

# გამართული ტექნიკის მნიშვნელობა საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნებაში და მისი გაუმჯობესების ზოგიერთი პრაქტიკული ასპექტი

## დაჩი თაქთაქიშვილი

*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: ასოცირებული პროფესორი ირინე ებრალიძე

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი

თბილისი 2021

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.

დაჩი თაქთაქიშვილი

ხელმოწერა:

თარიღი: 20.07.2021

## აბსტრაქტი

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების პორტფოლიოს წერითი კომენტარით თემაზე “გამართული ტექნიკის მნიშვნელობა საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნებაში და მისი გაუმჯობესების ზოგიერთი პრაქტიკული ასპექტი.”

პორტფოლიოს ძირითად მიზანს წარმოადგენს საფორტეპიანო ტექნიკის ზოგიერთი საკითხი, პრობლემური მხარეების გაანალიზება და მათი გადაჭრის პრაქტიკული გზების ძიება შესაბამისი ლიტერატურისა და ავტორის პირადი საშემსრულებლო და პედაგოგიური გამოცდილების საფუძველზე.

პორტფოლიოს კვლევის საკითხებია: საშემსრულებლო ტექნიკის არსის დადგენა, მისი განვითარების და მიდგომათა ცვალებადობის მიმოხილვა ისტორიულ პექსპექტივაში; საფორტეპიანო ტექნიკის საკითხებისადმი მიძღვნილი მსოფლიო და ქართველი მუსიკოსების მიერ შექმნილი ნაშრომების განხილვა და მათი დამოკიდებულების შედარება; აღნიშნულ ნაშრომებზე და საკუთარ საშემსრულებლო თუ პედაგოგიურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით თვითმყოფადი ხედვის წარმოჩენა; საშემსრულებლო ტექნიკის უმნიშვნელოვანესი, საბაზისო ასპექტების განსაზღვრა, მათი დახვეწისა და სრულყოფის პრაქტიკული გზებისა და ხერხების შემოთავაზება.

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

პორტფოლიოს პრაქტიკულ ნაწილში წარმოდგენილია რევაზ ლალიძის „რონდო-ტოკატის“ და ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატის cis-moll, თხზ.27, No.2. საკუთარი ინტერპრეტაციის საშემსრულებლო ანალიზი. ნაწარმოებების შერჩევა განპირობებულია საკითხისადმი ჰოლისტური მიდგომით და ავტორის სურვილით, წარმოაჩინოს საფორტეპიანო ტექნიკის განსხვავებული ასპექტები. შესაბამისად, თუ რევაზ ლალიძის რონდო-ტოკატის ანალიზი მეტწილად ეყრდნობა მუსიკალური მასალის ტექნიკური სირთულეების და მათი დამღვევის გზების განხილვას, ბეთჰოვენის სონატის განხილვისას აქცენტი გადატანილია მხატვრული სახეების, შინაარსისა და დრამატურგიის გააზრებასა, გახსნასა და გადმოცემაზე.

პორტფოლიოს შესავალ თავებში განხილულია საფორტეპიანო ტექნიკის მნიშვნელობა საშემსრულებლო ხელოვნებაში, მისი ჩამოყალიბების ეტაპები, მეოცე საუკუნის საფორტეპიანო-საშემსრულებლო მეთოდოლოგიის განვითარება, გამოჩენილი ვირტუოზების და პედაგოგების მოსაზრებები და ნაშრომები საფორტეპიანო ტექნიკაზე. შემდგომ თავებში განხილულია ქართველი და უცხოელი პიანისტ-პედაგოგების ნაშრომების ანალიზი, „გონებრივი“ და „ფსიქო-ტექნიკის“ შესწავლის აუცილებლობა, შემსრულებლის ფსიქოლოგიური და ფიზიოლოგიური თავისებურებების კვლევა ტექნიკასთან მიმართებაში. დაბოლოს, პორტფოლიოში წარმოდგენილია ტექნიკური პრობლემების გადაჭრის ის ხერხები, რომელსაც თავად იყენებს ავტორი საკუთარ საშემსრულებლო, თუ პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

კვლევის მნიშვნელობა გამოიხატება სამ მთავარ ასპექტში: უპირველეს ყოვლისა, ნაშრომი შეიცავს ინდივიდუალურ, სუბიექტურ ხედვას საფორტეპიანო ტექნიკაზე, რომელიც მსოფლიო საუკეთესო გამოცდილების შესწავლას ეფუძნება; ამასთან, პორტფოლიო შეიცავს პრაქტიკულ რჩევებს ამა თუ იმ ტექნიკური სირთულის დაძლევის თვალსაზრისით; დაბოლოს, ნაშრომი წარმოადგენს პირველ მცდელობას საშემსრულებლო-ტექნიკურ ასპექტში გაანალიზდეს რევაზ ლაღიძის ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული ნაწარმოები - „რონდო-ტოკატა“, რომელიც მანამდე აღნიშნული კუთხით კვლევის ობიექტი არ ყოფილა.

კვლევის შედეგები ცხადყოფს გამართული საფორტეპიანო ტექნიკის მნიშვნელობას საშემსრულებლო ხელოვნებაში, სახავს მისი დახვეწისა და სრულყოფის გზებს, წარმოაჩენს შემსრულებლის მუშაობის სტრატეგიასა და მიდგომებს მაღალმხატვრული ნაწარმოებების შესწავლის დროს.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: მეთოდოლოგია, კვლევა, საშემსრულებლო სკოლა, ანალიზი, ინტერპრეტაცია, ტექნიკური პრობლემები, ქართული საფორტეპიანო სკოლა, ტექნიკა, გონებრივი ტექნიკა, საფორტეპიანო შემსრულებლობის ისტორია, პრობლემატიკა.

## Abstract

This dissertation represents a portfolio of the author's own piano interpretations with written comments on the topic: "The importance of technique for the art of piano performance and practical aspects of its improvement."

The research aims at identifying problematic areas of piano performance technique and proposes practical ways to solve them based on the analysis of relevant literature and the author's own performing and pedagogical experience.

The portfolio seeks to analyze the following research questions: to determine the notion of the piano performance technique, to review its development and varying approaches in a historical perspective, to review existing literature on piano performance technique by world and Georgian musicians and to draw comparative conclusions, to reflect on the author's own performing and pedagogical experience, and to propose a unique approach on the most important, basic aspects of piano technique, as well as practical ways of refining and perfecting it.

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

The practical part of the portfolio is the analysis of the author's piano interpretation of Revaz Laghidze's "Rondo-toccatà" and Ludwig van Beethoven's Piano Sonata cis-moll, Op. 27, No. 2. The author's choice of the piano works is motivated by a holistic approach and the desire to review different aspects of the piano performance technique. Accordingly, while the analysis of Revaz Laghidze's "Rondo-toccatà" is largely based on a discussion of the technical difficulties of musical material and ways of overcoming them, the study of Beethoven's sonata focuses on understanding, unpacking, and conveying artistic images, content, and dramaturgy.

The introductory chapters of the portfolio discuss the importance of piano technique in piano performing art, the stages of its formation, the development of twentieth-century piano performance methodology, review the opinions and works on the piano playing technique of prominent virtuosos and teachers, the analysis of Georgian and foreign pianists' performance. The following parts focus on the need for the study of the "mental" and "psycho-technique" and the performer's physiological and psychological in relation to the

technique. Finally, the portfolio presents the methods of solving recurring technical issues based on the author's own interpretation experience and pedagogical practice.

The importance of the research is underscored by three major aspects: first, it conveys the author's unique view of the piano technique that has been informed by the study of world best practices, second, the research contains practical advice on overcoming recurring technical difficulties in piano performance; last but not least, the study includes first ever analysis of the most reknown Georgian piano piece - Revaz Laghidze's "Rondo-toccatà" - from the piano performance technique perspective as, up to date, the latter has never been the subject of any similar research.

The results of the research reveal the importance of the piano technique in the piano performing art, show the ways for its refinement and perfection, unveil strategies and approaches for piano performers on how to study, approach, and perform high artistic value piano pieces.

Keywords: methodology, research, performing school, analysis, interpretation, technical challenges, Georgian piano school, technique, mental technique, history of piano performance, problematics.

## მადლობა

მადლობას ვუხდით ჩემს ხელმძღვანელს ნინო მამრამეს, თანახელმძღვანელს ირინე ებრალიძეს და მუსიკის ცენტრის დირექტორს მარინა ადამიას გაწეული დახმარებისთვის.

ამ ნაშრომს ვუძღვნი დედას - ილიას უნივერსიტეტის პროფესორის ლალი გვასალიას კეთილ სულს და მის ნათელ ხსოვნას.

## სარჩევი

სარჩევი	viii
სანოტო მაგალითების და მედია მატარებლების ჩამონათვალი	ix
1. შესავალი	1
2. საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარება მე-20 საუკუნეში	16
3. ქართველი პიანისტ-პედაგოგების ნაშრომები საფორტეპიანო ტექნიკაზე	27
4. საფორტეპიანო ტექნიკის მნიშვნელობა საშემსრულებლო ხელოვნებაში და მისი გაუმჯობესების ზოგიერთი პრაქტიკული ხერხი	45
4.1 ხერხი პირველი: თავისუფლება	48
4.2 ხერხი მეორე: გონებრივი ტექნიკა	53
4.3 ხერხი მესამე: გონებრივი დამახსოვრების ტექნიკა	59
4.4 ხერხი მეოთხე: ავტომატიზაცია	63
5. კომენტარები	66
5.1 რევაზ ლალიძე „რონდო-ტოკატა“	67
5.2 ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი საფორტეპიანო სონატა თხზ.27 N2	81
6. დასკვნა	94
ბიბლიოგრაფია	98



### სანოტო მაგალითების ჩამონათვალი:

მაგალითი 1.1	6
მაგალითი 1.2	7
მაგალითი 2.1	23
მაგალითი 4.2.1	58
მაგალითი 4.2.2	58
მაგალითი 4.3.1	60
მაგალითი 4.3.2	61
მაგალითი 4.4.1	64
მაგალითი 5.1.1	69

### თანდართული ნოტები:

1. რევაზ ლალიძე: რონდო-ტოკატა. მე-2 გამოცემა. სსრკ მუსიკალური ფონდის საქ. განყოფილება 1981 წ.
2. ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი: სონატა No.2 Op. 27  
 Бетховен Л. Сонаты. Для фортепиано. Том 1 (No. 1 - 15). Под ред. А. Гольденвейзера, 2017 г. Бетховен Людвиг ван, ISBN 9790660066164

### წარმოდგენილი მედია-მატარებლების ჩამონათვალი

1. ვიდეო CD ვიდეო მაგალითებით
2. ვიდეო CD საჯარო გამოსვლის ჩანაწერით

## 1. შესავალი

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების პორტფოლიოს წერითი კომენტარით თემაზე “გამართული ტექნიკის მნიშვნელობა საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნებაში და მისი გაუმჯობესების ზოგიერთი პრაქტიკული ასპექტი“.

ნებისმიერი შემსრულებელი დაგვეთანხმება იმაში, რომ გამართულ ტექნიკას უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვს შემსრულებლის შემოქმედებით-საკონცერტო კარიერაში. მასზე არის დამოკიდებული შემსრულებლის სასცენო მდგრადობა, წარმატება, რეპერტუარის სიმდიდრე და ა.შ. ამასთანავე, საფორტეპიანო ტექნიკა ერთ-ერთი ყველაზე ფართო და მრავლისმომცველი ცნებაა საშემსრულებლო ხელოვნებაში, რომელსაც ბევრი მუსიკოსი განსხვავებულად უყურებს და განსხვავებულ თვისებებს მოიაზრებს ამ ტერმინის ფარგლებში. ნაწილისთვის ესაა წმინდა ტექნიკური მუსიკალური სირთულეების არსენალის ათვისება (გამები, პასაჟები, არპეჯიოები და სხვ.), ნაწილი კი ტერმინ ტექნიკაში აერთიანებს უფრო ზოგად მიდგომებს მაგალითად ხელის სხვადასხვა კუნთების სწორ და გამართულ გამოყენებას, მუსიკალურ ტექსტზე მუშაობის თავისებურებებს და ა.შ.

ამდენად, საფორტეპიანო ტექნიკა კონკრეტულთან ერთად საკმაოდ ზოგად საკითხებსაც მოიცავს, ამასთანავე ის მუდმივად განვითარებადი, ცოცხალი ორგანიზმია, რომლის კვლევა მუდამ იქნება აქტუალური, მანამ იარსებებს საშემსრულებლო ხელოვნება ზოგადად. მიუხედავად იმისა, რომ არსებობს მოსაზრება, იმის შესახებ რომ ტექნიკა ადამიანს დაბადებიდან ან აქვს ან არა, პრაქტიკაც და ისტორიული მაგალითებიც ადასტურებს იმას, რომ არაერთ უდიდეს პიანისტს საშემსრულებლო ხელოვნების დაუფლების სხვადასხვა ეტაპზე გარკვეული ტექნიკური პრობლემები გააჩნდა. მაგალითად ცნობილია, რომ ისეთ უდიდეს პიანისტებს როგორებიც იყვნენ შოპენი და ლისტ, თითებზე თანდაყოლილი პრობლემა ჰქონდათ: შოპენს ხელის ყველა თითის წვერი ფალანგში ეხრებოდა; ლისტს კი ცერა თითზე ჰქონდა მსგავსი პრობლემა. მიუხედავად ამისა, ერთიც და მეორეც უდიდეს ვირტუოზებად იქცნენ. ასევე ცნობილია, რომ ჰოფმანს, ყველა დროის უდიდეს ვირტუოზს, პატარა და „მშრალი“ თითები ჰქონდა (ამის შესახებ იგი

თავად წერდა საკუთარ წიგნში „საფორტეპიანო შემსრულებლობა“), თუმცა, პრობლემების სწორი გაანალიზებით, სწორი მუშაობით, მათ შემდეგ გამხდარიყვნენ, არა მხოლოდ გამოჩენილი პიანისტები, არამედ უდიდესი ვირტუოზები.

ზემოთთქმული ადასტურებს, ჩვენს მიერ შერჩეული თემის აქტუალობას, განსაკუთრებით პრაქტიკული შემოქმედებითი მუშაობის ჭრილში, ვინაიდან ძალიან ცოტა შემსრულებელი თუ იბადება თანდაყოლილი სრულყოფილი ტექნიკური აპარატით. უდიდესი ნაწილი კი წლებს ანდომებს საკუთარი ტექნიკური აპარატის სრულყოფას, რისთვისაც სწორ მიდგომებსა და მუშაობის ხერხებს გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს. არასწორი მუშაობის შემთხვევაში კი, დიდი ძალისხმევა შეიძლება არა მხოლოდ უშედეგო, დამაზიანებელიც კი აღმოჩნდეს შემსრულებლისთვის.

შესაბამისად, წინამდებარე პორტფოლიო, მიზნად ისახავს საშემსრულებლო ხელოვნების ამ უმნიშვნელოვანესი ასპექტის განხილვას, რომელიც მოიცავს საფორტეპიანო ტექნიკის არსის განსაზღვრას, მისი განვითარების და მიდგომათა ცვალებადობის მიმოხილვას ისტორიულ პექსპექტივაში. საფორტეპიანო ტექნიკის საკითხებისადმი მიძღვნილი მსოფლიო და ქართველი მუსიკოსების მიერ შექმნილი ნაშრომების განხილვა და მათი დამოკიდებულების შედარება. აღნიშნულ ნაშრომებზე და საკუთარ საშემსრულებლო თუ პედაგოგიურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით თვითმყოფადი ხედვის წარმოჩენა. საშემსრულებლო ტექნიკის უმნიშვნელოვანესი, საბაზისო ასპექტების განსაზღვრა, მათი დახვეწისა და სრულყოფის პრაქტიკული გზებისა და ხერხების შემოთავაზება. ამასთანავე, საკუთარ საშემსრულებლო და პედაგოგიურ გამოცდილებაზე დაყრდნობით საკუთარი ინტერპრეტაციის ანალიზი, რომელიც მაღალმხატვრულ მუსიკალურ ნაწარმოებებზე მუშაობის გზებსა და ხერხებს წარმოაჩენს.

ტექნიკა ბერძნული სიტყვაა (τεχνικός, τέχνη-techne), რომელიც ითარგმნება, როგორც „ხელოვნება“, ამავდროულად, ნიშნავს ოსტატობას და ცოდნას რაიმეს შესახებ. ჩემი აზრით, ამ სიტყვის ამგვარი ინტერპრეტაცია წარმოადგენს საფორტეპიანო ტექნიკის, მართალია, ძალიან ზოგად, მაგრამ - განმარტებას.

კლავიშიან ინსტრუმენტებზე დაკვრის ხერხებისა და მეთოდების, ანუ საშემსრულებლო ტექნიკის შესახებ მსჯელობა ამგვარი საკრავების შექმნასთან

ერთად დაიწყო, რასაც ბუნებრივად მოყვა დროთა განმავლობაში დაგროვილი გამოცდილებისა და ნააზრევის დაფიქსირება თეორიულ ტრაქტატებში, რომელიც ქმნის სურათს, თუ როგორ ვითარდებოდა კლავიშიან საკრავებზე შესრულების ხერხები და მეთოდები და რა წანამძღვრები ქონდა თანამედროვე საფორტეპიანო ტექნიკის ძირითად პრინციპებს. ამდენად, ვიდრე უშუალოდ ამ პრინციპების განხილვას შევუდგებოდეთ, მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია წარმოვაჩინოთ კლავიშიანი საკრავების საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარების მოკლე ისტორიული ექსკურსი, რომელშიც ყურადღებას გავამახვილებთ ჩვენი კვლევის ობიექტთან უშუალო შეხებაში მყოფ საკითხებზე.

პირველი ნაშრომი საკლავირო შემსრულებლობის შესახებ, რომელშიც უშუალოდ საშემსრულებლო ტექნიკის ცალკეულ ელემენტებზეა საუბარი, ეკუთვნის ესპანელ ბერს - თომას დე სანქტა მარიას - „ფანტაზიის შესრულების ხელოვნება“ (1565). მასში ავტორი ძირითადად საუბარობს იმპროვიზაციის და კომპოზიციის ასპექტებზე, თუმცა, აგრეთვე განიხილავს კლავირზე დაკვრის ნიუანსებსაც: „კლავირისტის თითები უნდა იყოს მოხრილი, კატის თათების კლანჭებისებურად და თითი საყრდენიდან მოხრილადვე უნდა ეშვებოდეს ქვემოთ (კლავიშში)“. ნაშრომში საუბარია ხელის გადატანის ნიუანსებზეც: „აღმავალი გამების შესრულებისას, ძირითადად, გამოიყენება მესამე თითის გადატანა მეოთხე თითის ზემოდან (და არა პირველი თითის ქვემოდან, როგორც ამას თანამედროვე პიანისტები აკეთებენ - შენიშვნა ჩემი, დ.თ)“.

საშემსრულებლო ხელოვნების ძველი ნაშრომებიდან აღსანიშნავია აგრეთვე იტალიელი ბერის, ჯიროლამო დირუტის ტრაქტატი სახელწოდებით „ტრანსილვანელი“, რომელშიც ავტორი აღნიშნავს, რომ „საორგანო და საკლავირო შემსრულებლობა - სულიერების და მაღალი საზოგადოების ხელოვნებაა, და მათი გაიგივება არ შეიძლება“ (Krebs 1893, 327).

დირუტი ტრანსილვანელი აგრეთვე განასხვავებს ბგერის ალების ტექნიკას ორგანოსა და კლავესინზე: „თუ ორგანოს კლავიშზე შემსრულებელმა თითები უბრალოდ უნდა დააჭიროს, კლავესინზე აუცილებელია თითის ჩართვა კლავიშში.“ მისი აზრით ეს გამოწვეულია იმით, რომ კლავესინს აქვს სიმის გამოსაკვრელი მექანიზმი, რის გამოც აქტიური „ჩაკაკუნება“ საჭირო“, რათა მისმა მექანიზმმა უპირობოდ შეასრულოს

საკუთარი ფუნქცია. დირუტის აზრით, ასეთი „კაკუნით დაკვრა კლავესინზე, საცეკვაო ხასიათის პიესებს მეტ გრაციას სძენს“ (Krebs 1893, 327).

ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესია ფრანგი კომპოზიტორის და კლავესინისტის ჟან ფილიპ რამოს [1683-1764] ნაშრომი „ოდა პრაქტიკულ მუსიკას, ანუ მუსიკის სწავლების მეთოდები... ახალი აზრებით ბგერით პრინციპზე“, რომელშიც ავტორი საუბრობს, რომ „აუცილებელია მტევნის მოქნილობის შენარჩუნება, რადგან ის გადადის თითებზე და ხდის მათ სრუყოფილს, თავისუფალს და ანიჭებს საჭირო სიმსუბუქეს“ (Rameau 1895, 36). აღსანიშნავია, რომ ჟან-ფილიპ რამო იყო ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელი, რომელმაც აპლიკატურაში გამოიყენა პირველი თითის გადატანა. მანამდე, როგორც ცნობილია, კლავირისტები მიმართავდნენ პოზიციურ დაკვრას, ან მესამე თითის გადატანას მეოთხე თითის ზემოდან (ამ ხერხს მოგვიანებით ფრედერიკ შოპენი იყენებს საფორტეპიანო ეტიუდში თხზ.10 N2). არსებობს ვერსია, რომ პირველი თითის გადატანა პირველად იოჰან სებასტიან ბახმა გამოიყენა. თუმცა, აღნიშნულს ერთადერთი წყარო ადასტურებს - მისი შვილის კარლ ფილიპ ემანუელ ბახის მეთოდური ნაშრომი. სხვა წყაროებზე დაყრდნობით კი შეგვიძლია ვთქვათ, რომ პირველი თითის გადატანა პირველად, სწორედ ჟან ფილიპ რამომ გამოიყენა.

ბაროკოს ეპოქაში არსებობდნენ ცალკეული სკოლები, რომლებიც არათუ უარყოფდნენ პირველი თითის გადატანას, არამედ საერთოდ კრძალავდნენ მის გამოყენებას, რადგან მიაჩნდათ, რომ პირველი თითი მძიმე და მოუქნელია. აღსანიშნავია, ისიც რომ იმ პერიოდის ნაწარმოებების ფაქტურა, პოზიციური თვალსაზრისით იმგვარად იყო დაწერილი, რომ აძლევდა შემსრულებელს იმის საშუალებას, რომ საკლავირო რეპერტუარის ძირითადი ნაწილი ოთხი თითის გამოყენებით შესრულებულიყო. შესაძლებელია, სწორედ ისეთი ფიგურების მოღვაწეობამ, როგორებიც იყვნენ საფრანგეთში ჟან ფილიპ რამო, გერმანიაში იოჰან სებასტიან ბახი, ხოლო იტალიაში დომენიკო სკარლატი - კლავირზე ოთხი თითით შესრულების მეთოდი მთლიანად ამოაგდო პრაქტიკიდან. მათი ნაწარმოებების მეტად დატვირთულმა, მრავალფეროვანმა და უფრო მასშტაბურმა ფაქტურამ, შეუძლებელი გახადა ნაწარმოებების შესრულება პირველი თითის გამოყენების გარეშე. აპლიკატურის ახალმა ხერხმა, ერთი მხრივ, უფრო ადვილი გახადა მანამდე

დაწერილი ნაწარმოებების შესრულება, მეორე მხრივ კი, უფრო მრავალფეროვანი ფაქტურის შექმნის საწინდარი გახდა. აქვე დავამატებთ, რომ ოთხთითა აპლიკატურის სრულ ამოღებას შემოქმედებითი საშემსრულებლო პრაქტიკიდან, თითქმის საუკუნე დაჭირდა. საბოლოოდ შემსრულებლებმა მასზე უარი თქვეს მხოლოდ მე-19 საუკუნის დასაწყისში.

