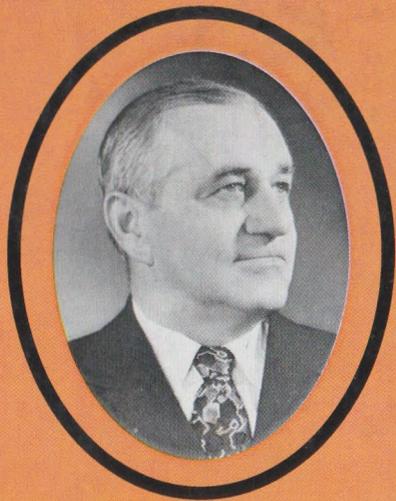


XIII



ИРИНА ГАЛУЩЕНКО,
ТАМАРА ГОЛОВЯНЦ

**СОВЕТ
ВАРЕЛАС**

жизнь в музыке

XIII

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

И.Галущенко, Т.Головянц

СОВЕТ ВАРЕЛАС

жизнь в музыке



Издательство "МУСИҚА"
Ташкент
2005

85.313(2)

Г16

Ответственный редактор:

Н.С. ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ – доктор искусствоведения, профессор

Рецензенты:

И.С. ГУЛЬЗАРОВА – старший преподаватель

И.М. КОВБАС – кандидат искусствоведения

Галущенко И., Головянц Т. Совет Варелас Жизнь в музыке.
Ответственный редактор: Н.С.Янов-Яновская; Гос.консерватория
Узбекистана. – Т.: «Мусика», 2005. 184 с., нот., илл., приложения.

ББК 85.313(2)–8

Первая монография, посвященная творчеству известного композитора, Заслуженного деятеля искусств Совета Афанасьевича Вареласа (1923-1997). В ней раскрывается творческая биография композитора, рассматриваются основные произведения, выявляются особенности стиля. В издание включены фрагменты «Воспоминаний» С.Вареласа и его бесед с авторами монографии. Книга адресована музыкантам, любителям музыки и широкому кругу читателей, интересующихся историей музыкального искусства Узбекистана. Она может быть использована в качестве учебно-методического пособия в вузах, колледжах и лицеях.

© Издательство «Мусика»
Государственной консерватории
Узбекистана, 2005 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Слово редактора	4
От авторов	6
Жизненные радости и печали	8
Творчество	67
Симфонические произведения	67
Произведения для духового оркестра	77
Музыка для оркестра узбекских народных инструментов	82
Вокально-симфонические произведения	84
Опера «Волшебная лампа Аладдина»	89
Камерно-инструментальные произведения	97
Романсы и песни	103
Музыка для детей	119
Заключение	128
Потные примеры	132
Изданные и рукописные сочинения С.Вареласа,	
Дискография и радиозапись	150
Библиография	162
Приложения	
1. Избранные статьи, посвященные творчеству С.Вареласа	168
2. «Музыкальный калейдоскоп» С.А.Вареласа	176

СЛОВО РЕДАКТОРА

Известен термин Асафьева “русская музыка о Востоке”. Этим определением ученый как бы вычленил, выделял из массива русской музыкальной классики один из ценнейших пластов – ориентальный, связанный с преломлением восточных образов и сюжетов. В XX веке миссия взаимодействия с Востоком оказалась продолженной русскими авторами, либо обосновавшимися в силу разных политических и жизненных обстоятельств в восточных республиках, либо (позднее) родившимися там. Может быть, именно поэтому ориентальная ветвь самой российской русской музыки практически перестала существовать, получив свое инобытие в творчестве теперь уже местных русских композиторов. Творчество это – интереснейшая страница музыкальной истории XX века. Прежде всего, – в связи с возникшим музыкальным двуязычием художников, обусловленным естественным воздействием узбекской среды обитания. В аспекте затронутой проблематики здесь можно усмотреть три стилевые линии: сферу собственно русской музыки, пласт, впитавший в себя стихийные узбекские влияния и аналитическое изучение, и претворение узбекской художественной традиции.

Творчество Совета Вареласа примечательно в этой связи, прежде всего, тем, что в нем находит отражение каждая из трех означенных линий, и создает в совокупности объемный, многогранный мир авторской музыки. Вот почему наследие Вареласа одинаково органично вписывается и в контекст русской музыки, и в контекст музыки узбекской.

Совет Афанасьевич работал практически во всех жанрах: и в крупных академических, и в малых, включая детскую песню. И, что не часто бывает, везде сохранял свое творческое кредо – демократическую суть собственного искусства, направленность на слушателя, на эмоциональный контакт с ним, желание вызвать его непосредственный душевный отклик. «До встречи» – это название одной из популярнейших песен композитора приобретает в русле данного разговора едва ли не метафорически-символический характер: расставаясь на концерте с публикой, Совет Афанасьевич уже как бы предвкушал новое творческое общение. Прав Осип Мандельштам, заметив: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны. Подобным многомыслием обладает и приведенное название песни: здесь и реальное житей-

вое (до свидания), и сакральное (надежда на встречу, где-то там, когда-нибудь в высях ... Не случайно слова «До встречи» высечены на памятнике композитору).

У Юрия Нагибина в автобиографической повести «Река Гераклита» есть замечательные строки – он горячо благодарит всех, кто когда-либо по-доброму прошел через его жизнь, будь то продавец мороженого, на которую он с благоговением взирал в детстве, или просто случайный прохожий, улыбнувшийся ему на ходу, не говоря о друзьях и близких. Оттолкнувшись от этой мысли писателя, уверенно скажу: Сережа Варелас (Совет Афанасьевич) – один из тех, кто тоже по-доброму прошел через нашу жизнь, жизнь всей нашей семьи, оставив в ней глубокий неизгладимый след ...

ОТ АВТОРОВ

Предлагаемое издание – монография о жизни и творчестве Задуженного деятеля искусств Узбекистана, известного композитора, профессора Совета Афанасьевича Вареласа, внесшего неопределимый вклад в развитие музыкальной культуры республики. Все сферы многогранного дарования С.Вареласа – композитора, педагога, редактора, музыкального просветителя направлены на духовно-нравственное и эстетическое воспитание слушательской аудитории. С.А. Варелас – один из русских композиторов, связавших свою судьбу с Узбекистаном, с его культурой, бытом¹. Его жизнь тесно переплетается с наиболее яркими и значительными достижениями республики. На всем протяжении творческого пути композитор обогащал свой музыкальный язык многоцветием узбекской интонационности. В его сочинениях получают претворение различные стилевые истоки и, прежде всего, русской, западной классической и современной музыки. Опора на классические традиции для него – это, в первую очередь, осознание высокого предназначения художника, его просветительской миссии.

Композитор создал талантливые самобытные произведения почти во всех жанрах музыкального искусства: от песен и романсов до оперы, от небольших инструментальных пьес до симфоний, от незатейливых детских произведений до масштабных полотен вокально-симфонической музыки.

В искусстве Вареласа находят свое воплощение переживания современников, трагические отголоски мировой войны, любовь к Родине, родной природе, легендам, сказкам. Эмоционально-смысловой мир произведений Вареласа многогранен: гражданский пафос и трогательная лирика, высокий драматизм и тонкий юмор, эпические и жанровые образы – самые разные области духовной жизни человека многообразно претворены в его музыке. Вот почему она всегда находит дорогу к сердцу слушателя. Так, опера «Волшебная лампа Аладдина» стала наиболее популярным музыкально-сценическим произведением в Узбекистане и выдержала свыше 200 представлений. Любителям музыки близок и понятен об-

¹ Н. Янов-Яновская в статье «Русская музыка в Узбекистане: опыт постановки проблемы затрагивает ряд вопросов, и в частности, такую, как русская музыка в иноэтнической среде». Культурные ценности. Международный ежегодник: 2000-2001 – Санкт-Петербург, 2002.

ратный строй сочинений композитора: его песен и романсов, среди которых замечательные циклы на стихи А.Навои, И.Сельвинского, Б.Пастернака, симфонии, оратория – «По дорогам войны», струнный квартет, «Поэма» для скрипки и фортепиано. Особую ценность составляют произведения для детей и юношества, прочно вошедшие в педагогический репертуар всех звеньев музыкального образования, в программы конкурсов и концертов. Трудно забыть школу, где бы ни звучала музыка Вареласа.

Композитор, несомненно, обладает индивидуальным почерком, который проявляется, прежде всего, в мелодическом богатстве, в непосредственности высказывания и в демократизме музыкального языка. Сочинения композитора в силу их духовно-нравственного содержания обрели известность не только в нашей республике, но и далеко за ее пределами. И этот интерес к творчеству узбекского композитора с каждым годом возрастает, происходит открытие новых граней его музыки. Так, с большим успехом на сцене Театра оперы и балета им. Луначарского в Екатеринбурге идет опера «Волшебная лампа Аладдина».

Музыка Вареласа находится в ряду значительных явлений современности, она несет большой заряд созидательной творческой энергии. На редкость притягательна сила художественной личности Вареласа, его этического и эстетического мира. Композитор мыслит глубоко, поэтично, образно, и в то же время логически ясно. Его широкий интеллектуальный и жизненный кругозор, современный слуховой опыт, основанный на знании европейской и узбекской культуры, позволили ему охватить масштабные явления действительности и отобразить в своем искусстве различные сферы человеческого бытия, духовной жизни личности. Столь широкий диапазон творчества, обилие фактов, связанных с Вареласом, делают невозможным исчерпывающее освещение его музыки в рамках одной, к тому же первой, монографической работы; данное исследование не предполагает детального анализа всех сочинений композитора.

И монографии освещается жизнь и творческая деятельность композитора в контексте времени, раскрываются эстетические художественно-стилевые аспекты творчества, рассматриваются основные сочинения. Книга адресована музыкантам и любителям музыки, широкому кругу слушателей, интересующихся историей музыкального искусства Узбекистана. Она может быть использована как учебно-методическое пособие для музыкальных ВУЗов, лицеев и колледжей.

ЖИЗНЕННЫЕ РАДОСТИ И ПЕЧАЛИ

Охватывая мысленным взором жизненный путь Совета Афанасьевича Вареласа, невольно поражаешься сложности и своеобразию узора его музыкальной судьбы. Поистине удивительно, как будущий композитор, проходя суровую жизненную школу, полную испытаний и лишений, настойчиво преодолевал преграды на пути в большое искусство, как судьба оказывалась к нему благосклонной и дарила встречи с интересными людьми, как сумел он сохранить кристальную чистоту души и сердца, светлое оптимистическое и непосредственно-искреннее восприятие мира. Здесь уместно напомнить слова, сказанные Стефаном Цвейгом: «каждая тень, в конечном счете, тоже ведь дитя света, и лишь тот, кто познал светлое и темное, войну и мир, подъем и падение – лишь тот действительно жил»¹.

История рода Вареласов известна из сохранившейся семейной летописи с того момента, когда дедушку Совета Афанасьевича – Георгия Афанасьевича (1853 – 1927) еще ребенком родители привезли из Греции на пароходе в Таганрог. По воспоминаниям отца Совета Афанасьевича, тогда мальчик знал всего лишь несколько русских слов, и то бранных, которым научился у матросов. Обосновавшись в России, Георгий Афанасьевич Варелас женился на русской девушке Ксении. У них родилось трое сыновей: Георгий, Герасим и Афанасий. Младший сын, Афанасий, отец будущего композитора, также женился на русской девушке и тоже имел троих детей: Надежду, Анатолия и Совета.

Совет Афанасьевич родился 17 марта 1923 года в Таганроге – небольшом портовом городе. Отец композитора, Афанасий Афанасьевич Варелас (1883-1942), был незаурядной личностью, человеком энциклопедических знаний, широко известным в городе, в 1918 году работал на Украине, в 1919 – служил в армии. В разное время он являлся ответственным редактором газеты «Красное знамя» и журнала «История пролетарской борьбы», членом Таганрогского Округкома, инспектором просвещения и заведующим Северокавказским краевым отделением Совкино. В начале 30-х годов окончил институт по специальности «инженер-механик». Работал начальником Научно-исследовательского сектора Техпрома Нар-

¹ Цвейг С. Вчерашний мир. М., 1991, с.377.

комтяжпрома. Одновременно активно занимался общественно-пропагандистской просветительской деятельностью. Прекрасный оратор, обладатель литературного дарования Афанасий Афанасьевич написал интереснейшие воспоминания: «Эпизоды из гражданской войны на юге России», «В плену у белогвардейцев», опубликованные в 1925 году в альманахе «История пролетарской борьбы в Таганроге». Показательно, что в мемуарах проявился собственный взгляд автора, отличный от общепринятых – на события, личности¹.

Мать композитора Тамара Васильевна (в девичестве Бережная) окончила гимназию. Была хорошей и гостеприимной хозяйкой. Она целиком посвятила себя детям, которые часто болели. Тамара Васильевна обладала мягким, покладистым характером, и дети ее очень любили, в то время как отца они побаивались, хотя и уважали – он был строгим и взыскательным, достаточно много внимания уделял развитию ребят.

Солнечно яркими незабываемыми впечатлениями окрашено раннее детство композитора. Семья жила в центре города. Они занимали верхний этаж старинного особняка, а внизу жили родственники и, в частности, брат отца – Георгий с женой и двумя девочками – Зиной и Лидой. Двор был большой, заросший травой и обрамленный деревьями. Жизнь здесь протекала тихо, спокойно, что типично для провинциальных российских городов с их патриархальным укладом.

Вместе с тем Таганрог имел давние культурные традиции. Город, основанный еще Петром I в 1698 году как крепость, славился тем, что там родился и жил великий писатель А.П.Чехов, какое-то время работал композитор П.И.Чайковский. Наряду с музеями Чехова и Чайковского, Таганрог известен еще и богатой картинной галереей. В нем жили и творили А. Куинджи, композиторы Габриано Молли и Ахилл Алфераки. Уроженцами Таганрога были: композиторы С.Майкапар, учившийся у Валериана Молла, В.Захаров, С.Германов, пианист Е.Гировский, актриса Ф.Раневская. В городе устраивались концерты с участием приезжих знаменитостей: С.Рахманинова, В.Сука, Р.Глиэра, Г.Пирогова, Л.Собинова, Э.Гилельса, Л.Оборина, И.Ойстраха.

Культура города, в которой музыка занимала значительное место, – там были популярны песня и романс, опера и оперетта, жанры инструментальной музыки – оказалась благоприятной для развития будущего композитора. Таганрог, город раннего детства,

¹ А.А. Варелас – также автор ряда работ связанных с производством. А Варелас Техническая пропаганда на предприятии. «Северный Кавказ», Ростов-на-Дону, 1932 г.; Организация массовой технической учебы на предприятиях. «Северный Кавказ», Ростов на Дону, 1933 г.

навсегда сохранился в памяти Вареласа как незабываемый сказочный мир с его неповторимыми морскими пейзажами, знаменитой каменной лестницей с многочисленными ступеньками, ведущими к морю, и увлекательными мифами-приключениями.

Старшая сестра Вареласа обладала незаурядными способностями, которые в силу разного рода жизненных обстоятельств ей не удалось реализовать. Она в детстве успешно занималась игрой на фортепиано, писала стихи. Брат Анатолий серьезно интересовался литературой, был замечательным рассказчиком (очевидно, унаследовал от отца ораторские способности), поражал всех своей уникальной памятью. Но у него не было музыкального слуха, и может быть, именно поэтому он очень гордился своим младшим братом.

Светик, так любовно, называли в семье Совет, рос впечатлительным ребенком. Подчас его интересовали совсем не детские проблемы: каким он будет, когда вырастет, почему люди должны умирать? Свои чувства он пытался выразить, импровизируя за фортепиано. «В детстве, – пишет Совет Афанасьевич, – нас с братом детвора часто дразнила: Варелас – куриный глаз, и это давало нам повод вступать в драку. Однажды ребята набросились на меня и спрашивают: «Ты за кого? За Сталина или Троцкого?» Я не знал, что ответить, и меня побили¹.

Детей постоянно окружала атмосфера домашнего музицирования. Отец, Афанасий Афанасьевич – страстный любитель музыки, будущи самоучкой, превосходно играл по слуху на фортепиано и гитаре, нередко исполнял романсы и революционные песни, сам себе аккомпанируя. Двоюродная сестра Совета Афанасьевича Зина писала в письме: «... твой отец, вообще, был самородок, им восхищались все соседи, выходявшие на улицу его послушать... Как-то я была на кладбище. Ко мне подошла женщина, она спросила, не тот ли это Варелас, который так хорошо играл на гитаре? Я сказала, нет, он не здесь похоронен»². «Мой отец, – вспоминал Совет Афанасьевич, – покорила свою будущую жену игрой на гитаре. Он обладал абсолютным слухом, унаследованным мной, моими детьми и внуками»³. В доме имелся граммофон и солидная фонотека – большое количество пластинок с классической инструментальной и вокальной музыкой – оперные арии в исполнении Ф.Шаляпина, Э.Карузо, отрывками из оперетт, с «Марсельезой» для духового оркестра. Слушание музыки осталось одним из самых ярких впечатлений детства.

В доме Афанасия Афанасьевича часто бывали журналисты, музыканты, писатели, среди которых Сергей Василенко, Всеволод

¹ С.Варелас. Воспоминания. Личный архив автора. (Далее: архив ...)

² Там же.

³ Там же.

Иванов, Алексей Толстой. Однажды на протяжении целой ночи Афанасий рассказывал Алексею Толстому о гражданской войне. Возможно, что позднее писатель отразил что-либо из услышанного в своих произведениях.

В 1927 году семья переехала в шумный и многолюдный Ростов на Дону. «По детским воспоминаниям, у нас была большая квартира: зал, спальня для детей, где также стоял письменный стол, кабинет отца, в котором помимо кроватей родителей помещались шкаф, набитый множеством политических, философских, атеистических и исторических книг, и пианино».

Разносторонние художественные способности у мальчика проявились фактически одновременно, сразу: с 5 - 6 лет он начал рисовать, сочинять музыку, стихи, пьесы. Опьты малыша были в духе времени.

Заметим, что хотя Варелас никогда не занимался литературой, позже профессионально, потребность высказывать свои мысли не только средствами музыки, но и словесно у него сохранилась на всю жизнь.

Ребенок подолгу слушал музыку, подбирая ее по слуху на фортепиано и импровизировал. «Иногда мне казалось, что я сочиняю удивительно красивую музыку, переходя из одной тональности в другую. Внутренний слух мне подсказывал мелодии, гармонии и модуляции – естественно, все, что я играл, было неосознанно»¹. К тому же времени относятся и первые пробы в сочинении музыки. Как вспоминал композитор, особенно нравился знакомым и гостям родителей «Марш», который он сочинил в 5 лет и сохранил в своей памяти (Пр. 1). В нем отразились воздействие и мелодий Дж. Верди, и пафоса революционных маршевых песен. Друзья отца посоветовали серьезно заняться музыкальным воспитанием талантливого ребенка. Родители решили учить Совета игре на фортепиано. «С первых же уроков, – пишет в своих мемуарах Варелас, – я невзлюбил учительницу Софью Львовну. Я привык играть по-своему, не соблюдая правил. Если я ошибался, она истошно кричала и била по рукам. Софья Львовна запретила мне играть по слуху. Конечно же, когда я оставался один, я продолжал импровизировать»².

Огромную радость доставляли детям приезды из Таганрога деда – Афанасия Георгиевича Вареласа, который в молодости работал матросом и немало повидал на своем веку. Он рассказывал им увлекательные сказки, легенды, истории с продолжениями, многие из которых сочинял «на ходу». Одна из них поразила воображение ребенка, впоследствии он пересказывал ее своим детям. Речь шла о дедуш-

¹ С.Варелас. Воспоминания. Личный архив автора.

ке Афанасия Георгиевича, который во время войны с турками попал в плен. Его мужество, храбрость и самоотверженность в борьбе покорили турков и они предложили ему сохранить жизнь, если он примет их веру. Но он был непоколебим. Тогда они придумали ему самую страшную кару: сожгли его заживо в огромном котле ...

Дед Афанасий Георгиевич неплохо рисовал морские пейзажи. Он увлек Светика своими картинами. И ребенок стал много рисовать. Отец восхищался его рисунками и даже полагал, что он может стать художником. С восьми лет Совет Афанасьевич пошел в общеобразовательную школу. В качестве поощрения за отличную учебу Афанасий Афанасьевич нередко брал ребенка с собой в командировки в Москву и Таганрог. Во время одной из поездок в Москву они слушали выступление Маяковского на открытой эстраде. В другой раз, отец, по заданию Наркомтяжпрома, встречался с Бухариным, о котором по возвращению домой много и восторженно рассказывал жене. А в школе учительница Совета выговаривала маме: «Ваш сын развезжает по «Москвам» и «Ленинградом» во время занятий, хотя звезд с неба не хватает». Между тем второй класс, так же как и первый, он окончил с почетной грамотой отличника учебы.

В Москве обычно они останавливались у брата отца – Герасима Вареласа – заместителя наркома легкой промышленности, жившего с молодой женой Евгенией Анемподистовной и дочкой Инной. Герасим в 1942 году в городе Орле, буквально через 15 минут после суда, был расстрелян «как враг народа». Жену его отправили в Магадан, куда наряду с уголовниками ссылали и весь цвет советской интеллигенции. А их больного ребенка, Инну, из распределителя, в котором она в связи с этими событиями оказалась, вернули бабушке.

«В годы моего детства в стране шла борьба с религией, уничтожались уникальные памятники старины, сносились церкви. Так, в конце нашей улицы стояла церковь, и когда ее взрывали, мы с мальчишками бегали смотреть. Это было страшное зрелище ... В 1929 году начался повальный голод. Я помню, как под нашими окнами лежали трупы умерших с голоду людей. Наша семья имела какие-то продукты, хлеб получали по карточкам ... Отца моего часто посылали на хлебозаготовки – он никогда не рассказывал об этих поездках. Приезжал обычно очень мрачным, в плохом настроении. Постепенно исчез его веселый и общительный характер, он стал неразговорчивым и раздражительным. Газеты и радио с утра до вечера передавали сообщения о раскулачивании крестьян, о расстрелах и ссылках в Соловки «врагов» Советской власти¹. В это время отец Совета работал экономистом ВСНХ. Каждый раз он получал приказы Крайкома партии с пометкой «Совершенно

¹ Архив.

секретно». Позже мать рассказывала детям, что отец был возмущен политикой ВКПб. Внутренне несогласный с проводимой политикой, он твердо решил уйти из большевистской партии. Зная Устав, отец Совета перестал платить партийные взносы и, как записано в его трудовой книжке от 2 сентября 1929 года, «Выбыл из ВКПб/ механически». Таким образом, в партии Афанасий Афанасьевич пробыл с 1919 по 1929 год. В это время он продолжал работать начальником Научно-исследовательского сектора Техпрома Наркомтяжпрома. В течение нескольких месяцев написал мемуары объемом в 5 общих тетрадей – «Воспоминания о революционной работе в годы гражданской войны».

В один из дней отец Совета с работы домой не пришел (1934), и Тамара Васильевна очень забеспокоилась, тем более, что в те годы у него случались приступы «грудной жабы» и он терял сознание. Она искала его везде, вплоть до морга, но вестей о муже не было. В 12 часов ночи к ним постучали. Трое мужчин – работники ОГПУ – предъявили ордер на обыск. В доме был устроен настоящий погром, хотя конфисковали только мемуары отца. Афанасий был обвинен в троцкизме по доносу сослуживца (как позже выяснилось, их соседа), только на том основании, что дома имелась пластинка с выступлениями Троцкого. Через 7 месяцев отца отправили на 2 года в вольную ссылку в Ташкент, ставший второй родиной Совета Вареласа. За отцом последовала вся семья. Уже в те годы ОГПУ расшифровывали слева направо и наоборот: «О Господи, Помогите, Удирать». «Удери, Поймают, Голову, Оторвут». Позже этот орган назывался НКВД – «Нет Конца Вашим Дела».

Новый мир открылся перед 11-летним мальчиком в Узбекистане. Все удивляло и поражало его: непривычная для европейца одежда узбеков, красные тюльпаны на крышах домов, самобытная музыка, необычное для слуха звучание узбекских народных инструментов. Сережа (так его стали звать в Ташкенте) вместе с братом, как и все мальчишки, лазали по крышам, запускали воздушных змеев. Однажды он оказался свидетелем жестокой расправы с воришкой, и ему, по его словам, безумно стало жаль мальчика. К русским, вспоминал Варелас, узбеки относились с большим уважением. Здесь, в Ташкенте, у него появились друзья – Федя Меязев, Коля Докин и другие. Сережа по слуху играл на гитаре, а его друг Федя – на мандолине. Так они развлекались в кругу друзей.

В школе №7, где учился Варелас, в спортивном зале стояло фортепиано. Каждую свободную минуту он использовал для игры на нем. Музыкальный репертуар мальчика в то время ограничивался преимущественно популярными ариями, романсами, песнями. Импровизаторский дар, замеченный учениками и педагогами шко-

лы, нашел практическое применение: Сереже было поручено сопровождение гимнастических занятий.

После окончания неполной средней школы в жизни юноши началась сложная пора. В 1936 году, по истечении срока ссылки, отец был вновь арестован и сослан на 5 лет на север, в Ухтипечерский лагерь. На вопрос матери – «За что?», следовал ответ: «Распоряжение свыше». На Севере Афанасий Афанасьевич снова был осужден, теперь уже «тройкой». Как указано в документах по реабилитации, отец скончался в 1942 от воспаления легких, хотя уже с 1938 года от него не было никаких вестей. В последнем письме он сообщал, что очень болен, – «надвигается тяжелая полярная вторая зима моего пребывания на Севере. И эту зиму, наверное, я не переживу. Я ни в чем не виноват. Я прекрасно понимаю это трудное, но преходящее время: волею судеб я попал в общую полосу репрессий. Жаль только, что надвигающаяся смерть не позволит мне пережить это время»¹.

После ареста отца материальная жизнь осиротевшей семьи резко ухудшилась. Теперь они снимали одну комнату с земляным полом. Она была для них и залом, и спальней, и кладовой для угля. Электричество отсутствовало. Надо было как-то определиться в жизни. Способность к рисованию, необходимая для картографа, привела Сережу в Топографический техникум. Проучившись год, он узнал, что техникум находится в ведении НКВД. Ему пришлось срочно уйти оттуда. Сознательно не явившись на очередной экзамен, он оставил учебу. Преодолевая свою природную застенчивость, Сережа отправился в Ташкентское музыкальное училище, чтобы осуществить заветную мечту – стать профессиональным музыкантом. Какое пережил он разочарование, когда у него даже не приняли документы и посмеялись над тем, что он надумал заниматься музыкой в возрасте 15 лет. Затем юноша сменил несколько профессий: бухгалтера, почтового агента, маляра на заводе Ташсельмаш, а потом и слесаря. Мечта о музыке как профессии становилась все более далекой и несбыточной.

Вторая мировая война застала С. Вареласа в кузнечном цехе завода Ташсельмаш, который готовил продукцию для фронта. Очевидно, в связи с тем, что он был сыном «врага народа», его призвали не в действующую, а в трудовую армию и отправили, как он позже узнал, с уголовниками на строительство железной дороги в Челябинск, где укладывали шпалы, а затем – на Тульский пулеметный завод № 6, находящийся в эвакуации в Златоусте. Здесь Сережа проработал всю войну слесарем-фрезеровщиком. «Я делал на фрезерном станке замки для пулеметов. В цехах было невероятно холодно,

¹ Архив.

минус 18 градусов. Особенно замерзали руки, которые невозможно было отогреть, а по ночам я не мог заснуть от страшной боли в суставах пальцев. Завод имел мрачную репутацию – занимал первое место по смертности. Поэтому нам ежедневно выдавали 20 грамм масла. Работали по закону времени: «Все для фронта, все для победы». Стояли у станков без выходных по 12 и по 16 часов в сутки. Жили в землянках, испытывая постоянный голод и холод. Многие погибали у станков, но завод работал бесперебойно»¹.

Тяготы военного времени помогала скрапивать гитара, случайно оказавшаяся у одного из заводских рабочих. Не часто выдавались свободные минуты для музыки, доставлявшей всем огромную радость. Трудно было выдержать такой нечеловеческий режим жизни и труда. С тяжелым заболеванием сердца и цингой Сережа был доставлен в больницу, где пролежал два месяца. К счастью, приближалась долгожданная победа. С тревогой и надеждой люди слушали последние известия, ожидая желанную весть о завершении войны.

«Ташкент ... Сколько лет я мечтал о возвращении! Мысленно я много раз шел по улицам родного города. Поезд остановился на Пушкинской улице. Не дожидаясь, когда он снова тронется, вышел из вагона и пешком шел через весь город домой – на Тахтапульт»². Радость встречи с сестрой и матерью быстро сменилась болью и разочарованием от увиденного. «Я ужаснулся: с потолка капала вода на кровать и стол, а где-то просто лилась потоком. Хозяева требовали освободить комнату. А у мамы не было денег, чтобы снять другую комнату с оплатой за 6 месяцев вперед»³. Уже на другой день Сережа устроился на работу почтальоном. «У меня были рваные залатанные брюки, такая же рубашка и рваные башмаки. А когда потеплело, то работал босиком, без обуви, ходил по переулкам, чтобы не встретить знакомых»⁴. Вскоре материальное положение семьи улучшилось.

Любовь к искусству, желание учиться музыке вновь привели Сережу в Ташкентское училище имени Хамзы. Теперь ему было 23 года (1947). На этот раз он поступает на отдел народных инструментов по классу гитары к необыкновенно одаренному исполнителю и замечательному педагогу Александру Степановичу Дорошеву. Тот увидел в Сереже будущего гитариста-виртуоза. Проучившись один лишь год, Варелас сделал поразительные успехи, обратив на себя внимание преподавателей музыкальностью, тонким вкусом, умением импровизировать, свободно играть на гитаре и фортепиано. Педагоги с любовью относились к Сереже. Если А. Дорошев прочил ему

¹ Архив ...

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

судьбу выдающегося гитариста, то педагог по фортепиано – Берта Яковлевна Гринберг – считала, что он должен стать дирижером. Одно время он даже совмещал занятия на гитаре с учебой на дирижерско-хоровом отделении. Начиная со второго курса, Варелас стал работать пианистом-концертмейстером на уроках классического танца в хореографическом училище. Хореографы-педагоги были довольны им, поскольку в основном он импровизировал на занятиях в соответствии с характером танца или упражнения. Играя по слуху, он одновременно мог читать книгу.

Появились новые увлечения, в частности композицией, занятия с А.Дорошевым прекратились, что, однако, не помешало сохранить с ним теплые дружеские отношения до конца его жизни. Друг Сережи Абдугани Абдукаюмов (будущий дирижер оперного театра имени А.Навои), слышавший эстрадные сочинения Вареласа – первые пробы пера, повел его к профессору консерватории. Так судьба свела его с маститым педагогом Борисом Борисовичем Надеждиным. Ознакомившись с сочинениями Сережи, Б.Надежин сразу почувствовал перспективность его дарования. Он посоветовал Вареласу бросить все и заниматься только сочинением музыки. И как показало время, он не ошибся. Так, в конце третьего курса Сережа оказался в классе сочинения Б.Гиенко, известного композитора и в Узбекистане, и за его пределами. Встреча и занятия с ним стали поворотным пунктом в творческой биографии Вареласа. Именно Борис Федорович дал своему ученику первые профессиональные навыки. Прежде всего, он пробудил в молодом композиторе интерес к серьезной музыке, открыл перед ним неисчерпаемый мир западно-европейской, русской и узбекской музыкальной классики. Особенно много внимания уделялось творчеству А.Лядова, А.Скрябина и Н.Мясковского. Б.Гиенко увлекал своих питомцев не только профессионализмом, искусством импровизации, требовательностью, но и остроумием, доброжелательным отношением к студентам. Он обладал подлинным педагогическим даром, а главное – терпением и верой в творческие возможности своих учеников.

1949 год был отмечен значительными событиями в личной жизни Вареласа: он женился на Тамаре Головянц, студентке теоретического отделения Ташкентского музыкального училища. Тамара стала преданной спутницей и верным другом композитора, советчиком в выборе наиболее важных решений, строгим критиком его музыки. Общение с ней, обмен мыслями и впечатлениями – все это навсегда вошло в его жизнь, повлияв на мировосприятие и мировоззрение ...

Другим важным событием в жизни Сережи, тогда еще третькурсника училища, проучившегося всего три месяца в классе

Б.Гиенко, явилась его первая победа на профессиональном конкурсе на лучшую песню о Ташкенте, посвященную 25-летию Узбекистана. Сам факт участия был показательным. Каждый из авторов выступал на конкурсе под девизом. «Песня о Ташкенте» Вареласа на стихи В.Липко выдержала конкуренцию с произведениями авторитетных композиторов – отмечена третьей премией и издана тиражом в 1000 экземпляров¹. Эта творческая удача вселила в него чувство уверенности в своих силах. Кроме того, начинающий композитор получил и материальное поощрение – возможность провести отдых с семьей на берегу Черного моря в Ливадии. В этом же году С.Варелас начал работать педагогом и концертмейстером в Музыкальной школе имени В.Успенского. В 1950 году родился сын Анатолий. Много внимания Сергей Афанасьевич уделял семье, воспитанию брата супруги – Гены Головянц, в будущем известного артиста балета Ташкентского и Душанбинского театров. В свою очередь и сам Совет Афанасьевич ощущал постоянную поддержку в семье что проявлялось в чутком отношении к нему жены, ее родителей, братьев и других родственников. Его обожали за талант и доброту, сердечность и беспредельную скромность.

Теперь уже Варелас с огромной энергией безраздельно погрузился в творчество. В течение кратчайшего срока – за один год и три месяца учебы по композиции он подготовил произведения, необходимые для поступления в консерваторию: Сюиту для струнного квартета, фортепианные пьесы, песни и романсы.

В консерватории (1950-1955 год)² Варелас учился в классе профессора Б.Надеждина. Мечта о профессии композитора стала приобретать реальные очертания. Занятия в вузе шли весьма успешно. Борис Борисович был талантливым композитором и педагогом, воспитавшим не одно поколение композиторов в Узбекистане, среди которых С.Бабаев, Б.Гиенко, Х.Изамов, Г.Сабитов, А.Берлин, В.Князев, А.Мухамедов, А.Малахов, Ф.Янов-Яновский и другие. Он прививал студентам профессиональное отношение к сочинению музыки и формировал в каждом художника-гражданина, осознающего высокую социальную миссию искусства.

«Необыкновенная требовательность (Н.Надеждина к себе) по наблюдению Н.Янов-Яновской, придирчивость, доходившая до болезненности, стремление говорить каким-то своим языком, заставляли композитора помногу раз переделывать написанное»³. Надо

¹ Итоги конкурса на лучшую массовую песню. Комсомолец Узбекистана. 1948. 30 ноября.

² Е.Елина. В Ташкентской консерватории. Ташкентская правда, 17 ноября, 1954 года. В статье содержатся фотоснимки С.Вареласа и его соучеников: В.Невсрова, Ю.Ховрачевой, М.Рустамбекова, О.Бардиной, В.Глазкова.

³ Н.Янов-Яновская. Б.Б.Надежин. Вопросы музыкальной культуры Узбекистана, вып. 2. Ташкент, 1969, с.150.



сказать, что эти качества творческой природы Бориса Борисовича, его вечные творческие сомнения Сережа унаследовал от педагога сполна. Б.Надеждин сумел передать своему ученику и свой хороший музыкальный вкус, и трудолюбие.

Годы учебы в консерватории совпали с периодом подъема культурной жизни республики и, в частности, музыкальной¹. В Узгосфилармонии постоянно проводились симфонические концерты, которыми дирижировали А.Козловский, М.Ашрафи, молодые дирижеры Ф.Шамсутдинов, Н.Алимов. Там же выступали с блестящими лекциями Я.Пеккер, А.Котляревский. Активной была и концертная жизнь консерватории. Заметный след в ней оставили педагоги и исполнители: пианисты Н.Яблоновский, В.Слоним, З.Тамаркина, Ш.Рохлина, Н. Рецкер, А.Литвинов, Л.Шварц, А. Геккельман, В.Афанасьев, Р.Керер, скрипач М.Рейсон, виолончелист Г.Васильев. В Ташкент систематически приезжали с концертами прославленные на весь мир музыканты: Н.Рахлин, К.Кондрашин, Ф.Файер, Э.Гилельс, Л.Коган, И.Ойстрах, И.Безродный, Д.Шафран и другие.

Интересными и насыщенными были занятия в консерватории, где царил творческая атмосфера, чему в огромной степени способствовал ректор консерватории Мухтар Ашрафи. В те еще достаточно трудные для республики годы ему удалось обеспечить консерваторию высококвалифицированными педагогами разных специальностей. Сережа занимался по полифонии и гармонии у прекрасного импровизатора, теоретика, страстного книголюбца А.Коральского, по истории музыки – у широко эрудированных педагогов И.Кареловой, Я.Пеккера, по анализу музыкальных произведений и истории узбекской музыки – у ученого редкой одаренности, знатока современной музыки Ю.Кона (только в его классе тогда можно было услышать новейшие сочинения крупных композиторов).

Со многими педагогами отношения установились дружеские, в частности, с Б.Гиенко, Ю.Коном, с которым ходили вместе купаться на Комсомольское озеро, на Бозсу. Однажды там сдавали даже экзамен, настолько неформальными были отношения, хотя, заметим, это ни в коей мере не мешало соблюдать необходимую дистанцию. От Ю.Кона сохранились подаренные им ноты Первого фортепианного концерта Чайковского, подписанные рукой любимого педагога.

Занятия по инструментовке вел известный композитор и дирижер А.Козловский². Своими энциклопедическими знаниями он подчас подавлял студента. В то же время именно он раскрыл С.Вареласу

¹ Н. Янов-Яновская. Музыкальная жизнь 1945-1967. История узбекской советской музыки. П том, 1973.

² Л. Красуцкая. Творчество Алексея Козловского в аспекте взаимосвязи с восточным фольклором. Автореферат дисс. на соискании ученой степени канд. искусствоведения. Л., 1979.

бесконечно разнообразный мир симфонической музыки, привил любовь к малоизученному тогда творчеству К.Дебюсси и М.Равеля. (Следует заметить, что на произведения других современных композиторов, в частности, нововенских классиков интересы Козловского не распространялись). Музыкант исключительной одаренности, он овладел тайнами партитуры досконально. Еще более впечатляющим было его искусство дирижирования. Навсегда остались в памяти слушателей первые исполнения в Ташкенте «Фантастической симфонии» Г.Берлиоза, «Вальса» М.Равеля, симфонической музыки Р.Вагнера и других сочинений. Козловский всегда дирижировал наизусть, удивительно тонко раскрывая замысел произведения.

Под руководством Надеждина Варелас овладевает техникой композиции, осваивает жанры, формы, стили. Уже первые годы обучения в консерватории он написал немало сочинений, среди которых «Романс» для виолончели и фортепиано, две сонатины и ряд пьес (прелюдии, «Русская песня», «Фуга», «Колыбельная» – для фортепиано), Соната для скрипки и фортепиано, хор без сопровождения «Туча» на ст. А.Пушкина, романсы на ст. М.Лермонтова, С.Щипачева, А.Блока, песни на ст. М.Турсунзаде, В.Костыри, И.Неходы.

Показательно, что сочинения студента-композитора обретали свою исполнительскую жизнь³. Благодаря высокой требовательности Б.Надеждина, не допускавшего в работах ремесленничества, многие опыты, созданные в студенческие годы, вошли в репертуар певцов, хоров. Так, например, в 1953 году в концерте лектория в консерватории прозвучали хоровая песня «Мир войну победит» (ст.М.Турсунзаде). В этом же году в Чирчике в рамках праздника прозвучала «Песня о Ташкенте» в исполнении участников художественной самодеятельности Чирчикского химвкомбината⁴, а на декаде узбекского искусства в Москве Р.Кучликова выступала с романсом «Не мог я сразу не заметить» на стихи С.Щипачева. Эти дебюты ранних сочинений положили начало его известности. Именно тогда на страницах газеты «Комсомолец Узбекистана» Б.Небылицкий писал: «Музыкальные произведения С.Вареласа с успехом звучат по радио и в филармонии. Среди них Соната для скрипки и фортепиано, пьеса для виолончели, романсы, песня «Мир войну победит»⁵.

В качестве дипломной работы Сергей представил «Поэму» для симфонического оркестра. Она была исполнена на госэкзамене под руководством А.Козловского (1955). В ее взволнованной, романтически возвышенной музыке воплотился мир лирических и драматических образов. Экзаменационная комиссия дала высокую оценку

¹ Молодые композиторы Узбекистана. Комсомолец Узбекистана, 1953, 25 апреля

² В.Бакалов. Новые хоровые коллективы. Правда Востока, 1953, 17 мая.

³ Б.Небылицкий. Молодой композитор. Комсомолец Узбекистана, 1954, 7 декабря.

сочинению. День окончания консерватории оказался невероятно напряженным и прошел не без курьезов. «Я с супругой, – вспоминал Совет Афанасьевич, – сдавали экзамен по специальности в один день. Ночь практически не спали. Утром защита диплома у жены, а у меня в это же время речеттиция в филармонии, а вечером экзамен. Когда я прибежал на речеттицию, то услышал лишь последние такты моего произведения. Я быстро ушел в консерваторию, чтобы послушать защиту супруги. А, оказывается Алексей Федорович, заметив меня мельком в зале, решил повторить «Поэму», но я не знал этого и был уже далеко. А поскольку Тамара защищала дипломную работу первой из четырех выпускниц, то, естественно, я опоздал и туда. В связи со всем случившимся сначала было много волнений, а позже, когда все осталось позади, долго смеялись»¹.

Окончив консерваторию с отличием (С.Вареласу тогда было 32 года), он, в сущности, уже был сформировавшимся художником, полным сил и творческих планов, надежд на будущее. В консерватории Варелас обрел новых друзей, среди которых – талантливые композиторы В.Князев, А.Мухамедов, А.Берлин (к сожалению, рано ушедшие из жизни), музыковеды, исполнители. В эти же годы началась дружба с семьями Дмитрия Штерна и Натальи Соньян, Сабины Закржевской и Владимира Чахвалдзе, талантливого интерпретатора виолончельных пьес Вареласа, Натальи и Феликса Янов-Яновских, Саволины Галицкой и Юрия Плахова, Макса и Валентины Ковбас и многих других. С первых дней учебы в консерватории завязались теплые отношения с Ирмой Юлдашевой, ставшей позднее уважаемым и бессменным (свыше 20 лет) директором музыкальной школы им. Успенского, и ее мужем – Семеном Беленьким. Впоследствии каждый из друзей ярко проявил себя в своей области и занял достойное место в музыкальной культуре Узбекистана. Нужно заметить, что самые сердечные отношения сохранялись и с педагогами: Б.Надеждиным, Б.Гиенко, Ю.Коном, А.Коральским и Б.Зейдманом.

Иногда в свободное от работы, учебы и семейных забот время Сергей Афанасьевич занимался публицистикой. Примечательны его статьи о Глинке, Римском-Корсакове и Дворжаке, музыка которого привлекала своей задушевностью, искренностью и взволнованностью чувств².

С 1957-1963 гг. Варелас ведет класс композиции в музыкальном училище им. Хамзы. Ряд известных в будущем композиторов начи-

¹ Воспоминания. Архив ...

² С. Варелас. Гениальный русский композитор (К 150-летию М.И.Глинки). Фрунзе, 1954, 1 июня. Великий русский композитор Римский-Корсаков. Фрунзе, 1954, 30 марта. Композитор Антонин Дворжак. Фрунзе, 1954, 5 мая.

