

ღაჩი თაქთაქიშვილი

პიანისტური ხელოვნების

დიდოსტატები:

იოზეფ ჰოფმანი,

ფერუხო ზუბონი

თბილისი  
გამომცემლობა „ს.ვ.მ.კ.“  
2011

7.01+  
371.036  
თ.012

ამ პატარა წიგნს  
უდიდესი სიყვარულით ვუძღვნი დედაჩემს  
**ლალი გვასალიას**

რედაქტორი: ფილოსოფიის დოქტორი,  
ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის  
კულტუროლოგიის მიმართულების  
პროფესორი **ლალი გვასალია**

რეცენზენტი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის  
სახელობის სახელმწიფო  
კონსერვატორიის პროფესორი  
**რევაზ თავაძე**

**ISBN 978-9941-0-3170-0**

გამომცემლობა „ს.ვ.მ.კ.“  
თბილისი–2011

© დ. თავთაქიშვილი, 2011 წ.

ადამიანის მოღვაწეობის ყველა სფეროს სჭირდება პიროვნებები, რომლებიც განსაზღვრავენ ამ სფეროს განვითარების გზებს: მათ გარეშე წარმოუდგენელია დარგის პროგრესი. ასეთი პიროვნებები საფორტეპიანო ხელოვნების ისტორიაში იყვნენ გენიალური პიანისტები – იტალიელი ფერუჩო ბუზონი და პოლონელი იოზეფ ჰოფმანი. სიტყვა „გენიალური“ შემთხვევით არ მიიქვამს, რადგან ისინი არა მარტო ექსტრა კლასის დიდოსტატები იყვნენ პიანიზმისა, არამედ უდიდესი ნოვატორებიც საფორტეპიანო ხელოვნებისა. დაბადებულენ XIX საუკუნის II ნახევარში, განგებამ დააკისრა ღირსეული მისია, დაეკავშირებინათ ერთმანეთთან XIX და XX საუკუნეების პიანიზმი, შეექმნათ შაზა ახალი საშემსრულებლო ესთეტიკისა და ტექნიკისათვის.

თუ როგორ განახორციელეს ბუზონი და ჰოფმანი თავიანთი მისია, გაერობით წინამდებარე ნაშრომში, რომელიც ეკუთვნის ახალგაზრდა ნიჭიერ მუსიკოსს, პიანისტ ფაჩი თაქთაქიშვილს. ავტორი პირველივე წინადადებიდან გვითრევს თხრობაში, რადგან ჩანს, რომ შეყვარებულია თავის გმირებში, მათ შემოქმედებაში, მათ არაორდინარულ რხოვრებაში, რამაყ, ვფიქრობ, უნდა გამოინვიოს ადეკვატური რეაქცია მკითხველშიც. ბუზონი და ჰოფმანი ხომ დიდი პიროვნებები იყვნენ და ამდენად სამაგალითონი ყველა იმ ადამიანისათვის, ვისაყ ხიბლავს და იზიდავს მაღალი მიზანი.

არის მეორე მხარეც, რომელიც ზრდის ამ ნაშრომის მნიშვნელობას. თითქმის არ მოგვეპოვება ორიგინალური ლიტერატურა ქართულ ენაზე, რომელიც ეხება საფორტეპიანო შემსრულებლობას. ის კი ძალზედ საჭიროა მოსწავლეთა და სტუდენტთათვის. ფაჩი თაქთაქიშვილის ეს პატარა ნაშრომი, შემქმნილი სპონტანურად, შთაგონებული დიდ ხელოვანთა შემოქმედებით, დაფუძნებული მუსიკის გულწრფელ სიყვარულზე, ნაწილობრივ იწყებს ამ დანაკლისის შევსებას. ვუსურვებ მას ბედნიერ გზას მაღალი მუსიკის ჭეშმარიტ მოყვარულთა და შემსწავლელთა გულებისაკენ.

რეზო თავაძე

## სარჩევი:

წინათქმა .....	5
შესავალი .....	8
იოზეფ ჰოფმანის პიანისტური ხელოვნება .....	9
ფერუხო ზუბონის პიანისტური ხელოვნება.....	26
დასკვნა .....	47
ბოლოსიტყვაობა .....	51
გამოყენებული ლიტერატურა .....	58

## წინათქმას

იოზეფ ჰოფმანისა და ფერუჩო ზუზონის ჩანაწერების მოსმენის პირველივე დღიდან ეს ზუსტწერაში პიანისტები ჩემი ალფრთოვანების და ინტერესის ნყაროდ იქცნენ. ჩემის აზრით, ჰოფმანისა და ზუზონის პიანისტური ხელოვნება, დაპირისპირებული თუ არა – საკმაოდ განსხვავებული მანერის ერთმანეთისგან და მათი შესრულების შედარებისას ვთვლი, რომ ზევრი სიახლის აღმოჩენა, გაგება და სწავლა შეიძლება. ისიც მინდა აღვნიშნო, რომ ჩემი მუშაობის პროცესში, მათი შესრულების მანერისა და სტილის უზარ-მაზარი განსხვავებულობის მიუხედავად, მანერ გამოიკვეთა ძალიან ზევრი საერთო (ამის შესახებ ქვემოთ მოგახსენებ!).

ყოველივე თქმულმა იმის დაუოკებელი სურვილი გამიჩინა, რომ დიალოგი გამემართა ამ პაჭარა წიგნის მკითხველთან, – მათთან, ვინც დამეთანხმება და მათთანავე, ვინც სანინა-აღმდეგო არგუმენტებით შემეკამათება: ანუ მომინდა ჩემი მოსაზრებების თქვენთვის გაზიარება.

უპირველესად იმას მოგახსენებთ, თუ რა პრობლემებს გადავანყდი ამ თემაზე მუშაობის პროცესში.

პრობლემასა და სირთულეზე როდესავე ვლაპარაკობ, პირველ რიგში, ეს არის ძალიან მწირი რაოდენობა ჩანაწერებისა, რაზე დაგვიტოვეს ამ პიანისტებმა. მეორე ხელის

შემძლელო ფაქტორი ვახლავთ ის, რომ როგორც მოგეხსენებათ, გასული საუკუნის დასაწყისში, კერძოდ 1910-იან წლებში, როდესაც გაკეთდა ფერუჩო ზუზონის ჩანაწერები, საკმაოდ დაუხვეწავი იყო ხმის ჩამწერი აპარატურა. აქედან გამომდინარე, ძალზე რთულია არსებული ჩანაწერების მიხედვით ზუსტად და ამომწურავად ვიმსჯელოთ ზუზონის შესრულებზე. რაჟ შეეხება იოზეფ ჰოფმანს, მისი ჩანაწერები 1930-იან წლებს უკავშირდება და მართალია, შედარებით უფრო მაღალი ხარისხის აპარატურითაა დაფიქსირებული, მაგრამ მათი უმეტესობა არის საკონცერტო ჩანაწერი და ამდენად შორს დგას კარგი ხარისხის ჩანაწერისგან.

ნათქვამიდან გამომდინარე, იმისათვის, რათა შემიქმნა ზუზონისა და ჰოფმანის პიანისტური ხელოვნების მეტნაკლებად სრული სურათი, მე სავანგებოდ ჩავუღრმავდი თვით იოზეფ ჰოფმანის მიერ გამოცემულ ორ ნიგნს: „საფორტეპიანო შემსრულებლობა“ და „პასუხები კითხვებზე საფორტეპიანო შემსრულებლის შესახებ“: ასევე გამოჩენილი პიანისტ-კრიტიკოსის – გრიგორი კოვანის ნიგნს „ფერუჩო ზუზონი“. აგრეთვე ნავიკითხე თვით ზუზონის მიერ დაწერილი ნაშრომი – „სამუშაო ნესები პიანისტებისთვის“. ინტერნეტით მოვიძიე ზუზონის წერილები მინერლი მუელლისადმი. გარდა აღნიშნულისა, გავეყვანი რუსული საფორტეპიანო ხელოვნების ისტორიის ერთ-ერთი ფუძემდებლის – ალექსანდრ ალექსევის ნიგნს „მე-20 საუკუნის საფორტეპიანო ხელოვნება: პიანიზმის პრობლემები“ და ნარკვევს „ჰოფმანი და ზუზონი“. განსაკუთრებით საინტერესო იყო მარია

---

ბარინოვას წიგნი „მოგონებები იოზეფ ჰოფმანსა და ფერუჩო ზუზონიზე“ იმიტომ, რომ ქალბატონ ბარინოვას სხვადასხვა ნაწილებში წილად ხვდა შედარებით, ყოფილიყო როგორც ჰოფმანის, ასევე ზუზონის მონაწილე.

მე აგრეთვე შეძლებისდაგვარად მოვიძიე იოზეფ ჰოფმანისა და ფერუჩო ზუზონის კონცერტების იმდროინდელი პრესის გამომცემლობები.

## შესავალი

როდესაც ამ მხრე ნაშრომის შექმნაზე ვფიქრობდი, პირველ რიგში გავუყვანი და გავანალიზე ის ეპოქა, რომელშიც მოყვანილი მოღვაწეობდა ფერაუხო ზუზონისა და იოზეფ ჰოფმანს. ორივე დაიბადა XIX საუკუნის მეორე ნახევარში და ორთავს პიანისტური ხელოვნების გაფურჩქვნის ხანა და მოღვაწეობდა XIX, XX საუკუნეების მიჯნაზე მიმდინარეობდა. ეს გახლდათ უდიდესი გარდატეხების პერიოდი არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ ადამიანური მოღვაწეობის ყველა სფეროში. ეს ის პერიოდია, როდესაც ერთის მხრივ, რომანტიკულმა ეპოქამ ამონურა თავისი თავი და ინყება ტექნიკის საუკუნე; მეორეს მხრივ, ჯერ კიდევ გაურკვეველია, თუ რა მიმართულებით განვითარდება ახალი იდეები. თანდათან ფეხს იკიდებს ატონალური მუსიკა. სწენიდან ნასყლია ფრანც ლისტი, ანტონ რუბინშტეინი კი თავისი ქხოვრების ბოლო წლებს ითვლის, მაგრამ მისი რომანტიკულ-სტიქიური პიანისტური ხელოვნების გავლენა ჯერ კიდევ დიდია.

ამიტომაც, ამ რადიკალურად დაპირისპირებული საუკუნეების მიჯნაზე, გასაკვირი არ არის, რომ დაიბადა ორი, აბსოლუტურად განსხვავებული აზროვნების, სტილისა და მსოფლმხედველობის პიანისტი, რომლებმაც საკუთარი გენიის ნყალობით, ოქროს ასოებით ამოტვიფრეს თავიანთი სახელები მსოფლიო პიანისტიკის ისტორიაში.

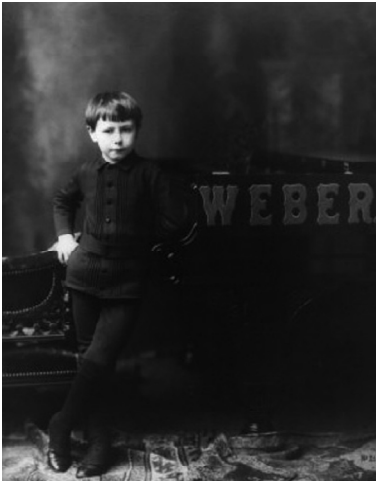


## იოზეფ ჰოფმანის პიანისტური ხელოვნება

იოზეფ ჰოფმანი დაიბადა 1876 წლის 20 იანვარს პოლონეთში, ქალაქ პოდგორეჟში (კრაკოვთან ახლოს). მამამისი კაზიმირ ჰოფმანი, ვენის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული ფორტეპიანოს განხრით, კრაკოვის ოპერის დირიჟორი იყო. დედა მატეილა ვიშოვსკაია ამავე ოპერის ერთ-ერთი ნამყვანი მომღერალი გახლდათ.

როდესაც პატარა იოზეფ ჰოფმანი სულ რაღაც 2 წლის იყო, ჰოფმანების ოჯახი საწხოვრებლად ვარშავაში გადავიდა. სწორედ ვარშავაში დაიწყო იოზეფმა ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლა. პირველი გაკვეთილები მან თავისი დისგან მიიღო მამინ, როდესაც მხოლოდ 3 წლისა იყო.

შემდეგ, იოზეფის ფორტეპიანოს მასწავლებელი და მთელი წხოვრების დამრიგებელი გახდა მამამისი კაზიმირი, რომელმაც უდიდესი როლი ითამაშა ვაჟიშვილის მუსიკალური განვითარებისათვის.



1883 წელს, რვა წლის ასაკში იოზეფ ჰოფმანი პირველად წარსდგა ფართო აუდიტორიის წინაშე. მან მოწარმის რემინორული კონცერტი შეასრულა სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად, რომელსაც მამამისი ხელმძღვანელობდა. სწორედ ამ



დროს მოყსმინა იოზეფს გენია-  
ლურმა ანტონ რუბინშტეინმა,  
რომელიმაც აღტყნით აღნიშნა,  
რომ ასეთი სიდიდის ტალანტი  
არასდროს დაბადებულა მუსიკა-  
ლურ სამყაროში.

