

ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლების - ანასტასია
ვირსალაძის და ანა თულაშვილის შემოქმედებითი და პედაგოგიური გზა
და გავლენა თანამედროვე ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე

ნათელა ბერაია

*სადოქტორო პორტფოლიო წარდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის
მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად*

სამუსიკო ხელოვნების სადოქტორო პროგრამა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი : პროფესორი ნინო მამრაძე
თანახელმძღვანელი : ასისტენტ-პროფესორი ქეთევან შენგელია

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი 2020

როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესების შესაბამისად.

ნათია ბერაია

ხელმოწერა:

თარიღი: 20.02.2020

აბსტრაქტი

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების პორტფოლიოს წერითი კომენტარით თემაზე „ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლების - ანასტასია ვირსალაძის და ანა თულაშვილის შემოქმედებითი და პედაგოგიური გზა და გავლენა ქართულ თანამედროვე საფორტეპიანო სკოლაზე“.

კვლევის ძირითად ამოცანას წარმოადგენს ანასტასია ვირსალაძის და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების ანალიზი, განხილვა და შედარება, ხოლო საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების კვლევა წარიმართა ფრედერიკ შოპენის თორმეტი ეტიუდის, თხზ. 25-ის მაგალითზე.

კვლევის საკითხებია პროფესიული სამუსიკო განათლების წყაროების ისტორიული მიმოხილვა; ევროპული რუსული და საბჭოთა საფორტეპიანო სკოლების გავლენა ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე; ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლების ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის განათლების და საშემსრულებლო მოღვაწეობის მიმოხილვა; მათ მიერ შექმნილი მეთოდოლოგიური ნაშრომების შედარებითი ანალიზი; მათი მოსწავლეების საშემსრულებლო სტილის ანალიზი და საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების ანალიზი.

კვლევის მეთოდოლოგიური ბაზა ემყარება თვისობრივ, აღწერით, ისტორიულ-ტიპოლოგიურ და აქსეოლოგიურ მეთოდებს.

კვლევის მნიშვნელობა გამოიხატება იმაში, რომ წარმოადგენს ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების შედარებითი ანალიზის პირველ მცდელობას ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში. გარდა ამისა წერითი კომენტარები საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების ანალიზით შეიცავს პრაქტიკულ რჩევებს შოპენის თორმეტი ეტიუდის (თხზ.25) საშემსრულებლო სირთულეების დამლევასთან დაკავშირებით.

კვლევის შედეგები ცხადყოფს ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების მნიშვნელობას, როგორც ქართული საფორტეპიანო სკოლის ჩამოყალიბების, ასევე მისი შემდგომი განვითარების პროცესში. მათი

მოსწავლეების საშემსრულებლო სტილის ანალიზი წარმოაჩენს, რომ ა.თულაშვილის და ა.ვირსალაძის პედაგოგიურმა მოღვაწეობამ და მეთოდოლოგიური პრინციპების პრაქტიკულმა გამოყენებამ, ფაქტობრივად წარმოშვა ქართული საფორტეპიანო სკოლის ორი დამოუკიდებელი, ერთმანეთისგან განსხვავებული შტო. ამასთანავე, კვლევის შედეგად დგინდება, რომ შესაძლებელია ამ ორი მუსიკოსის მეთოდოლოგიური პრინციპების და რჩევების სინთეზური გამოყენება საშემსრულებლო და პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: მეთოდოლოგია, კვლევა, საშემსრულებლო სკოლა, ანალიზი, ინტერპრეტაცია.

Abstract

This dissertation is the portfolio of performing analyses with written commentaries on the theme: “Creative and Pedagogical Path of Anastasia Virsaladze and Ana Tulashvili - the Founders of the Georgian Piano School and Their Impact on Modern Georgian Piano School.”

The main task of the research is the discussion and the comparison of methodological principles of A.Virsaladze and A.Tulashvili. Interpretation research is based on the example of F. Chopin’s twelve etudes Op.25.

The main issues of the research are: historical review of the sources of professional musical education in Georgia; influences of European, Russian and Soviet piano schools on Georgian piano school; review of educational and performance activity of the founders of Georgian piano school - A.Virsaladze and A.Tulashvili; comparative analysis of their

methodological works; analyses of their students' performance style and my own performance interpretation analyses.

Research methodology is based on qualitative, descriptive, historical-typological and axiological methods.

The significance of the research is that it is the first attempt at comparative analysis of the methodological principles of Anastasia Virsaladze and Ana Tulashvili in Georgian musicology.

In addition, the written commentaries with my own interpretation analyses contain the practical performance advises on how to overcome interpretation difficulties of Chopin twelve etudes Op.25.

The results of the research demonstrate the importance of A. Virsaladze and A. Tulashvili methodological principles in the formation and development of Georgian piano school. The interpretation analyses of their students confirms that the practical use of the methodological principles of A. Virsaladze and A.Tulashvili has formed two independent and different branches in Georgian piano school. In addition, the research shows that it is possible to synthesize the methodological principles and advises of these two musicians in performance and pedagogical practice.

Key words: Methodology, Research, Performance School, Analyses, Interpretation.

მადლობა

მადლობას ვუხდით ჩემს სამეცნიერო ხელმძღვანელს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორს ქალბატონ ნინო მამრადეს და ჩემს თანახელმძღვანელს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორს ქალბატონ ქეთი შენგელიას, გაწეული შრომისთვის.

ასვე მადლობას ვუხდით ჩემს რეცენზენტებს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორს ქალბატონ მარინა ადამიას და თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს ნინო ჟვანიას.

ჩემს სადისერტაციო ნაშრომს ვუძღვნი მამაჩემის **გია ზერაიას** ხსოვნას.

სარჩევი

სარჩევი	vi
სანოტო მაგალითების და ცხრილების ჩამონათვალი	vii
შესავალი	1
სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა	4
მეთოდოლოგიები	5
I თავი	
1.1. პროფესიული სამუსიკო განათლების წყაროები საქართველოში	6
1.2. ევროპული, რუსული და საბჭოთა საფორტეპიანო სკოლების გავლენა ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე	13
II თავი	
2.1. ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის განათლების და საშემსრულებლო მოღვაწეობის მიმოხილვა	17
2.2. ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მიერ შექმნილი მეთოდოლოგიური ნაშრომების და მათი შედარებითი ანალიზი	23
2.3. ანასტასია ვირსალაძის და ანა თულაშვილის მოსწავლეების საშემსრულებლო სტილის შედარებითი ანალიზი	46
III თავი	
საკუთარი ინტერპრეტაციის საშემსრულებლო ანალიზი	54
დასკვნა	77
ბიბლიოგრაფია	79
აუდიო-ვიზუალური მასალები	83

სანოტო მაგალითების ჩამონათვალი

მაგალითი N1	ფ.შოპენი - ეტიუდი N1, თხზ.25	56
მაგალითი N2	ფ.შოპენი - ეტიუდი N2, თხზ.25	58
მაგალითი N3	ფ.შოპენი - ეტიუდი N3, თხზ.25	59
მაგალითი N4	ფ.შოპენი - ეტიუდი N4, თხზ.25	60
მაგალითი N5	ფ.შოპენი - ეტიუდი N5, თხზ.25	62
მაგალითი N6	ფ.შოპენი - ეტიუდი N6, თხზ.25	63
მაგალითი N7	ფ.შოპენი - ეტიუდი N7, თხზ.25	65
მაგალითი N8	ფ.შოპენი - ეტიუდი N8, თხზ.25	67
მაგალითი N9	ფ.შოპენი - ეტიუდი N9, თხზ.25	68
მაგალითი N10	ფ.შოპენი - ეტიუდი N10, თხზ.25	69
მაგალითი N11	ფ.შოპენი - ეტიუდი N11, თხზ.25	71
მაგალითი N12	ფ.შოპენი - სონატა N2, თხზ.35 III ნაწ.	71
მაგალითი N13	ფ.შოპენი - ეტიუდი N12, თხზ.25	73

ცხრილების ჩამონათვალი

ცხრილი N.1	19
ცხრილი N.2	20
ცხრილი N.3	41
ცხრილი N.4	46
ცხრილი N.5	46

ილუსტრირებული მაგალითები

სურათი N.1.	ფ. შოპენი ეტიუდი N5, თხზ.10	28
სურათი N.2	ა. თულაშვილის „საბავშვო პედალის“ მაკეტი	37

შესავალი

წინამდებარე სადოქტორო ნაშრომი წარმოადგენს საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების პორტფოლიოს¹ წერითი კომენტარით თემაზე „ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლების - ანასტასია ვირსალაძის და ანა თულაშვილის შემოქმედებითი და პედაგოგიური გზა და გავლენა ქართულ თანამედროვე საფორტეპიანო სკოლაზე“.

ანასტასია ვირსალაძე და ანა თულაშვილი ქართული საფორტეპიანო სკოლის სათავეებთან იდგნენ, რომელიც XIX საუკუნის ბოლოს იღებს დასაბამს. ეს საქართველოს მუსიკალურ ცხოვრებაში დიდი აღმოჩენების, გარდაქმნების და აქტიური განვითარების პერიოდია, როდესაც ჩვენი ქვეყანა ეზიარა დასავლეთევროპულ მუსიკალურ კულტურას. ახალი პროფესიული სკოლის ჩამოყალიბების პერიოდში საქართველოს, ერთი მხრივ, რაც შეიძლება სწრაფად უნდა აეთვისებინა საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი ევროპული გამოცდილება, მეორე მხრივ, კი საკუთარი თვითმყოფადობა წარმოეჩინა და ადგილი დაემკვიდრებინა საერთაშორისო საშემსრულებლო თუ საკომპოზიტორო ასპარეზზე. აქედან გამომდინარე, საქარველოში ეროვნული მუსიკალური სკოლის სათავეების, მისი განვითარების პირველი ნაბიჯების კვლევა და შეფასება, მისი გავლენის ძიება

¹მოცემული სადოქტორო პორტფოლიო წარმოადგენს შემოქმედებით (საშემსრულებლო) პრაქტიკაზე დაფუძნებულ საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების კრებულს თანმხლები კომენტარებით, სადაც ძირითადი წონა (80%) საშემსრულებლო ნაწილზე და დარჩენილი 20% კი (10 000-20 000 სიტყვა) კომენტარებზეა გადანაწილებული.

პორტფოლიოს საშემსრულებლო ნაწილში წარმოდგენილია ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტში სადოქტორო პროგრამაზე სწავლის განმავლობაში შესრულებული **სოლო** და **კამერული** ჟანრის ნაწარმოებები:

- ბეთჰოვენი 32 ვარიაცია დო მინორი;
- შოპენი - 12 ეტიუდი, თხზ. 25;
- შოპენი - ეტიუდები N.3,4,5,8,12, თხზ.10 ;
- ლისტ - პარაფრაზი ვერდის ოპერა „რიგოლეტო“ თემებზე;
- შუმან-ლისტი „მიძღვნა“;
- მერი დავითაშვილი - ხორუმი;

- შუმანი - საფორტეპიანო კვინტეტი მი ბემოლ მაჟორი, თხზ.44;
- მენდელსონი - საფორტეპიანო ტრიო N.1, თხზ. 49;
- დვორჟაკი- საფორტეპიანო ტრიო N.4, თხზ.90 ;
- კარლ ფილიპ ემანუელ ბახი- სონატა რე მაჟორი ფლეიტისა და ფორტეპიანოსთვის;
- ანრი დიუტილი - სონატინა ფლეიტისა და ფორტეპიანოსთვის;
- ტრისტან კეურის - არია ფლეიტისა და ფორტეპიანოსთვის;
- ჟან-მარი ლეკლერი - სონატა ,თხზ.9 N.2 ფლეიტისა და ფორტეპიანოსთვის;
- ლეო სმიტი - სონატა ფლეიტისა და ფორტეპიანოსთვის;
- ოთარ გორდელი - კონცერტინო ფლეიტისა და ფორტეპიანოსთვის;
- მოცარტი - კონცერტი მი ბემოლ მაჟორი KV.365 ორი ფორტეპიანოსთვის;
- რაველი - ვალსი ორი ფორტეპიანოსთვის.
-

მოცემული ნაწარმოებების ჩანაწერები წარმოდგენილია **ბიბლიოგრაფიაში**.

საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ანალიზისთვის კი შეირჩა შოპენის თორმეტი ეტიუდი, თხზ. 25 .

თანამედროვეობაში ძალზედ მნიშვნელოვანია და განსაზღვრავს არჩეული თემის აქტუალობას. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია ის, რომ წინამდებარე კვლევა წარმოადგენს ანასტასია ვირსალაძის და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების შედარებითი ანალიზის პირველ მცდელობას ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში.

კვლევის ძირითად მიზანს წარმოადგენს ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების ანალიზი, განხილვა და შედარება. ამ პრინციპების თავისებურებების და მსგავსება-განსხვავებების ჩვენება. იმის დადგენა თუ რა გავლენა მოახდინა მათმა ხედვებმა ქართული საფორტეპიანო სკოლის შემდგომ განვითარებაზე, რამდენად აქტუალური იყო მათი პრინციპები დროსთან მიმართებაში და რამდენად სიცოცხლისუნარიანი აღმოჩნდა ისტორიულ პერსპექტივაში.

კვლევის მიზანს აგრეთვე წარმოადგენს საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების ანალიზი, რომელიც წარმოადგენილია ფრედერიკ შოპენის თორმეტი საფორტეპიანო ეტიუდის (თხზ.25) მაგალითზე, რომელიც შესრულდა ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამუსიკო ხელოვნების სადოქტორო პროგრამის პრაქტიკული (საშემსრულებლო) ნაწილის დასკვნით კონცერტზე². შოპენის საფორტეპიანო ეტიუდების საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების ანალიზი ორი ძირითადი მიმართულებით მიმდინარეობდა. პირველი ეყრდნობოდა საკუთარ საშემსრულებლო გამოცდილებას და წლების განმავლობაში დაგროვილ ცოდნას. მეორე კი მიზნად ისახავდა საკუთარ საშემსრულებლო პრინციპებსა და ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიებს შორის კავშირების და გავლენების ძიებას. მოცემული ციკლი მრავალი საშემსრულებლო სირთულის გადალახვას გულისხმობს, ამდენად, მიგვაჩნია, რომ საუბარი მათი გადაჭრის გზებზე საინტერესო შეიძლება აღმოჩნდეს იმ ადამიანებისთვის, რომლებიც სამომავლოდ გადაწყვეტენ ეტიუდებზე მუშაობას.

მაშასადამე, წინამდებარე კვლევის საკითხებია: პროფესიული სამუსიკო განათლების წყაროების ისტორიული მიმოხილვა; ევროპული და საბჭოთა საფორტეპიანო სკოლების გავლენა ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე; ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლების ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის განათლების და საშემსრულებლო მოღვაწეობის მიმოხილვა; მათ მიერ შექმნილი მეთოდოლოგიური ნაშრომების შედარებითი ანალიზი; მათი მოსწავლეების საშემსრულებლო სტილის ანალიზი და საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების ანალიზი.

² კომპოზიტორთა კავშირის დარბაზი, თბილისი, 07.02.2018

შოპენი 12 ეტიუდი ოპ.25 <https://www.youtube.com/watch?v=isaP7Yo8WEk&feature=share>

კვლევის ობიექტმა და საკვლევ საკითხთა წრემ განსაზღვრა ნაშრომის სტრუქტურა, რომელიც შედგება შესავლის, სამი ძირითადი თავისა და დასკვნისაგან. ნაშრომს ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია, სანოტო მაგალითები, ცხრილები.

ნაშრომის პირველი თავი ეძღვნება პროფესიული სამუსიკო განათლების წყაროების მიმოხილვას საქართველოში. განხილულია ახალი ქართული პროფესიული სკოლის ჩამოყალიბების სათავეები, ქართული საფორტეპიანო სკოლის წარმოქმნის წანამძღვრები, მისი წყაროები, პირველი წარმომადგენლები და ა.შ. ისტორიული თავის დასკვნით მონაკვეთში აღწერილია ევროპული, რუსული და საბჭოთა საფორტეპიანო სკოლების გავლენა ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე.

მეორე თავი ეძღვნება ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის შემოქმედებითი და პედაგოგიური მოღვაწეობის მიმოხილვას; მათი მეთოდოლოგიური პრინციპების შედარებით ანალიზს და ამ პრინციპების გავლენების ჩვენებას მათი მოსწავლეების საშემსრულებლო სტილის შედარების მაგალითზე.

მესამე თავი კი წარმოადგენს საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების ანალიზს, რომელიც წარმოდგენილია ფრედერიკ შოპენის თორმეტი საფორტეპიანო ეტიუდის (თხზ.25) მაგალითზე. განსაკუთრებული აქცენტი ამ თავში გაკეთებულია საკუთარ ინდივიდუალურ ხედვაზე და იმ გავლენების ძიებაზე, რომელიც ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების შესწავლისას გამოვლინდა.

კვლევის შედეგები შეჯამებულია დაკვნაში.

სამეცნიერო ლიტერატურის მიმოხილვა

კვლევის არჩეული ობიექტი სხვადასხვა საკითხის ირგვლივ არსებული ლიტერატურის გაცნობასა და დამუშავებას მოითხოვდა. შესაბამისად, საკითხის ირგვლივ არსებულ ლიტერატურას რამდენიმე ნაწილად დავყოფ. საკუთრივ ა.ვირსალაძის და ა.თულაშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობის შესახებ არსებობს არაერთი წიგნი თუ პუბლიკაცია, მათი მოსწავლეების და კოლეგების მოგონებები, სხვადასხვა სტატიები და რეცენზიები. მათ შორის დავასახელებთ ე. დავლიანიძის მონაგრაფიას - პროფესორი ანა თულაშვილი, გ. ტორაძის წიგნს - ანასტასია ვირსალაძე, წიგნს - „ელისო ვირსალაძე“ (შემდგენელი და რედაქტორი მ. ახმეტელი), რომელიც დიდი ქართველი ხელოვანის შემოქმედებითი მოღვაწეობის 50 წლისთავს მიემდგა და თავი მოუყარა მუსიკოსის მოგონებებს და ინტერვიუებს, მის წერილებსა და ფოტომასალას. საგაზეთო სტატიებს, რომელიც აერთიანებს დ.ბაშკიროვის, ლ.ვლასენკოს და ე. ვირსალაძის მოგონებებს ანასტასია ვირსალაძის შესახებ და მრავალი სხვა. უშუალოდ კვლევისთვის გამოყენებულია ანასტასია ვირსალაძის საგაზეთო პუბლიკაციები „ჩემი მასწავლებელი - ანა ესიპოვა“ და საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ანა ესიპოვას ტრადიციები, რომელიც „საბჭოთა საქართველოში“ გამოქვეყნდა 1966 და 1973 წელს. კვლევისას გავეცანიტ ანა თულაშვილის ხელნაწერებს, რომლებიც კონსერვატორიის მუზეუმს რამდენიმე წლის წინ, მუსიკოსის ნათესავებისგან გადაეცა. არქივში შედის ა. თულაშვილის სრული მეთოდოლოგიური შრომების, ავტობიოგრაფიის, ცნობილი პიანისტების და პროფესორების ლექციების უნიკალური ხელნაწერები. ამ ფასდაუდებელი ისტორიული მასალის უდიდესი ნაწილი დღემდე არაა სრულფასოვნად შესწავლილი. შეუძლებელია ხაზი არ გაესვას იმას, რომ ხელნაწერებთან მუშაობა ნებისმიერი მკვლევარისთვის განსაკუთრებულ პატივს წარმოადგენს.

ჩვენს მიერ დამუშავებული სამეცნიერო ლიტერატურის მეორე ნაწილი წარმოადგენს საფორტეპიანო საშემსრულებლო შემოქმედების ირგვლივ არსებულ ნაშრომებს. აქ შედის, როგორც წმინდა მეთოდოლოგიური ხასიათის შრომები, აგრეთვე ისტორიული ნარკვევები ამა თუ იმ საფორტეპიანო სკოლის განვითარების შესახებ. სამეცნიერო ლიტერატურის ამ ნაწილში გამოვყოფ მარგარიტა ვაჩნაძის ნარკვევებს ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიიდან, ლევინის „Основные принципы игры на фортепиано“, ნეიჰაუზის „Об искусстве фортепианной игры“, მეტნერის „Повседневная работа пианиста и композитора“, ალექსეევის „История фортепианного искусства“ და მრავალი სხვ.

სამეცნიერო ლიტერატურის შემდეგ ნაწილს წარმოადგენდა ნარკვევები, რომლებშიც განხილულია ქართული პრიფესიული სამუსიკო განათლებისა და ქართული საფორტეპიანო

სკოლის ჩამოყალიბების სათავეები. ამ ჯგუფში განსაკუთრებულად გამოვყოფ არჩილ მშველიძის „სამუსიკო განათლებას საქართველოში“, რომელიც ამ თვალსაზრისით ძალიან ფართო და მრავალმხრივი ისტორიული ცნობების შემცველია.

სამეცნიერო ლიტერატურის კიდევ ერთი ჯგუფი დაკავშირებულია თეორიული ბაზის გამყარების აუცილებლობასთან, რომელიც დაკავშირებული იყო საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების ანალიზთან და თავად ფრედერიკ შოპენის საფორტეპიანო ეტიუდების ირგვლივ გამოქვეყნებულ ნაშრომებთან. დავასახელებთ ა.კორტოს წიგნს „საფორტეპიანო ხელოვნების შესახებ“ და მ. სიხარულიძის სადისერტაციო ნაშრომს „შოპენის ეტიუდების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხები“. აღნიშულ დისერტაციას გამოვყოფთ, როგორც ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში არსებულ კვლევას შოპენის საფორტეპიანო ეტიუდების შესახებ.

კვლევაში აქტიურად იყო ჩართული აუდიო-ვიზუალური მასალა, კვლევის მთავარი ობიექტების შესრულებით.

მეთოდოლოგია

კვლევის მეთოდოლოგიური ბაზა ემყარება **აღწერით მეთოდს**, რომლის საშუალებითაც ვახორციელებთ განსახილველი მოვლენის ცალკეულ კომპონენტებად დაშლას და მათი თავისებურებების განხილვას; **თვისობრივ მეთოდს** - კვლევაში მრავლადაა ინტერვიუები, მოგონებები და გამოუქვეყნებელი შრომები. აღნიშნული მეთოდი საშუალებას გვაძლევს სიღრმისეულად შევისწავლოთ და დავამუშავოთ არსებული მასალა. **ისტორიულ-ტიპოლოგიური მეთოდი** - გამოყენებულია მონაკვეთებში, რომელიც ისტორიული მოვლენების და მათი კავშირების მიმოხილვას ეთმობა, **აქსეოლოგიური მეთოდი** - გამოყენებულია მოვლენების და ფაქტების შეფასებისთვის და შემოქმედებითი კვლევის მეთოდი.

I თავი

1.1. პროფესიული სამუსიკო განათლების წყაროები საქართველოში

XVIII საუკუნის დასაწყისიდან ევროპულ ასპარეზზე გამოსულ ახალ ინსტრუმენტს – ფორტეპიანოს, თითქმის საუკუნე დასჭირდა საქართველოში მოსახვედრად. ქართული ისტორიული წყაროების ცნობით ამ საკრავის შექმნიდან ასი წლის შემდეგ, XIX საუკუნის 20-იანი წლებისთვის, საქართველოში მხოლოდ რამდენიმე ფორტეპიანო იყო, თუმცა მათი რაოდენობა მალევე იზრდებოდა და „30-იანი 40-იანი წლებისთვის, ასეთი საკრავი ქალაქის თითქმის ყველა უბანში იდგა. ამასთან დაკავშირებით გაზეთი „კავკაზი“ წერდა: „ამჟამად თბილისში იშვიათია ისეთი ოჯახი, სადაც როიალი ან პიანინო არ იდგეს, იშვიათია ისეთი მშობელი, რომელიც არ ზრუნავდეს შვილების მუსიკალურ აღზრდაზე“ (მშველიძე 1976, 13-14). შეიძლება ვთქვათ, რომ ფორტეპიანო, და მასთან დაკავშირებული დასავლეთევროპული მუსიკალური კულტურის უდიდესი პლასტი საქართველოში დაგვიანებით, მაგრამ მძლავრი ნაკადით შემოიჭრა, ამიტომაც ქართულ საზოგადოებას საკმაოდ დაჩქარებული ტემპით უწევდა ევროპული გამოცდილების ათვისება და გაზიარება და მისი ქართულ რეალობაში ადაპტირება. საკუთრივ ქართული საფორტეპიანო სკოლის დაბადებიდან მალევე, რომელსაც ასევე თითქმის საუკუნე დასჭირდა, შეიქმნა პირველი მეთოდოლოგიური ნაშრომები ამ საკრავზე სწავლების სპეციფიკის ირგვლივ, რომელიც ჩვენი კვლევის ძირითადი საგანია, თუმცა ვიდრე ამ ნაწილზე გადავალთ, მიზანშეწონილად მიგვაჩნია მიმოვიხილოთ ქართული საფორტეპიანო სკოლის დაბადების წანამძღვრები, ის თუ როგორ შემოდიოდა დასავლეთევროპული მუსიკალური კულტურა საქართველოში; მიმოვიხილოთ ქართული პროფესიული განათლების წყაროები სხვადასხვა მუსიკალურ დარგში, იმისთვის, რომ დავინახოთ სრული სურათი იმ პროცესებისა, რომლებმაც ხელი შეუწვეს ქართული საფორტეპიანო სკოლის დაბადებას და მის განვითარებას.

ფორტეპიანო პირველად ქართველი დიდგვაროვნების სალონებში გამოჩნდა. XIX საუკუნის 20-იან წლებში ძალზედ პოპულარული იყო სალონური შეხვედრები და სხვადასხვა სახის სახელოვნებო საღამოები, რომელიც მუსიკალურად ფორმდებოდა. ამავე პერიოდით თარიღდება საქართველოში სხვა ევროპული საკრავების შემოსვლა (ვიოლინო, ჩელო და სხვ.). აქედან გამომდინარე შეიძლება ვთქვათ, რომ XIX საუკუნის დასაწყისში კამერულ-ვოკალური და კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრები სწრაფად იკიდებდა ფეხს, ფორტეპიანოს კი ამ ჟანრში საკმაოდ გამოკვეთილი, ერთ-ერთი წამყვანი პოზიცია ეკავა.

ბუნებრივია, რომ ახალი ინსტრუმენტების შემოსვლის პარალელურად ინტენსიური ხდებოდა იმ დროისთვის უცხო საკრავებზე დაკვრის შესწავლის სურვილიც. ცნობების თანახმად ერთ-ერთი პირველი ქართველი ქალი, რომელიც ფორტეპიანოზე დაკვრის ხელოვნებას ეზიარა ალექსანდრე ჭავჭავაძის³ ასული ნინო გახლდათ. ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით, ნინო 15-16 წლის ასაკში ამ ინსტრუმენტზე დაკვრის ხელოვნებას საკმაოდ კარგად ფლობდა, ასრულებდა ევროპელი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს, შემდგომ ხშირად უკრავდა დუეტში თავის მეუღლესთან, ალექსანდრე გრიბოედოვთან⁴ ერთად. არჩილ მშველიძე წიგნში „სამუსიკო განათლება საქართველოში“ გამოთქვამს ვარაუდს, რომ შესაძლოა ნინო ჭავჭავაძე სახელგანთქმული პიანისტიც კი გამხდარიყო, მისი მეუღლის ბედი ასე ტრაგიკულად რომ არ დასრულებულიყო. ნინო ჭავჭავაძე ხშირად ასრულებდა მეუღლის ნაწარმოებებსაც და ეს შესრულებები განსაკუთრებულ მოწონებას იმსახურებდა. გამოცემულია ალ. გრიბოედოვის ორი ვალსი, რომელიც მან ნინო ჭავჭავაძეს მიუძღვნა. ნინო ჭავჭავაძის მაგალითზე სხვა დიდგვაროვანი ოჯახებიც დაინტერესდნენ ევროპული მუსიკალური კულტურით და მაღალ წრეებში სულ უფრო პრესტიჟული და პოპულარული ხდებოდა მუსიკალური განათლების მიღება. თუმცა, ამ დროისთვის პროფესიული სამუსიკოს სასწავლებლები საქართველოში არ არსებობდა და სამუსიკო აღზრდა ოჯახებში და კერძო კლასებში ხდებოდა. კლასები ფუნქციონირებდა, როგორც კერძო ბინებში, აგრეთვე სხვადასხვა სკოლასა თუ პანსიონში. მაგალითისთვის, XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან მუსიკას ასწავლიდნენ ამიერკავკასიის კეთილშობილ ქალთა ინსტიტუტში (ფორტეპიანოს გარდა ისწავლებოდა ელემენტარული თეორია და გუნდი) და ვაჟთა პირველ გიმნაზიაში (ფუნქციონირებდა საორკესტრო საკრავების კლასები: ვიოლინო, ჩელო, ხისა და ლითონის ჩასახერი საკრავები). 40-50-იან წლებში, თბილისში, ევროპიდან და რუსეთიდან ჩამოსული დიდი ავტორიტეტის მქონე მუსიკის რამოდენიმე მასწავლებელი ცხოვრობდა, მათ შორის დავასახელებთ ლეონ იანიშევსკის⁵ და ედუარდ ეჰშტეინს.⁶

რასაკვირველია ეს ყოველივე არ იყო საკმარისი. მუსიკალური სასწავლებლის დაარსება, გულისხმობდა არა მხოლოდ ფორტეპიანოს, არამედ სხვა დისციპლინების სწავლების მეთოდების სისტემურ დანერგვასაც, ფორტეპიანო ამ დიდი სისტემის ერთი ნაწილი იყო,

³ ალექსანდრე ჭავჭავაძე (1786-1846) პოეტი, რუსეთის არმიის გენერალ-ლეიტენანტი. ცნობილი საზოგადო მოღვაწე. ევროპული კულტურის ერთ-ერთი პირველი ფუძემდებელი საქართველოში.

⁴ ალექსანდრე გრიბოედოვი (1795-1829) რუსი პოეტი და დიპლომატი.

⁵ ლეონ იანიშევსკი (1810-1861) პოლონელი მუსიკოსი, პედაგოგი, პოეტი. 1841 წელს ეროვნულ განმათავისუფლებელ მოძრაობაში მონაწილეობის გამო მეფის რუსეთის რეჟიმმა გადმოსახლა საქართველოში; ცხოვრობდა თბილისში, სადაც ეწეოდა ლიტერატურულ და მუსიკა-პედაგოგიურ მოღვაწეობას; იყო ალოიზ მიხანდარის მასწავლებელი.

⁶ ედუარდ ეჰშტეინი (1827-1889) გერმანელი მუსიკოსი, პედაგოგი. 1857 წელს ჩამოვიდა და დასახლდა თბილისში, 1858 წელს გამართა პირველი კონცერტი; 30 წლის მანძილზე ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში;

ამიტომ შეუძლებელია საფორტეპიანო სკოლის დაარსების განხილვა დამოუკიდებლად, სხვა მუსიკალურ დარგებში მიმდინარე პროცესებისგან იზოლირებულად. ამდენად, საჭიროდ მიგვაჩნია ძალიან მოკლედ შევეხოთ იმ ძირითად მოვლენებსაც, რომლებიც დასავლეთევროპული მუსიკალური კულტურის შემოდინებას და, მათ შორის, სამუსიკო განათლების მძლავრი და ინტენსიური განვითარების საჭიროებას ქმნიდა.

სწორედ ასეთი იყო საოპერო შემოქმედების განსაკუთრებული პოპულარობა, რომელმაც, ერთი მხრივ, უზარმაზარი გავლენა მოახდინა დასავლეთ საქართველოს ქალაქურ ფოლკლორზე, მეორე მხრივ, კი 1851 წელს ქართული საოპერო თეატრის გახსნით დაგვირგვინდა. ერთ-ერთი პირველი თბილისის ოპერას იტალიური საოპერო დასი ესტუმრა, რომელმაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ქართველ მსმენელზე. საოპერო სპექტაკლებზე დარბაზი გადაჭედილი იყო. „განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ ქართველი ქალები, რომლებიც მანამდე პატრიარქალური ყოფით იყვნენ შებოჭილნი და ერიდებოდნენ ყოველგვარ საჯარო სანახაობას, XIX საუკუნის 50-იანი წლებიდან მოყოლებული უკვე თამამად და დიდი სიამოვნებით ესწრებოდნენ საზოგადოებრივ გასართობ ადგილებს - შეკრებებს, კონცერტებს, თეატრებს“ (მშველიძე 1976, 12). შესაბამისად, თუ მანამდე ევროპული მუსიკა მხოლოდ არისტოკრატულ ოჯახებში და სალონებში სრულდებოდა, ამიერიდან ის თეატრებში და საკონცერტო დარბაზებშიც აჟღერდა და მსმენელთა გაცილებით ფართო მასა მოიცვა.

50-60-იან წლებში თბილისში იტალიური ოპერის ორკესტრანტებმა უკვე ვიოლინოს, ჩელოს და ჩასაბერ საკრავთა კლასები გახსნეს, რომელთა ფუნქციონირების შედეგი იყო თბილისში პატარა სიმებიანი ორკესტრების ჩამოყალიბება. 1869 წლიდან ვაჟთა პირველ გიმნაზიაში არსებობდა მოწაფეთა სიმფონიური ორკესტრი 44 კაცის შემადგენლობით, რომელიც უკვე ერთი წლის შემდეგ, 1870 წლის 14 დეკემბერს ბეთჰოვენის 100 წლის იუბილეს აღსანიშნავ კონცერტზე პირველად წარსდგა მსმენელის წინაშე (მშველიძე 1976, 16-17).

ეჭვს არ იწვევს ის ფაქტი, რომ დასავლეთ ევროპული მუსიკალური ხელოვნებისადმი ინტერესის ასეთი ზრდა შესაბამისი საგანმანათლებლო ბაზის არსებობას მოითხოვდა, ხოლო კერძო კლასებსა და ცალკეულ გიმნაზიებში მუსიკალური განათლების სისტემა ვერ დააკმაყოფილებდა იმ დროს არსებულ პროფესიულ სტანდარტებსა და მოთხოვნებს. ამას თან ერთვოდა კერძო გაკვეთილების სიძვირეც, რომლის გამო საზოგადოების დაბალი ფენები, ფაქტობრივად, მოკლებულნი იყვნენ მუსიკის შესწავლის შესაძლებლობას. ამიტომ 60-იანი წლების დასაწყისიდან, საზოგადოებაში მწიფდებოდა აზრი, რომ თბილისისთვის სპეციალური სამუსიკო სკოლის არსებობა აუცილებელი იყო.

საქართველოში პროფესიული სამუსიკო განათლების ისტორიის ათვლის წერტილად 1874 წელი მიიჩნევა, როდესაც პეტერბურგის კონსერვატორია-დამთავრებულმა ხარლამპი სავანელმა⁷ საგუნდო და სოლო სიმღერის კლასები გახსნა თბილისში. აქვე უნდა ითქვას, რომ სამი წლით ადრე - 1871 წელს, თბილისში დაარსდა „კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება“⁸, რომელმაც მხოლოდ ოთხი წელი იარსება, მაგრამ, მაინც მოახერხა გარკვეული წვლილის შეტანა პროფესიული სამუსიკო განათლების გავრცელებაში. ერთ-ერთი ასეთი იყო პირველი სამუსიკო სკოლის გახსნა. საინტერესოა, რომ სკოლის სხვადასხვა კლასში სწავლის ხანგრძლივობა დიფერენცირებული იყო. ფორტეპიანოზე დაკვრის შესწავლის მსურველებს ხუთი კურსი უნდა გაეგლოთ. პირველი - მოსამზადებელი; მეორე - ელემენტარული; მესამე - საშუალო; მეოთხე - მაღალი და მეხუთე - სპეციალური. თითოეულ კურსზე, მოსწავლეს რამდენიმე წლის განვავლობაში შეეძლო სწავლა, სავარაუდოდ იქამდე, ვიდრე ამ საფეხურს წარმატებულად არ დაძლეოდა.