нали свои занятия именно в его классе (М.Таджиев, Э.Салихов). Во второй половине 50-х и в 60-е годы наряду с инструментальными произведениями композитор пишет много песен и романсов, что связано с общим подъемом песенного творчества в стране. Значительная часть песен советских композиторов, созданных в это время вошла в классический фонд советской музыки. Их авторами были: В.Соловьев-Седой, А.Новиков, М.Фельцман. Заявила о себе и одаренная молодежь: А.Петров, В.Баснер, В.Тухманов, А.Островский, А.Бабаджанян. В Узбекистане – М.Бурханов, С.Юдаков, Х.Изамов, И.Акбаров, А.Мухамедов и другие.

1956 год отмечен созданием романсов на стихи А.Блока: «Утилет светлый ветер», «Ты из шепота слов родилась» и кантаты «Зоя». Кантату «Зоя» (для солиста, хора и оркестра на стихи М.Алигер, В.Рубановского В.Лебедева-Кумача) начал писать еще в консерватории. Обращение к этой теме было не случайным. Подвиг девушки-партизанки, принявшей нечеловеческие муки и погибшей в Петрищеве, положившей жизнь на алтарь победы, стал символом мужества и стойкости, самоотверженности. образу Зои в те годы посвящалось множество произведений. В 1944 году на экран страны вышел художественный фильм Л.Арнштама с проникновенной музыкой Д.Шостаковича. На эту же тему созданы оперы, оратории, симфонические поэмы, симфонии. В кантате «Зоя» С.Вареласа ожили героико-трагические образы недавнего прошлого. Это был первый опыт такого рода в хоровом творчестве Узбекистана. Яркая эмоциональная музыка сразу привлекла внимание музыкальной общественности. В Союзе композиторов существовала замечательная традиция – прослушивание и обсуждение новых произведений. В обсуждении кантаты «Зоя» участвовали видные композиторы, музыковеды и исполнители Узбекистана: М.Бурханов, Г.Мушель, С.Юдаков, Т.Вызго; дирижеры хора и оркестра: С.Валенков, Н.Алимов и другие. Разговор был активным и дискуссионным. Молодой композитор услышал в свой адрес много теплых слов, но и ряд замечаний. Приведем некоторые высказывания: – «Варелас – безусловно, очень способный человек, показал большие композиторские способности ... и известную, я бы сказал, зрелость» (Г.Мушель). – «... кантата может войти прочно в наш репертуар, и об этом произведении надо говорить как об успехе композитора» (Н.Алимов). Некоторые из выступавших, оценивая положительно произведение в целом, подвергли критике вторую часть – «Песнь Зои». Но, по мнению руководителя хора С.Валенкова, «вторая часть очень хороша и интересно написана. Просто солистка не знала своей партии. Оркестр с солисткой разошелся на целый такт. Многие места кантаты очень драматичны,

сильно впечатляют ... кантата «Зоя» – это одно из лучших произведений, которое исполнилось у нас в капелле»¹.

В 1957 году в жизни Вареласа произошло несколько знаменательных событий: родилась долгожданная дочь. Творческой удачей стала победа на республиканском конкурсе детских песен – светлая и задорная «Веселая песенка» на стихи З.Петровой отмечена премией. В этом же году он написал вокальный цикл «Времена года» на стихи В.Яковлева и чуть позже – ряд замечательных песен для своей дочери, не потерявших своей художественной ценности даже спустя много лет: «Зайнык ушастый», «Песенка простая», «Обманщица» или «Озорница», «Козочки-брыкалочки». Эти произведения положили начало целой творческой ветви композитора – музыке для детей, где ярко и многогранно раскрылись свойственные композитору мелодическая щедрость и непосредственность, теплота и юмор.

С 1957 года началась редакторская деятельность Вареласа в Гослитиздате Узбекистана, которую трудно переоценить. Она продолжалась вплоть до 1965 года. Поступил он на работу по рекомендации Б.Надеждина, обратившего внимание на такие потенциально-редакторские качества своего ученика как грамотность, компетентность, аккуратность, точность, трудолюбие, умение работать с нотами и книгами. На первых порах Борис Борисович помогал ему. Вскоре Сергей стал незаменимым человеком в издательстве. Будучи главным редактором, Варелас тщательно и добросовестно выполнял кропотливую работу. Среди крупных редакторских работ – несколько томов узбекской народной музыки, (хотя его имя в качестве редактора по неизвестным причинам не значится), учебные пособия, «Портреты композиторов» с аннотациями С.Вареласа, сборники вокальных и инструментальных сочинений С.Бабаева, М.Левнева, М.Бурханова, Б.Зейдмана, С.Юдакова, Б.Гисенко, А.Мухамедова, В.Князева и других (всех не перечислить) Он был составителем нескольких сборников, в числе которых – «Пьесы для виолончели и фортепиано», «Пьесы для скрипки и фортепиано», «Поют пионерские горны». Композитор выступал и в качестве рецензента к издаваемым произведениям. Вскоре С.Варелас обрел авторитет издательского специалиста (впоследствии на протяжении многих лет он являлся внештатным редактором издательств «Гафура Гуляма» и «Учитель»). Деятельность эта, в свою очередь, помогла ему изучить творчество узбекских композиторов, непосредственно прикоснуться к узбекской народной музыке и музыке профессиональной устной традиции.

¹ Из протокола обсуждения Союза композиторов. 1956. Вскоре появилась статья, посвященная кантате «Зоя» – А.Тюменева. Композитор Сергей Варелас. Комсомолец Узбекистана, 1957. 5 декабря.

С.Варелас с увлечением работает над спектаклями П.Когоута «Такая любовь» (реж. А.Шейн и А.Сафонова), «Миллион за улыбку» (реж. В.Йогельсон). Они с успехом были поставлены Русским драматическим театром имени М.Горького (1959 -1960). Кроме того, была сочинена музыка к двум телеспектаклям: «Ануш» и «Остров Афродиты» (1971). Последний по политическим мотивам не был поставлен.

После смерти Сталина и реабилитации невинно пострадавших при тоталитарном режиме людей, в том числе отца и его братьев, наступает время «потепления», возрождается вера в справедливость. В 1960 году С.Варелас становится членом Союза композиторов СССР, включается в творческую и общественную работу композиторской организации. В разные годы он руководил здесь комиссией массовых жанров, военно-патриотической и духовой музыки, участвовал в проведении пленумов, съездов, выездных семинаров. В рамках III съезда композиторов Узбекистана прозвучала под управлением А.Козловского его «Молодежная» увертюра.

В 1963 году заведующий кафедрой узбекских народных инструментов А.Петросянец, которому принадлежит заслуга в реконструкции традиционного инструментария, пригласил Совета Афанасьевича на работу в консерваторию. Позднее Варелас перешел на кафедру композиции и инструментовки, где проработал до 1997 года.

60-е годы ознаменованы подъемом творчества композитора, что совпадает с общими тенденциями развития музыкального искусства в Узбекистане – этапом заметной активизации всех творческих сил республики¹. Один за другим появляются новые сочинения С.Вареласа – хоры, поэмы, камерные ансамбли, песни, романсы, увертюры «Молодежная» и «Рожденные бурей» (1960, 1968), «Симфонietta», в которой он впервые обращается к узбекскому мелосу (1961), Семь симфонических картин «Это не должно повториться» (1962), Струнный квартет (1964), Первая симфония (1967). Одновременно возникает интерес к жанрам духовой музыки, с их приподнятой торжественностью, жизнеутверждающим пафосом (Марши №1, №2).

Продолжается работа в сфере вокальной лирики – это песни для взрослых и детей, романсы, вокальные циклы на стихи А.Навои и И.Сельвинского, «Песня о Воронеже» на стихи Н.Буканова, отмеченная третьей премией на конкурсе Радио в Воронеже в 1967. Новизной музыкального языка привлекает хоровой цикл без сопровождения «Голос» на стихи Л.Ошанина, А.Горюнова, Л.Дмитренко, В.Маяковского. В нем автор применяет широкий спектр выразительных средств: речитатив, песенность, пение закрытом ртом (фонический эффект), органично вводит в хор элемент кон-

¹ История узбекской музыки в двух томах. Том II. 1945-1967. Ташкент, 1973, с.5.

кретной музыки. Особо заметим, что этот хоровой цикл, как и большинство патриотических произведений самых разных жанров, лишен помпезных интонаций. Он проникнут лирической глубиной и искренностью.

Работа на кафедре узбекских народных инструментов стимулировала интерес композитора к узбекскому фольклору, к узбекскому инструментарию. Для оркестра народных инструментов им созданы: «Сюита», «Поэма о Хамзе», «У вечного огня», обработки узбекских песен, а также пьесы для отдельных инструментов: ная, рубаб примы, конная с фортепиано (1965, 1966). Поездка в Каракалпакию в 1966 году открыла композитору новые творческие перспективы, связанные с использованием богатейших ресурсов фольклора народов Центральной Азии. «Я поехал в Нукус, – рассказывал Совет Афанасьевич, – вместе с Ашотом Ивановичем Петросянцем, который курировал оркестры народных инструментов. Цель поездки – развитие национального оркестра, создание необходимого репертуара. Я сделал 9 обработок народных песен и танцев специально для Нукусского оркестра»¹. Следует сказать, что Варелас не только осуществил обработки народных песен, но и превратил их интонации в собственных сочинениях, как, например, в «Каракалпакском танце» для фортепиано (1968) и в пьесах для узбекских народных инструментов. В данных сочинениях обозначились новые грани творчества композитора – расширились жанровый диапазон, тематика, круг средств выразительности.

В эти годы известность композитора возрастает. Его творчество получает общественное признание. Успешные премьеры стимулировали встречи с теми, кому сочинения адресованы. Совет Афанасьевич побывал на многих крупных предприятиях Ташкента, охотно предпринимал творческие поездки по областям республики. В зале Педагогического института имени Низами прозвучала «Молодежная» увертюра», в Узгосфилармонии – симфонические картины «Это не должно повториться». Там же исполнены Первая симфония и симфоническая поэма «Рожденные бурей». Кроме того, Варелас принимал участие в выездных концертах в Самарканде, Фергане, Душанбе, а в 1966 году его детские песни впервые прозвучали во Всесоюзном доме композиторов в Москве.

Знаменательным стал проведенный в Большом зале Ташкентской консерватории концерт по случаю 50-летнего юбилея С.Вареласа, который и для слушателей, и для автора превратился в настоящий праздник. Аудиторию покорили непосредственность чувств, доверительность тона музыки, мелодичность, сочетающиеся с уверенным почерком зрелого композитора. В те дни музыковед В.Савранский

¹ Из беседы И.Галущенко с С.Вареласом в 1997 г.

писал: «Нет, что ни говори, а все-таки – юбилей вещь не только приятная, но и очень полезная! Убедиться в этом можно было в одном из предновогодних дней, когда в Большом зале консерватории состоялся творческий вечер известного композитора Сергея Вареласа, которому на днях исполнилось 50 лет. И если до сих пор мы могли в концертных залах, на радио или телевидении услышать время от времени лишь одно-два его произведения, то на сей раз композитор предстал перед своими слушателями во всей многогранности своего дарования. Первое, что бросилось в глаза в творческом облике Сергея Вареласа, – удивительная широта жанрового диапазона. При этом, в каждом из жанров композитор проявляет не только точное ощущение его специфики и дар мелодического изобретения, но и подлинное владение всеми средствами профессионального мастерства»¹. В концерте приняли участие такие известные в Узбекистане артисты как И.Рейдер, И.Меркулова, В.Опрятнова, Ю.Тураев, Эстрадный оркестр республики под руководством Е.Живаева.

В 1974 году Совет Афанасьевич предпринял поездку в Эстонию для участия в X съезде эстонских композиторов. Особое впечатление на него произвели тогда встречи с Вельо Тормисом, необычайно самобытным композитором. Большое значение для деятельности композитора имела возможность работать в различных Домах творчества: «Иваново», «Руза», «Дилижан» (Армения). Прекрасные коттеджи, одухотворенная природа, освобожденность от быта – все это располагало к творческой работе. Во время прогулок (в частности по территории «Дилижана») как бы сами по себе рождались наброски стихотворения:

*Дивные горы, ручьи и леса
И солнце, и дождь – творят чудеса
Лучшего места для творчества нет
И облако в небе, и зелени цвет
Жить и работать – творить помогает
А если все это тебя вдохновляет –
Нет! Лучшее, чем «Дилижан» – не бывает!²*

Появилась возможность общения с композиторами, музыковедами разных республик, с такими как А.Тертерян, Э.Денисов, К.Хачатурян, Г.Григорьева и другими. Творческие отношения установились у Вареласа с Аветом Тертеряном, чьи симфонии и опера «Огненное кольцо» вызвали его пристальный интерес. «Авет Тертерян, – рассказывал композитор, – поражал меня своим особым вниманием к

¹ В.Савранский. Грани таланта. Вечерний Ташкент, 1973, 31 декабря.

² Из записной книжки. Архив ...

феномену звука, способностью слышать музыку в контексте вселенной. Меня всегда восхищало его бесконечно требовательное отношение к исполнителям¹. Интересно, что Тертерян критиковал Р.Рождественского за «европейскую» интерпретацию его симфонии.

Специально следует сказать о творческих встречах Вареласа с Эдисоном Денисовым. Для него Денисов был символом новаторских экспериментов и человеческой бескомпромиссности, он его привлекал глубокими познаниями современного авангарда. И хотя Вареласу не было близко данное направление, он им интересовался. (В его архиве сохранилась нотная тетрадь с анализом додекафонных фортепианных пьес А.Шенберга). Особенно он благодарен Э.Денисову за присланные ноты и записи музыки А. Веберна, которых в Ташкенте в то время еще не было, и за собственные сочинения, подаренные ему. Иногда между Вареласом и Эдисоном Васильевичем возникали разногласия в оценке творчества того или иного композитора, в частности К.Орфа, к которому Денисов относился критически.

С Гией Канчели, за творчеством которого Совет Афанасьевич всегда внимательно следил, познакомился на съезде композиторов Грузии. Грузинская хоровая музыка, искусное исполнение ее в концертах и во время обычного застолья всегда восхищали Вареласа.

Хочется еще упомянуть о его встрече с двумя обаятельными женщинами, дружба с семьями которых сохранилась на всю жизнь. Это Анаит Михайловна Цицикян из Еревана – замечательная скрипачка, музыковед, исследователь древних армянских инструментов из Еревана, и Елизавета Петровна Бельская, умнейшая и широко образованная женщина. В 60-70 годы Елизавета Петровна была начальником Отдела пропаганды советской музыки. Не без ее помощи была осуществлена премьера в Белоруссии запрещенной в то время Тринадцатой симфонии Д.Шостаковича.

В 1975 году Варелас совершил поездку в Италию в составе группы музыкантов, среди которых были композиторы С.Кортес из Белоруссии, К.Кужамьяров из Казахстана, Е.Птичкин из Москвы и виолончелист А.Адамян из Армении. Совет Афанасьевич получил тогда премию за песню «Утро начинается с газеты», и у него появилась возможность поехать в одну из самых прекрасных стран мира. Для композитора это были незабываемые впечатления. Говоря словами Ахматовой, они «похожи на сновидения, которые помнишь всю жизнь»², он фиксировал их в записной книжке, таинственно исчезнувшей, по-видимому, не случайно – в те годы следили за каждым шагом туристов.

¹ Из беседы И.Галущенко с С.Вареласом в 1977 г.

² А.Ахматова. Коротко о себе. А.Ахматова. Лирика. Минск, Харвест, 1988, с.7.

В Вероне – живописном городе с балконами, усыпанными цветами, они посетили дантовские и шекспировские места – гробницу литературных героев Ромео и Джульетты, театр «Di Verona» на открытом воздухе, где некогда проходили бои гладиаторов. Неизгладимое впечатление оставил Милан со своим великолепным собором, занимающим сотни гектаров, девяностометровым шпилем, тринадцатью органами, колоссальной библиотекой, с книгами в золотых переплетах ... Туристы побывали в Миланском театре, на могилах Верди, Тосканини, видели рояль Верди и подарки, преподнесенные к 70-летию великого маэстро. Запомнился металлический цветок с 27 лепестками, где на каждом из них было выгравировано название оперы Верди. Один лепесток остался пустым – он предназначался для следующей оперы композитора ...

Во Флоренции композитору запомнились соборы, музеи, оперный театр, в котором он услышал «Орфея» Глюка в совершенно необычном режиссерском решении: с двухплановой декорацией, с миром земным и подземным. Варелас увидел пантеон, где погребены великие люди, сожженные на кострах, в том числе и Галилео Галилей. Затем, композитор посетил один из самых музыкальных городов. «Венеция», – вспоминает Варелас, – оживает вечером: на улицах разыгрываются театральные представления, камерные оркестры играют классическую музыку, гондольеры распевают итальянские песни и играют на гитарах. В городе множество храмов с великолепными органами¹. В театре «La Vinice» Совет слушал духовные сочинения А.Брукнера. Венеция поразила его своей архитектурной роскошью, где каждый дом – это буквально дворец со своим неповторимо индивидуальным обликом. «Особенно великолепен громадный дворец дожа с росписями великих художников Рафаэля, Джотто, золотой лестницей, с большим залом, где устраивались концерты. Здесь собирались венецианские купцы для обсуждения маршрутов своих торговых поездок. Вполне возможно, что именно здесь собирались они, перед тем как отправиться в далекий Великий Шелковый путь к нам в Центральную Азию» ... В Венеции мы видели знаменитый «мост вздохов», с которым связано множество таинственных легенд и историй о погибших на этом мосту ... «Ассизия», – продолжал рассказывать С.Варелас, – славится несметным количеством магазинов, торговых лавочек на открытом воздухе. С нами там произошел курьезный случай. Когда мы приблизились к одному из прилавков, кто-то из итальянцев сказал: «Смотрите, подошли русские, сейчас что-нибудь украдут». Сергей Кортес, прекрасно владевший итальянским, заговорил с ним на их родном языке, после чего этот человек сразу ретировался².

¹ Из беседы И.Галущенко с С.Вареласом в 1977 г.

² Из той же беседы.

Незабываемое впечатление оставил Рим – город памятников, дворцов и фонтанов. Композитор увидел воочию разрушенные «останки» Колизея, Форум, Сикстинскую капеллу, бани Каракалы. Совет Афанасьевич как зачарованный ходил по залам Ватикана, музеям и церквям. Все было удивительно: греческие колонны, портики, увитые лианами, пальмы, цветущие кусты на фоне небесно-голубого моря. В Ватикане его особенно поразили двери с изображением всевозможных видов человеческих пыток и казней. Именно в Ватикане он увидел потрясающего своим величием «Моисея» Микеланджело и поистине роскошный зал, где собирались кардиналы. Ему также довелось присутствовать на празднике Святого Петра и Павла и услышать речь Папы Римского, вещавшего в микрофон. К сожалению, музыкальных впечатлений оказалось очень мало. Туристы посетили одну из музыкальных школ на окраине Рима. Слышали, как играют молодые итальянские исполнители. На вопрос, кого они знают из советских музыкантов, композиторов, был назван лишь один А.Хачатурян.

В 70-е годы усиливается интерес Вареласа к камерной инструментальной музыке. В это время им написаны пьесы для различных инструментов: «Романс» и «Рондо» для виолончели, пьесы для ансамблей скрипачей и виолончелистов, прелюдии для фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано (вторая версия – для бас-гиджака), «Поэма о Хамзе» (вторая версия – для фортепиано в 4 руки), Концерт для чанга и фортепиано.

Успешно шла работа и в области вокальной музыки, в результате чего было создано более 50 песен. Некоторые из них посвящены гражданской тематике: «Гвардейцы-туркестанцы», ст. Ю. Когтева «Песня о генерале Рахимове», ст. Т. Тулы. Немало выразительных эстрадных песен записано с оркестром Узгостелерадио: «До встречи» и «Осенняя песенка», ст. Н. Куликова, «У обелиска» и «Твои письма» на ст. Р. Фархади, «Я встречаю тебя» и «Думы», ст. М. Мухаммада, «Обязательно надо», ст. Ю. Когтева и песня «Светите, огни Чарвака», ст. Г. Ксензова. Последняя имела такую популярность, что стала использоваться в качестве позывных радио для рабочих Чарвакского водохранилища.

Композитор не упускал из поля зрения и жанры детских песен. Среди них забавные шуточные песни – «Жадный мальчик» и «Упылыла тубетейка», лирические картинки – «Ласточкина песня», «На зорьке» на ст. М. Абдурахимова, игровые сценки «Вопросы и ответы» и «Поиграй-ка с нами, белый медведь» на ст. И. Муслимова. Песни Вареласа – ясные и лаконичные, искренние и непосредственные, получили высокую оценку общественности, активно публиковались. Некоторые из них были отмечены наградами. В 70-е годы издаются сборники его фортепианных произведений – «Альбом

фортепианных пьес» из 35 миниатюр (1971), «Пьесы для фортепиано» из 15 миниатюр (1979), ряд сочинений опубликован в различных сборниках в Москве, Алма-Ате, Ташкенте. В 1974 году выходит в свет учебное пособие С. Вареласа – «Курс чтения партитур», получившее широкое применение в музыкальной практике средних и высших учебных заведений.

В 1979 году композитор создает Сюиту (Марш-скерцо, Вальс, Полька) для духового оркестра. В ней, как и в музыке для народных инструментов, он опирается, в основном, на узбекский мелос. В конце 70-х и 80-е годы С. Варелас по-прежнему много внимания уделяет камерно-инструментальным жанрам. Усилением психологического начала отмечены «Речитатив» и «Восточные напевы» для альта и фортепиано (1983), Прелюдия, Вариации и другие пьесы для скрипки и фортепиано, «Ноктюрн» для ансамбля скрипачей (1981), «Пассакалья» и «Концертная пьеса» для трубы и фортепиано (1982, 1988), три пьесы для альта и фортепиано (1988).

Одним из самых значительных достижений этого времени стала опера «Волшебная лампа Аладдина» (1971) на собственное либретто. Премьера оперы состоялась в 1978 году на сцене ГАБТа оперы и балета имени А. Навои. Опера была встречена с огромным интересом и стала заметным явлением в музыкальной жизни республики. Атмосфера сказочности, красочность декораций, эффективность балетных сцен и самое главное – музыка – притягивали к себе внимание не только юных зрителей, но и взрослых. Во время обсуждения оперы в театре было высказано много восторженных слов в адрес музыки и ее автора. Музыковед В. Плуныян пророчески предсказала опере счастливое будущее: «Сценическая судьба произведения С. Вареласа только началась, но уже ясно, что свет и тепло этой «Волшебной лампы» долго будут согревать юные сердца!». Пресса этих лет высоко оценила оперу, работу постановщиков-режиссера О. Узакова, дирижера (Заслуженного артиста) Г. Туляганова, работу художника С. Фесько, балетмейстера Д. Дусметова. Был отмечен и высокий уровень исполнителей: В. Григорьевой, И. Семизвонкиной, Г. Закировой (Заслуженная артистка) – Будур, позже – в этой же роли выступали Р. Хидоятова (Заслуженная артистка) и Ш. Тахтабаева (Заслуженная артистка). Аладдина исполнили Р. Пищулин, П. Мустафаев (Заслуженный артист), Ю. Якубов, Н. Синхабиби, Магрибинца – Х. Кичимбаев (Заслуженный артист), А. Туляганов, Султана – К. Мухитдинов (Народный артист), М. Березовский, Мать – И. Меркулова, Л. Аджимамудова, Джинна – Р. Дадабаев, Р. Тетеев и А. Базаров. Как видно уже из перечня исполнителей, участие в опере «Волшебная лампа Алад-

¹ В. Плуныян. «Волшебная лампа» для детского сердца. Комсомолец Узбекистана, 1978, 26 декабря; Еще одна детская опера. Музыкальная жизнь, 1979, № 5.

дина” принимали несколько поколений. 17 января 1979 года состоялась радио-преьера оперы, 23 августа 1985 года – телепреьера. С 1999 года с большим успехом опера ставится в России – в Театре оперы и балета Екатеринбурга, о чем уже упоминалось.

Продолжая тему творческих контактов композитора, укажем на его обширную переписку: с поэтами А.Горюновым из Великих луков, В.Шошиным из Ленинграда, И.Шамовым, В.Шалагиной из Москвы. Отдельную страницу представляют контакты с работниками музеев городов Иванова, Таганрога, Ростова, с почитателями и организаторами концертов в Архангельске, Иванове, Ростове, Таганроге, Ленинграде, Специально отметим восстановленные контакты со вновь обретенными после реабилитации отца родственниками. В частности, с женой и детьми братьев отца – Герасима и Георгия, с Зиной – дочерью Георгия Афанасьевича Вареласа, яркой художественной натурой, неоднократно представлявшей на выставках свои интереснейшие работы из соломинки и пуха. Зина прислала композитору в подарок выполненное ею из соломинки изображение дома, в котором он родился. Все родные проявляли к Совету Афанасьевичу огромный интерес как одному из талантливых представителей рода Вареласов.

В переписке с поэтами обсуждались тексты, делались поправки, авторы стихов выражали музыканту слова благодарности. «В 1957 году, – рассказывал Варелас, – в календаре я нашел понравившееся мне стихотворение А.Горюнова «Новогодняя песня». Оно заинтересовало меня, и я сочинил песню. Так, завязалось знакомство с поэтом»¹. Из письма А.Горюнова: «Вот уж, сколько лет нас связывает заочная дружба. И я благодарен Вам за все, что вы сделали и делаете для меня. Песни «Ночь весенняя спускается» и «Русское сердце», присланные Вами в магнитофонной записи, я использую во время встреч с молодежью и школьниками Великих луков ... 30 января Ваши песни будут звучать на творческой встрече. Спасибо за присланные издания классиков узбекской литературы. С неизменным уважением и признательностью. Ваш Горюнов. От 27 января 1983 г.»². На тексты В.Шалагиной написаны удивительные по красоте и задушевности лирические песни: «Не верю». «Письмо», «Эстафета отцов», «Не шути» и замечательные детские песенки: «Киска», «Я делать все умею», «Бурагино», «Чебурашка» и другие. «Сегодня, – пишет поэтесса, – я спешу Вам прислать переделанный текст «Я делать все умею», вернее этот текст создан заново. Только волнуясь, не поздно ли?»³.

¹ Архив ...

² Там же.

³ Там же.

В эти годы активизировалась переписка композитора с Таганрогским краеведческим музеем, которая началась в 60-е годы. Письма к Вареласу работников музея испещрены просьбами: прислать ноты, документы: «Дорогой Совет Афанасьевич, – пишет сотрудница музея М.Каганова, – я вас не послушала. Вы не правы, что ноты нужно отдать исполнителям. В музее все сохранно и исполнители там могут их взять. Вторые экземпляры Людмила Прозоровская отдает в музыкальный отдел библиотеки им. Чехова (в Доме Чайковского). Песню «Пусть о войне не знают дети» отдала Вадалаге (бас). ... сейчас получила Вашу бандероль. 4 пластинки, 7 сборников нот. Спасибо от всех»¹. М.Каганова следила за творческими успехами своего земляка и искренне им радовалась: «Вы даже не представляете, как обрадовало и сколько физической бодрости принесло мне ваше письмо. Спасибо, огромное спасибо! Я восприняла Ваш успех как свою личную радость. Поздравляю!»² (речь идет о постановке оперы «Волшебная лампа Аладдина в 1978 году). М.Каганова проделала большую работу по сбору материалов об отце композитора и о самом Совете Афанасьевиче. Она явилась одним из организаторов первой «Музыкальной весны Таганрога» (1965), куда были приглашены ташкентские композиторы С.Варелас и В. Князев. На музыкальный праздник прибыло много гостей из различных городов России. «С огромной радостью, – говорил композитор, – я ехал из солнечного Узбекистана в город моего детства. Мне доставляет огромное удовлетворение, что моя музыка звучит со сцен дворцов города, который я считаю своей родиной»³. В 1978 году в связи с 280-летием Таганрога местный краеведческий музей организовал встречи с музыкантами – исполнителями и композиторами. На одной из них прозвучали и произведения Вареласа. В музее собраны и бережно хранятся ноты, пластинки, магнитофонные записи его музыки. Песни и романсы на стихи таганрогских поэтов («Ветром стая», стихи Н.Михайловой, «Таганрогские зори», стихи Б.Незнамова, «Таганрогская лестница», стихи И. Образцовой) исполнялись в школах и в музыкальном училище города.

Завязались контакты Вареласа и с Ивановским художественным музеем имени Б.Пророкова. Сотрудники музея в поисках музыкальных произведений, связанных с творчеством Народного художника Б.Пророкова, вышли на след ряда авторов, в том числе и ташкентского композитора. После прослушивания сочинений выбор пал на симфонические картины по рисункам Пророкова Вареласа «Это не должно повториться». В результате состоялись два авторских вечера

¹ Там же.

² Там же.

³ Гость из Таганрога. Таганрогская правда, 1965, 27 марта.

(3 и 4 февраля 1984 года) в зале этого музея. Расклеенные по всему городу афиши сообщали, что состоится концерт из произведений доцента Ташкентской консерватории С.А.Вареласа. В первом отделении концерта прозвучал цикл симфонических картин в магнитофонной записи (Оркестр Узгосфилармонии под управлением народного артиста З.Хакназарова). Исполнение предварялось вступительным словом композитора с демонстрацией рисунков Б.Пророкова. Во втором – силами педагогов Ивановской детской музыкальной школы были представлены сочинения Вареласа: пьесы для фортепиано, скрипки и фортепиано, песни, романсы. Концерты прошли с огромным успехом и собрали многочисленных слушателей. Творчество ташкентского композитора стало настоящим открытием для ивановцев – местная пресса высоко оценила его произведения. Заведующая музеем Б.Пророкова А.Додонова подчеркнула, что «все, кто пришел на музыкальные вечера, получили возможность познакомиться с замечательной музыкой С.Вареласа и еще раз встретиться с искусством Бориса Ивановича, более глубоко понять его общечеловеческую суть»¹. Свою признательность работники выразили прекрасным подарком – книгой о Б.Пророкове с надписью: «Дорогой Совет Афанасьевич! Спасибо за то, что вы есть, спасибо за вашу многогранную музыку, за Ваши Симфонические картины, посвященные творчеству Б.Пророкова».

А вот как возникла переписка и творческие связи с городом Ленинградом. Преподаватель музыкальной школы для взрослых имени А.Н.Римского-Корсакова Лариса Павловна Красавцева обнаружила в государственной публичной библиотеке имени Салтыкова-Щедрина ноты Ташкентского композитора – симфонические картины «Это не должно повториться» в фортепианной версии. Вскоре у нее завязалась переписка с автором. Для проведения творческой встречи по просьбе Ларисы Павловны Совет Афанасьевич отправил ряд своих сочинений. После состоявшегося концерта директор школы С.Иванов в письме к Вареласу от 19 апреля 1979 года писал о широком признании его музыки. «Ваши пьесы привлекают мелодизмом, интересной фактурой и гармонией, лаконичной формой, яркой образностью. Они очень пианистичны и различны по характеру»².

В феврале 1985 года композитор был приглашен в детскую музыкальную школу № 5 Ленинграда для встречи с юными музыкантами. В программе вечера под рубрикой «Филармония школьника» слушатели услышали свыше 20 произведений С.Вареласа для хора, ансамблей и солистов. Несколько эстрадных лирических песен прозвучали в исполнении самого автора. Особенно сильное впечатление произ-

¹ А.Додонова. «Это не должно повториться». Рабочий край, 1984, 19 февраля.

² Архив автора ...

вил цикл «Это не должно повториться» для фортепиано, взволновавший слушателей своим драматизмом, экспрессией выражения. Переписка композитора с преподавателем Л.Красавцевой продолжалась на протяжении многих лет. образу мужественного города композитор посвятил песенный цикл «Город-герой – Ленинград» на стихи ленинградского поэта В.Шошина. В архиве автора хранятся многочисленные письма со словами благодарности в адрес С.Вареласа и Союза композиторов Узбекистана.

Творческим отчетом композитора в Ташкенте стал юбилейный вечер, посвященный 60-летию со дня рождения композитора (17 марта 1983 г.). В Большом зале консерватории исполнялись третья часть Первой симфонии, проникнутая чувством возвышенной скорби, (в исполнении студенческого симфонического оркестра под управлением К.Усманова), изумительная по своей красоте песня-романс «Речка Талица» в сопровождении оркестра русских народных инструментов (Л.Иосис, дирижер Т.Хомяков), прозвучали также инструментальные сочинения – «Эпитафия» памяти учителя – А.Коральского, «Вечное движение» для виолончели и фортепиано (В.Чахвадзе и Л.Лисицына), Вариации для скрипки и фортепиано (Владимир и Татьяна Рейдер), «Ноктюрн» (унисон скрипачей учащихся музыкальной школы имени В. Успенского под руководством М.Зайко), детские песни, в частности, «Урок вежливости» на ст. Маршака (хор школы под руководством В.Клоц), вокальные циклы на ст. И.Сельвинского (О.Куценко и Ю.Михайловская) и А.Навои (В.Назии и М.Мишин), эстрадные песни (П.Борисов). Музыка, обращенная к сердцу слушателей, вызвала горячий отклик музыкальной общественности¹. Кафедра композиции и инструментовки посвятила юбиляру торжественное музыкальное приношение, включающее монограмму фамилии композитора.

Продолжением юбилейных концертов стал авторский вечер Вареласа в апреле 1984 в Таганрогском Доме-музее П.Чайковского, в котором участвовали преподаватели и студенты музыкального училища, а также вокальный коллектив завода «Прибой». Таганрогская пресса отметила: «Особо надо выделить романсы и произведения антивоенной тематики. В первую очередь, это Семь симфонических картин «Это не должно повториться», созданных под впечатлением от известной одноименной серии работ художника Б.Пророкова. И в живописи, и в музыке проникновенно звучит трагедия войны, дух непобедимости, стойкости советских людей»².

¹ Г.Халикова. Обладатель многогранного таланта. Совет Узбекистана, 1983, №4; Галушенко И. На юбилейном вечере С.Вареласа. Советская музыка, 1983, №9; Галушенко И. Верность героико-патриотической теме. Фрунзвец, 1983, 13 марта; Прозоровская Л. Вся жизнь – музыке. Таганрогская правда, 1983, 1 апреля.

² З.Бойко. Дар композитора-земляка. Таганрогская правда, 1984, 26 апреля.

16 июня 1984 года в столице Таджикистана, Душанбе, исполнена Первая симфония Вареласа оркестром Госфилармонии им. Рудаки под управлением Б.Мероба. 1985 год знаменателен появлением таких сочинений, как оратория «По дорогам войны», Вторая симфония, а также серия ансамблевых пьес для узбекских народных инструментов. Чуть позже композитор пишет «Экспромт» для трио (кларнет, контрабас и фортепиано), «Балладу» для органа.

А вот новое свидетельство растущей популярности Вареласа: из далекого Архангельска от директора музыкальной школы №1 Л.Панковой пришло приглашение с просьбой принять участие в Неделе детской музыки (23 марта 1987). В результате в Архангельске состоялись два авторских концерта, прошедших с успехом. Программы концертов включали разнообразные пьесы для фортепиано, виолончели, тромбона с фортепиано, Финал Струнного квартета, вокальные сочинения. 25 и 27 марта этого же года состоялись творческие встречи Совета Афанасьевича в Центральной музыкальной школе и музыкальном училище Таганрога, где силами учащихся и педагогов школы исполнялись: «Экспромт» для ансамбля скрипачей, «Песня без слов» для инструментального трио, «Музыкальный калейдоскоп» для скрипки и фортепиано, романсы и детские песни: «Урок вежливости», «Уплыла тютетейка», песенка «Про Сапара» и другие сочинения.

Творческая дружба связывала С.Вареласа с духовым оркестром штаба САВО. Началась она осенью 1984 года, когда на выездном пленуме Союза композиторов в Алма-Ате прозвучала «Сюита» в исполнении духового оркестра Военной Академии бронетанковых войск под управлением В.Южакова. Тогда же состоялось знакомство Совета Афанасьевича с коллегой Георгием Ивановичем Сальниковым, профессором Московской консерватории, большим знатоком духового оркестра. Авторские концерты из произведений С.Вареласа и Г.Сальникова и их творческие встречи с воинами округа (в Алма-Атинском музыкальном училище имени П.Чайковского, Алма-Атинском Высшем войсковом училище, в Управлении Внутренних войск МВД Казахстана и Киргизии) состоялись в сентябре 1985 года, а их сочинения исполнял духовой оркестр штаба САВО под управлением военных дирижеров Г.Рожкова и В.Небрятенко. «Прозвучавшие на концерте произведения С.Вареласа и Г.Сальникова, ... со всей страстью и эмоциональностью донесли до нас, слушателей, гнев и ненависть к войне, любовь к миру. Эти чудные мгновения с музыкой надолго останутся в нашей памяти!». Духовая музыка Вареласа звучала и в Молдавии в рамках обменных концертов республик. Особый успех пришелся на Увертюру №2, которую ярко и темпераментно сыграл военный духовой оркестр местного гарнизона.

¹ Л.Дмитрюк. Искренно и честно. Боевое знамя, 1985, 3 ноября.

Пик активности творческих встреч с любителями музыки, занимавших огромное место в жизни композитора, пришелся на 80-е годы. С.Варелас принял участие в свыше 160 встречах с рабочими и учащимися общеобразовательных и музыкальных школ. В пропаганде музыки композиторов Узбекистана большую роль играл Музфонд СК: благодаря его активной работе были охвачены все школы республики. Иногда Варелас проводил встречи-концерты один. В таких случаях он рассказывал, пел и играл на фортепиано. Ученики тепло реагировали на происходящее, задавали поистине непредсказуемые вопросы. Обычно дети слышат сочинения композиторов прошлых столетий, и поэтому непосредственные встречи с автором всегда вызывали их подлинный интерес. Иногда вместе с композитором в концертах участвовали музыковеды, профессиональные инструменталисты или артисты Большого театра имени А.Навои. Нередко актеры в театральных костюмах выступали с сольными и ансамблевыми фрагментами из оперы «Волшебная лампа Аладдина». В некоторых творческих встречах в качестве исполнителей участвовали сами ученики и педагоги школы, как, например, в Фергане, где встреча превратилась в радостное событие музыкальной жизни города.

«Заметив интерес студентов к творчеству С.Вареласа, – рассказывала доцент кафедры истории музыки и музыкальной критики В.Плунгян, – я пригласила Совета Афанасьевича на одно из занятий семинара по современной музыке со студентами фортепианного факультета. Разговор шел о музыкальном театре. С.Варелас в доступной и увлекательной форме говорил об основных тенденциях в современном оперном искусстве. Показал «Волшебную лампу Аладдина», пел и играл отрывки из этой замечательной оперы. Студенты были просто очарованы его музыкой, музыкальностью, высокой культурой и мягким юмором»¹.

В личном архиве С.Вареласа имеется множество отзывов, приглашений, телеграмм, часто очень эмоциональных писем от почитателей творчества. «Ваши блестящие успехи (хотя это не новость) меня потрясли! Я еще раз осознала масштабы Вашего таланта и Вашей личности, и все это при такой общительности, простоте, доброжелательности, живости ума и натуры! Извините, что я так «влюб» расточаю комплименты, но у меня просто есть необходимость высказать свое восприятие «таганрожца» и потомка греков – Совета Вареласа. Я всегда восхищалась Вашей музыкой, ее особенной мелодичностью. Если Вы и стараетесь придать ей национальный оттенок узбекского песенного фольклора, то в глубинной сути музыка Ваша, можно сказать «вненациональна», а с другой сторо-

¹ Из беседы И.Г.Галушенко с В.Плунгян в 1998 г.

ны – это может оттого, что уходит корнями к истокам европейской культуры – в нашу прародину – Грецию?» (Таганрог, журналистка Наташа)¹. Эту же мысль развивает в своем письме сотрудница Таганрогского музея Н. Михайлова: «Вы себя, дорогой Совет Афанасьевич, греком не считаете, а я вспомнила ваш «Экспромт» для скрипки и фортепиано, – что-то есть в нем от национальной музыки, внутренняя насыщенность, наполненность чувством, помню, я слушала и была захвачена прекрасной картиной, конечно, же, Эгейского моря. Ноты ваши получила: необыкновенно понравились романсы на стихи Пастернака ...»².

Начало 90-х годов ознаменовано возрождением интереса композитора к духовым инструментам, чему не в малой степени способствовало интенсивное развитие исполнительского искусства в республике, выход узбекской школы исполнителей на международную арену, общение с музыкантами, а также работа самого автора в качестве руководителя комиссией духовой музыки в Союзе композиторов. К этому времени уже созданы две увертюры (1987, 1990), Лирическая пьеса и Серенада (1992), поэма «Вечерний звон» (1992) и другие. Многие из них исполнялись оркестром МВД под руководством Г. Терзяна. По просьбе кафедры духовых инструментов консерватории Варелас сочинил ряд пьес – «Узбекский танец» и «Размышление» для валторны и фортепиано (1992), «Реквием», «Балладу» для тромбона и фортепиано (1992, 1995), талантливо исполненные доцентом Ташкентской консерватории Г. Вергилесовым. Кроме того, композитор написал «Грустную песню» для скрипки и фортепиано (1990), «Осеннюю песню» для виолончели и фортепиано (1991), «Пять прелюдий» (вариации) на узбекскую народную тему для фортепиано (1993), «Сюиту» для оркестра узбекских народных инструментов (1992).

В области вокальной лирики теперь композитор преимущественно обращается к циклам, в частности на ст. А. Навои, Б. Пастернака, В. Шошина, создает романсы на ст. Н. Образцовой, А. Варела, Н. Михайловой, вошедшие в репертуар исполнителей. Сочинения этой поры характеризуются усилением психологического начала, более утонченной детализацией музыкального письма, лаконизмом высказывания. Не забывал Варелас и о малышах. Его интересные картинки – «Сказка про дурака» на ст. С. Маршак, «Митины открытки», «В математике – стране» на ст. С. Погорельского, «Не врите ли, кума» на ст. И. Эренбурга и другие, – одна ярче другой.

Подчеркнем важное: в просторной уютной квартире С. Вареласа в Доме композиторов все располагало к творчеству, здесь всегда

¹ Архив ...

² Там же.

парил дух музыки. Это и неудивительно – ведь в семье все музыканты. Тамара Аванесовна и дочь Лена – музыковеды, кандидаты искусствоведения. Тамара Аванесовна – один из самых опытных педагогов консерватории, профессор кафедры истории музыки и музыкальной критики. Она воспитала целую плеяду музыковедов, написала ряд исследований: монографии – «Абдурахим Мухамедов», «Нурилла Закиров», «Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана»¹, «Восток в творчестве французских композиторов», «Густав Малер» (учебно-методическая работа) и др. Дочь Лена – преподаватель и перспективный исследователь – успешно работала в РССМШИ им. В. Успенского. Ею в соавторстве с Т. Головянц написан «Справочник композиторов и музыковедов Узбекистана»². Ныне она живет и работает в городе Хельсинки. Сын Анатолий – композитор и скрипач, доцент Ташкентской консерватории, известен в республике своими сочинениями, среди которых четыре симфонии, два скрипичных концерта, «Concerto grosso» для скрипки и оркестра, два струнных квартета, Сюита на каракалпакские темы для струнного квартета, кантата «Поэма о сыне» на стихи П. Антокольского, произведения для духовых и народных инструментов, много замечательных детских песен. Внук композитора Дмитрий Варелас окончил консерваторию по двум факультетам: по композиции и флейте. Написал ряд сочинений, получивших общественный резонанс. Дмитрий Варелас часто выступает в концертных залах города Ташкента, систематически принимает участие в международных фестивалях «Ильхом XX». В настоящее время учится в Академии имени Сибелиуса в городе Хельсинки. Внучка – Нина Мейке училась в музыкальной школе им. В. Успенского. Ныне занимается на музыковедческом отделении в Академии им. Сибелиуса; второй внук композитора – Евгений Мейке был страстно увлечен бабочками. Сейчас учится на биологическом факультете в Хельсинском университете. В такой истинно творческой атмосфере и работал Совет Афанасьевич, увлеченно создавая свою музыку, не замечая времени.