ამ დიდმა წარმატებამ, რაც  
ვარძავაში პატარა ჰოფმანის  
კონცერტებს მოჰყვა, მის მამას  
– კაზიმირს ზიძვი მისცა მიენე-  
ზეზინა თავი საკუთარი მუსიკა-

ლური მოღვაწეობისთვის და მთლიანად გადართულიყო შვილის  
კარიერაზე. იოზეფისთვის დანყო ჩვეული „ვუნდერკინდლ-  
ლი“ უბოვრება. მან კონცერტებით მოიარა გერმანია, დანია,  
შვეიცრია, ნორვეგია. გამოდიოდა ისეთ დიდ ქალაქებში, როგო-  
რებიც არის: ბერლინი, ვენა, ლონდონი, პარიზი. 1887  
წლის 29 ნოემბერს კი მას დებიუტი ჰქონდა ნიუ-იორკში,  
სადაც შეასრულა ბეთჰოვენის პირველი საფორტეპიანო  
კონცერტი, ვენერ-ლისტის „ბრწყინვალე პოლონეზი“, რამოს,  
შოპენის, და რაერ ყველაზე მთავარია, საკუთარი ნაწარმოებებიც  
კი. ამას მოჰყვა დიდი ტყურნე მთელს შეერთებულ შტატებში.  
ორთვენახევარში 12 წლის ჰოფმანმა ორმოცდათორმეტი(!)  
კონცერტი გამართა ამერიკაში. ამან უარყოფითად იმოქმედა  
იოზეფის ჯანმრთელობაზე, რაერ შეუმჩნეველი არ დარჩენია  
საზოგადოებას. ზავშვთა დაჯვის სხვადასხვა ორგანიზაციები  
გამოვიდნენ კაზიმირის წინააღმდეგ, რათა მას შეენეციტა

საკუთარი ვაჟის, როგორც „ვუნდერკინდის“ ექსპლოატაცია. საბოლოოდ, სასამართლოს ჩარევით, იმპრესარიოები იძულებულნი გახდნენ გაეუქმებინათ დაგეგმილი კონცერტები. ამ კრიტიკულ მომენტში უნობმა მეტენატი (საბოლოოდ გაირკვა მისი სახელი და გვარი - ალფრედ კომინგ კლარკი) იოზეფის მამას შესთავაზა მატერიალური დახმარება, რის სანაცვლოდაც კაზიმირს უარი უნდა ეთქვა შვილის საჭარო გამოსვლებზე, სანამ ჰოფმანი არ გახდებოდა 18 წლის. ამ დროს კი ჰოფმანი საკუთარ თავზე მუშაობისთვის და სერიოზული მუსიკალური განათლების მისაღებად გამოიყენებდა.

მთელი მუსიკალური სამყაროს, და გამოვიტყდებით, ჩემდა გასახარად, კაზიმირმა მიიღო კეთილი მეტენატის ეს შემოთავაზება და 1888 წელს ჰოფმანების ოჯახი საჩხოვრებლად ბერლინში გადავიდა, სადაც იოზეფი გამოჩენილი პიანისტ-კომპოზიტორის მორიყ მოქოვსკისგან იღებდა ფორტეპიანოს და მუსიკის თეორიის გაკვეთილებს. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი როლი ჰოფმანის, როგორც მუსიკოსის ჩამოყალიბებაში, გენიალურმა პიანისტმა ანტონ რუბინშტეინმა ითამაშა, რომელთანაც იოზეფი 1892 წელს, თექვსმეტი წლის ასაკში მივიდა და ორი წლის განმავლობაში კვირაში ორჯერ იღებდა კრძო გაკვეთილებს.

უკეთ რომ ჩავნვდეთ ჰოფმანის, როგორც ინტერპრეტატორის ხელოვნებას, ვფიქრობ, უინტერესო არ იქნებოდა როცა დრო დაგვეთმო იმისთვის, თუ როგორ ასწავლიდა ანტონ რუბინშტეინი დაკრას ასალოგაზრდა ჰოფმანს. მითუქ-

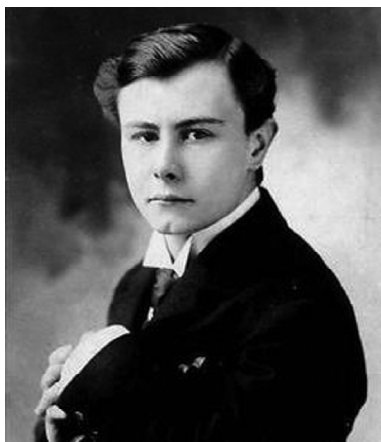
ტეს, როცა თავად იოზეფ ჰოფმანი, უდიდეს მნიშვნელოვან ანიჭებდა ანტონ რუბინშტეინთან ერთად გატარებულ წლებს. მან თავის წიგნში „საფორტეპიანო შემსრულებლობა“ წალკე თავიერ კი მიუძღვნა ანტონ რუბინშტეინთან მიერადინეობის დეკალემს. აი რას წერს თავის წიგნში ჰოფმანი გაკვეთილების შესახებ, – „როდესაც მე მივუკუდებოდი რუბინშტეინის სამინ-ლად აძლილ როიალს, მანეტრო სავარძელში რჩებოდა და ძალიან უსრადლებით ადევნებდა თვალს ნოტემს. იგი ყოველ-თვის მთხოვდა გაკვეთილზე მიმეჭანა ნოტები და მაიძულებდა, რომ ყველაფერი დამეკრა ზუსტად ისე, როგორც ეს ნოტებში ენერა! თვალეობით მიჭაჭყული ნოტემს, რუბინშტეინი აკვირ-დებოდა ჩემს მიერ შესრულებულ ყოველ ნოტს. ეჭვი არ არის, იგი ჰედანტი იყო, რაგინდ ვასაკვირიერ უნდა იყოს ეს: განსაკუთრებით, თუ გავითვალისწინებთ იმ თავისუფლებას ტექსტთან მიმართებაში, რომლითაერ რუბინშტეინი ასრულებდა სწენაზე იმავე ნანარმოებებს!“.

ძალიან ნიშანდობლივია ჩემთვის ზემოთ მოყვანილი რიტაჭა. ერთის მხრივ პარადოქსულია, რადგან თუ რუბინ-შტეინი თავის მოსწავლეს თხოვდა ზედმინეებით ზუსტად დამეკრა ის, რაერ ნოტებში ენერა, მაშინ რაჭომ აძლევდა რუბინშტეინი სწენაზე ამდენ თავისუფლებას საკუთარ თავს? მაგრამ მეორეს მხრივ, თუ უფრო ღრმად ჩავუკვირდებით ამ ფაქტს, აღმოვჩენთ, რომ ეს პარადოქსი არ არის და ძალიან ზრძნული შეხედულებაა საფორტეპიანო ხელოვნე-ბასა და ზოგადად, საშემსრულებლო ხელოვნებაზე! ჟერ ერთი, მიზეზი იმისა, თუ რაჭომ არ აძლევდა რუბინშტეინი

უფლებას გადაეხვია ნოტებიდან ჰოფმანს, იყო ის, რომ მანესტრო მითხმობდა ზედმინევენით ჩასწვდომოდა მისი მოსწავლე კომპოზიტორის ჩანაფიქრს. ხოლო ერთადერთი გზა, რითაჲ შეიძლება ჩანვდეს მუსიკოს-შემსრულებელი კომპოზიტორის ჩანაფიქრს, ეს სხვა არაფერია, თუ არა ნოტები. მეორეჲ - მიზეზი იმისა, თუ რაჭომ ეპყრობოდა ასე თავისუფლად ტექსტს თავად რუბინშტეინი სჯენაზე, იყო მისი იმპროვიზირული სტილის შედეგი, რომელიჲ პირველ რიგში დამყარებული იყო კომპოზიტორის ტექსტის სკრუპულოზურ შესწავლაზე და მხოლოდ ამის შემდეგ - თავისუფლებაზე, რომელიჲ ასე აყრილებელია სჯენაზე შესრულებისას, რათა შესრულება არ დაემსგავსოს მძრალ „სამეცნიერო მოხსენებას“.

ამასთან დაკავშირებით, მახსენდება XX საუკუნის გამოჩენილი პიანისტ-პედაგოგის პანროიჲ ნეიჰაუზის მოგონება ლეოპოლდ გოდოვსკიზე, რომელთანაჲ იგი ვენაში სწავლობდა. აი რას ნერს ნეიჰაუზი:

„ერთხელ, სჯენაზე გასვლის წინ, ჩემმა მანესტრო - ლეოპოლდ გოდოვსკიმ მითხრა, - ახალგაზრდაჲ, ერთი რამ დაიმახსოვრეთ, თქვენ ყველაფერი უნდა იყოდეთ ნანარმოების შესახებ, რომელსაჲ უკრავთ, მაგრამ სჯენაზე გასვლის წინ ყველაფერი უნდა დაივიწყოთ!“ აი, ზუსტად





ამ სიტყვებით ეფინება ნათელი იმ პანადოქსს, რომელიც ერთი შეხედვით ჩანს რუზინშტეინის მუწადინიონის გენიალურ მეთოდში. ამის დასტურად, თავად რუზინშტეინის კიდევ ერთ რიტაქას მოვიტან. ჰოფმანის შეკითხვაზე, თუ რატომ უკრავდა იგი ასე თავისუფლად სერენაზე, როცა მისი

მოსწავლისგან მოითხოვდა ყოველი ნოტის ზედმინეცნითი სიზუსტით შესრულებას, ანტონი პასუხობს, – „ჯერ დაუკარით ისე, როგორც ნოტებში წერია და შემდეგ, როცა ჩემს ასაკში იქნებით, მოიტყუით ისე, როგორც მე – თუ ამას შეძლებთ!“

შემთხვევით არ შევჩერებულვარ ამდენი ხანი ამ მავალითზე. სწორედ აქ უნდა ვეძებოთ იოზეფ ჰოფმანის პიანისტური ხელოვნების თავისებურება, რადგან ჰოფმანი ითვლებოდა ანტონ რუზინშტეინის იდეებისა და ტრადიციების გამგრძელებლად საფორტეპიანო ხელოვნებაში.

მაშ ასე, როდესაც უსმენ ჰოფმანის დაკვრას, პირველ რიგში ყურადღებას იპყრობს იმ დროისათვის ძალიან უცნაური რამ, – სწრაფვა კომპოზიციონის ჩანაფიქრის რარ შეიძლება ღრმად ნვდომისკენ; სანოტო ტექსტის და მასში აღნიშნული რემარკებისა, თუ ნიუანსების მაქსიმალური სიზუსტით შესრულებისაკენ. აი რას ვკითხულობთ 1912 წლის გაზეთ „Moskauer Deutsche Zeitung“-ში, – „ჰოფმანის ინტერპრე-

ჭარბად ახასიათებს ობიექტური სანყისი, რომელიც ზუსტად გადმოსწემს, როგორც სანოტო ნიუანსებს, ისე ავტორის ტექსტის სულიერ მხარეს. იოზეფი არ უფილოვს საშემსრულებლო „გამომგონებლობით“ დაჩრდილოს ავტორის ჩანაფიქრი, არამედ პირიქით, უფილოვს შთავსოს კომპოზიტორის შემოქმედება.

ფლევანდელი გადმოსახედიდან ეს არ არის გასაკვირი, რადგან სანოტო ტექსტის და ნიუანსების მაქსიმალური დაწვა ჩვენს უახლოეს ისტორიაში, ერთ-ერთი მთავარი წინაპირობა გახდა პიანისტ-შემსრულებლისთვის. მაგრამ მაშინ, XX საუკუნის დასაწყისში ეს ძალიან დიდი წინ გადადგმული და ნოვატორული ნაბიჯი იყო, რადგან იმ დროს გავრელებული რომანტიულ-აქტუალური საშემსრულებლო სტილი ძალიან შორს იდგა კომპოზიტორის ჩანაფიქრის და სანოტო ტექსტის წვდომისგან. მთავარი იყო შემსრულებელი, მისი არტისტული „მე“ და ამ მიზეზით შემსრულებლები ძალიან დიდ თავისუფლებას ანიჭებდნენ საკუთარ თავს. ხშირად სწოდავდნენ კიდურ ავტორის ტექსტის მიმართ. არა მარტო ნიუანსებს უვლიდნენ იმ დროის გამოჩენილი შემსრულებლები, არამედ თვით ნოტებსავე კი უვლიდნენ ნაწარმოებებში. ისეთი გენიალური შემსრულებლების შემოქმედებაში, როგორებიც იყვნენ იგნაჩი იან პადერევსკი, ფერუჩო ბუზონი და სხვა მათი რანგის პიანისტები, ასეთი თავისუფლება მაღალ შემოქმედებით დონეზე იყო აყვანილი და შესაბამისად, საინტერესო გახლდათ, მაგრამ ხშირად ეს კარიკატურულ სახეს იღებდა

შეფარებით დაბალი ნიჭის მქონე შემსრულებლებში. მაგალითისთვის გავისხენოთ დე ჰახმანი, რომელიც ხანდახან საკუთარ თავსავე კი ელაპარაკება დაკვრის დროს და თავდაყირა უკრავს შოპენის ვალსს. თუმცა არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ იმდროინდელი ჰიანისტების ორიგინალობა და თავისუფლება, ჰიროვნული სანყისის ნამონევა წინა პლანზე, არტისტიზმი და უშუალობა ძალიან დიდ პატივისცემას იმსახურებს და, მე პირადად, დიდ შემოქმედებით სიამოვნებას მანიჭებს მათი მოსმენა, მაგრამ ავტორის ტექსტის ღრმა წვდომასთან და სანოტო ტექსტის ზედმინევიზით ზუსტ შესრულებასთან ერთად, იოზეფ ჰოფმანის დაკვრა არ არის შემოჭილი და ჩაკეტილი „შავ-თეთრი“ ნოტების ჩარჩოებში: არ არის პედანტური და მშრალი. მეტიც, იგი გამოირჩევა ძალიან დიდი შემოქმედებითი თავისუფლებით და უშუალობით. მას აღჭარებდა მოპყავდა მსმენელი საკუთარი დაკვრით და დღესაც, როდესაც ვუსმენ ჰოფმანის ჩანანერს, ვორდები, – როგორი აზარტითა და სიხალისით უკრავს იგი სენზაზე. უდიდესი კემპერამენტი და ვირტუოზულობა, რომლითაც იგი შოპენის ბალადებს ასრულებს, დღესაც კი გაოცებას იწვევს!