1874 წლიდან კი ხარლამპი სავანელმა კ. კალიხანოვთან⁹ და ა. მიზანდართან¹⁰ ერთად ახალი მუსიკალური სკოლა ჩამოაყალიბა. სწორი სასწავლო პროგრამის დაგეგმვით და თბილისში ცნობილი პედაგოგების ჩართულობით, სკოლა მალევე გახდა პოპულარული და მუსიკის სწავლის უამრავი მსურველი მიიზიდა.

80-იანი წლების დასაწყისში სკოლის გამგეობა მოლაპარაკებას აწარმოებდა „რუსულ სამუსიკო საზოგადოებასთან“¹¹, რათა სკოლას უფრო ძლიერი მატერიალური ბაზა და

⁷ ხარლამპი სავანელი (1842-1890) დირიჟორი, მომღერალი, პედაგოგი. დაამთავრა თბილისის კლასიკური გიმნაზია (1863 წელს) და პეტერბურგის კონსერვატორია ვოკალის განხრით (1868 წელს). 1873 წელს ს. სავანელმა „საზოგადოების“ ბაზაზე დაარსა საგუნდო სიმღერის უფასო კლასები, რომელშიც უამრავი ადამიანი ჩაირიცხა (330). მალევე მათგან 110 მომღერალი შეირჩა და ჩამოყალიბდა პირველი პროფესიული გუნდი.

⁸ „კავკასიის სამუსიკო საზოგადოება“ 1871 წლის 17 მარტს გერმანელი მუსიკოსის, ვასილ კიუნერის ბინაზე საზეიმოდ გაიხსნა. „საზოგადოების“ გახსნას იმავე წლის 1 ნოემბერს მოჰყვა პირველი სამუსიკო სკოლის დაარსება. დებულების თანახმად სკოლაში უნდა ყოფილიყო ფორტეპიანოს, სიმღერის, თეორიის, სიმებიან და ჩასაბერ ინსტრუმენტთა კლასები. პირველ წელს სკოლაში 37 ადამიანი ჩაირიცხა. სწავლა უფასო იყო მხოლოდ საორკესტრო კლასებში. საზოგადოების 5 წლიანი არსებობის მანძილზე გაიმართა 29 კონცერტი.

⁹ კონსტანტინე ალიხანოვი (1848-1931) მუსიკოსი, პედაგოგი, პიანისტი ფორტეპიანოზე დაკვრას სწავლობდა თბილისში, ე. ეშტეინთან. 1875 წელს ჩაირიცხა პეტერბურგის კონსერვატორიაში.

¹⁰ ალოიზ მიზანდარი (1838-1912) ქართველი ვირტუოზი-პიანისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი. პირველი ქართული გამოქვეყნებული ნაწარმოების ავტორი (რომანსი „ჩვენ დავშორდით“ 1863 წ.), საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებელი, პირველი სამუსიკო სკოლის ერთ-ერთი დამაარსებელი. 1855-1863 წწ. სწავლობდა პეტერბურგის უნივერსიტეტის აღმოსავლური ენების ფაკულტეტზე. გამოდიოდა უნივერსიტეტის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. მ. ბალაკირევსა და ა. რუბინშტეინთან ახლო ურთიერთობამ გავლენა იქონია მიზანდარის შემდგომ მოღვაწეობაზე. პეტერბურგში სწავლისას და ევროპაში ცხოვრების დროს (პარიზი, ვენა 1865-1867) შემოქმედებითი ურთიერთობა ჩამოაყალიბა ჩაიკოვსკისთან, როსინისთან, ლისტთან, ბრამსთან, გუნოსთან, ვერდისთან და სხვ.

¹¹ „რუსული საიმპერატორო სამუსიკო საზოგადოება“ პეტერბურგში 1859 წელს ჩამოყალიბდა, ცნობილი პიანისტისა და კომპოზიტორის ანტონ რუბინშტეინის თაოსნობით, რუსეთის მთელს ტერიტორიაზე პროფესიული სამუსიკო განათლების დანერგვის და ამ მუსიკის პროპაგანდის მიზნით. მას შემდეგ, რაც მსგავსმა „განყოფილებებმა“ მოსკოვში და კიევში დაიწყო ფუნქციონირება, წამოიჭრა „განყოფილების“ თბილისში გახსნის საკითხიც. ჯერ კიდევ 1870-იანი წლებიდან „საზოგადოებამ“ დაიწყო აქტიური კვლევას საქართველოში მუსიკალური ხელოვნების მდგომარეობის შესახებ.

სამომავლო განვითარებისთვის სათანადო სახსრები ჰქონოდა¹². სკოლამ მალევე მოახერხა შესაბამისი შენობის ქირაობა გოლოვინის (ახლანდელი რუსთაველის) პროსპექტზე, განათავსა მასში 200-ადგილიანი საკონცერტო დარბაზი და სამეცადინო კლასები. დირექტორად იპოლიტოვ-ივანოვი დაინიშნა და სასწავლო პროცესის პროფესიული დონის ამაღლების მიზნით სასწრაფოდ მოიწვია ცნობილ მუსიკოსთა დიდი ჯგუფი: ფრანც კესნერი – პიანისტი (კულაუს მოწაფე, ლაიფციგისა და ბერლინის კონსერვატორიების კურსდამთავრებული); ლუდვიგ ბეტინგი – პიანისტი (თეოდორ ლემეტიცკის მოწაფე, პეტერბურგის კონსერვატორიის აღზრდილი); კონსტანტინე გორსკი - მევიოლინე (ჰენრიხ ვენიავსკის მოწაფე); ბარბარა ზარუდნაია – საოპერო მომღერალი (იტალიელი პედაგოგის კორსის მოწაფე); ივანე სარაჯიშვილი – გამოჩენილი ქართველი ჩელისტი (მოსკოვის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული) ნ. კაშკინი – მუსიკალური კრიტიკოსი (მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორი, ჩაიკოვსკის მოწაფე); მ. უნტილოვა-სარაჯიშვილი – პიანისტი (ნ. რუბინშტეინისა და ს. ტანეევის მოწაფე) და მრავალი სხვ.

25 წლის განმავლობაში თბილისის „სამუსიკო კლასები“ ერთადერთ სამუსიკო-საგანმანათლებლო კერას წარმოადგენდა ამიერკავკასიაში¹³.

თბილისის პარალელურად პროფესიული სამუსიკო სასწავლებლები გაჩნდა ქუთაისში. ცნობილია, რომ 19-ე საუკუნის ქუთაისი ქართული კულტურის ერთ-ერთი უმთავრესი ცენტრი იყო. ლიტერატურის, თეატრის და ხელოვნების წარმომადგენლების უმრავლესობა ქუთაისიდან იკვლევდა გზას დიდი და წარმატებული მოღვაწეობისკენ. ქუთაისში ცხოვრობდნენ ქართული პროფესიული მუსიკის ფუძემდებლები – მელიტონ ბალანჩივაძე და ზაქარია ფალიაშვილი. 60-იანი წლების პირველ ნახევარში აქ ცხოვრობდა გამოჩენილი ქართველი პიანისტი ალოიზ მიანდარი, რომლის ძმასთან, ფელიქსთან, სწავლობდნენ ვანო და ზაქარია ფალიაშვილები, თავად მას კი ხვდა წილად პატივი ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებელი ყოფილიყო.

თბილისის სამუსიკო სასწავლებლების დაარსების დღიდან მის ნორმალურ მუშაობას მუდამ ხელს უშლიდა საკუთარი შენობის უქონლობა. სამი ათეული წლის მანძილზე, მან რვაჯერ გამოიცვალა შენობა, რაც ბუნებრივია ართულებდა სკოლის მუშაობას და ხელს უშლიდა ნორმალური სასწავლო პროცესის სათანადოდ წარმართვას.

¹² „რუსული სამუსიკო საზოგადოების“ განყოფილება თბილისში 1883 წელს დაარსდა. ამ საქმის ინიციატორები იყვნენ მუსიკის ადგილობრივი მოღვაწეები და პეტერბურგიდან სპეციალურად მოვლინებული ახალგაზრდა კომპოზიტორი მიხეილ იპოლიტოვ-ივანოვი.

¹³ „რუსული სამუსიკო საზოგადოების“ მეორე „განყოფილება“ ამიერკავკასიაში მხოლოდ 1901 წელს დაარსდა. იგი გაიხსნა ქ. ბაქოში, სადაც „განყოფილებასთან“ ერთად დაარსებული იყო „სამუსიკო კლასები“. ამ კულტურული წამოწყების ინიციატორი იყო თბილისელი მუსიკოსი ერმოლაევა, რომელმაც წარმატებით დაამთავრა თბილისის სამუსიკო სასწავლებლის ფორტეპიანოს კლასი.

1891 წლის 18 ივლისს თბილისს ეწვია მსოფლიოში გამოჩენილი პიანისტი, რუსეთის სამუსიკო საზოგადოებისა და პეტერბურგის კონსერვატორიის დამაარსებელი, ანტონ რუბინშტეინი. მან განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია სასწავლებლის უბინაობას და გადაწყვიტა ეფექტური დახმარება გაეწია დირექციისთვის. მისი ინიციატივით „განყოფილებამ“ ჩამოაყალიბა შენობის ასაგები ფონდი, რომლის დანიშნულება ფულადი სახსრების დაგროვება იყო. 12 აგვისტოს ანტონ რუბინშტეინმა ოპერის თეატრში გამართა დიდი კონცერტი, რომელსაც უამრავი ადამიანი დაესწრო. შემოსული თანხა (2160 მან.) მთლიანად ჩაირიცხა სასწავლებლის ფონდში¹⁴. ნიშანდობლივია, რომ უმაღლესი სამუსიკო დაწესებულების შექმნის ისტორია საქართველოში სწორედ საფორტეპიანო მუსიკის კონცერტით დაიწყო.

შენობის აგება 1901 წელს დაიწყო და იმდენად სწრაფად მიმდინარეობდა, რომ 1903 წლის გაზაფხულზე თითქმის მთლიანად მზად იყო საექსპლუატაციოდ. სასწავლებლის საკონცერტო დარბაზი კი 1904 წლის 24 ოქტომბერს საზეიმოდ გაიხსნა.

საკუთარი შენობისა და საკონცერტო დარბაზის აგებამ, ბუნებრივია კიდევ უფრო აამაღლა სასწავლებლის პრესტიჟი და მკვეთრად გაზარდა მოწაფეთა რიცხვი. 1904-1905 წლებში მოწაფეთა რაოდენობამ 442-ს მიაღწია. 1916-17 სასწავლო წელს კი თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში 686 მოსწავლე ირიცხებოდა. უმრავლესობა საფორტეპიანო ფაკულტეტზე სწავლობდა. აღნიშნულ წლებში მათი რიცხვი 432-ს შეადგენდა (ეს მართლაც დიდი რიცხვია თბილისისთვის თუ გავიხსენებთ, რომ ქალაქში იმ დროს კიდევ მრავალი კერძო სამუსიკო კლასი არსებობდა). საფორტეპიანო ხელოვნებისადმი განსაკუთრებულმა ინტერესმა ამ პერიოდისთვის გასაოცარ მასშტაბს მიაღწია. „თბილისი ფორტეპიანოს ქალაქი“- ამბობდა პეტრე ჩაიკოვსკი (მშველიძე 1976, 153-154). ბუნებრივია, რომ მოწაფეთა კონტიგენტის ასეთ ზრდასთან ერთად 1902-1917 წლებში სასწავლებელში საგრძნობლად გაფართოვდა პედაგოგიური პერსონალიც, უკვე საკუთარი აღზრდილების საშუალებითაც. სწორედ ასე, **1903 წელს, სასწავლებლის საკუთარ შენობაში გადასვლის შემდეგ თბილისის „განყოფილების“ დირექციამ ახალგაზრდა პიანისტი ანა თულაშვილი მიიწვია პედაგოგად. ანა თულაშვილი ამავე სასწავლებლის აღზრდილი იყო.**

1917 წელს, მრავალწლიანი მოლაპარაკებების შედეგად თბილისის სამუსიკო სასწავლებელი კონსერვატორიად გარდაიქმნა, ხოლო 1934 წელს თბილისში დაარსდა საქართველოს ისტორიაში ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული სამუსიკო სასწავლებელი „ნიჭიერთა ათწლედი“, რომელიც დაარსების დღიდან გახდა თბილისის სახელმწიფო

¹⁴ ა. რუბინშტეინის ამ კეთილშობილურ ინიციატივას მალე ახალი მიზნადგელები გამოუჩნდნენ თბილისის სხვადასხვა ორგანიზაციისა და კერძო პირების სახით. რამდენიმე წელიწადში მნიშვნელოვანი თანხა დაგროვდა (58 000 მანეთი), რაც შენობის აგების საკითხის გადაჭრის საშუალებას იძლეოდა.

კონსერვატორიის მთავარი „დონორი“. „ნიჭიერთა ათწლედში“ აღიზარდა ქართველი მუსიკოსების უმრავლესობა, რომლებიც დღესაც დიდი წარმატებით მოღვაწეობენ მსოფლიოს სხვადასხვა წერტილში.

მამასადამე, ამ მოკლე ისტორიული მიმოხილვიდან ნათლად ჩანს, რომ დაახლოებით ერთი საუკუნე დასჭირდა იმას, რომ ქართულ სამუსიკო განათლებას სისტემატიზებული და მწყობრი სახე მიეღო. ფორტეპიანოს კი ამ პროცესში უმნიშვნელოვანესი როლი ჰქონდა. ამაზე მიგვანიშნებს თუნდაც ფორტეპიანოს კლასებში არსებული მოსწავლეების რაოდენობა, რომელიც სხვა ფაკულტეტზე სწავლის მსურველებს დრამატულად აჭარბებდა. ბუნებრივია, რომ მხოლოდ „გარეშე“ ძალები და საზღვარგარეთიდან მოწვეული თუნდაც საუკეთესო მუსიკოსები ამას ვერ გაუმკლავდებოდნენ, ამიტომაც ეროვნული საშემსრულებლო სკოლის დაარსება და მისი განვითარება, ქვეყნის მუსიკალურ-კულტურული დონის ამაღლებისთვის არა მხოლოდ სასურველი, არამედ აუცილებელი იყო. მანამ სანამ ქართული სამუსიკო სასწავლებლების პედაგოგიური პერსონალი სრულად დაკომპლექტდებოდა ადგილობრივი კადრებით, მათ ფუნქციას ასრულებდნენ ევროპიდან და რუსეთიდან ჩამოსული მუსიკოსები. ამდენად მომდევნო თავში მოკლედ შევხებით იმ გავლენებს და კონკრეტული პიოვნებების მოღვაწეობის დეტალებს, რომლებიც ქართული საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნების სათავეში იდგნენ და რომლებმაც განაპირობეს მისი იერსახე და განვითარების გეზი.

1.2. ევროპული, რუსული და საბჭოთა საფორტეპიანო სკოლების გავლენა ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე

ახალი ინსტრუმენტის, ფორტეპიანოს დაბადებამ მნიშვნელოვნად შეცვალა კლავიშიან საკრავებზე მანამდე არსებული საშემსრულებლო ხერხები და კანონები. ერთი მხრივ, დაიწყო უკვე არსებული, კლავიშიანი საკრავებისთვის შექმნილი რეპერტუარის გადმოტანა ახალ საკრავზე, მეორე მხრივ კი - საკუთრივ საფორტეპიანო რეპერტუარი გეომეტრიული პროგრესიით მდიდრდებოდა ახალი, სპეციალურად ამ საკრავისთვის დაწერილი, ტექნიკური და მხატვრული თვალსაზრისით სულ უფრო მასშტაბური, ვირტუოზული თხზულებებით. დავამატებთ, რომ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ხედვები ინსტრუმენტის ტექნიკური სრულყოფის პარალელურად იცვლებოდა, რაც საჭიროებდა ახალი მეთოდოლოგიური პრინციპების დანერგვას, მათი სწრაფი და ეფექტური ათვისების მიზნით. XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე ევროპაში ყალიბდება სხვადასხვა საფორტეპიანო საშემსრულებლო სკოლა. მათ შორისაა: ლონდონის და ვენის საფორტეპიანო სკოლები, რომლებსაც კომპოზიტორები და ვირტუოზი პიანისტები მ. კლემენტი¹⁵ და ი. ჰუმელი¹⁶ ედგნენ სათავეში. ევროპული საფორტეპიანო სკოლების განვითარება სწორედ რომ ვირტუოზი კომპოზიტორ-პიანისტების დამსახურებაა, რომლებიც თავიანთი შემოქმედების პარალელურად ეწეოდნენ საკონცერტო მოღვაწეობას: ლ. ვან ბეთჰოვენი, რ. შუმანი, კ. ვიკი, ფ. შოპენი, ს. ტალბერგი, კ. ჩერნი, ი. მოშელესი, ი. ბრამსი, ფ. ლისტი, ჰ. ბიულოვი, კ. ტაუზიგი, ე. დალბერი, კ. სენ-სანსი, ც. ფრანკი, ტ. ლეშეტიცკი¹⁷. ეს იმ მუსიკოსთა სახელებია, რომლებმაც ავსტრიის, გერმანიის, საფრანგეთის, ინგლისის, უნგრეთის და პოლონეთის საფორტეპიანო სკოლების ჩამოყალიბებას შეუწყეს ხელი.

XIX საუკუნის მიწურულს და XX საუკუნის დასაწყისში საფორტეპიანო მეთოდიკის თეორეტიკების საკითხები განსაკუთრებით აქტუალური გახდა. შეიქმნა უამრავი სამეცნიერო ნაშრომი, რომელიც ფორტეპიანოზე შესრულების სხვადასხვა პრობლემურ და

¹⁵ მუციო კლემენტი (1752-1832) იტალიელი კომპოზიტორი, ვირტუოზი-პიანისტი. ლონდონის საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებელი. ფორტეპიანოების ფაბრიკანტი და ნოტების გამომცემელი. მისი შემოქმედება ითვლის 100 მდე საფორტეპიანო სონატას. კლემენტის მოსწავლეები იყვნენ: კრამერი, ფილდი, ბერგერი, კლენგელი.

¹⁶ იოჰან ჰუმელი (1778-1837) ავსტრიელი კომპოზიტორი, ვირტუოზი-პიანისტი. ვენის საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებელი. ჰუმელი იყო ვ.ა. მოცარტის მოსწავლე.

¹⁷ თეოდორ ლეშეტიცკი (1830-1915) პოლონელი პიანისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი. კ. ჩერნის მოსწავლე. 1852-78 წლებში ცხოვრობდა რუსეთში და ასწავლიდა პეტერბურგის კონსერვატორიაში. მისი მოსწავლეები იყვნენ ანა ესიპოვა (ანასტასია ვირსალამის პედაგოგი), ი. პადერევსკი, ა. შნაბელი, ო. გაბრილოვიჩი, ი. ფრიდმანი და მრავალი სხვ.

მნიშვნელოვან საკითხს ეხებოდა (დავასახელებთ მ. ბრეიტჰაუპტის, ფ. შტეინჰაუზენის, ლ. დეპეს შრომებს). აღნიშნულ ნაშრომებში აქცენტები ძირითადად კეთდებოდა საფორტეპიანო ტექნიკის სწორად ჩამოყალიბებასა და ფიზიოლოგიურ-ფსიქოლოგიური უნარების ჩართულობაზე. ამ პერიოდის მეთოდოლოგიური ტიპის ნარკვევებს ცნობილი ვირტუოზი პიანისტებიც ქმნიდნენ. დავასახელებთ: ი. ჰოფმანს, ფ. ბუზონის ა. კორტოს და სხვ.

XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან იწყება რუსული პროფესიული საფორტეპიანო სკოლის ჩამოყალიბება, რომელიც ძალიან მჭიდრო კავშირშია ევროპულ საფორტეპიანო სკოლასთან. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ რუსული საფორტეპიანო სკოლა მთლიანად დგას ევროპულ ტრადიციებზე და პრინციპებზე. პეტერბურგის კონსერვატორიაში მოწვეულ პედაგოგებს შორის იყვნენ ი. ლეშეტიცკი (კ.ჩერნის მიმდევარი და საკუთარი პედაგოგიური მეთოდოლოგიის შემქმნელი, ანასტასია ვირსალაძის პედაგოგის, ანა ესიპოვას მასწავლებელი და მეუღლე); ს. მენტერი (ლისტის და ტაუზიგის მოსწავლე), ი. მოშელესი (გერმანული საფორტეპიანო სკოლის ტრადიციების მიმდევარი). ძმები ანტონ და ნიკოლაი რუბინშტეინები რუსული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლები არიან. ამ სკოლის ერთ-ერთ ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენელია ს. რახმანინოვი, როგორც მისი საკომპოზიტორო შემოქმედებით, ასევე ვირტუოზულ-სამემსრულებლო მოღვაწეობით¹⁸. შესაბამისად, დასავლეთ ევროპისა და რუსეთის მუსიკალურ კულტურას შორის შეგვიძლია ტოლობის ნიშანი დავსვათ, ვინაიდან, რუსეთი პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების ჩამოყალიბების პროცესში მოექცა ახალი ეროვნული მუსიკალური სკოლების შემქნის იმ ერთიან სივრცეში, რომელიც ფაქტობრივად მთელი XVIII-XIX საუკუნეების განმავლობაში აღმოსავლეთ ევროპის მთელ ტერიტორიაზე მიმდინარეობდა.

აქედან გამომდინარე კი ვასკვნით, რომ ქართული საფორტეპიანო სკოლის სათავეებთან მუსიკალური მსოფლმხედველობითა და შემოქმედებითი პრინციპებით ევროპელი მუსიკოსები იდგნენ. რუსეთის იმპერიის იმდროინდელი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური წყობა და მჭიდრო კავშირი ევროპასთან, საშუალებას აძლევდა საქართველოს, როგორც რუსეთიდან, ისე ევროპიდან მიეღო ინტელექტუალური და მატერიალური რესურსი სამუსიკო ხელოვნების განვითარებისთვის.

მაგალითისთვის XIX საუკუნის პირველი ნახევრიდან, კერძო კლასების არსებობისას საქართველოში პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა რუსეთის იმპერიის მიერ, პოლონეთიდან გადმოსახლებული ლეონ იანიშევსკი. იანიშევსკი პროფესიით ლიტერატორი იყო, თუმცა საკმაოდ კარგი მუსიკალური განათლებითაც გამოირჩეოდა, უკრავდა ვიოლინოსა და

¹⁸ რუსი კომპოზიტორები : მ. ბალაკირევი, ნ. რიმსკი-კორსაკოვი, მ. მუსორგსკი, ა. ბოროდინი, პ. ჩაიკოვსკი და სხვები ქმნიან საფორტეპიანო ნაწარმოებებს და აყალიბებენ რუსულ ეროვნულ მუსიკალურ სკოლას, რომლის განუყოფელი ნაწილია მათი საფორტეპიანო შემოქმედება.

ფორტეპიანოზე. ოცი წლის განმავლობაში ასწავლიდა კავკასიის კეთილშობილ ქალთა ინსტიტუტში და ბინაზე, რისი წყალობითაც უამრავი მსურველი დაეუფლა ამ ინსტრუმენტებზე დაკვრას. მათ შორის იყო ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებელიც ალოიზ მიზანდარი.

აგრეთვე, უნდა დავასახელოთ ედუარდ ეპშტეინი, იმ დროისთვის კარგად ცნობილი ვირტუოზი პიანისტი, ლაიფციგის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული, მოშელესის მოწაფე, რომელიც 1857 წელს საკონცერტოდ ეწვია თბილისს და ისე მოიხიბლა, რომ სამშობლოში აღარ დაბრუნებულა. საქართველოში იგი ოცდაათი წლის განმავლობაში ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, გაზარდა არაერთი მუსიკოსი, რომელიც წარმატებით მოღვაწეობდა საერთაშორისო ასპარეზზე. სიცოცხლის უკანასკნელ წლებამდე მუშაობდა თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში, რომელსაც მისი გარდაცვალების შემდეგ მდიდარი სანოტო ბიბლიოთეკა უანდერძა.

ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებელი კი ალოიზ მიზანდარი იყო. როგორც ვახსენეთ პირველად მუსიკალური განათლება მან თბილისში, იანიშევსკისთან მიიღო, შემდეგ პეტერბურგში სწავლობდა აღმოსავლური ენების ფაკულტეტზე, თუმცა მჭიდრო კავშირი ჰქონდა გამოჩენილ მუსიკოსებთან. ახლოს იცნობდა მილი ბალაკირევსა და ანტონ რუბინშტეინს. ორი წლის განმავლობაში პარიზში, შემდეგ კი ვენაში ცხოვრობდა, როდესაც გაიცნო იმ დროს გამოჩენილი ევროპელი მუსიკოსები როსინი, ლისტი, მარმონტელი და ბრამსი. 1868 წელს სამშობლოში დაბრუნებული მიზანდარი პედაგოგიურ და საშემსრულებლო მოღვაწეობას შეუდგა და 1874 წელს სამუსიკო სკოლის დაარსებაშიც მიიღო მონაწილეობა.

აღსანიშნავია, რომ როგორც იმდროინდელ ვირტუოზ პიანისტს შეეფერებოდა, ალოიზ მიზანდარის რეპერტუარიც სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის ნაწარმოებისგან შედგებოდა, თუმცა განსაკუთრებულად შოპენისა და ლისტის ნაწარმოებების მიმართ იჩენდა ინტერესს. მრავალწლიანი პედაგოგიური მოღვაწეობის შედეგად, უამრავი მოსწავლის აღზრდასთან ერთად ნელ-ნელა ყალიბდებოდა მისი პედაგოგიური პრინციპები და მეთოდოლოგიური საფუძვლები, რომლებსაც იგი ყოველდღიურ პრაქტიკაში იყენებდა. უნდა აღვნიშნოთ, რომ ეროვნული საშემსრულებლო სკოლის განვითარებას, მნიშვნელოვნად განაპირობებს სწორი მეთოდოლოგიური პრინციპების დანერგვა, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანია ქართველი კომპოზიტორების მიერ საფორტეპიანო ნაწარმოებების შექმნა. ალოიზ მიზანდარის მოღვაწეობა ამ თვალსაზრისითაც აღსანიშნავია. ჯერ კიდევ პეტერბურგში ყოფნის პერიოდში, 1863 წელს გამოქვეყნდა მისი პირველი რომანსი „განშორება“, რომელიც ფაქტობრივად, პირველ გამოქვეყნებულ ქართულ ნაწარმოებს წარმოადგენს. ასევე შექმნილი

აქვს „ორი პატარა ვალსი“, „აღმოსავლური მელოდია და ქართული“, „მაზური - ფანტაზია“ და მაზური - „მოგონება აბასთუმანზე“, რითაც საფუძველი ჩაუყარა ქართული საფორტეპიანო რეპერტუარის შემდგომ განვითარებას. შესაბამისად, XIX საუკუნის დასასრულისთვის არსებობდა ყველა საჭირო წანამძღვარი იმისთვის, რომ ქართული საფორტეპიანო სკოლა სწრაფი ტემპებით განვითარებულიყო.

რუსული საფორტეპიანო სკოლა, რომელიც 1922 წლამდე ევროპული მუსიკალური კულტურის ნაწილი იყო, 1922 წლიდან საბჭოთა კავშირის დაარსების შემდეგ, გარდაიქმნა საბჭოთა საფორტეპიანო სკოლად. სწორედ საბჭოთა კავშირის წყობა გვამღევს იმის საშუალებას, რომ ვისაუბროთ, ევროპულისგან განსხვავებული საფორტეპიანო სკოლის შესახებ. თუ რუსული საფორტეპიანო ხელოვნების განხილვა ერთიან ევროპულ კონტერქსტშია შესაძლებელი, საბჭოთა სისტემა, თავისი არსით იყო ჩაკეტილი და იზოლაციის გზით ვითარდებოდა - ნელ-ნელა წყდებოდა საკუთარ პირველწაროს. ხაზგასმით გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ტერმინებს „ჩაკეტილი“ და „იზოლაცია“ ამ შემთხვევაში არ ვიყენებთ, მოვლენის ცალსახად უარყოფითი შეფასებისთვის. საყოველთაოდ ცნობილია საბჭოთა საშემსრულებლო სკოლის უდიდესი მიღწევები: ჰ. ნეიჰაუზის, ა. გოლდენვეიზერის, ლ. ობორინის, ი. ზაკის და სხვათა მოღვაწეობის შედეგად მსოფლიო მუსიკალურ კულტურას შეემატნენ უდიდესი პიანისტები: ს. რიხტერი, ე. გილელსი, ა. სოფრონიცკი, ვ. გინზბურგი და მრავალი სხვა. თუმცა თავად იმ ფაქტმა, რომ სისტემა იყო ჩაკეტილი და იზოლირებული, განაპირობა მისი განსხვავებულობა. ბუნებრივია, რომ ქართულ საფორტეპიანო სკოლას, როგორც საბჭოთა სისტემის შემადგენელ ნაწილს, XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, სწორედ ამ კალაპოტში მოუწია განვითარება.

ევროპული, რუსული და საბჭოთა საფორტეპიანო სკოლების მოკლე მიმოხილვამ ნათლად გამოავლინა ევროპული კავშირები ქართულ საფორტეპიანო სკოლასთან. რა თქმა უნდა, პროფესიული საშემსრულებლო სკოლის პირველწყარო ევროპაა, საიდანაც ის ჯერ რუსეთში და რუსეთის გავლით საქართველოში შემოვიდა. შესაბამისად, ქართული საფორტეპიანო სკოლის და პროფესიული სამუსიკო განათლების წყაროები ევროპულია. მიუხედავად იმისა, რომ ანასტასია ვირსალამეს და ანა თულაშვილს საბჭოთა კავშირის პერიოდში მოუწიათ მოღვაწეობა, ისინი მეტად იზიარებდნენ ევროპული საშემსრულებლო სკოლის ტრადიციებს. კერძოდ, ანასტასია ვირსალამის საგანმანათლებლო შტო დიდწილად უკავშირდება გერმანულ სკოლას (ესიპოვა- ლემეტიცკი - ჩერნი - ბეთჰოვენი), ხოლო ანა თულაშვილის - ფრანგულს (მიზანდარი - დიემერი - მარმონტელი).

II თავი

2.1. ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის განათლების და საშემსრულებლო მოღვაწეობის მიმოხილვა

პროფესიული სამუსიკო განათლების ჩამოყალიბებისა და განვითარების მოკლე ისტორიული ექსკურსის შემდეგ, მომდევნო თავი დაეთმო ანა თულაშვილისა და ანასტასია ვირსალაძის მეთოდოლოგიური პრინციპების განხილვას და მათ შედარებით ანალიზს, თუმცა მანამდე, საჭიროდ მიგვაჩნია გავეცნოთ მათი მუსიკალური განათლების პირველ ნაბიჯებს, სტუდენტობის წლებს და საშემსრულებლო კარიერას, რომელმაც განაპირობა მათი შემოქმედებითი მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბება.

ა. ვირსალაძემ და ა. თულაშვილმა დაწყებითი მუსიკალური განათლება XIX საუკუნის საქართველოში მიიღეს. 80-იან წლებში თბილისში და ქუთაისში უკვე არსებობდა სხვადასხვა პროფესიული სამუსიკო სასწავლებელი. ისტორიულ ცნობებზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იმ პერიოდის საქართველოს მუსიკალურ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებში მუსიკა ნამდვილად კომპლექსურად და თანმიმდევრულად ისწავლებოდა. ამის უპირველესი დასტურია სასწავლებლის აღზრდილთა წარმატებული მოღვაწეობა როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ.

ანა თულაშვილმა (1874-1956) დაწყებითი განათლება თბილისის სამუსიკო სკოლაში მიიღო. მისი პირველი პედაგოგი იყო ნინო კალაშნიკოვა (ა. მიზანდარის მოსწავლე). კალაშნიკოვასთან ოთხწლიანი (1880-1884) სწავლის შემდეგ, ანამ პროფესიული დაოსტატება ალოიზ მიზანდართან განაგრძო და 1894 წელს პირველი ხარისხის დიპლომით დაამთავრა სასწავლებელი. იმის გამო, რომ ამ პერიოდში საქართველოში ჯერ კიდევ არ არსებობდა უმაღლესი სამუსიკო სასწავლებელი, მომდევნო ოთხი წელი ანა სისტემატიურ მუშაობას, კვლავინდებურად თბილისში, მიზანდარის ხელმძღვანელობით განაგრძობდა. ა. თულაშვილი მიზანდარს მაღალი რანგის პროფესიონალად მიიჩნეოდა და სწამდა, რომ იგი არაფრით ჩამოუვარდებოდა რუსეთში ან ევროპაში მოღვაწე მუსიკოსებს. 1898 წელს ანამ პედაგოგად დაიწყო მუშაობა თბილისის სამუსიკო სასწავლებელში. 1900 წელს, ალოიზ მიზანდარის რეკომენდაციით, პროფესიული დონის ასამაღლებლად ევროპაში გაემგზავრა, სადაც რამდენიმე თვის განმავლობაში გაკვეთილებს პარიზის კონსერვატორიის

პროფესორთან, ლუი დიემერთან¹⁹ იღებდა. მომდევნო წლებში ის ხშირად ჩადიოდა ბერლინში, ვენაში, ვარშავაში ცნობილი მუსიკოსების კონცერტებზე და მეცადინეობებზე დასასწრებად. ავტობიოგრაფიაში თულაშვილი ამ მოგზაურობებს პროფესიული დონის ამადლების წლებად მოიხსენიებს.

1903 წლიდან თულაშვილმა დაიწყო აქტიური პედაგოგიური მოღვაწეობა. პარალელურად, სისტემატურად მონაწილეობდა სამუსიკო სასწავლებლის მიერ ორგანიზებულ კონცერტებში. სასწავლებლის სახელმწიფო კონსერვატორიად გარდაქმნის პირველი დღიდან ჩართული იყო ყველა მნიშვნელოვან საგანმანათლებლო სახელოვნებო პროცესში. 1925 წელს გახდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პირველი ქალი პროფესორი. წლების განმავლობაში ასრულებდა საფორტეპიანო ფაკულტეტის დეკანის და სპეციალური ფორტეპიანოს კათედრის გამგის მოვალეობებს. სხვადასხვა წლებში იყო საფორტეპიანო და კამერული ანსამბლების კათედრების გამგე. 1934 წლიდან კონსერვატორიაში მოღვაწეობის პარალელურად შეუერთდა ახლად შექმნილ „ნიჭიერთა ათწლედს“.

ანასტასია ვირსალაძე (1883-1968) დაწყებითი სამუსიკო განათლება ქუთაისში მიიღო. მისი პირველი პედაგოგი იყო პეტერბურგის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული მ. მამონტოვა (ანა ესიპოვას კლასი). ანასტასია მასთან ცხრა წლის განმავლობაში სწავლობდა (7 წლის ასაკიდან). შემდეგ წარმატებით ჩააბარა პეტერბურგის კონსერვატორიაში, სადაც ორწლიანი ე.წ. უმცროსი კურსების გავლის შემდეგ (პროფ. ს.ფ. ცურმიულენის ხელმძღვანელობით) მიიღეს ცნობილი პროფესორის თეოდორ ლეშეტიცკის მოწაფის კ.კ. ფან-არკის კლასში. 1903 წელს, ფან-არკის გარდაცვალების შემდეგ, ა.ვირსალაძე გადავიდა ცნობილი პიანისტის ანა ესიპოვას²⁰ კლასში და 1909 წელს ბრწყინვალედ დაამთავრა პეტერბურგის კონსერვატორია.

როგორც პედაგოგი და პიანისტი, ესიპოვა უდავოდ იყო ანასტასიას სათაყვანებელი და მისაბამი ფიგურა. სწორედ მისი მეთოდოლოგიური პრინციპებიდან ამოიზარდა ა.ვირსალაძის, როგორც მომავალი პედაგოგის ფუნდამენტური ღირებულებები, ესთეტიკა და იდეოლოგია. უნდა აღინიშნოს, რომ ა. ვირსალაძის მოგონებებში ა. ესიპოვას უზარმაზარი ადგილი ეთმობა.

თითქმის თორმეტწლიანი შემოქმედებითი პაუზის შემდეგ (რომელიც გამოწვეული იყო ოჯახური მდგომარეობით და ანასტასიას ჯანმრთელობის პრობლემით - ხელის

¹⁹ **ლუი დიემერი** (1843-1919) ფრანგი პიანისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი. ანტუან მარმონტელის მოსწავლე. პარიზის კონსერვატორიის პროფესორი.