В часы досуга С. Варелас любил перечитывать художественную литературу из своей огромной библиотеки³. Его любимые поэты и писатели: А. Дюма, А. Платонов, М. Булгаков, Ч. Айтматов, Д. Чейз, А. Ахматова, М. Цветаева. А когда композитора посетила муза поэтического вдохновения, то рождались стихотворные строки как, например, «Гаснут звезды», положенные им на музыку:

¹ Т. А. Головянц. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана. Ташкент, 1990.

² Т. А. Головянц, Е. С. Мейке. Справочник Композиторы и музыковеды Узбекистана. Ташкент, 1999.

³ Большую часть библиотеки составляет музыкальная литература, которой безотказно пользуются студенты.

*Над рекой стоит темнота
Спустился осенний туман.
Для меня в целом мире одна
Только ты, только стройный твой стан ...*

Свое 70-летие композитор встретил в расцвете творческих сил, полный новых интересных творческих планов. Некоторые из замыслов успели воплотиться в 1996 году, в его Третьей симфонии, памяти отца и всех расстрелянных в концентрационных лагерях (Премьера состоялась 25 ноября 2003 года), в создании либретто для будущей оперы по роману М.Булгакова «Собачье сердце» и сценария для балета «Таманго» по П.Мериме – однако замыслам этих сценических произведений, к сожалению, не дано было осуществиться.

Профессор кафедры композиции, инструментовки, чтения партитур С.Варелас за 35 лет работы в консерватории подготовил около 300 студентов, среди которых композиторы, дирижеры, музыковеды, исполнители на народных инструментах. Они успешно трудятся в музыкальных школах, училищах, в вузах и ССУЗах республики, в ближнем и дальнем зарубежье. Назовем некоторых из них: Э.Салихов, В.Криц, А.Низаметдинходжаева, А.Иванов, А. Гутяр, Н.Юлдашев, К.Азимов, В.Медюлянов, Ф.Садыков, Ф.Алимов, О.Краснова и многие другие. Выпускники С.Вареласа РССМШ имени Успенского А.Икрамов, Л.Муждабаева, И.Галямова окончили Московскую консерваторию по классу Т.Хренникова, А.Лемана. Главное качество Вареласа как педагога – это профессиональное отношение к работе и любовь к своим воспитанникам, трепетное отношение к их судьбам, организованность, аккуратность и серьезное отношение к своему труду. Много теплых писем, восторженных и искренних поздравлений получал композитор от благодарных учеников. Вот одно из них:

«Сергей Афанасьевич!

Оценивая прожитый 1996 год и вспоминая все хорошее, что он принес в мою жизнь, первым делом на ум приходят Ваши уроки инструментовки, которые были ценны не только количеством и качеством приобретенных знаний, но, прежде всего, общением с Великим Человеком, Мастером и Педагогом.

Когда-то, будучи еще ученицей музыкально-художественной школы, я принимала участие в конкурсе на лучшее исполнение фортепианной пьесы узбекского композитора и получила 1- место с Вашей «Шуткой». Тогда я себе даже не могла представить, что смогу лично общаться с автором. Это судьба. Сергей Афанасьевич, спасибо Вам за вашу теплоту, доброту, знания, которыми вы делитесь с той лег-

костью, с которой благодатная весенняя (российская) природа одаривает нас дождями.

*Здоровья вам и Тамаре Аванесовне
Ларионова Юля»¹.*

Активная творческая, педагогическая и общественная деятельность С.Вареласа получила широкое признание, выразившееся в присвоении ему звания Заслуженного деятеля искусств (1989), профессора (1992), отмечена медалями «Отличника народного просвещения Узбекистана», «Ветеран труда» (1983).

Характеристика творческой личности композитора будет неполной, если не упомянуть о его характере, складе ума, чувстве тонкого юмора, изысканного и утонченного остроумия. Даже после тяжелой операции, когда он очнулся, на вопрос врача М.Давыдова: «Как вы себя чувствуете?», Он ответил: «Все ничего, только пианино не хватает» ... Совет Афанасьевич, человек очень эмоциональный, хотя на людях из-за своей застенчивости зачастую казался излишне сдержанным. Его не покидала боль потери отца, брата Анатолия и племянника супруги Олега, трагически скончавшихся в молодом возрасте. И, конечно же, как и любого художника, его мучили творческие сомнения, всякого рода жизненные противоречия². Вместе с тем преданность его музыке определяло многое.

В быту, в семье, в кругу друзей Совет Афанасьевич был обычно веселым и артистичным. Он часто сочинял комедийные вирши, написанные ко дням рождения, юбилейным датам, просто к праздникам. Это были с мягким юмором написанные стихи-посвящения: композитору Г.Мушелю, музыковедам М.Ковбасу, И.Юлдашевой, членам семьи и другим. Сохранился юмористический рассказ, посвященный обсуждению произведений композиторов Узбекистана. В нем автор обыгрывает индивидуальные черточки каждого выступавшего, среди которых известные композиторы и музыковеды: Я.Пеккер, Т.Вызго, Р.Вильданов, М.Ковбас и другие. Перу Вареласа принадлежат также многочисленные семейные куплеты, в которых высмеивался быт, наша жизнь и деятели эпохи «перестройки»².

При всей аккуратности и организованности в работе в жизни Варелас, как и большинство талантливых людей, нередко бывал рассеянным. То он забыл партитуру дипломной работы у стойки, где покупал мороженное, то оставил деньги на покупку машины (!) в столе консерваторского класса и т.д. Совет Афанасьевич обладал богатой мимикой, смешившей всех дома. В его облике появлялись при этом черты

¹ Архив автора.

² Архив ...

озорного комического артистизма, что делало его удивительно похожим на известного французского киноактера Луи де Фюнеса.

Изобретательно-юмористическую сторону его таланта представляет, к примеру, оригинальный опус – «Музыкальный калейдоскоп» для скрипки и фортепиано с посвящением Антону Рубинштейну и Диме Штерну (друг семьи), предназначенный для домашнего музицирования (см. Приложение №2). Когда пьеса вышла за пределы дома, автор посвящение снял. «Музыкальный калейдоскоп» отличается от «Калейдоскопа» Э.Сухоня или «Музыкального вернисажа» Г.Мушеля своей чисто юмористической направленностью. В небольшом по объему сочинении остроумно использован необыкновенно широкий в своем стилистическом диапазоне музыкальный материал из произведений Мусоргского, Бетховена, Моцарта, Римского-Корсакова, Чайковского, Бизе, Гуно, Шопена, Шумана, Грига, Прокофьева, Глазунова, Дунаевского и многих других. Он мастерски создает контрапункты, скажем, «Песни Сольвейг» Грига и «Танца рыцарей» Прокофьева из «Ромео и Джульетты», темы из Шестой симфонии Чайковского и романса «Соловей» Алябьева и т.д. Несмотря на подчас калейдоскопический принцип, композиция сочинения обладает цельностью и стройностью. Популярными классические мелодии или их интонации волей композитора становятся темами-оборотнями и совершенно неожиданно, непредсказуемо превращаются в мелодии массовых и эстрадных песен, цыганских напевов и прочих. Благодаря неистощимой изобретательности разнородные, подчас микротематические музыкальные элементы соединяются по горизонтали и по вертикали, образуя при этом противоречивую целостность». Впечатляет кульминация, в которой «Грезы» Шумана неожиданно преображаются в «Песенку о капитане» из музыки И.Дунаевского к кинофильму «Дети капитана Гранта». В разработке выразительно сопоставляются тема g-moll симфонии Моцарта и тема «судьбы» из оперы «Кармен» Бизе. Организованный в стройную трехчастную композицию с разработкой в «середине» «Музыкальный калейдоскоп» решен в тонах добродушной, лукавой игры с множественным «сюрпризным» эффектом как дань великим теням музыкального прошлого (см. Приложение №3).

Поводом для первого публичного исполнения «Музыкального калейдоскопа» за пределами дома послужил юбилей московского музыковеда Г.Поляновского в июле 1969 года в Доме творчества «Иваново». Каждый из присутствующих на вечере композиторов – представителей республик – поздравлял 75-летнего юбиляра музыкальным приношением. Совет Афанасьевич с сыном Анатолием, в то время школьником, исполнили «Музы-

кальный калейдоскоп». Успех был просто ошеломляющий. Остроумие музыкальной фантазии ташкентского коллеги покорило представительную музыкальную аудиторию, в том числе Л.Мазина, М.Сабитину и других. Все смеялись от души. В адрес Совета Афанасьевича было высказано немало теплых слов. И это не удивительно, «Музыкальный калейдоскоп» никого не оставляет равнодушным. И в дальнейшем это сочинение-шутка, неоднократно исполняемая на музыкальных вечерах педагогов Ташкентской консерватории, в музыкальной школе, в домашних «капустниках», всегда вызвала восхищение.

Как бы мы ни пытались раскрыть облик композитора, в полной мере сделать это невозможно. Справедливо заметила музыковед С.Закржевская в своем вступительном слове к авторскому концерту, что «правду о С.А.Вареласе может сказать только его музыка – эмоциональная и открытая».

Последним произведением, вышедшим из-под пера композитора, являлась Третья симфония – «Лебединая песнь» С.Вареласа, в том же году у него обнаружилась неизлечимая болезнь. Будучи тяжело больным, композитор не отказывал людям в общении. В беседе с И.Галущенко он интересно и увлекательно рассказывал о своей необычной судьбе, жизненных и творческих событиях, охватывая ретроспективно и высвечивая наиболее яркие эпизоды.

25 мая 1997 года Совета Афанасьевича не стало. Смерть композитора являлась тяжелой утратой для родных, близких и всей узбекской музыкальной культуры. «Закон природы неумолим, – писал в те дни А.Х.Джаббаров, – нежданно-негаданно вырывает из жизни друзей, коллег, близких ... Трудно свыкнуться с мыслью, что сегодня нет среди нас человека, на протяжении многих десятилетий неразрывно связанного с музыкальной жизнью республики. Человека с большой буквы, Заслуженного деятеля искусств Узбекистана, замечательного композитора, профессора консерватории Совета Афанасьевича Вареласа»¹. Несмотря на воскресный день, весть о кончине композитора распространилась с молниеносной быстротой. Пришла попрощаться с Советом Афанасьевичем, по существу, вся музыкальная общественность Ташкента. Поступило много писем, телеграмм от родных, друзей, студентов, музыкантов и поэтов из Ближнего и Дальнего зарубежья с соболезнованием:

*Тебе не умирать, а жить бы вечно,
Чтоб сеять в мире доброту,
Чтоб руки жать друзьям сердечно,
Чтоб заполнять собою пустоту*

¹ А.Джаббаров. Музыка не кончается. Правда Востока, 1997, 24 июля.

*Ты не допил, не досказал, не дожил
Твой дом остался сиротой
Но с каждым годом все дороже
Что сказано и сделано тобой!¹
(Фрагмент из стихотворения В.Шалагиной памяти С.Вареласа).*

«Как коротка по годам может быть жизнь человека, – писал журналист Мунид Закиров, – но как много он сделал для себя, для семьи, для людей, для Родины!.. Когда в концертах звучит его музыка, передо мной, как в кадрах кинематографа, проходит его жизнь. Мое воображение рождено рассказами о нем его коллег, близких, образами созданных им оперы, симфоний, романсов, детских песен, фотографиями, где он запечатлен «во времени и пространстве»².

С.Варелас ушел из жизни накануне третьего тысячелетия. Несмотря на все жизненные трудности и невзгоды, творческий путь композитора был счастливым: его музыка стала частью духовного мира людей. Она продолжает звучать, и в ней живет сам композитор. Последнее стихотворение, написанное им в больнице, говорит об удивительной жизненной энергии и оптимизме этого яркого художника.

*«Люблю закат, люблю рассвет
И небо голубого свет
Тучи грозовые в вышине
Луч солнца утром на стене
И смех родных, друзей, подруг*

*И все, что движется вокруг
Трамваев скрип и лязг машин
Ты в этом мире не один
И музыка звучит во мне –
Жизнь торжествует в тишине!»*

(12 декабря 1996 г.)¹

Серия концертов памяти С.Вареласа: «Романсы и песни», «Инструментальная музыка» и «Детская музыка», начатая по инициативе Т.А.Головяниц, привлекла широкий круг музыкантов, любителей музыки, почитателей, которые открывали для себя новые грани таланта композитора. В концертах принимали участие лучшие артистические силы Узбекистана: К.Мухитдинов – Народный ар-

¹ Архив ...

² Закиров Мунид. Вся его жизнь – это музыка. К 75-летию С.А.Вареласа. Ташкентская правда, 1998, 30 мая.

³ Архив ...

тист Узбекистана, один из замечательных исполнителей роли Султана в опере «Волшебная лампа Аладдина», Анна и Ирина Гузаироны – Лауреаты международных конкурсов, В.Шашкова – Лауреат республиканского конкурса, О.Александрова и Г.Закирова – Заслуженные артисты республики Узбекистан, Г.Байджанова, ученики и педагоги музыкальной школы имени В.Успенского и другие.

Одним из многочисленных откликов на концерты явилось стихотворение музыковеда Д.Мурадовой.

Светлой памяти С.А.Вареласа посвящаю.

*Бывают концерты как свиданья
Они вдохновляют уже ожиданьем
Здесь с первых же звуков душа замирает,
А сердце то радуется, то замирает.*

*Бывают концерты, словно кокетки,
Пустые, бездушные марионетки.
Придешь, оглянешься – мишура зала
Сверкнула глянец и вмиг пропала
Но есть концерты без поз и масок
Без пышных слов и пестрых красок,
В них царствует разум, величье покоя
Они гениальны, как все простое*

*Эти – концерты-воспоминания,
В память ушедших минуты признанья,
Воскресшей книги золотые страницы,
Чьи-то лавры и чьи-то лица ...*

*Концерты как дар – особенный вечер
В них боль утраты и радость встречи,
Они удивительны и проникновенны
Торжественно мудры и вдохновенны!*

Студентка Армугон Назамитдинходжаева посвятила своему учителю вокальный цикл на стихи выдающихся поэтов, имена которых составили фамилию ВАРЕЛАС и «Поэму» для фортепиано.

21 декабря 1997 года в консерватории состоялся концерт детской музыки. «В тот день, – писала, музыкальный критик Н.Хасанова, – в Большом зале Ташгосконсерватории царил удивительная атмосфера – искренняя и очень теплая. Исполнители, юные слушатели, их родители и все, кто был на концерте, встретились с безоблачным

¹ Н.Хасанова. Солнечный человек. Солнышко, 1998, №5-6, 13 января.

миром детской музыки Совета Афанасьевича – человека с нежной душой и педрым сердцем»¹. «Интересно, что на концертах С.Вареласа всегда возникает атмосфера духовного единения исполнителей и слушателей. Так было и в этот вечер. Все музыканты выступали с огромной отдачей. А эмоциональное возбуждение публики было так велико, что после концерта еще долго никто не расходился: всем хотелось поделиться своими впечатлениями и переполняющими сердце переживаниями». Отрадно, что музыка Совета Вареласа зазвучала по-новому в светлых и звонких тембрах детских голосов, утверждая вечный пафос жизни, ее бесконечность, красоту, еще раз подтверждая эстетическую ценность творчества композитора, достойно занявшего место в ряду выдающихся композиторов.



Родители: папа – Варелас Афанасий Афанасьевич, 1932 г.
(умер в концентрационном лагере в 1942 г.)

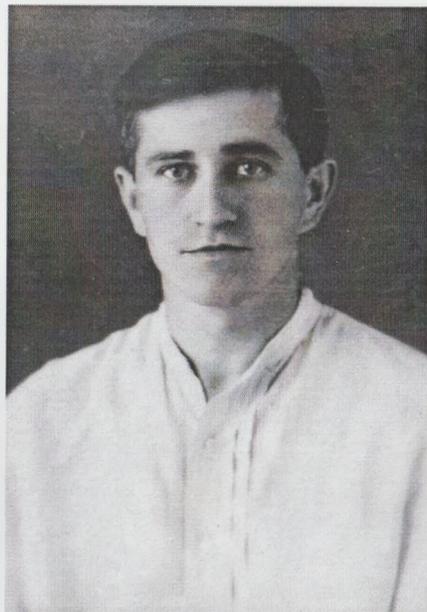


Мама – Варелас Тамара Васильевна, 1910 г.

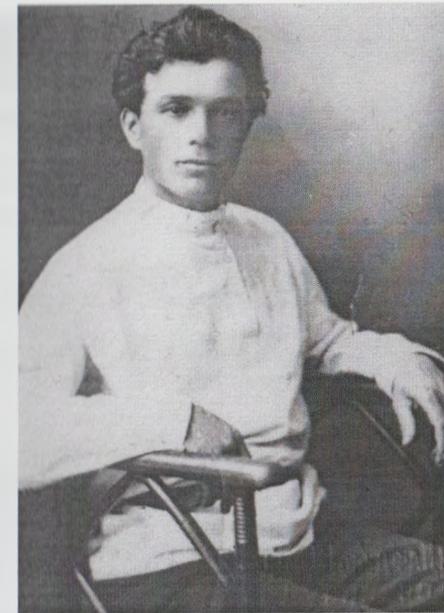
¹ О.Никольская. Солнечные люди. Вечерний Ташкент, 1998, 5 января.



Справа налево: Совет (Светик) с сестрой Надей и братом Анатолием, 1930 г.



С.А.Варелас, 1949 г.



Варелас Герасим Афанасьевич (дядя), 1924 г., политкаторжанин (1907-1917), расстрелян в 1942 г.



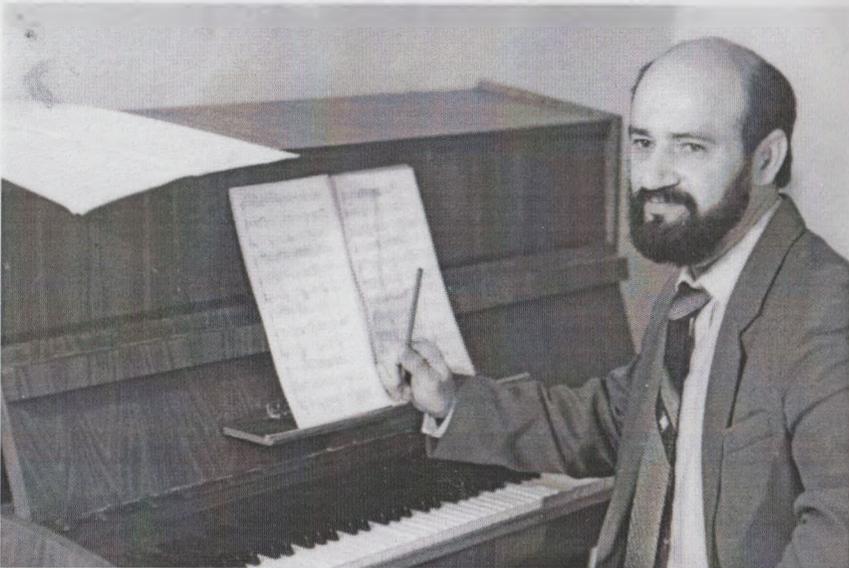
Варелас (Гейман) Инна Герасимовна и Катя (дочь и внучка Герасима, 1974).



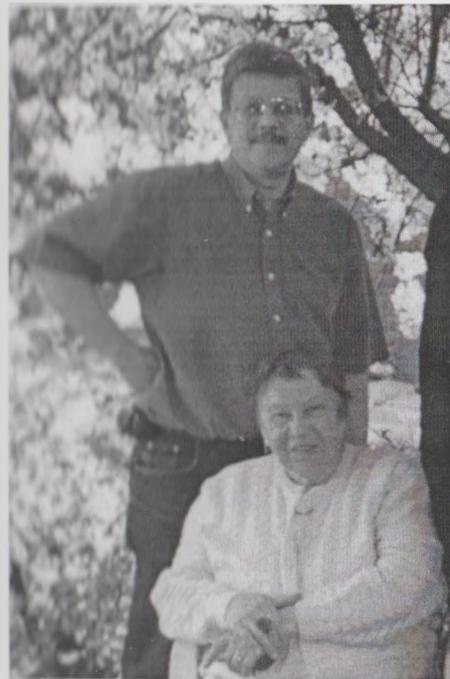
Варелас С.А. с женой – Головянц Тамара Аванесовна, 1965 г.



Илона Советовна Мейке (дочь композитора), 2002 г.



Варелас Анатолий Советович (сын композитора), 1986 г.



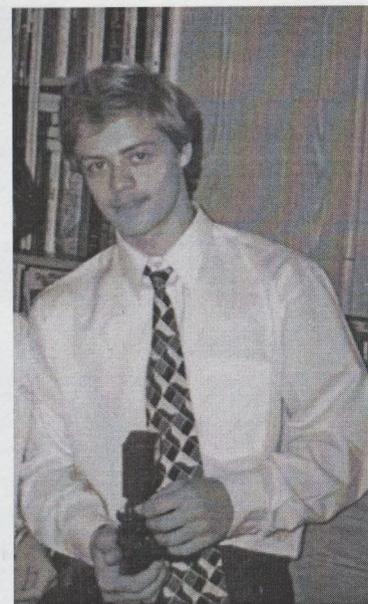
Мейке Алексей Викторович,
муж дочери и его мама
Мейке Ирина
Емельяновна.



С.Варелас с внуками – Димой и Женей.
Дилижан «Дом творчества композиторов», 1984 г.



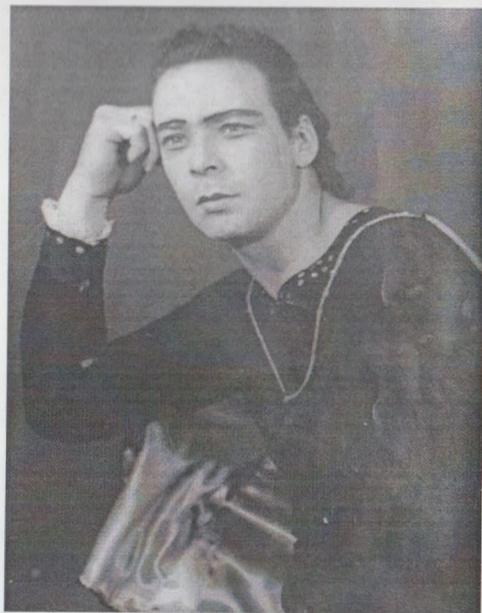
Внук Дмитрий Варелас, 2003 г.



Внук. Евгений Мейке, 2002 г.



Внучка. Нина Мейке, 1999 г.



Головянц Геннадий, артист балета (брат жены), 1970 г.



Борис Федорович Гиенко, педагог по композиции, 1948 г.



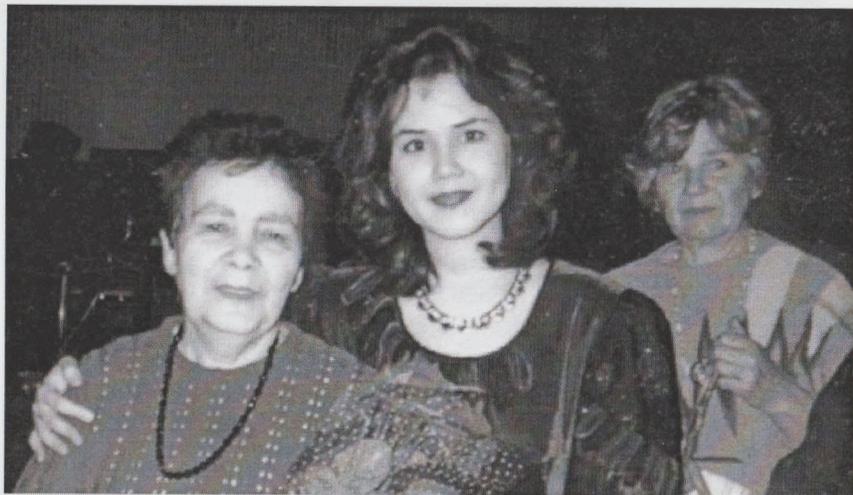
Близкие родственники: Варелас, Головянц и Мейке, 1999 г.



Борис Борисович Надеждин, педагог по композиции (в центре).
Студенты, слева направо: Х.Рахимов,
А.Берлин, С.Варелас. 1954 г.



В центре: Алексей Федорович Козловский, дирижер,
композитор, педагог по оркестровке.
Студенты, слева направо: С.Варелас, В.Князев. 1955 г.



После концерта «Памяти» Совета Вареласа.
Слева направо: Сабина Артуровна Закржевская,
Лена Ахаджанова и Головянц Тамара Аванесовна. 1998 г.



Иосиф Гейманович Кон со студентами.
Т.Головянц и Н.Янов-Яновская. 1954 г.



Совет Афанасьевич Варелас
и Борис Исаакович Зейдман. 1981 г.



Варелас с другом, композитором
Абдуллою Мухамедовым. 1959 г.



Слева направо С.Варелас с внучкой, Рустам Абдуллаев
(председатель Союза композиторов Узбекистана),
Хабибулло Рахимов
(заместитель председателя Союза композиторов). 1987 г.



Слева направо: Феликс Маркович Янов-Яновский, Дмитрий
Исаакович Штерн, Наталья Соломоновна Янов-Яновская, Ирма
Гулямовна Юлдашева, Иосиф Аркадьевич Немировский, Семен
Яковлевч Беленький. 2000 г.



Максим Степанович Ковбас
и его супруга Валентина Семеновна. 1978 г.



Композиторы Узбекистана. За фортепиано Сулейман Юдаков.
Слева направо: Х.Изамов, С.Варелас, С.Бабаев, А.Сабитов,
Пак-Ендин, Ю.Николаев, В.Князев, А.Берлин. 1960 г.



В центре С.Варелас, Авет Тертерян (Армения),
справа Борис Тищенко (Россия). Дилижан. 1970 г.



Встреча С.Вареласа с В.Тормисом и Г.Гризбил – известные
композиторы Эстонии и Казахстана. 1974 г.



После творческой встречи с воинами. Слева направо: вторая
Н.Морункова, А.Берлин, А.Джаббаров, Г.Терзян, Э.Налбандов,
Р.Петров, С.Варелас, Е.Мейке, А.Варелас, Г.Макаров,
крайний справа – М.Таджиев.



Алма-Ата, 1985 г. Творческая встреча с САВО.
В центре слева направо дирижер В.Небрatenko,
С.Варелас, композитор Г.Сальников (Москва).



С.Варелас. 1968 г.



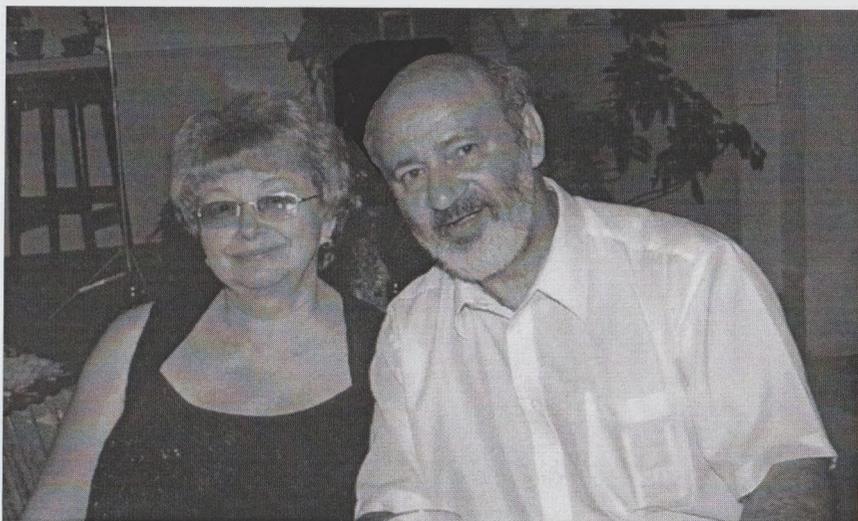
Творческая встреча С.Вареласа в г.Архангельске.
Ансамбль виолончелистов ДМШ № 1.
руководитель Е.В.Кириллова.



Дружеский шарж на С.Вареласа в стенгазете Гослитиздата.



Захид Хакназаров – исполнитель
Симфонических картин С.Вареласа «Это не должно повториться».



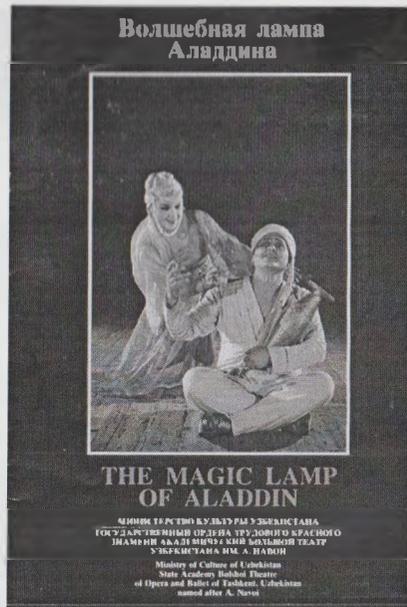
Сын композитора Анатолий и его жена Ирина.



Иллюстрация картины Бориса Пророкова
«Это не должно повториться». У бабьего яра.



Иллюстрация картины Бориса Пророкова
«Это не должно повториться». Проклятье палачам.



Программа постановки оперы «Волшебная лампа Аладдина» в театре оперы и балета им. Навои.



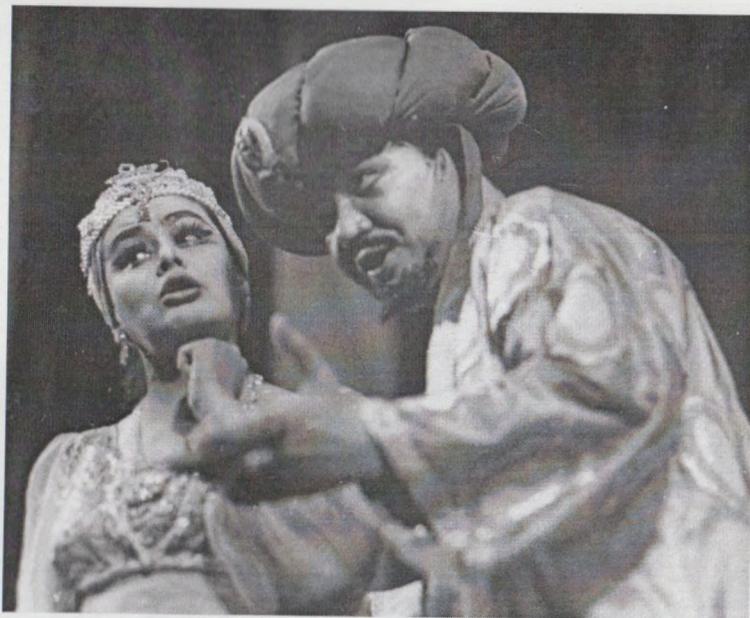
Программа постановки оперы «Волшебная лампа Аладдина» в Екатеринбургском оперного театра.



Изданные произведения.



Сцены из оперы «Волшебная лампа Аладдина». Будур – Засл.арт. Г.Закирова, Султан – Я.Хахамов, Мать – Засл.арт. Р.Чепчеренко, Аладдин – М.Узаков.



Сцена из оперы
«Волшебная лампа Аладдина».
Исполнители: Ш.Тахтабаева, К.Мухитдинов.



Совет Варелас и жена внука Наташа. 1996 г.

ТВОРЧЕСТВО

Симфонические произведения

Одна из характерных черт творческой деятельности С. Вареласа — это стремление охватить как можно больше жанров, огромное желание познакомиться с каждым из них. Как уже ранее упоминалось, он обращался к духовому оркестру, оркестру узбекских народных инструментов, много внимания уделял симфонической музыке. Показательно, что его дипломной работой стала «Симфоническая поэма», записанная на радио выдающимся дирижером А.Ф.Козловским. Уже собственно в первом симфоническом опусе проявились некоторые черты, характерные для будущего почерка композитора. Это тяготение к музыке драматической, эмоционально открытой, мелодически интересной. Позже симфонические сочинения рождаются одно за другим: увертюра «Рожденные бурей» (памяти отца), «Молодежная увертюра», поэма «Остров Афродиты». За исключением «Молодежной увертюры» произведения драматичны, отличаются значительным динамизмом, в особенности, сферы главных партий. Темы побочных — привлекают широтой своего дыхания и лирической выразительностью.

К числу программных сочинений, имеющих «сюжетную» основу, можно отнести Семь симфонических картин «Это не должно повториться». Созданы они композитором под впечатлением одноименных графических рисунков народного художника, Лауреата государственных премий Б.Пророкова. Впервые увидев в музее города Иваново рисунки Бориса Ивановича, композитор был потрясен их эмоциональностью и необычностью¹. Там же он познакомился с творческой биографией Пророкова, девиз которого был — «Любой ценой встать к мольберту»². Вся жизнь художника — это подвиг. «Две подряд контузии, полученные на фронте в последний год войны, исключали всякую возможность творческой работы — малейшее движение мысли обжигало истерзанные кровеносные сосуды мозга, и начиналась адская головная боль, начинались конвульсии»³. Но художник, преодолевая нестерпимые боли, продолжал работать. Его перу принадлежат 94 картины разнообразной тематики — это портреты родных, друзей, произведения, связан-

¹ Дмитрий Искренне и честно. Боевое знамя, 1985, 3 ноября.

² Борис Пророков. О времени и о себе. Воспоминания. М.1979, с.2.

³ Жуков Ю. Подвиг Бориса Пророкова. Борис Пророков. О времени и о себе. Воспоминания. 1979 с.7.

ные с военной тематикой, сатирические рисунки. Целая серия зарисовок – «Шумел камыш» – посвящена Владимиро-Суздальскому историко-художественному и архитектурному музею-заповеднику. Ряд работ, среди которых «Нищета», «Отчаяние», «Ожидание», «Освобождение», находится в Третьяковской галерее.

В конце 50-х Б.Пророков выставил серию графических работ «Это не должно повториться», которая посвящена памяти его фронтового друга и единомышленника – художника Николая Аввакумова. Прощальными его картинами стали «Нет неонацизму» и «Гнев набата». В книге отзывов посетители его выставок, не знавшие ничего о трагической судьбе автора, неизменно оставляли свои взволнованные и восторженные записи, как, например: «Восхитительно! Я счастлив, что познакомился с работами этого великого мастера, который продолжает жить в своем творчестве. Спасибо». Или: «Это гениальный художник»...

Вареласа на создание оригинального произведения «Это не должно повториться» вдохновила не только близкая ему тема, но, несомненно, сама техника Б.Пророкова, обладающая музыкальной экспрессией, – известно, что он воспитывался в музыкальной семье, известно также, что и сам художник превосходно играл на виолончели. Совет Афанасьевич выбрал из 10 рисунков Б.Пророкова шесть: «У бабьего яра», «Тревога», «Руины», «Проклятье палачам», «Мать», «За колючей проволокой», названия которых послужили программными заголовками семичастной симфонической сюиты. «Нашествие», открывающая цикл, возникло как собственное сюжетное «дополнение» композитора. Жесткие и плакатно броские рисунки Б.Пророкова с их мотивами кровавой войны, несущей смерть, вызвали к жизни драматическое музыкальное произведение, насыщенное символикой и философскими обобщениями. Таким образом, «остро современные по языку рисунки вдохновили автора на создание искреннего и во многих отношениях удачного произведения»¹.

Сочинение Вареласа находится в русле гуманистической антивоенной тематики, получившей широкое распространение в послевоенные годы во всем мире. Цикл симфонических картин «Это не должно повториться» соприкасается по проблематике с такими произведениями, как альбом «Камни вопиют» польского художника Б.Динке, «Военный реквием» Б.Бриттена, фильм «Обыкновенный фашизм» М.Ромма и многочисленные произведения на тему «Хиросима». Симптоматично одновременное обращение к рисункам Б.Пророкова и композитора Л. Грабовского. По-видимому, «листы этой знаменитой графической серии – сгусток всего того, что уви-

¹ Н. Янов-Яновская. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент, 1979, с.118.

дел и пережил художник на фронтах Великой Отечественной войны»¹, не оставили равнодушным и украинского композитора.

Музыке сочинения Вареласа свойственна предельная «зримость», конкретность, направленная вместе с тем на углубленно-психологическое раскрытие основной идеи, повышенная экспрессивность, обусловленная самим искусством графики. Это же воздействие выступает в лаконизме, скупости колорита, тяготении к гиперболе (в живописи – деформации), метафоричности образов.

«С картин смотрят искаженные ужасом лица, – а музыка, щемлящая и трепетная, точно призывает: «Помните и не допустите вновь!»². Эмоциональный мир произведения полон глубочайшей скорби и героического драматизма. Стремление к единству цикла, интонационной монолитности получило в сочинении последовательное убедительное воплощение и стало фактором стройности и логичности драматургии в целом.

Симфонические картины построены по принципу контраста. Первая часть – «Нашествие» – начинается вступлением, рисующим мирную жизнь; эта «музыка тишины лесов и полей», она как бы демонстрирует то, во имя чего страдал и боролся народ. Образ «нашествия» раскрывается с помощью многообразных тематических, фактурных и гармонических преобразований марша, который является гротескно зловещим символом надвигающейся агрессии (Пр. 2). Автор находит диссонансные, резко звучащие аккордовые комплексы, которые и создают эффект гротесковости, в чем сказывается заметное влияние Д.Шостаковича.

Картина «У Бабьего Яра» (2 ч.) привлекает, прежде всего, своим психологизмом, глубиной передачи внутреннего состояния людей, идущих навстречу смерти. Тяжелые унисонные последования низких басов, как бы с трудом сдвигающихся с тона на тон, служат основой музыкального развития. Траурная поступь с «лиризованными» фанфарами валторн (Пр.3), надломленные стенования людей вызывают ассоциации с гениальными строками стихотворения Е.Евтушенко:

*Над Бабьим Яром шелест диких трав
Деревья смотрят грозно, по-судейски
Все молча здесь кричит, и шапку сняв
Я чувствую, как медленно седею*

*И сам я, как сплошной беззвучный крик
Над тысячами тысяч погребенных*

¹ Додонова А. «Это не должно повториться». Рабочий край, 1984, 19 февраля.

² Карпова Т. «Помнить и не допустить вновь». Ленинец, 1984, 8 февраля.

*Я – каждый здесь расстрелянный старик
Я – каждый здесь расстрелянный ребенок.*

В «Тревоге» (3 ч.) и «Руинах» (4 ч.) раскрывается трагедия военного детства, сюжетно воплощенная по-разному. В первом случае – на рисунке Б.Пророкова изображена женщина, закрывающая своим телом ребенка, спасая его от фашистского налета. Здесь композитор не избегает изобразительных приемов: оркестровые наплывы и рокот низких струнных, напряженное тремоло в басу – отражают картину бомбежки. Активная, рельефная и драматическая по характеру тема в комплексе с другими средствами создает словно наэлектризованную образную сферу.

«В руинах» художник рисует беззащитную девочку, оставшуюся без родных и крова в мертвом разрушенном городе. Изображение событий здесь уступает место широкому обобщению. Композитор, углубляясь в психологический мир переживаний, передает образ безмерного горя и одиночества ребенка. Жизнь замирает – она словно останавливается. Нисходящие полутоновые скорбные интонации, тональная неопределенность, создающая «напряжение в статике», подчеркивают хрупкость нашего мира – неизбежную трагедию человечества, зафиксированную памятью как документ эпохи.

Напряженно, эмоционально открыто как естественная реакция на свершившиеся события звучит «Проклятье палачам» (5ч) Это гневное обвинение фашизму – за всех безвинно погибших, за разрушенную снарядами «тишину полей и лесов». Тема ее динамичная, инструментального склада. О чудовищных событиях напоминает мелодия «Бабьего Яра», только здесь она приобретает драматический облик.

Музыка 6-ой части – «Мать» – продолжает серию контрастных симфонических картин. Величественный образ женщины с грудным ребенком на руках, вставшей на защиту своей земли, становится символом Родины. Здесь нет внешних эффектов, изобразительных приемов. Все внимание композитора сконцентрировано на раскрытии эмоционального состояния женщины-воина. Широкая, напевная, психологически углубленная мелодия выражает большие человеческие чувства.

*В час испытанья, поклонись Отчизна
По-русски поклонись и скажи ей мать!
Ты жизнь моя, ты мне дороже жизни,
С тобою жить, с тобою умирать (Д.Кедрин).*

В Финале – «За колючей проволокой» – гневном эпилоге, открытом бунте, трагическая концепция цикла получает весомое и

явное завершение. В самом начале яркое динамическое изобразительное средство «разрывания колючей проволоки», рельефно и эмоционально воссоздающее героические образы узников концлагерей. (Пр.4). Эта часть вбирает в себя полифонически трансформированные, хроматически обостренные интонации ведущих тематических образований цикла, подчиненных динамическому нарастанию финальной части как общей смысловой кульминации. Тема непобедимости становится логическим завершением сочинения: здесь выступает философский оптимизм, сопровождающий истинно трагическое искусство.

Симфонические картины «Это не должно повториться» впервые прозвучали в 1965 в исполнении симфонического оркестра Узгосфилармонии под управлением Народного артиста Узбекистана З.Хакназарова¹. Затем неоднократно они исполнялись и в других городах: в 1984 в Иваново, а 1985 в Алма-Ате (духовой оркестр, переложение дирижера В.Небрятенко). Особенно часто в концертах фигурирует изданная авторская версия цикла для фортепиано, исполняемая педагогами, в частности, профессором О.Юнусовой и студентами консерватории.

Жанр симфонии привлек композитора как высшая форма музыкального искусства, способная выполнять функцию познания мира, философского обобщения жизненного опыта человека, отражать его взаимоотношения с окружающим миром. Композитору принадлежат три симфонии – здесь положительно сказалась предшествующая работа в области симфонической музыки.

Характерной чертой симфоний С.Вареласа стала скрытая программность, обусловленная стремлением осмыслить жизнь современника, наполненную трагическими событиями, глубокими психологическими переживаниями. Это образы, навеянные Второй мировой войной (Первая симфония), сталинскими репрессиями или извечными проблемами – человек, жизнь, смерть (Вторая и Третья симфонии). Лирико-философское мировосприятие, присущее С.Вареласу вообще, обогащается в его симфониях множеством семантических оттенков, что вызвано соприкосновением композитора с мощными музыкальными традициями. Это и Н.Мясковский, и Д.Шостакович, и Б.Бриттен, и особенно А.Онеггер – авторы, музыка которых пронизана острым ощущением времени. В симфониях композитор демонстрирует прекрасное владение формой, возможностями симфонического преобразования материала. Его мышлению присуще интенсивное развитие музыкальной мысли-идеи, ее многоэтапное движение от первоначальных импуль-

¹ В 1979 году это произведение вновь прозвучало в Узгосфилармонии под управлением З.Хакназарова.

сов к широкому звуковому простору, непрерывному обновлению. На стилистику симфоний оказала влияние и постоянная работа в сфере вокальных жанров. Для реализации своих замыслов композитор использует тройной состав оркестра с включением инструментов – фортепиано, арфы, челесты, вибратона, колоколов.

Непосредственной предшественницей симфоний стала четырехчастная Симфонietta (1961) С. Вареласа, в которой композитор успешно претворил интонации узбекской музыки. «Алексей Федорович Козловский, исполнивший ее, лестно отозвался о моей Симфонiette, – вспоминал Совет Афанасьевич, – полагая, что это самая настоящая симфония»¹.