და მაინც, რა იყო ის თვისებები, რასაც აღჭარებდა მოპყავდა და დღესაც მოპყავს როგორც ფართო მსმენელი, ისე მუსიკის სპერიალისტები იოზეფ ჰოფმანის მოსმენისას?

სხვადასხვა დროის მუსიკალური კრიტიკოსები ედავებოდნენ ჰოფმანს გარკვეულ ასპექტებში, მაგრამ მათი აბსოლუტური უმრავლესობა ერთხმად აღიარებდა, რომ



იოზეფ ჰოფმანის ტექნიკა არანაირ კრიტიკას არ ექვემდებარებოდა! და მართლაც, ენით გამოუთქმელო სრულყოფილებას მიაღწია ჰოფმანმა ტექნიკის სფეროში! – ისეთ სრულყოფილებას, როგორსაც ძალიან რთვა პიანისტი აღწევდა საფორტეპიანო ხელოვნების მთელი ისტორიის მანძილზე. ჰოფმანის პიანიზმში ვირტუოზული ზრავურა ოქტავებსა და აკორდებში, სიმსუბუქე და სისხარტე „წვრილ“ პასაჟებში ძერწყმილია წარმოუდგენელ სისუფთავესთან. მახსენდება, პირველად რომ მოვყსმინე ჰოფმანის შესრულებით შოპენის №1 ბალადას. დასაწყისში, კერძოდ 33-ე ტაქტში გვხვდება პასაჟი, რომელიც მე თვითონ მიჭირდა და ზევრი დრო დამჭირდა იმისათვის, რათა მეტ-ნაკლებად კარგად გამოძსვლოდა. ჰოფმანი ამ პასაჟს ისეთი ზრწყინვალეობით და სიმსუბუქით უკრავს, რომ მოსმენისას თავი ვერ შევიკავე და სკამიდან წამოვხტი, იმდენად დიდი იყო ჩემი აღფრთოვანება ჰოფმანის ოსტატობის მიმართ! ჩემი ასეთი აღტანრების მიზეზი, მხოლოდ სისუფთავე და პასაჟის სიჩქარე არ იყო. საქმე ის გახლავთ, რომ ნებისმიერი რთული პასაჟი ჰოფმანის შესრულებაში არ არის მხოლოდ ტექნიკურ-მოტორული ეპიზოდი. იგი მაქსიმალურად





დატვირთულია ნაწარმოების საერთო შინაარსით და მაღალ მხატვრულ დონეზეა შესრულებული. ამას ჰოფმანი, ჩემი დაკვირვებით, აღწევს ძალიან დიდი დინამიურ-ავოგიკური შკალით. ყოველი ნოტი თითქოს დამოუკიდებლად სუნთქავს და ერთმანეთში გადადის მელოდიური და მუსიკალური მიზიდულობის ძალით. ყოველ ფიგურას აქვს თავისი კულმინარია,

რომელიც მათემატიკური სიზუსტის პროპორციებით არის გათვლილი. და რა უკვლახე მთავარია, ეს იმდენად უბრალოდ ხდება ჰოფმანის დაკვრამში, რომ ვერც კი იფიქრებს ადამიანი, რამდენად რთულია ესა თუ ის პასაჟი და რამდენი ძლისხმევია საჭირო მის დასაძლევად. აი, სწორედ ეს არის ოსტატობის მწვერვალი, როდესაც უბრალოდ და ძალდაუტანებლად ილახება ნებისმიერი სირთული.

აქვე საინტერესოა თავად იოზეფ ჰოფმანის სიტყვები ტექნიკის შესახებ. „ტექნიკა ეს არის ყუთი ინსტრუმენტებით, რომელშიც შედის გამები, არპეჯიოები, აკორდები, ორმაგი ნოტები, ოქტავები, ლეგატო, სტაკატოს სხვადასხვა ფორმები და დინამიური ნიშნები. ჯეშმარიტი ოსტატი კი გარკვეულ დროს ამ ყუთიდან იღებს იმ ინსტრუმენტს, რომელიც მას ესაჭიროება თავისი მიზნის განსახორციელებლად“. და აქვე

განმარტავს ჰოფმანი თავის აზრს, –

„უნრალოდ ფლორბა ამ ინსტრუმენტებისა ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს: ინსტინქტი – შემოქმედებითი ინტუიცი, რომელიც კარნახობს შემსრულებელს როდის და როგორ გამოიყენოს ეს ინსტრუმენტები – აი რა არის მთავარი პიანისტისთვის!“

ამ ნათქვამში ძალზე ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ ტექნიკის ჩვეული ფორმების გარდა, ჰოფმანი ასახელებს ლევატოს, სტაკატოს და დინამიურ ნიშნებს. ერთის მხრივ, ამ ჩვეულებრივ გამონათქვამში ძალზე ნოვატორული იდეაა გატარებული – ტექნიკა არ არის მხოლოდ ჩქარი დაკვრა, ტექნიკაში შედის ყველა ის გამოძახველობითი ხერხი, რომელიც ჭირდება შემსრულებელს იმისთვის, რათა განახორციელოს თავისი ჩანაფიქრი!

ჰოფმანის დაკვრაში ყოველთვის ნათლად ჩანს, რომ ტექნიკას იგი სერიოზული შემოქმედებითი და მხატვრული ჩანაფიქრების განხორციელებისთვის **იყენებს** და არა სასწრაფო ეფექტებისა და საწირკო ილეთებისთვის! პიანისტი უქვემდებარებს ტექნიკას ნანარმოების საერთო შინაარსს და არა პირიქით.

უდავოდ რაღაც აღნიშვნის ღირსია ჰოფმანის უმნიშვნელოვანესი და იმ დროისთვის ნოვატორული იდეები პიანისტის „გონებრივ მერადინებზე“, „გონებრივ ტექნიკაზე“. იგი ყურადღებას ამახვილებს ერთგვარი „ფსიქიკური ფაქტორის“ როლზე ნანარმოების შესწავლის პროცესში, რაე იმ დროს ძალზე უყნაური და გაუგონარი იყო, თუ არ ჩავვლით

ლისტის, ზუზონის და მათი მასშტაბის გენიოსების ნარკვევებს, – „გონებრივ მხარეზე“ მუსიკოს–შემსრულებლის მუშაობის პროცესში.

ჰოფმანი თავის ნიგნში „საფორტეპიანო შემსრულებლობა“ ნერს, –

„გონებრივი ტექნიკა გულისხმობს შევქმნათ ნათელი შინაგანი წარმოდგენა პასაჟზე, თითების ყოველგვარი ჩარევის გარეშე. მსგავსად იმისა, როგორც ჩვენი თითების ყოველი მოძრაობა განისაზღვრება ჯერ გონებაში, ასევე პასაჟი მთლიანად უნდა მომზადდეს გონებაში მანამდე, სანამ იგი შესრულდება ფორტეპიანოზე. სხვა სიტყვებით, შემსრულებელმა უნდა გამოიმუშავოს საკუთარ თავში თვისება – „გონებრივად“ წარმოიდგინოს, პირველ რიგში, ნაწარმოების ხმოვანი და არა სანოტო სურათი.“

ამ სიტყვებს ჩემთვის ფასდაუდებელი მნიშვნელობა აქვს პიანინოს საკითხებსა და მის მეთოდულში! გარდა იმისა, რომ მსგავსი ტიპის მუშაობა ნმინდა ტექნიკური თვალსაზრისით უდიდესი შედეგის მომტანია, საკუთარი მოკრძალებული პრაქტიკით შემიძლია დავადასტურო, რომ ნაწარმოების დამახსოვრების პროცესში შეუდარებელია ასეთი სახის „გონებრივი მუშაობა“ ნაწარმოებზე.

აქვე დავძენ, რომ თვით ჰოფმანი მსგავსი ტიპის მუშაობის სისწორეს მთელი თავისი შემოქმედებით ადასტურებდა. თავად იოზეფ ჰოფმანი ფენომენალური მესხიერების პატრონი იყო. ენობილია შემთხვევა, როდესაც დილით ერთხელ მოსმენილი, მისთვის უცნობი ლისტის „ლორელია“

ჰოფმანმა საღამოს კონცერტზე შეასრულა, ინსტრუმენტზე უოველგვარი ძერადინეობის გარეშე! აგრეთვე, იგი აიღებდა ხოლმე ნოტებს, ფორტეპიანოს დახმარების გარეშე სწავლობდა ნაწარმოებს და რამდენიმე საათში უკრავდა კონცერტზე. 1913 წელს ჰოფმანმა ექვსი თვის განმავლობაში ორჯერ იგი კონცერტი გამართა ჰეტერზურგში, სადაც ორასორმოცდაროი ნაწარმოები შეასრულა! აქედან სამოცდაცამეტი დიდი ფორმისა იყო! მე მგონი, საუბარი ზედმეტია იმაზე, რომ მსგავსი ტიპის მეთოდი პრაქტიკაშიც გასაოცრად ამართლებდა.

იოზეფ ჰოფმანის შესრულებაში ტექნიკურ სრულყოფილებასთან ერთად გასაოცარია ზგერის ხარისხი. მისი თითები თროიადლი ნარმოუდგენლად უღერს! როდესაც უსმენ ჰოფმანის ჩანანერებს, ილუზია იქმნება, თითქოს ფორტეპიანო არა დასარტყამი, არამედ ხეშიანი ინსტრუმენტია. ძალიან ლამაზი და მღერადი ზგერა, რომელიც ახლოს დგას ვოკალურ მღერასთან, აგრეთვე მრავალფეროვანია მუსიკალური ფერებით. მისი ფრაზირება ძალზე მოქნილია, არ არის ჩაკეტილი ტექტორივი მეტრულონით. იგი საოცრად მდიდარია, ფაქიზი, თითქმის შეუმჩნეველი დინამიურ-ავოგიკური ნიუანსებით, რომლებიც იმდენად ძალდაუტანებელი და ზუნებრივია, რომ მუსიკა არსად ნყვეტს თავის დინებას. ამის თვალნათელი დასტურია მის მიერ ჩანერილი





შოპენის კონცერტები, სადაჯ უკველი ფრანზ დამოუკიდებლად სუნთქავს და მთელი ნაწარმოები არის ერთი მთლიანი წოცხალი ორგანიზმი.