²⁰ **ანა ესიპოვა** (1851-1914) რუსი ვირტუოზი-პიანისტი, თ. ლეშეტიცკის მოსწავლე (რამოდენიმე წელი მისი მეუღლე). პეტერბურგის კონსერვატორიის პროფესორი.

დაჭიმულობით), 1921 წელს მუშაობა დაიწყო თბილისის კონსერვატორიაში და 1932 მიენიჭა პროფესორის წოდება. 1934 წლიდან, ა.თულაშვილის მსგავსად, ა. ვირსალაძეც გახდა ახლად გახსნილი „ნიჭიერთა ათწლედის“ გუნდის წევრი.

ა. თულაშვილისა და ა. ვირსალაძის საგანმანათლებლო გზის მიმოხილვა ცხადყოფს, რომ ისინი მჭიდროდ არიან დაკავშირებულები ევროპულ საშემსრულებლო ტრადიციებთან. როგორც აღინიშნა, ა.ვირსალაძე სწავლობდა ერთ-ერთ ყველაზე გამოჩენილ პედაგოგთან - ანა ესიპოვასთან, რომლის სამუსიკო განათლების ფესვები უკავშირდება თეოდორ ლეშეტიცკის, კარლ ჩერნის და ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენს - შესაბამისად, გერმანული საშემსრულებლო სკოლის ტრადიციებს.

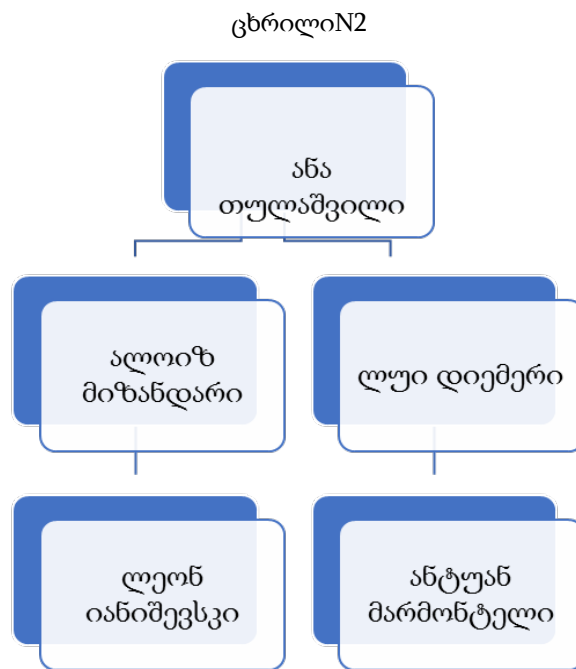
ანა თულაშვილი კი ალოიზ მიზანდარის მეშვეობით დაკავშირებულია ფრანგული საშემსრულებლო სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლებთან - ლუი დიემერთან და ანტუან მარმონტელთან²¹.

ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მუსიკალურ-საგანმანათლებლო ფესვების ამსახველი „გენეოლოგიური ხე“ შემდეგნაირად გამოიყურება:

ცხრილი N.1



²¹ანტუან ფრანსუა მარმონტელი (1816-1898) ფრანგული საფორტეპიანო სკოლის მამამთავარი,ციმერმანის მოწაფე. პარიზის კონსერვატორიის პროფესორი. მოსწავლეები: კ.დებიუსი, ჟ.ბიზე, ლ.დიემერი, ი.ვენიავსკი და სხვ. მრავალი საფორტეპიანო პედაგოგიური თხზულების და მეთოდური შრომების ავტორი.



ბუნებრივია, რომ ა.თულაშვილისა და ა.ვირსალაძის საგანმანათლებლო გზა და პედაგოგებისგან დაგროვილი გამოცდილება უპირველესად აისახებოდა მათ სამემსრულებლო სტილზე და უკვე ამის შემდგომ, მათ პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე. ამდენად, მნიშვნელოვანია გარკვეული წარმოდგენის შექმნა მათ სამემსრულებლო სტილზე, როგორც ითქვა, ორივე მუსიკოსი XIX საუკუნეში დაიბადა. სტუდენტობისა და ახალგაზრდობის წლებში, მათი აქტიური საკონცერტო მოღვაწეობის დროს, თბილისში არ არსებობდა ხმის ჩამწერი ტექნიკა. ამდენად ა.თულაშვილის შესრულების აუდიო ჩანაწერი არაა შემორჩენილი. არსებობს მხოლოდ ა.ვირსალაძის მიერ შესრულებული შოპენის ორი ვალსი, რომელთა ხარისხი ჩანაწერების ასაკის შესაბამისია. ასეთი ვითარება ართულებს მკაფიო და სრული წარმოდგენის შექმნას მათ სამემსრულებლო სტილზე, ამიტომ სურათის შესავსებად, ორივე შემთხვევაში მათი თანამედროვეების მოგონებებს, საგაზეთო სტატიებს და მუსიკალური კრიტიკოსების წერილებს მოვიშველიებთ.

1909 წელს, პეტერბურგის კონსერვატორიის დამამთავრებელ გამოცდაზე ა. ვირსალაძემ შემდეგი პროგრამა წარადგინა:

1. ბახ-ტაუზიგი - ტოკატა და ფუგა;
2. ბეთჰოვენი - სონატა N32, დო მინორი, თხზ.111;
3. შუმანი - სონატა N3 ფა მინორი, თხზ.14;
4. შოპენი- სონატა N3 სი მინორი, თხზ.58;
5. ლისტი - რაფსოდია N2 დო-დიეზ მინორი;
6. ბეთჰოვენი - კონცერტი N5 მი-ბემოლ მაჟორი, თხზ.73.

მოცემული რეპერტუარი ცხადყოფს, რომ ანასტასია ვირსალაძე საკმაოდ დიდი მასშტაბის შემსრულებელი იყო. მართალია შემდგომ, ხელის დაჭიმულობით გამოწვეული პრობლემების გამო, მან ვერ შეძლო ინტენსიური და დატვირთული საშემსრულებლო მოღვაწეობა, თუმცა პერიოდულად მაინც მართავდა კონცერტებს და ორკესტრთანაც გამოდიოდა. მის საკონცერტო რეპერტუარში იყო ბეთჰოვენის N.4 და N.5 კონცერტები; შუმანის კონცერტი ლა მინორი; შოპენის კონცერტი N.2; ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატები; შუმანის, შოპენის, შუბერტის და ბრამსის მცირე და დიდი ფორმის ნაწარმოებები და მრავალი სხვ.

თანამედროვეები აღნიშნავენ, რომ მისი შესრულება იყო დახვეწილი და არისტოკრატიული, მკაცრი და თავშეკავებული. მყარი ტექნიკა, ფაქიზი „ტუშე“²², ინტერპრეტაციის ორიგინალობა და აკადემიური მანერა ერწყმოდა ემოციურ გამომსახველობას. ხაზს უსვამენ მის უფაქიზეს *rubato*-ს და „მძივებივით ასხმულ პერლეს“. იხსენებენ, რომ ორგანულად არ უყვარდა მქუხარე *f*, ხოლო მისი შესრულების დინამიკური ამპლიტუდა ვრცელდებოდა *f*-დან *PPP*-მდე (ვლასენკო 1974). თითქმის ყველა მოსწავლე აღფრთოვანებით იხსენებს მის შესრულებას გაკვეთილებზე, როდესაც ანასტასია ინსტრუმენტთან აჩვენებდა მათთვის ამა თუ იმ ნაწარმოების შესრულების ზუსტ ხერხს.

თანამედროვე პიანისტური ტენდენციების საწინააღმდეგოდ ა. ვირსალაძე თვლიდა, რომ შესრულებისას მთავარია ზომიერება და თავშეკავებულობა. ეს ეხებოდა ნაწარმოებების ტემპებსაც. არ უყვარდა ტემპების ცვლა ნაწარმოების შიგნით, განსაკუთრებით კლასიციზმის ეპოქის თხზულებებში.

ყოველივე ზემოთთქმულს ადასტურებს მისი აუდიო ჩანაწერები (შოპენის ვალსები თხზ.69 N.1; თხზ. N.3²³). ისინი გამოირჩევა თავშეკავებული, მკაცრი მანერით, დახვეწილი და არისტოკრატიული ელფერით.

ანა თულაშვილის საშემსრულებლო მოღვაწეობაზე გაცილებით ნაკლები ინფორმაცია არსებობს. ავტობიოგრაფიიდან ვიგებთ, რომ საკონცერტო სცენაზე გამოდიოდა 1894-1914 წლებში. პედაგოგიური მოღვაწეობის დაწყების შემდეგ (1903 წ.) ხშირად მონაწილეობდა რუსეთის საიმპერატორო სამუსიკო საზოგადოების თბილისის განყოფილების მიერ გამართულ კონცერტებში, როგორც სოლისტი და კამერული ანსამბლების წევრი, თუმცა, მომდევნო წლებში თანდათანობით ჩამოშორდა საკონცერტო სცენას და ცნობები მისი საჯარო გამოსვლების შესახებ აღარ გვხვდება.

²² *touche* ფრ. - შეხება.

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=gPFERb24RYo>

პირველ ცნობას ა. თულაშვილის შესრულების შესახებ ვხვდებით 1899 წლის საგაზეთო სტატიაში, რომელშიც წერია, რომ თულაშვილმა ბრწყინვალედ შეასრულა ბეთჰოვენის საფორტეპიანო კვარტეტი, თხზ.16. მისი შესრულება გამოირჩეოდა შესატყვისი თავშეკავებულობით, სასიამოვნო ტუშეთი და დახვეწილი ტექნიკით (დავლიანიძე, პროფესორი ანა თულაშვილი - მონოგრაფია 2003, 46).

1907 წლის საგაზეთო სტატიაში გამოქვეყნებული ცნობების თანახმად, თულაშვილმა ცნობილ მევიოლინესთან, ვილშაუსთან ერთად შეასრულა გაბრიელ პიერნეს²⁴ ახალი სონატა (1900). „ბის“-ზე კი დაუკრა შოპენის ბალადა ლა-ბემოლ მაჟორი, რამაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა მსმენელზე და მქუხარე აპლოდისმენტები და ოვაციები გამოიწვია (დავლიანიძე, პროფესორი ანა თულაშვილი - მონოგრაფია 2003, 46-47). ხოლო 1910-11 წლებში, მისი მონაწილეობით თბილისში შესრულდა კ. სენ-სანსისა და ი. ბრამსის საფორტეპიანო ტრიოები.

მის შესრულების მანერას, რომელიც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსმენელზე, კრიტიკოსები აღწერენ, როგორც უაღრესად რომანტიკულს, თავისუფალს, გამყარებულს მტკიცე ტექნიკით, ლამაზი, ფაქიზი ბგერით შემკულს, მყარი რიტმითა და გააზრებული ფრაზირებით (დავლიანიძე, პროფესორი ანა თულაშვილი - მონოგრაფია 2003, 47).

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ანა თულაშვილი, ძირითადად, კამერული ანსამბლის ჟანრში მოღვაწეობდა. ჩვენ არ შეგვხვედრია ცნობები მისი ორკესტრთან გამოსვლის, ან სოლო კონცერტის გამართვის შესახებ. მისი რეპერტუარი ძირითადად მოიცავდა რომანტიზმის ეპოქის ნაწარმოებებს, აგრეთვე ხაზი უნდა გავუსვათ იმასაც, რომ თულაშვილი როგორც ჩანს, ინტერესდებოდა თანამედროვე კომპოზიტორების შემოქმედებითაც და ცდილობდა უახლესი საფორტეპიანო რეპერტუარი ქართული პუბლიკისთვის გაეცნო, ხოლო მისი თავისუფალი და რომანტიკული შესრულების მანერა, ტექნიკური სრულყოფა და ლამაზი ბგერა დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მსმენელზე.

²⁴ გაბრიელ პიერნე (1863-1937) ფრანგი კომპოზიტორი. ფრანსუა მარმონტელის, ცეზარ ფრანკის და იულ მასნეს მოსწავლე. მისი სონატა ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის დაწერილია 1900 წელს.

2.2. ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიური

პრინციპები და მათი შედარებითი ანალიზი

საკმაოდ ფართო და მრავალმხრივი საშემსრულებლო და პედაგოგიური გამოცდილების დაგროვების პარალელურად ანასტასია ვირსალაძემ და ანა თულაშვილმა შექმნეს ქართულ საფორტეპიანო სკოლაში პირველი მეთოდოლოგიური ტიპის ნაშრომები, რომელთა განხილვასა და შედარებით ანალიზს დაეთმობა ნაშრომის წინამდებარე თავი. აქვე დავაზუსტებთ, რომ აღნიშნულ თავზე მუშაობისას, უპირველეს ყოვლისა, ვეყრდნობოდით უშუალოდ მათ მიერ შექმნილ ნაშრომებს, სტატიებსა თუ მოგონებებს და მხოლოდ მეთოდოლოგიური პრინციპების შედარებითი ანალიზისას, გარკვეული საკითხების ირგვლივ ინფორმაციის შევსების მიზნით, დამატებით წყაროებად გამოვიყენეთ მათი მოსწავლეების მოგონებები. ა.ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების თითოეული პუნქტის აღწერის შემდეგ, წარმოდგენილია მათი ანალიზი, საკუთარ საშემსრულებლო და პედაგოგიურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით.

ა.ვირსალაძის მეთოდოლოგიური ნაშრომები შემოიფარგლება რამდენიმე საგაზეთო სტატიითა და მოგონებებით, რომლებშიც იგი ზოგადად საუბრობს საკუთარ მეთოდოლოგიურ პრინციპებზე, იხსენებს მის პედაგოგს, ანა ესიპოვას, რომლის გავლენითაც ჩამოყალიბდა მისი თვითმყოფადი პედაგოგიური სტილი (ა. ვირსალაძე, ჩემი მოსწავლეებელი ანა ესიპოვა 1966). ნაშრომთა ასეთი სიმცირე შეიძლება აიხსნას იმით, რომ ვირსალაძე უფრო მეტად პრაქტიკოსი პედაგოგი იყო და ნაკლებად ახდენდა საკუთარი მოსაზრებების თეორეტიზებას და განზოგადებას. თუმცა მისი საგაზეთო სტატიის (ა. ვირსალაძე, საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ანა ესიპოვას ტრადიციები 1979) ანალიზი მაინც გვიქმნის მკაფიო სურათს, ა.ვირსალაძის დამოკიდებულებების შესახებ მთელ რიგ მეთოდოლოგიურ პრინციპებთან დაკავშირებით. დამატებით ცნობებს მისი სწავლების მეთოდების და პედაგოგიური სტილის შესახებ ჩვენ ანასტასიას მოსწავლეების - ლ. ვლასენკოს, დ. ბაშკიროვის, გ.ტორაძის და ე. ვირსალაძის მოგონებებიდან ვეცნობით.

ა.თულაშვილი კი მთელი ცხოვრების მანძილზე ახდენდა საკუთარი მეთოდების და პედაგოგიური პრინციპების დეტალურ ვერბალიზაციას და ჩაწერას. მისი მეთოდოლოგიური ტიპის შრომები: „სწავლების ჩემი მეთოდი“(1936); „ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა პიანისტის მხატვრულ შემსრულებლობაში“ (1942-43) და „პედალის შესახებ“(1936), გვაძლევს საკმაოდ მდიდარ ინფორმაციას თულაშვილის პედაგოგიური პრინციპების შესახებ. დასახელებულ ნაშრომებში ა. თულაშვილი დეტალურად აღწერს ხელის დაყენების, პედალიზაციის, ბგერის, ტექნიკის და მრავალი სხვა გამომსახველობითი

საშუალების მისეულ თეორიებს, რომლებსაც აქტიურად იყენებდა მოსწავლეებთან მუშაობის პროცესში. მისი ნაშრომები უმნიშვნელოვანესი საბუთია იმისა, რომ პროფესიული სამუსიკო განათლების დაარსებიდან ძალიან მოკლე დროში, საქართველოში იქმნება პირველი მეთოდოლოგიური ტიპის ნარკვევები, რაც ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი წინაპირობა გახდა საშემსრულებლო ხელოვნების თანმიმდევრული და წარმატებული განვითარებისთვის.

ა. ვირსალაძის მსგავსად, ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების მაქსიმალურად სრულყოფილად წარმოჩენისთვის მოვიშველიებთ: რ.კერერის, გ.ამირეჯიბის, ე.ექსანიშვილის, ნ. კილაძის და ე. დავლიანიძის მოგონებებს.

ანასტასია ვირსალაძის მეთოდოლოგიური პრინციპები

საგაზეთო სტატიაში - „საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ანა ესპოვას ტრადიციები“ ა. ვირსალაძე საუბრობს საკუთარ მეთოდოლოგიურ პრინციპებზე და გამოყოფს შემდეგ საკითხებს:

- ბგერის სწორი წარმოების (ალების) პრინციპები;
- მუსიკალური ბგერა;
- *tempo rubato*;
- აპლიკატურა;
- *Legato*;
- ტექნიკა;
- მუსიკალური ნაწარმოების მოსწავლესთვის ჩვენების (დაკვრის) აუცილებლობა;
- რეპერტუარი;
- მუშაობა ფორტეპიანოს გერეშე;
- აღზრდის ერთიანი ხაზი.

➤ ბგერის სწორი წარმოების (ალების) პრინციპები.

ა.ვირსალაძისთვის უმნიშვნელოვანესი იყო ბგერის სწორი წარმოების (ალების) პრინციპები. მის სტატიაში ვკითხულობთ: „ მთელი ხელის სიმძიმის გამოყენება (ის, რასაც წონით დაკვრას უწოდებენ) იძლევა კომპაქტურ, მაგრამ ერთფეროვან ბგერას. თითების იზოლირებით, მათი მაღლა აწევისა და ძლიერად დარტყმის მეთოდიკა ნაკლებ ეფექტურია დინამიკისა და ტემბრის თვალსაზრისით. პირიქით, ეფექტს იძლევა სინთეზური მეთოდი, როდესაც ხელის წონაც მრავალფეროვნად არის გამოყენებული და თითების სიმარდისა და ძალის გამომუშავებაზეც წარმოებს მუშაობა. მოძრაობათა თავისუფლება და

ორგანიზებულობა მხატვრული განვითარების აუცილებელი პირობაა“ (ა. ვირსალაძე, საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ანა ესიპოვას ტრადიციები 1979).

ჩვენი აზრით ა.ვირსალაძე „ბგერის სწორ წარმოებაში“ გულისხმობს ბგერის ალების სინთეზურ მეთოდს, როდესაც ხელის წონა სხვადასხვაგვარად არის გამოყენებული და ყურადღება ეთმობა თითების სწორ ორგანიზებას. მისი აზრით, მთელი ხელის სიმძიმის მუდმივად გამოყენება, ტემბრის და დინამიკის ერთფეროვნებას იწვევს. ამდენად, დამაჯერებელია მისი მოსაზრება ბგერის ალების სინთეზურ მეთოდთან დაკავშირებით, როდესაც ხელის წონა ემსახურება კონკრეტული მხატვრული ამოცანის გადაჭრას. „წონადი დაკვრა“ საკუთარ თავში გულისხმობს ხელის წონის გამოყენების მრავალ მეთოდს. შემსრულებლისთვის აუცილებელია გააზრებულად და სრულფასოვნად ფლობდეს საკუთარ ფიზიკურ შესაძლებლობებს და ამის გათვალისწინებით თავად განსაზღვროს მუსიკალური ნაწარმოების რომელ მონაკვეთში უნდა გამოიყენოს მთელი ხელის სიმძიმე, მაჯის სიმძიმე თუ მხოლოდ თითის წონა. „წონადი დაკვრის“ პრინციპების ათვისების ხარისხი და ხანგრძლივობა ინდივიდუალურია. ათვისების პროცესი არ უნდა იყოს ძალდატანებითი, რადგან უშედეგო იქნება. აუცილებელია პედაგოგის დიდი მოთმინება და თანმიმდევრული ახსნა-განმარტებების მიცემა, იმისათვის რომ პროცესი წარიმართოს ჯანსაღად და უმტკივნეულოდ (იგულისხმება ფსიქოლოგიური ფაქტორი).

➤ მუსიკალური ბგერა

მუსიკალურ ბგერაზე და ფრაზირებაზე ანასტასია ვირსალაძე მოსწავლეებთან ბევრს მუშაობდა. იგი თვლიდა რომ ნიჭი და ინტუიცია გამყარებული უნდა იყოს ღრმა ცოდნით: *„ბგერა - აი, სამუშაოს ის ნაწილი, რომელსაც მე განსაკუთრებით მნიშვნელოვნად, რომ არა ვთქვა, პირველხარისხოვნად ვთვლი. ნეიჰაუზის სამართლიანი შენიშვნით, ბგერა „მუსიკის სისხლი და ხორცია“. ესიპოვა ბგერაზე გამუდმებულ, გულდასმით მუშაობას მასწავლიდა. თავად კი ფლობდა მომხიბლავ ბგერას, რომელსაც ვერასოდეს დავივიწყებ. ბუნებრივია, მოწაფეებისგანაც ითხოვდა ბგერის ხარისხის კონტროლს. მღერადი, სავსე, ფერებით მდიდარი ბგერა ისევე მუდამ უნდა სდევდეს პიანისტის დაკვრას, როგორც ლამაზი ხმა მომღერლის სიმღერას. არ შეიძლება აგრეთვე იმის დავიწყებაც, რომ ბგერითი პალიტრის მრავალფეროვნება მჭიდროდ არის დაკავშირებული ფრაზირების გამომსახველობასთან. ბგერის ფლობა ბუნებრივი მუსიკალური კანონების ფლობას ნიშნავს. საჭიროა ამ კანონების შესწავლა და არა მხოლოდ ინტუიციაზე დაყრდნობა.“* (ა. ვირსალაძე, საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ანა ესიპოვას ტრადიციები 1979).

ელისო ვირსალაძის მოგონებებიდან: *„პირველივე გაკვეთილებიდან მესაუბრებოდა საფორტეპიანო ბგერის ხარისხსა და გამომსახველობაზე, მიხსნიდა და მასწავლიდა ბგერის*

აღების მისთვის საყვარელ ხერხს - კლავიშის მოსინჯვით. დაჟინებით მოითხოვდა - „ბგერა უნდა მღეროდეს!“. შემდგომ წლებში შტრიხებისა და ნიუანსების განმარტებისას, სისტემატურად სარგებლობდა ვოკალური მეთოდიკიდან ნასესხები ტერმინოლოგიით“ (ვირსლაძე 1974).

მუსიკალური ბგერა კომპლექსური ცნებაა. ბგერის ხარისხი, მრავალფეროვნება და გამომსახველობა უშუალო კავშირშია ნაწარმოების ესთეტიკურ და შინაარსობრივ მხარესთან, როდესაც მუსიკალური ნაწარმოების ხასიათი და აურა გვკარნახობს ბგერის პალიტრის თავისებურებას და შესაბამისად, ის ვერ იქნება დამოუკიდებლად „ლამაზი“ ან „მომხიბლავი“. ინსტრუმენტული ბგერათწარმოების შედარება ვოკალურთან, მხოლოდ ერთ-ერთი ხერხია, იმ უსაზღვრო შესაძლებლობიდან, რომელსაც ინსტრუმენტული ბგერა საკუთარ თავში მოიცავს. სამწუხაროდ, აღნიშნულ სტატიაში მკაფიოდ არ არის გამოკვეთილი ისიც, თუ რა იგულისხმება „ბუნებრივი მუსიკალური კანონების ფლობაში“. ამგვარი დამოკიდებულება ბგერის მიმართ შესაძლებელია აიხსნას იმდროინდელი საშემსრულებლო ტენდენციებით, რომელშიც დომინირებდა რომანტიზმის ეპოქის მხატვრული კანონები.

➤ **tempo rubato**

ერთ-ერთ უმაღლეს რანგის ამოცანად ა. ვირსლაძეს პედაგოგიური მუშაობის დროს **tempo rubato**-ს დაუფლება მიაჩნდა, რომელიც რიტმის შეგრძნების ორგანულ თავისუფლებას გულისხმობს: „*rubato*-ს არასწორი გამოყენება ამახინჯებს მუსიკის შინაარსს. იგი გამოდის სენტიმენტალური ან ნაძალადევი, ან კიდევ მშრალი. *rubato* არ ემორჩილება ფიქსაციას, აქ გადაწყვეტ როლს თამაშობს ზომიერების გრძნობა, გამოცდილება და მრავალმხრივი მუსიკალური კულტურა, მუსიკის ცოდნა, სისტემატური მუზიციერება. განსაკუთრებით საშიში და, შეძლება ითქვას უაზროცაა, მექანიკური დაზუთხვა - ყოველივე ის, რაც ხელს უშლის შთაგონებას, მუსიკით გატაცებულობას“ (ა. ვირსლაძე 1979).

Tempo rubato (იტალიურად - „მოპარული დრო“)²⁵, საშემსრულებლო ხელოვნებაში შეიძლება ჩაითვალოს ერთ-ერთ ყველაზე კომპლექსურ ცნებად, როდესაც შემსრულებელი საკუთარი შეხედულებით და მუსიკალური ინტუიციით, ადგენს მუსიკალური მონაკვეთის მოძრაობის რიტმულ თავისებურებას. Rubato-ზე დაკვა „ბეწვის ხიდზე“ გავლას მოგვაგონებს, როდესაც ერთ არასწორ მოძრაობას, სუნთქვას, გაფიქრებასაც კი შეუძლია მთლიანად დაარღვიოს მოცემულობა. Rubato-ს „სწორად“ შესრულებისთვის აუცილებელია მაღალი ზომიერება და კარგი მუსიკალური ინტუიცია, რომელიც, ამავედროულად, დაფუძნებულია იმ ეპოქის მუსიკალური ესთეტიკის მყარ ცოდნაზე. მიუხედავად იმისა, რომ ტერმინი rubato

²⁵<https://www.lexico.com/definition/rubato>

საკმაოდ ადრე (XVIII საუკუნეში) დამკვიდრდა, მისი ფართე გამოყენება რომანტიკოსი კომპოზიტორების, განსაკუთრებით კი შოპენის შემოქმედებაში დაიწყო. როგორც ცნობილია ა. ვირსალაძე არაჩვეულებრივად ფლობდა rubato-ზე დაკვრის მაღალ ხელოვნებას. მისი მოსწავლის დ. ბაშკიროვის მოგონებაში ვკითხულობთ: „ა. ვირსალაძე, რომანტიკული პიანიზმის ერთ-ერთი უკანასკნელი წარმომადგენელი იყო. სამწუხაროდ ეს მიმართულება ჩვენს თვალწინ ქრება“. (ბაშკიროვი 1974).

➤ აპლიკატურა

ნაწარმოებზე მუშაობის საწყის ეტაპზე ა. ვირსალაძე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ტექსტის ზუსტ ათვისებას და აპლიკატურის სისწორეს (ნაწარმოების მხატვრულ გააზრებასთან შესაბამისობაში): „საჭიროა მოწაფეს ასწავლო აპლიკატურის შერჩევა, მისი კანონები, ზოგიერთი გამონაკლისი, რადგან ერთი შეხედვით „არასწორი“ და მოუხერხებელი აპლიკატურა ბოლოს და ბოლოს იძლევა საუკეთესო ეფექტს და ხელს უწყობს მხატვრული ჩანაფიქრის გადმოცემას. მოწაფეები, განსაკუთრებით კი ნიჭიერნი, მოუთმენელნი არიან. მათ მუდამ ეჩვენებათ, რომ შეიძლება სიმნელეთა სწრაფი გადალახვა. ამიტომ საჭირო ხდება არა მარტო ჩვევების, არამედ მოთმინების გამომუშავებაც. უაღრესად მნიშვნელოვანია ასწავლო მოწაფეს ხანგრძლივი მუშაობა პატარა მონაკვეთების გამოყოფით, დინჯად და მოთმინებით, მეცადინეობის გულმოდგინე კონტროლირებით“. (ა. ვირსალაძე 1979).

აღსანიშნავია, რომ სწორი აპლიკატურის შერჩევა ძალიან მნიშვნელოვანია ნაწარმოების შესრულებისას და ის, პირველ რიგში, უნდა ემსახუროდეს ფრაზირების გააზრებას, ტექნიკურად რთული მონაკვეთების ლოგიკურ დაგეგმვას, ისე, რომ შემსრულებელმა შეძლოს მუსიკალური აზრის შეუფერხებლად და კომფორტულად გადმოცემა. პედაგოგმა და შემსრულებელმა, ყოველთვის უნდა გაითვალისწინოს კომპოზიტორის მიერ ჩაწერილი აპლიკატურა, რადგან კომპოზიტორს ყველაზე კარგად შეუძლია აპლიკატურით გადმოსცეს ის აზრი, რომელიც ქონდა ჩადებული ნაწარმოების ამა თუ იმ მონაკვეთში. არსებობს ავტორისგან განსხვავებული აპლიკატურის საკმაოდ საინტერესო ვარიანტებიც, რომელიც მუსიკალური მასალის ორგანიზების განსხვავებულ ლოგიკას გვთავაზობს. მაგალითისთვის დავასახელებთ შოპენის ეტიუდების პადერევსკის რედაქციას, რომელშიც სწორი შრიფტით დაწერილი აპლიკატურა (3,5,1 ...) ეკუთვნის შოპენს, ხოლო დახრილად დაწერილი - (2,4 ...) რედაქტორს.



ავირსალადის ასეთი ყურადღება აპლიკატურის შერჩევის თვალსაზრისით, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მოსწავლის განვითარების ადრეულ ეტაპზე. ამ დროს ავტორისეული აპლიკატურისგან გადახვევა შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევებში, როდესაც მოსწავლის საშემსრულებლო-ტექნიკური აპარატი ჯერ კიდევ ბოლომდე არ არის ჩამოყალიბებული.

➤ **Legato**

Legato-ს მისაღწევად ვირსალადე მრავალ ხერხს მიმართავდა. კანტილენასა და პასაჟებში legato-ს შესრულების დროს მისთვის მნიშვნელოვანი იყო კლავიშის შეგრძნება თითის „ბალიშებით“: „თითის დარტყმის ძალა არ მიმაჩნია მნიშვნელოვან ფაქტორად. თითების ტექნიკაში მთავარია მათი თავისუფლება, დარტყმის მიზანმიმართულება. რაც უფრო ნელია ტემპი, თითები მით უფრო ზევით იწევა, სწრაფ ტემპში კი ისინი კლავიატურაზე „მისრიალებენ“. (ა. ვირსალადე 1979).

Legato-ზე დაკვრა ერთ-ერთი ყველაზე რთული გამოწვევაა შემსრულებლისთვის. ის მრავალი კომპონენტის ერთიანობის შედეგია და, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია მუსიკალური ფრაზის უწყვეტად შესრულების შინაგან მოთხოვნილებასთან. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ცალკეული მუსიკალური ბგერების დაკავშირება შინაგანი სმენით ხდება, ხელი და თითები კი უბრალოდ ასრულებენ ამ დავალებას. სტატიაში ვირსალადე legato-ს მხოლოდ თითების მოძრაობასთან აკავშირებს. ეს შესაძლებელია გამართლებული იყოს მოცემული ნაშრომის მცირე ზომით, რომლის ფარგლებში ამ საკითხზე უფრო სიღრმისეული მსჯელობა, უბრალოდ შეუძლებელი იქნებოდა. აქვე დავამატებთ, რომ მისი აუდიო ჩანაწერები (შოპენი - ვალსი თხზ. 69 N.1, თხზ. 64 N.3²⁶) ცხადყოფს, რომ ა. ვირსალადე შესრულებისას, პირველ რიგში ხელმძღვანელობდა legato-ს სწორი შინაგანი გააზრებით.

²⁶<https://www.youtube.com/watch?v=gPFERb24RYo>

➤ ტექნიკა

როგორც ცნობილია სასწავლო პროცესის სპეციფიკიდან გამომდინარე მოსწავლეებს და სტუდენტებს უწევთ მრავალი სავარჯიშოს (გამების) და ეტიუდების შესრულება, თუმცა ა.ვირსალაძისთვის ისინი არ წარმოადგენდნენ **ტექნიკის** სწორი განვითარების გადაწყვეტ ფაქტორს. მისი ღრმა რწმენით რეპერტუარის მრავალფეროვნება იყო მუსიკოსის სწრაფი და სრულყოფილი ჩამოყალიბების აუცილებელი კომპონენტი. ტექნიკური წრთვანა მისთვის იზოლირებული, განცალკევებული პროცესი არასდროს ყოფილა და წარმოადგენდა მხატვრული აღზრდის განუყოფელ ნაწილს: „*მხატვრული ნაწარმოებები, დაწყებული ბახითა და დამთავრებული თანამედროვე ავტორებით, სრულ საშუალებას იძლევა იმ ტექნიკური ჩვევების განვითარებისათვის, რომლებიც საჭიროა ფორტეპიანოზე დაკვირვას. ჩემს შვილიშვილთან, ელისო ვირსალაძესთან მუშაობის დროს გადავწყვიტე საზოგადოდ არ მიმემართა ეტიუდებისთვის, გარდა შოპენისა და ლისტის ეტიუდებისა და იმგვარად ვარჩევდი რეპერტუარს, რომ გამეთვალისწინებინა შემსრულებლობის ელემენტების განვითარება. ამასთან, განსაკუთრებულ ყურადღებას ვუთმობდი მოცარტის ნაწარმოებებს, რომლებიც ოსტატობის დახვეწის მაქსიმალურ საშუალებას იძლევიან“.* (ა. ვირსალაძე 1979).

ელისო ვირსალაძის მოგონებებიდან: „*პირველივე გაკვეთილებიდან ყურადღებას ამახვილებდა ნაწარმოების ესთეტიკურ მხარეზე და შესრულების მხატვრულობაზე. ვერ ვიტყვი, რომ ნაკლებ ყურადღებას უთმობდა მოსწავლეების ტექნიკურ აღჭურვას (მაგონდება, მაგალითად, ტექნიკურად ძნელი ადგილების კომპლექსური შესწავლის ხერხი ან პასაჟზე მეცადინეობა ტეხილი რიტმით და სხვა). აღსანიშნავია, რომ ტექნიკური წვრთნა მისთვის იზოლირებული, განცალკევებული პროცესი კი არ იყო, არამედ წარმოადგენდა მხატვრული აღზრდის განუყოფელ ნაწილს“.* (ე. ვირსალაძე 1974).

უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარ მიდგომას ბევრი თანამედროვე პედაგოგიც იზიარებს. ა. ვირსალაძე აღნიშნავს, რომ ტექნიკური წვრთნა არ უნდა იყოს მექანიკური და განცალკევებული. ა.ვირსალაძისთვის მნიშვნელოვანია მოსწავლემ სწავლის პროცესში გაიაროს მრავალფეროვანი რეპერტუარი და ტექნიკურ სირთულეებთან გამკლავების უნარ-ჩვევები მაღალმხატვრულ ნაწარმოებებზე მუშაობის დროს შეიძინოს. თუმცა მსგავსი მიდგომა შეიცავს გარკვეულ „რისკებს“. ამდენად, სწორად შერჩეული ტექნიკურ სავარჯიშოებზე მუშაობა არასდროს არის ზედმეტი და შემსრულებელს სამომავლოდ ტექნიკურ სირთულეებთან თავისუფლად გამკლავებაში ეხმარება.

➤ მუსიკალური ნაწარმოების მოსწავლესთვის ჩვენების (დაკვირვის) აუცილებლობა

ანასტასია ვირსალაძეს მნიშვნელოვნად მიაჩნდა მოსწავლისთვის გაკვეთილზე ამა თუ იმ მუსიკალური მონაკვეთის, შტრიხის თუ ფრაზის ჩვენება (დაკვირა). მისი თქმით

შეუძლებელია მუშაობის პროცესში მოსწავლეს მხოლოდ ვერბალურად აუხსნა, რას გულისხმობს: „ფორტეპიანოსთან ნაჩვენებ რამდენიმე შტრიხს შეუძლია არსებითად გარდაქმნას მუსიკალური სახე. პედაგოგის ამოცანა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ საკუთარი შესრულებით დაარწმუნოს მოწაფე, განუმარტოს მას ნაწარმოების აღნაგობა, აჩვენოს თუ რა ამოცანები დგას მის წინაშე ბგერის მხრივ, შეურჩიოს აპლიკატურა, გაუადვილოს ძნელი ადგილები. ყოველივე აქედან გამომდინარეობს აუცილებლობა, რომ თავად პედაგოგმა იმუშაოს იმ ნაწარმოებებზე, რომელთა შესწავლაც კლასში ხდება“. (ა. ვირსალაძე 1979).