Первая симфония – c-moll – появилась в 1967 году. Это был период активного развития музыкального искусства в республике, период становления жанра симфонии, отмеченный опусами Б. Гиенко, Р. Хамраева, Б. Зейдмана, Ф. Янов-Яновского, Т. Курбанова, М. Таджиева, Р. Вильданова, М. Махмудова. Как отмечает исследователь узбекской симфонии Н. Янов-Яновская, «вершинная из всех областей инструментальной музыки – симфония утверждает свои права лишь на рубеже 60-х-70-х годов»².

О премьеры Первой симфонии Вареласа газета «Вечерний Ташкент» в рубрике «События музыкальной недели» («Прозвучала впервые») сообщала: «Программа этого вечера симфонической музыки, состоявшегося в концертном зале «Бахор», представляла столь разных авторов, разных стилей эпох и творческих направлений – Моцарта, Бриттена, Вареласа, – что невольно рождало сомнение в совместимости. Однако эти волнения оказались напрасными. Ни одно из исполняемых произведений не потеряло своей характерности и свежести по сравнению с другими, концерт оставил цельное впечатление ...»³.

«Первая симфония, – рассказывал автор, – связана с военной тематикой, интерес к которой у меня сохранялся долго и получил отражение в таких сочинениях как: «Это не должно повториться», кантата «Зоя», оратория «По дорогам войны». Темы войны и мира, жизни и смерти постоянно волновали меня, особенно в послевоенные годы, когда еще не утихла боль пережитого. Военные отголоски возникали в моей памяти, будили тяжкие воспоминания, которые я не мог не отразить в музыке»⁴. Драматическое содержание симфонии преломляется через призму субъективных чувств художника. Первая и третья части четырехчастного цикла развивают лирико-психологическую сферу. Философское размышление,

¹ Из беседы И. Галушенко с С. Вареласом в 1997 г.

² Н. Янов-Яновская. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент 1979, с. 171.

³ М. Кулинич. Прозвучало впервые. Вечерний Ташкент, 1974, 23 декабря.

⁴ Из беседы И. Галушенко с С. Вареласом в 1997 г.

широко разворачивающаяся музыкальная мысль первой части – Moderato – воспринимается как пролог к симфонии. Эпическая суровость, величавость и щемящая душу лирика выражена при помощи ладогармонических средств и, в частности, локрийского лада. Монотонное кружение мелодии в рамках тритона, завораживающая мерность ритма усиливают эффект эмоциональной емкости музыкального высказывания. Тема достигает большого напряжения в патетической кульминации (динамическая реприза трехчастной формы). Дальнейшим развитием образной сферы первой части стала третья – лирический центр симфонии, проникнутый скорбной, внутренне напряженной патетикой. Лежащая в ее основе мелодия полна неизбежной печали. Восходящий взглас (на большую септиму) и ниспадающие горестные интонации в выразительном тембре солирующего гобоя создают впечатляющий образ-монолог, насыщенный возвышенным чувством (Пр. 5).

Действенную сферу симфонии раскрывают вторая и четвертая части. Обе они полны динамических контрастов. Вторая – драматургический центр цикла – выполнена в сонатной форме; ее содержание наиболее многогранно. Здесь лирико-драматическая линия представлена импульсивной темой главной партии и песенно-лирической побочной. В разработке и репризе тематический материал преобразуется, приобретая более субъективный характер. Как грозное напоминание звучит интонационно деформированная мелодия из первой части симфонии. Четвертая часть, как и вторая, излагается в сонатной форме, только с эпизодом в разработке. Появление тем из предыдущих частей – это не просто точные реминисценции, а трансформированные образы, развивающиеся в иной ситуации. Несмотря на трехдольность, здесь велика роль маршевых элементов. Рельфный эпизод в разработке ассоциируется с пляской смерти (вариант темы третьей части в размере 6/8). Таким образом, все четыре части цикла, выстроенные по принципу контраста, воспринимаются как единое целое.

Вторая симфония – a-moll (1985) – задумана как философское размышление о смысле человеческого бытия. В симфонии две части, которые следуют без перерыва, органично дополняя друг друга. Первая часть – Andante – пронизана скорбными и гнетущими настроениями. В ней нет привычных драматических столкновений, конфликтов внешнего плана, резких контрастов. Все как бы предопределено заранее. Материалом здесь служат два тематических образования. Основная тема – лирико-психологического характера (соло гобоя) произрастает из секундовых изломанных мотивов, поочередно интонируемых гобоем, флейтой, кларнетом и остинатных звуков струнных, постепенно вступающих на каждую половину такта. Весь этот пласт контрапунктирует с гармоническим материалом струн-

ных инструментов и фортепиано. Именно из него возникает вторая, более мрачная по характеру хоральная тема – у фаготов, бас кларнета и струнных. Примечательна гетерофонная ее природа, внутри которой происходит расслоение голосов. В отличие от первой темы она ритмически «выравнена», а по характеру ассоциируется с образом «Бабьего Яра»: та же безысходность, та же «тяжелая поступь» (См.пр.4). Различные тематические и фактурные образования объединяются равномерным органичным пунктом на тонике у литавр. Так уже в самом начале *Andante* образуется полифония пластов. Одна из важных драматургических особенностей *Andante* – развитие по спирали, с повторением прежних ситуаций на новом витке развития. Полифоническая работа с различными тематическими, гармоническими и тембровыми линиями практически составляет основную ткань первой части. Обе ее темы, постоянно взаимодействуя друг с другом, приводят к кульминационным зонам, в которых применяется сонористическая звучность.

Во второй части – *Allegro* (сонатная форма) – противопоставляются темы главной и побочной партий. Первая из них импульсивная, угловатая с резкими скачками в мелодии. Ей присуща декламационная выразительность. Подвергаясь широкому интонационному развитию, тема обогащается хроматизированными контрапунктами, фигурациями и активной ритмоформулой.

Как лирический оазис, как образ недостижимой мечты воспринимается песенного склада побочная партия – она варьируется темброво. Так же как и в первой части, осуществляется сближение главных тем. Реминисценция темы хорального склада из первой части (*Andante*), ее динамизация, контрапунктическое соединение линейных пластов, усложненных хроматизмами, приводят к кульминационной фазе с сонорной звучностью. Реприза сокращенная, после чего вступает оригинально выполненная кода – *Andante*. Словно напоминание о философских размышлениях возникает варьированное тематическое образование из первой части цикла и его подголоски (у дерева). На фоне созвучий вибратона, тяжелой «поступи» низких струнных и тонического органичного пункта барабана отчетливо слышится тихий бой часов (флейты с арфой, затем арфы и скрипки) – как «бег времени», «символ бесконечности» (С. Варелас), и почти зримый уход из жизни – нисходящее глissандо контрабаса (Пр.6).

Третья симфония – a-moll (1996), как уже ранее было сказано, – последнее произведение композитора, его «Лебединая песнь». Она автобиографична и многозначна по содержанию. По сути своей симфония знаковая: «Посвящаю своему отцу и всем заключенным, расстрелянным в концентрационных лагерях». Но знаковость ее значительно шире, чем само посвящение. Ее трагическую кон-

цепцию раскрывает автор. «Во Второй симфонии А.Онеггер ввел в Финал трубу, воспевающую свободу, а я – молитву из «Всенощной» С.Рахманинова. Введением этой темы я стремился выразить страдание, бессилие преследуемых поколений!». Это – слова художника, который, как и миллионы других людей, нес на себе бремя страшных лет репрессий. «Молитва» из Всенощной Рахманинова – это память о погибших, и не только – это эпитафия ушедшей эпохе в целом.

Третья симфония, в отличие от Первой и Второй, состоит из трех частей: крайние ее части – *Adagio*, вторая – *Allegretto. Energico*. Как видно, в трактовке цикла по-прежнему наблюдается усиление роли медленных частей. Весомость авторского высказывания побуждает видеть в симфонии художественную и человеческую декларацию, произведение исповедального плана, соединяющее ораторское и самоуглубленное начала. Ее композиция – процесс непрерывного развития, наполненного внутренней событийностью. В превосходном владении формой, которая дышит свободно, завоевываются все новые и новые звуковые пространства. Проработанность мельчайших элементов целого – неотъемлемое качество глубинно ассоциативного музыкального мышления композитора.

Симфония начинается с образа «пространства» (ряд неповторяющихся звуков, охватывает диапазон деревянных инструментов от контрафагота до флейты пикколо), звучности которой рождают эхоподобные тембровые образования, проникнутые трагическим ощущением. На «архитектурно» возведенном построении возникают нисходящие и восходящие ламентозные интонации, ведущие свое происхождение от сериальной эстетики и отчасти перекликающиеся с серией из «Траурной музыки» В.Лютославского. Непродолжительное нарастание лирико-психологической зоны дважды завершается остро звучащими кластерами на *fortissimo* с последующим затуханием звука. В процессе развития выкристаллизовываются новые, но эмоционально родственные инструментальные тематические образования. Среди них выделяется по характеру главная тема, которая постепенно набирает динамику. В контрапункте со своим вариантом и фактурой, основанной на первоначальной ламентозной интонации, но в ускоренном темпе, она образует политональный пласт. Новые лаковые варианты тем, имитационная фактура, создающая сонорную звучность, наконец, контрапункт тематических и фактурных пластов, – все это рождает общую, постепенно накапливающуюся атмосферу напряжения, которая, в свою очередь, приводит к кульминационной зоне. Реприза возвращает трагический настрой, здесь еще более жалобно звучат основные темы-мотивы первой части. В заключении возникают новые ламентозные фразы. Они не только

¹ Архив ...

усиливают лирико-психологическую «ноту», но интонационно подготавливают «середины» второй части цикла. Следует заметить, что все этапы формы тесно связаны друг с другом.

Вторая часть – *Allegretto. Energico* – характеризуется высокой напряженностью чувств. Ее крайние разделы вносят в симфонию образно-смысловой контраст. Импульсивная, с острым графическим рисунком основная тема подвергается фугированному развитию, в результате чего возникают несколько новых ее вариантов. Они призваны подчеркнуть значительность медленных частей. *Andante cantabile* – «середины» второй части модулирует в трагико-психологическую сферу, проникнутую безысходностью. По своей глубине и эмоциональному строю этот раздел сродни традиционному *Lacrymoso* (Пр.7). Две из трех тем «середины» выражают душевную боль. Они предельно хроматизированы, пластичны, третья же – представляет собой динамически и интонационно пересмысленный вариант главной темы экспозиции *Allegretto. Energico*. Чередование и контрапунктическое соединение тематического материала опирается на мерный органнй пункт и гармоническую вертикаль. В репризе *Allegretto. Energico* главный материал сокращен и не случайно: он вытесняется темой из первой части симфонии – своеобразным рефреном цикла. Вновь восстанавливается тембровое построение, на фоне которого звучат ламентозные интонации, их органично сменяет мелодия-«*Lacrimosa*» «середины» (второй части). Атмосфера хрустальной тишины как бы предвосхищает скорбную образность Финала.

Третья часть – *Adagio* – своего рода реквием, музыка которого вскрывает бездонные глубины человеческого горя. Зловещее по характеру остигато (тема *Dies irae*, проходящая в басу) с его механическим движением создает образ смутного и тревожного состояния, усиливающегося скорбно-сосредоточенным соло фагота (по форме третья часть близка пассакальи). Контрапунктом к этому разделу служит эпизод (скрипки и альты воспроизводят чистые квинты *col legno*, по открытым струнам), который символизирует «бряканье цепей», тяжелую поступь заключенных. Мелодия у струнных (прежде звучащая у фагота), затем медных духовых инструментов, реминисценции тем из первой части как знаки былых страданий образуют разнотемную полифонию, которая усиливает драматический характер музыки и ощущение беспредельной скорби.

Кульминация отмечена троекратным скандированием кластера (*tutti* оркестра). Кроме того, композитор прибегнул к средствам конкретной музыки (авторская ремарка: «топать не ритмично ногами, создавая впечатление идущей толпы», тромбоны – «дуть, не издавая звуков»). Символично введение в партитуру звучания колокола и мотива «Траурного мар-

ша» Шопена. Коллажи эти символизируют гибель невинных людей.

Единство двух начал приобретает в симфонии глубокий философский смысл: два лика бытия предстают как бы в последний раз, в тихом напряженном прощании ... Композитор не изображает, а осмысливает события: трагедия личности выступает здесь как величайшая из бед человечества. Вот почему глубина обобщения сочетается в Финале с лирической трепетностью музыкального высказывания. В коде на фоне хора четырех виолончелей и контрабаса солист – бас интонирует православную молитву: «Ныне опускаешь раба твоего владыко. По глаголу твоему с миром. Еже си уготовал перед лицом всех людей. Аминь!». Заупокойная мелодия чуть позже звучит в контрапункте с лиризованной и умиротворенной по характеру темой *Dies irae* – в прозрачном тембровом оформлении (флейты *piccolo* с фортепиано, затем вибрафон с колоколами на фоне хора струнных инструментов в замирающем звуковом пространстве). Эта тема (*Dies irae*) лишается своего традиционного смысла – ужаса и страха (Пр.8). Православная молитва не случайно здесь соединяется с католической темой – этим приемом композитор подчеркивает мысль, что люди разных исповеданий едины в своих чувствах и переживаниях. Пространственно-колористический эффект коды, завершающей симфонию, переводит восприятие в сферу умиротворенного затишья и успокоения. Молитва – хорал, как и секвенция *Dies irae*, привнося в произведение религиозно-мистический оттенок, углубляет философскую значимость музыки.

Как видно из краткого анализа, музыка Третьей симфонии по своему содержанию многозначна. Это размышления художника о смысле жизни, о ее быстротечности, об извечных столкновениях добра и зла ...

Произведения для духового оркестра

Одну из оригинальных сфер многогранного творчества Совета Афанасьевича представляет его произведения для духового оркестра. Духовая музыка – наиболее демократичный вид искусства, обладающий огромным арсеналом средств эмоционального воздействия на слушателя и разнообразными формами участия в массовых праздниках и концертах. Начало развития этого жанра в Узбекистане положили военные музыканты, организовавшие и руководившие первыми коллективами. Широкое распространение духовой оркестр в Узбекистане получил в 50-60 годы XX века. Многие учебные заве-

дения и предприятия имели самостоятельные коллективы, принимавшие участие в парадах, празднествах, в торжественных мероприятиях республики. По воскресным дням в парках города Ташкента звучали популярные вальсы, марши, польки, в частности И. Штрауса. Творческий интерес Совета Афанасьевича к этому жанру совпадает с периодом его работы в комиссии духовой музыки. Что, конечно же, неслучайно. Именно в эти годы узбекские композиторы написали много произведений для этого оркестра.

Первое обращение Вареласа к музыке для духового оркестра произошло в 1963 году. Сначала появился Марш, чуть позже – Симфонietta, открывшая для него интереснейшую сферу творчества. Симфонietta как циклическое сочинение явилась первым образцом данного жанра для духового оркестра в республике, она дала импульс целому ряду сочинений такого рода узбекских коллег-композиторов: Р. Абдуллаева, Х. Рахимова, П. Халикова, А. Вареласа и других.

Известно, что деятельность духовых оркестров используется в двух основных формах – прикладной и концертной. В произведениях Вареласа эти формы взаимодействуют друг с другом, что обогащает каждую из сторон. Синтез прикладной и концертных форм обеспечил театрально-зрелищную природу музыки для духового оркестра – такое направление представлялось весьма перспективным и художественно оправданным. Композитор проявил великолепное знание природы духовых инструментов, специфику их тембров в сочетании групп оркестра. К числу прикладных жанров следует отнести несколько маршей («Пульс времени», «Победа», «Восток» и другие). Они развивают традиции военно-духовой музыки, сложившейся в творчестве И. Иванова-Радкевича, Н. Мясковского. Композитор в них преимущественно опирается на опыт в области военного строевого марша. Особенно интересны его марши-парады, отражающие фигурные движения участников (дефиле).

Естественно, музыкальный язык в этих сочинениях отличается от других жанров. Так, автор использует широко обыгрываемые в духовой музыке мелодические фигуры квартковых восходящих интонаций, типические пунктирные ритмо-формулы, связанные с передачей активного жизнерадостного тонуса. Но реализует он эти выразительные средства по-своему. Например, если в марше обычно кварта ясно выделена ритмическим рисунком – от слабой доли к сильной и подчеркнута гармонически – движением от V ступени к I, то Варелас предпочитает начинать квартный мотив с сильной доли такта, с I-ой ступени лада. Таким образом, он применяет не ямбическую, а хореическую ритмоформулу как утверждение тоникального устоя. Часто употребляет композитор мелодические фразы с оборотами, включающими закрепление основного тона (как правило, мажорного), посредством повторения его через мет-

рически слабую вспомогательную ступень. Этот прием придает большую устойчивость и конкретность интонации и музыкальному построению мотивов и фраз, столь необходимой для парадных маршей. Не отказывается Варелас и от таких символов маршевости, как движение мелодии по звукам трезвучия. С одной стороны, такого рода обороты сообщают музыке черты фанфарности, масшовости, призывности, а с другой, – отражают обертоновую природу духовых инструментов. Концентрированные, рельефные интонационные фигуры в его маршах становятся обобщенными носителями-символами музыкального смысла произведений.

Особенно интересен марш «Восток», в состав которого вводится дойра. Узбекская тема отличается острым ритмом, неожиданными широкими скачками, что сообщает музыке не только упругость, но и скерцозный характер. Очень четкая и ясная форма марша (АВАСА) способствует выявлению рельефных контрастных образов. Праздничный марш «Пульс времени» – пожалуй, наиболее показательный для стиля Вареласа. Музыкальный материал здесь сочетает чеканную маршевую поступь с выразительной по национальному колориту темой (с активным синкопированным ритмом), развивающейся имитационно. Этот марш жанровый в своей основе воплощает жизненную энергию, импульсивность и действие. Обращение к нему не прошло бесследно для творчества композитора – марш оказал влияние и на концепционные замыслы других сочинений, в частности, симфонической музыки.

Большинство концертных сочинений для духового оркестра Вареласом создано в 80 и 90 годы. Это «Сюита» и «Концертная пьеса» для трубы с духовым оркестром, две увертюры, песня для голоса с оркестром: «Бессмертие павшим» и поэма «Вечерний звон». Уже сам перечень произведений свидетельствует о многообразии, о расширении возможностей музыки для духового оркестра. Дальнейшее развитие бытовые жанры получают в «Сюите» («Марш-скерцо», «Вальс», «Полька»). Уже в первой части композитор синтезирует признаки марша и скерцо, создает живые динамичные картины, полные неиссякаемой энергии, солнечного света. Сочетанием тембров деревянных духовых инструментов, в частности, флейт и кларнетов на расстоянии двух октав, достигается ощущение пространственности звукового поля. Принципы развития музыкального материала здесь преимущественно вариационные и полифонические – несложные имитации, подголоски оживляют движение, расцветивают тематические линии. Вторая часть – небыстрый «Вальс». Перед нами один из характерных для Вареласа лирических образов, исполненный задушевной напевности, изящной мелодической выразительности. Он вносит контраст по отношению к крайним частям «Сюиты». Элегическая тональность (g-

толл), проникновенная мелодия солирующего гобоя рисуют в воображении слушателей картину осенней природы. Мягкое и плавное кружение, лирическая кантинена создают неповторимое ощущение прикосновения к миру природы.

Оживленный радостный финал – «Полька» – вводит в круг праздничных настроений. Он открывается пасторальными наигрышами в народном духе, которые воссоздают сцены народной жизни на фоне живописных пейзажей. Пасторальность подчеркивается тональностью (F- dur) – «серебристым» «фейерверком» флейт и кларнетов, шутливым «ворчанием» фаготов, трубными возгласами валторн, имитирующие охотничьи рога. Соединившись в едином танцевальном хороводе, различные по своим тембровым краскам духовые инструменты звучат стройно и колоритно. Неожиданные эффекты акцентуруемых звуков, угловатые движения в мелодике усиливают жизнерадостный характер массового танца. Наряду с сочинениями Х.Рахимова, «Сюита» вошла в программу концертов VI Всесоюзного съезда композиторов, где их исполнил ведущий коллектив страны – Первый показательный оркестр Министерства обороны¹.

Примечательно обращение Вареласа к увертюре, к одному из популярных жанров в Узбекистане. Их у него две: в первой Увертюре композитор исходит из глубинного ощущения природы духовых инструментов – он использует привычные для них празднично-ликующие фигурации, увлекательную игру, «феерические» пассажи – контрастирующие тембры ударных, медных и деревянных инструментов представлены здесь в полном объеме. Очень выразительны звучания засурдиненных труб. Все эти средства, как и используемая здесь сонатная форма, подчинены раскрытию содержания, которое можно охарактеризовать как «героическую лирику». Драматургия сочинения развивается по нарастающей линии. С увеличением числа самостоятельных голосов, расширением диапазона усиливается мелодическая и ритмическая подвижность партии каждого голоса оркестра, что приводит к апофеозной коде.

Увертюра № 2 – программное сочинение. Она имеет название «45». Задуманная как воспоминание о тяжелых годах войны увертюра несет на себе печать того времени. 1945 год для всех людей – это не только год победы, но и осознание больших человеческих утрат. Может поэтому концепцию произведения составляют героико-драматические образы. Стройная и компактная сонатная композиция выражает пафос борьбы. Напряженно-динамическая тема главной партии и лирическая – побочная (соло кларнета в ритме колыбельной) в процессе становления приобретают светлый и эпико-гимнический характер (распетая тема главной партии).

Создавая произведения для духового оркестра, Варелас посто-

¹ Зудов В. Когда играет духовой оркестр. Правда Востока, 1986, 12 декабря.

нно искал новые решения, новые трактовки жанров и форм, выразительных средств. Показательна в этом отношении «Концертная сюита» для трубы и духового оркестра. В ее тембровой драматургии сказывается особый интерес композитора к индивидуализации партий духовых инструментов, к линейности фактуры, поиску оригинальных тембровых сочетаний. Виртуозная, несколько причудливая партия солирующей трубы изобилует красочными звучаниями и ритмическими эффектами. Патетические возгласы трубы, вначале импульсивные и риторические, в процессе развития приглушаются и звучат как бы издалека. Эмоционально насыщенный тон высказывания в экспозиции сменяется спокойным лирическим повествованием солирующего инструмента в средней части. В репризе утверждается волевой и энергичный характер экспозиционного образа.

Оригинален замысел «Фантастического танца» для духового оркестра. Композитор включает в партитуру ксилофон, фортепиано, струнные инструменты, необходимые ему для создания фантастических, эксцентрических образов. Инструменты представлены разнообразно, с техническим совершенством, с выявлением тембровых особенностей и индивидуальных качеств. Изобретательно трактована партия фортепиано как ударного инструмента, с остростаккатными, мартеллатными приемами игры. Композитор находит новые тембровые краски, применяет штриховые эффекты, трели, виртуозные пассажи. Основой на протяжении всей пьесы становятся преобразованные танцевальные, песенные и речитативные интонации. Ритмически свободные, непринужденно развивающиеся самостоятельные мелодические линии инструментальных партий, переклички оркестровых голосов, диалоги инструментов придают произведению действенный характер.

Поэма «Вечерний звон», венчающая работу Вареласа в сфере музыки для духового оркестра, воплощает лирический круг музыкальных образов. Здесь впервые в качестве тематического материала автор использовал широко известную и неоднократно интерпретируемую народную мелодию одноименного названия. Средствами духового оркестра автору удалось создать иллюзию хорового пения. С помощью медных инструментов композитор не только воспроизводит хоральность и объемность звучания, но и эффект «колокольности». В строгой простоте средств «Вечернего звона» заключена сила эстетического и эмоционального воздействия на слушателей.

Обобщая сказанное о музыке для духового оркестра, необходимо констатировать: несмотря на то, что Вареласом написано не так уж много сочинений, роль его в создании художественно полноценных произведений для этого коллектива значительна. Все, что было создано композитором, говорит о его художественном вкусе и мастерстве.

Музыка для оркестра узбекских народных инструментов

В середине 60-х годов в творчестве Совета Вареласа намечается новая тенденция. Она связана с усилившимся интересом композитора к узбекскому фольклору и народному оркестру. Следует отметить, что музыка для оркестра узбекских народных инструментов открыла перед ним совершенно новый мир образов, отличный от других жанров. В это время он делает ряд свободных обработок фольклорных и авторских мелодий, пишет разнообразные сочинения для национального оркестра, ансамбля и отдельных инструментов. Среди последних – пьесы для наия, кошная, рубаба-примы с фортепиано, «Танец» для квинтета гиджаков.

Произведения для оркестра узбекских народных инструментов создавались в пору неугасающей острой полемики: быть или не быть оркестру реконструированных народных инструментов. Показ новых сочинений на прослушиваниях в Союзе композиторов обычно сопровождался активной дискуссией сторонников и противников реконструированного оркестра. Последние отстаивали принципы монодического мышления, традиционный состав инструментов с ограниченными диапазонами, что естественно тормозило развитие современной музыки в Узбекистане.

Этот жанр для С.Вареласа стал важнейшей областью творчества. Им создано достаточно много произведений для народного оркестра, среди которых поэма «У вечного огня», «Поэма о Хамзе», Симфонietta, две сюиты, Концерт для чанга с оркестром, пьесы и многочисленные обработки не только узбекских, но и каракалпакских народных и авторских мелодий. Именно в этих сочинениях он активно осваивает узбекскую лексику – ее интонационность, ритмику, ладовость, наконец, тембровое своеобразие.

Стать специалистом по народному оркестру Вареласу помог ряд жизненных обстоятельств: это и дружба с очень талантливыми композиторами А.Мухамедовым, В.Князевым, работающими в свое время в данной сфере, многолетнее редактирование народных мелодий, преподавание инструментовки и чтения партитур на народном факультете в консерватории. Не менее важной в этом плане оказалась работа над учебными пособиями по чтению партитур для симфонического и народного оркестров и «Звучащим учебником» по инструментовке, который, к сожалению, до сих пор не записан на компакт-диск.

К Совету Афанасьевичу постоянно обращались музыканты-инструменталисты, певцы, дирижеры с просьбой написать произведение или сделать ту или иную обработку народной мелодии. Как уже ранее

упоминалось, по просьбе дирижера А.Петросянца – автора учебника по инструментоведению, С.Варелас принимал участие в создании репертуара Нукусского народного оркестра. Словом, предпосылок для обращения к данной творческой сфере было много.

Произведения для оркестра узбекских народных инструментов представляют особую ценность, так как в них композитор осознанно опирался на узбекскую традицию, на интонации узбекского фольклора. В своих сочинениях автор, как правило, не цитирует народные мелодии, а создает свои, оригинальные, умело претворяя черты национального мелоса.

Заслуга композитора состоит в раздвижении жанровых границ музыки для оркестра народных инструментов и расширении ее тематики. Он обращался к таким жанрам, как поэма, симфонietta, концерт, стремился к углублению содержания, к драматизации фольклорных источников в сочинениях, например, связанных с воспоминанием о войне (поэма «У вечного огня»), или образом Хамзы («Поэма о Хамзе»). Не оставляет без внимания он и жанровую сферу (Сюиты, Марш). Все вышеуказанные произведения исполнялись оркестром узбекских народных инструментов Узгосфилармонии под управлением А.Петросянца, Ф.Садыкова и А.Левиева.

Одним из произведений, расширяющих возможности музыки для народного оркестра, является Концерт для чанга с оркестром – по своему образно-эмоциональному строю это сочинение типично для С.Вареласа: в обобщенном плане оно отмечено лирико-эпическим содержанием, перерастающим в драматическую сферу. Вместе с тем, это – концерт, где основополагающее значение имеют качества, специфические именно для данного жанра: виртуозность, игра контрастами и тембровыми красками, преобладание диалогического принципа изложения. Сочинение одночастное, написанное в сонатной форме с развернутой каденцией чангиста, помещенной на грани разработки и репризы – смысловой кульминации произведения. Главной задачей автора в этом и других крупных сочинениях для народного оркестра было достижение органичного синтеза сонатности, концертности с чертами узбекского фольклорного мышления.

Неторопливое, эпически сосредоточенное унисонное вступление, вырастающее из характерной для народной музыки секундовой интонации, разворачивается по принципу прорастания. Из вступления вытекает волевая по характеру тема главной партии (d-moll). Побочная – распевная, широкого дыхания (Cantabile, g-moll) интонационно близка мелодике жанра ашула (Пр. 9). В процессе развития тема динамизируется благодаря фактурно-вариантному переизложению и тональным сдвигам. Тематическое раз-

витие в разработке приводит к небольшому скерцозному эпизоду, выстроенному на материале темы главной партии. Драматургическим центром сочинения становится каденция солиста, в которой композитор применяет выразительные возможности чанга и проявляет незаурядную фантазию и мастерство интонационного развития, извлекая из тематического зерна неожиданные нюансы. Например, хроматические интонации темы главной партии, жестко звучащие в экспозиции, приобретают в каденции характер лирико-романтический. Тема побочной партии в репризе подвергается образной трансформации – она звучит жизнеутверждающе, оптимистично, как и реприза в целом. Таким образом, Концерт для чанга, как и многие сочинения композитора, привлекают емкостью содержания и компактностью формы.

Завершая краткий раздел о музыке для народного оркестра, следует сказать, что С.Варелас наряду с другими композиторами Узбекистана активно участвовал в создании репертуара оркестра узбекских народных инструментов.

Вокально-симфонические произведения

В вокальной музыке наиболее полно раскрылся редкий дар Вареласа – лирика, умение согреть слово теплотой своего сердца. Вокально-симфонический жанр, как и большинство других, характеризуется многообразием тем, образов, идей. Тема войны и мира, бытовая лирика, вечные вопросы человеческого бытия, жизни и смерти – таковы лишь некоторые аспекты содержания этой музыки.

Кантата, оратория, как и малые вокальные жанры, отличаются интонационной «общительностью» – сказалось свойственная композитору стремление говорить средствами музыки с широким кругом слушателей. Варелас обладал даром слышать музыку стиха, находить слову соответствующую ему музыкальную интонацию. Здесь ему всегда помогала творческая интуиция, подсказывающая художественно убедительные решения. Простота выразительных приемов сочетается у него с точностью, рельефностью музыкальных образов, напевность вокальных мелодий взаимодействуют с декламационностью, жанровыми обобщениями (марш, хорал, танец), мелодичность расцвечивается тонкими гармоническими, фактурными красками.

Кантата «Зоя» была написана в 1956 году для солиста (драматическое сопрано), смешанного хора и симфонического оркестра на стихи М.Алигер, З.Рубальского, В.Лебедева-Кумача. Это был период заметно возросшего интереса к этому жанру в творчестве композиторов различных национальных школ, в том числе узбекской. В Узбекистане одно за другим рождаются многочисленные

вокально-симфонические произведения, связанные с образами советской действительности¹. В кантатах преобладала жизнеутверждающая тема – тема созидательного труда, счастливой жизни. Таковы «Песнь счастья» М.Ашрафи(1951), «Моя родина» (1951), «Победа» и «Хлопкоробы за мир» С.Юдакова(1953), «Славься, отчизна» А.Берлина(1957) и другие.

«Зоя» С.Вареласа обозначила новое направление в развитии вокально-хоровой музыки в республике – лирико-психологическое, драматическое, получившее продолжение в сочинениях «Я слушаю время», «Голос» (Ф.Янов-Яновского(1961,1963), «Заполненная анкета» А.Малахова (1961), «Войдите в мир» Р.Вильданова(1961). Работая над текстами разных авторов, Варелас придал поэтическому материалу определенную сюжетность. Особенно близкими по характеру ему оказались эпизоды из поэмы М.Алигер, возрождающей жанр лирического эпоса. «Зоя», – писала М.Алигер, – невыдуманная поэма. Я писала ее в сорок втором году, через несколько месяцев после гибели Зои, по горячему следу ее короткой и героической жизни. Зоя, в сущности, стала поэмой и моей жизни, о нашей юности». Чувства М.Алигер близки композитору, в памяти которого были живы переживания военных лет – особенно строки, проникнутые раздумьями о судьбе родной страны.

Кантата «Зоя» состоит из четырех частей: «Комсомольская», «Песнь Зои», «Снега ... Мороз ...», «Слава героям». Главная заслуга автора в нетрадиционном решении темы – господстве эпико-драматических образов. Оркестровое вступление к первой части – «Комсомольская» (ст. М.Алигер) – своеобразная экспозиция лирико-драматических образов. Сумрачно-зловещий ее интонационный рисунок в низком регистре (в объеме уменьшенной кварты) с синкопированным остинатным ритмическим пульсом – вводит слушателя в мир трагических коллизий. На piano звучит основная тема хора, в которой ощущается связь с массовыми походными песнями-маршами военных лет. Между тем, она не лишена индивидуального облика, который отличается сдержанностью, эпической значимостью высказывания. Отметим и переменность метроритмической структуры.

«Песнь Зои» (ст. М.Алигер) – лирический центр произведения. В нем раскрывается многогранный и глубоко человеческий образ героини. Особое внимание уделил композитор психологической разработке характера. Внутренняя напряженность, сосредоточенность (оркестровое вступление), отчаяние и безысходность слышатся в щемящих интонациях вокальной партии Зои. В ее характеристике важную роль приобретает ариозный склад мелодики. В

¹ История узбекской советской музыки. Т.П., Ташкент, 1971-1972, с.96.

«Песне» впечатляет лирическая полнота чувств и драматизм, достигающий в кульминации обостренно-эмоциональное выражение. В оркестровом эпизоде большое значение имеет синкопированная ритмопульсация, придающая музыке взволнованный характер. Красота вокальной партии, мелодически насыщенной оркестровой фактуры, стройность формы – все проникнуто искренностью и естественностью высказывания. «Песнь Зои» покоряет чистотой и благородством чувства.

Драматическим центром кантаты и ее кульминацией становится третья часть «Снега ... Мороз ...» (стихи Э.Рубальского). В ней выразительный сумрачный хор от лица народа-очевидца рассказывает о гибели Зои. Музыка характеризуется своеобразной мелодической структурой с экспрессивными хроматическими задержаниями и подголосками, оттеняющими суровую диатоническую мелодию. В музыкальное развитие органично вшита тревожная тема оркестрового вступления к кантате и трансформированная тема «Комсомольской». На кульминации голос Зои звучит как глас народный: «Не перевешать всех вам, палачи» (патетическая декламация).

Нетрадиционно решен и финал «Слава героям» (ст. В.Лебедева-Кумача). Он имеет синтезирующее и обобщающее значение. Музыка, прославляющая подвиг Зои, проникнута чувством глубокой скорби. Ее можно было бы назвать Реквиемом по погибшим борцам. Финальный хор в целом звучит мрачно, строго и величественно, в характере лирико-философского размышления, что подчеркивается хоральным складом фактуры и неторопливым темпом. (Пр.10). Подобная трактовка финала для того времени необычна, особенно если вспомнить ставшие в те годы штампованными финальные части «славильных» кантат, с их обязательным громогласным пафосом героического оптимизма, апофеозным победным ликованием.

«Зоя» – произведение искреннее и эмоциональное. Оно интересно как первая попытка в Узбекистане воплотить современную героическую тему в вокально-симфоническом жанре в эпико-драматическом и лирическом ключах. Этот дебют Вареласа в жанре кантаты интересен и как сочинение, в котором отчетливо выступают индивидуальные черты композитора, получившие развитие в его творчестве: тяготение к глубоким и серьезным темам – лирико-драматическое воплощение героики, неординарная трактовка финалов в опусах патриотического содержания (поскольку композитор осознавал не только радость побед, но и горечь утрат) – и последнее, что имеет немаловажное значение для молодого композитора, – умение пайти свою интонацию. Может быть, поэтому кантата «Зоя» на протяжении многих лет не выходила из репертуара хоровых профессиональных коллективов.

Выражением гуманистической направленности творчества Вареласа явилась и оратория «По дорогам войны» для чтеца, солистов, смешанного хора и симфонического оркестра (1985). В ней получила развитие та же военная тема, только воплощенная в более сложных и концентрированных формах. Если в кантате «Зоя» композитор раскрыл тему подвига одного героя, то в оратории «По дорогам войны» он создал целый ряд картин, связанных с военной тематикой вообще. Из огромного количества стихотворений, отражающих лик войны, были выбраны наиболее яркие и лаконичные: М.Рыльского, И.Сельвинского, А.Безымянского, Д.Кедрина, П.Антокольского, В.Шошина, Ш.Арифидина, Е.Нежинцева. Композитор стремился охватить как можно более широкий круг образов и чувств людей, переживших войну.

Оратория «По дорогам войны» – восьмичастная вокально-хоровая фреска с четко выявленным прологом (первая часть – «Земля гудит») и эпилогом (восьмая часть – «Подвигу твоему – слава»). Образно-смысловые акценты в каждой из частей соотношены друг с другом по принципу эмоционального нарастания к кульминации (лирическому центру) – седьмой части – «Слово к живым». В конструкции самих частей преобладают развернутая одночастная или трехчастная композиции. Для реализации своей идеи композитор привлекает тройной состав оркестра, включающий виолончель, колокола, фортепиано, что способствует созданию «звонкой» атмосферы. Средствами оркестра композитор претворил символические звуковые приметы военных лет: ритм барабана в первой части, колокола во второй и восьмой, соло трубы в пятой, соло скрипки и фортепиано в восьмой части.

Хор в оратории – выразитель психологических состояний и своеобразная тембровая окраска ткани. Отсюда многогранная его трактовка: хор «поющий» и «говорящий» («Слово к живым»). Трагические образы жертв войны обрисованы драматически острой хоровой декламацией или скорбным речитативом солистов. В оратории разнообразно применяются средства музыкальной выразительности: колоссальные нарастания и внезапные спады звучности, синтез сонористических приемов с песенными, декламационными интонациями, экспрессивных тембро-ритмических комплексов – с ариозными мелодическими фразами.

В музыкально-смысловой драматургии оратории выделяются две линии, дополняющие друг друга: героико-драматическая и лирико-эпическая. Несмотря на то, что оратория состоит из восьми частей, она компактна. Это достигается продуманностью общего замысла, лаконизмом высказывания, логичностью музыкального развития, образно-содержательной мотивированностью, наличием

ем интонационной доминанты (психологическая лирика, песенность, маршевость), следованием частей без перерыва. Цельности сочинения способствует также художественно убедительное чередование хорового массива и сольных партий.

Если первая часть – «Земля гудит» – на стихи М.Рыльского воспроизводит атмосферу военного времени (партия хора в сопровождении чеканной поступи оркестра близка песням военных лет), то вторая – на стихи И.Сельвинского – своеобразный реквием памяти невинно погибших людей. Колокольный звон, сонористическая звучность в оркестре (струнные и духовые инструменты), голос чтеца и эпический рассказ солиста (бас) – производят сильное впечатление на слушателей. Сердечным теплом согрета третья часть – «Письма с фронта» – на стихи А.Безмянского с ее трогательно-печальными интонациями. Фигурации струнных и флейт передают чувства тревоги и волнения. Драматическая кульминация – пятая часть – «Проклятье» на стихи М.Рыльского. Варелас вновь обращается к маршевости, но в иных образно-смысловых целях. Он рисует картину неистового разгула фашистов. Драматизму пронесодящего отвечает высокий накал чувств, напряженный интонационный строй музыки. Как и в кантате «Зоя», финал оратории – «Подвигу твоему – Слава» – на стихи В.Шошина решен в лирико-эпическом плане. Здесь интонационный материал заимствован из финальной части вокального цикла композитора «Город герой – Ленинград». Свободно развивающееся музыкальное интонирование текста с выразительными полутоновыми сдвигами, звучание колоколов, выразительная тема у солирующей скрипки, фортепиано и голос чтеца – воспринимаются в совокуности как эпитафия всем тем, кто погиб, защищая родину. Аллюзия из «Лунной сонаты» Бетховена во втором разделе оркестровой партии – неторопливое фигурационное движение триольных формул – служит психологическим фактором, обостряющим трагическую кульминацию. (Пр.11). Просветленная кода (в F-dur) – это образ надежды на мир. Все просто и волнующе.

Оратория показательна с точки зрения органичного синтеза традиционных и современных средств выразительности. Композитор продемонстрировал умение пользоваться разнообразными приемами вокальной речи, сонорными эффектами и полистилистическими символами. Она – монументальна и величественна, по-человечески проникновенна и лирична. Ее можно рассматривать как кульминацию в развитии гражданских мотивов в творчестве композитора, как всегда, лишенных декларативности, парадного нафоса и внешнего лоска. Произведение с большим успехом прозвучало в декабре 1987 года на прослушивании в Союзе компози-

торов Узбекистана. Его исполнила Узбекская хоровая капелла (под управлением А.Хамидова) и Симфонический оркестр республики (под управлением Народного артиста Узбекистана З.Хакназаров). Чтец – В.Бородин, солисты – Д.Саттаров, А.Бекметов, Ю.Жданов, Г.Томакова. Позже, оратория была исполнена и на Узбекском телевидении (22 февраля 1988 года).

Опера «Волшебная лампа Аладдина»

Постановка оперы «Волшебная лампа Аладдина» стала заметным событием в музыкальной жизни республики. «Сценическая жизнь оперы С.Вареласа сложилась удачно – она не сходит со сцены со времени ее постановки (1978), привлекая все новых и новых маленьких зрителей»¹. Действительно, как уже упоминалось в первой главе, опера выдержала поистине рекордное число постановок – свыше двухсот! Она по праву вошла в золотой фонд театрального репертуара.

«Помню, с каким восторгом, затаив дыхание, моя пятилетняя дочь слушала и смотрела оперу «Волшебная лампа Аладдина». Уже взрослой она вновь пошла на спектакль и вернулась такой же восторженной»². На самом деле, уже не одно поколение выросло на музыке С.А.Вареласа. По-прежнему она радует и удивляет детей и взрослых. Не лучшая ли это награда для автора?

Обращение композитора к жанру оперы-сказки неслучайно: сказочная тематика несет в себе огромный этический смысл. Насыщенная глубокой многовековой мудростью, сказка-аллегория помогает познанию мира, воспитывает гуманистическое мировосприятие, дает простор творческой фантазии. В сказке об Аладдине Вареласа привлекла еще и занимательность сюжета, причудливые сплетения реального и фантастического, бытового и поэтического, яркие картины городской жизни средневекового арабского Востока, непосредственность переживаний героев и ясно выраженная мораль, заключающаяся в неизбежности победы добра над злом.

Этот сюжет неоднократно интерпретировался писателями, драматургами, композиторами разных эпох. Естественно, что он получал различную трактовку и решение. Так, в драме «Аладдин» А.Эленшлегера (1805) подчеркнута мысль, ключевая для эстетики романтизма начала XIX века – концепция гениального человека, наделенного детской непосредственностью души и потому обладающего способностью в мгновенном озарении постичь тайны

¹ Т.Вызго, Ч.Насырова. Глава IV. Музыка театра и кино. Опера. История узбекской советской музыки. Т. III, Ташкент. 1991, с.98.

² М.Закиров. Вся его жизнь – это музыка. Ташкентская правда, 1998, 30 мая.

бытия, недоступные обывательскому сознанию. Такого рода фабула встречается и в произведениях великого сказочника Г.Х.Андерсена: «Импровизация», «Только скрипач», «Счастливчик Пер». Последний рассказ посвящен поэту и композитору, сочинявшему оперу об Аладдине. В XX веке сюжет этой нестареющей сказки стал предназначаться преимущественно для детской аудитории: таковы оперетта «Волшебная лампа» А.Спадавеккиа (либретто Р.Карповой, В.Викторова), радиоспектакль «Волшебная лампа» в пересказе М.Салы с музыкой Э.Денисова.