აქვე უნდა ითქვას, რომ რამდენადაც ინოვაციური იყო ჟან ფილიპ რამოს მიდგომა აპლიკატურასთან მიმართებაში, იმდენად არაპროგრესული იყო მისი შეხედულება ხელის მოძრაობასთან დაკავშირებით. იგი ამბობდა, რომ: „ხელი უნდა იყოს „მკვდარივით“ უმოძრაო და ემსახურებოდეს მხოლოდ თითების გადატანას იქ, სადაც ისინი თავისით ვერ წვდებიან“ (Rameau 1895, 36).

ნიშანდობლივია, რომ „მკვდარი (უმოძრაო) ხელით“ დაკვრის პრინციპი იყო ერთადერთი, იმ პერიოდში გავრცელებული მეთოდი. მთავარი აქცენტი კეთდებოდა თითების სისხარტის განვითარებაზე და ითვლებოდა, რომ ხელის ნებისმიერი ზედმეტი მოძრაობა ძალას ართმევს თითებს და ამძიმებს მათ. სხვათაშორის, ჩემს პედაგოგიურ პრაქტიკაში დღემდე მხვდებიან პედაგოგები, რომლებიც თვლიან, რომ შესრულებისას ხელი უნდა იყოს უმოძრაო. ამ მიზნით პედაგოგები ხანდახან რკინის მონეტასაც კი ადებენ ხოლმე ბავშვებს ხელზე, რომ გამისებური პასაჟის დაკვრისას ხელი იყოს „გაშეშებული“.

აღსანიშნავია, რომ მე-18 საუკუნის ბოლოს და მე-19 საუკუნის დასაწყისში ამ პრინციპს არაერთი პიანისტი იზიარებდა. მათ შორის იყვნენ მუციო კლემენტი [1752-1832] და იოჰან ბატისტ კრამერი [1771-1858]. დაკვრის ამგვარი მანერა იმდენად პოპულარული იყო, რომ ხელის უმოძრაოდ დაფიქსირების მიზნით შეიქმნა მექანიკური ხელსაწყოების მთელი რიგი, ხოლო მათი აქტიური პროპაგანდირება მიმდინარეობდა არაერთი, იმ დროს გამოჩენილი, პიანისტის და პედაგოგის მიერ (ძირითადად ფინანსური გამორჩენის მიზნით).

მე-18 საუკუნის დასაწყისში ფორტეპიანოს გამოგონებამ და მისმა შემდგომმა ტექნიკურმა სრულყოფამ<sup>1</sup> ბევრი ცვლილება შეიტანა კლავიშიან რეპერტუარში. პირველად კლავიშიან საკრავზე თითის დაჭერის ძალით შესაძლებელი გახდა

<sup>1</sup> 1781 წელს ა.ბეიერმა დემფერული პედალი გამოიგონა, ხოლო 1782 წელს გამაჩუმებელი პედალი. 1921 წელს ს. ერარიმ შექმნა ორმაგი რეპეტიციის მექანიზმი.

ხმოვანების სიძლიერის ცვლა, შესაბამისად, ფორტეპიანოზე დინამიკური ნიუანსების შესრულება ყოველგვარი დამატებითი ბერკეტის გარეშე. თუმცა უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ მე-18 საუკუნის ბოლომდე კლავესინი მაინც საკმაოდ დიდ კონკურენციას უწევდა ფორტეპიანოს, რადგან სწორედ კლავესინი ითვლებოდა მაღალი საზოგადოების წევრების ძირითად „გასართობ“ ინსტრუმენტად. ამიტომ, მე-19-ე საუკუნემდე ყველა ის ტრადიცია, რომელიც თან ახლდა კლავესინზე შესრულებას, ფორტეპიანოზე შესრულებაზეც გავრცელდა და საწყის ეტაპზე საშემსრულებლო ტექნიკის განვითარებაში ახალი არაფერი მომხდარა.

როგორც ითქვა, ფორტეპიანო ეტაპობრივად, მაგრამ მაინც იმკვიდრებდა თავს მუსიკალურ ხელოვნებაში და დროთა განმავლობაში სულ უფრო მეტი კომპოზიტორის ყურადღებას იქცევდა, რომლებიც უკვე სპეციფიკურად ამ საკრავისთვის ქმნიდნენ ახალ რეპერტუარს. ბუნებრივია, რაც მეტად რთულდებოდა საკლავირო კომპოზიციების ფაქტურა, მით უფრო საჭიროებდა სხეულის მეტ ჩართულობას შესრულების პროცესში: თავდაპირველად მაჯის (მოცარტის და ჰაიდნის საკლავირო ნაწარმოებებში), შემდეგ იდაყვის (ბეთჰოვენის შემოქმედებაში), ხოლო ბოლოს მთლიანი ხელის (ლისტის თხზულებებში).

საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარების თვალსაზრისით შემდეგი საეტაპო მნიშვნელობის კომპოზიტორი და შემსრულებელი იყო ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი [1770-1827]. რვეულებსა და უბის წიგნაკებში ჩაწერილი სავარჯიშოები ცხადყოფს, რომ იგი აქტიურად იყენებდა ხელის მოძრაობას<sup>2</sup>. იგი დიდ ყურადღებას აქცევდა ფორტეპიანოზე ხმამაღალი ჟღერადობის მიღწევის მეთოდებს და გამიზნულად ავარჯიშებდა *ff*-ს დაკვრაში მოწაფეებს. ნატან ფიშმანს თავის წიგნში ეტიუდები და ჩანახატები ბეთჰოვენთანაზე მოყავს სწორედ ზემოთაღნიშნული სავარჯიშოები:



### მაგალითი 1.1

<sup>2</sup> მესამე და მეოთხე თითით ერთდროულად ოქტავის აღების სავარჯიშო სწორედ მის უბის წიგნაკშია დაფიქსირებული.

მაგალითი 1.2    Фишман Н. Этюды и очерки по Бетховениане. М., 1982.

ბ) Бросок руки    Правая рука  
 2 4 2 4 2 4    и т. д.

д)

е) 2 1 2 3 1 3 4 5 2 1 2 3 4 5    к концу как можно тише

მარცხენა ხელის მოძრაობებისა და ამ მოძრაობებისთვის განკუთვნილი აპლიკატურაზე დაკვირვებისას შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ბეთჰოვენი არ იზიარებდა მხოლოდ თითებით დაკვრის მეთოდს და შესრულების პროცესში აუცილებლად მიიჩნევდა ხელის აქტიურ მოძრაობასა და ხელის წონის გამოყენებას.

ამასთან, ბეთჰოვენმა, თავის საფორტეპიანო თხზულებებში, პირველმა აქტიურად დაიწყო მსხვილი ტექნიკის გამოყენება: რვა და მეტ ბგერიანი აკორდები, martellato, ოქტავეები, სექსტები, დეციმები და სხვ.

მამასადამე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საკომპოზიტორო აზროვნების განვითარებასთან ერთად, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენმა საფორტეპიანო ტექნიკაც აიყვანა თვისობრივად ახალ სიმაღლეზე. მისი თხზულებების შესრულებისას „მკვდარი ხელი“ და „კატის კლანჭისებური“ მოძრაობები აღარ იყო საკმარისი და ბეთჰოვენის ნაწარმოებების მასშტაბური ჟღერადობა ხელის წონის სრულად გამოყენებას, მძლავრ მოძრაობებს და შესაბამისად, მძლავრ ტექნიკას მოითხოვდა.

საფორტეპიანო ტექნიკის ძირითადი პრინციპები და ამ სფეროში დაგროვილი ცოდნა ბეთჰოვენმა თავის მოწაფეს - კარლ ჩერნის [1791-1857] გადასცა, რომელმაც, ერთი მხრივ, საკუთარ ეტიუდებში აღბეჭდა ბეთჰოვენისგან შესწავლილი საფორტეპიანო ტექნიკის მრავალფეროვნება, მეორე მხრივ კი, ერთგვარ შემაერთებელ ხიდად იქცა ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენსა და თავის მოსწავლეს, ფრანც ლისტს შორის. შეიძლება ითქვას, რომ საფორტეპიანო ტექნიკის ყველა ის ინოვაციური და იმ დროისთვის უცხო ხერხი, ფრანც ლისტმა მემკვიდრეობით ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენისგან მიიღო, გაამდიდრა საკუთარი გამოცდილებით და არნახულ



დონემდე აიყვანა საფორტეპიანო საშემსრულებლო ტექნიკა. როგორც მისი თანამედროვეები ამბობდნენ, ლისტის ტექნიკა იმდენად ვირტუოზული და ბრწყინვალე იყო, რომ მსმენელებს, მის კონცერტებზე, ხანდახან გულიც კი მისდიოდათ.

თუმცა ვიდრე უშუალოდ ფრანც ლისტის მიღწევებს შევხებით საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარების სფეროში, ყურადღებას გავამახვილებთ იმ ეპოქის რამდენიმე ფაქტორზე და გარემოებაზე, რომელშიც ფრანს ლისტი მოღვაწეობდა და რომლებმაც განაპირობეს მისი, როგორც ვირტუოზი პიანისტის ჩამოყალიბება.

უნდა აღინიშნოს, რომ მე-19 საუკუნეში ფორტეპიანოს ტექნიკური სრულყოფა მოხდა, 1821 წელს ს. ერარიმ შეიმუშავა და დააპატენტა ორმაგი რეპეტიციული მექანიზმი, რომლის საშუალებითაც ერთი და იგივე კლავიშის გაჟღერება მისი ჟღერადობის შეწყვეტის გარეშე გახდა შესაძლებელი. მანამდე კლავიშის განმეორებითი გაჟღერება ფორტეპიანოზე შესაძლებელი იყო მხოლოდ მას შემდეგ, რაც მთლიანად აიწეოდა კლავიში მის ყველაზე მაღალ ნიშნულამდე. ახალ მექანიზმს კი შეეძლო მხოლოდ ნახევრამდე აწეულ კლავიშზე, თითის განმეორებითი დაჭერით, ხელახლა აეჟღერებინა სიმები. ამ, ერთი შეხედვით მარტივმა, კონსტრუქციულმა ცვლილებამ ძალიან ბევრი რამ შეცვალა უშუალოდ საშემსრულებლო ტექნიკაში. მართალია კლავიში ოდნავ მეტ ძალისხმევას მოითხოვდა დასაჭერად, რადგან ორმაგი რეპეტიციის მიღწევა მხოლოდ დამატებითი ბერკეტის წყალობით იყო შესაძლებელი, თუმცა ამგვარი დამატებითი ძალისხმევა დადებითად აისახებოდა პიანისტების ტექნიკაზე. აგრევე ორმაგი რეპეტიციების წყალობით შესაძლებელი გახდა უსწრაფესი ტემპების შესრულება (*prestissimo, veloce, piu vivo* და ა.შ.).

შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მე-19 საუკუნეში ფორტეპიანომ უნივერსალური ინსტრუმენტის როლი შეიძინა - მისი ჟღერადობის, მრავალფეროვანი რეგისტრების და მრავალფეროვანი ტექნიკური შესაძლებლობებიდან გამომდინარე. ფორტეპიანოზე შესაძლებელი გახდა ურთულესი სოლო რეპერტუარის შესრულება მათ შორის სიმფონიური და საოპერო ნაწარმოებების ტრანსკონირებაც კი (სიმფონიური და საოპერო ნაწარმოებების საფორტეპიანო ტრანსკრიფციებს, პარაფრაზებს და ფანტაზიებს, რემინისცენციებს აქტიურად ქმნიდნენ რომანტიკოსი ვირტუოზი პიანისტები - ს. ტალბერგი, კ. ბრენერი, კ. ტაუზიგი და სხვ.).

ზემოხსენებულმა ფაქტორებმა გზა გაუხსნეს პიანისტებს დიდი საკონცერტო სცენებისკენ და განაპირობეს ფორტეპიანოს და პიანისტ-ვირტუოზების უდიდესი პოპულარობა მე-19 საუკუნის დასაწყისიდან. პიანისტებს იწვევდნენ დიდგვაროვნები, პატრონობდნენ პრინცები, დედოფლები, მეფეები. ფორტეპიანო გახდა მაღალი საზოგადოების სალონების განუყოფელი ნაწილი, ვირტუოზები კი - ყველასთვის სათაყვანო პერსონებად იქცნენ. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ფორტეპიანო საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ფართო მასებშიც, რადგან ხელმისაწვდომი იყო საშუალო ფენის წარმომადგენლებისთვისაც.

ამ ყველაფერმა პიანისტ-შემსრულებლებში კონკურენციის არნახული ზრდა გამოიწვია. საკონცერტო სცენაზე გამოჩნდა თავბრუდამხვევი ტექნიკის მქონე ვირტუოზების მთელი პლეადა. მათ შორის დავასახელებთ ფ. კალკბრენერს, ა. ჰერცს, კ. ჩერნის, ს. ტალბერგს, ი. მოშელეს - რომანტიზმის ეპოქის გამოჩენილ და წარმატებულ პიანისტებს. აქვე უნდა ითქვას, რომ შესრულებისას ისინი ძირითადად წვრილი - თითების ტექნიკას იყენებდნენ. მართალია ისინი საკმაოდ მაღალი საშემსრულებლო დონით გამოირჩეოდნენ და მათ მიერ შესრულებული პასაჟების სისწრაფე და სისუფთავე მსმენელებში განსაკუთრებულ აღტაცებას იწვევდა, მათ მაინც ვერ დააღწიეს თავი მანამდე გამეფებულ დოგმატურ მიდგომებს - უპირველესად თითების ხელისგან იზოლირებულ მოძრაობას. ასევე, ყველა მათგანი მექანიკური მეცადინეობის პროპაგანდისტი გახლდათ<sup>3</sup>.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგადი საშემსრულებლო დონის ზრდასთან ერთად, ღრმად ჩაბეჭდილი უკუღმართი ტრადიციები ახალი ძალით ვლინდებოდა აღნიშნული თაობის პიანისტებში. ყველა ეს ვირტუოზი აქტიურად უწევდა პროპაგანდას მექანიკური ხელსაწყოების გამოყენებას მეცადინეობის პროცესში. ზოგიერთი მათგანი კი ასეთი ხელსაწყოების გამომგონებლადაც გვევლინებოდა. ასე მაგალითად, მე-19 საუკუნის ცნობილმა ვირტუოზმა ფ. კალკბრენერმა „ხელმჭერი“ მექანიზმი შექმნა და საკუთარ გამოგონებას მეთოდური ნაშრომიც კი მიუძღვნა. სახელმძღვანელოში იგი წერდა: „ჩემს მიერ გამოგონილი ხელმჭერი მექანიზმის

<sup>3</sup> მექანიკური მეცადინეობა გულისხმობდა ვარჯიშის ისეთ მეთოდს, როდესაც თითების წვრილი კუნთების ვარჯიშისას გონების ჩართულობა არ იყო საჭირო და ამ დროს წიგნის კითხვაც კი იყო შესაძლებელი. მექანიკური მეცადინეობის პროპაგანდისტების მოსაზრებით ტექნიკური საშუალოს შესრულებით დადლილ პიანისტს, წიგნის კითხვა მობეზრებისგან თავის დაღწევაში ეხმარებოდა.

გამოყენებით თქვენ შეძლებთ ბევრი დროის ეკონომიას, რადგან აღარაა საჭირო მეცადინეობის დროს თვალყური ადევნოთ ხელის დაყენებას. ამას თქვენს მაგივრად ჩემი გამოგონილი „ხელმჭერი“ გააკეთებს და სანამ თითები მიიღებენ მათთვის აუცილებელ ყოველდღიურ „ულუფას“, თქვენ შეძლებთ დაკავდეთ წიგნების კითხვით“ (Kalkbrenner 1830, 27).

რამდენადაც კარიკატურულად არ უნდა ჟღერდეს, სწორედ ამგვარ მეთოდებს მიმართავდა მე-19 საუკუნეში მოღვაწე ვირტუოზების უმრავლესობა.

აქედან გამომდინარე შეიძლება ითქვას, რომ ის უდიდესი ნახტომი, რომელიც ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენმა გააკეთა საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარებაში - ხელის ყველა კუნთის ჩართვით დაკვრის პროცესში - იმ პერიოდში პრაქტიკულად დავიწყებას მიეცა და, კლავირისტების მსგავსად, ამ ვირტუოზებმა საფორტეპიანო ტექნიკის არა პროგრესს, არამედ რეგრესს შეუწყეს ხელი. რთული წარმოსადგენია, რა გზით შეიძლებოდა განვითარებულიყო საფორტეპიანო ტექნიკა, რომ არ ყოფილიყო ორი უდიდესი მოვლენა პიანისტურ ხელოვნებაში - ფრედერიკ შოპენი და ფრანც ლისტ.

**ფრედერიკ შოპენი** [1810-1849] არა მხოლოდ უდიდესი კომპოზიტორი, თავისი ეპოქის უდიდესი პიანისტ-ვირტუოზიც იყო. მისი საშემსრულებლო მეთოდიკა ეყრდნობოდა ხელის სრულ თავისუფლებას, ყველა ნაწილის ჩართულობას დაკვრის პროცესში და ამავდროულად, თითების ინდივიდუალური თავისებურებების შენარჩუნებას. სხვა შემსრულებლებისგან განსხვავებით, რომლებიც ცდილობდნენ მაქსიმალურად გაეთანაბრებინათ თითები, შოპენი ინარჩუნებდა თითების ინდივიდუალიზმს ოსტატურად შერჩეული აპლიკატურის წყალობით. აპლიკატურა მისთვის მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს გასაღებს წარმოადგენდა. იგი თვლიდა, რომ ხელისთვის ყველაზე ბუნებრივი იყო სავარჯიშოების დაწყება არა თეთრი კლავიშებით (მაგალითად გამა დო-მაჟორი, რომლითაც ყველა პირველკლასელი იწყებს ფორტეპიანოზე დაკვრის ათვისებას), არამედ სი-მაჟორული გამით, რომელსაც იგი ხელის ბუნებრივი პოზიციისთვის ყველაზე შესაფერის გამად თვლიდა - თეთრ კლავიშებზე მოკლე პირველი და მეხუთე თითები, ხოლო შავ კლავიშებზე გრძელი მეორე, მესამე და მეოთხე თითები. თითების ამგვარ განლაგებას შოპენი ხელის „დაყენების“ ყველაზე მარტივ და

ბუნებრივ მეთოდად მიიჩნევა. მისი მოსწავლეები პირველ გაკვეთილს სი მაჟორის გამაზე დაფუძნებული ხუთბგერიანი სავარჯიშოთი იწყებდნენ. შოპენი მათ სთხოვდა ამ სავარჯიშოს ჯერ *staccato*, შემდეგ *portamento* და ბოლოს *legato* შესრულებას. ამავდროულად, დაკვრისას აუცილებელი იყო მაჯის და ხელის თავისუფლება. მის მწირ ჩანაწერებში, რომელიც ისტორიამ შემოგვინახა, ვკითხულობთ: „დაკვრის პროცესში საჭიროა ხელის მოძრაობა და მისი ყველა სახსრის ჩართულობა, ამასთან ხელი უნდა იყოს სრულად თავისუფალი და მოქნილი - ის უნდა ეკიდოს ჰაერში“ (Niecks 1890, 105).

აღსანიშნავია, რომ შოპენმა პირველმა გამოიყენა მაჯის მოტრიალება დაკვრის პროცესში. ამას ადასტურებს მისი ნაწარმოებების მთელი რიგი, რომელთა შესრულება მაჯის მოტრიალების გარეშე თითქმის შეუძლებელია (მაგალითად, საფორტეპიანო ეტიუდი N1, თხზ.10 და N1 თხზ.25). ამ ხერხის გამოყენებით ფორტეპიანოზე შესაძლებელი გახდა გაცილებით რთული ფიგურაციების შესრულება. ამასთანავე, ეს მეთოდი დაკვრას უადვილებდა პატარა მტევნის მქონე პიანისტებსაც.

აღსანიშნავია, რომ მან გარკვეულწილად ააღორძინა კლავესინისტების თითების გადატანის მეთოდებიც: პირველი თითის გადატანასთან ერთად იგი აქტიურად იყენებდა მესამე თითის გადატანას მეოთხე და მეხუთე თითების ზემოდან (საფორტეპიანო ეტიუდი N2, თხზ.10).

ფრედერიკ შოპენი მექანიკური მეცადინეობის აქტიური მოწინააღმდეგე იყო. მეცადინეობის პროცესში მისთვის აუცილებელი იყო სმენისა და გონების ჩართულობა. ისეთი მშრალი და ინსტრუქციული ჟანრიც კი, როგორცაა ეტიუდი, პირველად სწორედ შოპენმა გარდაქმნა მაღალმხატვრულ, საკონცერტო პიესად. მანამდე, ეტიუდს ორი დანიშნულება ჰქონდა: ინსტრუქციული თითების ვარჯიში სიმარდეში და ეფექტური ვირტუოზული პიესა, რომელიც ამ სიმარდეს სცენაზე წარმოაჩენდა. შოპენთან კი სულ სხვაგვარ ვირტუოზულობას ვხვდებით: მუსიკალურ-პოეტური აზრით და მოხდენილი ნიუანსებით დატვირთულს. შემთხვევითი არაა, რომ მის ეტიუდებს შორის, ვხვდებით ნელ ეტიუდებსაც, რომელთა მთავარ სირთულეს არა სისწრაფე, არამედ ბგერადქმნადობის მრავალფეროვნება წარმოადგენს.

მეორე უდიდესი ვირტუოზი, რომელმაც მანამდე არნახულ სიმაღლეზე აიყვანა საშემსრულებლო ტექნიკური შესაძლებლობები, გახლდათ უნგრელი კომპოზიტორი და ყველა დროის უდიდესი პიანისტ-ვირტუოზი - **ფრანც ლისტ** [1811-1886]. ბეთჰოვენის შემდეგ, ლისტმა პირველმა მიაქცია ყურადღება ფორტეპიანოს „საორკესტრო“ ბგერათქმნად შესაძლებლობებს. განსხვავება მათ მიდგომებს შორის მდგომარეობდა იმაში, რომ ბეთჰოვენთან საფორტეპიანო ნაწარმოებების „საორკესტრო ჟღერადობა“ გამოწვეული იყო წმინდა კომპოზიციური ამოცანებით. მისთვის მთავარი იყო მუსიკალური აზრი და მუსიკალური ქსოვილის აგებულება, ლისტმა კი უშუალოდ პიანისტური შესაძლებლობის გაფართოების მიზნით მიმართა ფორტეპიანოს „გაორკესტრების“ მეთოდს. როგორც ლისტის თანამედროვეები იხსენებდნენ: „შესრულებისას, მისი ბგერა კოლორიტულად იმდენად მრავალფეროვანი იყო, რომ „შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ ერთდროულად ჟღერდა არა ერთი, არამედ ათობით სხვადასხვა ინსტრუმენტი ჟღერდა ერთდროულად“ (Староб 1952, 378).

