства Г. Рождественского и Г. Соколова	327
Свежесть и непосредственность восприятия Лексо Торадзе	329
Концерт грузинской фортепианной музыки Р. Горелашвили	330
Молодые солисты Г. Шаверзашвили и Т. Буадзе	333
Сонатный вечер Георгия Шаверзашвили	334
Концерт Мананы Доиджашвили	336
Искусство московских артистов Ц. Квернадзе и А. Михлина	338
Исполнительский стиль К. Малхасян	339

Глава VI. ПО КОНЦЕРТНЫМ ЗАЛАМ ТБИЛИСИ

Выступает Игорь Безродный	342
Прекрасный «дуэт» — А. Микаберидзе и М. Камоева	343
Концерт Маринэ Яшвили	345
Симфонический оркестр под управлением Лилэ Киладзе	346
Подлинный профессионализм Государственного квартета Грузии	347
Вечера арфы Наталии Авалиани	349
К концерту Государственной капеллы Грузии «Закавказская музыкальная весна»	352
«Живой родник» народных мелодий Азербайджана	354
Дирижирует Карло Цекки	355
Мадо Робэн — французский соловей	358
Молодежные симфонические оркестры под управлением Михаила Дзидзишвили	360
Поэт Артур Айдинян	362
Звучат новые сочинения для органа в исполнении Этери Мгалоблишвили	363
Заметки с бакинского тура фестиваля «Закавказская музыкальная весна»	365
Мир прекрасного в концерте Дрезденской «Штаатскапелле»	369
Поиск решений современной темы в классе композиции профессора А. Шаверзашвили	372
Высокое искусство студентов Ленинградской консерватории	374
Четыре сонаты Бетховена в исполнении Нелли Сагинашвили и Виктора Коняева	376
Пленительное искусство Наны Яшвили	377

ВАЧНАДЗЕ МАРГАРИТА АКСЕЛЕВНА
О МУЗЫКЕ
Статьи

Редактор издательства **А. Перим**
Художественный редактор **С. Цинцадзе**
Художник **А. Тодрия**
Технический редактор **А. Якимова**
Корректор **Н. Галионджян**

ИБ — 1066
Сдано в набор 17.07.1980 г.
Подписано в печать 25.12.1980 г.
УЭ 06254
Формат 60х90^{1/16}
Бум. тип. № 1
Гарнитура литературная
Печать высокая
Усл. печ. л. 24
Учетно-издат. л. 21,4
Тираж 3.000 экз.
Заказ № 2535

Цена 1 руб. 90 коп.

Издательство «Мерани»
380008 Тбилиси, пр. Руставели, 42
Типография издательства Академии наук
Грузинской ССР, 380060, Тбилиси,
ул. Кутузова, 19