Опера «Волшебная лампа Аладдина» Вареласа создана по мотивам сказки из «Тысячи и одной ночи» и киносценария известного художественного одноименного фильма. Либретто в стихотворной форме было написано самим композитором. Он по-своему прочел произведение, одухотворил его своим видением мира и подчинил собственному замыслу. Не отказываясь от основной темы «добра и зла», от занимательности сюжета, фантастических образов, комичных ситуаций, Варелас выделяет в опере лирическую линию – любовь Аладдина и Будур. Работая над либретто, автор обнаружил талант драматурга и развитое театральное и сценическое чутье. Учитывая специфику оперной драматургии (наличие многочисленных фантастических ситуаций, различных коллизий), композитор опускает некоторые события, уменьшает количество героев. Так, в либретто подверглась сокращению сцена в подземелье, куда Аладдин спускается за волшебной лампой; не включен в оперу эпизод сватовства матери Аладдина к дочери Султана; здесь участвует один Джинн – добрый волшебник.

Наряду с этими изменениями Совет Афанасьевич внес в либретто новые важные сюжетные ситуации в соответствии с собственным планом – усилил роль сцен, связанных с Аладдином и Будур, для углубления эмоционального напряжения ввел сцену в пустыне, где главный герой умирает от жажды по воле злого волшебника, увеличил число глухих визирей (четыре, вместо одного). Много внимания автор уделяет также бытовым сценам (Базарная площадь, Дворец Султана, Дворик матери Аладдина), на фоне которых разворачиваются основные драматические коллизии. Большое значение в спектакле имеют хоры, ансамбли и танцы.

В опере три действия и девять картин: в первом действии – три картины, во втором – четыре, в третьем – две. По жанру «Волшебную лампу Аладдина» вполне можно было назвать «опера-балет». В ней много эффектных хореографических сцен, номеров, естественно влетающих в развитие действия. Это – танцы «Фей», «Пауков», «Скелетов», «Змей», преграждающих путь Аладдина к лампе в подземелье, танец «Отчаяния» четырех Магрибинцев в третьей

картине, комический танец «воинов» в четвертой картине, глухих визирей – в седьмой и танец девушек («Мираж») – в восьмой. Во всех этих эпизодах композитор стремится к воссозданию характерных особенностей народной инструментальной музыки Востока. Это проявляется и в богатстве ритмики с прихотливыми акцентами, и в обилии остигатных фигур, порученных группе ударных, и в сложных структурах, основанных на повторяемости отдельных элементов или их фактурно-вариационном развитии.

В основу оперной драматургии положен принцип сквозного музыкального развития, сочетающегося с относительно законченными номерами (сцена в Подземелье). Ариозно-речитативные монологи и диалоги, ариозно-песенные построения, ансамбли, хоровые и танцевальные эпизоды, объединенные общей линией развертывания, образуют масштабные динамичные сцены. Хоровые и танцевальные номера, обычно предшествующие кульминациям, играют важную драматургическую роль в создании яркого сценического контраста, способствующего достижению динамики – они не только не останавливают действия, а, напротив, продвигают его. Несмотря на большое количество картин (влияние кинодраматургии), обилие контрастных и постоянно сменяющихся ситуаций¹, Вареласу удалось создать стройную, логически обусловленную композицию, в которой действие происходит с постепенной активизацией к концу.

Предваряется «Волшебная лампа» оркестровым вступлением, которое вводит в праздничную атмосферу восточного базара – слышатся выкрики торговцев, гомон толпы, жанровая музыка. Главный конфликт оперы-сказки (это столкновение простых людей: Аладдина, его матери, Будур и доброго духа Джинна со злым волшебником Магрибинцем, Султаном и его визирями) постепенно обретает пафос борьбы за справедливое переустройство мира, за дружбу и взаимовыручку.

Каждый герой в опере наделен рельефными характеристиками в виде законченных или относительно законченных номеров: ария, ариозо, куплеты, небольшие ансамблевые и хоровые сцены. Во всем сказывается тенденция к лаконичности высказывания. Это проявляется в миниатюрности вокальных форм: сольных, ансамблевых и хоровых. Героев спектакля можно подразделить на реальные (Аладдин, Будур, Султан, Мать Аладдина, визири), полуфантастические (Магрибинец) и фантастические (Джинн, Феи, Скелеты, Пауки и Змея). В этом, несомненно, сказались традиции русской оперной классики, претворенные, однако, по-своему.

Ведущие персонажи имеют лейттемы в основном оркестровые.

¹ Каждая картина переносит действие в новую обстановку, чередуя реально-бытовые сцены с фантастическими.

Так, тема любви Аладдина и Будур – лирико-психологического характера. Мелодическая выразительность, вальсовость в сочетании с красочной гармонией и тембровой окраской (английский рожок) воплощают глубину чувств любящих сердец (Пр.12). Вторая – собственно лейттема Аладдина – интонационно выпуклая с пунктирным ритмом, сопутствует его мужественным и смелым поступкам. Лейттема же Магрибница резко отличается от музыкальных характеристик других персонажей: в ее основе лежит зловещая по характеру, угловатая «скандирующая» мелодия. (Пр.13). Этот образный штрих достигается с помощью извилистого мелодического движения по звукам увеличенного трезвучия, маршеобразного ритма и мрачных тембров низких духовых инструментов. Все это создает облик коварного волшебника.

Лейттема «волшебной лампы» («лампу чуть потрешь, друга ты во мне найдешь») – инструментальная, ей присуща изобразительность (Пр.14). Музыкальные высказывания Джинна – доброго волшебника – следует обычно за лейттемой «волшебной лампы». В его партии – речитативные вокальные фразы сочетаются со специфическими оркестровыми, динамическими и гармоническими приемами: оркестровые глissандо, громкая звучность, нарочито резкие гармонические краски – рисуют сказочный персонаж. Большое значение здесь приобретают и сценические эффекты: громадная голова со сверкающими глазами, громоподобным голосом (ремарка автора: «раздается гром») – все это, в целом, на детей производит сильное впечатление.

Особенность вокальных характеристик главных героев – эмоционально-образная многогранность. Партии их индивидуализируются в зависимости от ситуаций, в которых они оказываются. Так, Аладдин и Будур представлены как любящие и мужественные герои, не знающие страха. Экспозиция Аладдина дается в лейтмотиве любви (см. пр. 12) и в арии «О Будур, красавица моя» из первой картины. В арии – взволнованный юноша исполнен чувства решимости и отваги. Приподнятость, патетичность и лиризм высказывания Аладдина выражены через синтез ариозных и речитативных интонаций.

*Если лев на тебя нападет
Смерть его неминуемо ждет
А огнем запылает Багдад –
Жизнь отдать за тебя буду рад.*

Ариозо Аладдина во дворце Султана, куда он явился по приглашению Будур («Поистине мне повезло»), как и сцена в темнице (шестая картина) полны подлинного лиризма. И в том, и другом случае большое значение приобретает романсовая интонация.

В ином облике предстает Аладдин в сцене с Матерью. Он сообщает ей радостную весть о своей женитьбе на дочери Султана. Мальчишеский задор, чувство переполняемой радости раскрываются в вокальной партии, органично сочетающей элементы узбекской песенности с фригийским оборотом и скороговорки – вторая картина (Пр.15).

Характеристикой главного героя, умирающего от жажды в пустыне, становится его небольшой мелодизированный монолог: «Пить, пить ...» (восьмая картина). Во вступительном разделе слышатся стонущие интонации, расчлененные паузами и поддержанные застывшими сопоставлениями аккордов оркестра. Показательно, что автор отказывается здесь от традиционных нисходящих секундовых оборотов и заменяет их выразительными восходящими квинтовыми и нисходящими квартовыми ходами (Пр.16). Во втором разделе сцены («ветер и зной, желтый песок. Смерть надо мной – это мой рок») секундо-терцовые мелодические фразы слабоющего Аладдина, имитируемые четырехголосным хором на piano, подчеркивают безысходность ситуации.

Что касается принцессы Будур, то она в экспозиции (первая картина) предстает как избалованная, своеправная и вместе с тем обаятельная дочь Султана:

*Не пойду я мыться,
Не хочу купаться,
Я уже большая,
Скоро мне шестнадцать*

Ее партия изящна и капризна по своему рисунку (куплет с припевом). Элементы узбекского мелоса, такие как синкопированная танцевальная ритмика, в синтезе с ритмом хабанеры, ладовая переменность с пластичной вокализацией в припеве создают яркий образ восточной красавицы (Пр.17, 18). Посредством канона Будур и Аладдина (шестая картина) композитор выражает единение любящих сердец. А во взволнованном ариозо «О, жестокий злодей, презренный» (девятая картина) героиня раскрывается как натура сильная и волевая, не желающая подчиниться воле злого волшебника. Сплав речевых и песенных интонаций убедительно передает ее состояние.

Характеризуя Магрибницу, Варелас также избегает традиционной трактовки «злых сил». С помощью вокальных и инструментальных средств злой волшебник обрисован многогранно. Неожиданное его появление на сцене отмечено лейттемой, о которой была речь (см. пр.16). Во вступлении к арии эта тема звучит мрачно,

(piano), а в самой арии – «О почтенные люди, братья мои» – Магрибинец предстает в облике бедного странника, уставшего от дороги. Под видом несчастного скитальца он обращается к торговцам (Пр.19):

*О, Почтенные люди, братья мои!
Обошел я далекие страны,
Вы не скажете, где мне найти
Аладдина сына Хасана ...*

Его ария-рассказ – первая картина (изложена в трехчастной форме) напевного склада, повествовательного характера, ни чем не выдающего его истинное лицо. Напротив, у торговцев (хор) «бедный странник» вызывает сочувствие, жалость и сострадание:

*Успокойся, скиталец, не плачь и не плачь
Расскажи, расскажи нам, кто он такой
Расскажи, расскажи нам, кто он такой?*

Аналогичен рассказ Магрибинца во второй картине – в доме Аладдина и его матери. Сущность его как колдуна проявляется особенно убедительно в третьей картине. Волшебник подводит Аладдина к подземелью и приказывает ему спуститься за волшебной лампой. Вокальная партия этого эпизода построена на настойчивом повторении одной и той же угрожающей фразы на различных звуковысотных уровнях. В оркестре отчетливо слышится лейтмотив Магрибинца, основанный на жесткой маршевой интонации.

*Сейчас ты смелее
Шагнешь в подземелье,
Увидишь там много чудес,
Там хищные звери, там плач и веселье
И хохот несется с небес.*

Особенно страшен Магрибинец, когда он овладевает волшебной лампой («Брось Султана в подземелье» – седьмая картина). Вокальная партия носит грозный характер – показательны здесь и декламационные обороты, и гармоническая неустойчивость, и четкий маршевый ритм оркестрового сопровождения, и наступательный темп.

Хотя Мать Аладдина и Султан – персонажи эпизодические, партии их яркие и рельефные. Интонационный строй в них в зависимости от ситуации изменяется. Так, например, в высказываниях Матери то господствует песенность, то повествовательность, а

иногда – скороговорка или мелодия псалмодического склада (молитва). Привлекают комедийной гротесковостью «Танец воинов» и лаконичные мелодические высказывания Султана в четвертой картине – в сцене Аладдина и Султана (Пр. 20).

Важное место в музыкальной драматургии оперы занимают речитативы: они воспроизводят интонации речи, молитвы или скороговорки. Часто встречаются речитативы ариозного склада. Что касается последнего – привнесение черт ариозности в мелодию декламационного склада – он дает возможность большего эмоционального обобщения. Такого рода речитативные мелодии граничат даже с подлинной кантиленой (Пр. 21,22) Помимо кратких эмоциональных характеристик героев, как, например, ариозный речитатив Будур («Ты храбрый юноша» – на фоне оркестрового лейтмотива любви), изредка используется и ритмизованная декламация (Аладдин, басы хора в сцене «Подземелья»). Естественно, речитативы цементируют действие, связывают одну сцену с другой.

В драматургии оперы большое значение имеют ансамбли. В связи с тем, что они предельно лаконичны, их можно назвать мини-терцет, мини-квартет, краткие диалогические сцены. Такого типа ансамбли вносят в спектакль действенное начало: тут и комический квартет глупых визирей, и диалогические лирические сцены – Будур и Аладдина, Будур и Султана, и сцены Матери и Джинна, Матери и Султана, в которые вкрапливаются буффонные элементы. (Мать: – «Брось, Султан, все время пить, уж пора козу доить». Султан: – Я, козу ... меня доить? Я могу лишь только пить.). Не менее интересны и мини-терцеты, в частности, Будур, Аладдина, Магрибинца – партии лирических героев здесь сближены, а Магрибинца – сознательно обособлена. Оригинальны мини-квартеты визирей из четвертой и седьмой картин. Они производят комический эффект благодаря применению тембрового контраста, введению высокого женского голоса: «Какая наглость! Какая мерзость!» – восклицает второй, третий и четвертый визиря – соответственно тенор, баритон, бас, – а первый – (как бы занкаясь и повторяя фразу) – колоратурное сопрано (Пр. 23). Комический эффект также производит введение глиссандо в каждую партию вокального квартета («Как бить его, избить?»). Ансамбли согласия и разногласия, как уже было сказано, небольшие по объему, являются реакцией на те или иные происходящие события, кроме того, динамизируют действие.

Хоровые сцены, как и ансамбли – неотъемлемая часть оперной партитуры. Широко разработаны массовые сцены – базарной площади в Багдаде в первой картине, свадебное торжество во дворце Султана в девятой. Хоры, как и сольные высказывания героев,

могут выражать определенное состояние или действие. Оригинален хор «Эхо», из третьей картины – фантастическая сцена в подземелье. Он разделен на две группы: сопрано и альты, тенора и басы. Грозной теме басов и теноров (*forte*, «Слушай, смелый Аладдин») вторят прозрачные фантастически звучащие мажоро-минорные трезвучия у сопрано и альтов (*piano*, «Дин, дин, дин»). Данный хор строится на интонационных, тембровых и динамических сопоставлениях. Опера завершается лаконичной финальной хоровой сценой – прославлением Аладдина и Будур, торжества света и добра над темными силами. Особенность финального хора – гимническая величавость и в то же время удивительная теплота, искренность, лирическая задушевность.

Одним из важнейших компонентов оперного ансамбля служит, разумеется, оркестр. Его роль в опере многозначна. Очертим его функции в самом общем плане: во-первых, оркестровая партия неотделима от вокальной – раскрывает ту или иную музыкально-сценическую ситуацию, во-вторых, она динамизирует оперу, способствует сквозному драматургическому движению, что во многом осуществляется благодаря развитию оркестровых лейттем, и в третьих – в отдельных случаях оркестр играет колористическую роль, как, например, при характеристике волшебной лампы и в сценах Подземелья.

Мы уже ранее упоминали, что в опере много хореографических сцен. Яркость и контрастность фантастических эпизодов, таких как феерический танец «Скелетов», пластичный и знойный танец «Змеи», жанровый, комический танец «Визирей», танец «Отчаяния» четырех Магрибинцев и другие раскрываются именно через оркестровые номера. Назовем, кроме того, небольшое, стремительное оркестровое вступление к опере, которое вводит в яркую, повосточному колоритную картину – «Базарная площадь Багдада». Эффектность постановке придает работа режиссера О.Узакова и художника С.Фесько. Спектакль привлекает броскими красочными декорациями. Напомним, например, величественные мечети или Дворец Султана, виднеющиеся как бы вдаль, сочный по своему изобразительному решению Багдадский базар. Много выдумки в сценографии, связанной с обликом злого волшебника – Магрибинец на базаре неожиданно возникает «как бы из-под земли» («странный незнакомец») или вдруг превращается в четырех Магрибинцев (танец «Отчаяния»), а затем возвращает свой обычный облик.

Завершая рассмотрение оперы «Волшебная лампа Аладдина», хочется вновь вернуться к ее сценической судьбе. Многочисленные достоинства оперы, такие как: содержательность, мелодическое богатство, опирающееся на синтез европейской и узбекской музыки,

драматургическая цельность, кинокадровость, отсюда динамизм, яркость музыкальных образов, эмоциональная выразительность – обеспечили ей долгую жизнь. Кроме того, она стала своеобразной школой для нескольких поколений молодых артистов оперного искусства. «Волшебная лампа» – вторая, после «Проделок Майсары» С.Юдакова опера, которая исполняется за пределами Узбекистана.

Камерно-инструментальные произведения

Камерно-инструментальная музыка С.Вареласа представлена различными жанровыми разновидностями. Это ансамбли разных составов, пьесы для инструментов симфонического и народного оркестров и фортепиано.

Многие произведения создавались композитором для конкретных музыкантов. Они же были первыми их исполнителями. Среди них – чангист Р.Нигматов, наист М.Таиров, пианист И.Роянов, виолончелист В.Чахвадзе, скрипачи Исак и Владимир Рейдеры, М.Юнусханов, трубач В.Веригин, тромбонист Г.Вергилесов, валторнист Р.Сафаров. Обращение Вареласа к разным инструментам связано не только с профессиональным интересом, но и с отсутствием концертного и учебно-педагогического репертуара, необходимостью совершенствования исполнительской практики.

Камерно-инструментальные сочинения разнообразны по содержанию и форме: от одночастной миниатюры, программной пьесы до циклической композиции (Семь симфонических картин «Это не должно повториться» – фортепианная версия) и сонатины. Назовем здесь также прелюдии для фортепиано, «Иранские напевы» для флейты и фортепиано, «Пассакалью» и «Реквием» для тромбона и фортепиано, «Вариации» и «Грустную пьесу» для скрипки и фортепиано, «Размышление» для валторны и фортепиано, «Экспромт» и «Ноктюрн», специально написанные для ученика скрипачей школы им. Успенского, которым в течение десятков лет руководит М.Зайко.

Благодаря глубокому знанию композитора специфики разных инструментов, их природы, выразительных и технических возможностей его сочинения широко используются на всех этапах музыкального образования – в обязательных программах конкурсов исполнителей, в концертном репертуаре вообще. Главное достоинство произведений Вареласа заключается в богатом образном мире, в многогранности чувств и настроений, заложенных в них. Он создает живые и яркие жанровые картины, импрессионистически красочные, а иногда – полнокровно-реалистические лирические пьесы. Определенное место занимают и развернутые концертные пьесы философско-психологического содержания. В сочинениях

проявилось тонкое ощущение ансамбля – сплетение и сопоставление тембров в разнообразных составах, детализированность музыкальной ткани, ясность структуры, композиционно-драматургическая выверенность целого.

Истоки музыкального языка инструментальных сочинений в традициях узбекской, русской и западной музыки. В отдельных случаях имеет место воздействие русско-восточного ориентализма («Иранские напевы» для флейты и фортепиано). По поводу узбекских влияний заметим, что к этому времени Вареласом был уже накоплен огромный опыт работы с местным фольклором. Им выполнены многочисленные обработки народных песен и танцев, создан ряд сочинений в национальных традициях. В этом плане интересны «Рондо» для виолончели и фортепиано и Струнный квартет, в которых автору средствами узбекской музыкальной речи удается выразить разнообразные образы. Инструментальная музыка обогащается и за счет усложнения самого музыкального языка – влияний современных стилистических направлений – это касается всех языковых средств: фактуры, гармонии и интонационности.

Свой творческий путь Совет Афанасьевич начал с фортепианных миниатюр – прелюдий для фортепиано¹. Работа над ними явилась для С.Вареласа своего рода школой освоения технологии композиторского письма. В 50-годы рождается немало поэтических страниц инструментальной музыки, тонко и гармонически изысканно запечатлевших характерные для молодого С.Вареласа лирико-драматические настроения. Ранние произведения обнаруживают воздействие скрябинской миниатюры как в самом выборе жанра, так и в особенностях фортепианной фактуры. В музыке начинающего автора благотворно сказалось и влияние прозрачного, детализированного стиля Лядова. В процессе развития творчества Вареласа музыкальный язык его усложняется, расширяется круг ориентиров.

Обращают на себя внимание две пьесы: «Адажио» и «Прелюдия». Первая из них интересна своим эффектным концертным стилем. Эта романтическая пьеса с мрачной и таинственно загадочной мелодикой, развитие которой отражает постепенный подъем чувств. Это нагнетание приводит к лирико-эпической кульминации, после чего первоначальный характер музыки возвращается. Фактура «Адажио» многослойна, что составляет определенные трудности для исполнителя. Вторая пьеса – «Прелюдия» – необычна в интонационном и фактурном планах. Она представляет собой звуковое поле с гибкими извилистыми интонационными ходами, отдельными звуками, рассредоточенными в различных регистрах.

¹ Фортепианные пьесы для учащихся школьного возраста освещены в разделе «Музыка для детей».

Пьеса предельно лаконична – всего 18 тактов. В ней ощущается влияние Скрябина и Веберна, импрессионистического и экспрессионистического начал, выраженных в концентрации музыкального высказывания и насыщенности содержания. В музыкальном языке «Прелюдия» задействованы звуки двенадцатиступенного лада. В пьесе сочетается импровизационность с детализированностью.

Лирико-драматическую струю в музыку С.Вареласа вносит фортепианная версия оркестрового цикла «Это не должно повториться» по рисункам Б.Пророкова. Поскольку об этом сочинении более подробно сказано в разделе «Симфонические произведения» здесь отметим лишь несколько моментов: фортепианный музыкальный язык обогащается с помощью жанровых трансформаций – гротескный марш в «Нашествии» (1 ч), траурная поступь в картине «У Бабьего яра» (2 ч). Иногда автор прибегает к изобразительным приемам как, например, в «Тревоге» (3 ч) или финале цикла «За колючей проволокой» (7 ч). И в той и другой части пьесы исключительную значимость приобретают динамические темы инструментального склада. Контрастирующие части цикла объединяются посредством приемов смысловой и арочной драматургии. В фортепианной фактуре сказывается влияние фактуры оркестровой.

Некая языковая эволюция в творчестве С.Вареласа связана с усилением лирико-психологического и философского начал. Так, в «Эпитафии», где автор использовал секвенцию «Dies Irae», а также в «Балладе» для виолончели и фортепиано, «Речитативе» для альта и фортепиано – увеличивается роль мелодии декламационного склада, выразительность фортепианной фактуры, благодаря чему и обостряется интонационный и гармонический язык (Пр. 24).

Обратимся к инструментальным ансамблям С.Вареласа – «Поэме» для скрипки и фортепиано (1960) и Струнному квартету (1966).

«Поэма» была написана в первый период творческого пути композитора и посвящена ее исполнителю, известному в Ташкенте скрипачу и замечательному педагогу И.Рейдеру. Поэдность проявляется в доминировании романтической образности, в господстве лирико-поэтического настроения. Музыкальный материал и композиция сочинения определены ролью солирующего инструмента, – поющей скрипкой с ее богатыми возможностями тончайшей нюансировки, экспрессии, эмоциональной гибкости. Отсюда – приоритет скрипки как ведущего мелодического голоса. Основой скрипичной партии на всем протяжении поэмы стал комплекс лирических и речевых интонаций, каггилены и декламации. Лирическое начало в произведении драматизируется, подчас достигая огромного напряжения, что осуществляется во многом благодаря фортепианной фактуре, построенной на полифоническом

развитии темы и мелодико-гармонических фигурах. Таким образом, эмоциональный диапазон инструментального ансамбля «вмещает» в себя и мятежно-тревожные порывы души и лирическое созерцание. В лирико-драматическом строе поэмы, в структуре тематизма и его развитии ощутимо влияние творческого метода П. Чайковского и Н. Мясковского.

Поэма имеет компактное строение – сонатную форму с зеркальной репризой. Взволнованная, патетическая тема главной партии (в d-moll) несет в себе заряд драматического энергетизма. Ее волнообразное интонационное построение охватывает широкий диапазон. Секвенцирование с восходящим шагом на чистую кварту приводит к новым импульсам динамизации, напряженной экспрессии. Нежная, пластичная (благодаря мягкому синкопированному ритму) тема побочной партии непосредственна и лирична (F-dur). Вместе с тем она обнаруживает сходство с темой главной партии. Обе они начинаются с одного звука – d, родство их обнаруживается и в ритмикоинтонационном строе, и в преобладании диатонического склада, и в принципах волнообразного продвижения.

В разработке господствует материал главной партии как носительницы динамического начала. Скрепленная волевыми синкопированно-акцентированными аккордами, она в результате развития приводит к яркой драматической кульминации, на вершине которой вступает зеркальная реприза. Подобное построение как бы подчеркивает лирико-драматическую концепцию сочинения. Отметим еще тембро-мелодические модуляции, сообщающие форме поэмы гибкость и естественность. Сжатое динамизированное изложение темы главной партии в репризе незаметно подводит к гимнической торжественной коде, которая завершается апофеозными аккордами в оптимистическом D-dur(e). «Поэма» для скрипки и фортепиано С. Вареласа – произведение, демонстрирующее лирико-драматическую природу дарования художника и его определенную творческую зрелость.

Обращение Вареласа к жанру струнного квартета связано с ростом камерно-инструментального ансамблевого исполнительства в республике. В 60 – годы в Ташкенте постоянно функционировали два коллектива: Струнный квартет при Госфилармонии во главе со скрипачом Н.Е. Повера и Струнный квартет при комитете радио и телевидения под руководством виолончелиста И. Ибрагимова. Активизация данного вида исполнительства, как и всей музыкальной культуры в целом, стимулировала развитие камерного творчества. В ансамблевой музыке успешно прорастает лирико-жанровая ветвь, представленная струнными квартетами Б. Гиенко, И. Акбарова, А. Берлина, Сюитой Т. Курбанова и другими сочинени-

ями¹. В этом русле находится и Струнный квартет С. Вареласа. На стилистике квартета сказался опыт работы композитора в этой сфере – напомним Сюиту для струнного квартета (1950) и многочисленные обработки узбекских народных песен и танцев для различных ансамблей. Однако, Квартет ознаменовал собой новый, более зрелый этап в творчестве автора и, в частности, в области претворения узбекского мелоса.

Квартет состоит из трех контрастирующих друг с другом частей, составляющих единое композиционно-стройное сочинение. В эмоционально насыщенных музыкальных образах ансамбля воплощена поэзия жизни, мир человеческих переживаний, богатый в своем непрерывном внутреннем развитии. Первая часть – Allegro (a-moll). Активная, целеустремленная графическая тема главной партии подчеркивается резкими «стучащими» аккордами пиццикато. Т. Вызго отмечает органичность преломления ладовой основы узбекского мелоса: «В приводимой теме главной партии первой части квартета встречается любопытная деталь: неустойчивость сексты, повышающейся при движении вверх и понижающейся в нисходящем движении, что отражает существующие в практике народного музицирования нейтральные интервалы»². Взаимопроникновение дорийского, миксолидийского, фригийского и докийского ладов обогащают красочные возможности музыкального языка. Варелас подвергает тематический материал интенсивной полифонической разработке, которая, в свою очередь, сочетается с ладоинтонационной и мотивной работой. Достаточно динамичная, тонально неустойчивая связующая партия усиливает контраст между двумя темами: музыка побочной – проста, лирична и полна внутреннего движения. Ее диатонический склад, тональность C-dur с миксолидийским оборотом, ритмическая гибкость – указывают на близость ее истокам узбекского фольклора. Плавность, распевность скрипичной партии осуществляется путем постепенного расширения ее диапазона. Варьирование ритма в ансамбле – от равномерно пульсирующего триольного рисунка к синкопированному – выразительно оттеняет мелодию, создавая живой трепетный фон. Полифоническое развитие тематического материала, отклонение в минорную сферу (fis-moll) выявляют новые эмоциональные грани лирического образа. Драматизированная побочная партия подводит к динамической репризе, где тема главной партии звучит еще более энергично и решительно, мощным унисоном голосов охватывая все регистры. Свежими красками отмечена в репризе и тема побочной партии (A-dur): в новом фактурном изло-

¹ Т. Головянец. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана. Т. 1990, с. 54.

² Т. С. Вызго. Глава IV. Камерный ансамбль. История узбекской советской музыки. Т. II, Т. 1973, с. 321.

жении она приобретает легкий танцевальный характер, растворяющийся в стремительном зажигательном вихревом движении коды.

Вторая часть – Moderato (c-moll) – это мир жанрово-лирических образов с оттенком затаенности, словно недосказанности, что достигается ладовым своеобразием: минор с элементами фригийского и локрийского ладов. Начальная тема (первая скрипка) создает таинственный лирико-насторальный образ. Загадочность его усиливается благодаря выразительной импрессионистически окрашенной прозрачной фактуре. Зыбкие и трепетные триольные фигурации, господство высокой тесситуры, линейность голосоведения – воссоздают красочный звуковой фон. В средней части музыка становится более экспрессивной, а с наступлением истаивающей репризы эта экспрессивность снимается.

Третья часть – логический финал: именно он стал динамическим центром цикла, выдержанным в духе стремительного и зажигательного танца с подчеркнутым национальным колоритом. Однако плотность фактуры, острая ритмика и внутренняя напряженность музыки придают ему драматический оттенок, ощущение чего-то смутного, тревожного и импульсивного (Пр. 25). Композитор находит средства тембрового и ладотонального развития. «При сравнительной несложности гармонии, – вновь сошлемся на Т. Вызго, – Варелас добивается разнообразия красок средствами разного рода фактурных приемов. Один из них – изложение темы параллельными созвучиями. Так, например, начинается финальная часть квартета, где тема изложена параллельными секстаккордами»¹. Яркий, индивидуально очерченный тематический материал этой части имеет ряд признаков, родственных по внутреннему содержанию темам предыдущих частей, что придает финалу обобщающий характер.

Квартет впечатляет выразительным узбекским тематическим материалом, экспрессивностью образных коллизий (первая и третья части), глубиной лирических, импрессионистски утонченных настроений (вторая часть). Этотopus – одно из наиболее удачных сочинений композитора, где творческая звуковая идея реализуется через точно найденные технические приемы. По-видимому, именно это качество Струнного квартета сразу привлекли к нему замечательных исполнителей в лице профессионального коллектива при Радиокомитете Узбекистана в составе: Н. Повер, Ф. Янов-Яновский, А. Рутберг, Г. Бострем, а также студентов консерватории. Квартет был записан на радио и на пластинку и издан Государственным издательством литературы и искусства имени Г. Гуляма. К сожалению, это произведение стало единственным опытом композитора в данном жанре. Однако, ансамблевые приемы

¹ Н. Т. С. Вызго. Камерный ансамбль, там же, с. 322.

письма получили развитие в последующих сочинениях – «Пьесе для скрипки, виолончели и фортепиано, Экспромте» и «Восточной мелодии» для кларнета, контрабаса и фортепиано.

Романсы и песни

Любой композитор отдает обычно предпочтение какому-либо одному жанру. В творческом наследии С. Вареласа трудно выделить ведущий жанр, поскольку в каждом из них он оставил глубокий след. И все же, как нам кажется, центральное место в его творчестве занимают романсы, песни, включая песню детскую, к которым он обращался на протяжении всей жизни. Вареласу принадлежат около 250 вокальных сочинений. Роль их исключительно велика, кроме того, они оказали влияние и на формирование других жанров: от инструментальной пьесы до крупных симфонических полотен. Именно вокальная лирика, прежде всего, принесла ему общественное признание, любовь широкого круга слушателей.

Стилистические ориентиры вокального творчества Вареласа, в основном, восходят к традициям русской классической музыки XIX, XX веков. Такие ее свойства, как интонационная «общительность», эмоциональная открытость, искренность, «оминоривание» образа, унаследованы им от русских композиторов. Условно в камерно-вокальной музыке Вареласа можно выявить два основных образно-стилистических направления. Это романсы, развивающие темы лирико-философской и драматической сферы, и произведения светлой лирики (преимущественно любовной). В качестве примеров первого направления можно назвать вокальные циклы: «Нобелевская премия» на ст. Б. Пастернака, «Четыре лжи», ст. А. Навои, а также романсы: «Надпись на чаше», ст. Я. Шивазе, «Камень», ст. А. Исаакяна, «Две даты», ст. С. Щипачева и другие. Ко второму – отнесем романсы: «Не мог я сразу не заметить», «Ты со мной», ст. С. Щипачева, «Ты из шепота слов родилась», ст. А. Блока, цикл «Если губы сказали: «нет», ст. И. Сельвинского и другие. Естественно, обе обозначенные линии переплетаются, взаимообогащая друг друга и испытывая воздействие иных образных сфер: драматической, эпико-лирической, созерцательной или жанровой.

Уже в самых ранних романсах и песнях Вареласа ощущается определенная зрелость мысли и мастерство, которые с годами оттачивались и совершенствовались. Его сочинения отмечены оригинальным тематизмом, поисками интересной фортепианной фактуры; они отличаются искренностью и доверительностью тона и художественным вкусом. В романсах особенно полнокровно раскрывается лирическая природа дарования композитора, утонченная душа ху-

дожника-романтика, поэтически воспринимающего мир. Лирика его – это неисчерпаемое богатство психологических оттенков, образов, жизнь человеческого сердца, эмоциональные порывы души, философские размышления о жизни и смерти, любви и природе.

Круг поэтических источников очень широк – трудно перечислить имена всех поэтов, к которым композитор обращался. На раннем этапе Совет Афанасьевич увлекался поэзией С.Щипачева и А.Блока. Позже значительное место в его творчестве заняла поэзия А.Навои, С.Есенина, И.Сельвинского, Б.Пастернака, А.Исаакяна. Вызывают интерес и современные узбекистанские поэты: Т.Тула, М.Абдурахимов, Н.Куликов, Ю.Когтев, Р.Фархади и др. Среди его поэтов – москвичка В.Шалагина, таганроженка Н.Михайлова, испанец А.Варела. Работая над вокальной лирикой, композитор большое внимание уделял слову как смысловому концентрату, нередко используя его многозначность, метафоричность. Он умел найти индивидуальную музыкальную интонацию. Разнообразие содержания предопределило и широкий жанровый диапазон произведений. Наряду с многочисленными лирическими романсами, близкими бытовой музыке, встречаются баллады, философские романсы, элегии, романс-песня, вокальные циклы.

Среди ранних романсов выделяются произведения на стихи С.Щипачева, такие, как: «Не мог я сразу не приметить», «Мы часто ничем сложностей вещей», «Две даты». Первый из них привлекает пластически гибкой и выразительной мелодией. Вторым и третьим – глубиной философского содержания. Романс «Две даты» (1955) удивляет зрелостью мышления молодого композитора, глубоким психологизмом. Его мог написать человек, много переживший, познавший жизненные невзгоды и испытания. Здесь, несомненно, присутствует элемент автобиографичности. Романс можно отнести к сфере философской лирики. Размышления о неизбежности смерти выражены в предельно лаконичной форме, адекватной поэтической мысли:

*Я знаю, смерть придет, не разминуться с ней.
Две даты наберут под карточкой моей ...
И краткое тире, что их соединит
В какой-то миллиметр всю жизнь мою вместит.*

Значительность музыкального высказывания ощущается уже в первых тактах фортепианного вступления. Именно в нем намечен характерный круг образов романса: внутренне напряженная скорбь, траурность, обретающая смысл трагического символа. Интонации завуалированной колыбельной, хорала, а также нисходящего фри-

гийского оборота (впоследствии часто встречающегося в лирике композитора) олицетворяют фактор неизбежного, неотвратимого. Этот образ углубляется органичным взаимодействием речевых и песенных интонаций вокальной партии, слово обогащается «дополнительным» музыкально-поэтическим штрихом. Краткая, но впечатляющая по своему накалу и грустной самоиронии средняя часть романса (пройденная жизнь) возвращает слушателя к мысли о скоротечности жизни (сокращенная реприза):

*И если ты мне друг, у гроба повтори,
Что мол, ни в чем длинот не выносил старик..*

Лирической утонченностью высказывания наделены романсы на стихи А.Блока, написанные в разные годы. Они отмечены большим человеческим чувством, точным соотношением вокальной и фортепианной партий. Поэтическое слово служит для композитора ассоциативным импульсом, определяющим вектор развития чувств и размышлений, подчеркивает смысловые вершины, образует подтекст и контекст, рождающие емкость художественной идеи. В романсах на стихи А.Блока (1956) преобладают романтические картины природы, лирико-философские настроения. Нежность и поэтичность любовного чувства находят выражение в элегии «Ты из шепота слов родилась ...». Романс «Утихает светлый ветер» проникнут глубоким психологизмом. В нем налицо тема разлуки и одиночества:

*В стороне чужой и темной
Как ты вспомнишь обо мне?
О моей любви огромной
Закручинись ль во сне?*

Оба романса вызывают интерес не только своей содержательностью, но и фонической передачей музыкальности блоковского стиха. В особенности обращают на себя внимание мелодические фразы: «Ты из шепота слов родилась» или «Ворон кауул на сосну, тронул сонную струну». Гибкие и выразительные, темброво-окрашенные интонации, детализированная фортепианная фактура раскрывают сферу человеческих чувств (Пр. 26). Таким образом, в романсах на стихи А.Блока и С.Щипачева отчетливо выступает присущая вокальной лирике Вареласа тонкая душевная интонация, чуткость к художественной поэтической культуре XIX века.

Зачастую на интонационный строй романса оказывает влияние жанр песни. К такого рода музыки следует отнести Шесть песен на стихи С.Есенина. Некоторых из них объединяет атмосфера задушев-

ной лирики, простоты и безыскусственности образов («Черемуха душистая», «Ну целуй меня, целуй», «Под окошком»). Психологизмом, сосредоточенностью мысли выделяются романсы «В этом мире я один» (в минорной окраске с фригийским оборотом), а также «Спите, любимые братья», который можно назвать сольной кантатой. В первом ее разделе (минорном) ощущается воздействие массовой песни военных лет, во втором – мажорном – возникают ассоциации с проникновенной музыкой средних частей траурных маршей.

Примерами жанрового взаимодействия романса с эстрадной песней¹ могут также служить сочинения на стихи В.Шалагиной и вокальный цикл «**Город герой - Ленинград**» на стихи **В.Шошина (1985)**. Последний – состоит из пяти романсов («К тебе мы вернемся, Нева», «Песня про синий платочек», «Ты мне приснилась», «Обязательно надо встретиться», «Имени твоему – Слава»). Военная тема для творчества Вареласа, как мы уже знаем, не нова. Она звучала неоднократно в симфонической и вокально-симфонической музыке, а теперь – и в вокальной лирике. И всякий раз автору удавалось оригинально интерпретировать эту тему. В этом цикле композитор смотрит на город-герой, любясь его красотой, преклоняясь перед стойкостью и мужеством, дающими человеку силу преодолеть горести и невзгоды. Что касается трактовки средств выразительности, то в этом случае можно говорить о жанровой модуляции: романса в песню и, наоборот, песни в романс внутри отдельной части и цикла в целом; это позволяет говорить о жанровом гибриде. Отметим, что романсное наклонение все же преобладает – все части сочинения проникнуты лирическим током и в процессе развития обретают новые нюансы.

Крайние разделы цикла, словно обобщая, воспевают город-герой («К тебе мы вернемся, Нева», «Имени твоему – Слава»). Содержание же центральных поэтических миниатюр («Песня про синий платочек», «Ты мне приснилась», «Обязательно встретиться надо») детализируется, что связано и с лексикой и с формой самого стихотворения. Обратим внимание на «Песню про синий платочек», в которой угадываются мелодические контуры песни Е. Петербургского и Г.Гольда на стихи Л. Галицкого, ставшей символом военных лет. Интонационно и ритмически измененная мелодия (вместо двухдольности трехдольность) известной песни, излагаемая во вступлении и заключении, вызывает мгновенно нужную ассоциацию у слушателя, что придает содержанию музыки смысловую наполненность. Ее жанровая модуляция в авторскую хроматизированную мелодию речитативного склада (признаки ро-

¹Заметим сразу, что под эстрадностью не следует понимать обязательно развлекательную сферу.

мансовости) то усиливает, то, напротив, затушевывает образ перипеточника. В связи с подобной трактовкой вокальной партии и песенность и романсовость обретают новые оттенки. По мере развития интонации «Песни про синий платочек» проникают в фортепианную партию, образуя с авторской темой многослойную и многозначную фактуру. Здесь так же, как в финале цикла, проявляется некий полистилистический элемент.

Серьезный замысел реализован в финале цикла – «Имени твоему - Слава». Вместо гимнического апофеоза, который вполне мог иметь здесь место, Совет Афанасьевич предпочел финал-реквием. Этим своеобразным «реквиемом-славлением» автор еще раз напоминает нам о цене победы. Почти псалмодического склада мелодия звучит на фоне остипатных фигураций – аллюзий из «Лунной» сонаты Бетховена – композитор нашел для завершения убедительный, внутренне напряженный, полный глубокой скорби образ афористической обобщенности. Строгая диатоника натурального минора (с терцовой переменностью) сплетается с утонченной хроматикой альтерированных созвучий. В цикле использованы приемы арочной драматургии – интонационные переключки между отдельными частями.

Особый интерес вызывает интерпретация поэзии А.Навои русским композитором, живущим в Узбекистане. Речь идет о **вокальном цикле на стихи А. Навои (перевод С.Иванова) – 1968**. По словам композитора, «уникальность поэзии А.Навои заключается в том, что она всегда, во все времена актуальна». Этим объясняется обращение узбекских композиторов к творчеству поэта в различные периоды истории культуры. Вспомним хотя бы знаменитую «Касыду» М.Бурханова, посвященную великому узбекскому поэту.

Цикл на стихи А.Навои открывает новый этап в камерно-вокальном творчестве Вареласа. Показательно само обращение к восточной классике, ранее им не привлекаемой. Необычен для композитора круг музыкальных образов, повлекший за собой обновление музыкального языка. Как известно, стихотворные формы А.Навои многообразны: 16 жанровых видов, одним из которых является кытъя, что означает «фрагменты», «отрывки». «Со стороны содержания, – пишет исследователь Э.Бертельс, – как и во всех классических диванах Среднего Востока, наиболее богат и интересен раздел кытъя ... Поэт здесь может изложить любые, самые сокровенные свои думы»¹. Хотя этот жанр в творчестве Навои количественно уступает газелям, но по своей значимости он занимает важное место в его поэзии. Индивидуальными чертами кытъя являются афористическая форма высказывания, широкий диапазон содержания, остроумное изложение материала.

¹ Э.Бертельс. А.Навои. М.,-Л., 1948, с.119.

Чаще всего поэт изобличает человеческие недостатки: греховность, предательство, властолюбие, жадность и т.д. «Едим сарказмом дышат его (А.Навои) строки, высмеивающие пороки людей»¹ В подобных стихах автор использует приемы сатиры, гротеска. Именно к этому кругу кытъя примыкают три стихотворения («Четыре лжи», «Дни юности», «Я столько видел»), ставшие основой вокального цикла. Полные драматизма и экспрессии, стихи Навои принадлежат к жанру философской лирики, отражающей сущностные аспекты бытия, человеческого общежития. Обращение к лирике великого поэта, как уже было сказано, внесло новую струю в творчество композитора, открыло новые возможности и в сфере музыкального языка.

Вокальный цикл Вареласа вполне можно назвать «Стихотворения» А.Навои (Г.Амбарцумова), так как философский смысл поэзии, ее динамика, выраженные в лаконичной форме, речевые интонации – все это сказалось на стилистике романсов. Тонкий вкус и изящество в сочетании с проникновением в дух и характер восточной поэзии – основные черты рассматриваемого произведения. Каждая миниатюра выражает одно эмоциональное состояние. В первой – «Четыре лжи» – воплощена откровенная лесть, во второй – «В дни юности» – безнадежность запоздалого раскаяния, в третьей – «Я видел» – обличение предательства. Разные по содержанию стихотворения объединены композитором в единое целое. Обращение к необычной для автора теме вызвано не каким-то конкретным биографическим фактом. Оно объясняется скорее тем, «что подобные впечатления накапливаются в жизненной копилке, встречаясь позавчера, вчера, сегодня, – каждый день»².