ლისტი აქტიურად წერდა საორკესტრო ნაწარმოებების საფორტეპიანო ტრანსკრიფციებს, რომლებსაც იგი მოკრძალებულად „კლავირებს“ უწოდებდა<sup>4</sup>. მას ეკუთვნის ბეთჰოვენის, იმ დროისთვის მივიწყებული სიმფონიების ურთულესი საფორტეპიანო ტრანსკრიფციები, რომლებიც დიდი გერმანელი კომპოზიტორის გენიალური ნაწარმოებების პროპაგანდირების სურვილით შეიქმნა.

როგორც აღინიშნა, ლისტის საფორტეპიანო ტექნიკის მთავარ ღირსებას მისი მრავალფეროვანი ბგერითი პალიტრა წარმოადგენდა. ასეთ მრავლისმომცველ და მრავალფეროვან ჟღერადობას იგი მის მიერვე შექმნილი, ინოვაციური საშემსრულებლო მეთოდების გამოყენებით აღწევდა. მაგალითად ლისტს ერთ-ერთი პირველი იყენებდა მელოდიისა და მისი თანმხლები ჰარმონიული პასაჟების გადადინებას, გადაჯვარედინებას ხელებს შორის. რა დროსაც მთავარი მუსიკალური აზრი და მისი აკომპანიმენტი ერთიან მუსიკალურ ქსოვილს ქმნიდა. ამით იგი შესრულების მაქსიმალურ სისწრაფეს აღწევდა მოიცავდა მაქსიმალურად ვრცელ

<sup>4</sup> როგორც ცნობილია კლავირი წარმოადგენს საორკესტრო, საგუნდო ან საოპერო ნაწარმოების საორკესტრო პარტიების გადატანას ფორტეპიანოზე, მაშინ, როდესაც სოლო პარტიები ხელუხლებელი რჩება. კლავირებს ძირითადად სასწავლო-პრაქტიკული დანიშნულება ჰქონდათ და არ იყვნენ განკუთვნილი სოლო საკონცერტო შესრულებისთვის. ლისტის მიერ გაკეთებული „კლავირები“ კი სწორედაც რომ საკონცერტო სოლო შესრულების მიზნით შეიქმნა.

რეგისტრულ დიაპაზონს. საყურადღებოა ის ფაქტიც, რომ ლისტი ფორტეპიანოს ტემბრულ მრავალფეროვნებას სპეციფიური აპლიკატურის გამოყენებით აღწევდა. მაგალითად, მელოდიას იგი ხშირად უკრავდა მხოლოდ ცერა თითით და ამით ჩელოს ჟღერადობის იმიტაციას ქმნიდა, რასაც ვერ მიაღწევდა სხვადასხვა თითის გამოყენებით. გამისებული პასაჟების დაკვრის დროს ცდილობდა, რაც შეიძლება მეტი ნოტი დაეკრა ხელის ერთი პოზიციით და ხუთ ბგერიან გამას უკრავდა არა პირველი თითის გადატანის მეშვეობით მესამე/მეოთხე თითების შემდეგ, არამედ ხუთივე თითით. მაგალითისთვის „ესპანურ რაფსოდიაში“, ათბგერიანი პასაჟის დროს ლისტი იყენებს ხუთთითიან პოზიციებს. ამგვარად - პირველი თითის გადატანა ხდება მხოლოდ ერთხელ და არა ორჯერ, როგორც ეს ტრადიციული სამ და ოთხბგერიანი აპლიკატურით მოხდებოდა. ამ მეთოდის მეშვეობით ლისტი პასაჟებში მაქსიმალურ მიზანსწრაფულობას აღწევდა. თუმცა მისი, როგორც პიანისტის, მთავარ მიღწევად არა პასაჟები, არამედ მსხვილი ტექნიკა გვევლინება. როგორც მისი თანამედროვეები იხსენებენ, თუ პასაჟების და წვრილი ტექნიკის შესრულებაში მას კონკურენციას უწევდნენ სხვა ცნობილი ვირტუოზები, აკორდულ და ოქტავურ ტექნიკაში მას ბადალი არ ჰყავდა. ლისტმა ახალ სიმაღლეზე აიყვანა ოქტავური და აკორდული ტექნიკის გამოყენება. ამ თვალსაზრისით იგი აგრძელებს ბეთჰოვენის ხაზს და არნახულ დონეზე აჰყავს ფორტეპიანოს ჟღერადობის შესაძლებლობები. მასიური აკორდები, ოქტავები, martellato, ლიტავრისებური ტრემოლოები, ნახტომები, გლისანდო - მხოლოდ მცირედია იმ ხერხთა შორის, რომლითაც მან გაამდიდრა საფორტეპიანო ჟღერადობის პალიტრა და ჭეშმარიტად საორკესტრო გააზრება მიანიჭა ფორტეპიანოს.

ბუნებრივია, რომ ფორტეპიანოს ტექნიკური და გამომსახველობითი შესაძლებლობების გაფართოებამ ბევრი რამ შეცვალა საშემსრულებლო ტექნიკაში. ამ მხრივ საინტერესოა იმ მოსაზრებების და მეთოდების გაანალიზება, რომელიც შემოგვრჩა ლისტის ჩანაწერებიდან და მისი მოსწავლეების მოგონებებიდან და რომლითაც იგი ხელმძღვანელობდა მათთან მუშაობის დროს.

ლისტი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა მთელი ხელის ჩართულობას დაკვრის პროცესში. „ასწიეთ ხელები მაღლა“ მუდმივად ეუბნებოდა ის თავის სტუდენტებს,

„ხელი უფრო მეტად ჰაერში უნდა ნარნარებდეს, ვიდრე მიწებებული იყოს კლავიატურას“ (Ramann 1986, 109) .

აღნიშნული ციტატები მეტყველებს იმაზე, რომ ლისტი დაკვრის პროცესში აქტიურად იყენებდა მთელ ხელს და მის წონას. როგორც ლისტის მოწაფე ა.ბუასიე იგონებს, იგი მუდმივად მოითხოვდა მისგან თავისუფალი ხელით დაკვრას: „ის (ლისტი) უდიდეს ყურადღებას აქცევდა თავისუფლებას - მხარით დაწყებული, ხელის თითების ჩათვლით. აღიზიანებდა ნებისმიერი დაჭიმულობა და მუდმივად აკონტორლებდა, რამდენად მოქნილი იყო მოსწავლის ხელი“ (Буастье 1964, 27)

ლისტი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა მაჯის სიმსუბუქეს და, მისი თანამედროვეების აზრით, ხშირად ამ მეთოდს იყენებდა იმ ეპოზიდეშიც, სადაც ეს სულაც არ იყო საჭირო.

აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ ლისტმა ბევრი ახალი საშემსრულებლო ხერხი და ნიუანსი შექმნა, რომელიც შეიტანა სანოტო დამწერლობაში. მაგალითად, მახვილი, მახვილიანი staccato, tenuto, vibrato, vibrante, distinto, secco, sciolto, volante, pesante და ა.შ... ამ და სხვა უამრავი ნიუანსის გათვალისწინებით ადვილი წარმოსადგენია, თუ რამდენად მრავალფეროვან ბგერით პალიტრას ფლობდა ლისტი და რატომ ახდენდა ამგვარ შთაბეჭდილებას მისი შესრულება მსმენელზე.

არანაკლებ საინტერესოა ლისტის მოსაზრებები გონების ჩართულობაზე ტექნიკური სირთულეების დამღვევის პროცესში. მოვიყვანთ რამდენიმე მათგანს:

- „იმეცადინო - ნიშნავს გაანალიზო, მოიფიქრო და შეისწავლო: მიხვიდე პრინციპებთან“.
- „თუ პასაჟში გვხვდება გარკვეული სირთულე - ჩვენ ვაანალიზებთ და შევისწავლით მას“ .
- „კარგად ორგანიზებული თავი (გონება) - წარმატების საწინდარია“
- „ტექნიკა იბადება სულიდან და არა მექანიკიდან“. (Boissier 1928, 52)

ამ გამონათქვამებიდან ჩანს, რომ ლისტისთვის ტექნიკა მშრალი მექანიკური მოძრაობების ერთობლიობას კი არ წარმოადგენდა, არამედ იყო გონებრივი ვარჯიში, რომელიც პირველ რიგში მოითხოვდა ანალიზს, გააზრებას და მხოლოდ ამის შემდეგ - დამუშავებას. „ყოველი სირთულე - ამბობდა ლისტი - საბოლოოდ დადის მარტივ

შემადგენელზე, რაც ერთგვარ სამეცადინო გასაღებს წარმოადგენს. თუ ფლობ ამ გასაღებს, ნებისმიერი სირთულე მარტივდება“ (Boissier 1928, 52).

ნაწარმოების ტექნიკური და მხატვრული დაძლევის ასპექტების გათვალისწინებით, ლისტმა შექმნა საფორტეპიანო ტექნიკის სრულყოფაზე მუშაობის ერთგვარი ფორმულა, რომელიც მხატვრული ნაწარმოებებისგან დამოუკიდებლად მიმდინარეობდა. უშუალოდ ნაწარმოების სწავლის პროცესში კი, ფლობდა რა ამ ფორმულას, ნებისმიერი ტექნიკური სირთულის გადალახვა მისთვის პრობლემას აღარ წარმოადგენდა.

ამ ფუნდამენტურ საფუძვლებში შედიოდა შემდეგი სირთულეების დაძლევა:

- 1) ოქტავური ტექნიკა და აკორდები;
- 2) ტრემოლო;
- 3) ორმაგი ნოტები;
- 4) გამები და არპეჯიოები.

მისი აზრით, ეს ოთხი პუნქტი წარმოადგენდა იმ ქვაკუთხედს, რომელზეც აგებულია მთელი საფორტეპიანო ლიტერატურა და რომელთა ათვისებით პიანისტი მოიპოვებდა „გასაღებს“ მათ დასაძლევად კონკრეტულ მუსიკალურ ნაწარმოებებში. საინტერესოა ისიც, რომ ლისტისთვის ყველაზე ადვილი ოქტავები და აკორდები იყო, ყველაზე რთული კი გამები და არპეჯიოები. მაშინ როცა, სხვა ვირტუოზი კომპოზიტორების ინსტრუქციულ თხზულებებში პირიქით - ყველაზე მაღალ სირთულეებს ოქტავები და აკორდები წარმოადგენს.

რამდენადაც მნიშვნელოვანი არ უნდა იყოს ჩემს მიერ მოყვანილი ლისტის სიახლეები საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარებაში, მიმაჩნია, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანი, რაზეც მან პირველმა გაამახვილა ყურადღება, არის *გონებრივი ტექნიკა*. გონებრივი ტექნიკა მისთვის ნაწარმოების დამახსოვრების უტყუარ მეთოდს წარმოადგენდა. როგორც მისი მოწაფეები იგონებენ, ლისტი ნაწარმოებებს იმახსოვრებდა ინსტრუმენტის გარეშე. იგი დიდი ხნის განმავლობაში ვიზუალურად აკვირდებოდა ნოტებს, შინაგანი სმენის მეშვეობით აანალიზებდა ტექნიკურ სირთულეებს და მხოლოდ შემდეგ იწყებდა მის შესრულებას ინსტრუმენტზე. ცნობილია შემთხვევა, როდესაც ლისტმა უშუალოდ კონცერტის წინ მიიღო სრულიად უცნობი ნაწარმოების ნოტები, შინაგანი სმენის და ვიზუალური



დაკვირვების შედეგად ისწავლა და დაიმახსოვრა ის ინსტრუმენტთან მეცადინეობის გარეშე და მიღებიდან ერთ საათში ბრწყინვალედ შეასრულა კონცერტზე. მაშასადამე იგი სრულფილად ფლობდა გონებრივ ტექნიკას, რადგანაც როგორც ლისტის იდეების გამგრძელებელი ფერუჩო ბუზონი ამბობდა: „მთავარი ტექნიკა - არა თითებში, არამედ გონებაშია!“ (Busoni 1922, 137). ამ ისტორიული მიმოხილვის შეჯამებისას, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ ვირტუოზული საფორტეპიანო ტექნიკის თვალსაზრისით ლისტის შემდეგ ახალი აღარაფერი შექმნილა, ვირტუოზული საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარებამ აპოგეას ლისტის შემოქმედებაში მიაღწია და ამ დიდი მუსიკოსის მეთოდოლოგია საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნების მთავარი ფუნდამენტია. თუმცა კვლევა და ტექნიკური სირთულეების დაძლევის გასაღების ძიება მეოცე საუკუნეშიც გაგრძელდა და ლისტის დანატოვარის პრაქტიკულ გამოყენებასთან ერთად შემდგომმა თაობებმა მისი თეორიული გააზრებაც დაიწყეს. შეიქმნა გამოჩენილი შემსრულებლების მთელი რიგი მეთოდოლოგიური ნაშრომები, რომელთა განხილვასაც შემდეგ თავს დავუთმობთ.

## 2. საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარება მე-20 საუკუნეში

მეოცე საუკუნე მნიშვნელოვანი მიღწევებით აღინიშნა საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარების თვალსაზრისით. როგორც აღინიშნა ამ დროს საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი გამოცდილებისა და საუკეთესო მიღწევების არა მხოლოდ პრაქტიკული გამოყენება, თეორიული გააზრებაც დაიწყო, ამიტომაც მეოცე საუკუნის დასაწყისიდანვე უამრავი მეთოდური ნაშრომების შექმნა დაიწყო, რომლის ავტორებსაც ჰქონდათ პრეტენზია, რომ უნივერსალური სწავლების მეთოდს მიაგნეს. ავტორები პირდებოდნენ მკითხველს, თუ ისინი ზედმიწევნით შეასრულებდნენ მათ მითითებებს - წარმატება გარანტირებული იყო. ამგვარი მიდგომა ორი ძირითადი ფაქტორით იყო განპირობებული: უპირველეს ყოვლისა დავასახელებთ კაპიტალისტური ცხოვრების კონკურენტული ბაზრის თავისებურებებს, რომელშიც თუ არ შექმნიდი „სუპერ მეთოდს“, ან არ იქნებოდი „ნომერ პირველი“, შენი წიგნი

არავის დაინტერესებდა; ხოლო მეორე გახლდათ ის, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისისთვის რაიმე სახის სერიოზული ნაშრომი საფორტეპიანო მეთოდის სფეროში უბრალოდ არ არსებობდა და თუ არსებობდა, ვერ უწყობდა ფეხს საფორტეპიანო სწავლების უახლეს მიღწევებს და მოთხოვნილებებს. იმ დროს არსებული ძირითადი მეთოდური შრომები იყო მოძველებული და უმეტესად ეყრდნობოდა მექანიკური და გაუაზრებელი მუშაობის პრინციპებს. მე-20 საუკუნეში ნათელი გახდა, რომ მსგავსი „მშრალი რეცეპტებით“ წარმატების მიღწევა საფორტეპიანო ხელოვნებაში უბრალოდ შეუძლებელია. თუ მე-19 საუკუნის ვირტუოზებს შეეძლოთ ფონს გასვლა თითების ტექნიკის განვითარებით, მე-20 საუკუნეში რეპერტუარის ზრდამ და ისეთი გენიალური კომპოზიტორების შემოქმედებამ, როგორებიც იყვნენ დებიუსი, რაველი, რახმანინოვი, სკრიაბინი პროკოფიევი და სხვები - იმდენად მრავალმხრივი და რთული გახდა საფორტეპიანო ფაქტურა, რომ მრავალმხრივი ტექნიკის განვითარება პიანისტებისთვის სასიცოცხლოდ აუცილებელი წინაპირობა გახდა. რადგან ზემოთ ჩამოთვლილი კომპოზიტორების ნაწარმოებების შესრულება პიანისტისგან მოითხოვდა, როგორც თითების ტექნიკის, ასევე აკორდულ-ოქტავური „მსხვილი ტექნიკის“ უზადო ფლობას.

ამ ყველაფრის გათვალისწინებით, ზემოთხსენებული უსარგებლო და მოძველებული მიდგომების შემცველ ნაშრომებთან ერთად, იქმნებოდა აგრეთვე ძალიან საინტერესო და ინოვაციური იდეებით დატვირთული ნაშრომები საფორტეპიანო მეთოდის კუთხით. ამ ნაშრომების მთავარ ბირთვს კი, როგორც წესი, საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარება და მასთან დაკავშირებული პრობლემები წარმოადგენდა.

ამ თვალსაზრისით საინტერესოა ე. კალანდის წიგნი „დეპეს სწავლება საფორტეპიანო დაკვრის შესახებ“, რომელიც მე-20 საუკუნის დასაწყისში გამოიცა. ამ ნაშრომში ავტორი საუბრობს ზურგის და მხრების მსხვილი კუნთების გამოყენების აუცილებლობაზე დაკვრის პროცესში. ასევე კლავიატურის ფარგლებში ხელის მოქნილი გადატანის მეთოდებზე და მაჯის აქტიურ მოძრაობაზე ნაწარმოების შესრულების პროცესში. დღევანდელი გადმოსახედიდან ეს მარტივი ჭეშმარიტებაა,

მაგრამ იმ დროს მეთოდურ ნაშრომებში მსგავს საკითხებზე ყურადღებას თითქმის არავინ ამახვილებდა.

1905 წელს გამოდის **რუდოლფ ბრეიტჰაუპტის** ფუნდამენტური ნაშრომი - „ბუნებრივი საფორტეპიანო ტექნიკა“. შეუფასებელია ის როლი, რომელიც ბრეიტჰაუპტმა შეიტანა საფორტეპიანო ტექნიკის და მეთოდის განვითარებაში. მან პირველმა მიაქცია ყურადღება და მეთოდურ ნაშრომში ხაზი გაუსვა „წონისმიერი“ დაკვრის მეთოდის მნიშვნელობას, რომლის დროსაც სრულიად თავისუფალი და მოდუნებული ხელი „ეცემა“ კლავიატურაზე ისე, როგორც უსულო საგანი. ბრეიტჰაუპტმა თავის ნაშრომში აგრეთვე ხელის კუნთების კლასიფიცირება მოახდინა - ყველაზე მნიშვნელოვან როლს, მისი აზრით, მსხვილი კუნთები ასრულებენ, ყველაზე ნაკლებს კი - თითის კუნთები: „თითები პასიურ როლს ასრულებენ და წარმოადგენენ მხოლოდ საყრდენს, კლავიატურაზე ხელის წონის გადასანაწილებლად ... ასეთი დაკვრა წარმოადგენს ადამიანის სხეულის და ძალის რესურსების ყველაზე რაციონალურ გამოყენებას“ (Breithaupt 1905). ძნელია არ დაეთანხმო ამ მოსაზრებას, „წონისმიერი დაკვრა“ დღესაც წარმოადგენს ერთადერთ სწორ მეთოდს, რომელსაც თითქმის ყველა დიდი პიანისტი იყენებს საკუთარ შემოქმედებაში.

რუდოლფ ბრეიტჰაუპტის წიგნმა აზრთა სხვადასხვაობა გამოიწვია მე-20 საუკუნის დასაწყისში. ბევრ მომხრესთან ერთად, არაერთი მოწინააღმდეგე გამოუჩნდა, რომელიც ცალმხრივობაში ადანაშაულებდა ბრეიტჰაუპტის თეორიას. კრიტიკოსები თვლიდნენ, რომ იგი ზედმეტად აუფასურებდა თითების როლს დაკვრის პროცესში. ჩემი აზრით კი ხელის წონის გამოყენება და თითების საყრდენი როლის ფუნქცია, არათუ აკნინებს წვრილი ტექნიკის მნიშვნელობას დაკვრისას, არამედ პირიქით - ეხმარება მას. როგორც ცნობილია რუდოლფ ბრეიტჰაუპტის ნაშრომმა უდიდესი ზეგავლენა იქონია ახალგაზრდა არტურ რუბინშტეინზე და სწორედ ბრეიტჰაუპტის წაკითხვის შემდეგ იგი „წონისმიერი“ დაკვრის მიმდევარი გახდა. ამის ადასტურებს არტურ რუბინშტეინის შესრულების არაერთი ვიდეოჩანაწერი, რომელშიც ნათლად ჩანს, თუ როგორ ოსტატურად იყენებს იგი ხელის წონას ნაწარმოებების შესრულებისას.

გასული საუკუნის დასაწყისში ფიზიოლოგიის და ფსიქოლოგიის მეცნიერებების განვითარებამ, აგრეთვე უდიდესი გავლენა მოახდინა საფორტეპიანო ტექნიკის ახლებურ გააზრებაზე. მაგალითისთვის მოვიყვანოთ, ფიზიოლოგიისა და ფსიქოლოგიის ექიმის **ფრიდრიხ ადოლფ შტეინჰაუზენის** წიგნს „ფიზიოლოგიური შეცდომები საფორტეპიანო დაკვრის ტექნიკაში და მისი გარდაქმნა“, რომელიც აგრეთვე 1905 წელს გამოიცა (როგორც ბრეიტჰაუპტის ნაშრომი). ბრეიტჰაუპტის საპირისპიროდ, რომელმაც ხელის კუნთების კლასიფიცირება და მათი რაციონალური გადანაწილება მოახდინა, შტეინჰაუზენი დაკვრის პროცესში გააზრებული ჩარევის კატეგორიული მოწინააღმდეგე იყო. მისი აზრით: „ნებისმიერი ხელის მოძრაობა უნდა იყოს გაუაზრებელი. მთავარი, რასაც უნდა მიაქციოს ყურადღება შემსრულებელმა, არის საბოლოო მიზანი - ნება ამა თუ იმ მოძრაობის განსახორციელებლად. ამიტომაც ფუჭია ნებისმიერი მცდელობა ხელოვნურად საზრიანში გარდავექმნათ ის, რასაც ბუნების კანონებიდან გამომდინარე, ჩვენი სხეული თავადვე აკეთებს გაუაზრებლად... ნაწარმოების საწყის ეტაპზე გონება ბევრ რამეში ერევა (ტექსტის გარჩევა, აპლიკატურის სწავლა და ა.შ.), ამის შემდგომ კი შესრულების პროცესი უფრო და უფრო ავტომატიზებული ხდება და გონებაში რჩება მხოლოდ საბოლოო მიზანი, ანუ საჭირო ჟღერადობა“ (Steinhausen 1905, 33).

მიუხედავად იმისა, რომ ავტომატიზაციას შესრულებაში არცთუ მცირე როლი უკავია, მიმაჩნია, რომ მასზე სრულად დაყრდნობა უდიდესი შეცდომა, რისკი და საკუთარი თავის მოტყუებაა (ამ ხერხზე მოგვიანებით, შემდგომ თავებში ვისაუბრებ).

მე-20 საუკუნის პიანიზმის განვითარებაში უდიდესი როლი მიუძღვის გამოჩენილ პოლონელ პიანისტსა და პედაგოგს **თეოდორ ლეშეტიცის**. სწორედ მასთან სწავლობდა მე-20 საუკუნის დასაწყისის ვირტუოზი პიანისტების უდიდესი ნაწილი: ი. პადერევსკი, ა. შნაბელი, ი. ფრიდმანი, ო. გაბრილოვიჩი, ა. ბრაილოვსკი, ბ. მოისევიჩი, ა. ესიპოვა, ვ. პუხალსკი, მ. ხორჟოვსკი და სხვ.