სწორედ შოპენთან არის დაკავშირებული იოზეფ ჰოფმანის პიანისტური შემოქმედების მწვერვალი. ყველა კომპოზიტორებიდან შოპენი იყო ყველაზე ახლოს პიანისტის შემოქმედებით კრედოსთან და პოლონელი კომპოზიტორის ნაწარმოებების შესრულებას მოჰქონდა ჰოფმანისთვის ყველაზე დიდი ნარმატება. პიანისტის თანამედროვე მუსიკალური კრიტიკოსები სხვადასხვა დროს ედავებოდნენ ჰოფმანს ზედაპირულობაში და აკრიტიკებდნენ სხვადასხვა კომპოზიტორების დიდი ფორმის პიესების, მათი აზრით, არასიღრმისეულ შესრულებაში. ყველაზე დიდი კრიტიკა ჰოფმანს ზეთაოვენის მუსიკისთვის ერგებოდა ხოლმე. აი რას ნერს 1912 წლის გაზეთ „Голос Москвы“-ში ერთ-ერთი კრიტიკოსი: „ზეთაოვენში არ არის ჰოფმანის ნარმატება. აქ არ არის ის მთლიანი შემრწყმა ავტორის სულთან...“. „ზეთაოვენისთვის პიანისტს არ ყოფნის სიძლიერე და გამოძისახველობა“, „მშენელი არტისტს ზეთაოვენის შესრულებისას გულგრილად და უყურადღებოდ უსმენდა, ისინი მოუთმენლად ელოდებოდნენ, როდის გადავიდოდა კონცერტანტი „თავის“ რეპერტუარზე.“

მაგრამ ნებისმიერი კრიტიკოსი, თუ მუსიკოსი, ყველაზე მჭრელად განწყობილიერ კი არტისტისადმი, ერთხმად აღიარებდა, რომ შოპენის შესრულებაში ზაღალი არ ყავდა ჰოფმანს! და მართლაც, მისი შოპენი ჩემთვის – ეს არის პიანისტური ხელოვნების ეჭალონი! პოეტურობა, სიბზო, უბრალოება და ფაქტურის გამჭვირვალეობა ჰარმონიულად არის შერწყმული ვაჟაყურ, ამაყ ხასიათთან. არტისტის თვისება „იმღეროს როიალზე“, რომელიც მან მემკვიდრეობით თავისი გენიალური ჰედაგოვის – ანტონ რუბინშტეინისგან მიიღო, ყველაზე მკაფიოდ და ნათლად სწორედ შოპენის მუსიკაში მუქავნდებდა. „არერთ თანამედროვე პიანისტს არ შეუძლია შეედავოს ჰოფმანს შოპენის მუსიკის შესრულებაში... შოპენს ეს შესანიშნავი პიანისტი შეუდარებლად და გასაოგნებლად უკრავს. ამაზე კარგად ფრიდერიკ შოპენის მუსიკის გადმოყება შეუძლებელია: ამ სფეროში არტისტი გენიალურია.“ აი, ასეთი გამოხმაყრება ჰქონდა ჰოფმანისეულ შოპენს პრესაში მისი კონცერტების შემდეგ.

და მართლაც, ჰოფმანის მიერ ჩანერილი შოპენის მე-4 ზაღადა ენით აყნერელო სიმალეზე დგას! ის ტრაგიზმი და დრამატიზმი, რომელიც ჩადებულია ამ ზაღადაში, მთელი სიმძაფრით არის წარმოდგენილი ჰოფმანის შესრულებისას. მისი ვულკანისებური კულმინაყრია კოდაში, სიმშვიდე და სიბზო მთავარ თემაში იმდენად ხატოვანია, რომ ილუზია იქმნება, თითქოს არტისტი გელაპარაკება ყველასათვის გასაგებ ლიტერატურულ ენაზე. ზაღადის შინაარსიერ ხომ სწორედ ტრაგიკულ თხრობასთან არის დაკავშირებული.

ჰოფმანის შოპენში კიდევ ერთი ღირსებაა – პოლიფონიური სანწყისის წამონევა პოლონელი კომპოზიტორის ქმნილებებში, რაჟ სამსუხაროდ, ზევრ თანამედროვე პიანისტს ავინყდებნა. იოზეფის შესრულებნაში არყერთ ხმას შოპენის მუსიკაში არ აქვს მეორეხარისხოვანი ადგილი; მეჭირ, ხანდახან პიანისტტი შუა ხმებს ღა ზანებს იმდენად წინა პლანზე წამონევს ხოლმე, რომ ძნელია გაარჩიო სად არის მელოდია ღა სად არის აკომპანემენტი. ასეთი პოლიფონიური შესრულება შოპენის მუსიკისა, უდიდეს ეფექტს ახდენს ჩემზე ღა, ღარწმუნებული ვარ, თითოეულ მსმენელზე.

XX საუკუნის პიანიზმის ისტორიის უდიდესმა პიანისტმა მისი რხოვრების ზოლო წლებში აქტიურ საკონერტო მოღვაწეობას თავი ღანება. იგი, გარღა საკონერტო მოღვაწეობისა, წლების განმავლობნაში სათავეში ეღვა კერტისის უნივერსიტეტის საფორტეპიანო ფაკულტეტს. იყო ამ ღანესებულების გენერალური დირექტორირ. მან არაერთი ნიჭირი პიანისტტი აღზარღა, მათ შორის არის გამოჩენილი პიანისტტი შურა ჩერკასკი.

გარღა მუსიკალური მოღვაწეობისა, ჰოფმანი გახლღათ ძალიან წარმატებული გამომგონებელი მექანიკოსი. ზევრმა შეიძლება არყ იყოღეს, მაგრამ მანქანის საქარე მინის სანმენდის, ეგრეთ ნოდებული „ღვკორნიკების“ გამომგონებარ სნორედ იოზეფ ჰოფმანს ეკუთვნის.

იოზეფ ჰოფმანზე ჩემს მსჯელობას ღავასრულეზ მისი უახლოესი მეგობრის, გენიალური სერგეი რახმანინოვის სიტყვებით, რომელმარ მას მიუძღვნა თავისი გრანდიოზული



ქმნილება – მესამე საფორტეპიანო კონცერტი. „მსოფლიოს საუკეთესო პიანისტი აღზათ მანერ იოზეფ ჰოფმანია, მაგრამ იმ პირობით, თუ იგი თავის ფორმამაა. თუ არადა, ნამდვილი ჰოფმანის ამოცნობაა ძნელია.“

ჰოფმანი გარდაიცვალა 1957 წელს ამერიკის ქალაქ ლოს-ანჯელესში, 82 წლის ასაკში. საბუნდუნოდ, მან დაგვიტოვა ჩანაწერები თავისი გენიალური შემოქმედებისა, რომელშიც ფლესაერ ეხოვროშს იოზეფ ჰოფმანის პიანისტური ხელოვნება და სული.

## ფერუხო ზუზონის პანინისტური ხელოვნება

მეორე საუკუნის მსოფლიო პანინიზმის გიგანტი, იტალიელი პანინისტი, გამოჩენილი კომპოზიტორი და ფირიყორი ფერუხო ზუზონი დაიბადა 1866 წლის 1 აპრილს. იგი ისტორიაში შევიდა როგორც ნოვაციორი, ახალი იდეების და მიმდინარეობის შემქმნელი ხელოვნებაში.

გარდამავალი ეპოქის წარმომადგენელი ზუზონი თავის თავში აერთიანებდა XIX საუკუნის ვირტუოზების „უკანასკნელი მოპიკანის“ ნიშნებს და ამავე დროს იყო ახალი შემოქმედებითი კულტურის და იდეების გზის გამკაფავი. ფერუხო ზუზონის საფორტეპიანო ხელოვნებაში უდიდესი კულტურა და ძალზე თვითმყოფადი შემოქმედებითი ნაჭურა შერწყმულია მის ფენომენალურ ვირტუოზულობასთან.

მუსიკის სწავლა ზუზონიმ ოთხი წლის ასაკში დაიწყო საკუთარ დედასთან, რომელიც წარმატებული პანინისტი გახლდათ. როდესაც ზუზონის მამამ – ნიჭიერმა, მაგრამ საკმარისი განათლების არმქონე კლარნეტისტმა შეამჩნია ზუზონის ნიჭიერება, გადაწყვიტა, რადაც უნდა დაჭდომოდა, „მეორე მოწარტი“ შეექმნა პატარა ფერუხოვგან. შვიდი წლის ასაკში ზუზონი პირველად გამოვიდა კონცერტზე მსმენელის წინაშე, სადაც შეასრულა მოწარტის და კლემენტის სონატები და მუშანის ორი პატარა პიესა. ამავე ასაკიდან დაიწყო ზუზონიმ საკუთარი ძაღების მოსინჯვა კომპოზიციებაში და რამდენიმე საფორტეპიანო პიესაც დაწერა. 1875 წლის 18 მაისს ზუზონიმ შეასრულა მოწარტის დომინორული კონცერტი,

ორკესტრის დირიჟორობდა კონცერტანტის მამა. ხოლო ერთი წლის შემდეგ, ათი წლის ასაკში ფერუხომ გამართა პირველი სოლო კონცერტი ვენაში.

ამ კონცერტს შეუმჩნევლად არ ჩაუვლია ვენის მუსიკა-ლოური საზოგადოებისთვის. გაზეთ „**Neue Freie Presse**“-ში გამოჩნდა ედუარდ განსლიკის საკმაოდ ვრცელი რეცენზია ზუზონის კონცერტზე. ავსტრიელი კრიტიკოსი თავის სტატიაში არაერთ ალფრთოვანებულ სიტყვას ნერს პაჭარა იტალიელ ვუნდერკინდზე: „უკვე დიდი ხანია არცერთ ვუნდერკინდს არ გამოუწვევია ჩემში ისეთი სიმპათია, როგორც პაჭარა ფერუხო ზუზონი: სწორედ იმიტომ, რომ მასში ძალიან როჭა რამაა „ვუნდერკინდის“ და ძალიან ზევრი – კარგი მუსიკოსის.“ აქვე განსლიკი აღნიშნავს ახალგაზრდა პიანისტის სიყვარულსა და ღრმა როდნას ზახის მუსიკისა და მალალ შეფასებას აძლევის იტალიელი მუსიკოსის კომპოზიტორულ ქმნილებებსაყ.

ამ სიტყვებში ნიშანდობ-ლივია ის ფაქტი, რომ ფერუხო ზუზონი ადრეული ასაკიდან გამოამყლავნა ზახის მუსიკის ღრმა ნვდომა. სწორედ ზახის მუსიკის შესრულებამ და ტრანს-კრიფრებმა მოუტანეს შემდგომ-ში მსოფლიო აღიარება იტალი-ელ პიანისტს.





1876 წელი იმიტარ არის მნიშვნელოვანი ზუზონის ბიოგრაფიაში, რომ იგი კენაში გააჩნეს ანტონ რუბინშტეინს. აი, რას წერს გამოჩენილი ჰიანისტი პაჭარა ზუზონის შესახებ, – „ფერუჩოს აქვეს გამორჩეული ცალანტი როგორც საშემსრუ-

ლებლო, ასევე საკომპოზიტორო და როდისმე იგი აურილებლად ასახელებს თავის სამშობლოს, როგორც მსოფლიოს გამოჩენილი მუსიკოსი.“ აქვე აღსანიშნავია, რომ გამჭრიახი რუბინშტეინი დაბეჭდვით აფრთხილებს მის უმჯობეს კოლეგას თავი შეიკავოს ზედმეტი საჯარო კონცერტებისგან და უფრო მეტი დრო დაუთმოს მუსიკის სერიოზულ შესწავლას, მაგრამ ამავე დროს თავი აარიდოს კონსერვატორიაში სწავლას. მართლაც რომ ზრძნული დარიგებაა გენიალური მუსიკოსის!

1879 წლიდან 1881 წლამდე ფერუჩო ზუზონი იღებდა კომპოზიციის და მუსიკის თეორიის გაკვეთილებს იმ დროს გამოჩენილ პედაგოგ ვილჰელმ მაიერისგან. ძალიან საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ფერუჩო ზუზონიმ მხოლოდ ორი წელი ისწავლა მასწავლებელთან და ისიერ კომპოზიციის, და არა ფორტეპიანოს განხრით. რაერ შეეხება ფერუჩო ზუზონის საფორტეპიანო განათლებას, მას დედის და შემდგომში მამის გარდა, არავისთან უსწავლია. ამ მხრივ შეიძლება ითქვას, რომ იგი ფაქტიურად თვითნასწავლი ჰიანისტი გამოდის.

1881 წელს მთელი რიგი კონცერტების შემდეგ იტალიაში, ზუზონიმ წარმატებით ჩააბარა ურთულესი გამოცდები და 15 წლის ასაკში გახდა არც მეტი, არც ნაკლები, – ბოლონის მუსიკალური აკადემიის წევრი. ეს ვოლფგანგ ამადეუს მოცარტის შემდეგ, მეორე შემთხვევა იყო აკადემიის ისტორიაში, როდესაც ასეთ პაჭარა ასაკში მიენიჭა მუსიკოსს საპატიო წოდება.

ახალგაზრდობის წლები ზუზონიმ ავსტრიაში გაატარა. 1882 წლიდან გაზეთებში გამოჩნდა ფერუხოს რეცენზიები და სტატიები მუსიკალურ საკითხებზე. ამ სტატიებიდან განსაკუთრებულ ინტერესს იმსახურებს რეცენზიები ანტონ რუბინშტეინის ვენის კონცერტებზე. ზუზონი აღფრთოვანებული იყო გენიალური პიანისტის ინტერპრეტაციით, განსაკუთრებით შოპენის სი ზემოლ მინორული სონატისა, რომლის შესრულებაც, ზუზონის თქმით, „მთელ სასწავლო კურსზე უფრო ღირებული იყო“ მისთვის. როგორც იტალიელი პიანისტის მეგობრები იხსენებენ, იმდენად დიდი იყო ანტონ რუბინშტეინის შესრულების გავლენა ზუზონიზე, რომ ახალგაზრდა ფერუხო ძალიან შაძვდა რუსი პიანისტის დაკვრას და ხანდახან „მისი დაკვრის კოპირებასაც კი ახდენდა“.

ამავე წლებში გაიწიო ზუზონიმ ჩაიკოვსკი. დიდი რუსი კომპოზიტორი ფერუხოს უწოდებს „შესანიშნავ პიანისტს“, „განსაკუთრებულ პიროვნებას, ძლიერი ხასიათით და ბრწყინვალე გონებით“. ჩაიკოვსკიმ აგრეთვე ძალადი შეფასება მისცა ზუზონის საკომპოზიტორო ცალანტს.