Анализируя сочинение, музыковед И.Мальмберг отмечает: «Вечные истины, провозглашенные А.Навои, получают в цикле современное звучание: композитор смело пользуется лексикой своего времени. Именно в ней, в гармонических и мелодических оборотах, трактовке тональности, «прослушиваются» иностилевые элементы, которые возникают под воздействием восточной миниатюры»³. Поисками оригинальной интонационности характеризуется афористический романс «Четыре лжи» (всего 17 тактов), суть которого – в противопоставлении двух образных сфер четверостишия, что сказалось, соответственно, и на музыкальной организации – тональной, ладовой и гармонической. Каждая мысль-фраза – интонационно индивидуализирована (Пр. 27).

¹ Н.Малласв. Гениальный поэт и мыслитель. Т., 1968, с.19.

² С.Варелас в беседе со студенткой Р.Убайдуллаевой.

³ И.Мальмберг. Восточная поэтическая миниатюра в творчестве советских композиторов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Т. 1988. с.143-148.

*Ты благороден, ты мудрец-подвижник
В умах ты будишь мятежи, ты бесподобен ...
В паре полустигший я о тебе сказал
Четыре лжи!*

Широко трактуя тональность, Варелас не теряет при этом опорные центры, которые отражают принцип тональных сопоставлений на разных уровнях. Аналогичные приемы обнаруживаются и в других частях цикла. Объединяющим началом сочинения становится своеобразная лейтмотивация малой септимы (в начале первой части фортепианной партии «Четыре лжи»), трансформированной в септиму большую. Она выполняет семантическую функцию «славления», столь часто встречающуюся в «карнальных вариантах» композиторской музыки (И.Мальмберг). Интересны здесь и гармонические находки: выразительна трактовка полигармонии, кварто-квинтовой гармонии, ленточного многоголосия. Что касается мелодического языка миниатюры, то в него тонко вкрапливаются элементы узбекского мелоса, имеющие место и в других частях цикла. Основу составляют речевые обороты, которые находятся в строгом соответствии с интонацией льстивой, иронической речи, расчлененной цезурами. За внешне сдержанным высказыванием ощущается большое внутреннее напряжение.

Вторая часть – «Дни юности» – наиболее экспрессивная и драматичная. Это – кульминация цикла. Само стихотворение состоит из двух контрастных по содержанию строф. В первой, выражено безжалостное самобичевание:

*В дни юности святую чистоту
я променял на мерзости порока.
Прошли года,
и старость подошла жестоко.*

во второй – гнев и отчаяние, вызванные осознанием запоздалости раскаяния:

*И если я поклоны буду бить, хоть лоб разбей –
Не будет в этом прока.
Наказан я, а как-то знает бог, и каяться мне
Ни к чему морочка.*

Композитор использует здесь интонационные и фактурные контрасты, подчеркивающие противоречивость образа.

Заключительный романс «Я столько видел» – это сосредоточенное размышление о превратностях человеческой жизни, о душевной боли художника, поэтически выраженное поэтом:

*Я столько видел
И столько бед и мук омыл слезами,
Что в смертный час уж лучше умереть,
Чем уцелеть и снова жить с друзьями.*

Речитативно-декламационная природа мелодии обусловлена философским содержанием стихотворения, его пессимистической направленностью. Отсюда драматизм, пронизывающий миниатюру, окрашен композитором в траурные тона – приглушенная динамическая звучность, смысловая наполненность каждого элемента.

– Усложнен музыкальный язык и финальной части цикла. Тональный центр ее выявляется только в последних трех тактах. Обогащается ладовая основа, интонационный язык включает обороты увеличенной кварты и большой септимы. Наличие контрастов между частями и внутри каждой из них, мелодическая и гармоническая взаимосвязанность, некая «сюжетность», внутренняя напряженность, экспрессивность письма – способствуют цельности и завершенности сочинения. Тонко прочувствованная музыкальная речь, богатство эмоциональных оттенков, соответствие избираемых музыкальных средств образному замыслу обеспечили циклу на стихи А.Навои популярность. Напомним, что первыми и необыкновенно талантливыми интерпретаторами его были Е.Назин, позже К. Мухитдинов.

Четыре романса на стихи А.Навои – «Пока озаряла ты сны мои», «Все смертны на земле», «Не уходи», «Послание кравчему» – созданы в 1992 году. В них охвачен широкий круг проблем, связанных с лирическими и философскими образами. В романсах проявилось своеобразие авторского мироощущения, глубоко личностное восприятие поэзии узбекского классика. Они примечательны привлечением новых выразительных средств. Особенно интересен в этом отношении романс «Послание кравчему», в музыкальном языке которого ощутимо влияние джазовой стилистики, в частности, регтайма, что продиктовано стремлением композитора приблизить творчество А.Навои к нашему времени. Заметим, что это не противоречит гедонистическому содержанию стихотворения, напротив, даже усиливает его эвдемонистический тонус.

В вокальной лирике композитора значительное место занимают циклы на стихи И.Сельвинского и Б.Пастернака. Они представляют как бы два полюса – лирического и драматического начала его камерно-вокальной музыки. Первый из них («Если губы сказали: «нет», «Ты не от женщины родилась», «Мечта моей ты юности», «Есть поцелуи-пустяки») – это гимн жизни, любви, природе. Он покоряет широким разворотом мелодической мысли, масштабностью. «Перечитывая стихи поэта, я восхищался музыкальностью стихо-

сложения, многообразием поэтического мира, его удивительным многоголосием»¹. Неслучайно, М.Воинович назвал Сельвинского «поэтом оркестром» – в этом определении сконденсирована одна из главных и характерных черт его поэтического мышления². Композитора и поэта роднит, прежде всего, тематика – это такие темы, как музыка, судьба, счастье. Если в Сельвинском жил музыкант, то в Вареласе – поэт. Жанровые интересы обоих широки: от эпиграммы до эпопеи. Однако, больше всего художников сближает лирическая природа дарования. Многие литературоведы считают лиризм существенной чертой стиля Сельвинского, – то же самое можно сказать и о Вареласе. В музыке это чувство порой даже оказывается на пороге чувствительности, но все же он не переступает его: от этого убеждает автора композиторское чутье, а также музыкальный вкус. Вслушиваясь в звучание поэтических образов Сельвинского, Варелас создал выразительные музыкальные миры.

– В романсе «Если губы сказали: «нет» ... воспевается красота, искренняя любовь. Две строфы стихотворения становятся основой крайних разделов трехчастной формы, серединой которой выступает развитый вокализ, отражающий всеобъемлющее чувство любви (Пр. 28). Второй и третий романсы – «Ты не от женщины родилась» и «Мечта моей ты юности» – продолжают образно-смысловую линию первого. Живое и непосредственное чувство, присущее стихотворениям, присуще и музыке. Оба они покоряют своей поэтичностью, одухотворенностью образа единения женщины и природы.

*Ты не от женщины родилась,
Бор породил тебя по весне,
Вешнего неба русская вязь,
Озеро, тающее в светизне*

Варелас находит этим строкам музыкальный эквивалент: мелодия отмечена широтой дыхания, гибкостью и взволнованностью речи, нежной трепетностью чувства. Романтический дух пронизывают и гармонию, и фактуру. «Красочность становится основным качеством экспозиционного раздела романса, и ее создание в немалой степени зависит от обилия неаккордовых звуков, использования альтерированных созвучий. Дополнительная краска здесь – тонкое использование переченья(6 т.)»³. Как в первом, так и во втором разделе романса яркий гармонический язык оттеняет градации поэтически- музыкального образа.

¹ Из беседы И.Галушенко с С.Вареласом, 1997 г.

² Л.Озеров. Илья Сельвинский – поэт-оркестр. Советская музыка, 1988, №11, с.7.

³ Р.Убайдуллаева. Камерно-инструментальное и песенное творчество С.Вареласа. Дипломная работа. рук. С.П.Галицкая, Т. 1986, с.84

Романс «Мечта моей ты юности» имеет трехчастную репризную композицию с серединой развивающего типа. Здесь можно говорить о синхронности поэтического и музыкального членения. Контраст в цикл вносит заключительная часть: «Есть поцелуи – пустяки» (*Allegretto*). Ее первый раздел – танцевальный и вместе с тем переменный размер мелодии – 4-х., 3-х и 2-х-дольный (что объясняется следованием автора за изгибами стиха) и достаточно яркая в образном плане фортепианная фактура раскрывают легковесность чувства, тонкую иронию стиха (Пр.29). В средней части («... но есть другие ...» – *Meno mosso*) вальсовость, гармонические «скольжения», мелодическая пластика – создают уже иной характер – атмосферу любовного томления. На границе каждого раздела звучит лаконичная тема вступления (фортепиано), повторение которой гармонически варьируется. В целом музыке вокального цикла на стихи И.Сельвинского свойственна романтическая приподнятость, мелодическая широта, красочность, простота и ясность формы. Четыре романса не связаны сюжетной линией и могут исполняться порознь.

«Нобелевская премия» на стихи Б.Пастернака в противовес циклу на стихи И.Сельвинского наполнен драматическими коллизиями, динамическими контрастами, психологизмом. После прочтения романа «Доктор Живаго» и сборников стихов Б.Пастернака композитор обнаружил черты общности с собственными жизненными переживаниями. Особенно его тронуло стихотворение «Нобелевская премия» (как известно оно автобиографично). Поэзия Пастернака привлекла Вареласа сокровенной интонацией одиночества, живым ощущением современности, сочетанием драматической взрывчатости с философской лирикой, великолепием мастерства – точностью и тонкостью выражения мысли и чувства. Все это потребовало от композитора новых поисков в сфере музыкального языка. Необходимо было найти мелодику и ритм, соответствующие характеру стихотворения. Надо сказать, что, по словам автора, это оказалось достаточно сложно, особенно в «Вальсе с чертовщиной», текст которого очень трудно ложился на музыку.

*Только заслышу польку вдали
Кажется, вижу в замочную скважину,
Лампы задули, сдвинули стулья,
Пчелками кверху порхают фитили,
Масок и ряженых движется улей.
Это за щелкой елку зажгли ...
В этой зловещей сладкой тайге
Люди и вещи на равной ноге ...*

Вокальный цикл «Нобелевская премия»¹ состоит из трех частей: «Я, как дикий зверь в загоне» – первая, «И дольше века длится день» – вторая и «Вальс с чертовщиной» – третья. Стремление к художественной адекватности ощутимо во всех элементах музыкальной речи и, прежде всего, в самой мелодике, очень гибкой, пластичной, сочетающей декламационную выразительность и певучесть. Чуткий выбор выразительных средств способствует индивидуализации музыкальных образов. Если поэт и композитор в первой части – «Я, как дикий зверь в загоне» эмоционально воплотили пульс времени, ритм исполненной речи, чувства художника, мучительно осмысливающего драматическую ситуацию, в которой он оказался:

*Я пропал, как зверь в загоне.
Где-то люди, воля, свет
А за мною шум погони.
Мне наружу хода нет ...*

то в следующей – «И дольше века длится день» – авторы воссоздают поэтический образ вечного солнцеворота как символа бесконечности жизни:

*На протяжении многих зим
Я помню дни солнцеворота,
И каждый был неповторим
И повторялся вновь без счета ...*

Удачно привлечен комплекс неоромантических средств: элегичность, плавность и неторопливость высказывания.

«Вальс с чертовщиной» завершающий цикл – произведение исключительно многозначное и символическое по своей сущности (Пр. 30). Он фантазматичен в своей мефистофельской фееричности. В финале словно мелькают быстро движущиеся «образы-маски». Превосходно передано состояние душевной смятенности и дисгармонии. В ярко гротескном сочинении простые, почти банальные, мелодические ходы тонко взаимодействуют с неожиданными и выразительными гармоническими оборотами. Мелодическая линия то нарочито упрощена, то, напротив, погружена в изысканную утонченность. Баласирование на грани простого и сложного становится главным средством в работе над материалом. В «Вальсе с чертовщиной» найдена форма, соответствующая содержанию. Куплетность, усложнённая сквозным мотивным развитием – «симфонизация»

¹ Стихотворение Б.Пастернака «Нобелевская премия» для Вареласа послужило названием вокального цикла. А ее текст стал основой первой части: «Я как дикий зверь в загоне».

бытового жанра – придаст романсу драматические черты, усиливает многоплановость образов. Заметим, что строгий отбор средств, лаконизм высказывания, характеризующие данный вокальный цикл, присущи многим романсам композитора вообще.

Многообразен мир песен С.Вареласа, в котором запечатлен широкий круг жизненных явлений. Песня для композитора – духовный барометр времени, чувств и мыслей современника. Актуальность его песенного творчества обусловлена тем, что композитор обладал чуткостью к событиям эпохи, цельностью мироощущения, жизненной активностью художника. Многие из песен не потеряли своей художественной ценности до наших дней.

В выборе и трактовке поэтических текстов Варелас всегда верен себе – в желании утвердить высокие нравственно-эстетические критерии как основу отношений с окружающим миром. В этом ему помогало слово таких поэтов, как М.Матусовский, А.Досталь, И.Шамов, В.Шошин, В.Шалагина. Композитор много и плодотворно сотрудничал с поэтами Узбекистана: В.Липко, Х.Мухаммадом, Р.Фархади, М.Абудурахимовым, Т.Тулой, Ю.Когтевым, Н.Куликовым и другими.

Песенное творчество С.Вареласа поражает тематическим и жанровым разнообразием: песни о любви, Родине, песни героико-патриотические, связанные с военной тематикой, песни о городах, космонавтах, летчиках, строителях, хлопкоробах, футболистах. Среди них – образы многих жанровых разновидностей – это: массовая песня, песня-романс, песня-баллада, песня-вальс, песня-марш¹. Большой удельный вес занимают эстрадные лирические песни, близкие романсу: «Я вернусь», ст. А.Коваленкова, «Ты говоришь, что нет любви», ст.Б.Исраила (пер. А. Файнберга), «Я встречаю тебя», ст. Х.Мухаммада, «Иль позабыла ты адрес мой ...», ст. А.Горюнова, «Не шути», ст. В.Шалагиной, «Зимняя лирическая», ст. Н.Дубкова и другие. В этом плане вызывает интерес популярная в свое время песня «Город весны», ст. Ф.Череса, (Пр.31). Некоторые эстрадные песни – это жанровые зарисовки, бытовые сценки, шуточные картинки («В выходной у проходной»), песни «на случай» («У голубого экрана», «Песня о Гагарине»), песня-портрет («Гульнара»). Зачастую песни патриотического содержания, о защитниках Родины, интерпретируются как лирико-монологические описания: «Песня о генерале Рахимове», ст. Т.Тулы, «Богатырский холм», ст. С.Кулиша, «Я войну прокляну», ст. Ю.Когтева, «У обелиска», ст. Б.Пака, «Памяти героев», ст. Н.Буканова. Таким образом, песни Вареласа характеризуются широким эмоционально-

¹ Мы опираемся здесь на внутрижанровую классификацию, предложенную А.Сохором. А.Сохор. Эстетическая природа жанра музыки. Вопросы социологии и эстетики музыки. Л., 1981.

образным спектром – от мечтательной лирики до героико-драматического пафоса, который отчетливо проявляется, например, в песне о «Генерале Рахимове». Песня эта примечательна индивидуализацией интонационного рисунка, заостренностью мелодических ходов. Фортепианное сопровождение органично взаимодействует с вокальной партией. Встречаются и массовые песни-марши, предназначенные для парадов, демонстраций: «Родная застава», «Люди мира», «Песня курсантов милиции», «Ташкентский постовой».

Многие песни С.Вареласа трудно поддаются жанровой дифференциации (массовые и собственно эстрадные). К ним следует отнести лирические песни, посвященные различным городам: Москве, Киеву, Воронежу, Таганрогу – городу исторической родины С.Вареласа. Особенно много песен обращено к родному Ташкенту: это «Любовь моя, Узбекистан» ст.Д.Полинина, «Ташкентские зори», ст.Ю.Киснова, песня «Доброе утро, родной Ташкент», ст. Н.Буканова, «Над Анхором звездный вечер», ст.Н.Куликова, Некоторые из них записаны на радио в сопровождении эстрадного оркестра.

В «Песне о Ташкенте», ст. В.Липко, в одном из первых произведений, уже выявляются некоторые черты песенного стиля композитора: выразительная мелодия, эмоциональная открытость и органичный синтез напевных и речитативных интонаций. Сходные стилистические приемы обнаруживаются в песнях «У голубого экрана», «До встречи». Они, как и первый его опыт, начинаются с мелодизированного речитатива.

Занимают воображение композитора и песни о природе и быте Узбекистана. В отдельных случаях интонационный язык произрастает из узбекского мелоса («Райхан – цветок долины», ст. Р.Фархади, «Маки на крыше», ст. Т.Тулы, «Светите, огни Чарвака», ст. Г. Ксенхова). Одной из часто исполняемых песен стала «Гульнара» на ст. Галимова, отмеченная романсовой стилистикой, вобравшая в себя узбекскую интонационность. Неприсязательные стихи превратились благодаря музыке в апофеоз любви. Структура песни – куплетная форма, пронизанная активным развитием.

Каждый композитор, работая над вокальными сочинениями, сталкивается с проблемой взаимоотношения «музыки и слова». Работая над текстами песен, С.Варелас сотрудничал с поэтами, изредка правил стихи или досочинял сам. Поэтический текст он подчиняет развитию музыкального материала, который подчас затушевывает шероховатости текста. Надо сказать, что музыка композитора, как правило, углубляет содержание стиха, поэтизирует его. Главное для него в поэзии – наличие интересного образа. Так, например, в лирических песнях-романсах «До встречи», «Обязательно надо возвращаться домой», «Я войну прокляну», «Речка

Талица» сами названия содержат идею, стимулирующую музыкальную мысль, дающую «радость открытия» (Р.Щедрин)¹.

Песня «До встречи» на ст.Н.Куликова – поэтична и многозначна, что позволяет по-разному трактовать припев: с радостью, с надеждой или глубокой грустью, печалью:

*Звезды падают. Звезды падают,
Звезды падают трепетно в снег
Звездный мир опускается тихо на плечи
На сугробе в аллее один человек
Написал для кого-то: «До встречи»*

(Припев)

*До встречи, до встречи, до встречи
Звездный вечер, звездный вечер и снег
До встречи, до встречи, до встречи,
Мой таинственный человек*

*Ты мой добрый снег, Ты мой добрый свет,
Другом чудесным мне будь.
Не сотри, не засыпь эти буквы навечно.
Здесь любовь и мечты, и улыбка, и смех,
Адрес первой взволнованной встречи.
(Припев)*

Романсовость проявляется в запеве, благодаря мелодизированному речитативу с выразительным триольным рисунком и обыгрыванию автором поэтической фразы: «звезды падают трепетно в снег». Создается иллюзия «звездного мира», «опускающегося тихо на плечи». В припеве композитор широко развивает кульминационную мелодическую фразу – «До встречи». Наряду с развитой вокальной партией большую роль приобретает фортепианное сопровождение. Его полифонно-гармоническая фактура придает песне взволнованный и приподнятый характер (Пр.32).

Большой удачей С.Вареласа стала песня «Речка Талица» на ст.Р.Фархади. Она излучает и по-шубертовски интимное задушевное чувство, и чувство эмоционально открытое, и свободную непринужденность эстрадной стилистики, и по-бетховенски философскую сосредоточенность. Аллюзия «Лунной» сонаты Бетховена, к символике которой нередко обращаются современные композиторы (как, например, Соната для альты Шостаковича), получает в песне Вареласа оригинальное претворение. Эта символика

¹ Р.Щедрин. Вступительная статья. В.Зак. Мелодика массовой песни. М., 1979.

придает ей особый содержательный смысл и апеллирует к широким образным ассоциациям. Западно-европейские истоки в «Речке Талице» соединились с традициями русской песенной лирики, играющей важную роль в создании общего настроения. В фортепианной партии отражены элементы романсовой гитарной фактуры. В мелодии своеобразно сочетается ариозное, речитативно-декламационное и песенное начало (Пр.33). Форма «Речки Талицы» синтезирует черты куплетности с элементами сквозного развития: она свободна как течение реки и в то же время ограничена «берегами» конструктивного фактора, придающего ей стройность.

В песне «Не ходи за мной» на стихи И.Волькер русская романсовая традиция объединяется с джазовой стилистикой. Привнесение в нее элементов джаза разнообразит гармонию, осовременивает музыкальный язык, обеспечивает демократичность жанра. Интересна и песня «Думы» на стихи. Х.Мухаммада – образец эстрадной философской лирики. Размышления героя облечены в форму лирического повествования, задушевного монолога.

Одним из важнейших принципов песенного творчества Вареласа стала забота о целостности, стройности и законченности формы, об индивидуализации фактуры. «В своих песнях, – рассказывал композитор, – я искал новое, стараясь не повторяться в фактуре, которой всегда уделял специальное внимание. Невыразительная фактура обедняет сочинение даже с самой красивой мелодикой. Это так же, как красивый человек, одетый в убогую одежду. Поиски фактуры постоянно занимают моё воображение»¹. Авторское самоограничение и целесообразность в выборе средств, ясность музыкальной мысли, интонационная «общительность», и, наконец, эмоциональная открытость и задушевность, сразу же «закрепляющиеся» в сознании слушателей – причина популярности песен Вареласа.

Как уже ранее упоминалось, Совет Афанасьевич патриотические темы, темы войны и мира, чаще всего интерпретировал в лирическом плане. В качестве примера можно привести песню-романс «Я войну прокляну» на ст.Ю.Когтева. Несмотря на некоторую прямолинейность текста, композитор оценил драматический лиризм этих стихов:

*Мой отец не пришёл с войны
Он остался на поле боя
Я войну прокляну, но отца не верну
И поэтому больно мне, больно.*

В ключевой строчке припева – «Если есть у ребёнка мама, должен быть и отец» – выражена главная мысль. По изложению сти-

¹ Из беседы И.Галущенко с С.Вареласом. 1997 г.

хотворение ассоциируется с поэтикой романтической баллады, трактуемой в контексте современного содержания. Некоторые недостатки текста компенсируются простой и вместе с тем трагически-возвышенной мелодией (Пр.34). Музыка в песне настолько эмоциональна, проникновенна, что во время исполнения на глазах у слушателей проступали слезы. Решая военную тему в лирическом ключе, Совет Афанасьевич удачно соединяет выразительные приемы камерного письма со стилистикой эстрадной песни. Подобный сплав типичен для многих вокальных сочинений Вареласа, избегающих стереотипов массовых песен.

Близка по жанровым признакам песне-романсу и «Ночь весенняя спускается» на ст.Н.Горюнова (для колоратурного сопрано). Сам «сюжет» о русской природе подсказал автору решение: подчеркнутую русскую песенность, индивидуализированную трактовку фортепианной партии, образующей контрапункт с вокальной, а также форму припева песни, завершающегося широким колоратурным распевом. К подобному приему композитор обращается часто, что позволило подчинить «слово» чисто музыкальному развитию (романсы «Сосна», «Первое свидание», «Если губы сказали: «нет»). Песня-романс «Ночь весенняя спускается» имеет вторую авторскую версию – для голоса и инструментального трио: скрипки, виолончели и фортепиано. Именно в этом варианте она неоднократно звучала на эстраде (Пр35).

Варелас обладал редкой музыкальной интуицией. Иногда его песни оказывались пророческим предвидением тех или иных событий. Так, лирическая песня «Обязательно надо возвращаться домой» на ст.Ю.Когтева, посвященная теме семьи и шире – Родине, оказалась в наше время особенно актуальной. Она глубоко связана с пластами романсовой культуры, органически соединяет содержательную константу и эстрадность. К последнему куплету в песне композитором добавлена небольшая ритмизованная, очень важная фраза, которая выполняет функцию смыслового обобщения: «Есть закон у людей – обязательно надо возвращаться домой». Эта декламация звучит на фоне выразительных элегических мотивов в партии фортепиано.

В одной из бесед Совет Афанасьевич рассказывал: «У многих моих песен была трудная судьба. Долгое время они не исполнялись по разным причинам. Сейчас, я думаю, не следует об этом вспоминать. Но вот о курьезных случаях можно рассказать. Иногда песни не принимались на радио из-за текстов и некомпетентности редакционной комиссии. Так, например, я сочинил «Сказку про дурака» на ст. С.Маршака. «Такой текст не пойдёт», – сказали мне в редакции узбекского радио. – «Но это же Маршак!» – восклик-

нул я. «Ну и что?» – ответили мне. То же самое произошло с детской песней: «Обманщица» на ст. А.Любавина – в ней есть фраза: «Она съела голый лед», из-за чего песню и не приняли к исполнению¹. Подобные курьезы случались часто.

Тем не менее, опубликовано несколько авторских сборников Вареласа среди которых широкую популярность приобрели сборники: «Лирические романсы», «Гульнара», «Город весны», «Родной Ташкент», «Романтики», «Песни и романсы». Замечательными интерпретаторами вокальной лирики композитора были на разных этапах: Р.Кучликова, И.Меркулова, Ю.Тураев, Е.Назин, В.Опрятнова, Н.Белозерова, В.Шашкова, О.Купенко, П.Борисов, А.Гузаирова, К.Мухитдинов, Г.Ерошина, В.Александрова, Г.Закирова, Р.Титеев, Е.Шавердова и другие – по сути все лучшие исполнители республики.

Музыка для детей

Что означает само понятие – «детская музыка»? В чем секрет того, что дети порой с удовольствием слушают произведения «взрослой» музыки, а взрослые – музыку для детей? Думается, что важную роль в решении этой проблемы играет мера художественной ценности сочинения, именно она определяет восприятие слушателя, независимо от его возрастного ценза.

Музыка для детей ... Это сфера – одна из самых востребованных в творчестве Вареласа. Она охватывает самые разнообразные жанры: оперу, песни, вокальный цикл, хоры, инструментальные пьесы, музыку для унисона скрипачей и виолончелистов. Все эти произведения охотно исполняются в музыкальных школах, училищах и в самостоятельных коллективах. Практически ни один конкурс, ни один праздник хоровой музыки («Санъат байрами») не проходит без музыки Вареласа.

В чем же секрет обаяния, притягательности и жизнеспособности детской музыки композитора? Прежде всего, – в ее искренности, непосредственности, в доверительности интонации, отсутствии какой-либо фальши – качество, которое дети, общаясь с взрослыми чувствуют сразу. В своих сочинениях для детей Совет Афанасьевич раскрывается как «человек солнечный», «с нежной душой и щедрым сердцем», мягким юмором, удивительно добрый, благородный, отзывчивый. Другая особенность детскихopusов заключается в их выразительности, тонком понимании автора психологии детей, способности проникать в сокровенные тайники детской души. Не менее привлекательное свойство его музыки – театральность, «фантазийность» – не случайно его песни иногда разыгрываются как маленькие сценки.

¹ Из беседы И.Галущенко с С.Вареласом, 1997 г.

Музыка для детей Вареласа охватывает все стадии взросления ребенка – в ней как бы отражается процесс его роста: от первых шагов, детского сада, до школьного возраста в его разных градациях. Она интересна и малышам, и взрослым, вызывая в сердцах всех слушателей чувство неподдельного восторга, радости.

Немаловажное значение имеет здесь художественная преемственность, связь с богатейшими европейскими и национальными традициями. Известно, что музыка для детей, и в частности, фортепианная и вокальная, создавалась на протяжении всего развития музыкального искусства. Бах, Шуман, Чайковский, Дебюсси, Барток, Прокофьев, Шостакович и многие другие уделяли ей большое внимание. В Узбекистане детской музыке также придавалось большое значение. Чтобы убедиться в этом, достаточно напомнить имена композиторов, работавших в этом жанре на разных этапах развития узбекского музыкального искусства: М.Бурханов, Б.Надеждин, Г.Мушель, С.Бабаев, стоявшие у истоков современного музыкального творчества, позже – А.Мухамедов, Х.Рахимов, Э.Салихов, Ф.Янов-Яновский, А.Мансуров, Н.Нарходжаев, А.Варелас и другие. Естественно, что Совет Варелас не прошел мимо завоеваний своих современников.

Как и в классическом наследии, ведущими жанрами детской музыки композитора служат **фортепианная и вокальная миниатюры**. В них он нашел свою особую, индивидуально неповторимую интонацию. Создавая произведения для детей, Варелас всегда учитывал специфику жанра, особенности детского восприятия. Он стремился к конкретной и доступной образности, к ясности и рельефности музыкального рисунка, логике развития, простоте форм, расцветивая их свежими выразительными приемами, оригинальными изобразительными штрихами. Ребенок всегда нуждается в нравственном компасе, ориентирующем на веру в добро – и он находит его в произведениях Вареласа. Слушая его детскую музыку, мы снова и снова осознаем, что детство, которое так или иначе проходит через всю нашу жизнь, неподвластно времени – оно является залогом вечной молодости искусства.

Реализуя свои замыслы, композитор стремился к разноплановой и разножанровой контрастности. Это принцип, как известно, характерен для большинства детских альбомов – достаточно вспомнить «Детский альбом» Чайковского или «Детский уголок» Дебюсси. **Фортепианные сочинения** Вареласа также жанрово разнообразны: помимо пьес, им написаны две сонатины, вариационный цикл, прелюдии, этюды. Каждый опус несет печать авторского своеобразия. Среди пьес немало программных зарисовок с выразительными заголовками («Грустные терции», «Радуга», «Напевы дутара»), жан-

ровых картинок («Узбекский» и «Каракалпакский» танцы, «Марш», «Вальс», энергичная «Токкатина»), игровые пьесы («На велосипеде», «Шутка»). Зачастую сами названия выражают определенное настроение, как, например, «Грустные терции», «Напевы дутара», «Отзвуки вальса», «Печальный день», «Караван», «Колыбельная». Есть пьесы, воплощающие образы природы, – назовем «Вечернюю песню», «Дождь», «Серенаду». В детских опусах композитора, как в фокусе, выступают образно-стилевые особенности музыки композитора. Лирика и юмор, танец и песня, обобщенная и конкретная программность – получают здесь свое претворение.

Обратимся к примерам. Красотой мелодического рисунка привлекает «Серенада», фактура которой обусловлена вокальным началом. Дважды гармонический минор придает музыке восточный колорит. Гармония оттеняет интонационные изгибы мелодии. В «Токкатине», «Каракалпакском танце» и пьесе «Под звуки дутара», предполагающих развитие определенного вида техники, Варелас использует приемы токкатности и национального музицирования (квартовые сочетания, натурально-ладовые обороты, ритмы, имитирующие звучание дутара).

Тонкая выразительность капризного ритмического рисунка «Песни пастуха» по-импрессионистски красочна. Особый национальный колорит создают фригийский оттенок мелодии, обыгрывающей повторяющуюся попевку, и пряные гармонии. «Эту пьесу, равно как и «Серенаду», – вспоминает Совет Афанасьевич, – я сочинил под впечатлением природы, окружающей дом творчества «Дилижан». Там я услышал изумительные, неповторимые по красоте мелодии и танцы кавказских горцев. В основу «Песни пастуха» я положил флейтовый наигрыш, который манил меня своей задумчивостью и печальной интонацией»¹.

Пьеса «У ручейка» пленяет своей звукописью, колористическими находками. Переливчатость, зыбкость, элементы Востока – роднят ее с некоторыми опусами Дебюсси. Технические сложности пьесы предъявляют определенные требования к исполнителю, что позволяет использовать ее в качестве художественного этюда. Фортепианная миниатюра «Колыбельная», основанная на контрапунктическом проведении двух самостоятельных мелодических линий, предназначена для развития полифонического мышления начинающих пианистов. Во многих инструментальных пьесах Варелас оригинально претворил интонации узбекского мелоса, сочетая его с европейскими принципами музыкального мышления, как например, в «Вечерней песне».

Композитор был убежден в том, что человека уже с детства необходимо воспитывать на образцах современной музыки. В этом смыс-

¹ Из той же беседы, 1997.

ле он был солидарен с И. Стравинским, который считал, что обучение детей нужно начинать с обращения к произведениям современных авторов. Примечательны в этом плане две фортепианные одночастные сонатины Вареласа. В первой, (d-dur) ощутимо влияние М. Равеля. Главная партия – причудливая арабеска, тема ее рождается из затейливых фигураций. Усложняется гармонический язык. Уже в первой теме образуется битональное наложение (d-dur, gis-moll). Побочная партия – лирическая, утонченно-хрупкая тема. Ее нежный воздушный рисунок оплетается прозрачным подголоском и активно включается в общий поток развития.

Сонатина (h-moll) в отличие от первой содержит в себе конфликтное начало. В музыкальном языке сочинения сказались влияние С. Прокофьева, Д. Кабалевского, А. Ракова. На контрасте двух образных пластов Варелас разворачивает симметричную форму, подобную сонатной. Характер сонатине задает начальная динамичная тема. Ярко выраженная минорная окраска и неоднократное возвращение к тонической терции в «ямбических условиях» подчеркивают драматический и энергично-наступательный характер главной партии. Начальный круг интонационно-тематических образований связан с обыгрыванием вертикали, напластованием созвучий, которые возникают в причудливых конфигурациях. Варелас сознательно вводил в детскую музыку элементы современных композиторских техник (как, например, политональные и полиладовые приемы – Четыре пьесы для фортепиано), приобщая их к более сложной гармонии и тем самым воспитывая слух ребенка. В то же время он широко применяет и лады народной музыки. В качестве примеров приведем две пьесы: «Детскую пьесу» и «Вальс». В последней – мелодический голос (правая рука) написан в f#s дорийском, а фактура «сопровождения» – в a-moll (левая рука). Это создает для ребенка определенные трудности – его смущает непривычность политонального изложения, различие знаков в скрипичном и басовом ключах. Аналогичный прием имеет место в «Детской пьесе» (здесь партия в скрипичном ключе в Des-dur, а в басовом – в F-dur)¹. Небезынтересно в этой связи вспомнить факт, произошедший в доме творчества «Руза». Там Совет Афанасьевич встретился с пианистом-концертмейстером Большого театра И. Виннером. Он показал ему ряд своих пьес, которые тому очень понравились. Но когда С. Варелас сыграл политональные пьесы, они вызвали у Виннера недоумение. Как ни странно, но его слух – слух опытного музыканта, воспитанного, однако, на классико-романтической литературе, оказался не готов к восприятию такого рода приемов. Это лишний раз подтверждает мысль о

¹ Пьесы для фортепиано. Вып. 13, М., 1983, с. 16-18.

необходимости расширять границы музыкального слуха с детства.

Обобщая сказанное, можно сделать следующий вывод: большинство пьес Вареласа предназначены для начального этапа обучения в музыкальной школе (1-7 кл.). Фортепианные сочинения композитора – ценный вклад в детскую музыкальную литературу. Они доставляют детям радость, формируют хороший вкус и современное музыкальное мышление.

Песни для детей С. Вареласа, как и детская музыка других жанров, составляют важнейшую сферу его творчества. Им написано около 100 сольных и хоровых песен. В них всегда ощущается точное жанровое чутье композитора, что выражается и в выборе текстов, и в умении найти нужный характер музыки, и в использовании определенных средств выразительности. Демократичность музыкального языка при сохранении индивидуального начала – вот те качества, которые свойственны песенному творчеству композитора.

В песнях для детей Варелас разговаривает с ребенком как бы «на равных». Он строго подходит к отбору стихов – вот почему среди их авторов: С. Маршак, С. Михалков, А. Барто, И. Эренбург, А. Севастьянова, М. Ивенсен, Р. Фархади, И. Умеров, М. Абдурахимов, И. Муслимов и другие. Как и в песнях для взрослых, поэзия обретала в детской музыке Вареласа новую жизнь. Знание психологии ребенка, умение проникнуть в его внутренний мир, тесное общение с детьми, не только со своими, но и с многочисленными школьниками и дошкольниками, перед которыми он многократно выступал, – все это позволило композитору выразить самые разнообразные грани интереснейшего мира детей. Песни Вареласа составляют своеобразную энциклопедию этого мира. Многие из них, поистине маленькие шедевры, живые, остроумные и занимательно-игровые сценки. Непременная их особенность – театральность, яркая образность, богатство вызываемых ими ассоциаций.

Сочинения для самых маленьких обычно содержат игровое начало. Таких песен у композитора много. Все их просто трудно перечислить. Назовем лишь некоторые: «Мой конь», «Мяч», ст. С. Маршака, «Песенка про Сапара», ст. Б. Пака, «Заинька ушастый», ст. А. Севастьяновой, «Юсуп-машинист», «Обманщица» или «Озорница», ст. А. Любавина, «Козочки-брыкалочки», «Кто поет красивей», ст. Г. Бойко, «Песенка простая», ст. М. Ивенсена, «Комар и бык», «Петух», ст. Искандера аль-Хури, «Ежик», «Киска», ст. В. Шалагиной и др. Несколько поэтичных песен посвящено образу мамы: «Подарок», ст. Н. Буканова, «В марте месяце» (С. Брынских). Чувства малышей, впервые идущих в школу, так волнующи и трогательны, что они неоднократно воодушевляли автора на создание песенок, связанных с этой тематикой. К ним

можно отнести: «Первый класс», ст. А. Прокофьева, «Первоклассница», ст. В. Шалагиной, «В математике-стране», ст. С. Погорельского, «Первый класс», ст. М. Абдушукуровой, «Вопросы и ответы», ст. И. Муслимова.

Песни для маленьких предельно лаконичны, их простые мелодии невелики по диапазону, состоят из коротких фраз. В этих миниатюрах всегда есть какая-нибудь «изюминка», как например: «Киска», «Заяц и я», «Песенка простая», «Кто поет красивей», «Юсуи-машинист» и др. (Пр.36). Большинство песен представляют собой действенные сценки-диалоги. Лаконизм текстов и их содержательность отвечают требованиям почти всех «заповедей», предъявляемых к детской поэзии К. Чуковским. Он считал, что здесь должны иметь место «и графичность образов, и переменчивость поэтического ритма, и музыкальность стиха». Такого рода качества содержит, например, стихотворение «Обманщица» или «Озорница».

*«Прибежала наша Люба: жалуется маме.
«У меня больные зубы заболели сами,
Но у Любы есть братишка –
Ох и вредный же мальчишка! –
«Говорит, что Люба врет,
она ела голый лед. Вот!»».*

Композитор следует за изгибами стиха, сменой настроения, при этом привлекая различные средства выразительности (Пр. 37).

«Зайнчик ушастый» также относится к числу песен для детей дошкольного возраста. Важнейшая черта стихотворения – его музыкальность и поэтичность:

<i>Я качели привяжу, Быстро раскачаю, На качели посажу Маленького зайку.</i>	<i>Я качели к облакам Высоко подброшу. Не останься, зайка, там Плюшевый хороший.</i>
------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------

*Привет. До свиданья, здравствуй,
Зайнчик ушастый
До свиданья, здравствуй,
Зайнчик ушастый*

В отличие от «Обманщицы» музыка «Зайнчики» характеризуется лиризмом, нежностью, живописностью. Мелодия ее плавная, текучая, фактура словно изображает «покачивающиеся качели». И дело здесь не только в ритме, но и во внутримелодическом структурном

проблении. Наряду с необходимой для поющих малышей дублированной мелодией, автор применяет и перегармонизацию – редкие для детских песен созвучия, что «добавляет» к мелодии красочное гармоническое освещение. Интонационная общительность, определяемая ориентацией на жанры колыбельной и лирической песни, делают «Зайнчику» сочинением задушевым, словно овсяным теплотой ребенка, сочинением, которое запоминается «на лету» (Пр. 48).

Песенный репертуар для школьников среднего возраста – не менее интересная область музыки Вареласа. Линию игровых произведений для детского хора продолжает замечательная юмористическая песня «Урок вежливости». Стихотворение С. Маршака, а вслед за ним и музыка Вареласа полны юмора, содержат шуточный диалог, основанный на синтезе речевых и песенных интонаций. Диалог подчеркнут разделением хора на две группы:

*Медведя, лет пяти- шести,
Учили как себя вести
В гостях медведь нельзя реветь,
Нельзя реветь
Нельзя грубить и чваниться,
И чваниться
Знакомым надо кланяться, вот так,
Вот так, вот так ...*

Для ряда сочинений характерна близость к массовой песне. Их содержание обогащается за счет школьной, патриотической, спортивной, трудовой тематики. В таких случаях композитор свободнее трактует и мелодическую линию, и фактуру. Так, в задорной, зажигательной «Веселой песенке» на ст. З. Петровой автор исходит из песенно-повествовательной мелодии, четкого двухдольного размера, рельефной фразировки, квадратного построения фраз. Обычно такого рода песни предназначены для хоровых коллективов. К этому же типу принадлежат и несколько молодежных песен. Кроме вышеперечисленных, к данной группе относятся песни: «Если бьют – ответь», «Олимпийцы среди нас», «Разноцветная планета», «Первый хлопок», «Я делать все умею», «Не врете ль вы, кума?», «Сказки про дурака». Наличие игрового элемента в сочетании с серьезностью общего тона, рельефность образов в равной степени присущи всем песням. В каждой из них автор находит яркую и индивидуальную интонацию или фразу, раскрывающую то или иное настроение.

Музыка для слушания детьми по своим основным стилистическим признакам близка той, которая исполняется ими. Она театральна, иногда ассоциируется с басенками, прибаутками, таковы: «При-

хи» и «Редкий случай, ст. С.Маршака, «Жадный мальчик» и «Упыляла тубетейка», ст. М.Абдурахимова. Их отличает более сложный музыкальный язык, что связано с возможностями уже профессионального исполнителя. К этому типу принадлежит и цикл **детских песен «Времена года», ст. Ю.Яковлева.** По содержанию, по образно-эмоциональному тону он вполне соответствует требованиям детской аудитории. Но и структура цикла, и средства выразительности (интонационность, гармония, тональные сопоставления) заметно выделяют «Времена года» среди других песен. Своеобразие цикла в том, что он состоит не из четырех частей, что обычно соответствует временам года, а из пяти. Первая – «Календарь» – открывает сочинение. Она своим повествовательным и неторопливым тоном как бы вводит в смысловую суть цикла. «Зима» (вторая часть) вносит контраст – музыка динамична и напряжена. Ее сменяют пронизанные лиризмом романсовые миниатюры: «Весна»(3 ч.) и «Осень»(5 ч.). Особенно броской и театральной по эмоциональному строю оказывается центральная – 4 часть цикла – «Лето». Сами стихи наталкивали на подобное решение:

*Календарь воскликнул, я ведь!
Весь пылаю, весь горю,
Надо градусник поставить,
Моему календарю и т.д.*

Они подсказали композитору и активную речевую интонацию, в частности, интонацию возгласа, и фразировку, и острое гармоническое «оформление» (Пр. 39). Р.Убайдуллаева справедливо отметила в среднем разделе миниатюры Ю.Яковлева «словесно-звуковую особенность – преобладание «жужжащих» и «шипящих» звуков»:

*Чтобы солнце жаром жгучим
Не палило не щадя,
Мы ему пропишем тучу
И примочки из дождя ...*

Этот фонический прием нашел отражение в музыке средней части «Лета». Композитор с помощью речевых интонаций, хроматизмов и острой гармонии воссоздает эмоциональную картину палящего, жгучего солнца. В результате возникает образный синтез скерцозно-драматического и лирического элементов. Подобное прочтение темы лета – необычно и свежо.

Л.Мазель справедливо писал, что «художественная находка может быть небольшой, но ее наличие является обязательным в подлинно художественном произведении». По отношению к песне ею

может оказаться «всего лишь одна удачно найденная интонация, но, конечно, так включенная в целое, что она как бы окрашивает собой всю мелодию»¹. С уверенностью можно сказать, что многие из песен Вареласа содержат ту необходимую новизну, о которой и говорит Л.Мазель. Песни его проверены временем – некоторые из них, созданные еще в 50-е годы, не перестают волновать сегодняшнего слушателя своей образностью и оригинальностью.