თეოდორ ლეშეტიცკი საფორტეპიანო ხელოვნებას დაეუფლა გამოჩენილ ვირტუოზთან და კომპოზიტორთან კარლ ჩერნისთან, რომელიც, თავის დროზე, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენთან სწავლობდა და ყველა ის უნიკალური მიღწევა, რასაც დიადმა კომპოზიტორმა მიაგნო თავის შემოქმედებაში და უშუალოდ პიანიზმში, გადასცა თეოდორ ლეშეტიცკის.

სამწუხაროდ, ლეშეტიცკის რაიმე სახის თეორიული ნაშრომი ან მეთოდური სახელმძღვანელო არ შეუქმნია, თუმცა მისი მოწაფეების მოგონებები ნათლად აღწერს იმ ძირითად პრინციპებს, რომელსაც ლეშეტიცკის სწავლება ეყრდნობოდა. პირველი და უმთავრესი იყო შინაგანი სმენის განვითარება და მისი მეშვეობით ნაწარმოებების სწავლა ინსტრუმენტის გარეშე. „იგი თავის მოსწავლეებს ავალდებულებდა რაციონალური ანალიზის მეთოდით ემეცადინათ ნაწარმოები და დროის მხოლოდ მესამედი დაეთმოთ უშუალოდ ინსტრუმენტთან მუშაობისთვის“ - იგონებს მისი მოსწავლე ს. მაიკიაპარი (Маїкапар 1938, 173).

დიდ ყურადღებას აქცევდა ლეშეტიცკი ხელის მრავალგვარ მოძრაობას დაკვრის პროცესში. მთავარი როლი (თუმცა არა ერთადერთი) მათ შორის ეთმობოდა მაჯის მოქნილობას და მის რესორულ თვისებებს. საკუთარ მოსწავლეებთან იგი დიდი რუდუნებისთ მუშაობდა ხელის დაჭიმულობის განთავისუფლებაზე და ხელის წონის გამოყენებაზე. შესაძლებელია, სწორედ ასეთი მეცნიერული და გონებრივი ანალიზის უნარებზე მუშაობამ გამოიწვია ის უდიდესი პედაგოგიური წარმატება, რომელსაც თეოდორ ლეშეტიცკიმ მიაღწია. არც მანამდე და არც მას მერე არც ერთ პროფესორს არ აღუზრდია ამდენი მსოფლიო მასშტაბის, პირველი რანგის პიანისტი. ამდენად, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი დღესაც რჩება ყველა დროის, ყველაზე წარმატებულ პიანისტ-პედაგოგად.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია **კარლ ლეიმერი**, რომელიც კიდევ უფრო შორს წავიდა შემოქმედებითი მუშაობის რაციონალიზაციის თვალსაზრისით. სწორედ კარლ ლეიმერი იყო უდიდესი პიანისტის - ვალტერ გიზეკინგის მასწავლებელი. მისი მეთოდი ეფუძნებოდა გონებრივი მუშაობის პრინციპს. ამასთანავე, იგი ამ მეთოდს მიმართავდა არა მხოლოდ ნაწარმოების დამახსოვრებისთვის, არამედ ტექნიკურ სირთულეებზე მუშაობის დროსაც. მისი აზრით ტექნიკური სირთულეების დაძლევა სწორედ გონებრივი მეთოდით, ინსტრუმენტის გარეშე უნდა მომხდარიყო. უშუალოდ ინსტრუმენტთან კი პიანისტებს, მინიმალური დროის გატარებას ურჩევდა. ცნობილია, რომ ვალტერ გიზეკინგი მხოლოდ ორ-სამ საათს მეცადინეობდა უშუალოდ ფორტეპიანოსთან, დანარჩენ დროს კი გონებრივ სავარჯიშოებს უთმობდა. ნიშანდობლივია ისიც, რომ გიზეკინგის რეპერტუარი ყველაზე ფართო და მრავლისმომცველი გახლდათ მის თანამედროვე სხვა პიანისტებთან შედარებით.

ლეიმარის მეთოდის ეფექტურობას ისიც ადასტურებს, რომ გიზეკინგმა პროფესიული მეცადინეობა და მუშაობა საფორტეპიანო ხელოვნების დაუფლებაზე მხოლოდ 18 წლის ასაკში დაიწყო. მანამდე ის მხოლოდ სამოყვარულო დონეზე მუშაობდა ვიოლიონოსა და ფორტეპიანოზე. თუმცა ლეიმარის მეთოდის წყალობით, უდიდეს სიმალეებს მიაღწია და მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი უდიდეს პიანისტად იქცა.

მეოცე საუკუნის მიმოხილვა არასრულყოფილი გამოვა, თუ არ განვიხილავთ ამ ეპოქის ორი უდიდესი პიანისტის, ჯოზეფ ჰოფმანისა და ვალტერ გიზეკინგის შემოქმედებას და იმ უდიდეს მიღწევებს, რომლებიც მათ ქონდათ საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნებაში.

**ჯოზეფ ჰოფმანი** - დაიბადა 1876 წელს. მისი პირველი მასწავლებელი იყო მამა<sup>5</sup>, შემდეგ მორის მოშკოვკი და ბოლოს ანტონ რუბინშტეინი - ფრანს ლისტის მოსწავლე. ლისტის ტრადიციების დარად, ჰოფმანი დიდ ყურადღებას უთმობდა რაციონალურ მიდგომას მეცადინეობის პროცესში. მისი მოსაზრებები საფორტეპიანო ხელოვნების შესახებ, თავმოყრილია ორ პატარა წიგნში: „საფორტეპიანო შემსრულებლობა“ [1907] და „პასუხები კითხვებზე საფორტეპიანო შემსრულებლობის ირგვლივ“ [1909]. შეიძლება ითქვას, რომ მეთოდურ ნაშრომში, ჰოფმანმა პირველმა გაამახვილა ყურადღება გონებრივ მეცადინეობაზე ინსტრუმენტის გარეშე. მეცადინეობას იგი ყოფდა ოთხ ეტაპად:

- 1) ფორტეპიანოსთან სანოტო ტექსტით;
- 2) სანოტო ტექსტით ფორტეპიანოს გარეშე;
- 3) ფორტეპიანოსთან სანოტო ტექსტის გარეშე;
- 4) ფორტეპიანოსა და სანოტო ტექსტის გარეშე.

მიუხედავად იმისა, რომ ლისტიც და ლეიმარიც იგივე იდეებს ეყრდნობოდნენ, მათი თეორიტიზება და აღწერა მეთოდურ ნაშრომში პირველმა, სწორედ ჰოფმანმა მოახდინა. მისი ლაკონური და ლოგიკურად დასაბუთებული მოსაზრებები, ფაქტობრივად, ჰოფმანის მიდგომების კრისტალიზებას წარმოადგენს.

ნაწარმოების დამახსოვრებასთან ერთად, ჰოფმანი გონებრივ მუშაობას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა უშუალოდ ტექნიკური სირთულეების დაძლევის პროცესში:

<sup>5</sup> კაზიმირ ჰოფმანი (1842-1911) პოლონელი პიანისტი, პედაგოგი და კომპოზიტორი.

„გონებრივი ტექნიკა გულისხმობს, იმას, რომ უნდა შევიქმნათ მკაფიო შინაგანი წარმოდგენა პასაჟზე, თითების ყოველგვარი ჩარევის გარეშე. ისევე, როგორც ჩვენი თითების ყოველი მოძრაობა იბადება გონებაში, პასაჟიც მთლიანად გონებაში უნდა მომზადდეს მანამ, სანამ იგი შესრულდება ფორტეპიანოზე. სხვა სიტყვებით, შემსრულებელმა უნდა გამოიმუშავოს საკუთარ თავში თვისება - „გონებრივად“ წარმოიდგინოს პირველ რიგში ნაწარმოების ხმოვანი ჟღერადობა და არა სანოტო სურათი“ (Гофман 1961, 28-29).

ეს სიტყვები ჰოფმანმა ჯერ კიდევ 1907 წელს დაწერა. იგი თავისი დროის ერთ-ერთი უდიდესი ნოვატორი იყო და მისი მიდგომა გონებრივი მუშაობის მნიშვნელოვან შემსრულებლობაში, დღესაც არ კარგავს აქტუალობას.

მეორე, უმნიშვნელოვანესი მოვლენა საფორტეპიანო ხელოვნებაში გახლდათ დიადი **ფერუჩო ბუზონი** - იტალიელი პიანისტი, რომელსაც თანამედროვეები ლისტის შემდგომი ეპოქის პიანიზმის ყველაზე დიდ გიგანტს უწოდებდნენ. იგი დაიბადა 1866 წელს. მას არასდროს ყოლია პროფესიონალი პედაგოგი ფორტეპიანოში. ბავშვობაში დაკვრა მშობლებმა - მოყვარულმა მუსიკოსებმა - ასწავლეს. ამის შემდგომ იგი განათლებას იღებდა საკომპოზიციო და სადირიჟორო მიმართულებით. საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნებაში კი, თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ფერუჩო ბუზონი იყო თვითნასწავლი პიანისტი. თუმცა ამან ხელი არ შეუშალა იმაში, რომ გამხდარიყო ერთ-ერთი ყველაზე დიდი და გამოჩენილი ფიგურა პიანიზმის ისტორიაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ახალგაზრდობაში ბუზონი ითვლებოდა უფერულ და ზედმეტად აკადემიურ პიანისტად. 1890 წელს, მსოფლიოს ისტორიაში პირველ საერთაშორისო მუსიკალურ კონკურსზე, მას არ მიენიჭა არც ერთი პრემია. კონკურსის ორგანიზატორი და თავმჯდომარე გამოჩენილი რუსი პიანისტი ანტონ რუბინშტეინი გახლდათ. მისი და კომპეტენტური ჟიურის გადაწყვეტილებით, ოქროს მედალი წილად ხვდა დღეს ყველასთვის უცნობ პიანისტს, ნ. დუბასოვს. იმავე წელს ბუზონი მოსკოვის კონსერვატორიაში მიიწვიეს პედაგოგად. ამავე სასწავლებლის რექტორმა ვ. საფონოვმა მას ბოროტად „беззучо без тони“ – „უხელო და უღიმღამო შეარქვა“. მისი შემოქმედებითი გარდატეხა მოხდა მასშემდეგ, რაც 25 წლის ასაკში ბუზონი ამერიკის შეერთებულ შტატებში გადასახლდა და იქ გაეცნო ფრანს ლისტის ხელნაწერებს.

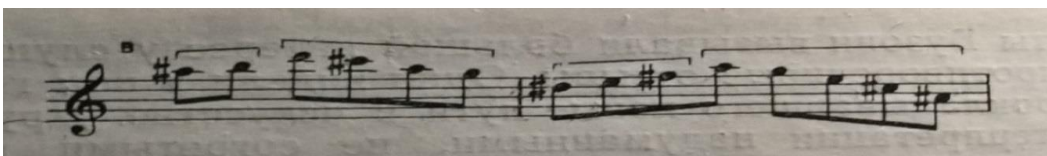
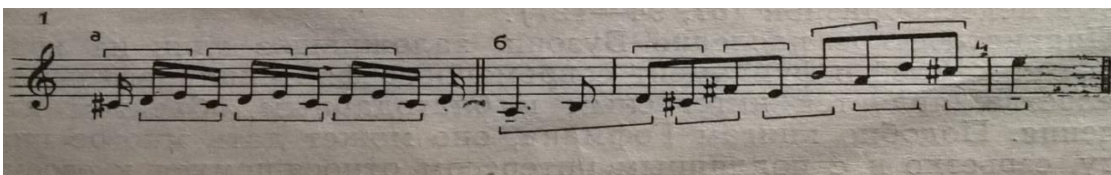
როგორც თავად ბუზონი იხსენებდა მან გააცნობიერა ყველა ის ხარვეზი, რომელიც დაკვრაში ჰქონდა და ლისტის ნაწარმოებების მაგალითზე, თავიდან დაიწყო საკუთარი ტექნიკის გამომუშავება. „ლისტის ფაქტურიდან ამოვზარდე ჩემი ტექნიკა. ლისტი გახდა ჩემი მესაიდუმლე და მეგობარი“. მოგვიანებით იგი დაბრუნდა ბერლინში და მთელი მსოფლიო ალაპარაკდა ახალი კაშკაშა ვარსკვლავის შესახებ, რომელიც მოევლინა ევროპის დარბაზებს ფერუჩო ბუზონის სახით. აქედან მოყოლებული მუსიკალური კრიტიკა ფერუჩო ბუზონის ერთხმად აღიარებდა, როგორც მე-20 საუკუნის უდიდეს პიანისტს. მას უწოდებდნენ „მზეს ვარსკვლავთა შორის“, „საუკუეთესოს საუკეთესოთა შორის“, რომლის „დარი არცერთი სხვა პიანისტი არ იყო მის ეპოქაში“ (Busoni, 1922, 147) .

საინტერესოა, რომ ლისტის საფორტეპიანო ხელოვნების გასაღებს ფერუჩო ბუზონიმ მიაგნო „დისტანციურად“. მაშინ, როდესაც ბუზონიმ ლისტის ხელნაწერების გაცნობა დაიწყო ლისტი ხუთი წლის გარდაცვლილი იყო, ამასთანავე, როგორც აღვნიშნეთ ფერუჩო ბუზონის მასწავლებელი არ ყავდა, რომელიც ამ ლისტის საშემსრულებლო საიდუმლოებებს გააცნობდა. ამდენად ბუზონიმ თავად მიაგნო საშემსრულებლო ამოცანათა ამოხსნას.

ფერუჩო ბუზონის მთავარ მიგნებას წარმოადგენდა „გონებრივი ფრაზირება“. მისი მთავარი იდეა ეყრდნობოდა ტექნიკურად რთული ადგილების განსხვავებულად დაჯგუფებას. ამგვარი ფრაზირებით შესაძლო ხდებოდა რთული ეპიზოდის გაადვილება ისე, რომ მის ათვისებას არ დაჭირებოდა საათობით მეცადინეობა. მისი აზრით მხოლოდ „გონებრივი გადაჯგუფებით“ იყო შესაძლებელი ურთულესი მონაკვეთების უსწრაფესად დამლევა.

მაგალითისთვის მოვიყვან ეპიზოდს ბახის ნაწარმოებიდან, სადაც ბუზონი შემდეგი ტიპის „გონებრივ ფრაზირებას“ გვთავაზობს:

**მაგალითი 2.1** Алексеев А.Д. история фортепианного искусства, часть 3 М., 1982. С-13,14





(ზედა რკალები გამოსახავს ფერუჩო ბუზონის მიერ შემოთავაზებულ „დაჯგუფებას“. აღსანიშნავია, რომ ორიგინალში, აღნიშნული სვლები ოქტავურ დუბლირებაშია მოცემული).

აღნიშნული მაგალითი ცხადყოფს, რომ ბუზონის დაჯგუფების პრინციპის გამოყენებით აღნიშნულ მონაკვეთებზე მუშაობა გაცილებით მარტივია. მაშასადამე, ფერუჩო ბუზონიმ პირველმა გაამახვილა ყურადღება საფორტეპიანო შემსრულებლობის ფსიქოლოგიურ ასპექტზე და დაგვანახა სირთულეების დაძლევის გზა „წარმოსახვითი მეთოდის“ გამოყენებით. ბუზონის აზრით „წარმოდგენის შეცვლა სირთულეზე“ არის გასაღები მის დასაძლევად. შეუფასებელია ამ აღმოჩენის მნიშვნელობა საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარების დარგში. სავარაუდოდ, იგივეს გულისხმობდა ფრანც ლისტიც, როდესაც საუბრობდა სირთულის დაძლევაზე გონებრივი ანალიზის საშუალებით. თუმცა ფაქტია, რომ ბუზონიმ პირველმა თეორიულად ჩამოაყალიბა და ლოგიკურად დაასაბუთა აღნიშნული მეთოდის ეფექტურობა.

ფერუჩო ბუზონი დიდ ყურადღებას აქცევდა აპლიკატურასაც. ლისტის მსგავსად იგი ემხრობოდა რაც შეიძლება მეტი კლავიშის ათვისებას ხელის ერთ პოზიციაში. ასე მაგალითად, გამების შერულებას ბუზონი გვიჩვენებს არა სამ და ოთხბგერიანი დაჯგუფებით, არამედ ხუთბგერიანით. ამ გზით შესაძლებელია გამისებური პასაჟის ტემპის საგრძნობლად აჩქარება.

ბუზონის იზიარებდა ლისტის მოსაზრებებს ტექნიკური სირთულეების დაძლევის მეთოდების შესახებ, როდესაც პიანისტი ითვისებს ტექნიკის ძირითადი ფორმების საბაზისო სირთულეებს, ეს კი წარმოადგენს გასაღებს უშუალოდ მხატვრულ ნაწარმოებში და მასზე მუშაობისას ამგვარი სირთულეების დაძლევა მინიმალურ დროით დანახარჯებს მოითხოვს. ამ პრინციპის ეფექტურობის წარმოსაჩენად მას მოყავს მაგალითი ი.ს. ბახის „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ პირველი ტომის პირველი პრელუდიიდან (C dur). მის შესრულებას ფერუჩო ბუზონი მხოლოდ მარჯვენა ხელით გვთავაზობს. თავის მხრივ ამგვარი მეცადინეობა წარმოადგენს ერთგვარ მოსამზადებელ ეტაპს, უფრო რთული ნაწარმოებებისთვის, მაგალითად პაგანინი-ლისტის მეოთხე ეტიუდისთვის, რომლის მარჯვენა ხელის პარტია მსგავს ტექნიკურ ამოცანებს შეიცავს.

აქვე უნდა დავამატოთ ისიც, რომ თუკი დღეს ბუზონის აპლიკატურული მიდგომა საკამათოა, ძირითადი იდეა, სირთულეების ფორმულირება მის საბაზისო ფორმამდე დღესაც აქტუალური და საგულისხმოა. თავის დროზე იგივეს ამბობდა ლისტი: „ნებისმიერი სირთულე წარმოადგენს მარტივი ფორმულების ერთობლიობას. თუ ანალიზის საფუძველზე სირთულეს დავყოფთ მარტივ ნაწილებად - ეს იქნება გასაღები მისი დამღვეისთვის“ (Мильштейн 1970, 183). რაც შეეხება „გონებრივ გადაჯგუფებას“ - ამ მეთოდის ეფექტურობა და გამოყენების აუცილებლობა ეჭვგარეშეა. ფაქტია, რომ ამგვარმა „მეცნიერულმა“ და რაციონალურმა მიდგომამ ფერუჩო ბუზონი თავისი დროის უდიდეს პიანისტად აქცია, რომელსაც ვერც ერთი იმ დროინდელი პიანისტი ვერ უწევდა სერიოზულ კონკურენციას. ამას ადასტურებს უამრავი სტატია და პუბლიკაცია, რომელიც ბუზონის კონცერტების შემდეგ იწერებოდა და რომელშიც ყველა ერთხმად აღიარებდა ბუზონის უპირატესობას სხვა პიანისტებთან შედარებით.

თავის დასასრულს მოკლედ შევხებით რუსული და საბჭოთა პიანისტური სკოლების განვითარებას, რომელიც თავიდან ბოლომდე უნდა უმადლოდეს და აღმოცენებულია ევროპული პიანისტური სკოლის მიღწევებზე. აღსანიშნავია, რომ ყველა გამოჩენილი პიანისტი და პედაგოგი, რომელიც მოღვაწეობდა ჯერ რუსეთში, შემდეგ კი საბჭოთა კავშირში განათლებას იღებდა ან უშუალოდ ევროპაში, ან მათი პედაგოგები გახლდნენ ევროპული სკოლის შთამომავლები. ტექნოლოგიური, ან მეთოდური თვალსაზრისით საბჭოთა პიანისტურ სკოლას რაიმე ძირეული სიახლე არ შემოუთავაზებია. ის იყო ევროპული იდეების და მიღწევების განმამტკიცებელი. დავამატებ, რომ აღნიშნული მოსაზრება არ აკნინებს რუსული და საბჭოთა პიანიზმის როლს მსოფლიო პიანისტური ხელოვნების ისტორიაში. სტილისტური და მხატვრული თვალსაზრისით საბჭოთა პიანისტური სკოლის მიღწევები უნიკალურია. ამასთანავე უნდა ითქვას, რომ ერთადერთი პიანისტი რომელიც მისდევდა გიზეკინგის და ლეიმარის მეთოდს და გაცნობიერებულად იყენებდა მას საკუთარ პრაქტიკაში იყო გრიგორი გინზბურგი. მან დიდი დრო დაუთმო გონებრივი ტექნიკის პოპულარიზებას და მისი გამოყენების აუცილებლობას საბჭოთა კავშირის საფორტეპიანო პრაქტიკაში. გინზბურგს სურდა მეთოდური ნაშრომის შექმნა სახელწოდებით „ოსტატობის ნიშნულები“, მაგრამ მისმა ნაადრევმა სიკვდილმა ეს

იდეა განუხორციელებელი დატოვა. მან მხოლოდ რამდენიმე თავის მოკლე ჩანაწერების გაკეთება მოასწრო.

აღნიშნულ თავში შეგნებულად არ ვეხებით ა. გოლდენვეიზერის, ჰ. ნეიჰაუზის, კ. იგუმნოვის და სხვათა ნაშრომებს, ვინაიდან მიგვაჩნია, რომ აღნიშნული ავტორების წიგნები განსაკუთრებულად მნიშვნელოვან მეთოდოლოგიურ სიახლეებს არ შეიცავს. რაც შეეხება საბჭოთა სკოლის უდიდეს პიანისტებს ე. გილელსს, ს. რიხტერს, ვ. სოფრონიცკის და სხვ, ცნობილია, რომ ისინი საკმაოდ სიტყვაძუნწები იყვნენ და არათუ მეთოდური ნაშრომები, ინტერვიუებშიც კი თავს არიდებდნენ მეთოდოლოგიასთან დაკავშირებულ ნებისმიერ კითხვას. ჩემი აზრით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ეს ძალიან „ეგოისტური“ პოზიცია იყო, რომელმაც, სამწუხაროდ დიდი სიცარიელე დატოვა მე-20 საუკუნის პიანიზმის განვითარების მეთოდიკაში.

საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარების ისტორიული რაკურსის შეჯამების სახით შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე საფორტეპიანო ტექნიკის ფუძემდებელი, გახლდათ ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი, რომელმაც საკუთარი ცოდნა გადასცა კარლ ჩერნის. ჩერნიმ ეს ცოდნა გადასცა საკუთარ მოსწავლეებს ფრანც ლისტსა და თეოდორ ლეშეტიცკის. სწორედ ლისტის და ლეშეტიცკის სტუდენტებმა მთელ მსოფლიოში გაავრცელეს ის მოწინავე იდეები, რომლებსაც ემსახურებოდნენ მათი უდიდესი პედაგოგები და რომელიც სცდებოდა „პედაგოგი-რეპეტიტორის ვიწრო სპეციალობას“. აღნიშნული იდეები საკუთარ თავში მოიცავდნენ ფსიქოლოგიის, ფიზიოლოგიის, ფილოსოფიის, მათემატიკის და სხვ. სამეცნიერო დარგების სხვადასხვა ასპექტებს. მათი აღმოჩენები კი საოცრად სიცოცხლისუნარიანი, თუმცა, ხშირ შემთხვევაში, მივიწყებულია თანამედროვე პედაგოგიურ პრაქტიკაში. ამ თავს კარლ საგანის სიტყვებით დავასრულებ: „იმისათვის, რათა განვჭვრიტოთ მომავალი, უნდა ვიცოდეთ წარსული“ ([www.goodreads.com](http://www.goodreads.com)).