1886 წელს ზუზონი გახდა ახლად გახსნილი კონსერვატორიის პროფესორი ჰელსინკში. ოთხი წლის მუშაობის შემდეგ ფინეთში, ზუზონი გადადის სამუშაოდ მოსკოვის კონსერვატორიაში – თვით ანტონ რუშინ-შტეინის რეკომენდაციით. სწორედ მოსკოვში გამართულ, ჰან-

ნიზიმის ისტორიაში პირველ საერთაშორისო კონკურსზე, მოხდა დაუჯერებელი რამ. გენიალურ ფერუჩო ზუზონის არ მისჯეს პრემია, როგორც საუკეთესო პიანისტი. კონკურსში მხოლოდ ხუთი პიანისტი და ორი კომპოზიტორი მონაწილეობდა. საუკეთესო პიანისტის პრემია უიურიმ მიანიჭა ყველასთვის უნობ ჰეტერზურგის კონსერვატორიის სტუდენტს ნიკოლაი ფუნასოვს, რომელმაც შემდგომ არანაირი კვალი არ დატოვა მსოფლიო პიანიზმის ისტორიაში.

ობიექტურობა მოითხოვს ითქვას, რომ იმ დროის ზუზონი, – ჯერ კიდევ არ იყო ის გენიალური პიანისტი, როგორც იგი წლების შემდეგ გაიწინა მსოფლიომ, მაგრამ ამის მიუხედავად, თუ იმდროინდელ პრესას გადავხედავთ, ნათლად დავინახავთ, რომ მუსიკალური საზოგადოება ერთხმად აღიარებდა ზუზონის, როგორც პიანისტის დიდ უპირატესობას ნებისმიერ სხვა კონკურენტთან შედარებით. აი რას ვკითხულობთ 1890 წლის გაზეთ „Новое время“-ში: „ყველაზე კარგად უკრავდა ზუზონი, შესრულებების სრულყოფილებით

და ნანარმოების ღრმა ნვდომით, ფერუხო ყველა კონკურსანტზე მალა იდგა და პირველობის დაფნის გვირგვინი, სწორედ მისთვის უნდა მიერათ.“ აუდიტორიაში აღმოჩენებული უსამართლობის გრძობა, რაყ გამოინვია ზუზონის დაჩაგვრამ, უიურიმ გადაწყვიტა შეემსუბუქებინა იმით, რომ იტალიელ მუსიკოსს გადასრა საკომპოზიტორო პრემია.

მხოლოდ ერთი ნელი დაპყო ფერუხო ზუზონიმ მოსკოვში. ამ დროის განმავლობაში იგი არაერთხელ გამოსულა ესტრადაზე, მაგრამ მსმენელში უფრო პატივისრემას ინვევდა, ვიდრე მხურვალე სიმპათიას. თანამედროვეების გადმოჩემით, „ზუზონი იმ დროს უფრო ავტორიტეტულ ჰედაგოგად ითვლებოდა, ვიდრე ღრმა შემოქმედებით არტისტად.“ ზუზონი ამ პერიოდში აკადემიური სტილის მიმდევარი იყო და მის დაკვრაში უფრო რაფინირებული კულტურა ჩანდა, ვიდრე ინტერპრეტაციონის მთავონეზული ნიჭი. საინტერესოა იმ პერიოდის მოსკოვის კონსერვატორიის რექტორის – ვლადიმირ საფონოვის „გონებამახვილოური“ კლამბური, რომლითაყ იგი ასე მოიხსენიებდა ზუზონის, – „Безруччо Безтони“. ასეთმა რინიკურმა დამოკიდებულებამ აიძულა ზუზონი დაეყოვებინა რუსეთი და იგი 1891 წელს გადავიდა ამერიკაში, სადაყ მოხ-



და ის უდიდესი გარდაცემა მის საფორტეპიანო ხელოვნებაში, რომლის რეზულტატიც იყო ახალი ფერუჩო ზუზონის დაბადება – გენიალური დიადი არტისტის, რომელმაც შეძრა მთელი მსოფლიო და შექმნა ახალი ეპოქა მსოფლიო ჰიანიზმის ისტორიაში!

გარდაცემა დაკავშირებული იყო იმ ფაქტთან, რომ ამერიკაში ერთ-ერთმა კერძო კოლექციონერმა ზუზონის გააჩნო ლისტის ნაწარმოებების იშვიათი ხელნაწერები. ამან დაუდო საფუძველი იტალიელი ჰიანისტის დანტერესებას გენიალური ფრანგ ლისტის შემოქმედებით. „ეს იყო ჩემი წხოვრების ის პერიოდი, – ნერდა შემდგომ ზუზონი, – როდესაც მე გავაჩნობიერე ჩემი დაკვრის ისეთი პრობლემები და შეუდომები, რომ ენერგიული გადწყვეტილებით დავინყე მუქაობა ფორტეპიანოზე ხელახლა და სულ სხვა საფუძველზე.



ლისტის ნაწარმოებები გახდა ჩემი სახელმძღვა-  
ნელო და გამიხსნა უძვირ-  
ფასესი მიღწევების გზა,  
– გზა ლისტის განსა-  
კუთრებული ხელოვნებისა:  
მისი „ფაქტურიდან“ აღმო-  
ვარენე მე ჩემი „ტექნიკა“.  
მადლიერებამ და აღტყალებამ  
გახადეს მაშინ ლისტი ჩემს  
მესაიდუმლო-მეგობრად.“

1894 წელს, ამერიკაში



გატარებული 3 წლის შემდეგ, ზუზონი ჩადის საეზოვრებლად ბერლინში, სადაურ იგი მართავს რიკლს „საფორტეპიანო კონცერტის ისტორიული განვითარება“. ამ კონცერტებმა უდიდესი წარმატება მოუტანეს ზუზონის. მუსიკალურ ნრებში ალაპარაკდნენ ახალ ვარსკვლავზე, რომელიც ზუზონის სახით გამოზრნყინდა პიანისტურ ხელოვნებაში. პიანისტის სახელგანთქ-



მულოზა განმტკიურდა უამრავი საკონცერტო ტურნეთი გერმანიის, იტალიის, საფრანგეთის, ინგლისის, კანადის, ამერიკის და სხვა ქვეყნების უამრავ ქალაქში.

ფერუხო ზუზონის პიანისტური კარიერის კულმინაცია გახდა 1911 წელს ბერლინში გამართული ლისტის ნაწარმოებებისგან შემდგარი კლავირაზენდების სერია. ექვსი დამოუკიდებელი კონცერტით აღნიშნა ზუზონიმ მისი „მესაიდუმლოე მეგობრის“ – ფრანც ლისტის დაზაფებიდან 100 წლისთავი. იტალიელ ვირტუოზს მუსიკალური პრესა ადრე ვარსკვლავად თუ მოიხსენიებდა, ახლა უკვე მას „თანამედროვე პიანიზმის მზეს“, „საუკეთესო პიანისტს – საუკეთესოთა შორის“, „მეთეს“ უწოდებს, რომელიც „წალოკე დგას სხვა დანარჩენ პიანისტთაგან“ და „ყოველგვარი კონკურენციის გარეშე ყველა დროის ყველაზე ფართო მასშტაბის პიანისტია“.



ადოლფ ვაისმანის რეცენზიაში ზუზონის კონცერტზე კვითხულობთ: „ჩვენს დროებში პირველობის დაფნის გვირგვინი პიანისტებს შორის უდავოდ ფერუჩო ზუზონის ეკუთვნის. ჰოფმანი, დალბერი, ზაჟერი, პადერევსკი, გოდოვსკი, როზენცალი – ყოველი მთვანი გამოჩენილი არტისტია, მაგრამ ვერწყრთმა ვერ მოიპოვა ის მნიშვნელობა, რა ზუზონი.

პიანისტურ სამყაროში მხოლოდ ერთი ასეთი, რომლისთვისაც უბრალოდ „პიანისტის“ ნოდება ძალიან გაიოლებული სახელია. იმდენად ძლიერია მისი მთავონება, ტექნიკა, ჩანაფიქრები, რომ მასზე მალლა ვერწყრთ პიანისტს ვერ დააყენებს ადამიანი. იგი ყველა დროის უდიდესი გენიოსია!“ მსგავსი ტიპის გამოხმაურებები ძალიან ბევრი იყო ზუზონის კონცერტებზე იმდროინდელ პრესაში.

ახლა შევერდები ჩავნვდე იმ მიზეზებს, რა ინვევდა ასეთ უდიდეს აღტარებას მსმენელში. დავინყოთ იმით, რომ ზუზონის საფორტპიანო ხელოვნების დახასიათებაში გარდა იმისა, თუ როგორ უკრავდა იგი, ძაღზე მნიშვნელოვანი კიდევ ის არის, თუ რას უკრავდა ზუზონი. მამ ასე, დავინყოთ მისი რეპერტუარი. თუ იმ დროის გამოჩენილი პიანისტები – ჰოფმანი, პადერევსკი, დალბერი, ზაჟერი,

გაბრილოვიჩი, დე პასმანი, როზენტალი და სხვები საკუთარ პროგრამებს ძირითადად პაჭარა ეფექტური პიესებისგან ადგენდნენ, სადაც უხვად იყო წარმოდგენილი სალონურ-ფუქსავატური მუსიკა, როგორც არის მოქოვსკის, შიჭტეს, ლიშეტიცის, გოდოვსკის და მსგავსი სალონური კომპოზიციონების შემოქმედება, ზუზონიმ ასეთი ტიპის, იმ დროს პოპულარული სალონური მუსიკა მუსიკა საერთოდ ამოიღო საკუთარი რეპერტუარიდან. მან პირველმა დაიწყო საკონცერტო სერენაზე ზახის მუსიკის აქტიური პროპაგანდა. ზეთაოვინის პოპულარული „პათეტიური“, „აპასიონატა“, „მთვარის“ სონატების გარდა, ზუზონი პროპაგანდას უწევს ისეთ ღრმა დატვირთვის სონატებს, როგორებიცაა ზეთაოვინის ზოლო სონატები – თხზ. 106, 109, 110, 111. ეს სონატები ხომ თითქმის მივიწყებული იყო იმდროინდელი პიანისტების მიერ. სწორედ იტალიელ პიანისტს ეკუთვნის ლისტის ძალიან ბევრი, იმ დროს უყნობი ნაწარმოების პირველი შესრულება სერენაზე. გარდა ამისა, იგი თავის პროგრამებს ადგენს არა პაჭარა ეფექტური პიესებისგან, არამედ მთლიანი ერთგვაროვანი ჯგუფებით, რომლებიც გარკვეული პროგრამული თემა, ან სხვა რაიმე ნიშნით არიან ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული. ამ მიზრით, ზუზონი რეპერტუარიდან კინოვანტორი პიანისტის გავლდათ.

ფერუხო ზუზონის პიანისტური ხელოვნების დახასიათებისას პირველ პლანზე წარმოჩნდება იტალიელი მუსიკოსის უდიდესი პიროვნება, მკვეთრი და გენიალური თვითმყოფადი ინდივიდუალურობა. რაჯ უნდა შევსრულებინა ზუზონის,



ყველაფერზე მკვეთრად იყო ამოტვიფრული მისი პიროვნული „მე“. სწორედ სუბიექტური სა-წყისია ფერუჩო ზუზონისთვის პრიორიტეტი ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოების წვდომისას. „როდესაც მივდივართ პინისტების კონცერტზე, თუნდაც ძალიან გამოჩენილის, – წერს ერთ-ერთი მუსიკალური კრიტიკოსი მე-20 საუკუნის დასაწყისში

– ჩვენ როგორც წესი, ვიყით, როგორ იქნება შესრულებული ესა თუ ის პიესა და წინასწარ ვდგებით გარკვეულ რელსებზე. სულ სხვა საქმეა ზუზონის შესრულება! მას ყოველგვარი რელსებიდან გადაყავართ: მასთან ყველაფერი მოულოდნელია... ყველაფერი მის ხელში იძენს სრულიად ახალ ხასიათს. სწორედ ამაში მდგომარეობს მთავარი ღირსება ზუზონის ჭადოსნური ხელოვნებისა. მის ხელოვნებაში ყველაფერი ქმნის გენიალური იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებას – და სწორედ ამაშია მისი მთავარი ძალა!“

მთელი თავისი შემოქმედებით ზუზონი უდიდობდა დაემტკიცებინა, რომ შემსრულებელი ვალდებულია ახლებურად გახსნას ყოველი ნაწარმოები, რადგან, თუ მისი სიტყვებით ვიტყვით, – „ნაწარმოების შესრულება ეს უკვე ტრანსკრიფციაა“. ამასთან დაკავშირებით ზუზონი წერდა ძალზე მნიშვნელოვან სიტყვებს თავის დროზე, – „ნოტაჟია, ჩანაწერი