ელისო ვირსალაძის მოგონებებიდან: „ზუსტად დილის 9 საათზე დიდდა როიალს მიუჯდებოდა (გამონაკლისი ძალზე იშვიათი იყო) და თითქმის 3 საათი თავაულებლად მეცადინეობდა: უკრავდა, არჩევდა ახალ ნაწარმოებებს, ეძებდა რაციონალურ ტექნიკურსა და მხატვრულ გადაწყვეტებს იმ ნაწარმოებებში, რომლებსაც მისი სტუდენტები და მოსწავლეები უკრავდნენ“. (ე. ვირსალაძე 1974).

ზემოთ მოყვანილი ციტატებიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ა. ვირსალაძე დიდი ხნის განმავლობაში ინარჩუნებდა პიანისტურ ფორმას და ამისთვის ყოველდღიურად შრომობდა. ა. ვირსალაძის აზრით პედაგოგი თავად უნდა ყოფილიყო კარგი შემსრულებელი და ქონოდა სტუდენტისთვის მუშაობის პროცესში საჭირო მონაკვეთების ფორტეპიანოზე დაკვრის, ჩვენების უნარი. არაერთხელ აღნიშნავდა, რომ ანა ესიპოვა, გაკვეთილების მსვლელობისას, თითქმის ყველა ნაწარმოებს უკრავდა თავისი სტუდენტებისთვის. ასეთი მიდგომა ნაწილობრივად გამართლებულია. ბუნებრივია, რომ პედაგოგს უნდა გააჩნდეს იმის უნარი, რომ მოსწავლეს აჩვენოს არსებული ამოცანის გადაჭრის ხერხი. თუკი პედაგოგი მთელ ნაწარმოებს უკრავს მოსწავლისთვის, არსებობს რისკი, რომ საკუთარი ინტერპრეტაცია მოახვიოს თავს და ხელი შეუშალოს მოსწავლის ინდივიდუალური ხედვის ჩამოყალიბებას. ამდენად უფრო შედეგიანი შეიძლება აღმოჩნდეს კონკრეტული მონაკვეთების და კონკრეტული ხერხების ჩვენება და არა ნაწარმოების თავიდან ბოლომდე შესრულება.

➤ რეპერტუარი

რეპერტუარის შერჩევისას ა. ვირსალაძე უპირატესობას მაღალი მხატვრული ღირებულების ნაწარმოებებს ანიჭებდა. ბახის, მოცარტის, ბეთჰოვენის და შოპენის შედევრები შეადგენდნენ მისი მოსწავლეების რეპერტუარის ძირითად ნაწილს. მოცარტი ვირსალაძის ერთ-ერთი სათაყვანებელი კომპოზიტორი იყო. თვლიდა, რომ მისი ნაწარმოებები აუცილებელია პიანისტის მხატვრული და პროფესიული აღზრდისთვის და განსაკუთრებით „სასარგებლოა“ დამწყები მუსიკოსებისთვის. მოცარტი საკონცერტო სცენაზე არასოდეს შეუსრულებია, რასაც ხუმრობით ასე ხსნიდა: „იმიტომ, რომ ძალიან

ძნელია!“. თუმცა მისი მოსწავლეების გადმოცემით, ა. ვირსალაძეს მოცარტის მთელი საკლავირო შემოქმედება დამუშავებული ჰქონდა. რომანტიკოსების (შუბერტი, შუმანი, შოპენი) შემოქმედების შესწავლას მეექვსე კლასიდან იწყებდა. მისი მოსწავლეები აგრეთვე ასრულებდნენ იმპრესიონისტების და რუსი კომპოზიტორების ნაწარმოებებს.

რეპერტუარის სწორი შერჩევა მოსწავლისთვის ძალიან ფაქიზი პროცესია. მასწავლებლის მოვალეობაა მოსწავლეს ფართოდ გააცნოს საფორტეპიანო რეპერტუარის ჟანრების და ეპოქების მრავალფეროვნება და მხოლოდ ამის შემდეგ მოხდეს გარკვეული ინდივიდუალური ინტერესების ჩამოყალიბება და გათვალისწინება. სასწავლო პროცესი უნდა მოიცავდეს ყველა ძირითადი ეპოქის და სტილის ნაწარმოებებს. ა. ვირსალაძე სასწავლო რეპერტუარის შერჩევას განსაკუთრებულად თანმიმდევრული იყო და არ აძლევდა საკუთარ მოსწავლეებს მათი საშემსრულებლო შესაძლებლობებისთვის შეუფერებლად რთულ ნაწარმოებებს. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ სასწავლო რეპერტუარის შერჩევას სამი ძირითადი კომპონენტი გასათვალისწინებელი:

- ნაწარმოები უნდა იყოს მოსწავლის განვითარების ეტაპის და ტექნიკური შესაძლებლობების შესაბამისი;
- ნაწარმოები უნდა შეიცავდეს ისეთ მხატვრულ და ტექნიკურ ამოცანებს, რომელთა გადაჭრა ახალ საფეხურზე აიყვანს შემსრულებელს;
- ნაწარმოები ხაზს უსვამდეს მოსწავლის ძლიერ საშემსრულებლო უნარ-ჩვევებს, რომელიც დაეხმარება მას საკუთარი შესაძლებლობების უკეთესად წარმოჩენაში.

➤ მუშაობა ფორტეპიანოს გარეშე

ა. ვირსალაძე ხშირად მიმართავდა „ინსტრუმენტის გარეშე დაკვრის“ მეთოდს. ამბობდა, რომ ტექსტის ამგვარი მუშაობა ძალზე მნიშვნელოვანია ნაწარმოების ღრმა და საფუძვლიანი შემეცნებისთვის.

აღნიშნული მეთოდის ჩართვა სასწავლო პროცესში ადრეული ეტაპიდანვე არის შესაძლებელი, როდესაც პედაგოგი მოსწავლეს ურჩევს ინსტრუმენტის გარეშე გადახედოს მუსიკალურ ტექსტს და დეტალურად გაიაზროს ნიუანსები. ეს მეთოდი ხელს უწყობს ტექსტის უკეთ აღქმას, დამახსოვრებას და გაანალიზებას. უკვე მოწიფული ასაკიდან კი - სათანადო მუშაობის შედეგად, შესაძლებელი ხდება მუსიკალური ნაწარმოების „დაკვრა“ გონებაში, ნოტების და ინსტრუმენტის გარეშე. ეს პროცესი მოითხოვს უდიდეს კონცენტრაციას და ნებისყოფას, რაც ძალიან სასარგებლოა ტექსტის დამახსოვრების, შინაარსის და დრამატურგიის გააზრებისთვის. ამ მეთოდის გამოყენება მეტყველებს შემსრულებლის მაღალპროფესიულ დონეზე.

➤ ალზრდის ერთიანი ხაზი

ანასტასია ვირსალაძე თვლიდა, რომ მუსიკოსის ძირითადი და უმნიშვნელოვანესი უნარ-ჩვევები ადრეული ასაკიდან ყალიბდება, რომლებიც სტუდენტობაში უნდა განვითარდეს და დაიხვეწოს. ამდენად მიაჩნდა, რომ ალზრდის ერთიანი ხაზი უფრო ნაყოფიერი და უკეთესი შედეგის მომტანია.

იმის გამო, რომ ა. ვირსალაძე მოღვაწობდა დაწყებით საგანმანათლებლო საფეხურზე „ნიჭიერთა ათწლეულში“ და უმაღლეს საფეხურზე კონსერვატორიაში, მას შეეხება ჰქონდა ყველა ასაკის შემსრულებელთან. ალზრდის ერთიანი ხაზის ეფექტურობა, მის პედაგოგიურ მოღვაწეობაში ნამდვილად ვლინება, როდესაც მისი მოსწავლეები „ნიჭიერთა ათწლეულიდან“ კონსერვატორიაშიც მასთან აგრძელებდნენ სწავლას. თუმცა ზოგადად, ეს ინდივიდუალური საკითხია და თითოეული შემთხვევის სისწორე, დროის გარკვეული მონაკვეთის შემდეგ ვლინდება. ამას განსაზღვრავს მოსწავლესა და პედაგოგს შორის ინფორმაციის გაცვლის ინტენსივობა და მასშტაბი. არის მაგალითები, როდესაც მოსწავლისთვის „სასარგებლოა“ პედაგოგის შეცვლა. ამდენად ეს ძალიან დელიკატური საკითხია და მოითხოვს ობიექტურ მიდგომას, როგორც მოსწავლის, ისე პედაგოგის მხრიდან.

მაშასადამე, ჩვენ მიმოვიხილეთ ის ძირითადი საკითხები, რომელზეც ანასტასია ვირსალაძე საკუთარ სტატიაში საუბრობს. ანალიზმა ცხადყო, რომ სტატიის შედარებით მოკრძალებული მასშტაბის მიუხედავად ის ეხება მთელ რიგ საკითხებს, რომელიც დღესაც აქტუალურია და შეიძლება დაგვეხმაროს პედაგოგიური პროცესის წარმართვაში. საკუთარი სტატიაში იგი ცდილობს უკვე არსებული გამოცდილების განზოგადებას და საკუთარი პრიორიტეტების ხაზგასმას. ცხადი ხდება, რომ ის საკმაოდ კარგად იცნობს თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნებაში არსებულ მიდგომებს და მოთხოვნებს, რომლებსაც საკუთარი ინდივიდუალობის პრიზმაში ატარებს.

ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპები

ანა თულაშვილმა თავისი პედაგოგიური მოღვაწეობის განმავლობაში არაერთი მეთოდოლოგიური ნაშრომი შექმნა, რომელშიც დაწვრილებით აღწერს საკუთარ პრინციპებსა და ხედვებს. კვლევისას მივმართეთ მის ხელნაწერებს, რომელიც ამჟამად დაცულია თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუზეუმში. ხელნაწერებთან მუშაობა ნებისმიერი მკვლევარისთვის უდიდესი ბედნიერებაა და ისინი მომავალშიც არაერთი მკვლევარის ინტერესთა სფეროში მოექცევა.

კვლევის პროცესში გავაანალიზეთ ა. თულაშვილის შემდეგი ხელნაწერები:

1. „სწავლების ჩემი მეთოდი“(1936);
2. „ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა მხატვრულ შესრულებაში“(1942-43);
3. „პედალის შესახებ“ (1936);
4. „საბავშვო პედალი²⁷“ (1929).

აღნიშნულ ნაშრომებში განხილული საკითხები შემდეგნაირად შეიძლება დაჯგუფდეს:

- ფორტეპიანოზე შეხების თეორიული ტექნიკა (ხელის დაყენება);
- ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა მხატვრულ შესრულებაში:
 - სამემსრულებლო ტექნიკის შესახებ;
 - ბგერის კულტურა თავისი ტემბრული მრავალფეროვნებით;
 - პედალიზაციის ხელოვნება;
 - ნაწარმოების ფორმის და სტილის ფლობა;
- მხატვრული გადმოცემა, რეპერტუარი;
- ზრუნვა სტუდენტზე.
- ხელის თეორიული დაყენება

ცნობილია, რომ ანა თულაშვილი დაინტერესებული იყო მეთოდოლოგიური ნაშრომებით გაცნობით და მუდმივ თვითგანვითარებას ეწეოდა. მას მიაჩნდა, რომ ხელოვნების პედაგოგიკა მეცნიერებაა, რომელიც ისევე, როგორც სხვა მეცნიერების დარგები, მუდმივად ვითარდება, მიდის წინ და პედაგოგის მოვალეობად თვლიდა ამ პროცესების ფეხდაფეხ მიყოლას. სწორედ მსგავსმა დამოკიდებულებამ აღმოაჩინა მას ილია აისბერგის²⁸ „ნატურალური სისტემის“ პრინციპები, რომლებიც თულაშვილმა საფუძვლიანად შეისწავლა და აქტიურად ჩართო საკუთარ პედაგოგიურ პრაქტიკაში. ილია აისბერგმა, მაღალმა პროფესიონალმა და ღრმად მოაზროვნე ადამიანმა, ჩამოაყალიბა და დაასაბუთა მუსიკალური აღზრდის ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი - ხელის დაყენების საკუთარი კონცეფცია²⁹, რომელიც ევროპაში მანამდე კარგად ცნობილი „წონადი დაკვრის“ საფუძვლებს ეყრდნობოდა³⁰.

²⁷ა. თულაშვილს ეკუთვნის ე.წ. „საბავშვო პედალის“ გამოგონება რამაც თავის დროზე მთელ საბჭოთა კავშირში დიდი გამოხმაურება ჰპოვა. „საბავშვო პედალი“ გარკვეული დროის განმავლობაში წარმოებაშიც გამოდიოდა და მრავალ მუსიკალურ დაწესებულებას მიეწოდებოდა.

²⁸ილია აისბერგი (1870- 1942) – ებრაელი პიანისტი, პედაგოგი, კომპოზიტორი და მეთოდისტი.

²⁹„ნატურალური სისტემის“ პრინციპები: 1)ხელის მტევანი უნდა დავიჭიროთ საშუალო სიმაღლეზე, ხელი თითქოს მხარიდანაა დაკიდებული, ნახევრად მომრგვალებული თითები კლავიშებთან ახლოსაა განლაგებული, საყრდენი წერტილი თითების წვერებშია. ვისაც მტევანი ნორმალურზე გრძელი აქვს მან ხელი უფრო დაბლა უნდა დაიჭიროს და პირიქით. 2) თითების ჩამოწევა-აწევა კმაოდ სწრაფად ხდება. 3) ბგერის აღების წინ და შემდგომ – თითები მშვიდია. 4) ბგერის წარმოება ხდება არა ჩარტყმით, არამედ თითების დაწოლით ბიძგის

„აქტიური მოწინააღმდეგე ვარ (ხელის) წონადობის გარეშე თითებით დაკვრისა, და პირიქით - მომხრე - ე.წ. „წონადი დაკვრისა“. ამ ტერმინში, თითებით მუშაობასთან ერთად... ვგულისხმობ მთელი ხელის გამმიჯნავი კუნთების მონაწილეობას და დამხმარე მოძრაობებს თავისუფალი მხრის, ანუ თითების წვერებზე დაყრდნობილი თავისუფალი ხელის პირობებში“ (თულაშვილი, სწავლების ჩემი მეთოდი 1936).

ა. თულაშვილის ხელის დაყენების თეორიული მეთოდის დეტალური გაცნობა გვეხმარება „წონადი დაკვრის“ პრინციპების გააზრებაში - მხრიდან „დაკიდებული“ ხელი, რომლის საყრდენი თითის წვერებშია კონცენტრირებული; ხელის სიმძიმის სწორი ორგანიზება ბგერის წარმოების პროცესში; თითების თავისუფალი ფლობა. ამ საბაზისო თეორიებზე დაყრდნობით შესაძლებელია საკუთარი სხეულის სრულფასოვანი და თავისუფალი ფიზიკური ფლობა. ეს კი, თავის მხრივ, სამემსრულებლო პროცესის სწორი წარმართვის საფუძველია.

➤ ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა მხატვრულ შესრულებაში

ანა თულაშვილი ცალკე ნაშრომს უთმობს სამემსრულებლო ტექნიკას - „ტექნიკის მნიშვნელობა მხატვრულ შესრულებაში“ (1942-43წწ.) თულაშვილი დიდ ყურადღებას უთმობდა მოსწავლის ტექნიკურ განვითარებას. მისი თქმით, ტექნიკა მთელი რიგი ჩვევების ერთობლიობას აერთიანებს, რომელთა საშუალებით პიანისტმა სამემსრულებლო ჩანაფიქრი უნდა გადმოსცეს საუკეთესო მუსიკალურ-გამომსახველობითი ფორმით. ამისათვის კი საჭიროა მთელ რიგი ფიზიოლოგიური საშუალებების ფლობა. ტექნიკაში თულაშვილი მოიაზრებდა სამოდრაო აპარატს; შინაგან მუსიკალურ სმენას; ბგერის კულტურას (მთელი ტემბრული მრავალფეროვნებით); პედალიზაციის ხელოვნებას; დინამიკას კოლორიტთან მიმართებაში; ფრაზირების მხატვრულ გამომსახველობას; ნაწარმოების ფორმის და სტილის შეგრძნებას; მუსიკალური შინაარსის და სახეების გაშიფვრის უნარს. დასახელებულ ნაშრომში ა. თულაშვილი ფართოდ მხოლოდ რამდენიმე კომპონენტს განიხილავს. ესენია:

- სამემსრულებლო ტექნიკის შესახებ;
- ბგერის კულტურა მთელი ტემბრული მრავალფეროვნებით;

გარეშე + ხელის სიმძიმე აბსოლუტური თავისუფლებით, სირბილით. 5) კლავიშზე ხელის დაწოლის ძალა მოძრაობის სისწრაფის უკუპროპორციულია.

სავარჯიშოები: 1) დავაყენოთ ხელი ხუთივე თითზე და დავუკრათ ყოველი თითით მტევნის დაშვებით და დაშვების გარეშე. მტევანი დავუშვათ ნოტის ადების შემდეგ. 2) იგივე გავიმეოროთ შეუკავებელი თითებით. ე.ი. ჩვეულებრივი ლეგატო ყოველ თითზე .მე-3 დამე-4 თითები რამდენჯერმე გავიმეოროთ.

³⁰რუდოლფ მარია ბრეიტჰაუფტი (1873-1945) გერმანელი კომპოზიტორი, პედაგოგი, მკვლევარი ევროპაში ე.წ. „წონადი დაკვრის“ კონცეფციის შემქმნელი, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა პიანისტის თეორიის განვითარებაში.

- პედალიზაციის ხელოვნება;
- ნაწარმოების ფორმის და სტილის ფლობა.

➤ **საშემსრულებლო ტექნიკის შესახებ**

ა. თულაშვილი ტექნიკის ცნებას განიხილავდა კომპლექსურად, როგორც მხატვრული შესრულების განუყოფელ ნაწილს. მოსწავლეებთან მუშაობისას საკმაოდ დიდ დროს უთმობდა დამხმარე ტექნიკური სავარჯიშოების, გამების და ეტიუდების შესწავლას. მისი მეცადინეობის პროცესი დაყოფილი იყო ეტაპებად და ერთი ეტაპიდან მეორეზე არ გადავიდოდა, თუ წინა საფეხურის სირთულეები სრულად არ იქნებოდა დამძლეული. მაგალითად, თუ მუშაობდა გამისებური ან არპეჯირებული ფაქტურის დამძლევაზე და პარალელურად „თავისუფალი მაჯის“ პრობლემებზე, არ ჩქარობდა რეპეტიციებზე თუ ოქტავურ ფაქტურაზე მუშაობის დაწყებას. ეტიუდებზე მუშაობისას მიღწეულ შედეგებს კი ა. თულაშვილი მოხერხებულად იყენებდა საფორტეპიანო ლიტერატურის დანარჩენ ნიმუშებში. ეს განაპირობებდა იმას, რომ ა. თულაშვილის სტუდენტები საფორტეპიანო სირთულეების შესწავლას, როგორც წესი, მოკლე დროში ახერხებდნენ. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა **სწორი აპლიკატურის** გამოყენებას და ბევრს მუშაობდა თითოეული მოსწავლისთვის შესაფერისი აპლიკატურის შერჩევაზე.

ტექნიკის ცნებაში ა. თულაშვილი მოიაზრებდა **legato**-ზე მუშაობის პროცესსაც და მას მოიხსენიებს, როგორც „*თითის ძირითად ტექნიკას*“: „*Legato-ზე მუშაობა ადრეულ ასაკშივე უნდა დავიწყოთ, როდესაც მოსწავლე უკვე კარგადაა დაუფლებული ცალკეული ბგერების ხელის სიმძიმით აღებას*“ (თულაშვილი 1942-43)

ა. თულაშვილი ხაზს უსვამდა ტექნიკაში არსებულ ფსიქოლოგიურ ფუნქციას: „*ტექნიკურ სავარჯიშოებზე ხანგრძლივი მეცადინეობის დროს აზრიანი ფიზიკური მუშაობა გადადის ქვეცნობიერში, ანუ ავტომატურში. ეს ასეც უნდა იყოს, რადგან შესრულების დროს უნდა ვიფიქროთ ნაწარმოების მხატვრულ სახეზე და არა მოტორიკაზე, ანუ ხელის და თითების მოძრაობაზე. მარგამ, მიუხედავად ამისა ეს ფუნქციები მაინც რჩება ფსიქიკურ ფუნქციად. ამიტომაც თანამედროვე სამეცნიერო აზრმა დაასკვნა, რომ მოძრაობების პროცესი მიმდინარეობს ქვეცნობიერად ჩვენი ტვინის ცენტრის დახმარებით და ეს ყველაფერი გადადის ანატომიის და ფიზიოლოგიის საკითხებიდან ცენტრალური ნერვული სისტემის ფუნქციაზე. თუ ტექნიკაში ვიგულისხმებთ მხოლოდ თითების სისწრაფეს, ეს იქნება ძალიან დიდი შეცდომა...*“ (თულაშვილი 1942-43) .

ამ მოსაზრებით თულაშვილი უპირისპირდება „მექანიკური სკოლის“ მიმდევრებს, რომლებიც მშრალად და გაუცნობიერებლად ასწავლიან მოსწავლეებს დაკვრას.

აუცილებლად მიიჩნევს განვითარდეს და დაინერგოს „ანატომიურ-ფიზიოლოგიური“ სკოლის (დეპე, ბრეითჰაუპტი, შტეინჰაუზენი) და „ფსიქოტექნიკური“ მიმართულების (კოგანი) პრინციპები.

➤ **ბგერის კულტურა მთელი ტემბრული მრავალფეროვნებით**

ა. თულაშვილი თვლიდა, რომ ხელის სწორად დაყენების და ტექნიკაზე კომპლექსური მუშაობის პარალელურად, შემსრულებლის უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა **ბგერის** სწორად წარმოება. სწავლების დასაწყისშივე, მოსწავლეს უნდა გამოუმუშავდეს ბგერის ხარისხში სმენითი წვდომის (მოსმენის) უნარი. მისი აზრით ბგერა აერთიანებს სიღრმეს, სირბილეს, გამომსახველობას, მრავალფეროვნებასა და მოქნილობას. მათი ერთობლიობა კი აყალიბებს თითოეული მუსიკოსის, ბგერის ინდივიდუალურ და უნიკალურ თვისებებს: *„რატომბა, რომ ერთი და იგივე როიალი სხვადასხვა პიანისტთან სხვადასხვანაირად ჟღერს? იმიტომ, რომ როიალი გამოსცემს სხვადასხვა ტემბრს, რომელიც დამოკიდებულია მასთან შეხებაზე. სხვადასხვა ტემბრი ინსტრუმენტზე ხდის მას უფრო მდიდრულს და უახლოებს საორკესტრო ჟღერადობას“*. (თულაშვილი 1942-43).

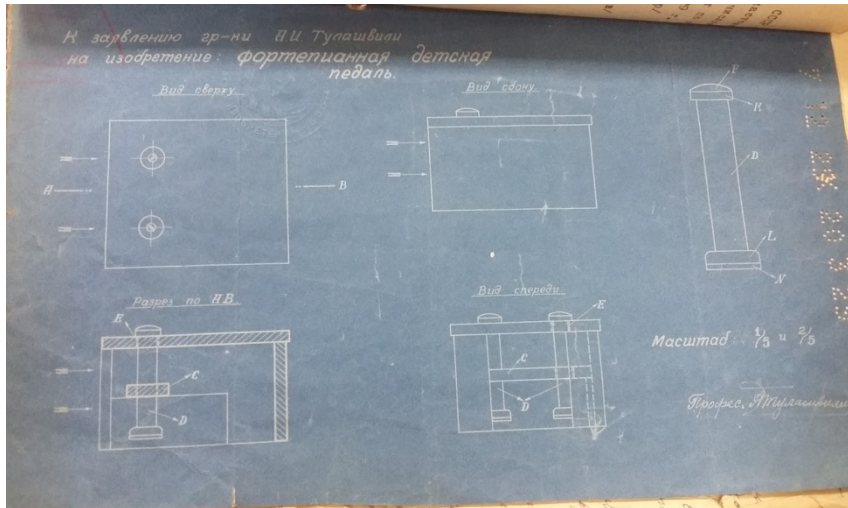
თულაშვილის წარმოდგენა ბგერის სმენით წვდომასთან, ანუ მოსმენასთან დაკავშირებით სრულად მართებულია, ვინაიდან ნებისმიერი ხარისხის და ელფერის ბგერა, თავდაპირველად იბადება შემსრულებლის სმენით წარმოდგენაში და შემდეგ ფიზიკურად სწორად დაყენებული და თავისუფალი ხელის საშუალებით რეალიზდება ინსტრუმენტზე. ამითი აიხსნება მისი თეზისი ერთი და იგივე ინსტრუმენტზე სხვადასხვა შემსრულებლის მიერ განსხვავებული ჟღერადობის წარმოებასთან დაკავშირებით.

➤ **პედალიზაციის ხელოვნება**

ა. თულაშვილი პედალიზაციის როლს განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა. მან შექმნა უნიკალური „საბავშვო პედალის“³¹ კონსტრუქცია. ა. თულაშვილი თვლიდა, რომ აუცილებელია პედალის გამოყენების შესწავლა ადრეული ასაკიდან. სწორედ ამიტომ მოზარდის ფიზიოლოგიური მონაცემების გათვალისწინებით შექმნა საბავშვო პედალი, რომელიც საბჭოთა კავშირში იწარმოებოდა და მუსიკალურ სკოლებსაც მიეწოდებოდა.

³¹ **საბავშვო პედალი** - მარტივი კონსტრუქციის იყო; წარმოადგენდა შესაბამისი სიმაღლის ყუთს, მასში ჩამონტაჟებული ვერტიკალურად თავისუფლად მოძრავი ორი მრგვალი ფირფიტით, რომელთა ქვედა ბოლოები დადებული იყო ფორტეპიანოს პედალებზე, ხოლო ზედა – რამდენიმე სანტიმეტრით სცილდებოდა ყუთის ზედაპირს და მათზე თავსდებოდა ბავშვის ფეხების წვერები. ასე რომ, ბავშვი გამართულად იჯდა ინსტრუმენტთან და მოზრდილივით შეეძლო ძალდაუტანებლად დაუფლებოდა პედალს.

სურათი N2



ა.თულაშვილის მიერ შექმნილი „საბავშვო პედალის“ მკვეტი.

„პედალი არის ფორტეპიანოს სული. უპედლოდ ბგერა არის მშრალი, მოკლე, უსიცოცხლო, ხოლო პედალზე ის იძენს ვიბრაციას, რის შედეგადაც ის ცოცხლდება, აძლევს მას დატვირთვას, ჟღერადობას, სინათლეს. პედალი როიალზე თითქმის იგივეა, რაც თითისმიერი ვიბრაცია ვიოლინოსა და ვიოლონჩელოზე“. (თულაშვილი 1936).

თავის მოსწავლეებს ა. თულაშვილი მარჯვენა პედალის აღებას სხვადასხვა სიღრმით და წონით, ფეხის ფრთხილი, მოზომილი მოძრაობით ასწავლიდა. თვლიდა, რომ პედალიზაცია დამოკიდებულია ინტუიციაზე, სმენით შეგრძნებასა და შემსრულებლის მხატვრულ გემოვნებაზე. თუმცა გამოყოფდა რამდენიმე კანონს, პედალიზაციის რამდენიმე სახეს, რომლის ცოდნა აუცილებლად მიაჩნდა:

- ჰარმონიული პედალი - ერთი და იგივე ჰარმონიების გაერთიანებისთვის;
- პედალი Legato – ორი დაშორებული ბგერის დასაკავშირებლად;
- რიტმული პედალი - ტაქტის ძლიერ დროზე ან ფრაზის დასაწყისში;
- ერთჯერადი პედალი- მოკლე ბგერებზე და აკორდებზე;
- დაგვიანებული პედალი- legato-ზე;
- პედალი crescendo - აღმავალ მოძრაობაზე;
- ნახევარპედალი - ბანის ხაზის გამოსაყოფად;
- ჰაეროვანი(მსუბუქი)პედალი - ბგერის ვიბრაციის მისაღწევად;
- პედალი ფლაჟოლეტი - „stamm“ (გამოყენებულია შუმანის „კარნავალში“).

პედალიზაციის სწორად დასაგეგმად ა. თულაშვილი კლავიატურას სამ ძირითად რეგისტრად (ქვედა, შუა, ზედა) ყოფდა. თითოეულში განსხვავებული კანონები მოქმედებდა: ქვედა რეგისტრში შემსრულებელს გაცილებით მეტი ყურადღება უნდა დაეთმო ჟღერადობის სისუფთავეზე (ვინაიდან დაბალი რეგისტრის სიმების ობერტონული რიგი

გაცილებით მდიდარია). ქვედა რეგისტრში ის იყენებდა რიტმულ, ერთჯერად და ნახევარპედალს. შუა რეგისტრში (მც. ოქტავის დო-დან მესამე ოქტავის დო-მდე) იყენებდა ჰარმონიულ, legato და crescendo პედალს, ხოლო ზედა რეგისტრში (3-ე ოქტავიდან ზევით) შესაძლებლად მიაჩნდა უფრო გრძელი და თავისუფალი პედალის გამოყენება, ვინაიდან ზედა რეგისტრისთვის ნაკლებად დამახასიათებელია ობერტონების სიმრავლე და ჟღერადობის გადატვირთვა.

ა. თულაშვილი აღნიშნავს, რომ **მარცხენა პედალი** უნდა გამოიყენებოდეს არა დინამიკის, არამედ სასურველი ტემბრის მისაღწევად: *„კარგი პიანისტი მარცხენა პედალის გარეშე შეძლებს ნატიფი pp-ს მიღებას; არა და ხშირად ვაწყდებით სტუდენტების მიერ p-ს შემთხვევაში უმაღლე მარცხენა პედალის მოხმობას“*. (თულაშვილი 1936). სასურველი ჟღერადობის მისაღებად თულაშვილი შემსრულებლებს ურჩევს მარცხენა პედალი აიღონ და მოხსნან არა ბგერის ალებისას, არამედ მის ალებამდე ან ალების შემდეგ.

ა. თულაშვილი აგრეთვე განასხვავებდა პედალიზაციის ხერხებს მუსიკალურ სტილებთან და ეპოქებთან მიმართებაში. მაგალითად, მიაჩნდა, რომ მოცარტმა თავის საკლავირო შემოქმედებაში დიდად გაუსწრო დროს და მისი მხატვრული კონცეფციები უფრო თანამედროვე ფორტეპიანოს შესაძლებლობებს მიესადაგებოდა. ამიტომ საჭიროდ მიაჩნდა მოცარტის საკლავირო სონატებში პედალის „თანამედროვე პრინციპებით გამოყენება“, თუმცა დიდი სიფრთხილით და სტილისტური სიზუსტის დაცვით. ა. თულაშვილი მიაჩნდა, რომ ბეთჰოვენმა ნახტომისებურად გაზარდა პედალის გამოყენების მნიშვნელობა და პირველმა დაიწყო ნაწარმოებებში პედალიზაციის აღნიშვნა (მაგ.:17-ე სონატის I ნაწილის დამუშავებაში, 14-ე სონატის I ნაწილში, 12-ე სონატის სამგლოვიარო მარშში და სხვ.). რომანტიზმის ეპოქის ნაწარმოებებთან მიმართებაში (შოპენი, შუმანი ლისტის და სხვ.), თულაშვილი საუბრობს პედალიზაციის დახვეწილი და მრავალფეროვანი პალიტრის ფლობის აუცილებლობაზე; იმპრესიონისტებთან პედალიზაციის, როგორც მხატვრული ჩანაფიქრის ერთ-ერთი მთავარი განხორციელების მექანიზმის მნიშვნელობაზე. ცალკე გამოყოფს სკრიაბინს და მის განსხვავებულ დამოკიდებულებას პედალიზაციის მიმართ.

ზოგადად, პედალიზაციის ხელოვნების ოსტატური ფლობა უმნიშვნელოვანესია შემსრულებლისთვის. პედალიზაციის სხვადასხვა ტექნიკის დაუფლება დაწყებითი კლასებიდან იწყება და მისი სრულფასოვანი ფლობა, დამოკიდებულია შემსრულებლის შინაგანი მოსმენის კულტურაზე, სტილის და ეპოქის სწორ შეგრძნებაზე, აკუსტიკური და გარემო-პირობების სათანადო აღქმაზე. პედალიზაციის ხერხების სწავლების ათვისების დასასრულს კი ა. თულაშვილი მოსწავლეებს ეუბნებოდა: *„რასაკვირველია არსებობს*

პედალიზაციის გარკვეული პრინციპები და მე ვალდებული ვარ მათ გაზიაროთ, მაგრამ როდესაც კარგად შეიგრძნობთ სტილისტური შესრულების რაობას, პედალიზაციის ხელოვნების პერიპეტეებს თვითონვე უნდა ჩაწვდეთ“ (თულაშვილი 1936).

➤ **ნაწარმოების ფორმის და სტილის ფლობა**

ნაწარმოებზე მუშაობის პირველივე დღიდან, თულაშვილი მოსწავლეებს ესაუბრებოდა ნაწარმოების სტილზე, ესთეტიკაზე, ფორმაზე, შინაარსზე, აცნობდა ავტორის ბიოგრაფიულ ცნობებს. დამოუკიდებლად მუშაობისას, მოსწავლისგან ითხოვდა ორგანიზებულ, სისტემურ მეცადინეობას, როდესაც მეცადინეობის ხარისხი ბევრად მნიშვნელოვანია, ვიდრე ინსტრუმენტთან გატარებული საათების რაოდენობა. თუმცა თვლიდა რომ, კარგი სტუდენტისთვის ყოველდღიური ოთხსაათიანი მუშაობა აუცილებელია. ნაწარმოებზე მუშაობის დაწყებისას საერთო შთაბეჭდილების მისაღებად მოითხოვდა მის თავიდან ბოლომდე დაკვრას (გარჩევას), რის შემდეგაც ყოფდა მას ცალკეულ ელემენტებად და მონაკვეთებად და სახავდა სამუშაო სტრატეგიას. აუცილებლად მიაჩნდა ნაწარმოების იდეურ-ემოციური ანალიზი, დინამიკური სტრუქტურის სქემის დადგენა, კულმინაციური წერტილების მონიშვნა. მუშაობდა დეტალებზე, პედალიზაციის სხვადასხვა სახეზე, კონტრასტების გამოყოფაზე, მელოდიურ ნახაზში ბგერის მრავალფეროვნებაზე, დახვეწილ ფრაზირებაზე, ყველა შემადგენელი ელემენტის საერთო მუსიკალურ-ლოგიკურ სრულყოფამდე მიყვანაზე.

მუშაობის ამგვარი სტრატეგია, შესაძლოა დროში მეტადაა გაწეილი, ვინაიდან მუშაობა მიმდინარეობს ერთდროულად მრავალ კომპონენტზე და მათ სრულყოფაზე, თუმცა ეს მიდგომა უაღრესად შედეგიანია გრძელვადიან პერსპექტივაში, ვინაიდან ავითარებს ნაწარმოებზე დამოუკიდებლად მუშაობის უნარს, რაც უმნიშვნელოვანესია მუსიკოსის სამომავლო ზრდისა და წინსვლისთვის.

➤ **მხატვრული გადმოცემა, რეპერტუარი**

ა. თულაშვილი სასწავლო და საკონცერტო რეპერტუარის შერჩევისას უპირატესობას მაღალმხატვრულ ნაწარმოებებს ანიჭებდა. მისი მოსწავლეების რეპერტუარში შედიოდა სხვადასხვა სტილის და მიმდინარეობის თხზულებები. ძალიან კარგად იცნობდა, როგორც წარსული ეპოქების, ასევე მისი თანამედროვე კომპოზიტორების ქმნილებებსაც. მხატვრულ გადმოცემაში კი მრავალ კომპონენტს და შესრულებისას მათ უერთიერთქმედებას მოიაზრებდა.