### 3. ქართველი პიანისტ-პედაგოგების ნაშრომები საფორტეპიანო ტექნიკაზე

საშემსრულებლო პიანისტურ ხელოვნების ირგვლივ შექმნილი დასავლეთევროპული ნაშრომების მიმოხილვის შემდეგ, არანაკლებ საინტერესოა იმის გაცნობაც, თუ რამდენად ხშირად ექცეოდა ზემოთხსენებული საკითხები ქართველი პიანისტების, პედაგოგებისა და მკვლევარების ყურადღების ცენტრში, რამდენად მრავალმხრივი, მრავალრიცხოვანი და მრავლისმომცველია ქართველი მუსიკოსების მიერ ამ თემის ირგვლივ შექმნილი ნაშრომები. ბუნებრივია, არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ დასავლური მუსიკალური კულტურის შემოდინება მისი ათვისება და ეროვნული საკომპოზიტორო თუ საშემსრულებლო სკოლების დაარსება საქართველოში XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან დაიწყო. მანამდე დასავლური მუსიკალური შემოქმედების ეს უზარმაზარი და უმნიშვნელოვანესი პლასტი ქართული რეალობისთვის, ფაქტობრივად, სრულიად უცნობი იყო. მაშინ, როდესაც ქართული საშემსრულებლო პიანისტური სკოლა თავის პირველ ნაბიჯებს დგამდა, ევროპაში უკვე საუკუნეებით დაგროვილი გამოცდილება არსებობდა კლავიშიან საკრავებზე დაკვრის სწავლების მეთოდოლოგიური თუ პრაქტიკული თვალსაზრისით. ამდენად, ჩვენი რეალობის წინაშე რამდენიმე ამოცანა იდგა. ერთი მხრივ, რაც შეიძლება სწრაფად უნდა აგვეთვისებინა და გაგვეთავისებინა დასავლური საუკუნოვანი გამოცდილება, მეორე მხრივ, კი, შეძლებისდაგვარად გაგვემდიდრებინა ის საკუთარი შემოქმედებითი მიღწევებით.

შესაძლებელია სწორედ ასეთი დიდი დროითი და პროფესიული გამოცდილების ცდომილების გამო, ქართველი პიანისტ-პედაგოგების მიერ გამოქვეყნებული ნაშრომები საფორტეპიანო შემსრულებლობის საკითხებზე შედარებით მწირია. კიდევ უფრო მწირია ნაშრომები, რომლებიც უშუალოდ ფოკუსირებულია საფორტეპიანო ტექნიკაზე და მის ირგვლივ არსებულ პრობლემატიკაზე. აღსანიშნავია, რომ საწყის ეტაპზე, მეოცე საუკუნის დასაწყისში, საფორტეპიანო ტექნიკის საკითხებზე გამოქვეყნებული ქართველი პიანისტ-პედაგოგების აზრები თავმოყრილი იყო ზოგად სტატიებში, რომლებიც შემსრულებლობის სხვადასხვა ასპექტებს ეხებოდა და მათ შორის პიანიზმის საკითხებსაც. ბუნებრივია, რომ ნაშრომების ამგვარი ფორმატი,

განკუთვნილი, როგორც წესი, მკითხველთა ფართო წრისთვის, ხშირ შემთხვევებში ზოგადი და არასიღრმისეული გახლდათ, მათში, უმეტესად, უნდა წარმოჩენილიყო ზოგადი დამოკიდებულება და მოსაზრებები. შეიძლება ითქვას, რომ მსგავს სტატიებში წამოჭრილია თემები, დასმულია საკითხები, გამოთქმულია გარკვეული რეკომენდაციები, თუმცა სიღრმისეული, თანმიმდევრული, სისტემური კვლევა, შესწავლა და შედეგების გაზიარება ნაკლებად ხდება, რაც, კიდევ ერთხელ გავუსვამთ ხაზს, აღნიშნულ ნაშრომთა სპეციფიკით არის განპირობებული. ცხადია, რომ სტატიის ფორმატში ტექნიკური საშემსრულებლო ასპექტების ფართო და მრავლისმომცველი განხილვა ვერ მოხდებოდა და ეს არც არის თუნდაც სამეცნიერო სტატიის მიზანი. ამგვარი ფორმატის ნაშრომებში წარმოდგენილი ძირითადი რეკომენდაციები ეხება ხელის და კუნთების თავისუფლებას და შინაგანი სმენის განვითარებას, მაგრამ ნაკლებადაა აღწერილი დასახული ამოცანების მიღწევის კონკრეტული გზები და ხერხები. ამდენად სტატიები გაცნობითი ხასიათისაა და ვერ ჩაითვლება მეთოდურ ნაშრომებად. თუმცა მათი განხილვაც მნიშვნელოვანია, რათა სრული წარმოდგენა გვქონდეს იმის შესახებ, თუ როგორი ტიპის ნაშრომები შექმნეს ქართველმა პიანისტ-პედაგოგებმა, განსაკუთრებით ქართული საფორტეპიანო სკოლის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპებზე, რომელ პრობლემებს მიიჩნევდნენ ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლები ყველაზე აქტუალურად და როგორ ესახებოდათ მათი, თუნდაც ზოგადი, გადაჭრის გზები, რომელიც უშუალოდ იყო დაკავშირებული მათ პედაგოგიურ და საშემსრულებლო საქმიანობასთან.

ქართველი პიანისტ-პედაგოგების ნაშრომების განხილვას დავიწყებთ *რუსუდან ხოჯავას* სტატიით „პიანისტური ხელოვნების პრობლემების ზოგადი მიმოხილვა“, რომელშიც ავტორი საფორტეპიანო ტექნიკის სამ ასპექტს ეხება. პირველი მათგანია კუნთების თავისუფლება და მოქნილობა: „(პიანისტის) უპირველესი ზრუნვის საგანს პიანისტური თავისუფლება, სხეულის, კუნთების მოქნილობა წარმოადგენს“ (ხოჯავა, 2012, 62). კუნთების თავისუფლების ჭრილში ავტორი პარალელს ავლებს პიანისტისა და მსახიობის მუშაობას შორის, და მკითხველს რეკომენდაციას უწევს კ. სტანისლავსკის ფუნდამენტური ნაშრომის „Работа актера над собой“ ერთ-ერთი თავის „Освобождение мышц“-ის გაცნობას.

მეორე ასპექტი, რომელსაც „პიანისტური ხელოვნების პრობლემების ზოგადი მიმოხილვის“ ავტორი ტექნიკასთან მიმართებით ეხება არის „ვარიანტების მეთოდის“ გამოყენება: „ამ მეთოდის მეშვეობით მოგვეცემა საშუალება კონკრეტულ სიძნელეს სხვადასხვა მხრიდან მივუდგეთ და რაც მთავარია გონება გადაღლისაგან დავიცვათ. მხატვრული ნაწარმოების მასალაზე სავარჯიშოების აგებას ლისტის კვალდაკვალ მოწაფეებს ურჩევდნენ გოდოვსკი, კორტო, ჰოფმანი და ამ ხერხმა ჩვენამდეც მოაღწია (მხედველობაში მაქვს მოსკოვის კონსერვატორიაში მიღებული პრაქტიკა). დღეს ძალიან გამოგვადგება წარსულის დიდი მუსიკოსების გამოცდილება, მათი ნააზრევი. ჩვენი მიზანია მინიმალურ დროში მაქსიმალურ შედეგს მივაღწიოთ“ (ხოჯავა, 2012, 63).

მესამე და ბოლო საკითხად რუსუდან ხოჯავა შინაგან სმენას განიხილავს: „ჰანს ბიულოვი გვირჩევს ვარჯიშისათვის ე.წ. დაკარგული წუთებიც გამოვიყენოთ. ამის მაგალითად შეგვიძლია არტურ შნაბელი მოვიყვანოთ. იმპრესარიო იხსენებს შნაბელის და ცნობილი მევიოლინეს საკონცერტო ტურნეს. ამერიკის ერთი ქალაქიდან მეორეში მატარებლით გადაადგილებისას იმპრესარიო და მევიოლინე საუბრობდნენ, ხოლო შნაბელი კუთხეში ჩუმად იჯდა. შეკითხვაზე, რატომ არ იღებს მონაწილეობას საუბარში, შნაბელმა უპასუხა, რომ მეცადინეობს. ამ და უამრავ სხვა შემთხვევაში საქმე გვაქვს შინაგანი სმენის, შინაგანი ბგერითი წარმოდგენების ფაქტორთან, რომელსაც მუსიკოსები ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ“ (ხოჯავა, 2012, 63).

როგორც აღინიშნა, ესაა სამეცნიერო ჟურნალში გამოცემული სტატია და დასაწყისშივე რუსუდან ხოჯავა თავად აღნიშნავს, რომ სტატია ზოგადი, მიმოხილვითი ხასიათისაა. შესაბამისად, ის განკუთვნილია მკითხველთა ფართო წრისთვის. ამასთანავე, პროფესიულ მკითხველს, შესაძლებელია ამ ნაშრომის კითხვის დროს დანაკლისის შეგრძნება დარჩეს, ვინაიდან მისთვის არაკანლებ საინტერესო იქნებოდა ძირითადი ასპექტების და ძალზედ საინტერესო ფაქტების აღწერასთან ერთად, სტატიაში წარმოდგენილი ყოფილიყო უშუალოდ ნაშრომის ავტორის მოსაზრებები, დასმული საკითხების ანალიზი, მათზე მუშაობის გზების ჩვენება და ა.შ. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ მიუხედავად იმისა, რომ ეს არაა საფორტეპიანო

ტექნიკის ასპექტების სისტემური, მეთოდოლოგიური კვლევა, ნაშრომი აღნიშნულ სფეროში ერთ-ერთ პირველ და ამდენად ღირებულ ნაბიჯს წარმოადგენს.

ქართველი პიანისტების ნაშრომების მიმოხილვისას აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ანა თულაშვილის ნაშრომი „ტექნიკის მნიშვნელობა პიანისტის მხატვრულ შესრულებაში“, რომელიც არაა გამოქვეყნებული და ხელნაწერის სახით ინახება თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუზეუმში. უნდა ითქვას, რომ მოკრძალებული მასშტაბის მიუხედავად, აღნიშნული ნაშრომი, უპირველესად იმით იქცევს ყურადღებას, რომ შექმნილია ქართული საფორტეპიანო პედაგოგიური სკოლის ერთ-ერთი პირველი და ძალზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის მიერ, რომელმაც არაერთი თაობის გამოჩენილი ქართველი პიანისტი და პედაგოგი აღზარდა.

ხელნაწერში ანა თულაშვილი ეხება ხელის ორგანიზების პრობლემებს და განიხილავს წონითი დაკვრის მეთოდს: „წონის გარეშე, აქტიური თითისმიერი დაკვრის მომხრე არ ვარ, პირიქით, ვემხრობი წონით დაკვრას. როგორ გავიგოთ - წონისმიერი დაკვრა? ამ განსაზღვრებაში იგულისხმება თითისმიერი მუშაობა, რომელიც აუცილებელია, მაგრამ არ წარმოადგენს წამყვანს სამოდრო აპარატის განვითარებაში. ვგულისხმობ მთელი ხელის სხვადასხვა კუნთის მონაწილეობას, თავისუფალ ხელს, რომელიც ეყრდნობა თითის წვერებს.

როგორ ვახდენთ ხელის ორგანიზებას დასაწყისში? - ჩემი პრინციპია: თავისუფალი ხელი დგება კლავიატურაზე, მიმართული თითის წვერებისკენ, შეკრული მაჯით, კუნთების ამორჩევა დამხმარე მოძრაობებისთვის ხდება სრულიად ქვეცნობიერად, მაგრამ ამავე დროს სწორად და დამაჯერებლად. უპირველეს ყოვლისა, ვმუშაობ legato-ზე, როგორც თითის ტექნიკის ძირითად სახეზე. შემდგომ, უკვე - ტექნიკის სხვა სახეობებზე, რისთვისაც ვიყენებ შესაბამის სავარჯიშოებს: მელოდია, ორმაგი ნოტები, ტეხილი ინტერვალები, ოქტავები და ა.შ.“ (ა.თულაშვილი, ხელნაწერი)

ზემოთ მოყვანილი რამდენიმე ციტატის გაცნობა ცხადყოფს, რომ რუსუდან ხოჯავას სტატიის მსგავსად, ანა თულაშვილის ნაშრომიც მეტწილად აღწერითი ხასიათისაა. მასში ბევრი საყურადღებო აზრია გამოთქმული, თუმცა არგუმენტების, ლოგიკური დასაბუთებებისა და შედარებების გარეშე, რომლებიც ბევრად უფრო დამაჯერებელს და პრაქტიკული თვალსაზრისით გამოსადეგს გადხიდა ნაშრომს.

ამასთანავე, ანა თულაშვილის მიერ გამოთქმული გარკვეული მოსაზრებები შესაძლებელია საპირისპირო აზრებს ბადებდეს და საკამათო იყოს. მაგალითისთვის განვიხილავთ ეპიზოდს, რომელშიც ანა თულაშვილი საუბრობს, რომ: „კუნთების ამორჩევა დამხმარე მოძრაობებისთვის ხდება სრულიად ქვეცნობიერად, მაგრამ ამავე დროს სწორად და დამაჯერებლად.“ (ა.თულაშვილი, ხელნაწერი)

პირადი საშემსრულებლო და პედაგოგიური პრაქტიკის გათვალისწინებით თავს ნებას მივცემ არ გავიზიარო ავტორის მოსაზრება, რომ კუნთების არჩევა „სრულიად ქვეცნობიერად“ უნდა მოხდეს ვინაიდან, ერთი და იგივე მუსიკალური მონაკვეთი ან ტექნიკური სირთულე, მუსიკალური აზრის გათვალისწინებით შეიძლება სხვადასხვა კუნთის გამოყენებით შესრულდეს, ასეთ დროს კი ქვეცნობიერი ვერ იქნება უტყუარი დასაყრდენი, ვინაიდან მას არ აქვს უნარი, რამდენიმე ვარიანტიდან აირჩიოს სწორი. ქვეცნობიერს შეუძლია ხელსაყრელი ვარიანტის არჩევა, რომელიც საკმაოდ ხშირად, სწორ ვარიანტთან თანხვედრაში ვერ მოდის. ჩემთვის, აგრეთვე, ბუნდოვანია როგორ უნდა გააკეთოს ქვეცნობიერმა არჩევანი „სწორედ და დამაჯერებლად“, რადგან ქვეცნობიერი სწორედ ის სფეროა, რომლისთვისაც სწორი და არასწორი ცნებები უბრალოდ არ არსებობს. ქვეცნობიერი არის ისეთი, როგორც არის და მისი „სწორ“ გზაზე დაყენება, უბრალოდ შეუძლებელია.

ხელნაწერში ანა თულაშვილს მოხსენების ძირითადი პუნქტების ჩამონათვალში ერთ-ერთ განსახილველ საგნად მითითებულია „ფსიქოტექნიკური“ მიმართულების შესწავლა და კრიტიკული განვითარება (კოგანი)“, თუმცა უშუალოდ ნაშრომში ამის შესახებ არსად წერია. შესაძლებელია, ის გვერდები, რომლებზეც დასახელებული საკითხები იყო განხილული უბრალოდ დაიკარგა, ანდა თულაშვილი გეგმავდა, მაგრამ შემდგომ აღარ დაწერა საფორტეპიანო ტექნიკის ამ უმნიშვნელოვანესი საკითხის შესახებ. ფრჩხილებში მიწერილი (კოგანი) სავარაუდოდ გულისხმობს იმას, რომ ავტორი ეყრდნობოდა გრიგორი კოგანის ნაშრომებს „ოსტატობის სადარაჯო“ და „პიანისტის სამუშაო“ და იზიარებდა ამ ნაშრომებში გამოთქმულ მოსაზრებებს. უნდა აღვნიშნოთ, რომ კოგანის ორივე წიგნი ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული მეთოდური ნაშრომია მსოფლიო მასშტაბით, რომლებშიც ძალიან ძირეულად, არგუმენტირებულად და ამომწურავადაა განხილული პიანისტური შემსრულებლობისა და მუსიკალურ ნაწარმოებზე მუშაობის პრინციპები.



შემდეგი ნაშრომი, რომელზეც უნდა შევაჩეროთ ყურადღება ეკუთვნის *ანასტასია ვირსალაძეს*. ეს გახლავთ ნარკვევი „საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ესიპოვას სკოლის ტრადიციები“<sup>6</sup>: „როდესაც პედაგოგიური მოღვაწეობა დავიწყე, საკმაოდ მალე მივხვდი იმას, რომ ზოგიერთი პედაგოგის მოთხოვნა თითების მაღლა აწევის და შემდგომ კლავიშში ძლიერად ჩადგმის შესახებ კარგ შედეგებს არ იძლევა. საჭირო იყო ახლის ძებნა. პასუხის მისაღებად ვეცნობოდი სხვადასხვა ავტორების მეთოდურ ნაშრომებს... გავეცანი რა ბევრ ნაშრომს მივხვდი, რომ ხელის წონის გამოყენება გვაძლევს მსუყე, მაგრამ ერთფეროვან ბგერას. თითების იზოლირებულად დაკვრა და მათი მაღლა აწევა ასევე ნაკლებად ეფექტურია, საჭიროა სინთეზური მეთოდი, როდესაც ხელის წონაც გამოიყენება და თითების სიმარდეზეც მუდმივად მიდის მუშაობა. თავისუფლება და მოძრაობის ორგანიზებულობა - შეუცვლელი პირობაა მხატვრული განვითარების... მოსწავლემ თითის ბალიშით უნდა დაუკრას ლეგატო. თითების ტექნიკაში მთავარია თავისუფლება. რაც უფრო ნელია ტემპი, მით უფრო მაღლა უნდა აიწიოს თითები. რაც უფრო ჩქარია - მით უფრო უნდა სრიალებდნენ კლავიატურაზე“ (ვირსალაძე,5). ანასტასია ვირსალაძე აგრეთვე საუბრობს საკუთარ შვილიშვილთან, ელისო ვირსალაძესთან მუშაობის მეთოდებზე და ამბობს, რომ მასთან მეცადინეობის პროცესში მთლიანად თქვა უარი ინსტრუქციულ ეტიუდებზე და მხოლოდ შოპენის და ლისტის, მაღალმხატვრული ეტიუდებით შემოიფარგლა.

აღნიშნულიდან გამომდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ ანასტასია ვირსალაძე გარკვეულწილად უპირისპირებს ერთმანეთს წონისმიერ და თითებით დაკვრას. თუმცა, აქვე უნდა აღინიშნოს და ამის შესახებ არაერთი ავტორი საუბრობს, რომ ერთი მეორეს არ გამორიცხავს - პირიქით, წონისმიერი დაკვრა სწორედ რომ თითების აქტიური ხელშემწყობია.

ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების შესახებ არსებულ ნაშრომთა შემდეგი ჯგუფი, რომელზეც უნდა შევაჩეროთ ყურადღება, წარმოადგენს უფრო მასშტაბურ კლევებს, რომლებიც წიგნების სახითაა გამოცემული და ერთი მხრივ, ეყრდნობა დარგის

<sup>6</sup> როგორც ცნობილია, ანასტასია ვირსალაძე პეტერბურგის კონსერვატორიაში გამოჩენილ ვირტუოზ პიანისტთან ანა ესიპოვასთან სწავლობდა, რომელიც იმ დროის საუკეთესო პედაგოგის თეოდორ ლეშეტიცკის მეუღლე გახლდათ.

სპეციალისტების, უდიდესი პიანისტებისა და პედაგოგების გამოცდილებასა და მათ მიერ გამოქვეყნებულ შრომებს, მეორე მხრივ კი, მეტ-ნაკლებად წარმოაჩენს ავტორთა დამოკიდებულებას საშემსრულებლო ხელოვნების რიგი ასპექტების მიმართ. აღნიშნული წიგნები, სამეცნიერო სტატიებისგან განსხვავებით, უფრო სპეციფიკური, პროფესიული ენითაა დაწერილი და განკუთვნილია მკითხველთა შედარებით ვიწრო წრისთვის, მუსიკალურად გათვითცნობიერებული და დარგით დაინტერესებული საზოგადოების ნაწილისთვის.

ამგვარ ნაშრომთა რიგში, უპირველეს ყოვლისა, დავასახელებთ „ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდის საკითხებს“, რომელიც გამოიცა 2017 წელს, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის გამომცემლობის მიერ. ნაშრომის ავტორია თბილისის კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი *ბეჟან ნამგლამე*. როგორც ბეჟან ნამგლამე წინათქმაში აღნიშნავს, წიგნში საუბარია ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების იმ საკითხებზე, რომელიც აქტუალურია უმაღლესი მუსიკალური სასწავლებლის სტუდენტებთან მუშაობის დროს და ამდენად, ნაშრომიც განკუთვნილია პროფესიულად ორიენტირებულ მკითხველზე.

წიგნი იწყება მცირე შესავლით, რომელშიც ფორტეპიანოს წარმოშობის ისტორია და საკრავის ტექნიკური შესაძლებლობების ძირითადი ასპექტებია განხილული. ამას მოსდევს უშუალოდ ფორტეპიანოზე დაკვრის სხვადასხვა საკითხების განხილვა. საუბარს ავტორი იწყებს ფორტეპიანოსთან ჯდომის მანერით, რომელიც კონკრეტული შემსრულებლის ფიზიოლოგიური აგებულებიდან გამომდინარეობს. შემდეგი თავი ეძღვნება გონებრივ კონტროლს, რომელშიც ავტორი მოიაზრებს ნაწარმოების გონებრივ გააზრებასა და შესრულების წინ ზუსტი საშემსრულებლო გეგმის, წინასწარი შინაგანი წარმოდგენის ჩამოყალიბების აუცილებლობას. მომდევნო თავში ბეჟან ნამგლამე საუბრობს საკუთრივ მუსიკალური ნაწარმოების შესახებ: „ერთი და იმავე ნაწარმოების სხვადასხვა შესრულების შედარებითი ანალიზი გვეხმარება გავიაზროთ არა მხოლოდ განსხვავებული ინტერპრეტაციები, მათი შესაბამისობა ტექსტთან, არამედ საკუთრივ მუსიკალური ტექსტის პოტენციური შესაძლებლობები. თავად მუსიკალური ნაწარმოების მატერიალიზაციის პროცესი კომპოზიტორსა და შემსრულებელთან საპირისპირო

მიმართულებით მიმდინარეობს. კომპოზიტორმა შინაგანი სმენით წარმოდგენილი უნდა დაიტანოს ხილვად სანოტო ტექსტში, შემსრულებელმა კი ხილვადი - ჟღერადში. აქედან გამომდინარე, ტექსტის ზედმიწევნით ზუსტი ანალიზი, ყველა დეტალის გათვალისწინება აუცილებელი პირობაა. ანალიზის პრინციპია ზოგადიდან - კერძოსკენ, მსხვილი მონაკვეთებიდან - მცირესკენ (პერიოდი, წინადადება, მოტივი). მივდივართ რა ცალკეულ ინტონაციამდე მელოდიაში, ფიგურაციამდე - პასაჟებში“ (ნამგლამე 2017, 15). კონკრეტულ მაგალითებზე დაყრდნობით ავტორი ხსნის, თუ როგორ უნდა შესრულდეს, როგორ უნდა მოხდეს მუშაობა კონკრეტულ ფაქტურულ ხერხზე, ან როგორ უნდა მოხდეს ტექსტის დამახსოვრება.