მუსიკალური პიესებისა, ეს უპირველესად არის ადამიანის მიერ მოგონილი ხერხი, მყდელიობა ფურცელზე დააფიქსიროს იმპროვიზაცია, რათა შემდგომში შემსრულებელმა შეძლოს აღადგინოს არა ის ნიშნები, თუ აღნიშვნები, რა უსიაროებლო ნოტებში არის დაფიქსირებული, არამედ აღადგინოს და გააყოფილოს საკუთარი შთაგონებით ის სულიერი მხარე ნაწარმოებისა, რა უნებლიედ დაიკარგა სანოტო დაძინებულობაში კომპოზიტორის შთაგონებიდან.“

ჩემი მოკრძალებული აზრით, ზუზონის ეს სიტყვები გენიალურად უბრალო ჭეშმარიტებაა, რა სამსახიროდ, ძალიან ზევრ შემსრულებელს დღესაუ ავიწყდება. რომ არა ასეთი მიდგომა ნაწარმოების მიმართ, დღეს ვერანაირად ვერ მოახდენდა ზუზონის ჩანანერები ამხელა ზემოქმედებას. მის ჩანანერში ზახის ჩაკონისა, ჩანს სწორედ ის უდიდესი პიროვნული სანყისი, რომელზეუ ზემოთ ვილაპარაკეთ. ყოველი ადამიანი ხომ სუბიექტია და შესაზამისად, სუბიექტურად უნდა მიუდგეს ყველაფერს, რასაუ იგი აკეთებს. რასაკვირველია, ისეთი კომპოზიტორების პიესების შესრულებისას, რომლებიუ სულიერად ახლოს იდგნენ იტალიელ პიანისტთან, ასეთი სუბიექტური მიდგომა გენიალური თანწყობის მაგალითი ხდებოდა ყველას-



თვის. როგორც მისი თანამედროვეები იგონებენ, „იყო მომენტები, როდესაც მისი ჩასწორებები მუსიკალურ პიესებში იმდენად გენიალური იყო, რომ ხშირად ნაწარმოები ზევრად უკეთესი ხდებოდა, ვიდრე ეს ორიგინალში ენერა.“ ეს გამონათქვამი ლისტის სი მინორულ სონატას ეხება. ასეთი სულიერი მონათესავეები ზუზონისთვის იყვნენ ზახი, მოწარფი, ზეთაოვნი, ლისტი, ფრანკი. მაგრამ როდესაც საკითხი ეხებოდა შოპენს, აქ ყველაზე მეტი კრიტიკის და თავდასხმის ობიექტი ხდებოდა იტალიელი პიანისტის ხელოვნება. ტექნიკური სრულყოფილების მიუხედავად, ზუზონის შოპენი ძალზე კაპრიზული და „დამახინჯებული სარკის“ მთაბეჭდილებას ცოვებს. საბედნიეროდ, ჩანანერებმა მოაღწიეს ჩვენამდე და სამართლიანობა მოითხოვეს იმევენს, რომ იმდროინდელი კრიტიკოსები მთლად მტყუანები არ იყვნენ, როცა აკრიტიკებდნენ შოპენის ზუზონისეულ შესრულებას. იგი არა მარტო კომპოზიტორის მიერ მითითებულ ნიუანსებს ქვლის შოპენის მუსიკაში, არამედ ტექსტსაც ძალიან თავისუფლად უდგება – აკეთებს კუპირებს, ხმების დამატებებს, გამეორებებს. თუმცა ამის მიუხედავად, მანერ ძალზე საინტერესოა ის, თუ როგორ უკრავს გენიალური პიანისტი შოპენის პრელოდებს. აქაც ძალიან მკვეთრად ჩანს მისი უდიდესი პიროვნება და სუბიექტივიზმი, თუნდაც ეს არ იყოს თანხვედრაში კომპოზიტორთან: მანერ, ჩემის აზრით, გენიალურია ის, თუ როგორი შემოქმედებითი სიმძაფრით და ძალზე თვალნათლივ ნარმოსახავს პრელოდების პროგრამულ სახეს იტალიელი მუსიკოსი.

საერთოდ, ფერუხო ზუზონის მოსმენისას ყოველთვის ვიჯერ საკუთარ თავს იმ აზროზე, თითქოს გრანდიულოდ ვხედავდე იმ ნანარმოების სტრუქტურას, რასაქ იგი ასრულებს. იმდენად რელიეფურია მისი შესრულება, რომ მისი ჩახატვარ კი შეიძლება. თვითონ ჰიანისტირ ამ სანყისს უსვამდა ხაზს და ამბობდა: „როდესაქ ჩვენ ვასრულებთ ლისტის „ღონ-ყუანს“, მსმენელი უნდა გავხადოთ მაყურებელი“.



თუ ზოგიერთი ნანარმოების ინტერპრეტაციისას ზუზონის ყოველთვის არ ეთანხმებოდნენ, როდესაქ უკვე საკითხი მის ტექნიკას ეხებოდა, ამსოლოტურად ყველა კრიტიკოსი ერთხმად აღიარებდა, რომ ამ სფეროში ზუზონის არ ყავდა ზადალი! იმდენად დიადი იყო იტალიელი ჰიანისტის მიღწევები ამ სფეროში, რომ ზოგიერთი მუსიკოსის აზრით, ზუზონის ტექნიკა სხვა ჰიანისტებთან შედარებასაქ კი არ ექვემდებარებოდა. „ასეთი ტექნიკა არქერთ თანამედროვე ჰიანისტს არ აქვს!“, „მისი ტექნიკა მთელი ჰიანიზმის ისტორიული განვითარების შეჯამება“, „მისი ტექნიკური სრულოყოფილება ზღაპრულია, ზუზონის კონკურენტი-ვირტუოზი არ ყავს – როზენტალის ტექნიკა ზავშური გვეჩვენება ზუზონის შემდეგ!“ აი, ასეთი აღფრთოვანებით იხსენიებდნენ ზუზონის ტექნიკას



მისი თანამედროვე კრიტიკოსები, მჭრულად განწყობილებიერ კი! იმდენად თავბრუსდამხვევი სინსრაფით უკრავდა ზუზონი თურმე ოქტავებს, რომ ჰიანისტებს, რომლებიერ დარბაზში ისხდნენ, ხშირად გულიერ კი მისდიოდათ.

თავად ზუზონი ტექნიკის შესახებ „**Von der Einheit der Musik**“-ში წერდა: „არამერ და არამერ ტექნიკა არ არის და არერ იქნება საფორტეპიანო შემოქმედების ალფა და ომეგა. მაგრამ მანერ ნებისმიერი დიდი

ჰიანისტი უნდა იყოს, პირველ რიგში, დიდი ოსტატი ტექნიკისა.“

როგორერ ჰოფმანი, ასევე ზუზონიერ თვლიდა, რომ ჟეშმარიტი ტექნიკა არა თითებში, არამედ გონებშია. ყოველი ტექნიკურად რთული პასაჟი, ზუზონის თქმით, ჯერ გონებში უნდა იყოს გააზრებული და შემდეგ უკვე შესრულებული. ძაღზე მნიშვნელოვანია იმ დროისთვის ნოვანტორული, ზუზონის შესედულება, ეგრეთ ნოდებულ, „ტექნიკურ ფრაზირებასთან“ დაკავშირებით. ზუზონის მიერ შემუშავებული ამ მეთოდის იდეა მდგომარეობდა შემდეგში, – მან შეამჩნია და ხაზი გაუსვა ტექნიკური სირთულის დაძლევის ერთ ძაღზე მნიშვნელოვან ფაქტორს, რომელიერ არა მრავალჯერად



გამეორებაში, არამედ გონებრივ დანანევრებაში მდგომარეობდა. მავალითისთვის წარმოვიდგინოთ აი, ასეთი თანმიმდევრობა –



თუ ჩვენ შევეყრებით ამ თანმიმდევრობის ჩქარა დაკვრას, მივხდებით, რომ იგი ძალოზე რთული შესასრულებელია და ხანგრძლივ მუყადინეობას მოითხოვს. მაგრამ ზუზონის აზრით, ეს თანმიმდევრობა ძალიან გაადვილდება, თუ ჩვენ მას გონებაში „ტექნიკური ფრაზირებით დავაჯვყფებთ“ ისე, რომ პირველი ნოტი გადავიდეს გარეცაქტში, აი, ასეთი სახით –



ნებისმიერი საღად მოაზროვნე პიანისტი მიხვდება, რომ ასეთი სახით ამ თანმიმდევრობის „გონებრივი გადანანილოება“ არა მხოლოდ შეუდარებლად ადვილია, არამედ იგი იმდენად იოლი დასაძლიევია, რომ ზედმეტ მუყადინეობასაყ კი არ მოითხოვს. აი ასეთი გენიალური აღმოჩენა გააკეთა ზუზონიმ ჟურ კიდევ მე-20 საყყუნის დასაწყისში



საფორტეპიანო ტექნიკის სფეროში.

გასაკვირია, მაგრამ ფერუხო ზუზონის სისწრაფე და მოქნილობა არაფერია იმასთან, თუ რამდენად უადოსნურ სიმაღლეზე ჰქონდა განვითარებული იტალიელ პიანისტს ზგერა და ფერენი. მისი შესრულებმა გამოიჩინა არა მღერადობით, როგორ ჰოფმანისა, არამედ ორკესტრულობით. მას შეეძლო იმდენად მრავალფეროვანი გაეხადა ერთფეროვანი ფორტეპიანოს ზგერა, რომ ხშირად შეიძლება მთელი ორკესტრის წლაკეული ინსტრუმენტების უღერადობაზე კი დაგეჭვროს.

იმდენად დიდი იყო ფერუხო ზუზონის ზგერის ზემოქმედება მსმენელებსა და კონცერტზე მყოფ პიანისტებზე, რომ ხშირად ეჭვსავე იწვევდა მუსიკოსებში, – ზუზონის როიალში ხომ არ იყო შევსებული ჩაქუჩები და მექანიზმი. ერთხელ, პარიზში, იტალიელი პიანისტის კონცერტის შემდეგ, პიანისტების და პროფესორების ჯგუფი სენაზე ავარდა, რათა შეემონებინათ და გაესინჯათ იმ როიალის ჩაქუჩები, რომელზეც ზუზონი უკრავდა. მისი ჩანანერების მოსმენისას, გაოცებას იწვევს ნახევარტონები, „ნისლში გახვეული პასაჟები“: მისი პორტამენტოსებური გამები საოცრად გამოძახებულა, თითქოს ყოველი ზგერა წლაკე არის ჩაბეჭდილი პასაჟში და თავისი სახე აქვს. ზუზონის ზგერა ხან გრიგალის, ხან ჩიტენის ჭიკჭიკის, ხანავე მეხის გავარდნის ილუზიას ქმნის. ამით ზუზონი ძალზე ახლოს დგას იმპრესიონისტებთან: მიუხედავად იმისა, რომ იგი არ უკრავდა იმპრესიონისტების შემოქმედებას, იმპრესიონისტულ სანყისს იგი ლისტის შემო-

ქმედებაში ნარმოაჩენს ძაღვზე  
ფვალნათლივ.

აქვე აღსანიშნავია, რომ  
თვითონ პიანისტს ფორტეპიანოზე  
ვოკალური ლეგატო შეუძ-  
ლებლად მიაჩნდა. „non legato“  
– აი რა არის ფორტეპიანოს  
ყველაზე ზუსტად რეპროდუცირება.  
„არა შერწყმულობა, არამედ  
„განწყმულობა“ ყველაზე  
მეტად შეესაბამება ფორტეპიანო-  
ს, როგორც დასარტყამი ინსტრუმენტის ჩვეულ ზუსტებას“,  
– წერდა პიანისტი ზახის კარგად ტექნიკურად კლავირის  
საკუთარი რედაქციის კომენტარებში.



ზუზონი ასევე რიტმულ-დინამიურ სფეროშიც ძაღვზე  
განსხვავებული შეხედულებებისა იყო. იმდროინდელი პიანისტების  
უმეტესობა საკუთარ შესრულებას აგებდა რიტმულ და  
დინამიურ „ტალღებზე“, რაც ლექსიკონის მიერ იყო შემუ-  
შავებული. არა რიტმულ-დინამიური „ტალღები“, არამედ  
„ტერასული“ – თანდათანობითი ხმის მომატება სხვადასხვა  
სიბრტყეზე განლაგებული ფაქტურული ჯგუფებისა, ზუზონის-  
თვის იყო **crescendo**-ს ყველაზე ეფექტური სახე. არა  
ფრაზების შიგნით აჩქარება-შენელება, არამედ რიტმულად  
ზუსტი, გამოკვეთილად „ნარმოთქმული“ ფრაზა იყო ზუზო-  
ნისთვის მუსიკალური ფრაზის ჯეშმარიტი ფორმა. ზუზონის  
თქმით, ერთი ტემპიდან მეორეზე გადასვლა უნდა მოხდეს

არა ბოლოში შენელებით და „შეპარვით“ თანდათანობით, არამედ პირიქით, – ხაზგასმულად უნდა იყოს გამოჭნული ერთი ტექში მეორისგან. და მართლაც, შახ-ზუზონის ჩაკონას როდესაც ვუსმენ, ნანარმოების აგების არქიტექტურულობა გასაოცრად სრულყოფილია. ყოველ მუსიკალურ ფრაზას საკუთარი განვითარება აქვს და ისე არის განლაგებული სხვადასხვა რიტმულ–დინამიურ სიბრტყეზე, რომ იქმნება შეგრძნება, თითქოს ქვის ქანდაკებას უყურებდე, სადაც ნათლად არის გამოთლილი ყოველი ჩაღრმავება, ყოველი ნაკვთი: ზუსტად რომ ქვაში გამოთლილი, და არა თიხით შეზედილი ფორმებია, ჩემი აზრით, ის ნიშანდობლივი თვისება, რაც ზუზონის, როგორც მე-20 საუკუნის პიანისიმის გიგანტს, ყველაზე მეტად გამოარჩევს სხვა პიანისტებისგან.