➤ **ზრუნვა სტუდენტებზე**

ანა თულაშვილი უაღრესად მზრუნველი ადამიანი იყო. იგი მუდმივად ინტერესდებოდა მისი სტუდენტების საყოფაცხოვრებო პირობებით (იმ დროს ხშირად

სტუდენტებს სახლში არ ჰქონდათ ინსტრუმენტი). წარჩინებულ მოსწავლეებს წახალისებისთვის უნიშნავდა სტიპენდიას. მუდმივად აკონტროლებდა მათ, რომ რაც შეიძლება ხშირად ევლოთ კლასიკური მუსიკის კონცერტებზე. განათლების დონის ასამაღლებლად აწვდიდა საჭირო ლიტერატურას. კლასში ხშირად აწყობდა საჯარო განხილვებს და ანალიზებდა მოსმენილ კონცერტებს, აუცილებლად მიიჩნევდა სტუდენტებში კრიტიკული აზროვნების უნარის ჩამოყალიბებას.

აქედან გამომდინარე ვლინდება, რომ ა. თულაშვილი ორიენტირებული იყო არა მხოლოდ პიანისტის, არამედ ფართოდ, მრავალმხრივად განვითარებული, ერუდირებული მუსიკოსის ჩამოყალიბებაზე. ბუნებრივია, რომ ამგვარი მოთხოვნების შესრულებისთვის ის ძალიან დიდ დროს ატარებდა სტუდენტებთან და კარგად იცნობდა მათ ხასიათს, თვისებებს, უნარებს, რაც ეხმარებოდა მათი ინდივიდუალობის გახსნაში.

როგორც წინამდებარე მიმოხილვამ ცხადყო, ანა თულაშვილი წლების განმავლობაში ეწეოდა არა მხოლოდ შემოქმედებით და პრაქტიკულ-პედაგოგიურ, არამედ თეორიულ-მეთოდოლოგიურ მოღვაწეობასაც. ა. თულაშვილის ხელნაწერები ცხადყოფს მის უზარმაზარ შრომისმოყვარეობას, პასუხისმგებლობას და პროფესიონალიზმს, რომელსაც მუდმივი წინსვლის და სრულყოფის სურვილი ედო საფუძვლად. შეიძლება ჩაითვალოს, რომ თულაშვილმა შექმნა ერთ-ერთი პირველი და თავისი არსით უნიკალური მეთოდოლოგიური ნაშრომები ქართულ პროფესიულ საშემსრულებლო სფეროში. ყველა ის პრინციპი რაც ამ ნაშრომებშია წარმოდგენილი საშემსრულებლო ხელოვნების ძირითად და განუყოფელ კომპონენტებს წარმოადგენს, რომელთა სწორი ათვისება მაღალი პროფესიული დონის საშემსრულებლო სკოლის ჩამოყალიბების საწინდარია. ქართული პროფესიული საშემსრულებლო სკოლის სათავეში ასეთი შრომისმოყვარე და ღრმად მოაზროვნე მუსიკოსის არსებობამ ნახტომისებურად განავითარა საშემსრულებლო სფერო.

მაშასადამე, აღნიშნული თავი მთლიანად ეძღვნებოდა ანა თულაშვილისა და ანასტასია ვირსალაძის მეთოდოლოგიური პრინციპების ანალიზს. აქვე დავამატებთ, რომ მოცემული კვლევის მიზანს არ წარმოადგენს მათი დაპირისპირება ან მეთოდოლოგიური პრინციპების განსხვავებულობის მტკიცება. მომდევნო შედარებითი ანალიზი გვამლევს იმის საშუალებას, რომ დავინახოთ, თუ რომელ საკითხებთან მიმართებაში ქონდათ მათ მსგავსი პოზიციები, ხოლო რომელთან განსხვავებული.

უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნავთ, რომ კვლევის შედეგად შესაძლებელია გამოითქვას მოსაზრება, რომ ა. თულაშვილის მეტად დეტალურად გაწერილი მეთოდოლოგია, უმეტესად მიმართულია დამწყებ პედაგოგიკაზე. მოგეხსენებათ, რომ დაწყებითი საფეხური განსაკუთრებულ ყურადღებასა და დაუღალავ მუშაობას მოითხოვს, ვინაიდან სწორედ ამ

საფეხურზე შემსრულებლის ტექნიკური აპარატისა და მხატვრული მიდგომების სწორი ჩამოყალიბება მისი შემდგომი წარმატების საწინდარია. ა. თულაშვილი მნიშვნელოვნად თვლიდა, რომ მისი პედაგოგიური შეხედულებები ძალიან მკაფიოდ ყოფილიყო ფორმულირებული და გასაგები, როგორც ახალგაზრდა შემსრულებლებისთვის აგრეთვე მისი კოლეგებისთვის.

ა.ვირსალაძის მეთოდოლოგია კი უფრო ზოგადია. ის ინტერპრეტაციის ხერხების ერთგვარ ერთობლიობას წარმოადგენს, რაც, სავარაუდოდ სწავლების უფრო მაღალი რგოლისთვის არის გათვლილი. რა თქმა უნდა, გარკვეულ მონაკვეთებში ისიც საუბრობს საფუძვლიანი დაწყებითი განათლების მნიშვნელობაზე, გამოყოფს ბგერის სწორად წარმოების (აღების) პრინციპს, აპლიკატურის მნიშვნელობას, და ა.შ., თუმცა ამ თემებზე განზოგადებული საუბარი უფრო მეტად განკუთვნილია უკვე ზრდასრული შემსრულებლებისთვის, რომლებსაც გავლილი აქვთ საშემსრულებლო დაოსტატების დაწყებითი ეტაპები.

ანა თულაშვილის და ანასტასია ვირსალაძის მეთოდოლოგიური პრინციპების შედარებისას, თვალსაჩინოებისთვის გამოვიყენეთ ცხრილი, რომელიც ნათლად წარმოაჩენს, თუ რომელ საკითხებთან მიმართებაში ქონდათ მათ მსგავსი ან განსხვავებული პოზიციები, და იყო თუ არა ისეთი საკითხები, რომელიც ერთ-ერთის ყურადღების მიღმა დარჩა:

ცხრილი N3

მეთოდოლოგიური პრინციპები	მსგავსი პოზიციები	განსხვავებული პოზიციები	საუბრობს მხოლოდ	
			ა. ვ .	ა. თ.
ხელის ორგანიზება	✓			
მუსიკალური ბგერა	✓			
ტექნიკა		✓		
აპლიკატურა			✓	
პედალიზაცია				✓
რეპერტუარი	✓			
Tempo rubato				
Legato	✓			
ნაწარმოების ფორმის და სტილის ფლობა				✓
მუშაობა ფორტეპიანოს გარეშე			✓	
მუს.ნაწ. მოსწავლისთვის ჩვენების აუცილებლობა			✓	
აღზრდის ერთიანი ხაზი			✓	
ზრუნვა სტუდენტებზე				✓

როგორც წინამდებარე ცხრილიდან ვხედავთ რიგი საკითხების მიმართ ანასტასია ვირსალაძეს და ანა თულაშვილს მსგავსი დამოკიდებულება ქონდათ, ეს ეხება ხელის ორგანიზების, მუსიკალური ბგერის, რეპერტუარისა და legato -ს საკითხებს, განსხვავებული მიდგომები ქონდათ ტექნიკასთან დაკავშირებით და მთელ რიგ საკითხებზე, მხოლოდ ერთ-ერთი მათგანი გამოთქვამდა საკუთარ შეხედულებებს. ანასტასია ვირსალაძე საუბრობს აპლიკატურის, ინსტრუმენტის გარეშე მუშაობის, ნაწარმოების მოსწავლისთვის ჩვენების და აღზრდის ერთიანი ხაზის აუცილებლობაზე, ანა თულაშვილი კი - დიდ დროს უთმობს პედალიზაციას, ნაწარმოებების სტილისა და ფორმის ფლობის აუცილებლობას და ზრუნვას სტუდენტებზე.

ა.ვირსალაძე „ბგერის სწორ წარმოებაში“ მოიაზრებს ბგერის ალების სინთეზურ მეთოდს, როდესაც ხელის წონა მრავალფეროვნად არის გამოყენებული და ყურადღება ეთმობა თითების სწორ ორგანიზებას. აზრობრივად იგივეს საუბრობს ა. თულაშვილი, რომელიც ხაზს უსვამს „წონადი დაკვრის“ პრინციპების უპირობო გამოყენებას. დაწვრილებით საუბრობს „წონადი დაკვრის“ გამოყენების დეტალებზე. ორივე მუსიკოსი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ხელის სწორად დაყენების მეთოდოლოგიას, რადგან მათთვის ესაა ის მყარი საფუძველი, რომელიც საშემსრულებლო ხელოვნების დაუფლების საწინდარია.

ორივე მუსიკოსისთვის ხელის სწორი ორგანიზების შემდეგ ყველაზე მნიშვნელოვანი მუსიკალური ბგერის ცნებაა. ა. ვირსალაძე მუსიკალურ ბგერაზე და ფრაზირებაზე მოსწავლეებთან დეტალურად მუშაობდა, თვლიდა რომ მუსიკალური ნიჭი და ინტუიცია გამყარებული უნდა ყოფილიყო ღრმა ცოდნით, რათა შემსრულებელს გააზრებულად წარმოედგინა მუსიკალური ნაწარმოების დამახასიათებელი ჟღერადობა ა.თულაშვილის მუსიკალური მეთოდოლოგიის მიხედვით კი ბგერა აერთიანებდა მის სიღრმეს, სირბილეს, გამომსახველობას, მრავალფეროვნებას და მოქნილობას, რაც თითოეული მუსიკოსის ბგერის ინდივიდუალობის და უნიკალურობის საწინდარია.

სასწავლო და საკონცერტო რეპერტუარის შერჩევისას, ორივე მუსიკოსი უპირატესობას მაღალმხატვრულ მუსიკალურ ნაწარმოებებს ანიჭებდა. ორივე განსაკუთრებულ თანმიმდევრულობას იჩენდა იყო რეპერტუარის შერჩევისას და ითვალისწინებდა კონკრეტული მოსწავლის ინდივიდუალურ შესაძლებლობებს.

Legato-ზე საკუთარ ნაშრომებში ორივე მუსიკოსი საუბრობს. მათთვის ეს შესრულების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი კომპონენტია. ა. ვირსალაძე აღნიშნავს მისთვის ყველაზე მნიშვნელოვან ხერხს: „კლავისის შეგრძნებას თითის ბალიშებით“. ა. თულაშვილი კი „პირველ რიგში მუშაობს legato-ზე, როგორც თითის ტექნიკის ძირითად სახეზე“.

განსხვავებული პოზიციები და შეხედულებები ქონდათ ტექნიკასთან მიმართებაში. ა. ვირსალაძის აზრით ტექნიკური წვრთნა მხატვრული აღზრდის განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა და არ უნდა ყოფილიყო განცალკევებული და იზოლირებული. მისი აზრით მხატვრული ნაწარმოებების ტექნიკურად რთულ მონაკვეთებზე მუშაობა და მათი დაძლევა საკმარისია შემსრულებლის ძლიერი ტექნიკური აპარატის განსავითარებლად. ა. თულაშვილი კი პირიქით, აუცილებლად მიიჩნევდა ტექნიკური სავარჯიშოების, გამებისა და ეტიუდების დიდი რაოდენობით ჩართვას სასწავლო პროცესში. მას ეტაპებად ჰქონდა დაყოფილი სხვადასხვა ტექნიკური სირთულეების დაძლევის გეგმა და ამ გეგმის მიხედვით თანმიმდევრულად ზრდიდა ტექნიკური სირთულეების არეალს. მისი აზრით ასეთი გზით შეძენილი ტექნიკური უნარები გადადიან ქვეცნობიერში, ხდება მათი ავტომატიზება, რაც ათავისუფლებს შემსრულებლის ფსიქიკას და აძლევს საშუალებას მთელი ყურადღება მიმართოს ნაწარმოების მხატვრულ სრულყოფაზე.

როგორც აღვნიშნეთ კვლევისას გამოვლინდა მთელი რიგი საკითხები, რომელზეც, მხოლოდ ერთ-ერთი მუსიკოსი ამახვილებდა ყურადღებას. მაგალითად ა. ვირსალაძე საუბრობს აპლიკატურაზე და მხატვრულ შინაარსთან მის შესაბამისობაზე. ა. თულაშვილი საკუთარ ნაშრომებში აპლიკატურასთან დაკავშირებით არ საუბრობს, თუმცა მისი მოსწავლის ე. დავლიანიძის მოგონებიდან ვკითხულობთ: „*ა. თულაშვილი აპლიკატურის ნამდვილი ოსტატი იყო. იგი ხშირად ცვლიდა რედაქტორისეულ აპლიკატურას, და ეს მხოლოდ „უფრო მოხერხებულად“ დაკვრისთვის კი არ სჭირდებოდა, არამედ მუსიკალური ფრაზის, მხატვრული სახის სრულყოფილად წარმოჩენისთვის.*“ (დავლიანიძე 2003, 68) აქედან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ორივე მუსიკოსისთვის აპლიკატურა ემსახურებოდა არა მხოლოდ ხელის კომფორტული პოზიციების დაგეგმვას, არამედ მუსიკალური ფრაზის და კომპოზიტორისეული ჩანაფიქრის სწორად გადმოცემას.

Tempo rubato-ს ცნება საკუთარ მეთოდოლოგიაში მხოლოდ ა. ვირსალაძეს აქვს გამოყოფილი. ის არ გვაწვდის სპეციალურ მეთოდოლოგიურ რჩევას თუ როგორ უნდა შესრულდეს tempo rubato. ამ თემასთან დაკავშირებით ე. დავლიანიძე ა.თულაშვილის გამონათქვამებს იხსენებს: „*rubato ფრაზის შინაგან მოძრაობას გამოხატავს. როგორც ასეთი, rubato-ს სწავლა არ შეიძლება, შესაძლებელია მხოლოდ მისი შეგრძნება; მხოლოდ შემსრულებლის ინტუიციას შეუძლია დაადგინოს მისი ამპლიტუდა, რადგან rubato ინდივიდუალური შეგრძნების კატეგორიას განეკუთვნება და რეცეპტები არ გამოდგება. მასწავლებლის როლი იმაშია, რომ მიიყვანოს მოსწავლე rubato-ს კონკრეტულ გამოხატვამდე.*“ (დავლიანიძე 2003, 68) თუკი ამ მოგონებას გავითვალისწინებთ, აღმოჩნდება, რომ ამ საკითხის მიმართაც მათ მსგავსი დამოკიდებულება გააჩნდათ.

პედალიზაციის ხელოვნება ა. თულაშვილის „სამფლობელო“. მას ეკუთვნის ცალკე ნაშრომი, რომელშიც დეტალურად საუბრობს პედალის მნიშვნელობაზე, დანიშნულებაზე და მისი მრავალფეროვანი გამოყენების მეთოდებზე. ხაზს უსვამს პედალიზაციის ხელოვნების ათვისების აუცილებლობას ადრეული ასაკიდანვე და ამ მიზნის მისაღწევად ქმნის „საბავშვო პედალს“. ა. ვირსალაძე პედალიზაციასთან დაკავშირებით წერილობით არ საუბრობს, თუმცა მოსწავლეების მოგონებებში ვხვდებით ცნობებს, თუ როგორ დელიკატურად და ზომიერად ფლობდა თავად ა. ვირსალაძე პედალიზაციის ხელოვნებას და როგორი მკაცრი იყო მოსწავლეებთან პედალის გადაჭარბებულად და გაუმართლებლად გამოყენების შემთხვევაში.

ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიაში გამოყოფილია ცალკე თავი ნაწარმოების ფორმის და სტილის ფლობაზე. როგორც არაერთხელ აღინიშნა ა. თულაშვილისთვის ნაწარმოებზე მუშაობა კომპლექსური პროცესი იყო. დასაწყისში, ნაწარმოებზე ზოგადი შთაბეჭდილების მისაღებად იგი მოითხოვდა მოსწავლისგან მის თავიდან ბოლომდე დაკვრას (გარჩევას), და მხოლოდ შემდეგ ცალკეული ელემენტების გამოყოფას და სამუშაო სტრატეგიის დასახვას. ა. ვირსალაძეს წერილში ეს თემა გამოყოფილი და აქცენტირებული არ არის, თუმცა მისი მეთოდოლოგიური პრინციპების კვლევისას რაიმე, პრინციპულად განსხვავებული მიდგომა ამ საკითხის მიმართ არ ვლინდება.

მუსიკალური ნაწარმოების მოსწავლეების ჩვენების აუცილებლობის საკითხი მხოლოდ ა. ვირსალაძეს აქვს წამოჭრილი. იგი თვლიდა, რომ პედაგოგი აუცილებლად უნდა ყოფილიყო კარგი შემსრულებელი, რათა სათანადოდ ეჩვენებინა მოსწავლისთვის მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციული სირთულების დაძლევის მაგალითები. ამ თემაზე არ წერს ა. თულაშვილი, შესაბამისად, უცნობია თუ რამდენად აუცილებლად მიიჩნევდა იგი დაკვრას გაკვეთილებზე და რამდენად ხშირად და რა მოცულობის მონაკვეთების დემონსტრირებას ახდენდა მოსწავლეებისთვის. არაფერს საუბრობს იგი მუშაობაზე ფორტეპიანოს გარეშე, მაშინ როდესაც ვირსალაძე ცალკე გამოყოფს მუშაობის ამ მეთოდს.

ა. ვირსალაძისგან განსხვავებით ა. თულაშვილი არ საუბრობს განათლების ერთიანი ხაზის უპირობო აუცილებლობაზე, თუმცა ასწავლიდა, როგორც დაწყებითი, ისე უმაღლესი საფეხურის მოსწავლეებს. აღსანიშნავია, რომ თავად ა. თულაშვილს მსგავსი გზა ქონდა გავლილი და ალოიზ მიზანდართან წლების განმავლობაში შეგნებულად სწავლობდა. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ა. თულაშვილისთვის აღზრდის ერთიანი ხაზი მისაღები იყო, თუმცა არა აუცილებელი.

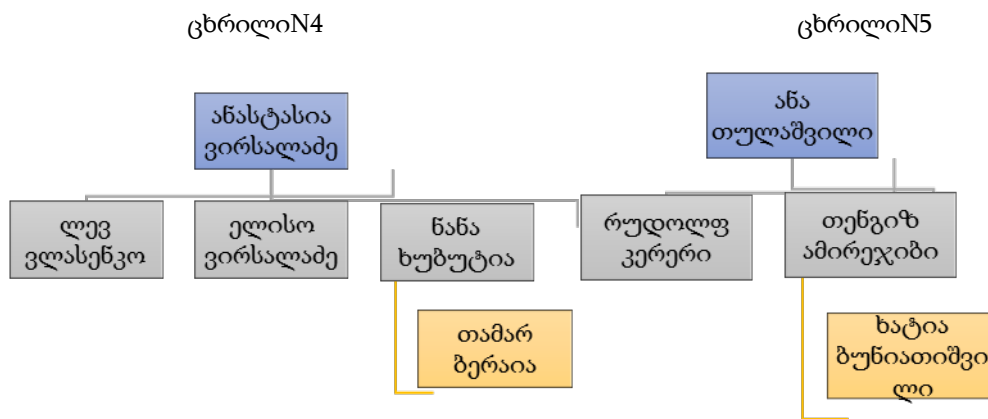
მიუხედავად იმისა, რომ ა. თულაშვილი საკმაოდ მკაცრი იყო გაკვეთილებზე, ძალიან მეგობრობდა და ზრუნავდა საკუთარ მოსწავლეებზე. მას მიანჩნდა რომ მოსწავლის და პედაგოგის ურთიერთობა იყო უფრო მეტი, ვიდრე მუსიკის გაკვეთილები და მუდამ ცდილობდა მათი ზოგადი განათლების ამაღლებასა თუ სხვადასხვა ტიპის დახმარების გაწევას. ა. ვირსალაძეს ამასთან დაკავშირებით არაფერი უწერია, თუმცა მისი მოსწავლეების მოგონებებიდან ვკითხულობთ: როდესაც წარმატებული სტუდენტები აგრძელებდნენ სწავლას მოსკოვის კონსერვატორიაში ისინი მუდმივად იყვნენ კავშირში ა. ვირსალაძესთან. ყველა ჩამოსვლაზე სტუმრობდნენ მას და უზიარებდნენ საკუთარ წარმატებებს.

მეორე თავის შეჯამების სახით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური ნაშრომები ამ სფეროს პირველი და უაღრესად მნიშვნელოვანი ნაბიჯებია. ისინი ცხადყოფენ, როგორც მსგავსებებს ორი დიდი ხელოვანის პედაგოგიურ მიდგომებში, ისე მათ შორის არსებულ განსხვავებას. ნაშრომები წარმოაჩენენ, რომ მუსიკოსებს საკმაო გამოცდილება და პროფესიონალიზმი გააჩნდათ, ისინი კარგად იცნობდნენ ამ სფეროში არსებულ კვლევებსა და სიახლეებს. ბუნებრივია, რომ პირველ მეთოდოლოგიურ ნაშრომებში რაიმე გაანსაკუთრებული აღმოჩენის, მანამდე არ არსებული სიახლის დანერგვას არც უნდა ვეძებდეთ (თუ არ ჩავთვლით ანა თულაშვილის „საბავშვო პედალის“ გამოგონებას). მათი მრავალმხრივობა, სიმწყობრე და კავშირი თანამედროვეობასთან საკმარისია, იმისთვის, რომ მკითხველში გამოიწვიოს აღფრთოვანება, რომ ახლადშექმნილი ქართული საფორტეპიანო სკოლა, შექმნიდან მალევე ახდენდა საკუთარი პრაქტიკული უნარების განზოგადებას. აღსანიშნავია ისიც, რომ მათმა პრინციპებმა დროს გაუძლო და მათი შტოს გამგრძელებლები დღესაც წარმატებულ საერთაშორისო მოღვაწეობას განაგრძობენ. ამის დასადასტურებლად და იმის დემონსტრირებისთვის, თუ რა გავლენა მოახდინეს ანა თულაშვილისა და ანასტასია ვირსალაძის მეთოდოლოგიურმა პრინციპებმა თანამედროვე ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე, ამ თავის დასკვნით ქვეთავში მოკლედ შევეხებით მათი მოსწავლეების საშემსრულებლო სტილს და მოვახდენთ მათ შედარებით ანალიზს.

2.3. ანასტასია ვირსალაძის და ანა თულაშვილის მოსწავლეების

საშემსრულებლო სტილის შედარებითი ანალიზი

ა.ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების გაცნობის და კვლევის შემდეგ, საინტერესოა გავანალიზოთ მათი გავლენა ქართულ თანამედროვე საფორტეპიანო სკოლაზე. რა თქმა უნდა, მათი პედაგოგიური მეთოდები პირველ რიგში აისახა უშუალო მოსწავლეებზე და გადაეცა შემდგომი თაობის პიანისტებს (მოსწავლეების მოსწავლეებს). იმის გამო, რომ ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მოსწავლეების სია ძალიან დიდია, კვლევისათვის შეირჩა მხოლოდ რამდენიმე შემსრულებელი, რომლებმაც წარმატებულ საშემსრულებლო მოღვაწეობასთან ერთად, ძალიან აქტიური პედაგოგიური ცხოვრებაც გაიარეს.



ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მოსწავლეების შეჩვევისას, პრიორიტეტი მიენიჭათ პირველი რიგში, უშუალო მოსწავლეებს, რომლებმაც თბილისში სწავლის შემდეგ დიდ საერთაშორისო წარმატებას მიაღწიეს. ესენი არიან - ლევ ვლასენკო (ა.ვ.) და რუდოლფ კერერი (ა.თ.). მათი პედაგოგიური და შემოქმედებითი მოღვაწეობა საბჭოთა კავშირის და შემდგომ ამერიკის და ევროპის პრესტიჟულ უმაღლეს სასწავლებლებში გაგრძელდა. შესაბამისად მათ არ მოუხდენიათ გავლენა ქართული საფორტეპიანო სკოლის შემდგომ განვითარებაზე. ამის გამო კვლევაში შევეხებით მხოლოდ მათ საშემსრულებლო სტილს. შემდეგი თაობის მოსწავლეებიდან გამოვყოფთ ქართველი პიანისტებს - ელისო ვირსალაძეს, ნანა ხუბუტიას (ა.ვ.) და თენგიზ ამირეჯიბს (ა.თ.). მოგეხსენებათ, რომ ე. ვირსალაძის პედაგოგიური მოღვაწეობა აგრეთვე, მთლიანად დაკავშირებულია რუსეთის და ევროპის უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებლებთან (თუ არ ჩავთვლით მის მასტერკლასებს ქართველი მუსიკოს-შემსრულებლებისთვის). ამდენად ელისო ვირსალაძის შემთხვევაშიც ვისაუბრებთ, არა მის გავლენაზე ქართული თანამედროვე საფორტეპიანო სკოლაზე, არამედ მასზე, როგორც ქართული საფორტეპიანო სკოლის ერთ-ერთ უბრწყინვალეს წარმომადგენელზე.

რაც შეეხება ნანა ხუბუტიას და თენგიზ ამირეჯიბს, მათ ნამდვილად შექმნეს ორი ძალიან განსხვავებული საშემსრულებლო მიმდინარეობა საქართველოში და მათი პედაგოგიური და საშემსრულებლო მოღვაწეობა მთლიანად ორიენტირებული იყო ქართული საფორტეპიანო სკოლის განვითარებაზე. სწორედ ამიტომ ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მოსწავლეების მესამე თაობაში კვლევის ფარგლებში წარმოდგენილია თანამედროვე ქართული საფორტეპიანო სკოლის ორი ყველაზე წარმატებული შემსრულებელი - თამარ ბერაია (ნ.ხ.) და ხატია ბუნიათიშვილი (თ.ა.).

საშემსრულებლო ანალიზისას ყურადღებას გავამახვილებთ მათი რეპერტუარის ჟანრულ მრავალფეროვნებაზე და ამ მრავალფეროვნებაში შევეცდებით გამოვავლინოთ თითოეული სკოლისთვის დამახასიათებელი უნიკალური ნიშან-თვისებები მუსიკალური სტილის, აღქმის და მხატვრული აზრის გამოხატვის თვალსაზრისით.

ანასტასია ვირსალაძის მოსწავლეები

ცნობილია, რომ ანასტასია ვირსალაძე ანა ესიპოვასთან სწავლობდა, რომლის განათლების ფესვები უკავშირდება გერმანული საშემსრულებლო სკოლის ტრადიციებს. გერმანული საშემსრულებლო სკოლა კი ფოკუსირებულია სტუქტურულად მწყობრ, მკაფიოდ გამოხატულ ფორმაზე, ემოციების კონტროლზე და ლოგიკურად ორგანიზებულ საშემსრულებლო სტილზე. ა. ვირსალაძის მოსწავლეების ლევ ვლასენკოს და ელისო ვირსალაძის შესრულებაში სწორედ ეს თვისებები დომინირებს და მათი ინდივიდუალობა ამ პრინციპებზე დაყრდნობით ვლინდება.

ლევ ვლასენკო³², ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული პიანისტ-შემსრულებელი იყო საბჭოთა კავშირში. მისი პირველი საერთაშორისო წარმატება ჩაიკოვსკის საერთაშორისო კონკურსს უკავშირდება, რომლის შემდეგ ვლასენკოს პიანისტურმა კარიერამ დიდი აღმავლობა განიცადა. მისი საშემსრულებლო სტილი არის სადა, ორგანიზებული, ფორმის და სტილის უმაღლესი შეგრძნებით, განხორციელებული უზადო ვირტუოზული შესრულებით. მისი საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ აღტაცებით საუბრობენ დიდი მუსიკოსები:

სვიატოსლავ რიხტერი: „*ლევ ვლასენკო დიდებული პიანისტია - ფორმის და სტილის არაჩვეულებრივი შეგრძნებით. ღრმა მუსიკალური იდეების და ვირტუოზულობის გამოხატვის ნამდვილი ოსტატია*“.

³²ლევ ვლასენკო (1928-1996) პიანისტი, პედაგოგი. 1937-47 წლებში ა. ვირსალაძის კლასში ირიცხებოდა. 1948 წელს სწავლა გააგრძელა მოსკოვის კონსერვატორიაში იაკობ ფლიერის კლასში. 1956 წელს მოიპოვა I პრემია ლისტის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე ბუდაპეშტში. 1958 წელს კი II პრემია ჩაიკოვსკის სახელობის პირველ საერთაშორისო კონკურსზე. (I პრემია - ვენ კლაიბერნი). ლევ ვლასენკო მოსკოვის კონსერვატორიაში 39 წლის განმავლობაში ასწავლიდა. 1990 წლიდან კი იყო ინდიანას უნივერსიტეტის და New England Conservatory -ის პროფესორი (აშშ) და მოგვიანებით Queensland Conservatorium Griffith University-ის პროფესორი (ავსტრალია).

ემილ გილელსი: „პიანისტი, რომელიც ნათლად, გულწრფელად და დიდ სუნთქვაზე ჭკრეტს მუსიკის სიღრმეს“ (Lev Vlasenko n.d.).

ეს შეფასებები ხაზს უსვამს ლევ ვლასენკოს სამემსრულებლო ხელოვნების დიდ წარმატებას, რაც უპირობოდ დაკავშირებულია მის პედაგოგთან, ა. ვირსალაძესთან. ვლასენკოს მოგონებებში ვკითხულობთ: „... და ახლაც, როდესაც ჩამოვდივარ მშობლიურ თბილისში და ჩავუვლი ხოლმე ჩემთვის ასე კარგად ნაცნობ სახლს, გულში ნათელი სევდით შეფერილი მოგონებები და უსაზღვრო მადლიერების გრძნობა იღვიძებს ამ დიდი და ლამაზი სულის ადამიანის მიმართ.“ (ვლასენკო 1974).

შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ელისო ვირსალაძე³³ არის მსოფლიო მასშტაბის ყველაზე წარმატებული ქართველი მუსიკოსი. მისი სამემსრულებლო სტილი არის ძალიან აკადემიური, დახვეწილი, მხატვრულად და ვირტუოზულად სრულყოფილი. მის შესრულებაში უმთავრესია კომპოზიტორისეული ჩანაფიქრი, მხატვრული და შინაარსობრივი სახეების ობიექტური გააზრება. ელისო ვირსალაძის მხატვრული ხედვა და არტისტიზმი აღბეჭდილია კლასიკური სისადავით. მის შესრულებას ახასიათებს კდემამოსილება, ასკეტურობა და შინაგანი გულწრფელობა. მისი რეპერტუარი ძირითადად მოიცავს ვენის კლასიკოსების, რომანტიკოსების და რუსი კომპოზიტორების თხზულებებს. ელისო ვირსალაძე არის კამერული მუსიკის უდიდესი ქომაგი და მისი რეპერტუარის დიდ ნაწილს კამერული მუსიკის შედეგები შეადგენენ.

შემოქმედებითი გზის დასაწყისში, როდესაც ელისო ვირსალაძე იგივე გზას გადიოდა, რასაც ლევ ვლასენკო (იგულისხმება ჩაიკოვსკის სახელობის საერთაშორისო კონკურსი), მისი შემოქმედებით მოიხიბლნენ ცნობილი საბჭოთა მუსიკოსები:

იაკოვ ზაკი: „ელისო ვირსალაძე შოპენს ასრულებს ყოველგვარი ხელოვნურობის, პოზის, პათოსის გარეშე. მის ნატურას არც ამბიციურობა ახასიათებს და არც პათეტიკური საწყისი. ელისო ვირსალაძის დაკვრას განსაცვიფრებელ მთლიანობას ანიჭებს უდიდესი რწმენა საკუთარი გადაწყვეტილებების სისწორეში. არაჩვეულებრივად ასრულებს ლირიკულ პიესებს, საოცრად ემარჯვება დიდი ციკლების შესრულებაც. როცა, მაგალითად, სონატას იწყებს, თავიდანვე გრძნობ, რომ ნაწარმოების მთელი პანორამა მოქცეულია მისი თვალთახედვის არეში“ (ახმეტელი 2012, 15)

³³ელისო ვირსალაძე (1942) პიანისტი, პედაგოგი, საქართველოს სახალხო არტისტი (1974).

1950-60 წლებში სწავლობა „ნიჭიერთა ათწლეულში“ და 1960-66 წლებში თბილისის სახ. კონსერვატორიაში ა. ვირსალაძის ხელმძღვანელობით. 1966-68 წლებში სწავლობა მოსკოვის კონსერვატორიის ასპირანტურაში პეინრის ნეიჰაუზის და იაკობ ზაკის ხელმძღვანელობით.

მიღწევები: ჩაიკოვსკის სახ. მესამე საერთაშორისო კონკურსი III პრემია (1962);

ცვიკაუს შუმანის სახ. საერთაშორისო კონკურსი I პრემია (1966).

1968 წლიდან პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა მოსკოვის კონსერვატორიაში. 1995-2011 წლებში იყო მიუჰენის უმაღლესი სამუსიკო სკოლის პროფესორი. 2010 წლიდან კი ფლორენციის Scuola di Musica di Fiesole-ს პროფესორია.

სვიატოსლავ რიხტერი: „ელისო ვირსალაძე დიდი მასშტაბის არტისტია, დღეს, შესაძლოა, ყველაზე ძლიერი პიანისტი-ქალია, უაღრესად კეთილსინდისიერი მუსიკოსია. მას ახასიათებს ნამდვილი სიწრფე. გარდა ამისა, კეთილშობილი სისხლისაა, რაც არანაკლებ მნიშვნელოვანია არტისტისთვის. ელისო ვირსალაძე ყოველ მხრივ ძალიან მზიარებს“. (ახმეტელი 2012, 79).

ელისო ვირსალაძე, როგორც შემსრულებელი დღესაც დიდი წარმატებით მოღვაწეობს მთელს მსოფლიოში. მისი ასეთი ხანგრძლივი და ნაყოფიერი წარმატება, პირველ რიგში, შედეგია იმ მყარი საძირკველისა, რომელსაც საფუძველი ჩაეყარა ა. ვირსალაძესთან მუშაობის წლებში.

ნანა ხუბუტია³⁴ ა. ვირსალაძის მოსწავლეებს შორის, ყველაზე არაორდინალური და განსხვავებული მუსიკოსია. უნდა ითქვას, რომ მას არც ისე ახლო შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა საკუთარ პედაგოგთან. ა. ვირსალაძის ხელმძღვანელობით თბილისის კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ ნანა ხუბუტიამ საშემსრულებლო ხედვა მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორთან - ბორის ზემლიანსკისთან³⁵ რამდენიმე წლიანი კონსულტაციების შედეგად ჩამოაყალიბა. მის მისწრაფებას თანამედროვე მუსიკის მიმართ კი ლევ ობორინს უმაღლოდა, რომელმაც ახალგაზრდა მუსიკოსს თანამედროვე კომპოზიტორების თხზულებების შესრულება ურჩია. ნანა ხუბუტიას ინტერესები, დამოკიდებულება და აღქმა საშემსრულებლო ხელოვნების მიმართ, განსხვავდება სტანდარტული მიდგომებისა და იდეოლოგიისგან. პირველ რიგში, იგი საკუთარ თავს არასდროს აქცევდა მხოლოდ ერთ ჩარჩოში. მისი ინტერესების სფერო იმ დროისათვის იყო განსაკუთრებულად არაორდინალური, მრავალფეროვანი და ორიგინალური. იგი ასრულებდა ძველი კლავესინისტების (რამოს, კუპერენის, ბერდის, ბუქსტერჰუდეს) თხზულებებს; იყო საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთი პირველი მუსიკოსი, რომელმაც თბილისში შეასრულა შონბერგის, ბერგის, ვებერნის, შტოკჰაუზენის, ქსენაკისის და სხვა მრავალი თანამედროვე კომპოზიტორის ნაწარმოებები. მისი ინტერესები ძველი და ახალი საკომპოზიტორო თხზულებების მიმართ არ გამორიცხავდა სხვადასხვა ეპოქის კომპოზიტორთა მუსიკის შესრულებას საკუთარი შეხედულებების პრიზმაში. აღმერთებდა ბახის შემოქმედებას! თვლიდა რომ ბახის შემოქმედება იყო მუსიკალური განვითარების ყველა შემდგომი ეტაპის საფუძველი და მკვებავი. განსაკუთრებულად უყვარდა და ბევრს ასრულებდა ჰაიდნის ნაწარმოებებს. უბადლო მცოდნე და შემსრულებელი იყო ბეთჰოვენის

³⁴ნანა ხუბუტია (1942-2018) პიანისტი, პედაგოგი. თბილისის კონსერვატორიის ემერიტუსი. მოსწავლეები: ა.ტაკიძე, მ.ნახაპეტოვი, ნ.კასრაძე, ნ.გვეტაძე, ვ.შიუკაშვილი ე.სავიციკი, ნ. მასისურაძე, ნ. და თ. ჟვანიები, მ.ასათიანი, გ.სირბილაშვილი, თ. და ნ. ბერაიები.