ბგერისა და ფრაზირების თავში ავტორი ძირითდად მიგვითითებს იმაზე, რომ ფორტეპიანოზე ბგერა უნდა იყოს მღერადი, რაც უდავოდ სწორია, თუმცა, ამასთანავე, გარკვეულწილად „ჩრდილავს“ ბგერათწარმოქმნის იმ უზარმაზარ პალიტრას, რომელიც ამ ინსტრუმენტს გააჩნია, მითუმეტეს, თუკი მხედველობაში მივიღებთ გასული საუკუნის საფორტეპიანო შემოქმედებას, რომელმაც წარმოუდგენლად გაამრავალფეროვნა ფორტეპიანოზე სწორედაც რომ ბგერათწარმოქმნის ხერხები და რიგ შემთხვევებში ამ საკრავს დასარტყამი საკრავის გააზრებაც მიანიჭა. ამავე თავში ავტორი სვამს საკითხს ფაქტურის სხვადასხვა ხმას, სხვადასხვა შრეს შორის თანაფარდობის დაცვის აუცილებლობის შესახებ და გვთავაზობს პოლიფონიური ნაწარმოების შესწავლის რამდენიმე ხერხს. აღნიშნული თავი სრულდება ბგერაზე მუშაობის რამდენიმე მარტივი სავარჯიშოს შეთავაზებით, რომელიც შემსრულებელს თითებში საჭირო შეგრძნებების გამომუშავებაში დაეხმარება. მუშაობა ერთი ბგერიდან უნდა დაიწყოს, შემდეგ ორი ბგერის შეხამების სხვადასხვა ვარიანტით გაგრძელდეს, შემდეგ კი იგივე სქემის გამოყენება შესაძლებელია სამ ბგერიან და სხვა ტიპის აკორდებზეც მოხდეს.

ტექნიკაზე საუბრის დროს ავტორი, უპირველეს ყოვლისა, აღნიშნავს, რომ ეს ასპექტი ყველა პიანისტის შემთხვევაში ინდივიდუალურია, თუმცა არსებობს, ზოგადი წესები, რომელიც ყველა შემთხვევაში შეიძლება იყოს გამოყენებული. გონებრივი მუშაობის სპეციფიკის განხილვისას ავტორი წინა თავების გაცნობას გვთავაზობს, რომლებშიც ეს საკითხის განხილული, საუბრობს აპლიკატურის სწორ

შერჩევაზე, სანოტო ტექსტის შესაძლო გამარტივებაზე (თუკი ამით იგივე მხატვრული ეფექტის მიღწევაა შესაძლებელი) და გვთავაზობს თითების განვითარების სავარჯიშოებს, თუმცა არსადაა აღნიშნული საკუთრივ რას ნიშნავს მისი აზრით ტერმინი „ტექნიკა“, რა მნიშვნელობა აქვს მას პიანისტისთვის და როგორ უნდა მოხდეს მისი თანმიმდევრული განვითარება.

ნაშრომში ბეჟან ნამგლამე ეხება აგრეთვე რიტმისა და ტემპის, პედალიზაციის, ნაწარმოების შინაარსისა და ნაწარმოების სცენური შესრულების საკითხებს.

მამასადამე, ბეჟან ნამგლამის აღნიშნული ნაშრომი ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების სხვადასხვა საკითხებს ეხება და მას რიგი ღირსებები გააჩნია. უპირველესად უნდა ვახსენოთ გამოჩენილი შემსრულებლების ციტატების სიმრავლე. ერთ ნაშრომში თავმოყრილი სხვადასხვა ავტორის მოსაზრება მკაფიოდ წარმოაჩენს მიდგომათა და შეხედულებათა მსგავსებებსა და განსხვავებებს მსოფლიო საფორტეპიანო ხელოვნების უდიდეს წარმომადგენელთა შორის. წიგნის ღირსებად შეიძლება ჩაითვალოს კონკრეტული მაგალითების სიმრავლეც საფორტეპიანო ლიტერატურიდან, რომელშიც დასმული პრობლემიდან და განსახილველი საკითხიდან გამომდინარე გადაჭრის კონკრეტული ხერხებია მოცემული. ამასთან ერთად კი უნდა ითქვას, რომ სასურველი იქნებოდა რიგი საკითხების უფრო სიღრმისეული გახსნა.

ქართულ სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ არსებულ ნაშრომებზე საუბრისას შეუძლებელია გვერდი ავუაროთ ლიკა ასათიანის წიგნს „ნოდარ გაბუნიას პედაგოგიური სისტემა“. მართალია ის არ წარმოადგენს სისტემურ კვლევას ან საფორტეპიანო შემსრულებლობის სხვადასხვა ასპექტის თანმიმდევრულ განხილვას, მაგრამ წიგნის ავტორი დეტალურად აღწერს გასული საუკუნის დიდი მუსიკალური მოაზროვნის, კომპოზიტორის, შემსრულებლისა და გამოჩენილი პედაგოგის მიერ შექმნილ პედაგოგიურ სისტემას, სწავლების დროს გამოყენებულ პრინციპებს, მიდგომებს ღირებულებით ორიენტირებს და ა.შ.

როგორც ცნობილია, ნოდარ გაბუნია წლების განმავლობაში ასწავლიდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში და ვისაც მისი კლასის კონცერტები ახსოვს, ერთხმად აღიარებს მათ ორიგინალობას, ერთიანი კონცეფციის ირგვლივ ნაწარმოებების

გაერთიანებას, შესრულების საერთო და მაღალმხატვრულ დონეს და თითოეული სტუდენტის ინდივიდუალიზმს. ამბობდნენ, რომ ნოდარ გაბუნიასთვის არ არსებობდა სუსტი და ძლიერი მოსწავლეები და მის კლასს ზოგადად, თითოეული მონაწილის მაღალი საშემსრულებლო დონე გამოარჩევდა. ამდენად, ბუნებრივად ჩნდება ინტერესი გავეცნოთ გამოჩენილი პედაგოგის სწავლების პრინციპებსა და მეთოდებს, რომლებმაც საშუალება მისცეს ნოდარ გაბუნიას ასეთი შემოქმედებითი და პედაგოგიური შედეგებისთვის მიეღწია. უნდა აღინიშნოს, რომ ლიკა ასათიანის წიგნში „ნოდარ გაბუნიას პედაგოგიური სისტემა“ ამგვარი მიდგომები მთელი თავისი სიმრავლითაა წარმოდგენილი. თუმცა, აქვე უნდა დავამატოთ, რომ ყოველივე ეს აღწერილია ზოგადი საბაზისო პრინციპების დონეზე და ნაკლებადაა ნაჩვენები შედეგების მიღწევის კონკრეტული გზები და ხერხები.

წიგნის ავტორი თავადვე მიუთითებს, რომ: „მუსიკოსის აღზრდა და ჩამოყალიბება იმდენად ცოცხალი პროცესია, რომ მეთოდურად პედაგოგი ინდივიდუალურად ირჩევს ამა თუ იმ მოწაფესთან მუშაობის პროცესში. ხოლო ის, რაც ამ მეცნიერულ დისციპლინასთან დაკავშირებით კონსპექტის სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს, იმდენადვე შეეხება მუსიკას, რამდენადაც, ვთქვათ, მათემატიკას.

ყოველ კონკრეტულ პიროვნებასთან მიმართებაში, ნამდვილი პედაგოგი, მიუხედავად მისი გამოცდილებისა, ექსპერიმენტატორად რჩება. ეს ექსპერიენტი არ შეიძლება ზუსტად ერთნაირ პირობებში განმეორდეს. მის შედეგს ორივეს - პედაგოგისა და მოსწავლის ინდივიდუალობა ერთდროულად განაპირობებს“ (ასათიანი 2003, 5). ზემოთთქმულიდან გამომდინარე, თუკი ყველაფერი საბოლოო ჯამში პედაგოგიურ ექსპერიმენტს ემყარება და თითოეულ სტუდენტთან განსხვავებული მიდგომები მუშაობს, ლიკა ასათიანის წიგნს იმთავითვე, ვერ ექნება მიზანი, შემოგვთავაზოს ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების უნივერსალური მეთოდი. მისი ღირებულება, უპირველეს ყოვლისა განისაზღვრება იმით, რომ თავს უყრის მნიშვნელოვან ცნობებს ნოდარ გაბუნიას მუშაობის სტილის, მხატვრული შეხედულებების და დამოკიდებულებების შესახებ.

„ნოდარ გაბუნიას ნებისმიერი ბუნებრივი მონაცემების მქონე მოწაფე შეუძლია აქციოს კვალიფიცირებულ შემსრულებლად“ (ასათიანი 2003, 9) - ამბობს წიგნის ავტორი და მთელი წიგნი სწორედ იმ მიდგომების განხილვას ეთმობა, რომელიც

აქცევს მოსწავლეს კვალიფიციურ შემსრულებლად. ამისთვის, კი, როგორც ავტორი აღნიშნავს, ნოდარ გაბუნია პატივს სცემს თითოეული სტუდენტის ინდივიდუალიზმს, მის ფიზიკურ, ფსიქოლოგიურ, ინტელექტუალურ მზაობას, აძლევს მას დიდ თავისუფლებას, ცდილობს მხოლოდ რჩევით შემოიფარგლოს და თუკი ხედავს, რომ რჩევის რამდენჯერმე გამეორების შემდეგ სტუდენტმა პრობლემა ვერ აღმოფხვრა, თავს ანებებს მას, ვინაიდან მიაჩნია, რომ სტუდენტი ჯერ კიდევ არაა მზად ამ სირთულის დასაძლევად.

ასათიანი აღნიშნავს, თუ რამდენად საპასუხისმგებლო იყო ნოდარ გაბუნიასთვის და რამდენად დიდ დროს უთმობდა იგი რეპერტუარის სწორ შერჩევას სტუდენტისთვის. მეოცე საუკუნის მუსიკის განსაკუთრებული სიყვარულის მიუხედავად მას მიაჩნდა, რომ ნებისმიერი პიანისტის რეპერტუარის ძირითად ბირთვს უნდა წარმოადგენდეს კლასიციზმის და რომანტიზმის ეპოქის ნაწარმოებები და რომ მეოცე საუკუნის და თანამედროვე მუსიკა არ უნდა იყოს პიანისტის რეპერტუარის ძირითადი შემადგენელი. ამასთანავე მიიჩნევდა, რომ ნებისმიერი შემსრულებლის რეპერტუარში ყველა ეპოქისა და სტილის მუსიკალური ნაწარმოებები უნდა შედიოდეს, მაგრამ რასაკვიარველია, განსხვავებული დოზითა და პროპორციით. ავტორი აღნიშნავს, რომ ნოდარ გაბუნია მოსწავლეებისთვის რეპერტუარის შერჩევის დროს რამდენიმე ძირითადი პრინციპით ხელმძღვანელობდა. ერთი მხრივ, სტუდენტისთვის შესასრულებლად ისეთ ნაწარმოებები შეიძლებოდა მიეცა, რომელიც თავიდანვე იცოდა, რომ კონკრეტულ ეტაპზე ვერ იქნებოდა დაძლეული, თუმცა იქნებოდა მისთვის ძალიან სასარგებლო. მეორე მხრივ, ნაწარმოებებს არჩევდა იმ პრინციპით, რომ მოსწავლის საუკეთესო და ყველაზე მომგებიანი თვისებები წარმოჩენილიყო.

ლიკა ასათიანი ამახვილებს ყურადღებას იმაზეც, თუ რამდენად აუცილებლად მიაჩნდა ნოდარ გაბუნიას ბალანსის დაცვა საშემსრულებლო ტექნიკასა და ცოცხალ მუსიკალურ აზრებს შორის, რომ აუცილებელია მოსწავლემ შეისწავლოს ხელობა, ხოლო მასწავლებელი აკვირდებოდეს იმას, თუ რამდენად აითვისა მოსწავლემ ეს ხელობა. ავტორს წიგნში მოყვანილი აქვს ნოდარ გაბუნიას მიერ გამოთქმული არაერთი საინტერესო მოსაზრება მსოფლიო რანგის პიანისტების შესრულების შესახებ: „ძალიან გამაღიზიანებელია პიანისტი, რომელიც საკუთარი თავის

წარმოსაჩენად სარგებლობს ტექსტით. ბეთჰოვენი, იმიტომ კი არ უნდა დაუკრა, რომ თავი მომაწონო, არამედ იმიტომ, რომ ბეთჰოვენი მომაწონო, - მაშინ დაგინახავ. მაგალითად დავასახელებ იუდინას ძალიან გამაღიზიანებელ, არაადეკვატურ შესრულებებს, სადაც იგრძნობა, რომ მას თავისი „მე მინდა“, „მე ასე მსურს“ მიაჩნია საკმარისად. ეს გენიოსშიც გამაღიზიანებელია. აქ არტისტული შეუთავსებლობის პრობლემაც არის. ვთქვათ, რიხტერი შუმანის ფანტაზიას იმდენად უცვლის სახეს, რომ ვეღარ მსიამოვნებს, შოპენსაც როცა უკრავს, ჩემზე ეს კარგად არ მოქმედებს, ვერაფერში მარწმუნებს. ისეთი გენიოსიც კი, როგორც გულდია, როცა ბახს უკრავს, მე იმას ვისმენ, რისი მოსმენაც მსურს, ჩემთვის ეს უმაღლესი ოსტატობაა. მაგრამ როცა იგივე გულდი უკრავს ბეთჰოვენის 32-ე საფორტეპიანო სონატას, მე აღშფოთებული ვარ, ან ბეთჰოვენის მეოთხე კონცერტს - არაადეკვატურობა აღმაშფოთებს. აქ გულდსაც მიაჩნია, რომ მისი „მე მსურს“ საკმარისია იმისთვის, რომ წავყვე, ეს კი სულაც არ კმარა. მისი არტისტული „მე“ შეუთავსებელია ზოგ კომპოზიტორთან, ზოგიერთთან კი შეთავსებადი, და არამარტო ბახთან, მე ჰინდემიტის სონატა მომისმენია გულდის არაჩვეულებრივი შესრულებით. ღრმად მწამს, რომ შენ მე ბეთჰოვენი უნდა დამიკრა, შოპენი, დებიუსი, ისე როგორც გიზეკინგი უკრავს დებიუსის პრელუდიებს, კრეისლერიანას, როგორც შოპენს უკრავს დინუ ლიპატი, როგორც რიხტერი უკრავს შუბერტს, ბეთჰოვენის სონატებს, პროკოფიევს. ხელოვნების სიდიადე სწორედ იმაშია, რომ შენ შეგიძლია მილიონწილად დაუკრა ძალიან კარგად. მაღალი დონის მხატვრული გადაწყვეტა შეიძლება იყოს ურიცხვი“ (ასათიანი 2003, 25).

ამავე წიგნში ავტორი საუბრობს, რომ ნოდარ გაბუნიას უარყოფითი დამოკიდებულება ჰქონდა კონკურსების პოპულარობისა და რაოდენობის ზრდის მიმართ და მიაჩნდა, რომ თუკი შესაძლებელია ამ ფორმატის გვერდის ავლა, ეს აუცილებლად უნდა მოხდეს. საინტერესო ნოდარ გაბუნიას კონცერტების საკონცერტო პროგრამების გაცნობაც, რომელიც წიგნშია მოცემული. ისინი ნათლად წარმოაჩენენ გაბუნიას მიერ კონცერტის დრამატურგიული არგუმენტების პრინციპებს, რომელიც გარკვეულ ლოგიკას ექვემდებარება, ამდენად ყოველთვის ბევრად უფრო საინტერესო მოსასმენია, ვიდრე ერთმანეთის გვერდიგვერდ შემთხვევითობის პრინციპით აღმოჩენილი ნაწარმოებების მიმდევრობა.

წიგნში განხილულია ნოდარ გაბუნია აპლიკატურის შერჩევის პრინციპებიც. ამ თვალსაზრისით გაბუნია უმრავლესობის აზრს იზიარებდა და თვლიდა, რომ აპლიკატურა მხატვრული შინაარსის გახსნას უნდა ექვემდებარებოდეს და ნაკლებად ემსახურებოდეს ხელის მოხერხებულ გადაადგილებას. თვლიდა, რომ შემსრულებელი აუცილებლად უნდა ფლობდეს გამების შესრულებას, თუმცა ამისთვის საჭიროდ არ თვლიდა საათობით ინსტრუქციული სავარჯიშოების შესრულებას. უარყოფითი დამოკიდებულება ქონდა შესასაწავლი ნაწარმოებების წინასწარი მოსმენის მიმართაც. მიაჩნდა, რომ ეს ზღუდავს სტუდენტების შემოქმედებით ფანტაზიას და გარკვეულ წინასწარ დამოკიდებულებას უქმნის და გავლენის ქვეშ აქცევს მათ.

აღსანიშნავია, რომ ნოდარ გაბუნია არასდროს ებებდა ურტექსტს იმისთვის, რომ ავტორისელი ჩანაფიქრი ზედმიწევნით ზუსტად ამოეკითხა, შეეძლო გადაეხვია კომპოზიტორისეული რემარკებიდან თუკი ჩათვლიდა, რომ მოსწავლე მათ დასაძლევად არაა მზად.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ წიგნის არაერთი უდავო ღირსების მიუხედავად, იგი უპირველეს ყოვლისა განკუთვნილია, ნოდარ გაბუნია შემოქმედებით დაინტერესებულებისთვის და ნაკლებად წარმოადგენს მეთოდურ სახელმძღვანელოს საფორტეპიანო საშემსრულებლო სირთულეების დამლევის მიმართულებით. ამასთანავე, მკითხველმა უდავოდ ბევრი საინტერესო პასაჟი თუ მოსაზრება შეიძლება ამოიკითხოს ამ წიგნის გვერდებზე, რომელიც მას შესაძლოა ძალზე გამოადგეს და დაეხმაროს მომავალი პროფესიული სრულყოფის გზაზე.

შემდეგი ნაშრომი, სახელწოდებით „საფორტეპიანო ტექნიკის ასპექტები“, რომელიც აღნიშნულ თემატიკას ეძღვნება ეკუთვნის *რიმა ბუჩუკურსა* და *ციცი თავხელიძეს*. წიგნი, რომელიც განკუთვნილია საფორტეპიანო ფაკულტეტის სტუდენტებისთვის პედაგოგებისა და ფართო აუდიტორიისთვის, თავს უყრის ავტორების მრავალწლიან პედაგოგიურ გამოცდილებას, საკითხისადმი ანალიტიკურ მიდგომას და იმ დროისთვის არსებულ უახლეს შეხედულებებს ტექნიკური საკითხის გადაჭრის ამა თუ იმ საკითხის თვალსაზრისით. როგორც ავტორები აღნიშნავენ, მათ „ამოცანას არ წარმოადგენდა საფორტეპიანო ტექნიკის ასპექტების მრავალმხრივი გაშუქება. ძირითადი მიზანი იყო მკითხველის ყურადღება



გაგვემახვილებინა ე.წ. „ფსიქოფიზიკური სკოლის“ პროგრესულ პრინციპებზე. ამ აქტუალური მიმართულების მთავარი პრინციპია პიანისტის მხატვრული და ტექნიკური განვითარების ერთიანობა, როდესაც უნდა დომინირებდეს მხატვრული ამოცანები, ტუმე და ინტონაციური გამომსახველობა. ასეთი მიზანდასახულობა პიანისტური ტექნიკის ბუნებრივი სახის გამოვლენის პირდაპირი გზაა, ხოლო ამ კონტექსტში ტექნიკა, კომპოზიტორისა და შემსრულებლის მხატვრული ჩანაფიქრის ფორტეპიანოზე გამოხატვის საშუალებაა (ბუჩუკური და თავხელიძე 2009, 4)“.

ძირითად განსახილველ საკითხთა წრის განსაზღვრის შემდეგ ავტორები გადადიან ტერმინ „ტექნიკის“ არსის განსაზღვრაზე, რაშიც მათ ეხმარებათ ისტორიული ექსკურსი, და საუკუნეების განმავლობაში დაგროვილი ცოდნა კლავიშთან საკრავებზე შესრულების სპეციფიკის ირგვით. ისტორიული ექსკურსის შემდეგ ავტორები ყურადღებას ამახვილებენ XX საუკუნის მეორე ნახევარში წარმოშობილ იმ მიდგომებზე, როდესაც საფორტეპიანო ხელოვნებაში არსებული საკითხების კონცეფტუალური გააზრება მოხდა. ავტორების თქმით ტექნიკის განვითარების ისტორიული შესწავლის შედეგად ის ოთხ ძირითად ნაწილად, სკოლად დაიყო: „1) ტრადიციული (ძველი) სკოლა უპირატესობას ანიჭებდა იზოლირებული თითების მუშაობის ტექნიკას, 2) ანატომიურ - ფიზიოლოგიური („ნატურალური სკოლა“, რომლის ფუძემდებლები XX საუკუნის დასაწყისში იყვნენ ფ. შტეინჰაუზენი და რ. ბრეიტჰაუპტი), 3) ფსიქოტექნიკური სკოლა პირნისტის მოტორულ-მამოძრავებელი იყენებდა „ფსიქოტექნიკის“ იდეას (ბერეზოვსკი, მატეი, ბარდასი, პროკოფიევი და სხვ.). 4) ფსიქოფიზიკური სკოლა („ახალი სკოლა“) - თანამედროვე მიმართულება, რომელიც პიანისტის მხატვრულ და ტექნიკურ პრობლემებს აერთიანებს და მათ დიალექტიკურად ურთიერთგანპირობებულს ხდის)“ (ბუჩუკური და თავხელიძე 2009, 6-7).

სკოლათა განმარტების შემდეგ ავტორები განიხილავენ საფორტეპიანო ტექნიკის ანატომიურ და ფიზიოლოგიურ საფუძვლებს, პიანისტის ფსიქომოტორული სისტემის სპეციფიკას, მუსიკალურ-სმენითი და კინესთეზური წარმოადგენების რაციონალიზაციას, მოტორულ-მამოძრავებელი უნარ-ჩვევების ავტომატიზაციას და ა.შ.

წიგნის მეორე პირობითი ნაწილი ეთმობა საფორტეპიანო ტექნიკის სახეების და მათი სირთულეების დაძლევას. ავტორები ტექნიკის ორ ძირითად სახეს - წვრილ და მსხვილ ტექნიკას გამოყოფენ. წვრილ ტექნიკაში ერთიანდება:

1. გამები და გამისმაგვარი მოძრაობები;
2. არპეჯიო;
3. ორმაგი ნოტები;
4. ტრელი;
5. მელიზმები;
6. თითის რეპეტიციები.