¹ Л.Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1979. с.49.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мир художника – это своеобразный космос, вбирающий в себя явления окружающей действительности, мысли и чувства, его волнующие. Как мы пытались показать, мир С.Вареласа выступает в разных видах деятельности: он композитор, педагог, редактор, просветитель, общественный деятель.

На протяжении всего сложного жизненного и творческого пути композитор никогда не изменял своей нравственной позиции. Такие его качества, как скромность, постоянные творческие сомнения (что не лишало его чувства собственного достоинства), порядочность, любовь к людям, родной земле сохранялись у него до последних дней жизни.

Несмотря на то, что С.Варелас окончил консерваторию только в 32 года (так уж сложилась его судьба), он многое успел сделать. Даже беглый анализ произведений композитора показал, что его творческий диапазон очень широк. Он охватывает разные виды оркестровой музыки – симфонической, духовой, музыки для оркестров узбекских народных инструментов, вокально-симфонические опусы, камерно-инструментальные и ансамблевые произведения, и, наконец, такие жанры, как опера, романс, песня и музыка для детей.

Творчество Вареласа гуманистично и это выражается, прежде всего, в обращении к миру простых человеческих чувств. Важнейшее свойство его искусства – демократичность и отзывчивость. В этом смысле ему близка эстетика романтизма, о которой Э.Григ пророчески сказал: «она вернется значительно раньше, чем мы думаем»¹. Несмотря на образное богатство музыки С.Вареласа, хочется подчеркнуть, что он, прежде всего, лирик. И лирика его многогранна: от философской, сдержанной, психологически углубленной до драматической. Вот почему важнейшим компонентом музыкальной речи композитора становится мелодия, которая мгновенно находит отклик в сердцах слушателей. Мелодическая выразительность – одно из свойств не только собственно вокальной музыки, но и музыки других жанров. Своеобразие мелодики – во взаимодействии вокального и инструментального начал, напевного и декламационного, эмоционального и интеллектуального, что приводит к обновлению, в целом, музыкального языка. Интонационное богатство у Вареласа сочетается с прекрасным художественным вкусом, что и определяет эстетическую ценность его творчества.

¹ О.Левашева. Эдвард Григ, М., 1975, с.512.

Взгляд Вареласа как художника обращен и в прошлое, и в настоящее. Его творческие ориентиры достаточно широки: мы уже говорили о роли традиций русской, западной и узбекской музыки. Ему близки Чайковский и Григ, Шостакович и Мясковский, Онеггер и Бриттен, Веберн и Шнитке, Дебюсси и Равель, Лютославский и Пендеревский. Огромный интерес он проявлял к узбекскому фольклору и творчеству узбекистанских композиторов.

Воздействие на Вареласа узбекской музыки было двояким – на интуитивном уровне и сознательном. В первом случае – отдельные фольклорные ритмоинтонационные и ладовые обороты как бы стихийно проникают в творчество, обогащают его и становятся важнейшими элементами стиля. Так, например, при изучении сочинений С.Вареласа сугубо европейской направленности можно заметить частое применение характерного для узбекского мелоса фригийского кадансового оборота, того или иного национального ритмического рисунка или специфического гармонического созвучия. Во втором случае наблюдается осознанная ориентация на узбекскую музыку (имеются в виду Струнный квартет, музыка для оркестра узбекских народных инструментов и ряд других сочинений). Здесь можно говорить о двуязычии. Узбекская лексика становится неотъемлемой частью произведений композитора – их ритмоинтонационный строй, ладовость, определенная тембровая окрашенность так или иначе связаны с узбекской музыкой. Анализ ряда произведений показывает: интуитивное восприятие, ориентальные моменты и сознательное использование тех или иных средств узбекской музыки часто взаимодействуют друг с другом в пределах одного сочинения как это происходит, например, в опере «Волшебная лампа Аладдина». Наряду с элементами «Ориента» Н.Янов-Яновская отмечает в опере «целый ряд языковых деталей», которые «свидетельствуют об узбекских «диффузиях»: роль синкопированной ритмики, нисходящие фригийские кадансы (например, дуэт Будур и Аладдин из 6 картины), широкое использование кварто-квинтового гармонического колорита (Вступление к 1-ой картине, Allegro из этой же картины, сцена в подземелье в начале 3-ей картины, танец визирей из 7-ой картины и др.)»¹. Таким образом, С.Варелас вслед за другими русскими композиторами привносит в узбекское искусство новые творческие решения, новые стилевые качества, которые выражаются в синтезе национальных и инонациональных культур.

Композитор привлекает отдельные технологические приемы, характерные для современной музыки, широко использует интер-

¹ Н.Янов-Яновская. Русская музыка в Узбекистане: опыт постановки проблемы. Культурные ценности Международный ежегодник 200-2001, Санкт-Петербург, 2002, с.119

текстульный принцип – применение различных цитат – в новом контексте они обретают символический смысл как, например, интонации «Песни про синий платочек» в вокальном цикле «Город герой – Ленинград», аллюзии «Лунной сонаты» Бетховена в финале оратории «По дорогам войны». Как символы ушедшей эпохи звучат интонации «Траурного марша» Шопена в Третьей симфонии (Памяти отца и всех расстрелянных в концентрационных лагерях).

Востребованность музыки С.Вареласа с годами не уменьшается. По-прежнему его произведения используются во всех звеньях образования – от музыкальной школы до консерватории. Они звучат в концертах, конкурсных и учебных программах. Не сходит со сцены и его опера «Волшебная лампа Аладдина».

С.Варелас – педагог-методист. Молодым музыкантам хорошо знакомы учебные пособия «Альбом фортепианных пьес», «Хрестоматия по чтению партитур», а также сборники инструментальных пьес, составленные композитором для студентов консерватории. Инструктивные сочинения композитора приобретают известность и за пределами Узбекистана. Приведем один из отзывов Ленинградской музыкальной школы для взрослых: «...многие пьесы, входящие в сборники С.Вареласа, как, например, «Альбом фортепианных пьес», «Это не должно поворнуться», исполняются учениками нашей школы, звучат в концертах и имеют большое воспитательное значение»¹.

Варелас не принадлежал к художникам замкнутым, отрешенным от жизни. Он был чутким педагогом, внимательным к каждому студенту, к его творчеству и житейским проблемам. Воздействие его на учеников носило и нравственный, и творческий характер. Как упоминалось ранее, многочисленные студенты С.Вареласа по инструментовке и чтению партитур, по композиции работают педагогами в различных вузах и школах Узбекистана, Ближнего и Дальнего зарубежья. Некоторые из них стали известными в Узбекистане дирижерами, как, например, Ф.Садыков – дирижер Филармонического оркестра узбекских народных инструментов, В.Медюлянов – возглавляющий камерный оркестр телерадио компании Узбекистана, Ф.Абдурахимова – руководитель оркестра узбекских народных инструментов «Согдиана», А.Икрамов – композитор и дирижер эстрадного оркестра теле-радио компании Узбекистан. Хотя учеников по композиции у С.Вареласа было немного, все они успешно работают: Э.Салихов, А.Икрамов, А.Низаметдинходжаева, А.Иванов – в Ташкенте, А.Плахова – в Новосибирске, Н.Галямова – в Прибалтике, В.Криц – в Австралии. Активно занимался Варелас общественной творческой работой.

¹ Архив автора.

Авторские концерты, шефская работа, творческие встречи составили неотъемлемую часть деятельности композитора. Систематические встречи с детьми и взрослыми в Узбекистане или за его пределами всегда доставляли огромное удовлетворение не только слушателю, но и самому автору.

«Человек открытый и доброжелательный, интеллигентный и душевно богатый, он вложил в творчество всю свою любовь к людям, веру в жизнь, в светлые нравственные идеалы. И, конечно, всем этим щедро делился со своими студентами, молодыми музыкантами. Таким светлым лучом и останется он в истории культуры республики, в нашей памяти»¹.

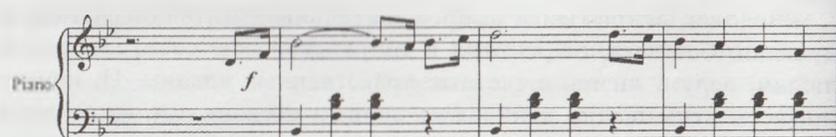
¹ А.Х.Джаббаров. Музыка не кончается. Правда Востока, 1997, 24 августа.

Нотные примеры

МАРШ

№ 1

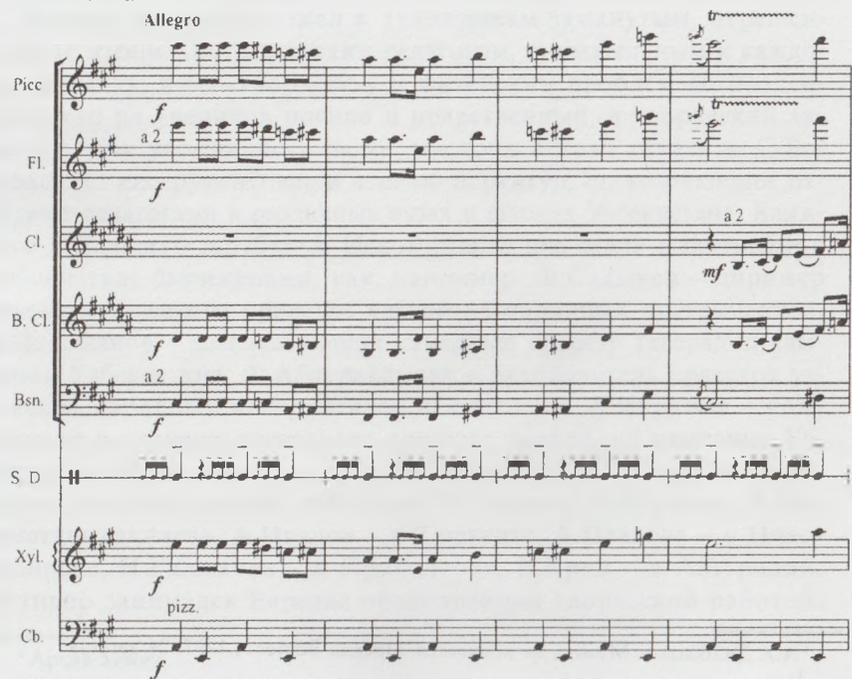
Piano



ЭТО НЕ ДОЛЖНО ПОВТОРИТЬСЯ. НАШЕСТВИЕ

№ 2

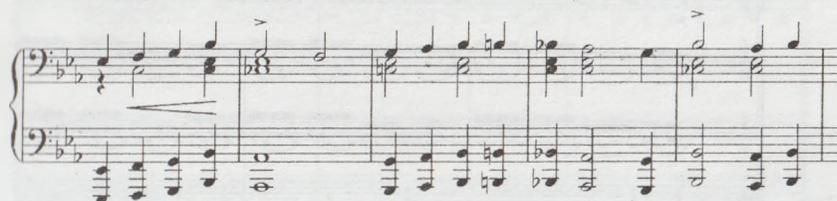
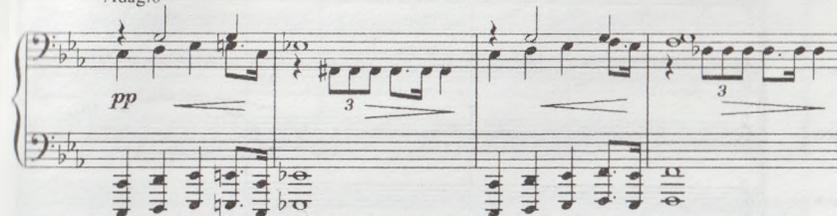
Allegro



У БАБЬЕГО ЯРА

№ 3

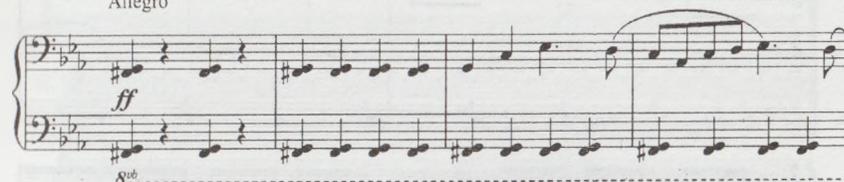
Adagio



ЗА КОЛЮЧЕЙ ПРОВОЛОКОЙ

№ 4

Allegro



СИМФОНИЯ № 1. III часть

№ 5 *lento*

Piccolo

1st Flute

1st Oboe *mf*

English Horn

Clarinet in A *p*

Violin I *p*

Violin II *p*

Viola *pizz.*

Violoncello *pizz.*

Double Bass *pizz.*

Picc.

Fl. I

Ob. I

E. H.

Cl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Flutes

Ob. I

Ob. II

Cl. I

Cl. II

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

СИМФОНИЯ № 2. Финал

№ 6

Flutes

Timpani

Vibraphone

Harp

Violoncello *div.*

Double Bass *p* *div.*

Fls. *p*

Ehns. *con sord.* *pp*

Timp.

Hr.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *unis.*

Db. *unis.*

rit. -

Tbus.
Timp.
Tri.
Hp.
Vln. I
Vln. II
Ve.
Db.

pizz.
pizz.
pizz. divunis. div.unis.
pizz. div. arco gliss.
pp

СИМФОНΙΑ № 3. II часть

№ 7
Andante cantabile

Vibraphone
Compani
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
C. bass

p
p
p
p
p
p

СИМФОНΙΑ № 3. III часть

№ 8
Adagio

Bass solo *mf*
cello div4 + C

Ты - не от - пу - ща - е - ши ра - ба тво - е - го вла - ды - ко

по гла - го - лу тво - е - му с ми - ром

П. П. Г. - во

КОНЦЕРТ ДЛЯ ЧАНГА. Тема побочной партии

№ 9
Cantabile

КАНТАТА «ЗОЯ». Финал

№ 10
Andante lugubre
Басы

p Бо - е - вы - е зна - ме - на скло - ни -

- те у свя - щен - ных мо - гил до - ро - гих.

ПО ДОРОГАМ ВОЙНЫ. Финал

№ 11
Andante ♩ - 60

1st Horn in F
2nd Horn in F
3rd Horn in F
4th Horn in F
Bass
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Double Bass

Под ви гу тво е му - сла - ва! И ме ни тво е му сла - ва!

ЛЕЙТМОТИВ ЛЮБВИ АЛАДИНА И БУДУР

№ 12
Moderato

Аладдин поднимает голову и смотрит на Будур

Аладдин подходит к Будур

ЛЕЙТТЕМА МАГРИБИНЦА

№ 13

Moderato

№ 14

Аладдин вырывается и дотрагивается до лампы

f 3 3 3 3 3 3 3 3

№ 15

Аладдин

Ма ма, ма ма, ус по - койся не вол - нуй - ся и не бой - ся, пусть рассеит ся вся грусть, вся грусть.

№ 16

Andante

Voice

p

Аладдин

mf

Пить... Пить... Пить... Пить... Боль ше не мо - гу.

№ 17

Allegretto

Будур (капризно)

mf Не пой-ду я мыть-ся, не хо-чу ку-пать-ся.

p

№ 18

Будур

f А - А -

А - 3 3

АРИЯ МАГРИБИНЦА

№ 19

Moderato

mf О, поч-тен-ны-е лю-ди, брать-я мо-и!

p

№ 20

Allegro Moderato

Султан

mf Прин-цев во-сем-над-цать из раз-ных го-су-дарств,

во-сем-над-цать ха-нов ли-ши-лись бо-гатств

РЕЧИТАТИВЫ БУДУР

№ 21

Будур

mf Я при-гла-ша-ю те-бя водво-рец, ве-рюло-любитте-бямойо-тец.

№ 22

Moderato

Будур

mf И он мне ска-зал, лишь

толь-ко я-вил-ся, что жизнь он от-даст за ме-ня...

АНСАМБЛЬ «КАКАЯ НАГЛОСТЬ»

№ 23

1й Визирь

2й Визирь Ка- ка... Ка- ка...

Ка ка-янаг лость! Ох! Ах! Ух, ка ка -

3й Визирь

4й Визирь Ка ка-ямер зость! Ах! Ух, ка - ка я,

Ка ка-я сме лость! Ух, ка

Т. ка - ка - я дер - зость!

Т. я, ка - ка - я дер - зость!

Ваг. ка - ка - я дер - зость!

В. ка - ка - я дер - зость!

Рно.

РЕЧИТАТИВ ДЛЯ АЛЬТА И ФОРТЕПИАНО

№ 24

Violin *Rubato*

Piano *p*

Rubato

mf

СТРУННЫЙ КВАРТЕТ. III часть

№ 25

Allegro
arco

f

arco

f

arco

fizz.

f

mf

p

p

УТИХАЕТ СВЕТЛЫЙ ВЕТЕР

№ 26

Andantino

У-ти-ха-ет свет-лый ве-тер на-сту-па-ет се-рый ве-чер.

Во-рон ка-нул на сос-ну, тро-нул сон-ну-ю стру-ну.

ЧЕТЫРЕ ЛЖИ

№ 27

Moderato

Ты благо ро - ден

ЕСЛИ ГУБЫ СКАЗАЛИ: НЕТ ...

№ 28

Moderato

А. ... А.

А. ... А.

ЕСТЬ ПОЦЕЛУИ ПУСТЯКИ

№ 29

Allegretto

Есть по-це-лу-и-пус-тя-ки,

ВАЛЬС С ЧЕРТОВЩИНОЙ

№ 30

Allegro Tempo di Valse

Толь - ко за-слы-шу

поль-ку вда-ли, ка-жет-ся ви-жу в_за-моч-ну-ю сква-жи-ну...

ГОРОД ВЕСНЫ

№ 31

$\text{♩} = 100$

Я и-ду по род-но-му Таш-кен-ту - вновь цве-тут не-бе-

са си-не-вой. Все-ду мо-ре ог-ней,

ДО ВСТРЕЧИ

№ 32

До встре-чи, до встре-чи до встре-чи звезд-ный

ве-чер, звезд-ный ве-чер и снег.

РЕЧКА ТАЛИЦА

№ 33

Andantino

Как те-бе жи-вет-ся, реч-ка Та-ли-ца?

Как те-бе жи-вет-ся, реч-ка Та-ли-ца?

Я ВОЙНУ ПРОКЛЯНУ

№ 34

Moderato

Мой о-тец не при-шел с_войны Он ос-тал-ся на по-ле бо-я. Я вой

ну прок-ля-ну, но от-ца не вер-ну и по-э-то-му боль-но мне, боль-но.

НОЧЬ ВЕСЕННЯЯ СПУСКАЕТСЯ

№ 35

Moderato
soprano

v-pno

Toли снег пу шис - тый сте - лет ся, то лив_и не е са - ды.

cello

f-pno

ЮСУП-МАШИНИСТ

№ 36

Allegro

Ду, ду, ду, ду, ду, ду, ду, я боль - шой сос - тав ве - ду

ОБМАНЩИЦА

№ 37

Allegro non troppo

Но у Лю - бы есть бра - тиш - ка - ох, и вред - ный же маль - чиш - ка!

rit. meno mosso rit.

Го - во - рит он: Лю - ба врет! О - на е - ла го - лый лед. Вот!"

ЗАИНЬКА УШАСТЫЙ

№ 38

Moderato Cantabile
ПРИПЕВ

До - сви - дань - я, здрав - ствуй, за - инь - ка у - шас - тый...

ЛЕТО

№ 39

Allegro

Ка лендарь вос клик нул: "Я ведь весь пы - ла - ю, весь го - рю!"

**ИЗДАНЫЕ И РУКОПИСНЫЕ СОЧИНЕНИЯ
С.ВАРЕЛАСА, ДИСКОГРАФИЯ, РАДИОЗАПИСЬ**

Театрально-сценические произведения

Опера «Волшебная лампа Аладдина», в трех актах. Либретто С.А.Варелас. Партитура, 1973. Клавир М., Советский композитор, 1987.
«Такая любовь». Партитура, 1959 (муз. к драматич. спектаклю).
«Миллион за улыбку». Партитура, 1960 (муз. к драматич. спектаклю).
«Остров Афродиты». Партитура, 1961 (муз. к телеспектаклю).
«Ануш». Партитура, 1971 (муз. к телеспектаклю).

Симфонические произведения

«Поэма». Партитура, 1955, 3/ радио-4565, дир. А.Козловский.
«Поэма о юности». Партитура, 1960.
«Симфониетта» в 4-х ч. Партитура, 1961. 3/р 8840/20/, дир. А.Козловский.
«**Это не должно повториться**»: Семь симфонических картин по рисункам Б.Пророкова. Партитура, 1962. (3/р 11799/15,40/), дир. З.Хакназаров.
«Поэма» «Остров Афродиты» Партитура, 1963.
«**Первая симфония**» в 4-х ч. Партитура, 1967, 3/р РДКС 18230/1730, РТ 1596, дир. А.Козловский.
Поэма «Рожденные бурей». Партитура, 1968. 3/р РДКС 228668/8,15/, дир. З.Хакназаров.
«**Вторая симфония**» в 2-х ч. Партитура, 1985.
«**Третья симфония**» в 3-х ч. «Памяти отца и всех расстрелянных в концентрационных лагерях». Партитура, октябрь 1996.

Вокально-симфонические произведения

Кантата «Зоя» в 4-х ч. Ст. М.Алигер, В.Лебедева-Кумача, Э.Рубальского. Партитура, 1956. Клавир. Ташкент. Уз. ГИХЛ, 1962.
«Песня о партии» для голоса с оркестром, ст. Любавина. Клавир «Славим Узбекистан». Ташкент, Гафура Гуляма, 1977.
Песня «К миру зовем», для голоса с оркестром, ст. М.Ушакова. Клавир. Ташкент, Гафура Гуляма 1962. 3/р8 ,40/.

Песня «Обязательно надо возвращаться домой» для голоса и струнного оркестра (инструментовка А.Кальварского). 1973. 3/р РДКС 21143.

Оратория «По дорогам войны» в 8 частях Для чтеца, солистов, хора и оркестра, ст. М.Рыльского, И.Сельвинского, А.Безыменского, Д.Кедриша, П.Литкопольского, В.Шопиша, Ш.Рифи, Е.Нежинцева. Партитура. 1984.

Хоры а капелла

«Туча», ст. А.Пушкина (1954). Узбекские хоры, Ташкент, 1959.
«Голос» – вокальный цикл из 4-х ч. Ташкент, Гафура Гуляма, 1972.

Произведения для духового оркестра

Симфониетта, 1963.
«Марш» из Симфониетты. Бахор куйлари (Весенние мелодии), Ташкент, Давлат бадий адабиет нашриети, 1963.
Два Марша. Партитура, 1969.
Сюита в 3-х ч. (Марш-скерцо, Вальс, Полька). Партитура, 1979.
Концертная пьеса для трубы с оркестром. Партитура, 1986.
Марш «Победа». Партитура, 1987.
Увертюра №1. Партитура, 1987.
«Пульс времени» – «Праздничный марш». Партитура, 1988.
«Бессмертие навшего» для голоса с оркестром, 1988.
«Это не должно повториться» по рисункам Б.Пророкова (оркестровка В.Небрatenko). Партитура, 1964.
«Марш-танец» на узбекскую народную мелодию «ИлЮр». Партитура, 1990.
Марш «Восток». Партитура, 1989.
Увертюра №2. Партитура, 1990.
Песня «Отгремела война» для голоса с оркестром, 1989.
«Лирическая пьеса». Партитура, 1991.
«Серенада». Партитура, 1991.
Поэма «Вечерний звон». Партитура, 1992.

Произведения для оркестра узбекских народных инструментов

«Иранский вальс». Партитура, 1966.
«Поэма о Хамзе». Партитура, 1967.
«Симфониетта» в 3-х ч. Партитура, 1968.
Сюита в 3-х ч. Партитура, 1968.

Песня «О генерале Рахимове», ст. Т.Тулы, 1968. 3/р РД 16761.
«Концерт» для чанга с оркестром узбекских народных инструментов, 1972. Клавир. Ташкент, Гафура Гуляма, 1974.
«Увертюра №1. Партитура, 1974.
«Поэма». Партитура, 1976. 3/р РТ 3/7,30. Дир.А.Левиев.
«Увертюра» №2. Партитура, 1981.
«У вечного огня» для чтеца и оркестра, ст. Г.Суздаева. Партитура, 1985.

Обработки узбекских авторских и народных мелодий для оркестра узбекских народных инструментов

«Колхозчилар игшиИи», ст. и мелодия народные 1957. Клавир. Узбек хали игшиИи. Изд. «Ташкент», 1980.
«Бир келиб кетсин», 1957, мелодия Хамзы, Клавир. Хамза. Ташкент, Уз. ГИХЛ, 1957.
«Меднат игшиИи», стихи и мелодия народные, 1957. Клавир. Узбекские народные мелодии. Изд. Ташкент, 1960.
«Дуторим», стихи и мелодия Ф.Садыкова, 1957. Клавир. Приезжайте к нам в Узбекистан. Ташкент, Гослитиздат, 1968.
«ЮтлуI бглсин тгйингиз», мелодия Ж.Нажметдинова, 1972.
«Дилрабосан», муз. С.Хайитбаева, 1972.
«К розе», муз. А.Спендиарова, 1972.
«Юрагимни сезарсан», муз. М.Насимова, 1972.
«Јалам юш», муз. А.Тургунова, 1972.
«Ишингда ёниб», муз. Х.Рахимова, 1972.
«Вафо», «уанижоннинг игшиИи», «Жравойнинг игшиИи», муз. А.Мухамедова, 1973.
«Юлдузли кечалар» муз. М.Юсупова, 1973.
«Бахт игшиИи», муз. Г.Кадырова, 1973.
«Танец» из оперы «Лейли и Меджнун», муз. Р.Глиэра, Т.Садыкова, 1987.

Обработки каракалпакских, казахских авторских и народных мелодий для оркестра

Четыре мелодии Р.Султанова, 1968: «Есингдеме», «Жигитка», «Бахар келди», «Коз Караспид»,
Шесть мелодий Х.Турдыкулова, 1968: «Менинг жигит анаким», «Мартлик десатак катурган жигитлар», «Жойанлар кызлар», ст. Х.Туримбетова,
«Кок корабль капитаны», ст. Х.Туримбетова, «Гоззал», «Саз шефгеду каракалпак кызлари», ст. Р.Давлаталиева.
Две народные мелодии: «Илме султан», «Назлы», 1968.

«Жулдузим», казахская мелодия Белоусова, 1968.
«Озингсин», «Камажай» казахские мелодии Байкадамова, 1968
«Аму-Дарья окпомлари», мелодия Н.Маматдинова, ст. Ш.Шамбетмуратова, 1972.
«Келши жањым», народная мелодия, ст. Б.Кайнназарова, 1972..

Камерно-инструментальные и ансамблевые произведения

«Сюита» для струнного квартета в 3-х ч., 1950.
«Струнный квартет» в 3-х ч., 1964. Партитура. Ташкент, Гафура Гуляма, 1981. Грампластинка Мелодия Д-27077, исп. Н.Повер, Ф.Янов-Яновский, А.Рутберг, Г.Бострем.
«Вальс» для гитара и фортепиано (переложение Р.Фелицианта) Пьесы для гитара, Учитель. Ташкент, 1965.
Две пьесы для флейты и кларнета. 1980.
«Пьеса» для скрипки, виолончели и фортепиано. 1980.
«Раис» для квинтета гитаристов. Партитура, Ташкент, «Иттифоц», 1974.
«Экспромт» для ансамбля скрипачей, 1973. Пьесы для скрипки. Ташкент, Гафура Гуляма, 1976.
«Ноктюрн» для ансамбля скрипачей, 1981.
«Экспромт» для кларнета, контрабаса и фортепиано. Партитура, 1986.
«Восточная мелодия» для кларнета, контрабаса, фортепиано. Партитура, 1986.
«Пьеса» на узбекскую тему «Накш» для нага, гитариста-альта, дойры. Партитура, 1985.
«Пьеса» для нага, гитариста-альта, фортепиано. Партитура, 1985.
Две пьесы для рупаб-примы, бас-гитариста, дойры. Партитура, 1985.
«Пьеса» на узбекскую тему «Ирои» для нага, гитариста, бас-гитариста, дойры. Партитура, 1986.
«Осенняя песня» для ансамбля виолончелистов, 1990.

Произведения для скрипки и фортепиано

«Соната», 1954.
«Поэма», 1960, Ташкент, Уз. ГИХЛ, 1962. 3/р. 4565/6,00/. Исп. И.Рейдер.
«Прелюдия», 1964. Пьесы для гитариста, Ташкент, Учитель, 1965, Пьесы для скрипки. Ташкент, Гафура Гуляма, 1976.
«Вальс», 1960, Ташкент, Гафура Гуляма. 1965.
«Танец», 1965.

«Экспромт» для ансамбля скрипачей, 1973. Пьесы для скрипки и фортепиано, Ташкент, Гафура Гуляма, 1976.

«Пьеса», «Вариации на узбекскую тему «Таржиь», «Прелюдия» для скрипки и фортепиано, 1981. Грамзапись, С10-2243337. Исп. В. Рейдер и С. Константиновская.

«Ноктюрн» для ансамбля скрипачей, 1981.

«Грустная пьеса», 1990.

Произведения для альты и фортепиано

«Адажио» и «Речитатив» – «Грамзапись № С10=2243738, 1983. Исп. А. Камиллов и С. Константиновская.

«Восточные напевы» (Иранские напевы), 1983. Танец цветов, Ташкент, Гафура Гуляма, 1983.

Произведения для виолончели и фортепиано

«Романс», 1953. Пьесы узбекских композиторов. Ташкент, Фитувчи, 1989. «Концерт», 1971.

«Рондо», 1974. Пьесы для виолончели и фортепиано. Ташкент, Гафура Гуляма, 1976. Грамзапись № С10-14975, гост 5289-80, исп. Дж. Ибрагимов.

«Баллада», «Прялка», «Узбекский танец», «Эпитафия» – Грамзапись, № С10=2243738, исп. В. Чахвадзе и Л. Лисицына:

Пьесы для узбекских народных инструментов с фортепиано

«Пьеса» для наия и ф-но, 1965. Педагогический репертуар узбекских народных инструментов. Ташкент, Фитувчи, 1980.

«Пьеса для кошная» и ф-но. 1966. Педагогический репертуар узбекских народных инструментов. Ташкент, Фитувчи, 1980.

«Танец», «Пьеса» для рубаба примы и ф-но, 1966..

«Концерт» для рубаба примы и ф-но, 1973.

Пьесы для духовых инструментов и фортепиано

«Пьеса», «Лирический танец», «Иранские напевы» для флейты и фортепиано, 1980.

«Концертная пьеса» для трубы и ф-но, 1982.

«Пассакалья» для тромбона и ф-но, 1982.

«Пьеса» для трубы и ф-но, 1982.

«Вальс», «Речитатив» для трубы и ф-но, 1989.

«Узбекский танец» для валторны и ф-но, 1990.

«Реквием» для тромбона и ф-но, 1994.

«Баллада» для тромбона и ф-но, 1995.

Произведения для фортепиано

«Прелюдия» fis-moll, 1950. Хрестоматия по фортепиано. Ташкент, Фитувчи, 1971.

Фортепианный цикл: «Это не должно повториться», 1964. Изд. «Ташкент», 1964. 7 пьес.

Альбом фортепианных пьес (35 пьес). Ташкент, Фитувчи, 1971.

«Танец», 1966. Хрестоматия по фортепиано. Ташкент, 1981.

«Каракалпакский танец», 1967. Пьесы узбекских композиторов. М., Советский композитор, 1974. 3/р РДКС 19183.

«Поэма о Хамзе» в 4 руки, 1972.

«Симфонietta» в 4 руки, 1973.

«Легенда», «Народный напев», «Песня ручейка», 1975. Пьесы для фортепиано композиторов Узбекистана. М., Советский композитор, 1977

Пьесы для фортепиано (15 пьес). Ташкент, Фитувчи, 1979.

«Вальс», «Под звуки дутара», «Песня пастуха», «Серенада», «Прелюдия» – 1977. Фортепианные пьесы композиторов Средней Азии и Казахстана. Алма Ата, Онер, 1982.

«Шутка» (1978). Пьесы для фортепиано. Вып. 15. М., Советский композитор, 1985.

«Детская пьеса», «Вальс», «Колыбельная», 1978, «Восточный напев», 1979. Юный пианист, вып. 1, Ташкент, Гафура Гуляма, 1979.

«Детская пьеса» и «Вальс», 1978. Пьесы для фортепиано, вып. 13, М., Советский композитор, 1983.

Колыбельная, 1978. Пьесы для фортепиано, вып. 9. М., Советский композитор, 1981.

«Постлюдия», «Русская песня», 1978.

«Прелюдия» на темы Хамзы: «Саёра», «Яша шгро», «Гой ишчилар», 1978. Юный пианист вып. 2. Ташкент, Гафура Гуляма, 1979.

«Прелюдия» ля минор, 1979.

«Маленький рассказ», «Колыбельная», «Песня без слов», Юный пианист, вып. 3. Ташкент, Гафура Гуляма, 1981.

«Сонатина», Пьеса». 1980.

«Радуга», «Таинственное шествие», «Часы», «Скоро праздник», «Обида», «Паровоз», «Хорошее настроение», «Фантастический танец», «Лирический вальс», «Протяжная», «Старая сказка», «Движение», «Сонатина» с-moll. 1983.

«Маленькие вариации», 1986.

«Танец», «Дуэт», «Воспоминание», «Поэма» для 2-х фортепиано. 1987.

«Веселая игра» и «Попрыгунья». Жувноі куйлар (Веселые мелодии), Ташкент, 1989.

«Пять прелюдий на узбекскую тему» (вариации), 1993.

«Баллада» для органа, 1988.

Романсы и песни для голоса и фортепиано

«Как это хочешь назови», ст. С.Щипачева, 1953.

«Мне бросились в глаза», ст. С.Щипачева, 1954. Песни и романсы, Ташкент, Узгосиздат, 1956.

«Камень», ст. А. Исаакяна, 1955.

Два романса, ст. А. Блока, 1956.

«Утихает светлый ветер», «Ты из шопота слов родилась». Песни и романсы. Ташкент, Узгосиздат, 1956.

Лирические романсы, Ташкент, Узгослитиздат, 1961. 6 романсов: «Ты со мной», «Не мог я сразу не приметить», «Мы часто ищем сложности вещей», «Две даты», ст. С.Щипачева (1955), «Жду тебя», ст. Ульмаса, Романс, ст. Б. Пака.

«Жду тебя», ст. Ульмаса. Хрестоматия по фортепиано, «Ититувчи», 1965.

«Надпись на чаше», ст. Я. Шивазе, 1958.

«Сосна», ст. М. Лермонтова, 1959.

«Струна души моей», ст. Т. Тулы, 1968.

Песни и романсы. Ташкент, Гафура Гуляма, 1983, 16 песен и романсов: вокальный цикл, ст. И. Сельвинского: «Если губы сказали: «нет!»», «Мечта моей ты юности», «Ты не от женщины родилась». «Есть поцелуи пустяки». 1966. – Мелодия. Д-27078 – исп. Н. Белозерова, А. Павловский (скрипка), Ю. Тахал (виолончель), Ю. Михайловская (ф-но),

Вокальный цикл, ст. А. Навои, пер. С. Иванова, 1968: «Четыре лжи», «В дни юности», «Я столько видел», и песни на ст. Б. Исраила, Н. Куликова, Р. Фархади, В. Шалагиной.

Романсы: «Ночь, как ночь», ст. А. Блока, 1974.

«Два сердца», ст. А. Исаакяна, 1974.

Два романса, ст. В. Шалагиной: «Ты не смеешь уйти», «Не верю я ...» – 1974

«Пока стояли розы», ст. А. Маркова, 1981.

Три романса, ст. С. Есенина, 1984: «Белая береза», «Над окошком месяц», «В этом мире я прохожий».

Вокальный цикл: «Город герой-Ленинград», ст. В. Шошица, 1985: «К тебе мы вернемся», «Песня про синий платочек», «Ты мне приснилась», «Обязательно встретиться надо», «Имени твоему – Слава!»

Три романса, ст. С. Щипачева, 1988: «Что листья падают», «Ты все в моей судьбе», «Вечерний свет звезды».

«Ветром встань ...», ст. Н. Михайловой, 1990.

Вокальный цикл «Нобелевская премия», ст. Б. Пастернака, 1990: «Я как дикий зверь в загоне», «И дольше века длится день», «Вальс с чертовщиной».

Четыре романса, ст. А. Навои, пер. С. Иванова, 1992: «Пока озаряла ты сны мои», «Все смертны на земле», «Не уходи», «Послания кравчому».

Пять романсов, ст. С. Есенина, 1995: «Черемуха душистая», «Ну, целуй меня, целуй», «Спите любимые братья», «Где ты, где ты отчий дом ...», «Заметает пурга белый путь ...».

Романсы для голоса, скрипки и фортепиано

«Ночь весенняя спускается», ст. А. Горюнова,

«Утихает светлый ветер», ст. А. Блока.

«Что листья падают», ст. С. Щипачева,

«Не ходи за мной», ст. И. Волькер. Пер. Д. Самойлова.

Песни для голоса или хора с фортепиано

Песня о Ташкенте, ст. В. Липко (1949). Ташкент, Узгосиздат, 1950.

«Город весны», Ташкент, Гафура Гуляма, 1967. Шесть песен.

«Город весны» («Песня о Ташкенте»), ст. Ф. Черес, 1964. Радуга, 2-3 вып. Ташкент, Гафура Гуляма, 1983. З/р 11879.

«По Цимлянскому морю», ст. Р. Рузь, 1953

«Мир войну победит», ст. М. Турсунзаде, 1954. Ташкент, Уз. ГИХЛ, 1956.

«Мы долгу верны своему», ст. В. Костыря, 1954.

«Песня о Киеве», ст. И. Неходы, 1954. Песня дружбы, журнал «Музыка» № 2, Киев, 1981.

«Здравствуй, Дон, сказала Волга», ст. А. Сальникова, 1954).

«Пустыню в край цветущий превратим». Ташкент. Узгосиздат, 1955.

«Песни юных друзей», ст. П. Градова, 1956

Новогодний вальс, ст. А. Горюнова, 1957. Гаваскорлар сарнаси. Ташкент, Уз. ГИХЛ, 1959.

«Шуточная», ст. М. Ушакова, 1958.

«Ташкент, мой любимый», ст. А. Горюнова. Песни молодых композиторов, Ташкент, 1985

«Песня друзей музыки», ст. М. Ушакова, 1959. Гаваскорлар сарнаси, Ташкент. Узгослитиздат 1960. Солдаты солнечного края. Ташкент, Политупр. ТУРКВО, 1962.

Выезжаю хлопок собирать, ст. М. Ушакова, 1959. Гаваскорлар сарнаси, Уз. Гослитиздат 1960.

В выходной, ст. И.Шамова, 1959, Ташкент, Узгослитиздат, 1963.
Солдаты солнечного края. Ташкент, 1962.
«К миру зовем». ст. М.Ушакова, Узгослитиздат, 1962.3/р 8618,
(с симфоническим оркестром). «Зарафшан», ст. В.Пушкарева, 1963.
Жур. Узбекистан, №12.
«Памяти героев», ст. Н.Буканова, 1963. Споемте Туркестанцы,
Гафура Гуляма, 1969, 3/р 10943.
«Песня о песне», ст. А.Горюнова, 1963. Гаваскорлар сарнаси,
Узгослитиздат,
«Советский человек», («Песня о Гагарине») ст.М.Матусовского. М.,
Советский композитор, 1961. Школьные годы, вып.2, 1968.3/Р 15880.
«Гульнара», Ташкент, Уз. ГИХЛ 1963. 5 песен.
«Ташкентские зори», ст. Ю.Кленова, 1958. Гаваскорлар сарнаси,
(Дом народного творчества), Ташкент, 1963.
«Я люблю» ст. Э.Орловского, 1958. Гаваскорлар сарнаси. Ташкент
Уз. ГИХЛ, 1960.
«Песня о каменной лестнице», ст. Н.Образцовой, 1960.
«Малина» (шуточная), ст.И.Шамова, 1964.
«Родная застава», ст. Ф.Черес, 1964. Споемте туркестанцы. Ташкент,
1966. «Солдатская лирическая», ст. Н.Буканова, 1964. Споемте
Туркестанцы. Ташкент, 1966.
«Обязательно надо возвращаться домой», ст. Ю.Когтева, 1969.
Эстрадные песни. Ташкент, 1976, 3/р РДКС 21143.
«Песня о Воронеже», ст. Н.Буканова, 1967.
Родной Ташкент. Ташкент, Гафура Гуляма 1970. 9 песен.
Песня о болельщиках футбола», ст. Ю.Когтева(1970).Ст.
Д.Полинина 3/р РД 162217.
«Светите, огни Чарвака», ст. Б.Пака, 1971. Славим Узбекистан,
Ташкент, Гафура Гуляма, 1976. 3/р РДКС 20999.
«Величальная», ст.Н.Пухначева, 1972. Песни о труде, Ташкент, 1976.
«Романтики». Ташкент, Гафура Гуляма 1976. 11 песен.
«Не ходи за мной», ст. И.Волькер, пер. Самойлова, 1970. Эстрадные
песни. Ташкент, 1976.3/р РД 15514.
«До встречи», ст.Н.Куликова, 1972. Романсы и песни, 1983.3/р
РДКС 18914, исп.Ю.Тураев, 3/р РДКС 28056, Ф- Рдкс 27784.Исп.
П.Борисов.
«Моя Россия», ст. Б.Пака, 1971. Подорожник. Ташкент, 1982 .
«Я войну прокляну», ст.Ю.Когтева(1972). Эстрадные песни.,
Ташкент, 1976.3/р РДКС 22261.
«Мой Узбекистан», ст. Н.Буканова. 1974. Славим Узбекистан,
Ташкент, 1976.
«Песня о Самарканде», ст. Л.Мелкумова, 1973,
«Песня о Таганроге», ст. В.Незнамова, 1973,

«Милиция есть милиция», ст. Н.Куликова, 1973,
«Думы», ст. Х.Мухаммада, 1975,
«Утро начинается с газеты», ст. Н.Куликова, 1975. 3/р РДКС 24396.
«У Обелиска», ст. Р.Фархади, 1975. Службу мы несем в
Туркестанском. Ташкент, 1977.
«Твои письма», ст. Р.Фархади, 1975. Радуга №1, 1981.
«Письма», ст. В.Шалагиной, 1977,
«Ташкентские регулировщицы», ст. Вологина, 1977.
«Никто не забыт», ст. Н.Буканова, 1977.
«Эстафета отцов» ст. В.Шалагиной, 1977.3/р Рдкс 26864.
«Русское сердце», ст.А.Горюнова, 1977.3/р Рдкс 28863(2.50).
Три песни, ст. З.Ямпольского, 1980:
«Москва – город герой», «Шахтерский вальс», «Баллада о детях».
«Над Анхором звездный вечер», ст.Б.Пака, 1981.
«Будем помнить», ст. В.Стуловского, 1983.
«На Афганской земле», ст. С.Павлова, 1985.
«Любовь моя, Узбекистан», ст. Д.Полинина, 1985.
«Осока острая», ст. Р.Фархади, 1985.
«Бессмертие павшего», ст. М.Шейхзаде, 1985.
«Отремела война», ст. В.Шалагиной, 1989.
«Здравствуй, весна», ст. В.Шошина, 1991.
«Мой город», ст. Н.Образцовой, 1991.
«Этот день», ст. А. Варела, 1991.