³⁵ბორის ზემლიანსკი (1925-1977) პიანისტი, პედაგოგი. ლევ ობორინის მოსწავლე. მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორი. სხვადასხვა დროს ასწავლიდა ა.თორაძეს, მ.ვოსკრესენსკის, ვ.აშკენაზის.

მუსიკის. რომანტიკოსების შემოქმედებას მრავალმხრივი და საფუძვლიანი ცოდნის საფუძველზე, განსხვავებულად ასრულებდა. მისი რეპერტუარის ნაწილი იყო დებიუსისა და რაველის ნაწარმოებები, ერთ-ერთმა პირველმა საქართველოში შეასრულა მესიანი. იყო ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედების პროპაგანდისტი და უზარმაზარი წვლილი შეიტანა ქართული საკომპოზიტორო რეპერტუარის გამდიდრებაში. მისი საშემსრულებლო ინტერესები ხშირად სცდებოდა სოლო საფორტეპიანო ნაწარმოებებს, განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას იჩენდა კამერული ჟანრების მიმართ და სიცოცხლის ბოლო წლებში საკონცერტო სცენაზე ასრულებდა ჰაიდნის, ვაგნერის, სტრავენსკის, დებიუსის და სხვა კომპოზიტორების საორკესტრო ჟანრის თხზულებებს, რომლებსაც თავად ამუშავებდა ფორტეპიანოსთვის. ნანა ხუბუტია გახლდათ მოაზროვნე, მუდამ ძიებაში, სწავლაში, ახლის აღმოჩენაში ჩაფლული ხელოვანი.

ანა თულაშვილის მოსწავლეები

როგორც აღინიშნა, ანა თულაშვილის მუსიკალური ფესვები მჭიდროდაა დაკავშირებული ფრანგული საშემსრულებლო სკოლის ტრადიციებთან. მისი პედაგოგის ალოიზ მიზანდარის საშემსრულებლო მოღვაწეობის პირველი ნაბიჯები პარიზში გადაიდგა, სადაც მან შემოქმედებითი კავშირები დაამყარა ფრანგული საშემსრულებლო სკოლის უდიდეს წარმომადგენლებთან. მოგვიანებით მისმა მოსწავლემ, ანა თულაშვილმა, მისივე ინიციატივით და რეკომენდაციით გაიარა საგანმანათლებლო კურსი პარიზში, ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ ფრანგ მუსიკოსთან - ლუი დიემერთან. ფრანგული საშემსრულებლო სკოლა დამყარებულია ესთეტიკური, ემოციური და ინდივიდუალური თვითგამოხატვის პრინციპებზე. მისთვის დამახასიათებელია მსუბუქი, დახვეწილი, გემოვნებიანი სტილის შეგრძნება და დროის თავისუფალი აღქმა. ფრანგული საშემსრულებლო სკოლის ესთეტიკას შეიძლება დავუკავშიროთ ა. თულაშვილის განსაკუთრებული ინტერესი პედალიზაციის, ბგერის მრავალწახნაგოვანი, ფერადოვანი და ინდივიდუალური აღქმის მიმართ. მისი მოსწავლეების რუდოლფ კერერის და თენგიზ ამირეჯიბის საშემსრულებლო სტილის გაანალიზებისას, მკაფიოდ გამოიხატა სწორედ ეს ნიშან-თვისებები.

რუდოლფ კერერი³⁶ ძალიან საინტერესო მუსიკოსი და პიროვნებაა. მისმა არნახულმა გამძლეობამ და სულიერმა სიმტკიცემ გადაატანინა ის უსამართლო წლები, რომელიც

³⁶რუდოლფ კერერი (1923-2013) 1933-1940 წლებში სწავლობდა ა. თულაშვილის კლასში. ემზადებოდა მოსკოვის კონსერვატორიაში ჰეინრიხ ნეიჰაუზთან სწავლის გასაგრძელებლად, თუმცა საბჭოთა რეპრესიების გამო 1941 წელს მოულოდნელად გადაასახლეს შუა აზიაში, სადაც 1952 წლამდე ჩამოშორდა მუსიკალურ მოღვაწეობას. 1954 წელს ჩააბარა ტაშკენტის კონსერვატორიის 3ე კურსზე ტამარკინას კლასში. გადამწყვეტი როლი რუდოლფ

ახალგაზრდა, პერსპექტიულ მუსიკოსს სრულიად დაუმსახურებლად საბჭოთა მანკიერმა სისტემამ მიუსაჯა. მრავალი ცხოვრებისეული დაბრკოლების მიუხედავად, რუდოლფ კერერის შემოქმედებითი აღმავლობა შეუქცევადად წარიმართა. იგი გახდა საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული შემსრულებელი. მისი სტილი გამოირჩევა თავისუფალი, ლაღი ვირტუოზულობით, ჟღერადობის დახვეწილი აღქმით, მრავალფეროვანი ბგერითი პალიტრით. კერერი რეპერტუარი მოიცავს მოცარტის, ბეთჰოვენის, ფრანკის, შოპენის, რახმანინოვის, პროკოფიევის თხზულებებს. მისი შესრულების მანერა არის დახვეწილი და არისტოკრატიული, გაჯერებულია არტისტული ელემენტებით.

ა. თულაშვილის კიდევ ერთი ვარსკვლავი მოსწავლე, რომელმაც განუსაზღვრელად დიდი კვალი დატოვა ქართული საფორტეპიანო სკოლის განვითარებაში და აღმავლობაში არის **თენგიზ ამირეჯიბი**³⁷. თ. ამირეჯიბი რომანტიკული პიანიზმის წარმომადგენელია. მის დაკვრაში ყოველთვის ვლინდება მისივე პიროვნება - ელეგანტური, შთაგონებული, ნატიფი. მისთვის უმთავრესია საშემსრულებლო ინტონაცია, რომელიც სათავეს იღებს პიანისტის მდიდარი ბუნებიდან. თ. ამირეჯიბის მრავალმხრივ, უნივერსალურ საშემსრულებლო პალიტრაში განსაკუთრებით მეტყველია შოპენის სამყარო. აქ იგი ავლენს საოცარ სისადავეს, არტისტულ კულტურას, ჭეშმარიტ ინტელიგენტობას. შოპენის რომანტიზმი, რომელიც სრულიად განწმენდილია ეგზალტაციისგან, შემსრულებლისგან მოითხოვს სიბრძნესა და გულწრფელობას. ამიტომაც ერთეულთა ხვედრია შოპენის მუსიკის მაღალმხატვრული ინტერპრეტაცია. თ. ამირეჯიბი საკუთარ შესრულებაში ოსტატურად აწონასწორებს ინტელექტუალურ და ემოციურ საწყისებს, ერთმანეთს ანაცვლებს ლირიკულსა და დრამატულს, ჰეროიკულსა და ტრაგიკულს. თ. ამირეჯიბი პირველი შემსრულებელია ქართველ კომპოზიტორთა მთელი რიგი ნაწარმოებებისა (ს.ნასიძის ორი საფორტეპიანო კონცერტი ჩაწერილია გრამფირფიტაზე). ა. თულაშვილმა თავიდანვე განჭვრიტა თ. ამირეჯიბის დიდი პოტენციალი და მათი შემოქმედებითი ურთიერთობა ის ბედნიერი შემთხვევა გახლდათ, როდესაც საოცარ ჰარმონიულობაში წარმოჩინდა ნიჭიერება, შემეცნება, მიზანი და შედეგი. თ. ამირეჯიბი ყოველთვის დიდი პატივისცემით იხსენებდა მის აღმზრდელ პედაგოგს: „როდესაც პედაგოგის პროფესიული ხიბლი თაობიდან თაობაში

კერერის პიანისტური კარიერის აღმავლობაში ითამაშა გამოჩენილმა პიანისტმა მარია გრინბერგმა, რომელთანაც კონსულტაციებს იღებდა. 1961 წელს მოიპოვა პირველი პრემია საკავშირო კონკურსზე და გახდა მოსკოვის ფილარმონიის სოლისტი. იმავე წელს მიიწვიეს მოსკოვის კონსერვატორიაში სამუშაოდ. 1977 წელს მიიღო რობერტ შუმანის სახელობის პრემია. 1990 წლიდან ასწავლიდა ვენის კონსერვატორიაში.

³⁷თენგიზ ამირეჯიბი (1927-2013) პიანისტი, პედაგოგი. საქართველოს დამსახურებული არტისტი (1961). თბილისის კონსერვატორიის პროფესორი. 1950 წელს დაამთავრა მოსკოვის კონსერვატორია (კ.იგუმნოვის და ლ.ობორინის კლასები). მოსწავლეები: მ. დოიჯაშვილი, ა.კორსანტია, ე.ბოლქვაძე, მ.ნადირაძე, თ.ლიჩელი, დ. თაქთაქიშვილი, ვ.ჟორდანია, გ. და ხ.ბუნიათიშვილები.

გადადის, ეს მის უკვდავებაზე მეტყველებს. ასეთი იყო ანა თულაშვილი და ბედნიერად ვთვლი თავს, როდესაც ჩემს მოწაფეებში ვხედავ ამ შესანიშნავი პედაგოგისა და ადამიანის მადლს“: (დავლიანიძე, პროფესორი ანა თულაშვილი მონოგრაფია 2003, 91).

ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის პირდაპირი მოსწავლეების შემდეგ თაობას წარმოადგენენ თანამედროვე ქართველი პიანისტები - **თამარ ბერაია** (ნანა ხუბუტია) და **ხატია ბუნიათიშვილი** (გიზი ამირეჯიბი).

შეიძლება ითქვას, რომ ორივე პიანისტმა საუკეთესო თვისებები აიღო მათი პედაგოგების მრავალწლიანი და ქართული საშემსრულებლო სკოლის 150 წლიანი ტრადიციებიდან. მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან დიდი დროა გასული მას შემდეგ, რაც ანასტასია ვირსალაძემ და ანა თულაშვილმა ესტაფეტა გადაულოცეს მომავალ თაობებს, მიგვაჩნია, რომ მათ საშემსრულებლო სტილში ძალიან მკაფიოდ არის წარმოდგენილი ამ ორი სკოლის ინდივიდუალური და დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები.

თამარ ბერიას შესრულება გამოირჩევა უდიდესი კონცენტრაციით, მუხტით, ორგანიზებულობით. მისი მოსმენისას ყოველთვის ნათლად ჩანს გამჭვირვალე ფაქტურა, ორგანიზებული მუსიკალური ფორმა, უზადო ტექნიკა და ღრმა შინაარსი. მუსიკალური ნაწარმოების სრულყოფილად გადმოცემის უნარი, სახეობრივი მრავალფეროვნება და ბგერის კონცენტრაცია ქმნის მის შესრულებას შინაარსობრივად დატვირთულსა და შთამბეჭდავს. მისი სასცენო შესრულების მანერა არის ემოციური, თვითდაჯერებული და მაღალპროფესიული. თამარ ბერიას რეპერტუარში იგრძნობა მისი პედაგოგის, ნანა ხუბუტიას გავლენა - ის უმეტესად ასრულებს ბახის, ჰაიდნის, ბეთჰოვენის, ბრამსის ლისტის, რაველის, პროკოფიევის, მუსორგსკის, მესიანის და შონბერგის საფორტეპიანო თხზულებებს.

ხატია ბუნიათიშვილის საშემსრულებლო მანერა ძირითადად ეფუძნება იმპროვიზაციული ტიპის საშემსრულებლო სტილს. მას ახასიათებს მსუბუქი, ჰაეროვანი, სპონტანური დაგეგმარება, ინდივიდუალური მიდგომების სითამამე და მრავალფეროვანი მუსიკალური სახეების გადმოცემა. აღსანიშნავია მისი რეპერტუარის მრავალფეროვნება და მასშტაბი. ხატია ბუნიათიშვილისთვის არ არსებობს დაუძლეველი ტექნიკური სირთულე. მიუხედავად მისი თავისუფალი საშემსრულებლო სტილისა, ის ყოველთვის ახერხებს საკუთარი ინდივიდუალური მიდგომები თამამად მიაწოდოს მსმენელს და დააჯეროს ამა თუ იმ ინტერპრეტაციის შინაარსობრივ სისწორეში. მასში აშკარად იგრძნობა მისი პედაგოგის თ. ამირეჯიბის რომანტიკული საშემსრულებლო ესთეტიკის და მსოფლმხედველობის გავლენები. მისი რეპერტუარი უმეტესად მოიცავს რომანტიკოსი კომპოზიტორების: შოპენის, შუმანის, შუბერტის, ბრამსის, ლისტის საფორტეპიანო

ნაწარმოებებს. თუმცა იგი ასევე ხშირად ასრულებს რუსი კომპოზიტორების: პროკოფიევის, რახმანინოვის, სტრავინსკის და მუსორგსკის საფორტეპიანო ნაწარმოებებსაც.

მოსწავლეების საშემსრულებლო ანალიზიდან გამომდინარე, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ანასტასია ვირსალაძის მოსწავლეებში ჭარბობს რაციონალური, დაგეგმილი და ორგანიზებული მიდგომა მუსიკალური ტექსტის, ფაქტურის და შინაარსის მიმართ. მისი მოსწავლეები გამოირჩევიან მაღალპროფესიული დამოკიდებულებით საშემსრულებლო ხელოვნების მიმართ. მათი შესრულების მანერა ყოველთვის არის სადა, კონცენტრირებული, მინიმალური გარეგნული და სასცენო ეფექტებით.

ანა თულაშვილის მოსწავლეებს კი უფრო თავისუფალი და ინდივიდუალური მიდგომა აქვთ საშემსრულებლო ხელოვნების მიმართ, რასაც გარკვეულწილად ფრანგულ მუსიკალურ ფესვებს ვუკავშირებთ. ისინი საკუთარ ემოციურ და იდეურ შეხედულებებზე აგებენ ინტერპრეტაციებს, უფრო თამამები და გახსნილები არიან განსხვავებული და ინდივიდუალური გამოხატვის გზების ძიებაში, რაც ხშირად აისახება მათ სასცენო იერსახეზე და გარეგნულ ეფექტებზე. მათი შესრულების მანერა არის უფრო არტისტული და გარეგნულად გამომსახველი. რასაკვირველია, მათი პროფესიონალიზმის და შემსრულებლობის ხარისხის მაღალი დონის გათვალისწინებით.

დასკვნის სახით ვიტყვი, რომ ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მოსწავლეების საშემსრულებლო ანალიზისას გამოიკვეთა, რომ მათი გავლენით ქართულ საფორტეპიანო სკოლაში ჩამოყალიბდა ორი განსხვავებული მიმდინარეობა, რაც ყველაზე უფრო მეტად გამოჩნდა თანამედროვე ქართველი პიანისტების შემოქმედებაში. თუმცა მათი შემოქმედებისა და პედაგოგიური მოღვაწეობის გავლენა ამ ორი განსხვავებული შტოს წარმოქმნით არ შემოიფარგლება. ამდენად მომდევნო თავში, საკუთარ საშემსრულებლო ინტერპრეტაციაზე დაყრდნობით შევეცდებით წარმოვაჩინოთ, თუ როგორ შეიძლება იყოს გამოყენებული ანასტასია ვირსალაძისა და ანა თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების სინთეზი თანამედროვე საშემსრულებლო ხელოვნებაში.

III თავი

საკუთარი ინტერპრეტაციის საშემსრულებლო ანალიზი

საკუთარი ინტერპრეტაციის საშემსრულებლო ანალიზში წარმოდგენილია შოპენის 12 ეტიუდი, თხზ. 25, რომელიც შესრულდა სადოქტორო პროგრამის დამამთავრებელ კონცერტზე. აღნიშნული კონცერტის ვიდეოჩანაწერი წარმოდგენილია სადოქტორო პორტფოლიოს საშემსრულებლო ნაწილში. დამამთავრებელი კონცერტი შეაფასეს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორებმა - ემერიტუსმა რევაზ თავაძემ და ასოცირებულმა პროფესორმა ცირა ქამუშაძემ.

სამეცნიერო ლიტერატურა შოპენის ეტიუდების საშემსრულებლო ანალიზის შესახებ ულევია. განსაკუთრებით გამოვყოფთ ალფრედ კორტოს წიგნს „საფორტეპინო ხელოვნების შესახებ“, რომლის ერთ-ერთი მონაკვეთი ეძღვნება ეტიუდების შესრულების მეთოდებს და მათი მხატვრული და ტექნიკური სირთულეების დაძლევას. შოპენის ეტიუდების ინტერპრეტაციის საკითხებს ეძღვნება ქართველ მკვლევართა ნაშრომებიც - ნ. გაჩეჩილაძის სამეცნიერო-მეთოდური ნარკვევი „შოპენის 24 ეტიუდი“ და მ. სიხარულიძის სადისერტაციო ნაშრომი - „შოპენის ეტიუდების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხები“.

შოპენის თორმეტი ეტიუდის (თხზ.25) ქვემოთ მოყვანილ ანალიზში ყურადღება გამახვილებულია რამდენიმე საშემსრულებლო კომპონენტზე, რომლებიც, ჩვენი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანია აღნიშნული ციკლის შესრულებისას. ესაა: **ფაქტურის სწორად გააზრება, ტექნიკური სირთულეები და მხატვრული ამოცანები.** ეტიუდები გაანალიზებულია ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების მიხედვით. ამ პრინციპებიდან გამოვყოფთ ციკლის შესრულებისთვის ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორცაა ხელის სწორი ორგანიზება, ბგერა, პედალიზაცია, legato, tempo rubato და ა.შ. ამდენად, საკუთარი ინტერპრეტაციის ანალიზის მთავარი დანიშნულებაა სუბიექტური, ინდივიდუალური ხედვის წარმოჩენა და მისი დაკავშირება კვლევის მთავარ ობიექტთან, კერძოდ ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიურ პრინციპებთან. ანალიზმა დაადასტურა, რომ ამგვარი კავშირები ბევრია, მათი წარმოჩენა კი - მნიშვნელოვანი, რადგან ადასტურებს თითქმის ერთი საუკუნის წინ შექმნილი ქართული მეთოდოლოგიური ნაშრომების აქტუალობასა და მაღალ პროფესიულ დონეს.

ფორტეპიანოს შოპენის შემოქმედებაში ცენტრალური ადგილი უკავია. ის მოიცავს საფორტეპიანო მუსიკაში არსებულ მრავალ ჟანრს. რამდენიმე მათგანი კი განიცდის ტრანსფორმაციას და განვითარების ახალ მწვერვალებს აღწევს (მაგ.: ბალადა, სკერცო და ა.შ.).

ერთ-ერთი ასეთია ეტიუდის ჟანრი. ეტიუდს - საუკუნეების განმავლობაში მხოლოდ სასწავლო-პედაგოგიური დანიშნულება ჰქონდა და შემსრულებლის ტექნიკური სრულყოფისთვის აუცილებელ სავარჯიშოს წარმოადგენდა. მაღალი მხატვრული ღირებულების მქონე ნაწარმოებებისგან განსხვავებით, ეტიუდებს დამხმარე ფუნქცია ჰქონდათ, ამდენად ისინი არ იყვნენ განკუთვნილი საკონცერტო სცენისთვის.

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ შოპენი ეტიუდის ჟანრის ნამდვილი რეფორმატორია. მან სრულიად ახალ სიმაღლეზე აიყვანა საფორტეპიანო ეტიუდი, მიანიჭა მას ფილოსოფიური დატვირთვა და აქცია მაღალი მხატვრული ღირებულების მქონე მუსიკალურ ნაწარმოებად. ეტიუდებში მან გამოიყენა მანამდე არ არსებული ტექნიკური სირთულეების მთელი კასკადი და რაც ყველაზე მთავარია - მისი ეტიუდები გადაიქცა სრულფასოვან საკონცერტო პიესებად. შოპენის მიდგომამ გამოაძილი ჰპოვა არაერთი შემდგომი თაობის კომპოზიტორში, ამ ჟანრით მომავალში დაინტერესდნენ ლისტის, დებიუსის, რახმანინოვის, პროკოფიევის, სკრიაბინის, ბარტოკის, ლიგეტი და მრავალი სხვ. თავად შოპენმა, კი ეტიუდების ორი რვეულით კაცობრიობას ოცდაოთხი შედეგრი დაუტოვა.

შოპენის ეტიუდები პიანისტების რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილია. ეტიუდები შედის მსოფლიოს თითქმის ყველა პრესტიჟული კონკურსის სავალდებულო პროგრამაში, უმაღლესი სამუსიკო სასწავლებლების მისაღებ თუ დამამთავრებელ გამოცდებზე და ა.შ. გასაოცარი სირთულის გამო შედარებით იშვიათად, მაგრამ მაინც სრულდება ციკლის სახით (ოცდაოთხი ეტიუდი ან ეტიუდების ერთი რვეული) საკონცერტო სცენებზე.

როგორც ცნობილია, შოპენის ეტიუდები იყოფა ორ რვეულად - 12 ეტიუდი, თხზ.10 (1829-1832) და 12 ეტიუდი, თხზ. 25 (1832-1835)³⁸, რომელიც შემსრულებლისგან არაერთი ტექნიკური თუ მხატვრული ამოცანის გადაჭრას მოითხოვს. ისინი გამოირჩევა მხატვრული სახეების, საფორტეპიანო ფაქტურის და გამომსახველობითი ხერხების განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით. ეტიუდებს შორის კი მკვეთრად იკვეთება ტონალური, ფაქტურული, შინაარსობრივი თუ ემოციური კავშირები, რომლებიც ამძაფრებს ციკლორობის შეგრძნებას და საშუალებას გვაძლევს ვისაუბროთ ციკლის აგების დრამატურგიულ პრინციპებზე.

ეტიუდების მეორე რვეული 1837 წელს გამოიცა. შოპენმა კრებული ლისტის სატრფოს - მარი დ'აგუს მიუძღვნა მაშინ, როდესაც პირველი რვეული (თხზ. 10) თავად ლისტს

³⁸ შოპენს ეკუთვნის კიდევ 3 ეტიუდი (1839), რომელსაც ცალკე თხზულება არ აქვს მინიჭებული და გაერთიანებულია *Méthode des méthodes de piano*-ს სერებში.

ედღვნებოდა, ძალიან თბილი სიტყვებით „à mon ami Franz Liszt“; (ჩემს მეგობარ ფრანც ლისტს). ისტორიული ცნობების თანახმად, კარიერის დასაწყისში, შოპენი და ლისტი ძალიან ახლო მეგობრები იყვნენ. ისინი ხშირად მუზიცირებდნენ პარიზელი არისტოკრატების სალონურ მუსიკალურ სადამოებზე. დუეტში გამოდიოდნენ საკონცერტო სცენებზეც და მათი საშემსრულებლო და საკომპოზიტორო კარიერა პარალელურად განიცდიდა აღმასვლას. ცნობილია, რომ ლისტის შემოქმედება მალევე გასცდა სალონური მუზიცირების მასშტაბებს, ფართო მასებისთვის მოსაწონი და უსაზღვროდ პოპულარული გახდა. ლისტის საშემსრულებლო და საკომპოზიტორო სტილი სულ უფრო მიუღებელი ხდებოდა შოპენისთვის, რომლისთვისაც უცხო იყო შემოქმედებით „დათმობებზე“ წასვლა სახელის მოსახვეჭად. შესაძლოა სწორედ ეს გახდა მათი უთანხმოების ერთ-ერთი მიზეზი. ცნობილია, რომ შემდგომ შოპენი ძალიან კრიტიკული და დაუნდობელი იყო ლისტის ხელოვნების მიმართ. საინტერესოა, რომ თხზ.10-ის პირველი რვეული ძალიან მასშტაბურად, გრანდიოზულად იწყება, მეორე რვეულის პირველი ეტიუდი კი ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი, ლირიკული და ჰაეროვანია მთელს ციკლში. ამ ეტიუდიებში გარკვეულწილად ფრანც ლისტისა და მარი დ'აგუს სახეები შეიძლება დავინახოთ.

ეტიუდი N.1

მაგ.N1

Allegro sostenuto ♩ = 104

ეტიუდი N. 1 ლა-ბემოლ მაჟორი - გამოირჩევა ნატიფი, ჰაეროვანი ჟღერადობით, ესაა ნათელი ლირიზმითა და პოეტურობით აღსავსე ჩანახატი. ეტიუდი დაყოფილია სამ **ფაქტურულ** შრედ: მელოდის, ბანის ხაზები და შუა ხმის არპეჯირებული თანხლება. სანოტო ტექსტში მელოდიის და ბანის შრეებს შოპენი ვიზუალურადაც გამოყოფს: ისინი ჩაწერილია უფრო მსხვილი შტიფტის ნოტებით. მსგავს ნოტაციას ხშირად ვხვდებით ბაროკოს ეპოქის

ნაწარმოებებში, რაც ხაზს უსვამს შოპენის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას და ინტერესს ბაროკოს მუსიკის, კერძოდ კი ი.ს. ბახის შემოქმედების მიმართ.

ტექნიკური სირთულეების გადაჭრისას დიდი მიშვნელობა ენიჭება თავისუფალ და სწორ პოზიციაში ჯდომას, რომლის დროსაც ხერხემალი არის გამართული, ხელები თავისუფალი და მაჯები მოქნილი. აღნიშნული ეტიუდის შესრულებისას შესაძლებელია გამოვიყენოთ ა. თულაშვილის „წონადი დაკვრის“ მეთოდი, როდესაც ხელის წონა კონცენტრირებულია თითებში. ხელის სიმძიმის სწორი გადანაწილებით, მიიღწევა ჟღერადობის სითანაბრე - ერთ-ერთი ყველაზე რთული ტექნიკური ამოცანა მოცემულ ეტიუდში. ასევე მნიშვნელოვანია მაჯის მოქნილი მოძრაობა, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელია მელოდიურ ხაზში არსებული ნახტომების თანაბარი შესრულება. დიდი როლი აკისრიათ მარჯვენა და მარცხენა ხელის განაპირა, მეხუთე თითების გამომსახველობას და პირველი თითების სიმსუბუქეს, რის შედეგადაც მოძრაობა ხდება თანაბარი.

ეტიუდის შესრულება არაერთი **მხატვრული ამოცანის** გადაჭრას და შესაბამისად, სხვადასხვა გამომსახველობითი ხერხების გამოყენებას მოითხოვს. ერთ-ერთ უმთავრეს სირთულეს წარმოადგენს უწყვეტი დინების მიღწევა. ის უნდა შესრულდეს ფართო სუნთქვაზე, გრძელი ლიგებით. სასურველი ჟღერადობის მისაღწევად საჭიროა სიმსუბუქე, სითანაბრე და პედალის ოსტატური ფლობა. მოცემულ ეტიუდში გამოყენებულია ა. თულაშვილის მიერ წარმოდგენილი პედალიზაციის ორი ტექნიკა: ჰარმონიული პედალი და ჰაეროვანი (მსუბუქი) პედალი - მრავალფეროვანი ბგერითი კოლორიტის შესაქმნელად.

ეტიუდი იწყება გარე ტაქტით, რომელიც თითქოს ამზადებს მოძრაობის დაწყებას (აღსანიშნავია, რომ გარე ტაქტით იწყება მომდევნო ოთხი ეტიუდიც). ეტიუდი მარტივი ორ ნაწილიანი ფორმითაა დაწერილი, თუმცა ერთიან სუნთქვაზე, შიდა დანაწევრებისა და ცეზურების გარეშეა დაწერილი. მისი პირველი წინადადება (ტტ.1-8) სადად, ინტონაციურად შეკრულად, ზედმეტი ემოციისა და rubato-ს გარეშე სრულდება. მეორე წინადადება (ტტ.9-16) ემოციურად უფრო თამამი და გახსნილია, შესაძლებელია მეტი rubato-ს გამოყენება. ეტიუდის შუა ნაწილში, რომელიც ინტენსიური ტონალური განვითარებითა და ჰარმონიების ფერადოვანი მონაცვლეობით ხასიათდება, ძალიან ნატიფად და დელიკატურად უნდა იყოს ხაზგასმული ყოველი ახალი გადასვლა, რომელიც ამასთანავე ამზადებს ეტიუდის კულმინაციურ მონაკვეთს. აქედან გამომდინარე, დინამიკის განვითარების ლოგიკა კულმინაციურ წერტილამდე თანდათანობითი მატების პრინციპით აიგება. კულმინაციურ წერტილში ჟღერადობა კიდევ უფრო გახსნილი და თავისუფალი ხდება, რასაკვირველია, ეტიუდის ზოგადი ჟღერადობისა და განწყობის ფარგლებში. ნაწარმოები მთავრდება კოდა-

რეპრიზით, რომელსაც კომპოზიცია ნელ-ნელა დამშვიდებისკენ მიყავს. ბოლო ორი აკორდი მშვიდად და გაწონასწორებულად სრულდება.

ეტყუდი N.2

მაგ. N2



ეტყუდი N.2 ფა მინორი - პოლირიტმულ ფაქტურაზე აგებული, მარჯვენა ხელში მოძრაობა წარმოდგენილია მერვედი ტრიოლებით და მარცხენაში კი - მეოთხედი ტრიოლებით. მოძრაობის სიმსუბუქე, ჰაეროვნება და ერთიანი სუნთქვა აქაც შენარჩუნებულია, იმ განსხვავებით, რომ ეტყუდი მინორულ ტონალობაშია დაწერილი და უფრო მელანქოლიური ელფერი აქვს. „Perpetuum mobile“-ს მსგავსი წრიული, ცენტრალური ნოტის გარშემო მბრუნავი ფაქტურა მოგვაგონებს შოპენის მეორე საფორტეპიანო სონატის ფინალს, თუმცა მათი სახეობრივი და ემოციური შინაარსი სრულიად განსხვავებულია.

ტექნიკურ სირთულეს ამ ეტყუდშიც (თხზ. 25 N 1-ის მსგავსად) წარმოადგენს ჟღერადობის სითანაბრის მიღწევა, მაჯის მოქნილობითა და თითების სიმსუბუქით. მოცემული ტექნიკური ამოცანის გადაჭრისას გამოყენებულია ა. ვირსალადის ბერის წარმოების სინთეზური მეთოდი, როდესაც თითების მოძრაობის თავისუფლება და ორგანიზებულობა მხატვრული აზრის განვითარების აუცილებელი პირობაა. ამასთანავე, ერთიან მოძრაობაში გამოკვეთილი უნდა იყოს პოლირიტმული ნახაზი, ისე, რომ არ დაირღვეს შრეებს შორის ჟღერადობის ბალანსი. აუცილებელია, რომ მარჯვენა ხელის უწყვეტ დინებას მარცხენა ხელის მეოთხედი ტრიოლები არ ანაწევრებდეს. მოძრაობის ერთიანობის მიღწევაში შემსრულებელს ეხმარება დინამიკური ნიუანსების ლოგიკური, გეგმაზომიერი გამოყენება.

ერთ-ერთ მხატვრულ სირთულეს წარმოადგენს ეტყუდში ვალსისებური მოძრაობის მიღწევა, რომელსაც ტრიოლების უწყვეტი მოძრაობა წარმოქმნის ოთხწილადი ზომის ჩარჩოში. სწორედ ეს ორიგინალური გადაწყვეტა - ოთხწილად მეტრში სამწილადი პულსაციის ხაზგასმა - არის ეტყუდის მთავარი ესთეტიკური ხიბლი.

როგორც უკვე აღინიშნა, მეორე ეტიუდი დაწერილია პირველი ეტიუდის პარალელურ მინორში (ფა მინორი), რაც კიდევ ერთ კავშირს წარმოქმნის მათ შორის. პირველი ეტიუდის მსგავსად, მეორე ეტიუდიც იწყება გარე ტაქტით, რომელიც შემსრულებელს ერთგვარად ამზადებს უწყვეტი თავბრუდამხვევი მოძრაობის წინ. ეტიუდი დაწერილია მარტივი სამნაწილიანი ფორმით, განვითარებადი შუა ნაწილით და თითქმის ზუსტი რეპრიზით, რომლის კულმინაცია, პირველი ეტიუდის მსგავსად, აღმავალი სეკვენციებით და მოდულაციებით მზადდება, თუმცა, აგრეთვე, არ წარმოადგენს დიდ ემოციურ ამოფრქვევას, არამედ გამომდინარეობს ეტიუდის საერთო ესთეტიკიდან და ჟღერადობიდან და მის ფარგლებში ვითარდება. რეპრიზაში შოპენი პირველად არღვევს უწყვეტ ლეგატოს და მხოლოდ ერთ ტაქტში (ტ.57) გამოყოფს ლიგის ქვეშ სტაკატოებს, რაც განსაკუთრებულ სინატიფეს ანიჭებს მოცემულ მონაკვეთს.

ეტიუდი N.3

მაგ.N3



ეტიუდი N.3 ფა-მაჟორი, წინა ეტიუდის ერთსახელიან მაჟორშია დაწერილი და თავისი განწყობით ცვლის ციკლის ემოციურ ელფერს. წინა ეტიუდის მსგავსად, ისიც იწყება გარე ტაქტში მოცემული დომინანტური ბგერით. მის უდარდელ განწყობას ქმნის **გალოპისებური მოძრაობა**, რომელსაც მრავალხმიან ფაქტურაში განსხვავებული რიტმული ფიგურაციები წარმოქმნის. ეტიუდში ორი ხმა ერთმანეთის საპირისპიროდ, მერვედებით მოძრაობს, მესამე შრეში ტაქტის თითო წილზე მხოლოდ ორი მეთექვსმეტედია მოცემული (ოთხის ნაცვლად) ზედა ხაზი კი სინკოპირებულ მოძრაობას შეიცავს. შესრულების დროს არ უნდა მოხდეს რიტმულად და ფაქტურულად საკმაოდ დატვირთული მუსიკალური ქსოვილის ჟღერადობის დამძიმება და ყურადღება უნდა მიექცეს მოძრაობის სისწრაფეს, რომელშიც შენარჩუნებული იქნება პოლიფონიური შრეების დიფერენცირებული ხმოვანება.

ტექნიკურ სირთულეს წარმოადგენს ცალკეული ელემენტის რიტმული და მელიოდური თავისებურებების დამუშავება. როგორც აღინიშნა, ეტიუდი ოთხ განსხვავებულ შრეს შეიცავს

- ოთხივე მათგანი დამოუკიდებლად ვითარდება. ურთულეს ამოცანას წარმოადგენს ამ დამოუკიდებლობის ფონზე, მათი ერთიანი კომპლექსური ჰარმონიის შეკვრა, რომელიც ძალიან მსუბუქად და სწრაფად უნდა გადადიოდეს ერთმანეთში. ტექნიკურ სირთულეს წარმოადგენს აგრეთვე, ტაქტის სხვადასხვა წილზე ნოტების აქცენტირება, რომელიც ხან ტაქტის ძლიერ დროზეა მოცემული, ხან კი პირიქით, ტაქტის ბოლოს ინაცვლებს. მოცემული ეტიუდის შესრულებისას ეს ფაქტორი შეიძლება გამოვიყენოთ მისი ცვალებადი ხასიათის წარმოსაჩენად. ეტიუდის დასაწყისში მაჯის წონა ტაქტის ძლიერ დროზე ნაწილდება, რაც გულისხმობს განაპირა (მეხუთე) თითების სიმსუბუქეს. ეტიუდის შუა ნაწილში (ტტ.29-33) არტიკულაციური სურათი იცვლება და აქცენტები გადადის ლიგის ბოლოს, მეხუთე თითებზე, რაც მეტრო-რიტმული აქცენტების წანაცვლებას და ჟღერადობის ცვალებადობას უწყობს ხელს.