მსხვილ საფორტეპიანო ტექნიკაში კი გაერთიანებულია:

1. აკორდები;
2. ოქტავეები;
3. ტრემოლო;
4. ნახტომები.

ორივე მათგანს აერთიანებს გლისანდო (ბუჩუკური და თავხელიძე 2009, 53).

მამასადაძე, როგორც აღინიშნა რიმა ბუჩუკურისა და ციცი თავხელიძის ნაშრომი, უპირველეს ყოვლისა განკუთვნილია პროფესიონალებისთვის და სფეროთი დაინტერესებული პირებისთვის. ამას ადასტურებს ნაშრომში განხილული საკითხთა წრე, აზრის გადმოცემის მანერა, გამოყენებული ტერმინოლოგია, რომელიც გასაგები იქნება პროფესიონალი და ამასთანავე, გარკვეულწილად შემზადებული მკითხველითვის, რომელსაც საფორტეპიანო ტექნიკის ირგვლივ გარკვეული ინფორმაცია გააჩნია.

ერთ-ერთი ბოლო კვლევა და ნაშრომი, რომელიც გამოქვეყნდა და ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდისკა ეძღვნება ეკუთვნის *ნინო (ნუცა) კასრაძეს*. ლექციების მოკლე კურსი 2021 წელს გამოიცა და თავს უყრის ავტორის მიერ აღნიშნული კურსის სწავლების ათწლიან გამოცდილებას თბილისის კონსერვატორიაში. საკუთარ დამოკიდებულებასთან და გამოცდილებასთან ერთად ლექციების კურსში თავმოყრილია დასავლეთ ევროპელი, რუსი და ქართველი ავტორების სწავლების მეთოდები, სამეცნიერო-მეთოდური კვლევები და სწავლების მეთოდოლოგია. ავტორი აღნიშნავს, რომ „ლექციების კურსის პრაქტიკული ნაწილი,

ანუ პედაგოგიური პრაქტიკა ხორციელდება სამუსიკო სკოლის საფეხურის ბაზაზე, ამდენად წიგნში წარმოდგენილი საკითხების ირგვლივ არსებული მასალა, არსებითად, მოსწავლესთან მუშაობის დროს საბაზისო უნარ-ჩვევების გამომუშავებაზეა ორიენტირებული. გარდა ამისა, მიზანშეწონილია უმაღლესი სამუსიკო განათლების საფეხურზე სწავლებისთვისაც“ (კასრაძე, 2021, 5).

ნაშრომში ავტორი ეხება ისეთ საკითხებს, როგორცაა ფორტეპიანოზე ბგერათწარმოქმნის პრინციპის დაუფლება, რომელშიც გამოყოფს ორი ტიპის ბგერას - „სტაციონარულს“ და „არასტაციონარულს“. პირველ მათგანზე, შემსრულებელი გავლენას ვერ ახდენს, რადგან იგი ინსტრუმენტის ტექნიკური მონაცემებიდან გამომდინარეობს, მეორე კი შემსრულებლის ოსტატობაზეა დამოკიდებული. ნუცა კასრაძე ეხება აგრეთვე ფორტეპიანოზე ინტონირების, არტიკულაციის სახეებს, მელოდიის აგების თავისებურებებს, რიტმულ მოდელებზე მუშაობის პრინციპებს, ზოგადად მეტრისა და რიტმის შეგრძნების მნიშვნელობას და ა.შ.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ის თავები, რომელიც ზოგად მუსიკალურ საკითხებს ეხება. მათ შორისაა მუსიკალური ნიჭიერება, მუსიკალური მეხსიერება და მისი განვითარების გზები, ინტერესის გაღვივების საკითხები. ამ თავში ნინო კასრაძე ეყრდნობა *ვანდა შიუკაშვილის* ნაშრომს „Интерес и его воспитание“. ცალკე განხილულია პოლიფონიური და დიდი ფორმის ნაწარმოებზე მუშაობის თავისებურებები, ნაწარმოებზე მუშაობის ეტაპები, შემსრულებლის ემოციური მდგრადობა საჯარო გამოსვლის წინ და სხვ.

ჩვენი ნაშრომის თემატიკიდან გამომდინარე, ჩვენთვის განსაკუთრებით საყურადღებოა ნაწილი, რომელშიც ავტორი საფორტეპიანო ტექნიკაზე და მის სახეებზე საუბრობს. ავტორის მოსაზრებით „ყველაზე უხეშად, ტექნიკა შეგვიძლია დავყოთ მსხვილ და წვრილ ტექნიკად. ხოლო დეტალურად კი, იგი ნატიფი და მრავალწახნაგოვანი ფენომენია, რომლის თითოეული ასპექტი განვითარებისთვის ცალკეულ ზრუნვას და მეთოდოლოგიას მოითხოვს“ (კასრაძე, 2021, 43).

ავტორის მოსაზრებით ტექნიკის უმთავრესი ფაქტორია ხელის მასის შეგრძნება, არა ძალისმიერი დაწოლა კლავიატურაზე, არამედ კუნთების მასის სწორი და ბუნებრივი გადანაწილება და სწორი მოძრაობის შერჩევის უნარის გამომუშავება. ნუცა კასრაძეს მოყავს საკუთარი პედაგოგის, ნოდარ გაბუნიას მოსაზრება, რომლის

მიხედვითაც „გამები და არპეჯიოები ტექნიკის კონსპექტია, აბსტრაქციაა, რომელიც მთელ მუსიკალურ რეპერტუარში გამოიყენება“ (კასრადე, 2021, 44). ავტორი საფორტეპიანო ტექნიკის შემდეგ ელემენტებს გამოყოფს: გამისებური მოძრაობები, აკორდიკა, არპეჯიოები, ორმაგი ნოტები, გლისანდოები, ნახტომები, დასძენს, რომ ნეიჰაუზი და კორტო პოლიფონიურ შესრულებას ტექნიკის ცალკე ელემენტად განიხილავდნენ. აღნიშნავს, რომ მნიშვნელოვანია შემსრულებელს ტექნიკის ამ ელემენტების კომბინირების უნარი განუვითარდეს და მის განვითარებაზე მუშაობა, რაც შეიძლება ადრეულ ეტაპზევე მოხდეს, რათა დროთა განმავლობაში მოსწავლეს განუვითარდეს კუნთების დაძაბვისა და გათავისუფლების ცნობიერი კონტროლის უნარი, რომელიც შესაძლებელია, ოსტატობის ზრდასთან ერთად ავტომატურად გახდეს. აღნიშნულ თავში ავტორს მოყავს ორი დიდი პიანისტის ჰენრიხ ნეიჰაუზისა და ალფრედ კორტოს ორიგინალური თეორიები. მაგალითად ჰენრიხ ნეიჰაუზი, ტექნიკის რვა ძირითადი ელემენტის დასახელებისას უპირველეს მნიშვნელობას ანიჭებს ერთი ბგერის აღებას, მეორე ელემენტად კი ორი თანმიმდევრული ბგერის განმეორებითი აღების შედეგად წარმოქმნილ ტრელს ასახელებს.

განსხვავებულია ალფრედ კორტოს მიდგომა, რომელიც მიიჩნევდა, რომ პიანისტური ოსტატობის საფუძველია კლავიატურის ფსკერის შეგძნება და აქედან გამომდინარე, რაციონალური პრინციპების მიხედვით აჯგუფებდა ტექნიკას ხუთ ძირითად კატეგორიად:

1. „თითების სითანაბრე, დამოუკიდებლობა და სისხარტე (პირველი თითის ამოდების გარეშე);
2. პირველი თითის ამოღება (გამები-არპეჯიოები);
3. ორმაგი ნოტები და პოლიფონიური შესრულება;
4. გაწელვა;
5. მაჯის ტექნიკა, აკორდული ტექნიკა“ (კასრადე, 2021, 49-50).

ნაშრომში წარმოდგენილია აღნიშნულ ხერხებზე და ტექნიკაზე მუშაობის თანამედროვე მეთოდებიც, რომელიც ისტორიულ პექსპექტივაშია დანახული.

ამრიგად ნინო (ნუცა) კასრადის წიგნი წარმოადგენს ერთ-ერთ უახლეს ნაშრომს ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, რომელიც აღნიშნულ საკითხს ეხება და მრავალმხრივად წარმოაჩენს საფორტეპიანო შემსრულებლობის დაოსტატების

საკითხებს. ნაშრომი, როგორც აღინიშნა, თავს უყრის ამ დარგის საუკეთესო კვლევებს, როგორც დასავლურ, ისე ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში და წარმოაჩენს ავტორის ორიგინალურ, ინდივიდუალურ ხედვას რიგ საკითხებთან მიმართებაში. ბევრი სასარგებლო რჩევაა მოცემული ნაშრომში, რომელიც გამოადგებათ, არა მხოლოდ სტუდენტებს, არამედ სამუსიკო სკოლის პედაგოგებსაც. ამასთანავე, ვინაიდან სახელწოდებიდანაც გამომდინარე, ესაა ლექციების მოკლე კურსი, ბევრი საკითხი ფრაგმენტულადაა განხილული და იმედს ვიტოვებთ, რომ მომავალში ავტორისგან კიდევ უფრო ფართო და მრავლისმომცველ ნაშრომს ვიხილავთ.

მამასადამე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში, საფორტეპიანო სკოლის შედარებით მოკრძალებული ასაკის მიუხედავად მოიპოვება სხვადასხვა ტიპის ნაშრომი, რომელიც ფორტეპიანოზე დაკვრის შესწავლის სხვადასხვა ასპექტებს ეხება. განხილულ საკითხთა წრე საკმაოდ ფართო და მრავლისმომცველია. მოიცავს როგორც ზოგად ესთეტიკურ მუსიკალურ კატეგორიებს, აგრეთვე, მაგალითად საფორტეპიანო ტექნიკის კონკრეტულ ასპექტებს, მუსიკალური ენის სხვადასხვა ელემენტებზე მუშაობის თავისებურებებს და სხვ. ამ თავის დასაწყისში უკვე ვისაუბრეთ ქართული საფორტეპიანო სკოლის განვითარების თავისებურებებზე, რომელიც დასავლეთევროპულ ქვეყნებთან შედარებით საკმაოდ დიდი დაგვიანებით შეიქმნა და განვითარდა. ამდენად იმ დროისთვის, როდესაც პირველი ქართული მეთოდოლოგიური ტიპის ნაშრომები იქმნებოდა ისინი ვერ იქნებოდა დასავლეთევროპული ან რუსული კვლევებისგან განყენებული და ორიგინალური მიგნებების შემცველი. თავდაპირველად ქართულ პიანისტურ სკოლას უნდა აეთვისებინა საუკეთესო მიღწევები, ამდენად ჩვენს მიერ განხილულ ნაშრომებს უცხოელი ავტორების ნააზრევის სიმრავლე გამოარჩევს, რომელიც გაზავებულია ავტორთა ინდივიდუალურ ხედვასთან.

დასკვნის სახით ვიტყვი, რომ მსოფლიოს ისეთი გამოჩენილი საფორტეპიანო პედაგოგები, როგორებიც იყვნენ თეოდორ ლემეტიცკი, ჰაინრიჰ ნეიჰაუზი, როზინა ლევინა, კარლ ლეიმერი, კარლ მარტინსენი, მარგარიტა ლონგი, ალექსანდრ გოლდენვაიზერი, კონსტანტინ იგუმნოვი, სამოილ ფეინბერგი, ეგონ პეტრი, იოსიფ ჰოფმანი, ფერუჰო ბუზონი და თვით ლისტიც კი, არათუ ცალკე ლექციებს უთმობდნენ საფორტეპიანო ტექნიკის პრობლემებს, არამედ მეცნიერების დონეზე

ყავდათ აყვანილი პიანიზმის საკითხები. ამას ადასტურებს მათი სტუდენტების მოგონებები, რომლებიც მრავლად შემორჩა ისტორიას, ასევე ნაშრომები, რომლებიც მათ უხვად დაგვიტოვეს. სწორედ ეს ნაშრომები და მოგონებები იყო ის ძირითადი სტიმული, რამაც ოცი წლის წინ დამაწყებინა ამ დარგის შესწავლა. ამდენად, მომდევნო თავში შევეცდები წარმოვადგინო საფორტეპიანო ტექნიკის, მასზე მუშაობის, მისი დახვეწისა და განვითარების საკუთარი ხედვა, რომელიც, ერთი მხრივ, ეყრდნობა ამ სფეროში არსებულ საუკეთესო მიღწევებს, მეორე მხრივ კი - საკუთარ მრავალწლიან პედაგოგიურ თუ სამემსრულებლო გამოცდილებას.

#### 4. საფორტეპიანო ტექნიკის მნიშვნელობა სამემსრულებლო ხელოვნებაში და მისი გაუმჯობესების ზოგიერთი პრაქტიკული ხერხი

ზემოთ მოყვანილი სამემსრულებლო ხელოვნების განვითარების მოკლე ისტორიული ექსკურსისა და მეთოდოლოგიური ნაშრომების მიმოხილვის შემდეგ შევეცდებით იმ უზარმაზარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით, რომელიც მოიცავს ხერხებისა და მიდგომების მრავალფეროვნებას გამოვკვეთოთ ჩვენთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი ასპექტები, რომლებიც ოთხ ძირითად პუნქტად ჩამოვაცალიბეთ. სწორედ ეს ოთხი პუნქტი საკუთარი ინტერპრეტაციის ანალიზის მთავარ ამოსავალ წერტილს წარმოადგენს.

ისევე როგორც ნებისმიერი რამ, საფორტეპიანო ტექნიკაც შედგება ძალიან მარტივი ელემენტებისგან, რომლის საწყისი თავის დროზე გენიალურად ჩამოაყალიბა იოჰან სებასტიან ბახმა. მისი თქმით ესაა: „**საჭირო დროს საჭირო კლავიშზე თითის დაჭერა!**“ (de.musicthoughts.com) ეს ფორმულირება რამდენადაც მარტივია, იმდენად გენიალური. ესაა ის ბაზისი, რომელსაც ეფუძნება მთელი საფორტეპიანო ტექნიკა მთელი თავისი მრავალფეროვნებითა და ხერხების სიმრავლით, თუმცა თანამედროვე ფორტეპიანოს შესაძლებლობების გათვალისწინებით შეგვიძლია იოჰან სებასტიან ბახის სიტყვების კორექტირება. საქმე ისაა, რომ ბახი საუბრობდა მისი ეპოქის კლავიშიან ინსტრუმენტებზე. როგორც

ცნობილია ბაროკოს პერიოდის კლავიშიან საკრავებზე ჟღერადობის დინამიკა კლავიშზე თითის დაჭერის ძალით არ იცვლებოდა. ხშირად ცდებიან, როდესაც ამბობენ, რომ კლავესინსა და ორგანზე არ იყო შესაძლებელი ბგერის დინამიკური ცვლილება. ორღანზე, კლავესინზე და სხვა კლავიშიან ინსტრუმენტებზე დინამიკა იცვლებოდა, თუმცა არა კლავიშზე თითის დაჭერის ძალით, არამედ სპეციალური ბერკეტით, რომელიც ცვლიდა ბგერის ტემბრს და სიმძლავრეს. მეტიც! ორგანი გამოირჩევა ბერკეტების, შესაბამისად ტემბრების განსაკუთრებული მრავალფეროვნებით, კლავესინი კი ძირითადად შემოიფარღება ხმამაღალი და ხმადაბალი ჟღერადობით, რომელიც მიიღწევა სიმების/კლავიშების გაორმაგებით, ან პირიქით სიმების/კლავიშების რაოდენობის შემცირებით. ძალიან ფორმალურად რომ მივუდგეთ საკითხს, ტემბრული მრავალფეროვნების კუთხით, ფორტეპიანოს გაცილებით შეზღუდული შესაძლებლობები აქვს კლავესინთან და ორგანთან შედარებით, თუმცა ამ საკრავებისგან განსხვავებით მას აქვს ერთი მნიშვნელოვანი უპირატესობა - მასზე შესაძლებელია თითის დაჭერის ძალით დინამიკის ცვლა. შესაბამისად, არნახულად გაიზარდა კლავიშიან საკრავებზე შემსრულებლის როლი, რომელსაც ბგერაზე უშუალო მანიპულირების საშუალება მიეცა. იქამდე, მსგავსი ყოვლისმომცველი ჟღერადობა, მხოლოდ ორკესტრის პრეროგატივა გახლდათ: რეგისტრული სიდიდით, ბგერათქმნადობის მრავალფეროვნებით, დინამიკური ცვლილებებით, მრავალშრიანი ფაქტურით და სხვადასხვა ხმის გამოყოფის შესაძლებლობებით. ამ ფაქტორმა გამოიწვია ის, რომ ფორტეპიანო ფაქტობრივად გახდა „პორტატული ორკესტრი“ და ერთგვარი შემოქმედებითი ლაბორატორია კომპოზიტორებისთვის. ამიტომაც, ერთი მხრივ, ფორტეპიანოზე შესაძლებელი გახდა ყველაზე უფრო ღრმა მასტაბური და დიადი იდეების ხორცშესხმა, მეორე მხრივ კი ის ინტიმური ინსტრუმენტი გახლდათ, შესაბამისად ყველაზე უფრო პირად და რომანტიკულ გრძნობებს კომპოზიტორები სწორედ ფორტეპიანოს მეშვეობით გადმოსცემდნენ.

დავუბრუნდეთ იოჰან სებასტიან ბახის გამონათქვამს და განვაგრძოთ ის თანამედროვე ფორტეპიანოს შესაძლებლობების გათვალისწინებით: **საკლავირო ტექნიკა არის საჭირო დროს, საჭირო კლავიშზე, საჭირო ძალით თითის დაჭერა!** ჩემი აზრით ეს ფორმულირება ნამდვილად წარმოადგენს საფორტეპიანო ტექნიკის

უმთავრეს ბაზისს, რომლიდანაც შეგვიძლია დავიწყოთ საუბარი კლავიშებიანი საკრავების საშემსრულებლო ტექნიკის არსზე.

რას ნიშნავს საფორტეპიანო ტექნიკა? რა მოიაზრება მასში და რა როლი აქვს მას მუსიკის შინაარსის წარმოჩენაში? ამ კითხვაზე არაერთი პასუხობს შემდეგნაირად: საფორტეპიანო ტექნიკა ნიშნავს სწრაფად და სუფთად დაკვრას. საკუთარ თავს უფლებას მივცემ არ დავეთანხმო ამ მოსაზრებას, ვინაიდან ისტორიული პრაქტიკაც გვაჩვენებს, რომ უმრავლესობა საკმაოდ ხშირად შეიძლება ცდებოდეს. საფორტეპიანო ტექნიკა, რასაკვირველია სწრაფ და სუფთად დაკვრასაც ნიშნავს, მაგრამ, საფორტეპიანო ტექნიკა წარმოადგენს უამრავი ასპექტის ერთობლიობას, რომელსაც შემსრულებელი უნდა ფლობდეს. ის აერთიანებს გამომსახველობითი ხერხების მრავალფეროვნებას: ბგერის სხვადასხვა ელფერი, დინამიკური და აგოგიკური ნიუანსები, ფრაზირების ძირითადი პრინციპები; აპლიკატურის და პედალიზაციის კანონზომიერებების ცოდნა (როგორც მარცხენა, ისე მარჯვენა პედალის, არანაკლებ საინტერესო შუა პედალის); ნაწარმოების დამახსოვრების ტექნიკას და ა.შ. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საფორტეპიანო ტექნიკა ნიშნავს იმ ყველაფრის **ცოდნას**, რაც საკუთარი მხატვრულ-მუსიკალური ჩანაფიქრების რეალიზების საშუალებას აძლევს შემსრულებელს. როგორც მე-20 საუკუნის ერთ-ერთი ყველაზე გამოჩენილი პიანისტი ჯოზეფ ჰოფმანი ამბობდა: „ტექნიკა არის ყუთი ინსტრუმენტების ნაკრებით, რომლიდანაც პიანისტი იღებს იმ ინსტრუმენტებს, რომელიც მას სჭირდება კონკრეტულ მომენტში, კონკრეტული ჩანაფიქრის განსახორციელებლად. ამ ინსტრუმენტების ფლობა ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს; ინსტინქტი - მხატვრული ინტუიცია, რომელიც კარნახობს მას როდის და როგორ გამოიყენოს ესა თუ ის ინსტრუმენტი, - აი ეს არის მთავარი!“ (Гофман, 1961, 84) მართლაც, ასეთი მრავალფეროვნების მიუხედავად ტექნიკა არავითარ შემთხვევაში არ უნდა წარმოადგენდეს თვითმიზანს, არამედ უნდა იყოს მხოლოდ **საშუალება** მიზნის მისაღწევად. წინააღმდეგ შემთხვევაში ვიღებთ სამწუხარო შედეგს, რომელიც რიგ შემთხვევებში სპორტის, რიგ შემთხვევებში კი ცირკის, ან გასართობი სანახაობის ფარგლებს ვერ სცდება. როდესაც ტექნიკა ხდება თვითმიზანი, პიანისტის დაკვრა ზუსტად იმდენადაა ფასეული, რამდენადაც თოკზე სიარული, ხმლების მიზანში სროლა, ხანჯლის გადაყლაპვა, მაღალ ბაგირზე გადახტომა და ა.შ, რაც არის უდაო



მტკიცებულება მოქნილობის, ფიზიკური ძალის, ვარჯიშის, რისკის, მაყურებლებში გაკვირვების გამოწვევის, მაგრამ არამც და არამც ხელოვნების.

აქედან გამომდინარე, იმისთვის, რომ შემსრულებელის ინტერპრეტაცია მაღალი ხელოვნების რანგში იქნას აყვანილი უპირველეს ყოვლისა მას მძლავრი ტექნიკური ბაზა ჭირდება. როგორც წარმოჩნდა, ტექნიკა თავის მხრივ უამრავ ხერხსა და ნიუანსს მოიცავს, ამასთანავე, გამოირჩევა მიდგომათა სიმრავლით, რომლებზეც სხვადასხვა დროს მსჯელობდნენ ამ სფეროს გამოჩენილი წარმომადგენლები. დაგროვილ ცოდნასა და გამოცდილებაზე დაყრდნობით შევეცდებით წარმოვაჩინოთ ის ოთხი უმნიშვნელოვანესი პუნქტი, რომელიც ჩვენი აზრით ტექნიკური სრულყოფის გასაღებს წარმოადგენს და რომელსაც დავეყრდნობით საკუთარი ინტერპრეტაციის ანალიზისას.