ბოლო კონცერტი გენიალურმა იტალიელმა პიანისტმა, ფილიპომ და კომპოზიტორმა ფერუჩო ზუზონიმ 1922 წელს საქველმოქმედო მიზნით გამართა, სადაც მან ბეთჰოვენის მი შემოღო მაჟორული კონცერტი შეასრულა. ზუზონი, მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე, პედაგოგიური მოღვაწეობით იყო დაკავებული და ხშირად ყოველგვარი საფასურის გარეშე ამერადინებდა ნიჭიერ მუსიკოსებს. მან არაერთი გამოჩენილი პიანისტი, კომპოზიტორი და ფილიპო ალზარდა.

ძალზე მნიშვნელოვანია ზუზონის რედაქტორული მუშაობა. განსაკუთრებით, შახის კარგად ტექნიკურად კლავი-

რისა, რომლის კომენტარებშიც უძვირფასესი აზრებია და-  
ფიქსირებული არა მარტო ზახის მუსიკის შესახებ, არამედ  
ზოგადად, საფორტეპიანო შემსრულებლობის საკითხებთან  
დაკავშირებით. ფერუხო ზუზონიმ, როგორც გამოჩენილმა  
კომპოზიტორმა, არაერთი ორიგინალური ნაწარმოები დაგვი-  
ტოვა, რომლებიც დღესაც სრულდება მსოფლიოს სკენებზე;  
მაგრამ ყველაზე დიდი პოპულარობა ზუზონის მოუჭანა  
მისმა გენიალურმა „დამუშავებმა“ და ტრანსკრიფციებმა,  
განსაკუთრებით ზახის მუსიკისა. ჩაკონას – სავიოლინო  
პარტიტიდან, ქორალურ პრელუდიებს, ტოკატებს, ფუგებს  
და მრავალ სხვა პოლიფონიურ რიკოს ახალი სიროცხლე  
შთაბერეს იტალიელი ოსტატის საფორტეპიანო „დამუშავებმა“.  
საფორტეპიანო ულერადობის ძალიან ბევრი ორიგინალური  
და ახლებური ხერხია გამოყენებული ამ ტრანსკრიფციებში.  
ზუზონიმ მოახერხა მათში  
ხატოვნად გადმოეყრა ზახის  
ორგანული მუსიკის მონუმენტუ-  
რობა და ამასთან გამოემუღავ-  
ნებინა ფორტეპიანოს ულერა-  
დობის ის სპერფიკა, რომელიც  
ვერეროთმა ტრანსკრიფტორმა  
ვერ მოახერხა მანამდე, თვით  
ლისტმაც კი!

ყველა დროის ერთ-ერთი  
უდიდისი პიანისტი, შესაძლოა,  
პიანიზმის მთელი ისტორიის



საუკეთესო ხუთეულის ნევრი\*, ფერუჰო ბუზონი გარდაიცვალა 1924 წლის 27 ივლისს ორმოცდათვრამეტე წლის ასაკში. იგი იყო საფორტეპიანო შემოქმედების რაინდი და სწორედ ასეთი სიმართლისთვის მიზრძოლ რაინდად დარჩა იგი თავის ჩანანერებში, ტრანსკრიფციებში და კომპოზიციებში. როგორც მისი უბოვრების განმავლობაში, ისე დღესაც მისი ამაყი სული ჩანანერებიდან ისევ იზრდვის დოგმატიზმისა და უგემოვნებო ტრადიციების წინააღმდეგ. ჩემს ნარკვევს ბუზონის საფორტეპიანო ხელოვნებაზე მისივე სიტყვებით დავასრულებ: „ვინც მისდევს დადგენილ კანონებს და ვისაც უბოვრებამ არანაირი კვალი არ დაუტოვა სულში, ის ვერასდროს გახდება შემოქმედი ხელოვანი!“.

---

\* თუნდაც იმიტომ, რომ ბუზონი იყო პატრიარქი მე-20 საუკუნის პიანოზმის და საფუძველი ჩაუყარა საფორტეპიანო შემოქმედების ახალ გზას, რომელიც შემდგომში გააგრძელა გასული საუკუნის არაერთმა გენიალურმა პიანისტმა. მაგალითისთვის დავასახელებ გლენ გულდს, რომლის შემოქმედებამ, ჩემი აზრით, პირდაპირი გაგრძელებამ ფერუჰო ბუზონის იდეებისა.

## დასკვნა

როდესაც ამ ნარკვევის შექმნაზე ვფიქრობდი, გადწყვეტილი მქონდა წაღკე თავი დამეთმო ფერუჩო ზუზონისა და იოზეფ ჰოფმანის პიანისტური ხელოვნების შედარებისთვის. მაგრამ ზოლოს მივხვდი, რომ ნებისმიერი შედარება, როდესაც საქმე ამხელა მასშტაბის გენიოსებს ეხება, უმადური საქმიანობაა. ამიტომაც გადავწყვიტე, ნაშრომში პიანისტების მხოლოდ იმ ნიშან-თვისებებს ჩავლრმავებოდი, რაც მათ გამოარჩევდა ყველა პიანისტისგან და რაშიც იყო მათი განუყოფელი პიანისტური ხელოვნების ძალა თავმოყრილი.

ამის მიუხედავად, თუნდაც დასკვნის სახით მანერ, მიზანშენილიად მიმაჩნია, რომ თავი მოვუყარო იმ თავისებურებებს, რაც განასხვავებდა ამ პიანისტებს ერთმანეთისგან.

დავინყოთ ინტერპრეტაციით. როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ჰოფმანის ინტერპრეტაცია ობიექტურობით გამოირჩეოდა. კომპოზიტორის ტექსტის და მათში მოქმედი აღნიშვნების მაქსიმალური დაწვა იყო ჰოფმანისთვის აუცილებელი წინაპირობა მაშინ, როდესაც ზუზონის შესრულება უაღრესად სუბიექტურ ხასიათს ატარებდა. მისთვის სანოტო დამწერლობა, მხოლოდ შავი მასალა იყო, რაც ზუზონის თქმით, კომპოზიტორის ჩანაფიქრის მხოლოდ შორეულ ნარმოდგენას ქმნიდა. ამიტომაც იტალიელი პიანისტი უდიდეს თავისუფლებას ანიჭებდა თავის თავს, როგორც კომპოზიტორის ნიუანსების ნაკითხვის, ასევე ტექსტის ჩანწორების თვალსაზრისით. ამ მხრივ, ჰოფმანი და ზუზონი ფუნდამენტურად სხვადასხვა პოლუსზე დგანან.

ძალზე განსხვავებული იყო ასევე ჰოფმანის და ზუზონის მიდგომა ფორტეპიანოს ზგერის მიმართ. თუ ჰოფმანისთვის მთავარი იყო ფორტეპიანოს ზგერისთვის მღერადი ხასიათი მიეწა, ზუზონი ფორტეპიანოს ზგერიდან მღერადობას საერთოდ გამოორიხავდა. ამას იგი ფორტეპიანოს, როგორც დასარტყამი ინსტრუმენტის ზუნებიდან გამომდინარე ხსნიდა. ჰოფმანისთვის ყველაზე ზუნებრივი ფორტეპიანოს ზგერა გახლდათ „legato“, ზუზონისთვის კი „non-legato“. ჩანანერების მოსმენისას ნათლად ჩანს, რომ ჰოფმანს უფრო რბილი, მომრგვალებული ტიპის თბილი ზგერა აქვს მამინ, როდესაც ზუზონის ზგერა ძალზე ხისტი და გრაფიკული ხასიათისაა. მავრამ ამავე დროს ზუზონის ზგერა ჰოფმანთან შედარებით, ზევრად უფრო მრავალფეროვანი და ორკესტრული იყო.

ზემოთ თქმული მოსაზრებებიდან გამომდინარე, ნათელი ხდება ის, თუ რაჭომ განსხვავდებოდა ჰოფმანისა და ზუზონის რეპერტუარი ერთმანეთისგან. ზუზონისთვის სულიერად ყველაზე ახლოს მდგომი კომპოზიციორები იყვნენ: ბახი, მოწარტი, ბეთჰოვენი, ლისტი. ხოლო ჰოფმანის რეპერტუარის ბირთვს რომანტიული მიმდინარეობის კომპოზიციორები, უპირველესად კი შოპენი წარმოადგენდა. ძალზე ნიშანდობლივია ის ფაქტი, რომ ზუზონის ყველაზე მეტად მუსიკალური კრიტიკოსები და მუსიკოსები ადიდებდნენ ბეთჰოვენის მუსიკის განუმეორებელი შესრულებისთვის. ყველაზე მეტად კი აკრიტიკებდნენ შოპენის შესრულებისას. ჰოფმანს კი პირიქით – ყველაზე მეტი კრიტიკა და დამერიება ბეთჰოვენის მუსიკის შესრულებისთვის ერგებოდა ხოლმე მამინ, როდესაც



შოპენის მუსიკის შესრულებისას ყველა კრიტიკოსი, თუ მუსიკოსი ერთხმად აღიარებდა, რომ ჰოფმანს ზაღალი არ ჰყავდა. ეს, რა თქმა უნდა, მჭიდრო კავშირშია იმასთან, თუ რა დამოკიდებულება ჰქონდათ ამ პიანისტებს ზგერის მიმართ. ზეთაოვენი და ლისტი ხომ ფორტეპიანოს სწორედ ორკესტრული აღქმით გამოირჩევიან ყველა სხვა კომპოზიტორისგან. ხოლო შოპენი კი ყველაზე მეტად მღერადი კომპოზიტორია ფორტეპიანოზე.

შესრულების რიტმულ-დინამიურ მხარეზე ძალზე განსხვავებული მოსაზრებები ჰქონდა ამ ორ პიანისტს. თუ ჰოფმანის შესრულებაში ნამყვანი ადგილი ეჭირა რუბატოს და შესრულების ეგრეთ ნოდებულ „ჭაღლისებურ“ მანერას, რომლის პრინციპი დამყარებული იყო ფრაზის შიგნით აჩქარებასა და შემდგომ სიმეტრიულ შენელებაზე, ზუზონისთვის ნებისმიერი სახის რუბატო მიუღებელი იყო. მეტიერ, სხვადასხვა ტემპზე გადასვლის დროსავე კი ზუზონი არ მიმართავდა თანდათანობით შენელებას. დინამიური თვალსაზრისით, თუ ჰოფმანის დინამიკას ახასიათებს საერთო **crescendo**-ს, ან საერთო **diminuendo**-ს სახე, რომელიც ხმის თანდათანობით მომატებაში და თანდათან მოკლებებაში ვლინდება, ზუზონისთვის **crescendo**-ს აქვს „ჭერასული“ სახე, ანუ როდესაც ხმის მომატება არა თანდათანობით, არამედ სხვადასხვა სიბრტყეებზე განლაგებული დინამიური ჯგუფების სახით ხდება. ზუზონის მსგავსი გრაფიკული მიდგომა რიტმოდინამიკის მიმართ ძალზე მიესადაგებოდა ზახის მუსიკას.

ჰოფმანის „ტალოლოვანი“ რუბატი კი უდიდეს მიღწევებს შოპენის მუსიკაში ჰპოვედა.

დაბოლოს, ტექნიკა. ამ მხრივ, ზუზონის და ჰოფმანს უფრო მსგავსება აკავშირებთ ერთმანეთთან, ვიდრე სხვაობა. მსგავსება კი მდგომარეობს იმაში, რომ ჰოფმანისა და ზუზონის ჰიანისტური ტექნიკა იყო აბსოლუტურ სრულყოფილენამდე აყვანილი. მათ ტექნიკურ შესაძლებლობებზე ლეგენდები დადიოდა. აგრეთვე ძალზე მნიშვნელოვანია ის, რომ ზუზონი და ჰოფმანი უდიდეს ყურადღებას უთმობდნენ „გონებრივი ტექნიკის“ საკითხებს. ეს ორი უდიდესი ჰიანისტი თანმიღებოდნენ იმაზე, რომ ჭეშმარიტი ტექნიკა არა ჰიანისტის თითებში, არამედ გონებაშია. აქედან გამომდინარე, მათი შეუდარებლად ძვირფასი გამონათქვამები ამ მხრივ, ძალიან გავს ერთმანეთს.