მიუხედავად იმისა, რომ ეტიუდი ჩაწერილია მოკლე, დანაწევრებული ლიგებით უმნიშვნელოვანესია მისი აზრობრივი შეკვრა და გაერთიანება დიდ ფრაზებში.

კომპოზიტორისეული ჩანაფიქრის ზუსტ გადმოცემას ტექსტში დაფიქსირებული დინამიკური და არტიკულაციური ნიშნების მეშვეობით, უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა ა. ვირსალაძე, რომელიც მოსწავლეებისგან ყოველთვის მოითხოვდა ავტორისეული ჩანაფიქრის სიღრმისეულ გააზრებას და შემდგომ მის ზედმიწევნით შესრულებას. კომპოზიტორისეულ ტექსტში დაფიქსირებული თითოეული ნიუანსის შესწავლა ამ ეტიუდში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია. მისი შესრულებისას გამოყენებულია ა. თულაშვილის მიერ წარმოდგენილი რიტმული პედალი

ეტიუდი N.4

მაგ.N4



ეტიუდი N.4 ლა მინორი - წინა ეტიუდების მსგავსად გარე ტაქტით და ძირითადი ტონალობის დომინანტური ბგერით იწყება, თუმცა ამჯერად მარცხენა ხელში. ეტიუდი აკორდული ფაქტურისაა. მარცხენა ხელში, მთელი ნაწარმოების განმავლობაში მერვედების უწყვეტი ნახტომისებრი მოძრაობაა, მარჯვენა ხელში კი ტაქტის ძლიერი დრო

ნიველირებულია და აკორდული მიმდევრობები თუ მცირე მელოდიური საქცევები სუსტ დროზეა მოცემული რაც მრავალფეროვან, სინკოპირებულ რიტმულ ნახაზს წარმოქმნის.

ტექნიკური სირთულის თვალსაზრისით დიდი დრო უნდა დაეთმოს მარცხენა ხელის ნახტომების თავისუფალ და მსუბუქ შესრულებას, რომელიც, ფაქტობრივად, ავტომატიზირებული უნდა იყოს. უცაბედი გადართვები მინორიდან მაჟორში და პირიქით, ქრომატულად მოძრავი მელოდიური ხაზი, მუდმივად ცვალებადი შეკავებული ნოტები, სინკოპირებული მოძრაობა და პაუზები - ყოველივე ეს მსუბუქად უნდა გასდევდეს მუდმივად ერთ ტემპში და მოტორულ ხასიათში ვირტუოზულად მოძრავ მარცხენა ხელის ნახტომებს. ამასთანავე სირთულეს წარმოადგენს თანაბარი პულსაციის და მეტრის შეგრძნების შენარჩუნება, რათა ყველა რიტმული ფორმულა კომპოზიტორის ჩანაფიქრის შესაბამისად იყოს შესრულებული.

ეტიუდის დასაწყისში (ტტ. 1-9) მოცემული აქცენტირებული სტაკატოები, მოგვაგონებს „pizzicato“-ს, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს ეტიუდის ერთ-ერთ მთავარ **მხატვრულ** დამახასიათებელ ნიუანსად. ეტიუდში ხშირად გვხვდება დინამიკური ნიშნების მოულოდნელი ცვლილება, რაც მას სწრაფვით ხასიათს ანიჭებს. შესრულებისას განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა იმ მონაკვეთებს, რომელშიც ზედა ხმაში მელოდიური სვლები გამოიყოფა ლიგით, რაც ჟღერადობას მეტ რელიეფურობას და გამომსახველობას ანიჭებს. ამგვარი რელიეფურობის ხაზგასასმელად მელოდიური ხაზი legato-ზე, დანარჩენი ხმები კი ისევ მსუბუქ staccato-ზე სრულდება. ეტიუდის შესრულებისას ზედმიწევნით ზუსტად უნდა იყოს გათვალისწინებული ავტორისეული აღნიშვნები (აქცენტები, staccato, legato, გაჩერებული თუ მოწყვეტილი ბგერები), რომლებიც ხელს უწყობენ ამ ეტიუდის თითქოს უცვლელი ფაქტურის გამრავალფეროვნებას. ტემპის განმსაზღვრელ გრაფაში ავტორი წერს Agitato-ს, რომელიც ეტიუდის მგზნებარე ხასიათზე მიანიშნებს. თუმცა მოძრაობის სიჩქარე დიდი სიფრთხილით უნდა იყოს შერჩეული, რათა შემსრულებელმა მაქსიმალურად მკაფიოდ და ზუსტად მოასწროს ყველა ნიუანსის გადმოცემა. მინორული ეტიუდი მთავრდება ერთსახელიანი მაჟორის ტონიკური სამხმოვანებით (ლა მაჟორი), რაც მის დასასრულს განსაკუთრებულად ნათელ და გასხივოსნებულ ხასიათს სძენს. ყოველივე ეს იწვევს ასოციაციას ი.ს. ბახის თხზულებებთან, რომლისთვისაც, ისევე როგორც ბაროკოს ეპოქის სხვა კომპოზიტორებისთვის, ძალიან დამახასიათებელია მინორული ნაწარმოებების დასრულება ერთსახელიანი მაჟორის ტონიკაზე.

ეტუდი N. 5

მაგ. N5



ეტუდი N.5 მი მინორი, ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეულია შოპენის ეტიუდებს შორის. ის მაზურკის ელფერს ატარებს და არის შოპენის პირველი ეტიუდი, რომელიც რთული სამნაწილიანი ფორმით არის დაწერილი, ტრიოს ტიპის შუაგულით. რთული ფორმა ხასიათების მრავალფეროვნებას, ცვალებადობას და კონტასტულობას განაპირობებს. მათი შესაბამისი შესრულებისთვის კი არაერთი გამომსახველობითი ხერხია საჭირო. ეს არის ამ ციკლის ბოლო ეტიუდი, რომელიც გარე ტაქტის დომინანტური ბგერით იწყება.

ტექნიკური თვალსაზრისით კიდურ ნაწილებში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს მარჯვენა ხელის პარტიის მელიოდიური განვითარების რიტმულ მრავალფეროვნებას. მოკლე ლიგების და შტრიხების ცვალებადობა განაპირობებს მუსიკალური ქსოვილის პოლიფონიურ ჟღერადობას. მარცხენა ხელის არპეჯიატოები სიმეზზე ჩამოკრულ აკორდებს წააგავს. ის უნდა შესრულდეს ჰაეროვნად და აქაც აუცილებელია ერთიანი მელიოდიური ხაზის შეკვრა, რომელიც სრულ ჰარმონიაში იქნება მარჯვენა ხელთან.

რთული სამნაწილიანი ფორმის პირველ ნაწილში იკვეთება ვარიაციულობის პრინციპი. 9-12 ტაქტებში მარჯვენა ხელის ფაქტურა უცვლელია, ხოლო მარცხენა ხელის არპეჯიოებს ცვლის ლეგატოზე მოძრავი არპეჯირებული, პუნქტირული ბანი. 21-ე ტაქტიდან მარჯვენა ხელის პარტიაც იცვლება, თავდაპირველად ის კვლავ მოკლე ლიგებითაა აღნიშნული, მაგრამ პუნქტირულ რიტმს ანაცვლებს მერვედების თანაბარი მოძრაობა, რომელიც გადაედინება მეოთხედებში, შემდეგ კი ისევ მერვედებში, მაგრამ ამჯერად გაერთიანებულში დიდი ლიგების და ფართო სუნთქვის ქვეშ. ეტიუდის პირველი ნაწილის აღნიშნული რიტმული და მელიოდიური განვითარების მრავალფეროვნება და მონაცვლეობა განსაკუთრებით საინტერესოს ხდის მის შესრულებას.

მიუხედავად იმისა, რომ ეტიუდის კიდური ნაწილები არაერთი **მხატვრული ამოცანითაა** დატვირთული, მისი შუა ნაწილი თავისი მღერადი მელიოდიით და ფართე ფრაზირებით წარმოადგენს ეტიუდის აზრობრივ ცენტრს და ლირიკულ კულმინაციას. თუ პირველ და ბოლო ნაწილებში მოკლე, ფრაგმენტული მოძრაობებით გვიწევდა მელიოდიური ხაზის

აშენება, შუა ნაწილში პირიქით, მელოდირი განვითარება უწყვეტი მოძრაობისა და ერთიანი ლიგის ქვეშ მიმდინარეობს. მელოდირი ხაზი მარცხენა ხელშია. მისი შესრულებისას მნიშვნელოვანია სწორი ტემბრის შერჩევა. ის უნდა იყოს მსუყე, სავსე და მღერადი. ამ თვალსაზრისით გასათვალისწინებელია ა. ვირსალაძის მოსაზრება ბგერით პალიტრასთან დაკავშირებით, რომელიც მჭიდროდ უნდა იყოს დაკავშირებული ფრაზის გამომსახველობასთან. მარჯვენა ხელი ჰარმონიულ თანხლებას უწევს მელოდირს - პირველ გატარებაში ტრიოლებით, ხოლო მეორეში - მეთექვსმეტელებით. ეტიუდის კოდა საკმაოდ არაორდინალურია. ერთსახელიანი მაჟორის ტონიკური სამხმოვანების დაჟინებულ გამეორებას მოსდევს მედიდური და პომპეზური სამოქტავიანი მელოდირი სვლა მი მაჟორის ბგერებზე. ეტიუდის შესრულებისას შესაძლებელია გამოყენებული იყოს ა. თულაშვილის პედალიზაციის ხელოვნებაში წარმოდგენილი სამი ტიპის პედალი: ერთჯერადი - მოკლე ნოტების და აკორდებისთვის, ჰარმონიული და დაგვიანებული პედალი.

ეტიუდი N.6

მაგ.N6



ეტიუდი N.6 სოლ დიეზ მინორი, სევდით, მელანქოლიით და ამავდროულად ჰაეროვნებითა და სინატიფით არის გაჯერებული. ის ქრომატულ მელოდირ სვლებზეა აგებული, რომელიც პარალელური ტერციების უწყვეტი მოძრაობითაა ჩაწერილი, მარცხენა ხელი კი ეტიუდის ჰარმონიულ და მელოდირ საყრდენს ქმნის. ბანის ძლიერი წილები გამოყოფილია, როგორც ცალკე ხმა, რომელსაც შემსრულებელმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიაქციოს. მიუხედავად იმისა, რომ მეექვსე ეტიუდს წინა ეტიუდთან არ არქვს ტონალური ბმა (მი მიმონი-სოლ დიეზ მინორი) ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს თუ რომელ ბგერაზე სრულდება წინა ეტიუდი და რომლით იწყება შემდეგი. წინა ეტიუდი დასრულდა მი მაჟორული სამხმოვანებით, სამხმოვანების ტერციული ბგერაზე სოლ დიეზზე, რომელიც N6 ეტიუდის ტონალურ ცენტრს წარმოადგენს და მოძრაობა, როგორც

ითქვა პარალელური ტერციებით ხდება. ამგვარი კავშირების პოვნა და ამ გზით ეტიუდების გაერთიანება შემსრულებლისთვის უადრესად მნიშვნელოვანია.

მთავარ **ტექნიკურ სირთულეს** რა თქმა უნდა ეტიუდის ქრომატულად მოძრავი ტერციები წარმოადგენს, რომელიც დიდ ფრაზებშია მოქცეული და უწყვეტად მიედინება. ორმაგი ნოტების ფაქტურის შესრულებისას legato-ს მიღწევა მხოლოდ ზედა ხმაზე მეტი დაყრდნობით და ქვედა ხმის შემსუბუქებით არის შესაძლებელი. აღსანიშნავია, რომ შოპენი იმ დროისთვის სრულიად უცხო აპლიკატურას იყენებს, რომელიც თითების ერთმანეთზე გადაჯვარედინებას გულისხმობს (მსგავს აპლიკატურას ხშირად იყენებდნენ კლავესინისტებიც). აქედან გამომდინარე, აპლიკატურის სწორ გააზრებას და მის დაკავშირებას ნაწარმოების მხატვრულ შინაარსთან ამ ეტიუდში უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. ამდენად, ძალიან სასარგებლო იქნება თუკი ამ შემთხვევაში გავითვალისწინებთ ა. ვირსალამის მეთოდოლოგიურ პრინციპს, რომელიც უზარმაზარ დროს უთმობდა აპლიკატურის სწორ შერჩევას და მის დასწავლას, რის შედეგადაც ერთი შეხედვით „მოუხერხებელი“ აპლიკატურა საბოლოო ჯამში მხატვრული ჩანაფიქრის სწორი ინტერპრეტაციის ერთ-ერთ გასაღებს წარმოადგენს.

N6 ეტიუდის განსაკუთრებულ ტექნიკურ სირთულესთან ერთად იგი შემსრულებლის წინაშე არაერთი **მხატვრული ამოცანის** გადაჭრის აუცილებლობას ქმნის. განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია ეტიუდის მთლიანი განწყობის, ტემბრის სწორად შერჩევა, ქრომატული სვლებისა და მათი თანხლების უწვრილესი მელოდიური და ჰარმონიული ცვლილებების ხაზგასმა. მარცხენა ხელში ტეხილ არპეჯირებულ მელოდიურ მოძრაობას სამხმოვანებების დადმავალი კასკადი ანაცვლებს და ქმნის ერთიან მუსიკალურ ფრაზას ორი კონტრასტული ელემენტით. ყოველ ჯერზე ამგვარად აგებული ფრაზები მცირედი ცვლილებებით მეორდება. ამდენად ეტიუდი დაწერილია დიდი სამნაწილიანი პერიოდის ფორმით. 31-34 ტაქტებში, ეტიუდის კულმინაციურ ფაზაში ტერციებით უკვე ორივე ხელი მოძრაობს. მასშტაბური დადმავალი ქრომატული სვლა ამზადებს რეპრიზას. ეტიუდი N6, ისევე როგორც წინა ეტიუდი, მთავრდება ერთსახელიანი მაჟორის აკორდის ჟღერადობით. აღსანიშნავია, რომ, შოპენი კვლავ გარკვეულწილად ამზადებს მომდევნო ეტიუდს, რომელიც დო დიეზ-მინორშია დაწერილი, მეექვსე ეტიუდის დასკვნითი აკორდი კი მასთან დომინანტურ თანაფარდობაშია.

ვინაიდან მოცემულ ეტიუდში ჭარბობს ქრომატიული სვლები, აუცილებელია პედალის განსაკუთრებული სისუფთავე და მისი ოსტატური ფლობა, იმისათვის, რომ არ მოხდეს ჟღერადობის გადატვირთვა. შესრულებისას შესაძლებელია მივმართოთ ა. თულაშვილის პედალიზაციის სამ ტექნიკას: ჰარმონიულ პედალს, პედალს *crescendo* და ნახევარპედალს.

ეტუდი N.7

მაგ. N7



ეტუდი N.7 დო დიეზ მინორი პირველი ნელი ეტიუდია თხზ. 25-ში (თხზ. 10 ორ ნელ ეტიუდს შეიცავს). შეიძლება ითქვას, რომ ეს ეტიუდი ციკლის ემოციურ კულმინაციას წარმოადგენს. მასში კიდევ ერთხელ ვლინდება შოპენის ნოვატორული და სიღრმისეული დამოკიდებულება ეტიუდის ჟანრის გააზრებასთან დაკავშირებით.

მეშვიდე ეტიუდი იწყება მარცხენა ხელის იმპროვიზაციული ტიპის შესავლით, რომელიც თავისი რეგისტრული განლაგებით შეგვიძლია ჩელოს ხმოვანებას შევადაროთ (საინტერესოა, რომ შოპენს ფორტეპიანოს გარდა, მხოლოდ ჩელოსთვის აქვს შექმნილი ინსტრუმენტული ნაწარმოები. ამ ინსტრუმენტის მიმართ იგი განსაკუთრებულ სიმპატიას ავლენდა).

7-ე ეტიუდი წარმოადგენს პოლიფონიური მუსიკალური პიესის ბრწყინვალე ნიმუშს. იგი ერთგვარი ინსტრუმენტული დუეტია, სადაც ორი ხმა ინდივიდუალურად ვითარდება, თუმცა ჰარმონიულად დაკავშირებულია ერთმანეთთან. წამყვანი მელოდია, მუდმივად მარცხენა ხელშია მოცემული. მარჯვენა ხელში კი გვაქვს ორი ერთმანეთისგან დამოუკიდებელი შრე: მელოდიური მოძრაობა, რომელიც ეხმიანება და დიალოგში შედის ბანის გაზთან და მერვედების ოსტინატური გამეორება, რომელიც ეტიუდის რიტმული პულსაციის ჩარჩოს ქმნის.

ეტუდის მთავარ ტექნიკურ გამოწვევას წარმოადგენს პოლიფონიური შრეების დიფერენცირება და მათ შორის სწორი ბალანსის დაჭერა. შენარჩუნებული უნდა იყოს თითოეული ხაზის დინამიკური განვითარების ამპლიტუდა. ეტიუდზე მუშაობისას უდიდესი დრო უნდა დაეთმოს ცალკეული ხმების ინდივიდუალურ დამუშავებას, შემდგომ მათ ლოგიკურ, მხატვრულ შინაარსთან შესაბამის გაერთიანებას. შესაძლებელია მელოდიური ხაზის შესრულება *rubato*-ზე, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში სასურველია გათვალისწინებულ იყოს ა. ვირსალადის *rubato*-ზე შესრულების პრინციპი, სადაც ყველაზე დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ზომიერების გრძნობას.

მხატვრული ამოცანების სწორად გადაჭრისთვის ეტიუდში ერთ-ერთ უდიდეს როლს ასრულებს legato, როგორც ეტიუდის ძირითადი გამომსახველობითი საშუალება. ა. ვირსალაძე legato-ს, თითისმიერი ტექნიკის ერთ-ერთ მთავარ კომპონენტად განიხილავდა. რაც შეეხება ეტიუდის ჟღერადობას, ბგერით შეფერილობას, ის ნაწარმოების უმთავრეს მხატვრულ გამოწვევას წარმოადგენს. მოვიშველიებთ ა. თულაშვილის ბგერის წარმოების პრინციპის განმარტებას, რომელიც აერთიანებს სიღრმეს, სირბილეს, გამომსახველობას, მრავალფეროვნებას და მოქნილობას. სწორედ ყველა ამ კომპონენტის ერთობლიობა აყალიბებს მოცემული ეტიუდის ბგერით პალიტრას.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ეტიუდში ენიჭება პედალის ოსტატურ ფლობას. იმის გამო, რომ მასში ორი მელოდიური ხაზი ვითარდება, აუცილებელია გამოვიყენოთ, როგორც ჰარმონიული, ისე დაგვიანებული და legato პედალი, იმისათვის რომ მიღწეული იყოს მელოდიურ ხაზთა მთლიანობა და არ გადაიტვირთოს ჟღერადობა.

ეტიუდი დაწერილია მარტივი სამნაწილიანი ფორმით, განვითარებადი შუა ნაწილით და ვარირებული რეპრიზით. პირველ ნაწილში მთავარი მელოდიური ფრაზა ოთხჯერ მეორდება. შუა ნაწილში მარცხენა ხელის მელოდიური სვლები უფრო ვირტუოზული და მასშტაბური ხდება, თანდათანობით მატულობს დრამატიზმი (ტტ.21-28). 28-ე ტაქტიდან მელოდია მარჯვენა ხელში გადაინაცვლებს, რასაც მუსიკაში ნათელი, გასხივოსნებული განწყობა შემოაქვს. მარცხენა ხელის პარტიაში კი ამ დროს ერთი და იგივე მოტივი ოსტინატურად მეორდება, რომელიც ზედა მელოდიურ ხაზთან კონტრასტს წარმოქმნის. ეტიუდის რეპრიზა, კიდევ უფრო დრამატულად და ტრაგიკულად ჟღერს, კულმინაციური ამოფრქვევაც თემის ბოლო გატარებაში ხდება. რეპრიზის ემოციური განწყობა ტოვებს იმის შეგრძობას, თითქოს შოპენი მოიცვა სრულმა სასოწარკვეთამ და უიმედობამ, რომ ესაა ბოლო გაბრძოლება ამ განცდების გადასალახად. ეტიუდი სრულდება ულამაზესი კოდით, სადაც კიდევ ერთხელ, თითქოს იმედისმომცემად გაიჟღერებს მაჟორული ხმოვანება, თუმცა მალევე ისიც წყვდიადში გაიფანტება.

როგორც აღინიშნა, ეტიუდი N7 ციკლის ერთადერთი ნელი ეტიუდია და თავისი განწყობით, ემოციური მგზნებარებით, დრამატიზმით, რომელიც კულმინაციურ წერტილებში ტრაგიზმსაც კი აღწევს ნამდვილად წარმოადგენს ციკლის ემოციურ ცენტრს. ამ ცენტრისკენ სვლა კი მომზადებულია წინა ეტიუდებით. იმდენად დიდია ამ ეტიუდის შესასრულებლად დახარჯული ემოცია, რომ ზოგჯერ შეიძლება გვეგონოს, რომ ამ წერტილის მიღწევის შემდეგ თითქოს შეუძლებელია ციკლის შესრულების გაგრძელება და მომდევნო ეტიუდზე გადასვლა. თუმცა შოპენი, როგორც ყოველთვის, უმაღლესი საკომპოზიტორო

ოსტატობით ახერხებს ამას და დრამატურგიას აგებს ისე, რომ კიდევ ერთ დასკვნით კულმინაციურ ტალღას გვთავაზობს ციკლის ბოლო სამი ეტიუდის სახით.

ეტიუდი N.8

მაგ. N8

Vivace $\text{♩} = 69$ molto legato

mezza voce

ეტიუდი N.8 რე ბემოლ მაჟორი. ემოციური კულმინაციის შემდეგ დო დიეზ მინორი იცვლება რე ბემოლ მაჟორით. იგი სრულად ცვლის წინა ეტიუდის დრამატულ განწყობას და მსმენელი ახალ განზომილებაში გადაჰყავს. ამგვარი რადიკალური გადართვა სრულად განმუხტავს ემოციურ დაძაბულობასა და კვლავ უდარდელი, ნათელი განწყობების ატმოსფეროში გვაბრუნებს. ეტიუდის **ფაქტურა** მთლიანად სექსტებზეა აგებული - მელოდიური ხაზიც და აკომპანიმენტიც პარალელური სექსტებით მოძრაობს და სწორედ ეს არის ეტიუდის მთავარი ტექნიკური სირთულე. მის ხასიათს და შესრულების ხერხს კომპოზიტორი მიგვანიშნებს ტერმინებით *molto legato*, *mezza voce*.

ტექნიკური თვალსაზრისით ეტიუდის შესრულება მოითხოვს თავისუფალ მაჯას, რომელიც ღერძის როლს ასრულებს და ეხმარება თითებს იმოდრონ ელასტიურად და შეუფერხებლად. მარჯვენა და მარცხენა ხელის პარტია განსხვავებულ მელოდიურ მოძრაობებზეა აგებული: მარჯვენა ხელში მოცემულია ძირითადი ბგერის, ღერძის გარშემო მბრუნავი ერთტაქტიანი ფრაზები, რომლებიც შედგომ ფართოვდება. მარცხენა ხელში კი წარმოდგენილია არპეჯირებული სექსტები. ხელებს შორის კოორდინაცია და ერთიანი, თანაბარი მოძრაობის მიღწევა წარმოადგენს ეტიუდის მთავარ ტექნიკურ გამოწვევას.

სექსტების მჭიდრო, ინტერნსიურ მოძრაობაში შემსრულებელმა უნდა გადმოსცეს თხზულების პოეტურ-ლირიკული **ჩანაფიქრი** - ის მოხდენილი და ელეგანტური სიმსუბუქით უნდა შესრულდეს. Legato-ს შესრულება Vivace-ს ტემპში შესაძლებელია ფრაზების დინამიკური დაპირისპირების და კონტრასტების შექმნის მეშვეობით, რაც ეხმარება შემსრულებელს სწორ ჟღერადობასთან ერთად მიაღწიოს ინტონაციურ მრავალფეროვნებასაც. ეტიუდის შუა ნაწილში (ტტ.13-20), ბანის ხაზში შემოდის

ტოკატისებური მოძრაობა, რომელიც აღმავალი სეკვენციური სვლების საშუალებით ამზადებს კულმინაციას (ტტ. 19-20). წინა ეტიუდის მსგავსად, ამ ეტიუდის კულმინაციური წერტილიდანაც ორივე ხელი პარალელური მოძრაობით დადმასვლით ეშვება. რეპრიზა უფრო თამამი და მასშტაბურია. მაშტაბს რეპრიზის ჟღერადობას ანიჭებს ბანის ბგერების აქცენტირება. მოძრაობა მშვიდდება ეტიუდის დასკვნით ნაწილში, თუმცა ბოლო აღმავალი ქრომატული სვლა მარჯვენა ხელში ოსტინატური ბანის ფონზე ეტიუდის დასასრულს ტრიუმფალურ და ამაღლებულ განწობას ანიჭებს.

ეტიუდი N.9

მაგ. N9



ეტიუდი N.9 სოლ ბემოლ მაჟორი, ყველაზე პატარა და კომპაქტურია მთელს ციკლში. მას ხშირად მცირე ოქტავურ ეტიუდს უწოდებენ. მისი სიმსუბუქე და ჰაეროვნება, ათავისუფლებს შემსრულებელს და ახალისებს მსმენელს. მარჯვენა ხელის ფაქტურა აგებულია მეთექვსმეტეების მოძრაობაზე. ისინი კი, თავის მხრივ, რამდენიმე კომპონენტად იყოფა: მეთექვსმეტეების პირველი ბგერა აქცენტირებულია და დუბლირებულია მერვედით. ის ქმნის ეტიუდის რიტმულ პულსაციას, ხოლო რადგანაც უნდა იყოს გაჩერებული მესამე მეთექვსმეტეამდე, წარმოქმნის მელოდირი მოძრაობის ჰარმონიულ საყრდენებს. ფიგურაციების პირველი სამი მეთექვსმეტედი მოქცეულია ერთი ლიგის ქვეშ, ოქტავებზე კი (მესამე და მეოთხე მეთექვსმეტეები) მოცემულია staccato. ეს ფორმულა შენარჩუნებულია მთელი ეტიუდის განმავლობაში. მასზე მუშაობის დროს მიღწეული უნდა იყოს ფაქტურის სიმსუბუქე და ჰაეროვნება. აქცენტირებული ბგერების მიუხედავად არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მოხდეს მოძრაობის დაყოფა ოთხეულებად, არამედ ის ერთიან სუნთქვაზე უნდა მიედინებოდეს. მარცხენა ხელი აღნიშნულ ეტიუდში ჰარმონიული თანხლების როლს ასრულებს. აკორდების და ზოგ შემთხვევაში ინტერვალების ზედა ნოტები, კი ქმნიან ერთგვარ მელოდირ ხაზს, რომელთა დელიკატურმა ხაზგასმამ

შესაძლებელია საინტერესო შტრიხი შეიტანოს და უფრო რელიეფური გახადოს ეტიუდის ჟღერადობა.

ტექნიკური სირთულის გადალახვა მაჯის მსუბუქი და ელასტიური მოძრაობის მიღწევითაა შესაძლებელი, იგივე ხერხი უნდა იყოს გამოყენებული მარცხენა ხელის პარტიაზე მუშაობისას.

ეტიუდი უნდა შესრულდეს მაქსიმალურად მსუბუქად, იუმორით და დახვეწილი ნიუანსებით. მისი შესრულებისას პიანისტმა უნდა მოახდინოს ემოციური განტვირთვა და ახალი ძალების მოკრება იმისათვის, რომ შექმნას მეორე, კიდევ უფრო მძლავრი, ემოციური და დრამატურგიული კულმინაცია დასკვნით სამ ეტიუდში.

ეტიუდი N.10

მაგ.N10



ეტიუდი N.10 სი მინორი, იწყება იგივე ბგერით, რომელზეც მთავრდება წინა ეტიუდი. მხოლოდ ის ენჰარმონიულადაა შეცვლილი (სოლ ბემოლი= ფა დიეზი). 10-ე ეტიუდში გრძელდება ოქტავების ტექნიკის დამუშავება, თუმცა სრულიად სხვა მასშტაბით, ემოციური დატვირტვითა და შინაგანი დრამატიზმით.

ეტიუდი დაწერილია რთულ სამნაწილიან ფორმაში კონტრასტული (ლირიკული) შუა ნაწილით. ეტიუდის კიდურ ნაწილებში წარმოდგენილია ქრომატიულად მოძრავი პარალელური ოქტავები, რომელიც თითქოს ტალღისებურად მოედინება და თითოეული მათგანი წინა ტალღაზე უფრო მძლავრია. **ტექნიკური თვალსაზრისით** აღნიშნული ოქტავების შესრულება ურთულეს ამოცანას წარმოადგენს. ეტიუდზე მუშაობისას შესაძლებელია გამოვიყენოთ ა. თულაშვილის „წონადი დაკვრის“ პრინციპები, რაც გულისხმობს თავისუფალი ხელის ფლობას და ხელის წონის ლოგიკურ გადანაწილებას, რის გარეშეც ამგვარი სირთულეების შემცველი ეტიუდის შესრულება შეუძლებელი ხდება.

თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების გათვალისწინებით შესრულების ტექნიკა მდგომარეობს შემდეგში: აუცილებელია პარალელური ოქტავების შესრულების დროს მარჯვენა და მარცხენა ხელის კიდურა ხმებში მიღწეული იყოს legato, ხოლო პირველი თითები მსუბუქად, კლავიშზე სრიალით მიჰყვებიან მოძრაობას. როდესაც ოქტავებში ხდება მელოდიური ბგერების ჩადგმა, მაჯამ და ხელმა უნდა იმოძრაოს ამ ღერძულა ნოტების გარშემო. არ შეიძლება ხელები იყოს სტატიკური აღმავალი და დაღმავალი ოქტავების კასკადის შესრულების დროს. მსგავსი ტიპის მოძრაობები ხელს ათავისუფლებს ზედმეტი დამაბულობისგან, თავისუფალს და შეუფერხებელს ხდის მოძრაობას და ხელს უწყობს ტექსტში მითითებული ყველა ნიუანსის სათანადოდ გაჟღერებას. პარალელურ ოქტავებს შორის ჩასმულ ბგერებს საკუთარი ინტონაციური განვითარების ხაზი გააჩნიათ, ისინი ჟღერადობის დამაბულობის კონცენტრაციის და შემდგომ მისი განტვირთვის ლოგიკაზე აიგება. აღნიშნული გრძელი ბგერების შესრულებისას ოქტავებთან შეხების დონე კიდევ უფრო შემსუბუქებული უნდა იყოს, რათა შესაძლებელი გახდეს მათი აკუსტიკური გამიჯვნა და მელოდიური ხაზის მოსმენა.

ეტიუდის **მხატვრული ამოცანების** გადაჭრა პირველ რიგში უკავშირდება მისი კონტრასტული ნაწილების სათანადო გააზრებას და დრამატურგიული განვითარების ხაზის სრულყოფილად წარმოჩენას. რთული სამნაწილიანი ფორმის შუა ნაწილი (ტ.ტ.29-103) სრულიად განსხვავებულია ტემპის, ფაქტურის და ხასიათის თვალსაზრისით. მისი მშვიდი და ნოქტიურნის მსგავსი განწყობა სრულ კონტრასტშია ეტიუდის განაპირა მონაკვეთების დემონურ და მგზნებარე ხასიათთან. შუა ნაწილში მარჯვენა ხელის მელოდიური ნახაზი კვლავაც ოქტავებით მოძრაობს, თუმცა ამ ნაწილში მათ სულ სხვა დატვირთვა და დანიშნულება აქვთ. შესრულებისას ოქტავების მოძრაობის სითანაბრე უნდა იყოს მიღწეული, რაც საკმაოდ რთულია. Legato-ზე მოძრავი ოქტავები მშვიდად ეფინებიან მარცხენა ხელში წარმოდგენილ მელოდიურ ხაზს, რომელსაც პოლიფონიურად ერთვება ძალიან ფერადოვანი სვლები. შუა ნაწილის დასასრულს (ტ.90) საორგანო პუნქტი ზოგადი სიმშვიდის ფონზე, მაინც ავისმომასწავებლად ჟღერს და ამზადებს დამაბულობის კულმინაციურ ტალღას, რომელიც ეტიუდის საწყის განწყობაში გვაბრუნებს.

ეტიუდის ბოლო მონაკვეთი კიდევ უფრო მძაფრად და ბრუტალურად ჟღერს. დინამიური რეპრიზა, მისი შემჭიდროვებული მასშტაბი და დაჩქარებული განვითარება კიდევ უფრო ზრდის კულმინაციური წერტილისკენ სწრაფვის შეგრძნებას, რომელშიც ოქტავები ერთმანეთის საპირისპიროდ მოძრაობენ. ტექნიკური და ემოციური კუთხით ეს მონაკვეთი ალბათ ყველაზე ძნელად შესასრულებელია (ტ.ტ. 114-117).

აღნიშნულ ეტიუდში გამოყენებული უნდა იყოს რიტმული პედალი - ფრაზების გაერთიანებისთვის; პედალი *crescendo* - ჟღერადობის გამსხვილებისთვის და, რა თქმა უნდა, დაგვიანებული პედალი შუა ნაწილის ოქტავეებით ჩაწერილი მელოდიური ხაზის სათანადოდ გადაბმისთვის.

ეტიუდი N.11

მაგ.N11

ეტიუდი N.11-ის მინორი იწყება ოთხტაქტიანი შესავლით, რომელიც შოპენმა რედაქტორის რჩევით მოგვიანებით ჩაამატა. თუკი წინა ეტიუდი დაწერილი იყო სი მინორში (შავ ტონალობად წოდებულ მინორში), ამ ეტიუდის შესავლის მთავარი მელოდიური ბირთვი რიტმულად და ინტონაციურად ძალიან მოგვაგონებს შოპენის მეორე საფორტეპიანო სონატის მესამე ნაწილის, სამგლოვიარო მარშის თემას:

მაგ.N12

აქედან გამომდინარე შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ციკლის დასასრულს შოპენი თანდათანობით ამუქებს ჟღერადობის, ემოციების ფერებს, აღწევს კიდევ უფრო მეტ დრამატიზმსა და სტიქიურობას. ამის შესაქმნელად კომპოზიტორი იყენებს თავისუფალი ვარდნის ეფექტს, რომელზეც აგებულია მარჯვენა ხელის პარტია. იგი უმაღლესი წერტილიდან თავბრუდამხვევად ეშვება, შემდეგ კი ტალღისებურ აღმასვლას განიცდის. ეს ყველაფერი კი ერთგვარი მუსიკალური ქარბორბალს ეფექტს წარმოქმნის.

მთავარი მელოდიური ბირთვი მარცხენა ხელშია მოცემული, რომელსაც ზემოთხსენებულ სტიქიურ მოძრაობაში რიტმული და ჰარმონიული წესრიგი შემოაქვს. იგი

უნდა შესრულდეს მკაცრად, რიტმულად ზუსტად და მკაფიოდ (განსაკუთრებით ეს ეხება პუნქტირულ ბგერებს).

ძირითადი **ტექნიკური სირთულე** ეტიუდის მარჯვენა ხელშია მოცემული, როდესაც შემსრულებელმა უნდა შეძლოს თავისუფალი ხელით, ტეხილად დაშლილი სექსტოლების თანაბრად და ძლიერად შესრულება. ეტიუდის მარჯვენა ხელის ტექნიკური სირთულის დაძლევის გასაღები თავისუფლად და ელასტიურად მოძრავ მაჯაში და პაუზების დროს ხელის სათანადო გათავისუფლებაშია. ასევე მნიშვნელოვანია დადმავალი მოძრაობისას მაქსიმალურად თავისუფალი შეხება კლავიშებთან (თითების დაყრა, როგორც ამას პიანისტები ეძახიან) და ძალის და ენერჯის დაზოგვა უფრო რთული, ვირტუოზული არპეჯიოების შესასრულებლად. ამ სირთულესთან გასამკლავებლად შესაძლებელია გამოვიყენოთ ა. თულაშვილის „წონადი დაკვრის“ მეთოდოლოგიური პრინციპი, რომელიც ხელის წონის (მხრიდან თითის წვერისკენ) სწორ გადანაწილებას გულისხმობს.