Детские песни для голоса или хора с фортепиано

«Голос внучки», ст. Грипашвили, 1955. Детские песни. Ташкент,
Узгосиздат, 1956.
«Пионерская походная», ст. А.Иванова, 1956. Пионерские песни.
Ташкент, Уз. ГИХЛ, 1956.
«Веселая песенка», ст.З.Петровой, 1957. Пионерские песни. Изд.
«Ташкент», 1964. 3/р Рдкс 19704.
«Времена года» – вокальный цикл в 4-х ч.: «Календарь», «Зима»,
«Весна», «Лето», «Осень». ст.Ю.Яковлева. (1958), Ташкент, Уз.
Гихл, 1965. 3/р5955 632 (5.20).
«Песня дружбы», ст. А.Кучкарбекова, 1960. Пионерские песни.
Т., 1964. Для ребят- октябрят. М., 1968, Веселые песни. Ташкент,
1973.3/р 5878.
«В школу», ст. О.Высотской, 1961. Пионерские песни. Таш-
кент, 1962.
Песенки для малышей. Изд. «Ташкент», 1965. 14 песен.
«Песенки простые», Грамзапись ЗЗД – 0030645, 3/р 5876, 5
песен. Исп.М. Агапова и инструм. ансамбль. Г.Богданович.

«Обманщица», ст. А.Любавина,1961, «Козочки-брыкалочки», ст.Г.Бойко(1961). Дошкольные песни, изд.«Ташкент»,1962,«Юсуп-машинист»,ст.А.Любавина,1961. Огоньки веселых песен, Ташкент, 1982.«Зайка ушастый», ст.А.Севастьяновой,1961, «Песенка простая», ст. М.Ивенсен 1961.

«Кто поет красивей», ст. Г.Бойко,1961,

«Черемуха», ст.Е.Елагиной,1964.

«Мамин праздник», ст. С.Брынских.

Смешные песенки– Грамзапись - С52-11822, 10 песен. Исп.М.Агапова и Н.Гиенко: «Я делать все умею», «Киска», «Заяц и я», «Ежик», «Песенка про двух мишек», ст. В.Шалагиной, «Песенка про Сапара» и «Перец», ст. Б.Пака, «Забияка Петя», ст. Н.Буканова,«День рождения», ст.Х.Мухаммада,«Пряхи», ст. С.Маршака.

«Цвети урюк дружнее», ст.М.Ушакова, 1960.З/Р 60065, Грамзапись 38567. «Мой флажок», ст. А.Алексина,1964. Чижик. Ташкент, 1965. Подснежник. Ташкент, Гафура Гуляма, 1985.

«Плакать зря я не люблю», ст. Е.Ильиной, 1964.

«Школьный вальс», ст. А.Любавина,1965. Любимая школа. Ташкент, Гафура Гуляма 1965.

Песни М.Абдурахимова: «Полюбил я тебя Чимган»,1967. Фиалки.Ташкент, «Прощай, пионерское лето», ст. М.Абдурахимова,1967. Поют пионерские горны, 1977.

Песенки для малышей, 19 песен Ташкент, Гафура Гуляма 1977.

«Киска», ст. В.Шалагиной, 1974. Счастливое поколение, Ташкент,1977.

«Снег идет», ст. Х.Сапарова,1976. Подорожник. Ташкент, 1982, пер. с каракалпакского Б.Пака,

«Двери» и «Перец» ст. Б.Пака, 1976. Подорожник, Ташкент, 1982.

«Наш хлопок», ст. Р.Фархади. Наша дружная семья, М., Советский композитор, 1980.

Песенки для детей. Грамзапись 38535-73. Исп.В.Шашкова и Е.Кирбятъев. 8 песен: «Жадный мальчик», ст. М.Абдурахимова, 1972. З/р19369, «Уплыла тибетейка», ст. М.Абдурахимова, 1972, З/р. Рд 19376.. «Первый класс», ст. А.Прокофьева, 1964. Чижик. Ташкент,1965.

«Пряхи», «Мой конь», «Редкий случай», «Я видел», ст. С.Маршака, «Кто сказал, чтобы было тихо?» Ст. Э.Мошковой,1974. Счастливое поколение. Ташкент, Гафура Гуляма, 1975.

Песни М.Абдурахимова: «На зорьке», 1972. Поколение ленинцев. Ташкент, Гафура Гуляма 1980, «Ласточкина песня» ,1872.

«Цветочек» ст. Э.Мошковой, 1974. Счастливое плавание. Ташкент, Гафура Гуляма,1975.

«Первый хлопок», ст. Н.Умерова, 1975.

«Первомай», ст. Н.Красильникова, 1975. Поиграй-ка с нами, Ташкент, Гафура Гуляма, 1977.

«Поиграй-ка с нами белый медведь», ст.И.Муслимова, пер. М.Ушакова,1975. Поиграй-ка с нами. Ташкент, Гафура Гуляма,1977.

«Ежик», ст. В.Шалагиной. Подснежник, Ташкент, Гафура Гуляма, 1977,

«Кукла заболела», ст. В.Шалагиной,1978.

«Это солнце ярко светит», ст. Н.Буканова, 1978.

«Воробей», ст. Р.Фархади,1978. Песенки для малышей, 1980.

«Олимпийцы среди нас», ст.Р.Фархади, 1978. Олимпийцы среди нас, Ташкент, Гафура Гуляма 1980.

«Песня о хлопке», ст. Саяра, 1978,

«Одуванчики», ст. А.Горюнова, 1979.

«Буратино», ст. В.Шалагиной, 1979.

«Моя лошадка» ст. В.Шалагиной,1979. Огоньки веселых песен, 1982.

«Месяц», ст. А.Горюнова, 1979.

«В нашем классе», ст.Б.Пака,1979.

«Хвастливый петушок», ст. Р.Фархади,1980. Огоньки веселых песен, 1982.

«Сосед озорник», ст. Р.Фархади, 1980.

Три песни на ст. З.Ямпольского, 1980. «Космонавт», «Расскажи, учитель ...», «Сказка о рыбаке и рыбке».

«Речка-невеличка», ст. Н.Красильникова, 1980. Огоньки веселых песен, 1982.

«Сто тропинок, сто дорог», «На границе», ст. Н.Красильникова, 1981.

«Если быют – ответь», ст. А.Барто, 1982.

«Разноцветная планета», ст. В.Орлова, 1984,

«Петуха спросили дети», ст. Конькова, 1985.

«Первоклассница», ст. В.Шалагиной, 1986.

«Дождик», ст. О.Григорьева, 1986,

«Песенка про Толю», ст. А.Иванова, 1987.

«Первоклассник», ст. М. Абдушукуровой, 1988.

Сборник Искорки: С. Варелас, В.Зудов, Ташкент, Гафура Гуляма, 1988. 11 песен С.Вареласа.

«Адиллик» и «Айиполвон», ст. М.Абдушукурова,1988.

«Урок вежливости», «Сказки про дурака», ст. С.Маршака. 1985,1991.

«Витины открытия», «В математике стране», ст. С.Погорельского, 1993.

«Не врите ль вы, кума?», И.Эрсибург, 1993.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. **Абдуллаев Р.** Через годы, через расстояния. Правда Востока, 1987, 8 декабря.
2. **Авторский концерт** ташкентского композитора. Вечерний Ташкент, 1987, 22 апреля.
3. **Адылов А.** Симфония звучит в цехе. Комсомолец Узбекистана, 1959 17 сентября.
4. **Александрова Г.** Строить и жить помогают. Бабаев С. Халкчил асарлар яратайлик. Совет Узбекистони санъати, 19857
5. **Аманмурадова С.** В честь Совета Вареласа. Музыкальное обозрение (Москва), 1993, 10 июня.
6. **Афанасьева Н.** Юбилей в Ташкенте. Таганрогская правда, 1987, 5 июня.
7. **Бахрамов В.** Достижения музыки – народу. Ташкентская правда 1982, 12 июня.
8. **Берлин А.** Ждем дружеских встреч с композиторами России. Правда Востока, 1963,12 октября.
9. **Бойко З** Дар композитора – землякам. Таганрогская правда,1984, 26 апреля.
10. **Бурханов М.** Воспеть подвиг народа. Правда Востока, 1960, 8 июня.
11. **Варелас С.** Играет духовой оркестр. Правда Востока, 1995, 4 ноября.
12. **Варелас С.** Воспоминания (рукопись).
13. **Вечер музыки среди картин.** Рабочий край (Иваново), 1990, 25 августа.
14. **Вечер композиторов Узбекистана.** Коммунист Таджикистана, 1984, 17 июня.
15. «**Волшебная лампа Аладдина**». Киносценарий. М., 1971.
16. **Ворм Т.** Вся жизнь – в музыке. Вечерний Ташкент, 1993.
17. **Вызго Т., Насырова Ч.** Глава III. Опера. История узбекской советской музыки. Т.3, 1991.
18. **ВызгоТ.С.** Глава 1У. Камерный ансамбль. История узбекской советской музыки. Т.п, 1973.
19. **Галущенко И.** Верность героико-патриотической теме. Фрунзевец, 1983, 13 марта.
20. **Галущенко И.** Музыка, полная света. Правда Востока, 1993, 10 апреля.

21. **Галущенко И.** На юбилейном вечере С.Вареласа. Советская музыка, 1983, №9.
22. **Галущенко И.,** Малян Д. Слушатель, которого люблю. Комсомолец Узбекистана, 1985, 22 февраля.
23. **Геллер М.** Играет духовой оркестр ... Вечерний Ташкент, 1987, 25 февраля.
24. **Герцева А.** Старая, старая сказка ... Вечерний Ташкент,1978,13 июля.
25. **Головяни Т.** Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана. Ташкент, 1990.
26. **Головяни Т.А.,** Мейке Е.С. Справочник Композиторы и музыковеды Узбекистана. Ташкент, 1999.
27. **Гончарова Н.** Вам песня моя. Великолукская правда, 1982,30 апреля.
28. **Гость из Ташкента.** Таганрогская правда, 1985, 1 ноября.
29. **А.А.Горюнову – 70 лет** Великолукская правда, 1985,1 ноября.
30. **Гульзарова И.** Кгркмас Мухитдинов на сцене и в жизни. Вечерний Ташкент, 1986, 20 октября.
31. **Дадабаева М.** Болалар учун опера. Узбекистон маданияти, 1978, 21 июля.
32. **Дар композитора – землякам.** Таганрогская правда, 1984, 26 апреля.
33. **Две встречи, два концерта.** Правда Востока, 1964, 28 марта.
34. **Демин Н.** И песня и стих – это бомба и знамя. Правда Востока, 1964, 8 октября.
35. **Дементьев В.** Как я полюбил джинна. Пионер Востока,1979, 13 января.
36. **Демьяненко В.** Играет оркестр парка. Таганрогская правда, 1969, 10 апреля.
37. **Джаббаров А.** Памяти ушедших: Совет Афанасьевич Варелас. Музыка, 1997. №6-7.
38. **Джаббаров А.** Музыка не кончается. Правда Востока 1997, 24. августа.
39. **Джаббаров А.Соломонова Т.** Композиторы и музыковеды Узбекистана. Ташкент, 1975.
40. **Джураев Ф.** Большой театр маленьким. Вечерний Ташкент, 1979, 19 марта.
41. **Дмитрюк Л.** Искренно и честно. Боевое знамя (Алма-Ата), 1985, 3 ноября.
42. **Додонова А.** «Это не должно повториться». Рабочий край (Иваново), 1984, 19 февраля.
43. **Елина С.** В Ташкентской консерватории. Ташкентская правда, 1954, 17 ноября.

44. **Закиров М.** Вся его жизнь — это музыка. Ташкентская правда, 1998, 30 мая.
45. **Захидов В.** Хакназаров З. Наше общее достояние. Известия, 1979, 24 марта.
46. **Зипман Э.** Музыка живет, музыка работает. Правда Востока, 1985, 24 августа.
47. **Зубковская И.** Опера С.А.Вареласа «Волшебная лампа Аладдина». Дипломная работа, рукопись. Научный руководитель Г.С.Амбарцумова. Ташкент, 1976.
48. **Зудов В.** Когда играет духовой оркестр. Правда Востока, 1986, 12 декабря. Ибрагимов А. В дружбе с песней. Комсомолец Узбекистана, 1981, 17 октября.
49. **Итоги конкурса** на лучшую массовую песню. Комсомолец Узбекистана, 1949, 26 ноября,
50. **Ижодий учрашув.** Ўзбекистон адабиёти ва санъати, 1982, 3 декабря.
51. **История узбекской советской музыки** в трех томах. Ташкент, 1971, 1972, 1994.
52. **Карамьшьева И.** Проблемы детской оперы в Узбекистане. Дипломная работа, рукопись. Научный руководитель М.С.Ковбас, 1978.
53. **Карслова И.** Итоги года в музыкальных учебных заведениях республики. Правда Востока, 1955, 17 августа.
54. **Карслова И.** Молодые композиторы Узбекистана. Комсомолец Узбекистана, 1955, 8 декабря.
55. **Каримов Н.** Встреча с композиторами. Ленинский путь (Самарканд), 1963, 15 июня.
56. **Кашина И.** Оперу ставят студенты. Правда Востока, 1975, 23 июля.
57. **Карпенко В.** Все «Времена года» наши. Правда Востока, 1964, 24 февраля.
58. **Карпова В.** Помнить и не допустить вновь. Ленинец (Фрунзе), 1984, 8 декабря.
59. **Кессиди Ф.Х.** С.Варелас. Энциклопедия советских греков. М., 1994.
60. **Климова Т.** Силой искусства. Правда Востока, 1987, 26 апреля.
61. **Кульбашина И.** В честь великой даты. Фрунзевец, 1985, 17 мая.
62. **Кодырова Н.** Оянглари сизри. Ўзбекистон адабиёти ва санъати 1984, 17 августа
63. **Козловский А.** Своей дорожкой в искусство. Правда Востока, 1955.
64. **Концерт учеников и преподавателей.** Таганрогская правда, 1965, 30 марта
65. **Кулинич М.** Прозвучала впервые ... Вечерний Ташкент, 1974, 23 декабря. Курицын Р. Авторский концерт. Дзержинск, 1985, 2 октября.

66. **Леонидов Э.** Концерт дружбы. Комсомолец Узбекистана, 1957, 5 декабря.
67. **Лустин В.** Солдатам солнечного края. Комсомолец Узбекистана, 1957, 5 декабря.
68. **Мальмберг И.** Восточная поэтическая миниатюра в творчестве советских композиторов. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ташкент, 1988, с.140-148.
69. **Мейке Е.** Крепче узы дружбы. Бюллетень секретариата Правления СК СССР, 1987, №:6-7.
70. **Мемориальный дом-музей.** (Иваново), 1984, 4 февраля.
71. **Минин Е.** С песней по науки. Великолукская правда, 1980, 26 января.
72. **Михайлова Н.** Звучит таганрогский мотив ... Таганрогская правда, 1987, 14 апреля.
73. **Михайлова Н.** В поисках забытых имен. Таганрогская правда, 1987, 28 марта.
74. **Молодые композиторы Узбекистана.** Ташкентская правда, 1955, 10 июля.
75. **Музыкальная весна.** Таганрогская правда, 1965, 24 марта.
76. **На разные вкусы.** Рабочий край (Иваново), 1984, 4 февраля.
77. **На X съезде композиторов Эстонии.** Вечерний Таллин, 1974, 27 ноября.
78. **Нажметдинов Ж.** Ювнот и гишлар. Ленин учуни, 1974, 8 января
79. **Небылицкий Б.** Молодой композитор. Комсомолец Узбекистана, 1954, 7 декабря.
80. **Никифорова Н.** Мир музыки. Ферганская правда, 1976, 11 марта
81. **Никольская О.** Солнечные люди. Вечерний Ташкент, 1998, 5 января.
82. **Новые хоровые коллективы.** Правда Востока, 1953, 17 мая.
83. **Нурмухамедова Б.** Юбилей-Сказка. Вечерний Ташкент, 1993, 2 ноября.
84. **Нурымова-Турсунова Н.** Вся жизнь — в музыке. Ваташарвар, 1993, 7 сентября
85. **Озеров Л.** Илья Сельвинский — поэт-оркестр. Советская музыка, 1988, № 11.
86. **Очаровская Д.** Песня в боевом строю. Правда Востока, 1979, 22 марта.
87. **Пастельняк Н.** Камерно-инструментальная музыка С.А.Вареласа. Дипломная работа, рукопись. Научный руководитель З.М.Мирхайдарова., 1986.
88. **Плунгян В.** «Волшебная лампа» для детского сердца. Комсомолец Узбекистана, 1978, 26 декабря.

89. Плушги В. Еще одна детская опера. Музыкальная жизнь, 1979, №5.
90. Прозоровская Л. Вся жизнь – музыке. Таганрогская правда, 1983, 1 апреля.
91. Прозоровская Л. И вновь звучал рояль В. Молла. Таганрогская правда, 1979, 28 августа.
92. Прохорова С. Улица Пророкова, 15. Корни. Ярославль, 1989.
93. Принято к исполнению. Ташкенская правда, 1967, 14 июня.
94. Подарим народу 600 произведений. Правда Востока, 1965, 10 марта.
95. Поздравляем с юбилеем. Советская музыка, 1973, №3.
96. Помнить и не допустить вновь. Иваново, 1984, 8 февраля.
97. Райтур М. Некоторые особенности музыкального языка камерно-вокального творчества С.А. Вареласа. Дипломная работа, рукопись. Научный руководитель доцент А.Я. Коральский, 1971
98. Романов Л. В гостях у композиторов Узбекистана. Ташкенская правда, 1960, 24 апреля.
99. Романова Л. Вклад таганрожцев-греков в культуру города России. Таганрогский вестник, 1993, 27 марта.
100. Савранский В. Грани таланта. Вечерний Ташкент, 1973, 31 декабря.
102. Сайдаминова Д. Дайте песне крылья. Правда Востока, 1982, 2 февраля.
103. Сегодня (Оркестр народных инструментов). Вечерний Ташкент, 1973, 7 февраля.
104. Столяр З. Встречи обогащают. Правда Востока, 1987, 8 декабря.
105. Соломонова Т. Новые песни – народу. Правда Востока, 1962, 13 февраля.
106. Творчество молодых композиторов. Комсомолец Узбекистана, 1953, 14 апреля.
107. Творческий отчет в Москве. Правда Востока, 1986, 22 февраля.
108. Трофимов А. Театр им. А. Навои: палитра нового сезона. Правда Востока, 1987, 21 августа.
109. Туровец Н. Вечер композиторов Узбекистана. Коммунист Таджикистан, 1984, 17 июня.
110. Тюменева А. Композитор С. Варелас. Комсомолец Узбекистана, 1957, 5 декабря.
111. Убайдуллаева Р. Камерно-вокальное и песенное творчество С.А. Вареласа. Дипломная работа. Научный руководитель. С.П. Галицкая. Рукопись. ТГК. 1986.
112. Убайдуллаева Р. Через годы – через расстояния. Правда Востока, 1987, 8 декабря.
113. Указ Верховного Совета Узбекистана о присвоении почетного звания Засл. деятель С. Вареласу. Правда Востока, 1987, 8 декабря.

114. Федоров Г. Под сенью дружных муз. Таганрогский вестник, 1993, 23 октября.
115. Фомайди Г. «Здравствуй, музыка!». Комсомолец Узбекистана, 1983, 2 марта.
116. Халикова Г. Обладатель многогранного таланта. Совет Узбекистана, 1983, №4.
117. Харитона Т. Таганрог музыкальный. Комсомолец (Ростов-Дону), 1965, 3 апреля.
118. Хасанова Н. Учитель творец. Учитель Узбекистана, 1993.
119. Хасанова Н. Солнечный человек. Солнышко, 7-13 апреля.
120. Холикова Г. Серирра и жод содиби. Совет Узбекистана санъати. 1983, №4.
121. Хорват Л. «Театр-детям». Комсомолец Узбекистана, 1979, 27 марта.
122. Хромско Г. Юбилейный спектакль. Вечерний Ташкент, 1988, 17 октября.
123. Хромеев Г. Обменные концерты. Вечерний Ташкент, 1987, 15 мая.
124. Чаплыгина О. Музыка в гостях у детворы. Информационный бюллетень Секр. Правл. СК СССР, 1987, №5.
125. Чаплыгина О. Крепнут узы дружбы. Вечерний Ташкент, 1987, 23 мая.
126. Чаплыгина О. Новые творческие контакты. Информационный бюллетень секр. Правл. СК СССР, 1988, №1-2.
127. Щедрая осень. Вечерний Ташкент, 1979, 12 сентября.
128. Юсупов Л. Любовь его – песня. Правда Востока, 1992, 25 января.
129. Юрова С. Четырнадцатый сезон на сцене ГАБТа «Волшебная лампа Аладдина». Вечерний Ташкент, 1993, 18 ноября.
130. Янов-Яновская Н. Б.Б. Надежин. Вопросы музыкальной культуры, вып. 2. Ташкент, 1969.
131. Янов-Яновская Н. Музыкальная жизнь 1945-1967. История узбекской советской музыки, 2 том, 1973.
132. Янов-Яновская Н.С. Русская музыка в Узбекистане: опыт постановки проблемы. Культурные ценности. Международный ежегодник. 2000-2002. Санкт-Петербург, 2002.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Избранные статьи, посвященные творчеству С.Вареласа

ЕЩЕ ОДНА ДЕТСКАЯ ОПЕРА

В. Плунгян. Музыкальная жизнь М., 1978.

Недавно мне довелось побывать на премьере оперы-сказки С.Вареласа «Волшебная лампа Аладдина» в Академическом Большом театре имени А.Навои. Зал был переполнен, настроение приподнятое. (Я не помню такого успеха в «биографии» детских спектаклей театра). Сама я возвращалась с премьеры наполненная свежими художественными впечатлениями, хотя, не скрою, была во многом неудовлетворена. Больше всего меня интересовала реакция самих детей. Я не имею в виду их дружные аплодисменты – меня поразило другое: в антрактах и в конце спектакля дети, как замороженные, оставались на местах. И неизвестно, сколько бы это продолжалось, если бы не их заботливые сопровождающие.

В то же время нельзя не отметить, что во время спектакля порой ощущалась иная реакция малышей, которые по ходу действия задавали вопросы из-за невнятного произносимого текста или сценических неувязок. Увлечшись сюжетом и музыкой, ребята не могли мириться с «неточностями», мешавшими их восприятию.

Как известно, сказка «Волшебная лампа Аладдина» написана в прозе. На этой литературной основе композитор Сергей Афанасьевич Варелас создал стихотворное либретто, обнаружив при этом поэтическое дарование и достаточно развитое чувство оперной сцены. Для драматургии этой детской оперы-сказки характерен принцип сквозного музыкального действия с развитой лейтмотивной системой, события разворачиваются стремительно, с постепенным «сжатием» от акта к акту. Во всем ощущается тенденция к лаконичности высказывания. Это проявляется как в «кинокадровости» отдельных эпизодов (наряду со сценическими протяженными фрагментами), так и в миниатюрности вокальных форм (сольных, ансамблевых, хоровых). Выпуклые и яркие вокальные номера, таким образом, не тормозят развитие действия.

Написанная рукой русского композитора, музыка оперы близка духу восточной сказки. Мы слышим интонации узбекской музыки, органически вошедших в лексику композитора, многие годы связанного с национальной культурой Узбекистана. Порой улавливаются и черты стиля, идущего от классических традиций «русского Востока». Музыка С.Вареласа – образна, в ней широко ис-

пользованы жанровые элементы (вальс, хабанера, марш, гимн). Неожиданно раскрылось в этом произведении и комедийно-сатирическое дарование композитора.

Действующие лица представлены двумя противоборствующими группами: первую составляют силы добра – Аладдин, Будур, мать Аладдина, добрый дух Джинн, вторую – отрицательные образы: Злой волшебник-магрибинец, Султан и четыре визиря. Контрастность заключается и в традиционном для сказочных сюжетов противопоставлении реального и фантастического миров.

Значительное место в опере занимает балет. Яркие и разнохарактерные танцевальные номера свидетельствуют о том, что композитор хорошо чувствует хореографическую пластику. Из балетных сцен оперы-сказки маленьких зрителей поражает своей фантастикой «Танец скелетов». Его изобретательное сценическое решение – талантливая находка всего постановочно-исполнительского ансамбля и, прежде всего, балетмейстера Т.Дусметова.

В эпизодах, где участвует добрый волшебник, в глубине, над сценой появляется объемное изображение головы смеющегося Джинна. Она «оживлена» красочным оформлением, игрой меняющегося света. Этот впечатляющий облик доброго духа – счастливая находка режиссера-постановщика О.Узакова. Немалая заслуга принадлежит здесь и художнику С.Фесько.

Оценивая оперу в целом, следует отметить, что режиссер-постановщик О.Узаков, как и весь сценический ансамбль, во многом учли особенности детского восприятия музыкального спектакля. Немалая заслуга принадлежит здесь дирижеру Г.Туляганову, хормейстерам С.Шадманову и Л.Шилькруту.

«Волшебная лампа Аладдина» – одна из пяти опер, написанных узбекскими композиторами только на сказочные сюжеты (в этом отношении уже имеется опыт постановок). Сценическая судьба оперы-сказки С.Вареласа только началась. Спектаклю еще предстоит совершенствоваться; но несмотря на это уже ясно, что свет и тепло «Волшебной лампы» будут согревать юные сердца, что это произведение принадлежит к лучшим образцам жанра детской оперы.

ЮБИЛЕЙ ... СКАЗКА

Б.Нурмухамедова.

Вечерний Ташкент. 2 ноября, 1993.

В ГАБТе имени А.Навои состоялся юбилей сказки – 150-е представление детской оперы С.Вареласа «Волшебная лампа Аладдина».

В тот день в театре творились «чудеса». Сцена излучала доброту и свет. Сердца детей и взрослых наполнились радостью при встрече

со своими любимыми героями. Присутствующие с интересом следили за влюбленным и пылким юношей Аладдином, роль которого мастерски сыграл бессменный П.Мустафаев. Пленила зрителей своей игрой неувыдаемая В.Григорьева, исполнительница роли Будур. С огромным темпераментом был представлен злой колдун Магрибинец заслуженным артистом Узбекистана Х.Кичимбаевым. Детвора от души смеялась над «выходками» Султана – заслуженного артиста Узбекистана К.Мухитдинова. И, конечно же, юные зрители восхищались добрым Джинном – Р.Титеевым, громовой голос которого сотрясал и «заколдовывал» зал.

Дети – это чуткие и взыскательные зрители. Поэтому именно к ним я, в первую очередь, и подошла после спектакля. Меня окружили мальчишки и девчонки из школы №180. Они с восторгом отзывались о музыкальной сказке, делились со мной своими впечатлениями, давали оценку тому, что и как происходило на сцене.

15 лет тому назад первый критик «Волшебной лампы Аладдина» В.З.Плунгян задала детям вопрос: «Чему учит сказка?» И я решила последовать ее примеру и провела «экспресс-опрос» среди звонкой детворы. На заданный вопрос одни ответили «Добру!», другие заметили: «Не быть завистливыми», а маленькая девочка с большими по-сказочному бантами сказала: «Уметь защищать слабых ...».

В самом деле, из года в год детская опера «сказочника» С.Вареласа учит детей быть добрыми, искренними, бороться со злом, с завистью, с жадностью ... Выросли, стали взрослыми первые зрители. Но они все равно еще посещают театр, когда «зажигаются огни» «Волшебной лампы», но только уже со своими детьми. Так случилось и в этот раз, когда зал был заполнен детворой в сопровождении заботливых взрослых.

Дети растут – сказка остается. Сказка не стареет, но «старее» театр, «стареют костюмы», декорации. Скудеет состав действующих лиц, если сравнить программки нынешние и пятнадцатилетней давности. Упрощаются некоторые события оперы ...

Почему так происходит? В свое время при первых постановках критика отмечала погрешности в исполнении. Но ведь сейчас не откажешь мастерству и вдохновению актеров. Практически все упирается в «обветшалость» театральной постановки. И вот здесь, думается, лозунг «Все лучшее детям» должен «разрушить» все преграды на пути к волшебству сценического воплощения детской оперы.

Ведь, что такое театр для ребенка? Это – сказочный мир, полный чудес и волшебства. Это – непознанная Вселенная, где сталкиваются реальность и фантастика. И этот мир на сцене, сознательно или бессознательно, влияет на психику ребенка на формирование его личности. Потому очень важно, как подается материал, все его детали.

Еще Максим Горький говорил: «Всем хорошим во мне я обязан книге. Но ведь театр и есть иллюстрированная «книга событий». И эта «книга», как я полагаю, должна быть хорошо иллюстрирована.

ЧЕТЫРНАДЦАТЫЙ СЕЗОН НА СЦЕНЕ ГАБТА «ВОЛШЕБНАЯ ЛАМПА АЛАДДИНА»

Юрова С. Вечерний Ташкент. 18 ноября, 1993.

Каждое воскресенье холлы ГАБТа им. А.Навои наполняются веселыми голосами детей, пришедших на утренний спектакль. Постановки опер и балетов для юных любителей музыкального театра стали неотъемлемой частью сложной и многообразной работы коллектива. В репертуар театра вошли оперы-сказки «Василиса Прекрасная» А.Берлина, «Али-Баба и сорок разбойников» В.Милова, «Волшебная флейта» В.Моцарта, балеты «Золушка» С.Прокофьева и «Щелкунчик» П.Чайковского, «Чиполлино» К.Хачатуряна. Отраднo, что репертуар для юного зрителя постоянно расширяется и обновляется. Но один из спектаклей оказался на удивление устойчивым. Это опера-сказка «Волшебная лампа Аладдина» С.Вареласа, которая идет на сцене ГАБТа уже 14 сезон. Опера выдержала уже 150 постановок.

В чем же причина столь прочного успеха оперы С.Вареласа? Очевидно, в глубоком знании композитора специфики музыкального театра, особенностей восприятия музыки детской аудиторией. Одну из привлекательных сторон спектакля составляет музыкальный язык – современный, понятный и взрослым, и детям. Именно на таких операх можно приобщить подрастающее поколение к музыкальному театру, к восприятию такого сложного жанра, как опера.

Музыка С.Вареласа пленяет слушателей красивыми восточными мелодиями, ярким национальным колоритом (сцена на площади в Багдаде, появление прищессы Будур).

Оригинальны находки композитора в музыкальной характеристике Джинна, вокальная партия которого озвучивается по микрофону и поддерживается в оркестре ударными и духовыми инструментами, что вызывает колоссальный эффект. При появлении Джинна даже взрослых пробирал холодок страха, настолько естественно выглядело все происходящее на сцене.

Говоря об исполнителях, в первую очередь необходимо отметить прекрасные вокальные данные Ш.Тохтабаевой (Прищесса Будур), которая прекрасно справилась со своей ролью, заслужен-

ного артиста Республики Узбекистан Х.Кичимбасва(Магрибинец), заслуженного артиста Республики Узбекистан Р.Титеева (Джинн, начальник стражи) П.Мустафаева (Аладдин), М.Мелиева(Султан). Кроме того, необходимо отметить, что П.Мустафаев, обладает незаурядным драматическим талантом. Надо сказать, что все артисты без исключения играли в этом спектакле с огромным энтузиазмом и увлечением.

Особо хочется отметить успех балетной труппы. Постановки хореографических номеров балетмейстером Икрамом Юсуповым отличаются новизной и оригинальностью. Так, очень интересен танец скелетов (в картине Подземелье), вызвавший аплодисменты и чувство замороженности маленьких зрителей. Яркое зрелище представляет танец свиты девушек (в 1 действии) и танец-Мираж (в 3 действии).

Таким образом, синтез музыки, пения и хореографии с успехом удерживают внимание аудитории на протяжении всего спектакля. Может быть, несколько перестарались звукорежиссеры в озвучивании партии Джинна по микрофону. Звук был настолько громким, что некоторые ребята даже пытались закрыть ладошками уши, что впрочем, ничуть не испортило общего впечатления от спектакля.

Слаженно и профессионально звучит оркестр под управлением дирижера А.Ю. Эргашева. Со вкусом богатой фантазией в духе восточной сказки выполнено художественное оформление оперы. Так, при каждой смене декорации зрительный зал охватывал шепот восхищения (Сцена на площади, Подземелье, дворик дома Аладдина, освещенный лунным светом).

Благородная миссия – писать музыку для детей – выполнена С.Вареласом блестяще. Музыка в опере – искренняя и непосредственная. Добрыми, человечными, очень теплыми и мелодичными интонациями наделяет он своих героев. В прекрасном сценическом воплощении сказочные образы обретают выпуклую зримость и неповторимую оригинальность. Приходите на оперу С.Вареласа в постановке ГАБТа им. А.Навои – вы получите истинное удовольствие. Ничто так лучше не передает тех чувств, которые уносили с собой маленькие зрители, уходя с оперного спектакля, как слова дирижера Анвара Юлдашевича Эргашева: «Прекрасная музыка, прекрасный спектакль, один из лучших детских спектаклей на сегодняшний день».

СОЛНЕЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК

И.Хасанова. «Солнышко», 7 – 13 апреля

Существует такое понятие – «Солнечные люди». Они идут рядом с нами по жизни, претерпевая все те же трудности и сложности, что и мы. Но при этом они словно «излучают свет», в их глазах всегда доброта и участие. Зачастую они немногословны, но от общения с ними становится тепло.

Именно таким человеком был Совет Афанасьевич Варелас. Бог щедро одарил его – Совет Афанасьевич прекрасно рисовал, сочинял стихи, обладал талантом драматурга. Но все же призванием его стала музыка. Путь к творчеству композитора не был «усеян розами» – только в 23 года (когда иные уже заканчивают институты!) С.А.Варелас поступил в музыкальное училище, в котором сначала занимался в классе гитары, затем на дирижерско-хоровом отделении. Лишь в конце 3 курса определилась настоящая его специальность – композитор. И в Ташгосконсерваторию С.А.Варелас поступал уже как композитор. Вероятно многие из вас, ребята, искренне уверены в том, что композиторам не надо учиться – как можно научить сочинять музыку? Ведь она приходит из ниоткуда, кажется, что мелодия рождается сама по себе. Но в сочинении музыки, как и в любом творческом процессе, существуют свои правила, свои законы. И очень важно, чтобы рядом с будущим композитором был талантливый и опытный педагог, способный понять и оценить все творческие эксперименты юного дарования. Именно такие педагоги были у С.А.Вареласа – это известные композиторы Узбекистана Борис Федорович Гиенко и Борис Борисович Надеждин. Таким педагогом стал и он сам. Более тридцати лет Совет Афанасьевич вел класс композиции инструментовки чтения партитур (есть и такие предметы) в консерватории. Больше 20 лет преподавал в школе им.В.А.Успенского.

Наверное, одно из самых известных его произведений – детская опера-сказка «Волшебная лампа Аладдина», либретто которой написал Совет Афанасьевич. В июле 1998 года опера отпразднует свой 20-летний юбилей. А на сегодняшний день она выдержала рекордное число постановок – около 200!

Композитор практически обращался ко всем жанрам. Он писал симфонии, вокально-симфонические произведения. Совет Афанасьевич интересовался и узбекской традиционной музыкой – им созданы обработки и оригинальные сочинения для оркестра узбекских народных инструментов. Многие элементы узбекской народной музыки композитор творчески использовал в своих сочинениях.

Особое место в творчестве Совета Афанасьевича занимает музыка для детей. Более 100 песен, пьесы для фортепиано, струнных унисонов(ансамблей скрипачей и виолончелистов,) камерные сочинения ...

Недавно в Ташгосконсерватории им. М.Ашрафи состоялся концерт детской музыки памяти композитора. Несмотря на то, что прозвучала лишь малая частица того, что создал Совет Афанасьевич для юных слушателей (все концерты, увы, ограничены во времени) публика убедилась насколько прекрасна и интересна его музыка. Композитор писал о детях тепло, искренне, с мягкой лавиной. Каждая из песен – будь то «Озорница»(ст.А.Любавина) или «Жадный мальчик» М. Абурахимова), «Козочки-брыкалочки» (ст.Б.Бойко),«Редкий случай» (ст. С.Маршака)– колоритная сцена или картина из жизни ребят. И неслучайно главными участниками концерта были сами дети – учащиеся школы им. Успенского – В отличие от взрослых, вы, ребята, свободны от «моды» и «авторитетных» мнений и прочих сугубо «взрослых вещей». И все участники концерта исполняли музыку С.А.Вареласа просто потому, что она им нравится.

В тот день в Большом зале Ташгосконсерватории им. М.Ашрафи царил удивительная атмосфера – искренняя и очень теплая. Исполнители, юные слушатели, а также их родители и все, кто был на концерте, встретились с безоблачным миром детской музыки Совета Афанасьевича Вареласа– человека с нежной душой и щедрым сердцем.

СОЛНЕЧНЫЕ ЛЮДИ

О.Никольская. Вечерний Ташкент. 5 января, 1998

В большом зале консерватории прошел концерт детской музыки памяти композитора, Заслуженного деятеля искусств профессора С.А. Вареласа.

Вечер памяти ... Это одновременно грустное и светлое событие. Грустное потому, что у нас нет выдающегося композитора и удивительного человека Совета Афанасьевича Вареласа, а светлое – потому, что с нами живет его теплая, невероятно душевная музыка.

Во вступительном слове Нигоры Хасановой прозвучало емкое определение – «солнечные люди». Да, именно таким был Совет Афанасьевич. Его лицо всегда светилось доброй улыбкой, притягивающей к себе детей и взрослых. Просто невозможно представить его в порыве гнева или недовольства, хотя жизнь его, особенно детство и юность, были далеко небезоблачными. Но репрессии, ссылка, гибель отца не ожесточили его сердце, а сделали еще бо-

лее добрым и отзывчивым. В памяти каждого, кому выпало счастье общаться с А.Вареласом, остались его мягкий юмор, искренность, открытость и простота.

Интересно, что на концертах его музыки всегда возникает какая-то удивительная атмосфера духовного единения исполнителей и слушателей, зажигающая в их сердцах единый радостно-восторженный порыв. Так было и в этот вечер. Все музыканты, выступали с огромной и искренней отдачей. А эмоциональное возбуждение публики было так велико, что после концерта еще долго никто не расходился – всем хотелось поделиться своими впечатлениями и переполняющими сердце переживаниями.

При организации вечера возникали сомнения: сможет ли концерт детской музыки привлечь внимание широкой общественности? Опасения оказались напрасными. Не только дети, многие из которых, может быть, впервые услышали музыку С.Вареласа, но и музыканты-профессионалы, хорошо знакомые с его творчеством, открыли для себя новый, невероятно красочно-богатый и эмоционально-разнообразный мир.

Мальчишески бойкие песни «Если бьют – ответь, «Я делать все умею» (в исполнении хора мальчиков) сменилась грустной песенкой «Буратино», за лирическим «Вальсом» для фортепиано звучал яркий национально-колоритный «Каракалпакский танец», замечательно исполненный на фортепиано ученицей школы им. В.Успенского М.Ахаджановой.

Полнее всего была представлена юмористическая сфера. «Песенка про Сапара», «Уплыла тубетейка», «Жадный мальчик», «Урок вежливости» – это одновременно и добрые шутки, и маленькие поучительные истории. Особый восторг у публики вызвали песни «Козочки-брыкалочки», «Озорница», «Заинька ушастый», разыгранные учениками школы им. В.Успенского в виде театральных сценок. Сколько в них была юмора и обаятельной непосредственности.

Сама программа концерта предопределила ее участников. В основном это были дети: хоровые коллективы и ученики ЦМШ им. В.Успенского, студенты музыкального училища им. Хамзы. Самой маленькой певице Лизе Кравец было всего три года. Выступлению В.Шанковой и солистки ГАБТа им. Навои Г. Байджановой можно было дать подзаголовок «Взрослые – детям».

На музыке С.Вареласа выросло уже не одно поколение детей. Пожалуй, нет школы, где бы не звучали его песни и пьесы для самых различных инструментов. Уже около 20 лет не сходит со сцены театра А.Навои его опера-сказка «Волшебная лампа Аладдина».

Концерт детской музыки еще раз показал, что произведения композитора – это неиссякаемый источник нежности, искренности и чистоты. Он стал настоящим праздником и для самих исполнителей, и для слушателей.

2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ КАЛЕЙДОСКОП

Совет Варелас

Violino *Andante*

Piano *Andante*
p

f *poco rit.* *a tempo* *poco rit.*

Allegro *f*

p

f

p

Andante ♩=140 meno ♩=110

mf

meno ♩=90

tr

rit. a tempo ♩=90

mf

f

Più mosso ♩=180

Più mosso ♩=180

Tempo primo ♩=130

Tempo primo ♩=130

f

Allegretto ♩=120

mf Allegretto ♩=120

p

First system of musical notation on page 180. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in both hands. A dynamic marking of *f* is placed below the piano part.

Second system of musical notation on page 180. The vocal line continues with a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The piano accompaniment maintains the sixteenth-note texture.

Third system of musical notation on page 180. The vocal line has a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present.

Fourth system of musical notation on page 180. The tempo marking *Meno mosso* $\text{♩} = 70$ is written above the vocal line. The system contains two staves of music.

First system of musical notation on page 181. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo marking *rit. Più mosso* $\text{♩} = 160$ is written above the vocal line. The piano accompaniment has a sixteenth-note texture.

Second system of musical notation on page 181. The vocal line has a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present.

Third system of musical notation on page 181. The vocal line has a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present.

Fourth system of musical notation on page 181. The vocal line has a half rest followed by a quarter note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment continues with sixteenth notes. A dynamic marking of *f* is present.

rit. Allegro

rit. Allegro

f

This system shows the beginning of a piece. The vocal line starts with a melodic phrase marked 'rit.' and 'Allegro'. The piano accompaniment begins with a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a forte 'f' dynamic.

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the right hand.

rit. Presto

f

rit. Presto

The third system shows a change in tempo to 'Presto'. The vocal line has a more active melodic line, and the piano accompaniment becomes more rhythmic. The system ends with a 'rit.' marking.

tr

The fourth system features a trill 'tr' in the vocal line. The piano accompaniment includes triplet markings in both hands.

ff

The first system on page 183 features a piano accompaniment with a forte 'ff' dynamic. The right hand has a complex rhythmic pattern of chords and eighth notes, while the left hand has a steady eighth-note accompaniment.

The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns in both hands.

tr

The third system features a trill 'tr' in the vocal line. The piano accompaniment continues with its rhythmic accompaniment.

3

The fourth system features triplet markings '3' in both the vocal and piano parts.

Ирина Галущенко, Тамара Головяни

СОВЕТ ВАРЕЛАС

На русском языке

Редактор *Д. Кабулова*

Художник *Б. Ашуров*

Компьютерная верстка *Б. Ашурова*

ИБ № 17

Оригинал-макет изготовлен
в компьютерном центре издательства «Музыка»

Подписано в печать 08.04.2005 г. Формат 60x90 $\frac{1}{16}$.

Гарнитура Таймс. Усл. печ.л. 11,5.

Уч.-изд.л. 12,5. Тираж 600 (1-й завод 300). Цена договорная.

Издательство «Музыка» Государственной консерватории Узбекистана
Ташкент, улица Абая, 1.

Отпечатано в типографии «PATENT-PRESS». 700047.
Ташкент, ул. Тойтепа, 2 а.





Галущенко Ирина Георгиевна

Кандидат искусствоведения, заведующая кафедрой истории музыки Государственной консерватории Узбекистана, автор очерков “Школа профессионализма”, “Музыкальный театр-студия”, научных и методических статей.



Головянц Тамара Аванесовна

Кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Государственной консерватории Узбекистана, автор книг “Камерно-инструментальный ансамбль в Узбекистане”, “Композиторы и музыковеды Узбекистана” (с соавторстве с Е.С.Мейке), научных и методических работ, публикаций в периодической печати.