## ბოლოსიტყვაობა

მე-20 საუკუნის უდიდესი ჰიანისტები: იოზეფ ჰოფმანი და ფერუჩო ზუზონი ოქროს ასოებით ჩაენერნენ მსოფლიო ჰიანიზმის ისტორიაში. დღეს, 21-ე საუკუნეში, როდესაც ამდენი დრო გავიდა მათი მოღვაწეობიდან, ნათლად ჩანს, რომ უდიდესია მათი ნვლილი საფორტეპიანო ხელოვნების სფეროში. მთელი მე-20 საუკუნის ისტორია გვიჩვენებს, რომ ჰიანიზმის განვითარება მანერ ჰოფმანის გზით ნავიდა. ანუ იმ გზით, როჯა ინტერპრეტაციის ობიექტურობა და კომპოზიტორის ტექსტის ზუსტი დაჯვა გახდა აურლონელი ნინაპირობა ნენისმიერი ჰიანისტის შეფასენისას. მრავალმა საერთაშორისო კონკურსმა მსგავსი მიდგომა კიდევ უფრო გაამყარა, რადგან ასეთ დროს უფრო ადვილია გააკრიტიკო ესა თუ ის ჰიანისტი. თუ ჰიანისტი სრულყოფილად ასრულებს იმას, რაჯ ნოტებში ნერია, მას გარანტირებული აქვს გამარჯვენის მოპოვენა კონკურსზე. **ამიტომ ჰიანისტებმა განიჯადეს ერთგვარი სტანდარტიზაცია.** ეს გამოიწვიან იმან, რომ ჰოფმანის შეხედულებები არასნორად და დამახინჯებულად იქნა აღქმული. იოლი გზით აღიარენის ძიენისას და ნოტებში მოჯემული ნიუანსენის ზედმინენიითი სიზუსტით შესრულებენისას ჰიანისტებს დაავინყდათ ის უპირველესი ჟემარიტება, რომ სამემსრულებლო ხელოვნება ისევე, როგორჯ ხელოვნენის ნენისმიერი დარგი, ადამიანის სულიერი მდგომარეობის გამომხატველია და ის, არამერ და არამერ არ უნდა დაემსგავსოს მეჯნიერული მოხენენის

ნაკითხვას: შემოქმედის პიროვნული თვისებების ერთგვარი საჩუქარ ხელოვნება. თანამედროვე პიანისტებისთვის კი უფრო მნიშვნელოვანი გახდა არა ნაწარმოების სულიერი მხარის და კომპოზიტორის მხატვრული ჩანაფიქრის ხორცშესხმა, არამედ სანოტო დამწერლობის ფორმალური მსახურება. მათ დაავინყდათ, რომ თვით კომპოზიტორებიც კი, როდესაც საკუთარ ნაწარმოებებს ასრულებენ, ზუსტად არ მისდევენ სანოტო დამწერლობას. მაგალითისთვის გავიხსენოთ რახმანინოვის შესრულება საკუთარი ნაწარმოებებისა.

იოზეფ ჰოფმანიც და ფერუჩო ზუზონიც, რაჯ უნდა განსხვავებული იყვნენ გარეგნული მხარეებით ერთმანეთისგან, ისინი, პირველ რიგში, უდიდესი ხელოვანები არიან, ჭეშმარიტი არტისტები, რომლებიც საკუთარი შესრულებით მსმენელს უდიდესი ზემოქმედების ქვეშ აქვევდნენ. რწობილია, რომ იმდენად ძლიერი იყო ჰოფმანისა და ზუზონის ზემოქმედება მსმენელზე, რომ ხშირად ზედმეტი ემოციისგან გულიც კი მისდიოდათ მაყურებლებს მათ კონცერტებზე. ასეთ ზემოქმედებას კი ისინი აღწევდნენ არა ნოტების ზუსტი შესრულებით (ჰოფმანის შემთხვევაში), ან მათგან გადახვევით (ზუზონის შემთხვევაში), არამედ შესრულების იმ უდიდესი სულიერი მხარით, რომლითაც ისინი ახალ სიწოდებულ მთაბრავდნენ შავ-თეთრ ნოტებში გაყინულ გენიალურ ქმნილებებს.

დღეს კი რა გვესმის საკონცერტო სცენებიდან: ერთმანეთის მსგავსი შესრულებები, ფორმალური მიდგომა შემსრულებლობის მიმართ. სანამ ამა თუ იმ პიანისტის კონცერტზე

ნახვალ, ზემოთ აღნიშნულისა არ იყოს, უკვე ნინასნარ იწი, როგორ დაუკრავს ჰიანისტი საკუთარ პროგრამას. ყველა ჰიანისტი ტექნიკურად სრულყოფილად უკრავს და ყველა წდილობს, რაჲ შეიძლება, უფრო ზუსტად შეასრულოს ნოტებში მოწეპული ნიჲანსენი. ნანარმოენის სულიერ და მხატვრულ მხარეზე კი, სამნსხაროდ, ნაკლებად ფიქრობენ.

ასეთმა ფორმალურმა მიდგომამ საშემსრულებლო ხელოვნების მიმართ და სულიერი მხარის იგნორირებამ გამოიწვია ის, რომ რაჲ დრო გადის, სულ უფრო და უფრო ნაკლები ხალხი დადის მსოფლიოს საკონერტო სერენებდან კლასიკური მუსიკის მოსასმენად! ეს იმიტომ, რომ დღევანდელი ჰიანისტების შესრულება საოურად მოსანყენი და ერთფეროვანია.

სხვათაშორის, შემთხვევითი არ გახლავთ დღევანდელი საკონერტო სერენებზე ისეთი ჰიანისტების პოპულარულობა, რომლებიჲ გარკვეულნილად შოუმიენებად გვევლინებიან. დღეს, მაგალითად, ლანგ-ლანგი ყველაზე პოპულარული ჰიანისტია. მის კონერტებზე უფრო მეტი ხალხი დადის, ვიდრე სხვა ნებისმიერი ჰიანისტის კონერტზე. რატომ? შეიძლება ლანგ-ლანგი დავადანაშაულოთ უგემოვნებობაში, არასიღრმისეული მიდგომაში, მანერულობაში: ერთი სიტყვით, მხატვრული თვალსაზრისით, მისი შესრულება ძალოზე დაბალ დონეზე დგას: მაგრამ რასაჲ ვერ დავუკარგავთ მას, ეს ის გახლავთ, რომ მისი დაკვრა არასდროს არის მოსაზერებელი. მის შესრულებაში არ არის დაშტამპულობა და სიახლე იგრძნობა. სწორედ ამაში უნდა ვეძებოთ მისი პოპულარ-

რულოზის მიზეზი. ხალხს მოზეზრდა განონასნორებულო, ერთმანეთის მსგავსი ჰიანისტები. მათ სიახლოე, სანახაობა, უფრო სნორად, მოსმენადობა სნყურიათ. როდესაჲ მსმენელი კონერტზე მიდის, მას იმის სურვილი აქვს, რომ საორრების მომსნრე გახდეს და არა იმისა, რომ ვილაჲ (კიდევ ერთი) გამოვა და სრულყოფილად „ჩაიკითხავს“ ნოტებს. მსმენელს ეს ნაკლებად აინტერესებს.

ჩემის ღრმა რწმენით, საშემსრულებლო ხელოვნების გადარჩენის ერთადერთი გზა – შემსრულებლების მოტრიალვებაა სულიერებისა და ადამიანური გრძნობებისკენ. დაე, იყოს შემსრულებმა სუბიექტური, დაე, იყოს ამა თუ იმ შემსრულებელში საკამათო ინტერპრეტაცია, დაე, გადაუხვიონ ნოტებიდან და მიღებული ნორმებიდან, მაგრამ მთავარია, რომ შემსრულებმა იყოს მიმართული მსმენელის გულების, მათი სულიერი დაინტერესებისადმი. კონერტი უნდა იყოს სასნაყლების დღე, ანუ **დღესასნაყლი!**

რომანტიზმის ეპოქის ისეთი სტიქიური შემსრულებლები, როგორებიჲ იყვნენ: ლისტი და პაგანინი, შემდგომ კი ჰოფმანი, პადერევსკი და ზუზონი, ამას ახერხებდნენ უზადოდ და მსმენელში უდიდეს გამოხმაურებას პოულობდნენ. შესაბამისად, საკონერტო დარბაზები ყოველთვის გავსებული იყო მათი კონერტების დროს. აი, სნორედ მათკენ უნდა აიღოს გეზი თანამედროვე შემსრულებელმა, რომ ნაყვეს მას მსმენელი და არა იმ, დღეისათვის ფართოდ რწობილი, მაგრამ უაღრესად მოსანყენი ჰიანისტებისკენ, რომელთა დასახელებისგანაჲ თავს შევიკავებ. ნინააღმდეგ შემთხვევაში,

მსოფლიო საკონცერტო დარბაზებში სულ უფრო და უფრო  
 როტა ხალხი ივლის მუსიკოსების მოსასმენად და ამით,  
 შესაძლოა საბოლოოდ დასამარდეს საქემსრულებლო  
 რხოვრება.

ჰოფმანის ობიექტური ინტერპრეტაციის გზამ თავისი  
 საქმე უკვე გააკეთა და ამონურა თავისი თავი რეალორბაში.  
 ახლა კი დრო მოვიდა ფერუჩო ზუზონის გზის აღზევებისა.  
**ხელოვნება თავის თავში არ არსებობს, იგი ხალხისთვის  
 არსებობს და ყველაზე დიდი შემფასებელი ხელოვანისა  
 არა ვილარ თვიომარქვია „ნოტემბელელი“ მუსიკალური  
 კრიტიკოსები, არამედ საბოლოოდ მანერ მისი უფიღებულესობა  
 – ხალხია!!!**

**Dachi Taktakishvili**

**MASTERS OF PIANO ART**

**FERRUCCIO BUSONI**

**JOSEF HOFMANN**

**Summary**

The book is dedicated to the two great pianists, Josef Hofmann and Ferruccio Busoni.

We present an analysis of art made by these two musicians, together with a description of their way of life. The author quotes the opinions of modern respected and competent musicians and offers his own views on Hofmann and Busoni as performances, their individual style, method, opinions and ideology.

The author gives us not only dry academic descriptions concerning the values established by Hofman and Busoni but also considers the current problems of piano performance in general and gives us an interesting analysis of the present art of piano playing.



**Dachi Taktakishvili**

**LES MAÎTRES DE L'INTERPRÉTATION AU PIANO**

**JOSEPH HOFMANN  
FERRUCCIO BUSONI**

Résumé

Le livre a pour but d'explorer l'œuvre de deux maîtres de l'interprétation au piano: Joseph Hofmann et Ferruccio Busoni.

L'auteur se livre à un analyse de l'oeuvre artistique et de la vie des interprètes. Tout en se référant aux témoignages des contemporains des artistes l'auteur nous fait part de ses réflexions sur deux artistes dont le style, la méthodologie, les principes et la conception artistique sont aussi différents.

En même temps l'auteur ne se limite pas à la caractérisation formelle et conventionnelle des qualités artistiques de Hofmann et Busoni. Il généralise son discours d'avantage. Ainsi il touche les problématiques contemporaines de l'interprétation au piano et nous propose d'idées intéressantes et originales sur l'art de l'interprétation.

*გამოყენებული ლიტერატურა*

- 1) **Иосиф Гофман – Фортепианная игра.** Государственное музыкальное издательство. Москва, 1961.
- 2) **Иосиф Гофман – Ответы на вопросы о фортепианной игре.** Государственное музыкальное издательство. Москва, 1961.
- 3) **Григорий Коган – Ферруччо Бузони.** Всесоюзное издательство “Советский композитор”. Москва, 1971.
- 4) **Ferruccio Busoni \_ Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst.** Insel-verlag, Leipzig, 1916.
- 5) **Ferruccio Busoni \_ Von der Einheit der Musik.** Max Hesses Verlag, Berlin, 1922.
- 6) „ბუზონის პირადი წერილები“ – ვებ-გვერდებიდან.
- 7) **Александр Алексеев – История фортепианного искусства.** издательство “Музыка”. Москва ,1982.
- 8) **1910–ანი 1930–იანი წლების პრესა.**
- 9) **Генрих Нейгауз – Письма, воспоминания.** Государственное музыкальное издательство. Москва, 1975.
- 10) **Григорий Коган – Иосиф Гофман и его книга.** Всесоюзное издательство “Советский композитор”. Москва, 1972.
- 11) **Владимир Троп – Иосиф Гофман.** издательство “Музыка”. Москва, 1980.
- 12) **Мария Баринава – воспоминания о Иосифе Гофмане и Ферруччо Бузони.** издательство “Музыка”. Москва, 1963.
- 13) **Григорий Коган – Вопросы пианизма.** Всесоюзное издательство “Советский композитор”. Москва, 1968.
- 14) **Григорий Коган \_ Избранные статьи.** Всесоюзное издательство “Советский композитор”. Москва, 1972.

**Dachi Taktakishvili**

**MASTERS OF PIANO ART**

**FERRUCCIO BUSONI**

**JOSEF HOFMANN**

**Tbilisi**

**2011**

ელექტრონული ვერსია

პაატა ქორქიასი



საქართველოს მეცნიერებათა  
ეროვნული აკადემიის სტამბა

2011

ჭირაყი 100