თემის პირველი ორი გატარების შემდეგ (ტტ.5-22) ეტიუდი გადადის დომინანტურ ტონალობაში (მი მინორი), სადაც ახალი ენერჯით იწყება მომდევნო ტალღა. 41-45 ტაქტებში, მარჯვენა და მარცხენა ხელში პარტიების გადანაცვლება ხდება. ეს პიანისტისთვის ძალიან კარგი საშუალებაა განიტვირთოს და გაანთავისუფლოს ხელი, შემდგომი ტექნიკური სირთულეების დაძლევის წინ.

ეტიუდის **მხატვრული ამოცანას წარმოადგენს** მისი დრამატული, დამაბული და ბრძოლის სულისკვეთებით აღსავსე სახის წარმოჩენა. მას პირველ რიგში გადმოსცემს მარცხენა ხელის თემა, მტკიცე და მონოლითური ხასიათით, რომელმაც უნდა დაიქვემდებაროს მარჯვენა ხელის ვირტუოზული პასაჟები.

ეტიუდის შუა ნაწილში (ტტ.45-68) ხასიათი შედარებით რბილდება. შემოდის მაჟორული ტონალობები, მარცხენა ხელის მელოდიური ხაზი ხდება უფრო ლირიკული, დამაბულობა იხსნება, თუმცა დროებით. 61-ე ტაქტიდან ერთმანეთისკენ სტიქიურად მოძრავი ტეხილი პასაჟები აწყდება 65 ტაქტის გარინდებას მარცხენა ხელში დადმავალი ქრომატული სვლა *crescendo*-ზე, ახალი ძალებით აბრუნებს ეტიუდის მთავარ მოტივს.

თხზულება უმაღლეს კულმინაციურ წერტილზე სრულდება. მუდმივად ჟღერს ნაწარმოების მთავარი სამგლოვიარო თემა, რომელიც ხან მარცხენა ხელის ოსტინატურ ფიგურებშია ჩამალული, ხანაც ორივე ხელის აკორდული უნისონური ჟღერადობითაა გადმოცემული.

რაც შეეხება პედალიზაციის ხერხებს, შესაძლებელია მივმართოთ ა. თულაშვილის პედალიზაციის სამ პრინციპს: ჰარმონიული პედალი - მთავარი თემის გამოსაკვეთად; რიტმულ პედალი - ტაქტის ძლიერ დროზე ფრაზირების გაერთიანებისთვის და პედალი

crescendo - რომელიც ამ ეტიუდში განსაკუთრებით ეხმარება შემსრულებელს მარჯვენა ხელის პასაჟების სწრაფ ტემპში თითების დაწოლის გარეშე ჟღერადობის გაზრდისთვის.

ეტიუდი N.12

მაგ.N13



ეტიუდი N.12 დო მინორი, ციკლის დასკვნითი ეტიუდია. მისი იდეური და ტონალური კავშირები სცილდება თხზ. 25-ის ფარგლებს და ეტიუდების ორივე რვეულის დასკვნას წარმოადგენს. ესაა მთელი ციკლის ფაქტურული, ტონალური და იდეური დაგვირგვინება, რომელიც კრავს ტონალურ თაღს ციკლის დასწყისსა და დასასრულს შორის.

ეტიუდი პარალელური არპეჯიოების ფაქტურით არის დაწერილი. მას დრამატული, ამაღლებებელი და ქორალური ჟღერადობა აქვს. ამ განწყობის შექმნა ეტიუდის შესრულების დროს განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია. პირველ და მესამე თვლაზე აქცენტირებული ბგერების მეშვეობით, იქმნება მელოდიური ხაზი და ზარისებრი ეფექტი, რომელიც მთელი ეტიუდის განმავლობაში ჰიმნივით ჟღერს. უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება შოპენის მიერ ჩაწერილ ლიგებს, მოძრაობის სუნთქვის ხანგრძლივობას, რომლებიც ხან თითო ტაქტს აერთიანებს და ხან კი რამდენიმე ტაქტზეა გადაჭიმული. ლიგების მიხედვით შემსრულებელი იღებს ზუსტ ფორმულას, თუ როგორ დააკავშიროს მოცემული არპეჯიოები ინტონაციურად ერთმანეთს.

ტექნიკური სირთულეს წარმოადგენს ერთი და იგივე ბგერაზე მეხუთე და პირველი თითების გადანაცვლება ისე, რომ არ მოხდეს პარალელური კვარტოლების დანაწევრება. ეტიუდის მონოლითური და მასშტაბური ჟღერადობის მისაღწევად კი ისევ და ისევ აუცილებელია „წონადი დაკვირვება“ პრინციპის გამოყენება, იმისათვის, რომ ხელის წონა მხრიდან მთლიანად გადანაწილდეს თითებში და არ მოხდეს ფორსირებული დაწოლა, რაც გამოიწვევს აგრესიული და უხეში ჟღერადობის წარმოქმნას, რომელიც სრულიად ეწინააღმდეგება ამ ეტიუდის მხატვრულ ჩანაფიქრს.

ეტიუდის მხატვრული ჩანაფიქრი კი მდგომარეობს იმაში, რომ მსმენელმა ის უნდა აღიქვას, არა როგორც ვირტუოზული არპეჯიოების ჯაჭვი, არამედ როგორც ქორალი, რომელიც აღსავსეა დრამატული პათოსით და წარმოადგენს ციკლის იდეურ კულმინაციას.

ეტიუდის პირველ მონაკვეთში (ტტ.1-22) არპეჯიოების მოძრაობას განსაზღვრავს ლიგები, რომლებიც თითო ტაქტზეა გადაჭიმული. 7-ე ტაქტიდან სუნთქვის გაფართოება ხდება. პირველად გვხვდება ორ ტაქტზე გადანაწილებული ფრაზის შემაკავშირებელი ლიგა, სადაც აუცილებელია ფრაზა შესრულდეს ერთ მოძრაობაზე. პირველი ნაწილის ბოლოს, დო მინორული ტონალობა იცვლება ერთსახელიანი მაჟორით (დო მაჟორი). შუა ნაწილი (ტტ.23-46) იწყება ლა ბემოლ მაჟორში. მელოდიური მოძრაობა ხდება უფრო ინტენსიური. 45-46 ტაქტში სუნთქვა კიდევ უფრო გახშირებული ხდება, აქ ტაქტი იყოფა ორად. ხოლო 46 ტაქტის მესამე და მეოთხე თვლაზე ცალ-ცალკე ლიგაა მოცემული. შესრულებისას ეს ქმნის მოუთმენლობის, სწრაფვის და აღელვების განწყობას. რეპრიზა (ტტ. 47-83) ისევ ბრუნდება დო მინორში, კიდევ უფრო დრამატული და შემტევი ხასიათით. ემოციურად ყველაზე მძაფრ მონაკვეთში (65-66 ტაქტი) შოპენი უკანასკნელად იყენებს მოკლე ლიგებს და ეტიუდის კულმინაციური მონაკვეთი მიმდინარეობს საზეიმო, ამაღლებული და გასხივოსნებული დო მაჟორის ფონზე, რომელიც თითქოს პასუხს სცემს ყველა იმ კითხვას, ყველა იმ წამოჭრილ პრობლემას, დარდს, განცდას, დამაბულობას და კიდევ მრავალ ემოციას, რომელიც მთელი ციკლის განმავლობაში გადანაწილებულია თითოეულ ეტიუდზე. ეს კულმინაცია არ ეკუთვნის მხოლოდ ამ კონკრეტულ ეტიუდს, ეს არის მთელი ციკლის კულმინაცია!

როგორც შოპენის ეტიუდების საკუთარი ინტერპრეტაციის ანალიზმა ცხადყო, მასში ყურადღება გამახვილებულია თითოეული ეტიუდისთვის დამახასიათებელ ფაქტურულ და მხატვრულ ნიშან-თვისებაზე. შედარებით მოკრძალებული ადგილი ეთმობა ეტიუდების ტექნიკურად დაძლევის საკითხებს. ამის მიზეზად დავასახელებთ იმას, რომ მოცემულ ციკლში (თხზ.25), ტექნიკური სირთულეები იმდენად დაკავშირებულია ეტიუდების შინაარსობრივ და დრამატურგიულ მხარესთან, რომ ტექნიკაზე განყენებული საუბარი არსს მოკლებულია. ციკლის ყველა ეტიუდი კონკრეტული იდეის, შინაარსის, განწყობის და მხატვრული სახის მატარებელია. ამ კომპონენტების სწორი ინტერპრეტირებაა შემსრულებლის მთავარი ამოცანა და ტექნიკა, ამ შემთხვევაში, მხოლოდ დამხმარე საშუალებაა, რომელიც ექვემდებარება მხატვრული ამოცანების გადაჭრას. ამდენად ის ყოველთვის დაკავშირებულია შინაარსობრივ მხარესთან და მხოლოდ მისგან გამომდინარეობს. თუკი ეტიუდის შესრულების სტრატეგია მხატვრული თვალსაზრისით სწორად იქნება დაგეგმილი, შემსრულებელს ზუსტად ექნება წარმოდგენილი თუ როგორი

ჟღერადობის და დრამატურგიული განვითარების მიღწევა სურს, ბევრი ტექნიკური სირთულე თავისთავად დაიძლევა.

თითოეული ეტიუდის მხატვრული და ტექნიკური დამლევის შემდეგ, აუცილებლად წამოიჭრება ეტიუდების მეორე რვეულის ციკლად გააზრების, განვითარების ერთიანი დრამატურგიის შექმნის საკითხი. საკუთარ ხედვას, ამასთან დაკავშირებით ეტიუდების ანალიზის დასკვნის სახით წარმოვადგენთ.

უცნობია იყო თუ არა ჩაფიქრებული ოცდაოთხი ეტიუდი ერთიან ციკლად, თუმცა მკვლევარებისა და შემსრულებლების უმეტესობა ადასტურებს, რომ ეტიუდების ორ რვეულში იკვეთება ტონალური, ფაქტურული, შინაარსობრივი კავშირები, დრამატურგიის განვითარების ერთიანი ხაზი, რაც აძლევთ მათ იმის მტკიცების საშუალებას, რომ შოპენის ოცდაოთხი ეტიუდი სწორედ ერთიან, მონოლითურ ციკლს წარმოადგენს. თუმცა, როგორც არაერთხელ აღინიშნა, საშემსრულებლო პრაქტიკაში დამკვიდრდა, არა მხოლოდ მთლიანი ციკლის, არამედ ერთ-ერთი რვეულის ციკლად შესრულების ტრადიციაც. ოცდაოთხი ეტიუდის ორ ციკლად დაყოფა, ბუნებრივად იწვევს დრამატურგიული და შინაარსობრივი აქცენტების გადანაცვლებას. მკვლევარების შეხედულებით ეტიუდების პირველი რვეული ციკლურობის თვალსაზრისით უფრო მონოლითურია, მეორე კი შედარებით ჭრელი, კალეიდოსკოპური. მეორე რვეულში (თხზ.25) მართლაც წარმოდგენილია უამრავი ფაქტურული, ტონალური, მხატვრული თუ ემოციური გადაძახილი (ამ კავშირებზე ვსაუბრობთ თითოეული ეტიუდის გარჩევის დროს), რომელმაც ერთი მხრივ, შეიძლება დაჩრდილოს ციკლის დრამატურგიული განვითარების ერთიანი ხაზის წარმოჩენა, თუმცა მეორე მხრივ, კავშირთა ამგვარი სიმრავლე შემსრულებელს აძლევს იმის საშუალებას, რომ საკუთარი შეხედულებითა და მხატვრული გემოვნების გათვალისწინებით დასვას მისთვის სასურველი აქცენტები.

ციკლურობის თვალსაზრისით ეტიუდების მეორე რვეული განვითარების აღმავალ დრამატუგიაზე აიგება, სადაც კულმინაცია მიღწეულია ციკლის დასკვნით, მეთორმეტე ეტიუდში. ციკლი უდარდელი, მსუბუქი, ლირიკული ჟღერადობით იწყება, დასასრულს კი დრამატულ აპოთეოზში გადაიზრდება. შესაბამისად, მსმენელს აქვს საშუალება თვალი გაადევნოს იმას, თუ როგორ ამზადებს კომპოზიტორი უმაღლეს კულმინაციურ წერტილს, როგორ ამუქებს ნელ-ნელა ჟღერადობას. ხასიათების ელფერის ცვლილება, ფაქტურული, ტონალური თუ შინაარსობრივი კონტრასტები მსმენელზე ახდენს უზარმაზარ მხატვრულ შთაბეჭდილებას.

აღსანიშნავია, რომ ერთმანეთის გვერდით განლაგებული ეტიუდები მთელ რიგ მსგავსებებს ავლენენ, ამდენად ისინი შეიძლება გავაერთიანოთ შიდა ჯგუფებში, რომლებიც ერთიანი დრამატურგიული ხაზის განვითარებას ექვემდებარებიან.

თხზ. 25-ის N1 და N2 ეტიუდები ერთ ჯგუფში შედიან - ლირიკული, მსუბუქი, ჰაეროვანი ჟღერადობით, არპეჯირებული ფაქტურით და რიტმული სურათით. ეტიუდები დაკავშირებულია ტონალურადაც. N2 ეტიუდი წინა ეტიუდის პარალელურ მინორშია დაწერილი, ამდენად ერთი ემოციური განწყობის განსხვავებულ რაკურსში ჩვენებას წარმოადგენს.

შემდეგ ჯგუფში შეიძლება გავაერთიანოთ ეტიუდები N3, N4, N5 და N6. მათთვის საერთოა აკორდული ფაქტურა, სინკოპირებული ან პუნქტირული რიტმული ნახაზის დომინირება და მელანქოლიური განწყობა, რომელიც მეორე, შიდა ჯგუფის ბოლოსკენ სულ უფრო გამოკვეთილად ისმის. პირველის მსგავსად, მეორე შიდა ჯგუფიც იწყება მაჟორულ ტონალობაში, შემდეგ კი კვლავ მინორს უბრუნდება. ისევე, როგორც პირველ შემთხვევაში, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ერთი და იგივე ემოციური მდგომარეობა აქ სხვადასხვა რაკურსშია ნაჩვენები. ეტიუდი N6 ფაქტურის თვალსაზრისით განსხვავებულია. წინა ეტიუდებთან მას აკავშირებს განწობა და ციკლში მას ერთგვარად გარდამავალი ფუნქცია აკისრია, ის ამზადებს ციკლის ლირიკულ ცენტრს.

ეტიუდი N7 ციკლის ლირიკულ ცენტრს წარმოადგენს. ის ცალკე მდგომია ეტიუდების მეორე რვეულში. ესაა თხზ. 25-ის ერთადერთი ნელი ეტიუდი, რომელშიც ოსტატურად გამოყენებული საკომპოზიციო ხერხებით ავტორი საოცარ მხატვრულ სახეს ქმნის. ის მუდმივად იცვლება, ვითარდება და კულმინაციურ მომენტში ტრაგიზმსაც კი აღწევს. შესაბამისად, ამ ეტიუდის შესრულება პიანისტისგან მოითხოვს ძალებისა და ემოციების სწორ გადანაწილებას, რათა არ მოხდეს ემოციების ზედმეტი დახარჯვა, ვინაიდან წინ კიდევ ერთი და მთავარი კულმინაციაა შესასრულებელი.

ეტიუდები N8 და N9 ემოციური განტვირთვის როლს ასრულებენ. ისინი აბრუნებენ სილაღეს, სიმსუბუქეს, მაჟორულ ფერებს, თუმცა დროებით, გენერალური კულმინაციის წინ.

თხზ.25-ის დასკვნითი სამი ეტიუდი ერთიან სუნთვაზე სრულდება. ეს ციკლის დრამატურგიული კულმინაციაა, რომელიც აპითეოზს დასკვნით ეტიუდში აღწევს. შესაბამისად, პიანისტის მთელი საშემსრულებლო რესურსი ისე უნდა გადანაწილდეს, რომ ციკლის კულმინაცია შესაფერისად იყოს წარმოდგენილი.

მაშასადამე, ჩვენს ინტერპრეტაციაში ციკლი წარმოდგენილია ორი კულმინაციური წერტილით. პირველი (ეტიუდები N1-N7) - წარმოადგენს სვლას სიწყნარიდან ღრმა სევდამდე, მეორე (ეტიუდები N8-N12) - სიხარულიდან დრამატულ აპოთეოზამდე.

დასკვნა

წინამდებარე კვლევა ეძღვნებოდა ქართული პროფესიული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლების ა. ვირსალაძისა და ა.თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების შესწავლას და მათ შედარებით ანალიზს. მიზანს წარმოადგენდა მათი გავლენების ძიებას, როგორც ქართულ თანამედროვე საფორტეპიანო სკოლაზე ზოგადად, ასევე საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ანალიზის მაგალითზე. ქართული პროფესიული სამუსიკო განათლების სათავეების კვლევა უაღრესად მნიშვნელოვანია და სცდება ერთი სადისერტაციო ნაშრომის ფარგლებს. ამდენად, დარწმუნებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ აღნიშნული საკითხი კიდევ არაერთი მკვლევარის ინტერესთა სფეროში მოექცევა. ჩვენი ნაშრომი კი პირველ, მოკრძალებულ ნაბიჯს წარმოადგენს ამ გზაზე.

კვლევის შედეგად შემდეგი დასკვების გამოტანაა შესაძლებელი:

ქართული საფორტეპიანო სკოლა და ქართული პროფესიული სამუსიკო განათლება უშუალოდაა დაკავშირებული ევროპულ მუსიკალურ ტრადიციებთან, რომლებიც საქართველოში, როგორც რუსეთის იმპერიის გავლით, ისე უშუალოდ ევროპის სხვადასხვა ქვეყნიდან შემოვიდა.

ქართული საფორტეპიანო სკოლის ჩამოყალიბება საკმაოდ სწრაფი ტემპებით და მრავალმხრივად მიმდინარეობდა. ძალიან მოკლე დროში ქართველმა პიანისტ-პედაგოგებმა, არა მხოლოდ აითვისეს და პრაქტიკაში დანერგეს ევროპაში საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი გამოცდილება, არამედ შექმნეს თეორიული მეთოდოლოგიური ნაშრომები, რომლებმაც საფორტეპიანო სწავლების ხელოვნება ახალ საფეხურზე აიყვანეს.

ა.თულაშვილისა და ა.ვირსალაძის მეთოდოლოგიური ნაშრომები ავლენს იმდროინდელი საშემსრულებლო სტანდარტებისა და მოთხოვნების ღრმა და საფუძვლიან ცოდნას. ამავდროულად, სახეზეა უნიკალური მიგნებებიც (ა. თულაშვილის „საბავშვო პედალი“), რომელიც საბჭოთა კავშირის პედაგოგიურ პრაქტიკაში იყო დანერგილი.

ა. ვირსალაძის და ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიური პრინციპების შედარებითი ანალიზისას გამოივეთა მათ ხედვებს შორის არსებული მსგავსებები და განსხვავებები, რომელიც გახდა ქართული საფორტეპიანო სკოლის ორი განსხვავებული შტოს განვითარების საფუძველი. ამავდროულად, კვლევა ადასტურებს, რომ მათ შეხედულებებს დღესაც არ დაუკარგავთ აქტუალობა და ისინი შეიძლება იყოს გამოყენებული თანამედროვე საშემსრულებლო თუ პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

ფრედერიკ შოპენის საფორტეპიანო ეტიუდების მეორე რვეულის საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ანალიზიც ა. ვირსალაძისა და ა. თულაშვილის მეთოდოლოგიების გავლენების ძიების პრიზმაში წარიმართა. ანალიზმა დაადასტურა, რომ შესაძლებელია მათი პრინციპების სინთეზური გამოყენება, რომელიც გულისხმობს ორი უდიდესი ქართველი პიანისტისა და პედაგოგის საუკეთესო რჩევების გათვალისწინებას და მათ დანერგვას ყოველდღიურობაში. უმნიშვნელოვანესი აღმოჩნდა ჩატარებული კვლევის შედეგად სწორედ იმის აღმოჩენა, რომ მე, როგორც შემსრულებელი და პედაგოგი, მუშაობისას ვიყენებ ორივე მათგანის მეთოდებს, ვიღებ მათგან საუკეთესოს, რის შედეგადაც წარმოვადგენ საკუთარ, ინდივიდუალურ საშემსრულებლო სტილს. მეთოდოლოგიური ნაშრომების შექმნიდან თითქმის საუკუნის შემდეგაც უაღრესად საინტერესოა ორივე მიმდინარეობის პრინციპების გაზიარება და მათი გამოყენება ყოველდღიურ შემოქმედებით საქმიანობაში.

ბიბლიოგრაფია

1. არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დევილ, ი მარიკა ნადარეიშვილი. *მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2004.
2. ახმეტელი, მანანა. *ელისო ვირსალაძე*. თბილისი: სსიპ კლასიკური მუსიკის დაცვის, განვითარების და პოპულარიზაციის ცენტრი, 2012.
3. ბაშვიროვი, დიმიტრი. «სიტყვა ჩემს მასწავლებელზე.» *საბჭოთა ხელოვნება* 3 (1974).
4. ბუჩუკური, რ, ნ. თავხელიძე. «საფორტეპიანო ტექნიკის ასპექტები.» თბილისი, 2009.
5. გაჩეჩილაძე, ნ. *შოპენის 24 ეტიუდი*. სამეცნიერო-მეთოდური ნარკვევი, თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, ნ.დ.
6. დავლიანიძე, ედგარ. *პროფესორი ანა თულაშვილი - მონოგრაფია*. თბილისი: თბილისი სახელმწიფო კონსერვატორია, 2003.
7. დავლიანიძე, ედგარ. «ქართული საფორტეპიანო მუსიკის სათავეებთან.» *ხელოვნება*, 1985.
8. დონაძე, ვლადიმერ, ოთარ ჩიჯავაძე, ი გრიგოლ ჩხიკვაძე. *ქართული მუსიკის ისტორია*. თბილისი: განათლება, 1990.
9. ექსანიშვილი, ელეონორა. «ანა თულაშვილი.» *საბჭოთა ხელოვნება* 3 (1979).
10. *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. T. 5. თბილისი, 1980.
11. ვაჩნაძე, მარგარიტა. «ნარკვევები საფორტეპიანო მუსიკის სიტორიიდან .» *ხელოვნება*, 1973.
12. ვაჩნაძე, მარგარიტა. *ნარკვევები ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიიდან*. თბილისი, 1973.
13. ვაჩნაძე, მარგარიტა. «ნარკვევები ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიიდან.» *ხელოვნება*, 1973.
14. ვირსალაძე, ანასტასია. «საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ანა ესიპოვას ტრადიციები.» *საბჭოთა ხელოვნება* 3 (1979).
15. ვირსალაძე, ანასტასია. «ჩემი მასწავლებელი ანა ესიპოვა.» *საბჭოთა ხელოვნება* 3 (1966).
16. ვირსალაძე, ელისო. «სამუდამოდ მოსაგონარი.» *საბჭოთა ხელოვნება*, 1974: 3-4.
17. ვირსალაძე, ელისო. «სამუდამოდ მოსაგონარი.» *საბჭოთა ხელოვნება* 3 (1974).
18. ვლასენკო, ლევ. «დიდი და ლამაზი სულის ადამიანი.» *საბჭოთა ხელოვნება* 3 (1974).
19. თავაძე, რეზო. *ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდის საკითხები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია,

20. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია, 1998.
21. თულაშვილი, ანა. «ალოიზ მიზანდარი .» მონოგრაფია, თბილისი.
22. თულაშვილი, ანა. «ალოიზ მიზანდარი.» *საბჭოთა ხელოვნება* 5 (1954): 38-40.
23. თულაშვილი, ანა. «პედალის შესახებ.» ხელნაწერი, თბილისი, 1936.
24. თულაშვილი, ანა. «საბავშვო პედალი.» ხელნაწერი, თბილისი, 1929.
25. თულაშვილი, ანა. «სწავლების ჩემი მეთოდი.» ხელნაწერი, თბილისი, 1936.
26. თულაშვილი, ანა. «ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა მხატვრულ შესრულებაში.» ხელნაწერი, თბილისი, 1942-43.
27. კილაძე, ნანა. «ანა თულაშვილი.» *საბჭოთა ხელოვნება* 1 (1969).
28. ლისტი, ფერენც. *შოპენი*. თბილისი: ნაკადული, 1987.
29. მშველიძე, არჩილ. *სამუსიკო განათლება საქართველოში*. თბილისი: ხელოვნება, 1976.
30. ნ.გიორგაძე. «ალოიზ მიზანდარი.» *მერანი*, 1969.
31. ჟვანია, ნინო. *კარლჰაინც შტოკჰაუზუნის საფორტეპიანო შემოქმედება და პიანისტის საშემსრულებლო შესაძლებლობების სპექტრის გაფართოების პრობლემა ახალ მუსიკაში*. დისერტაცია, თბილისი: თბილისი სახელმწიფო კონსერვატორია, 2006.
32. სამსონიძე, ლონდა. *მუსიკის ფსიქოლოგია*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2012.
33. სიხარულიძე, მამუკა. *შოპენის ეტიუდების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხები*. დისერტაცია, თბილისი: თბილისი სახელმწიფო კონსერვატორია, 2010.
34. ტორაძე, გულბათ. *ანასტასია ვირსალაძე*. თბილისი: ხელოვნება, 1981.
35. ტორაძე, გულბათ. «დიდბუნებოვანი ადამიანი.» *საბჭოთა ხელოვნება* 3 (1974).
36. *ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია*. ტ. 4. თბილისი: ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის მთავარი სამეცნიერო რედაქცია, 1979.
37. ქავთარაძე, ნანა. «თბილისის N.1 სამუსიკო სკოლა და დ. არაყიშვილის სახ. N.1 სმუსიკო სასწავლებელი .» *განათლება*; 1976.
38. ხოჯავა, რუსუდან. «პიანისტური ხელოვნების პრობლემების ზოგადი მიმოხილვა.» *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 2012.
39. ხოჯავა, რუსუდან. «რჩეული ნაწერები.» *ეთნოპოლიტიკა*, 2010.
40. Алексеев, А. *История фортепианного искусства*. Т. 2. Москва: Музыка, 1967.
41. Ансерме, Э. *Статьи о музыке и воспоминания*. Москва: Сов. композитор, 1986.
42. Арутюнов, Д. *О роли эллипсиса в музыке Ф. Шопена*. Москва: Музыка, 1989.
43. Асафьев, Б. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград, 1971.
44. Балакирев, М. *воспоминания и письма*. Ленинград: Музгиз, 1962.

45. Бороздин, Н. «Музыкальные заметки.» *Кавказ* 91 (1873).
46. Бороздин, Н. «Музыкальные заметки.» *Кавказ*, 7 1873.
47. Бороздин, Н. «Музыкальные заметки.» *Кавказ*, 5 1873.
48. Бороздин, Н. «Музыкальные заметки.» *Кавказ* 91 (1873).
49. Бэлза, И. *Шопен*. Москва: Издательство академии наук СССР, 1960.
50. Гарбузов, Н. *Зонная природа темпа и ритма*. Москва: Изд. АН СССР, 1950.
51. Герсамя, И. *К проблеме психологии творчества*. Тбилиси: Мецниереба, 1985.
52. Грум-Гржимайло, Т.Н. *Музыкальное исполнительство*. Москва: Знание, 1984.
53. Иполитов-Иванов, М. *50 лет русской музыки в моих воспоминаниях*. Москва: Музгиз, 1934.
54. Коган, Г. *Избранные статьи*. Москва: Советский композитор, 1985.
55. «Концерт в пользу самарцев,» *Тифлисский вестник* 4 (1874).
56. Корганов, В. «К 15- летию существования в Тбилисе первой музыкальной школы Н.Н. 314,315.» *Кавказ* 314,315 (б.д.).
57. Корто, Альфред. *О фортепианном искусстве*. Москва: Музыка, 1965.
58. Левин, И. *Основные принципы игры на фортепиано*. Санкт-Петербург: Лань, 2017.
59. Мазель, Л. *Шопен*. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1960.
60. Медушевский, В. *О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки*. Москва: Музыка, 1976.
61. Метнер, Н. *Повседневная работа пианиста и композитора*. Москва: Музыка, 1963.
62. Мильштейн, Я. *Советы Шопена пианистам*. Москва: Музыка, 1967.
63. Нейгауз, Г. «Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. » *Советский композитор*, 1983.
64. Орлова, Е. *Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления*. Москва: Музыка, 1984.
65. Рубинштейн, С. *Основы общей психологии*. Т. Издание второе. Москва: Педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1946.
66. Соколов, М. *Пианисты рассказывают*. Москва: Советский композитор, 1988.
67. Станиславский, К. *Работа актера над собой*. Москва: Искусство, 1954.
68. Стоянов. «Отчет о состоянии Кутаисской гимназии за 1884 г.» *Тифлис*, 1885.
69. Теплов, Б. *Проблемы индивидуальных различий*. Москва: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1961.
70. Цыпин, Г. *Портреты советских пианистов*. Москва: Советский композитор, 1982.

71. Чернова, Т. *Драматургия в инструментальной музыке*. Москва: Музыка, 1984.
72. Южак, К. *О природе и специфике полифонического мышления*. Москва: Музыка, 1975.
73. Botstein, Leon. «Beethoven's Pupil.» *www.leonbotstein.com*. 14 11 2004.
<https://www.leonbotstein.com/blog/beethovens-pupil>.
74. Brée, Malwine. *The Groundwork Of The Leschetizky Method*. Sagwan Press, 2018.
75. Czerny, Carl. «Recollections from My Life.» 18. <https://www.jstor.org/stable/740427?seq=1>.
76. Klein, Andreas. *The Chopin "Etudes": An indispensable pedagogical tool for developing piano technique*. 1989. <https://scholarship.rice.edu/handle/1911/16247>.
77. Kuerti, Anton (. «Carl Czerny: In the Shadow of Beethoven.» 1997.
<https://www.thefreelibrary.com/Carl+Czerny%3A+in+the+shadow+of+Beethoven.-a030102562>.
78. *Lev Vlasenko*. б.д. https://en.wikipedia.org/wiki/Lev_Vlassenko.
79. Lourenço, Sofia. «European Piano Schools:Russian, German and French classical piano interpretation and technique .» 12 2010 г.
https://www.researchgate.net/publication/289932106_European_Piano_Schools_Russian_German_and_French_classical_piano_interpretation_and_technique.
80. Qu, Miaoyin. «Piano Playing in the German Tradition, 1840-1900: Rediscovering.» 6 2015 г.
<http://etheses.whiterose.ac.uk/9126/1/Miaoyin%20Qu%20-%20PhD%20eThesis.pdf>.

აუდიო-ვიზუალური მასალები

81. Amirejibi, T. (2009, 1 16). *Chopin Ballade No. 4 f-moll*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=VfjzGcQHcTI>
82. Amirejibi, T. (2009, 1 14). *Chopin, Fantasia-impromptu. op66 cis-moll*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: https://www.youtube.com/watch?v=G_bwzJFIJRA
83. Amirejibi, T. (2015, 9 28). *Franz Liszt - Hungarian Fantasia for Piano and Orchestra*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=FePJoUsd1fE>
84. Amirejibi, T. (2015, 10 21). *Laghidze Rondo Toccata - 1964*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=P3g97lhUCyA>
85. Beraia, N. (2020, 2 9). *Chopin 12 etudes Op.25 ილიაუნის სამუსიკო ხელოვნების პროგრამის დოქტორანტების კონცერტი*. Retrieved from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=isaP7Yo8WEk&feature=share>
86. Beraia, N. (2014, 11 27). *Schumann-Liszt "Widmung"*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: https://www.youtube.com/watch?v=SDt0BOSi_WE

87. Beraia, N. (2015, 4 26). *Antonín Dvořák piano trio N.4 Op.90 Dumky*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/: https://www.youtube.com/watch?v=Fzf80ZQT050](https://www.youtube.com/watch?v=Fzf80ZQT050)
88. Beraia, N. (2015, 2 11). *Beethoven 32 Variations in c minor*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) https://www.youtube.com/results?search_query=natia+beraia+beethoven
89. Beraia, N. (2015, 6 3). *F.Mendelssohn Piano Trio N.1 Op.49*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=uJBQq9rUvnw>
90. Beraia, N. (2015, 1 16). *Verdi Liszt Rigoletto*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=dsVFJ46pWdc>
91. Beraia, N. (2017, 5 19). *M. Davitashvili - Khorumi*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=3Qu3OPShd20>
92. Beraia, N. (2019, 3 1). *Chopin etudes N3,4,5,8,12, Op.10 ირინა სულხანიშვილის ხსოვნისადმი მიძღვნილი კონცერტი*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=yJZeN8EBq3E>
93. Beraia, N., & Beraia, T. (2016, 5 28). *Mozart Concerto for two pianos and Orchestra Es-Dur KV 365*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=CUDRwCyIOHo>
94. Beraia, N., & Beraia, T. (2017, 4 20). *Ravel - La Valse*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=BUczPe0vdNU>
95. Beraia, T. (2013, 1 30). *Prokofiev toccata op.11*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) https://www.youtube.com/results?search_query=tamar+beraia
96. Beraia, T. (2014, 11 28). *Bach-Busoni Chaconne*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=f-nqX8wxBl4>
97. Beraia, T. (2017, 2 2). *Beethoven Piano Concerto No.5 in E flat major op.73*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=BeRVqyEQAkW>
98. Beraia, T. (2017, 5 29). *Mussorgsky Pictures at an exhibition*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=Bg1mMfzzZfU>
99. Buniatishvili, K. (2015, 9 4). *Chopin Ballade No. 4 In F Minor, Op. 52*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=ue1pw00KYm8>
100. Buniatishvili, K. (2017, 3 26). *Liszt Piano Concerto no. 2 - L'Orchestre de Paris - Andrey Boreyko*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=Zuhzdr1lJzY>
101. Buniatishvili, k. (2018, 12 17). *Schumann piano concerto, conducted by Zubin Mehta*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=Gfn-C9umBS0>
102. Buniatishvili, K. (2019, 5 22). *Schubert: Impromptu No. 3 in G-Flat Major, Op. 90, D. 899*. Retrieved 2020, from [https://www.youtube.com/:](https://www.youtube.com/) <https://www.youtube.com/watch?v=LUp2u9wI1fY>

103. Kerer, R. (2015, 11 27). *Beethoven, Prokofiev, Chopin, Liszt - live 1977*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=jMIfCgSUBwg>
104. Kerer, R. (2015, 6 12). *Chopin Etude op. 10 no. 12 for Lenin and Gorky - video 1963*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=HPpqXQzblhI>
105. Kerer, R. (2015, 3 9). *Liszt Transcendental Etude no. 10*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=QdQvX5pTBEo>
106. Kerer, R. (2016, 7 22). *Rachmaninoff Piano Concerto no. 2 - video 1978*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: https://www.youtube.com/watch?v=LG4_AEror58
107. Virsaladze, E. (2013, 1 13). *Bach*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=J1nM9nkTuoY>
108. Virsaladze, E. (2015, 8 5). *Haydn, Mozart, Shostakovich, Schumann - video 1975*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=vGPrPL8m7Xw>
109. Virsaladze, E. (2016, 01 19). *Chopin Scherzo no. 3*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: https://www.youtube.com/watch?v=_MeMbtA5D9s
110. Virsaladze, E. (15 May 2019, 5 15). *Chopin*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=6ACryC36NY4>
111. Vlassenko, L. (2015, 4 10). *Liszt Piano Concerto no. 2 - video 1986*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=9uDQKJ-HIn4>
112. Vlassenko, L. (2015, 12 15). *Mozart Piano Concerto no. 23, K. 488*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=eYmpjEFNWIA>
113. Vlassenko, L. (2016, 4 7). *Liszt Hungarian Fantasy - video 1986*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=jnDC9NmmE0E>
114. Vlassenko, L. (22 Feb 2020, 2 22). *Liszt, Scarlatti, Rachmaninoff – live 1956*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/>: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5XEgiOZ2bo>