#### 4.1 ხერხი პირველი: თავისუფლება

სხვადასხვა დონის და რანგის სტუდენტებსა და მოსწავლეებზე მრავალწლიანი დაკვირვების შედეგად შემდეგი დასკვნა გამოვიტანე: ის სტუდენტები/მოსწავლეები, რომლებსაც ტექნიკური სახის პრობლემები ჰქონდათ, დაკვირვებას უკლებლივ ყველა წევდა მხრებს მაღლა. მათი ხელი თითქმის უმოდრაო იყო. ხოლო იმ იშვიათ შემთხვევებში, როდესაც ხელი მოძრაობდა - მოძრაობა გამოდიოდა უაღრესად კუთხოვანი და შებოჭილი, რაც ხელის აშკარა დაჭიმულობაზე მიუთითებდა. ხოლო ის სტუდენტები, რომლებსაც არ ჰქონდათ მსგავსი პრობლემები, თითქმის არასდროს წევდნენ მხრებს მაღლა და ხელებსაც აქტიურად ამოძრავებდნენ. ნიშანდობლივია ისიც, რომ მათი მოძრაობები ძალიან ბუნებრივი და პლასტიური იყო. იგივე თავისუფლებით, როგორც წესი გამოირჩევიან დიდი პიანისტებიც, რომელთა შესრულებებსაც შეიძლება დავაკვირდეთ კონცერტისა და ვიდეო ჩანაწერების სახით. ხელის დაჭიმულობა და შებოჭილობა ერთ-ერთი ძირითადი ტექნიკური პრობლემაა. პირად მაგალითზე დაყრდნობით, შემიძლია ვთქვა, რომ როდესაც მსგავსი პრობლემით იწყებ შესრულებას, შესრულების პროცესში შეიძლება დარწმუნებული იყო, რომ ხელი თავისუფალია, თუმცა სინამდვილეში ის დაჭიმულია და მხრებიც მაღლა იწევა.

აღსანიშნავია, რომ საშემსრულებლო პიანისტური ხელოვნების ათვისების საწყის ეტაპზე პიანისტისთვის როგორც წესი ძალიან რთულია იმის გააზრება, არის თუ არა ის თავისუფალი დაკვრის პროცესში. არადა, როგორც აღინიშნა, ეს საშემსრულებლო ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი ასპექტია, რადგან ხელის კუნთების ნებისმიერი დაჭიმულობა იწვევს იმ ენერჯის შეკავებას, რომელიც ჭირდება მყესებს და თითებს ორგანიზებული მოძრაობისთვის. ხერხემლიდან ხელების გავლით, თითების მყესებს ზურგის ტვინიდან მიეწოდება ნერვული იმპულსები. კუნთის, ან მყესის დაჭიმვის დროს კი ამ იმპულსების დენადობა საგრძნობლად მცირდება. სხვა მაგალითის მოყვანაც შეიძლება: წარმოვიდგინოთ ონკანი, რომელზეც მიერთებულია რეზინის მილი ეზოს მოსარწყავად. თუ ამ მილს სადმე მოვუჭერთ ხელს, წყლის დენადობა შემცირდება, ხოლო თუ ძალიან მოვუჭერთ - საერთოდ შეწყდება. მხრების აწევის, ან რომელიმე კუნთის დაჭიმვის მომენტში ზუსტად იგივე ხდება. თუკი მაგალითად ხელის გაბუჩებისას, რომელიც ასევე იწვევს მგრძნობელობის შესუსტებას გაცილებით მეტი კლინიკური გამოვლინება აქვს, დაკვრის პროცესში მსგავსი ხარვეზის აღმოჩენა და აღმოფხვრა გაცილებით რთულია. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ დროს ჩვენ გაუაზრებლად, მაგრამ მიზანმიმართულად ვუკეტავთ დენადობას ნერვულ იმპულსებს. მიზანმიმართული შრომა და უაღრესი ყურადღებაა საჭირო იმისთვის, რათა ჯერ შევამჩნიოთ დაჭიმულობა, შემდეგ კი შეძლებისდაგვარად აღმოფხვრათ იგი. **საჭიროა ცოდნა იმისათვის, რომ ვისწავლოთ თავისუფლება და გავარჩიოთ ერთმანეთისგან შებოჭილი და დაუჭიმავი ხელის მოძრაობები.**

აღნიშნული თვალსაზრისით ნიშანდობლივია კიდევ ერთი ფაქტი, რომელსაც დავაკვირდი საკუთარ პედაგოგიურ პრაქტიკაში: რაც უფრო ემოციური და შემოქმედებითად ნიჭიერია მოსწავლე, მით მეტად მიდრეკილია იგი დაჭიმულობისკენ, ხოლო ბავშვები, რომლებიც არ გამოირჩევიან ემოციური დაკვრით და მუსიკალური ტალანტით, გაცილებით ნაკლებად იჭიმებიან. აქედან გამომდინარე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ მუსიკალურად ნიჭიერ და ემოციურ ბავშვებს გაცილებით ხშირად აქვთ ტექნიკური პრობლემები, ვიდრე ნაკლებად ემოციურებს. შევეცდები საკუთარი ხედვა ჩამოვაყალიბო, თუ რატომ იჭიმებიან მუსიკალურად ნიჭიერი ბავშვები ფიზიკურად, ამა თუ იმ ნაწარმოების შესრულებისას. საქმე იმაშია, რომ ნიჭიერ ბავშვზე მუსიკა, ახდენს დიდ შთაბეჭდილებას, ზეგავლენას, ანუ იწვევს

ბავშვში გამოხმაურებას ემოციურ დონეზე. ემოცია კი თავის მხრივ, ახდენს გავლენას კუნთების დაჭიმვაზე. მაგალითისთვის სახის კუნთების მუშაობის მოყვანაც შეიძლება. თუ ჩვენ სარკესთან დავდგებით და სრულიად მშვიდ გარემოში ვიტყვით სიტყვას - „მიშველეთ“, ამ მომენტში ჩართული იქნება მხოლოდ ის კუნთები, რომლებიც სიტყვის წარმოსათქმელადაა საჭირო, ხოლო სახის სხვა კუნთები იქნება უმოძრაო და მოდუნებული. ხოლო თუ ჩვენ, მაგალითად ძალი გამოგვეკიდება და დავიყვირებთ - „მიშველეთ“-ს - ამ სიტყვას დაემატება ემოცია, ამ შემთხვევაში შიშის შესაბამისად, გაცილებით მეტი კუნთი დაიჭიმება სახეზე და სახის გამომეტყველებაც სულ სხვანაირი გვექნება, ვიდრე სარკის წინ, მშვიდ ვითარებაში ამ სიტყვის წარმოთქმისას. ეს ყველაფერი მუსიკალურ ასპექტში რომ გადავიტანოთ, ნათელი გახდება ის, თუ რატომ არის მიდრეკილი ემოციური და მუსიკალურად ნიჭიერი ბავშვი დაჭიმულობისკენ და, შესაბამისად, ტექნიკური პრობლემისკენ. დასკვნის სახით ვიტყვი რომ: **ფიზიკური დაჭიმულობა არის ის მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც ხშირ შემთხვევაში განაპირობებს ტექნიკურ პრობლემას.**

როდესაც მოსწავლეს ეხება საქმე, დაჭიმულობის აღმოჩენა ადვილად შეიძლება - პედაგოგის მიერ ხელის სხვადასხვა კუნთის შემოწმებით - თუ კუნთი გამაგრებულია, ესე იგი მოსწავლე იჭიმება. გაცილებით რთულია დაკვირის დროს საკუთარი თავის შემოწმება, რადგან როგორც ზემოთ საკუთარ მაგალითზე აღვნიშნე, ხშირია შემთხვევა როდესაც შემსრულებელს გონია, რომ ხელი თავისუფალი აქვს, ამ დროს კი რეალურად დაჭიმული ხელით უკრავს და თავადაც ვერ აცნობიერებს ამას. იმისთვის, რომ მივხვდეთ დაჭიმულია თუ არა ხელი, პირველ რიგში უნდა გამოვიმუშაოთ თავისუფლების შეგრძნება. მაგალითად, მარცხენა ხელით ჰაერში ავწიოთ მარჯვენა ხელი რაც შეიძლება ძალიან და შემდეგ უეცრად გავუშვათ. ამ დროს ხელი, როგორც მკვდარი სხეული ისე უნდა ჩამოვარდეს დაბლა. თუ ასე არ მოხდა, ესე იგი ხელი არ არის თავისუფალი და სადღაც ზედმეტად იჭიმება. რაც არ უნდა გასაკვირი იყოს მოსწავლეების უმეტესობას, მსგავსი მეთოდით შემოწმებისას, ძალიან უჭირთ ამ მარტივი დავალების შესრულება. თუმცა რამდენიმე მცდელობის შემდეგ, ხშირ შემთხვევაში, ახერხებენ ამას. შეგვიძლია ვთქვათ, რომ თავისუფალი ვარდნის ეფექტის გამომუშავება შესაძლებელია მხოლოდ გააზრებული და მიზანმიმართული მოქმედებით. მას შემდეგ რაც გავაცნობიერებთ და დავიმახსოვრებთ თავისუფალი

ხელის მდგომარეობას და მისი მოძრაობის თავისებურებებს, აუცილებლად უნდა დავადგინოთ ვჭიმავთ თუ არა ხელის რომელიმე კუნთს უშუალოდ დაკვრის პროცესში. განსხვავების პოვნა „თავისუფლების განცდასა“ და რეალურ თავისუფლებაში, ამ ეტაპზე ყველაზე რთული ამოცანაა.

მოტორული ტექნიკის გარდა, ხელის თავისუფალი მოძრაობა უაღრესად მნიშვნელოვანია ბგერათქმნადობის თვალსაზრისითაც. რაც უფრო თავისუფალი ხელით ავიღებთ ბგერას, ან აკორდს, მით უფრო „ლამაზ“ ჟღერადობას მივიღებთ ინსტრუმენტზე. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ ისეთი აკორდების ან ბგერების აღებას, სადაც დინამიკურად მძლავრი ჟღერადობაა საჭირო (*f*, *ff*). ამ შემთხვევაში სტუდენტები (და არა მხოლოდ) ცდიებიან, როდესაც თვლიან, რომ ხმამაღალი ჟღერადობის მისაღწევად მეტი ძალით უნდა დავაწვეთ კლავიატურას. ერთი მხრივ, ეს ხერხი იწვევს ხელის უპირობო დაჭიმვას; მეორეს მხრივ კი დაჭიმვა თავისთავად იწვევს ზედმეტი ენერჯის დახარჯვას, რომლის დაზოგვაც აუცილებელია ტექნიკურად რთული ნაწარმოებების შესრულებისას. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ისიც, რომ დაჭიმული ხელით და კლავიატურაზე თითების ძალისმიერად დაჭერით ბგერა ხდება ძალიან უხეში და უფრო დასარტყამი ინსტრუმენტის ჟღერადობის ასოციაციას ტოვებს, ვიდრე კეთილშობილი ინსტრუმენტისა, როგორც გახლავთ ფორტეპიანო. გარდა ამისა, რამდენადაც პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, კლავიშზე ძალისმიერი ზემოქმედებით შეუძლებელია ჭეშმარიტად ხმამაღალი *Fortissimo*-ს აღება.

ამ მოსაზრების გასამყარებლად მოვიყვანთ მაგალითს ველური ბუნებიდან: დედამიწაზე ყველაზე ძლიერი პირის აპარატი აქვს ნიანგს. მას შეუძლია 340 ატმოსფერული ძალით დააწვეს მსხვერპლს კბილებით, ხოლო ცხოველების მეფედ წოდებულ ლომს, მხოლოდ 40 ატმოსფეროს ძალით შეუძლია ეშვების დაწოლა. საინტერესოა, თუ რამ განაპირობა ამხელა სხვაობა ლომსა და ნიანგს შორის. ფაქტია რომ ნიანგის ყბების ძალა 8.5-ჯერ აღემატება ლომისას. საქმე ის გახლავთ, რომ ყველა ცხოველი, ისევე როგორც ადამიანი იყენებს ყბის კუნთებს იმისთვის, რათა დააწვეს საკვებს. შესაბამისად, ლომს კუნთის ძალა ჭირდება იმისთვის, რომ მსხვერპლს ეშვები მოუჭიროს. ნიანგის პირის აპარატში კი ყველაფერი ბევრად უფრო რთულად ხდება: ნიანგი ყბის კუნთებს იყენებს მხოლოდ და მხოლოდ პირის გასაღებად, მისი

დაკეტვა კი ხდება კუნთების უეცარი მოდუნებით-ზუსტად ისე, როგორც შურდულის ან მშვილდისარის სროლისას, როდესაც მსროლელი ქაჩავს ძუას და შემდეგ ხელს უშვებს მას სროლის განსახორციელებლად. აღნიშნული მუსიკალურ ხელოვნებაში რომ გადავიტანოთ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ **პიანისტიც, ასე უნდა იქცეოდეს**. მისი ძალისხმევა უნდა იყოს მიმართული მხოლოდ ხელის აწევაზე, ბგერის აღება კი უნდა ხდებოდეს თავისუფალი ხელის ვარდნის ხარჯზე, რომელიც გამოწვეულია ხელის წონის ძალის გამოყენებისა და დედამიწის მიზიდულობის ძალით. აქვე დავამატებ, რომ რაც უფრო ძლიერი ჟღერადობის მიღწევა გვინდა, მით უფრო მაღალი პოზიციიდან უნდა ჩამოვავდეთ ხელი კლავიშებზე: რაც მეტია სიმაღლე - მეტია სხეულის მიზიდულობა და, შესაბამისად, ვარდნის ძალაც. ასეთი ხერხით ფორტეპიანოზე ყველაზე ხმამაღალი ჟღერადობის მიღწევაა შესაძლებელი, თან ისე, რომ ბგერას არ დაეკარგოს კეთილშობილება და სილამაზე. აღნიშნული ხერხის შემოწმება ძალიან მარტივადაა შესაძლებელი: მაქსიმალურად მოდუნებული ხელი (თავისუფალი ხელი გაცილებით მძიმეა, რადგან ყველა კუნთი მოდუნებულია) მეორე ხელით აწიეთ რაც შეიძლება მაღლა და უეცრად გაუშვით ხელი ისე, რომ ის დავარდეს ინსტრუმენტზე. ასეთ დროს ფორტეპიანო ძალიან ხმამაღალ ბგერებს გამოსცემს. გავიხსენებთ ნიკოლაი მეტნერის სიტყვებსაც, რომელიც ამბობდა, რომ: „პიანისტის ხელები უფრო მეტად ჰაერში უნდა იყოს, ვიდრე კლავიატურაზე“ (Метнер, 1891, 157). აღსანიშნავია, რომ ამ საკითხებზე პირველად ყურადღება გაამახვილეს მე-20 საუკუნის დასაწყისში მოღვაწე პიანისტმა-პედაგოგებმა რუდოლფ ბრეიტჰაუპტმა, ლუი დეპემ, თეოდორ ლემეტიცკიმ და კარლ ლეიმერმა, რომელთა ნაშრომების ერთ-ერთ მთავარ თემას სწორედ „წონითი დაკვრა“ და მასთან დაკავშირებული საკითხები წარმოადგენდა.

ყოველივე ზემოთთქმული ეხებოდა ხელის ვერტიკალურ მოძრაობას, თუმცა არანაკლებ მნიშვნელოვანი და ყურადსაღებია ხელის ჰორიზონტალური მოძრაობა დაკვრის პროცესში. მაგალითად, არპეიჯოების დაკვრის დროს, ნაწარმოების ხასიათიდან და ჟღერადობიდან გამომდინარე, შეგვიძლია არჩევანი გავაკეთოთ სხვადასხვა საშემსრულებლო ხერხებს შორის. შევასრულოთ ის მხოლოდ თითების მოძრაობის ხაჯრზე, ან მაჯის ჰორიზონტალური მოძრაობის მეშვეობით. პირველ შემთხვევაში მაჯა უმოძრაოა და მხოლოდ თითები მოძრაობენ აქტიურად

კლავიშებზე, მეორე შემთხვევაში კი თითებს პასიური როლი აქვთ დაკვრის პროცესში და ბგერების აღება ხდება მაჯის ჰორიზონტალური მოძრაობის მეშვეობით, თითები კი ამ დროს წარმოადგენენ მხოლოდ საყრდენ წერტილებს, რომლებიც ხელის წონას ანაწილებენ კლავიშებზე. არჩევანს განაპირობებს კონკრეტული მხატვრული ამოცანა და მასთან დაკავშირებული შედეგის მიღწევის სურვილი, მაგრამ ამასთან ერთად უნდა ითქვას, რომ ნებისმიერი შტრიხით და მასთან დაკავშირებული ხერხით არპეჯიოს შესრულებისას პლასტიურობის მისაღწევად მაჯა და იდაყვი უნდა იყოს მაქსიმალურად თავისუფალი.

იგივე შეიძლება ითქვას ტრელების შესრულებაზე. არსებობს ტრელის შესრულების ორი ძირითადი მეთოდი: მხოლოდ თითების მეშვეობით და მაჯის ჰორიზონტალური ტრიალის ხარჯზე. ამ შემთხვევაშიც ხერხის არჩევა დაკავშირებულია კონკრეტული ნაწარმოების სტილთან და მხატვრულ ამოცანასთან. მაგალითად ხანგრძლივი ტრელების შემთხვევაში შეგვიძლია გამოვიყენოთ ორივე მეთოდი, რათა თითების დადლის შემთხვევაში მაჯის მოძრაობამ ჩაანაცვლოს ისინი. ხოლო იმ შემთხვევაში, როდესაც ტრელს *crescendo*-ს დინამიური აღნიშვნა უწერია, შეგვიძლია დასაწყისში თითებით შევასრულოთ იგი, შემდეგ კი, როდესაც ხმოვანების მომატება დაგვჭირდება მაჯის მოძრაობაზე გადავიდეთ, რადგან მაჯის მოქნევით გაცილებით ძლიერი ჟღერადობის მიღწევაა შესაძლებელი.

მაშასადამე, ზემოთმოყვანილი მაგალითები გვარწმუნებს იმაში, ხომ ხელის თავისუფალი მოძრაობა და ხელის წონის გამოყენება და მისი სწორი გადანაწილება დაკვრის პროცესში აუცილებელია, თუმცა გარდა წმინდა ფიზიკური შებოჭილობისა, არსებობს გონებრივი შებოჭილობაც, რომელიც არანაკლებ საზიანოა შემსრულებლისთვის. ამდენად, კომენტარების შემდეგი თავი სწორედ გონებრივი და ფსიქოტექნიკის საკითხებს ეთმობა.

#### 4.2 ხერხი მეორე: გონებრივი ტექნიკა

გარდა ძირითადი პროფესიისა, ასევე გახლავართ ავტომრბოელი, რომელშიც არაერთ წარმატებას მივაღწიე (ვარ 33 ოქროს, ვერცხლის და ბრინჯაოს მედლის პრიზიორი და არაერთგზის საქართველოს ვიცე ჩემპიონის და ჩემპიონის ტიტულის

მფლობელი). ავტოსპორტში პროფესიული და მრავალწლიანი მოღვაწეობისას, ერთ ძალიან მნიშვნელოვან ფაქტს დავაკვირდი: დაახლოებით 9-10 წლის წინ, როდესაც დავიწყე ავტოსპორტში სამოყვარულო დონეზე მოღვაწეობა, მყავდა საკმაოდ ნელი მანქანა (ნელი ავტოსპორტისთვის)<sup>7</sup>. ამ ავტომობილით ორწლიანი რბოლის შედეგად, ჩემთვის ნათელი გახდა, რომ ეს მანქანა იყო საკმაოდ ნელი და არაკონკურენტუნარიანი, მაგრამ ამის მიუხედავად, საკმაოდ გავიწაფე ამ მანქანის მართვაში და ჩემს კონკურენტებს, რომლებიც გაცილებით მძლავრი და ჩქარი ავტომობილებით ასპარეზობდნენ, მაინც ვუწევდი ღირსეულ წინააღმდეგობას. ამ ფაქტის გათვალისწინებით გადავწყვიტე შემეძინა ჭეშმარიტად სპორტული და მძლავრი ავტომობილი, რომელიც შეძლებდა მეტოქეებთან ბრძოლების მოგებას. შევიძინე ავტომობილი - Mitsubishi Lancer Evolution IV RS. ეს გახლავთ რალისთვის სპეციალურად გამოშვებული ძალიან მძლავრი სარბოლო ბოლიდი. (სწორედ ამ მოდელის ბოლიდით 90-იან წლებში არაერთხელ გაიმარჯვა მსოფლიოს რალის ჩემპიონატში ლეგენდარულმა ფინელმა მრბოლელმა ტომი მაკინენმა)<sup>8</sup>. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით აჩქარება 0 დან 100 კილომეტრ საათამდე შეადგენდა მხოლოდ და მხოლოდ 4.4 წამს. შესაბამისად, ეს ავტომობილი წინამორბედზე თითქმის 2-ჯერ უფრო ჩქარი იყო. როდესაც პირველ შეჯიბრზე მივიღე მონაწილეობა ამ მანქანით, ჩემი მოლოდინის მიუხედავად, პირველივე მოსახვევში გვიან დავამუხრუჭე და გადავარდი გზიდან. იგივე განმეორდა შემდეგ შეჯიბრზეც. იმედგაცრუებული ვიყავი, მაგრამ უფრო მეტად გაკვირვებული. ვერ ვხსნიდი იმ ფაქტს, რომ თუ BMW-თი 2 წლის ასპარეზობის მანძილზე არასდროს მომსვლია მსგავსი შეცდომა, რატომ მომდიოდა ამდენი დაუდევრობა სპორტულად მომზადებული და ძლიერი ავტომობილის მართვისას. საქმე გახლდათ იმაში, რომ როდესაც ნელი მანქანით ვასპარეზობდი, ჩემი გონება უმკავლდებოდა ნელ სიჩქარეს და შესაბამისად ჩემთვის პრობლემას არ წარმოადგენდა როგორც გზის მიყოლა, ასევე საკუთარი მოქმედებების გაკონტროლება (მუხრუჭის დროულად დაჭერა, დროულად მოხვევა, მოცურების შემთხვევაში დამორჩილება და ა.შ...). ხოლო როდესაც ორჯერ უფრო მძლავრ

<sup>7</sup> მანქანის მოდელია BMW 2.8 ძრავით, რომელიც 193 ცხენის ძალას და 280 ნიუტონ მეტრ მარბუნებელ მომენტს გამოიმუშავებდა. მისი აჩქარება 0 დან 100 კილომეტრ საათამდე შეადგენდა 7.5 წამს.

<sup>8</sup> მანქანას შემდეგი მონაცემები აქვს: 320 ცხენის ძალა, 400 ნიუტონ მეტრის მარბუნებელი მომენტი, 4X4 ამძრავით - წინა, უკანა და ცენტრალური ხიდის ბლოკირებით. წონა სულ რაღაც 1260კგ.

ავტომობილში გადავჯექი, აღმოჩნდა, რომ ჩემი გონება (ცენტრი, რომელიც პასუხისმგებელია აღქმაზე და სიგნალს გადასცემს ნერვული სისტემის მეშვეობით მამოძრავებელ კიდურებს) ამ აჩქარებას ვერ მიყვებოდა იმ ტემპში, რა ტემპიც იყო საჭირო მისი ექსტრემალური მართვისთვის. ჩემს თვალში ამ დროს გზა და მოსახვევები თითქოს იმღვრეოდნენ, წარმოადგენდნენ გაწელილ გამოსახულებებს (დაახლოებით იგივე ეფექტია, როდესაც ჩქარ მატარებელში ვზივართ და გვერდზე ითქვიფება ერთმანეთში გამოსახულებები: ხეები, ბოძები, სახლები და ა.შ...). ბევრი ვარჯიშის და შეჯიბრებზე არაერთი წარუმატებელი გამოსვლების შემდეგ ჩემი გონება დაეწია ამ ავტომობილის ტემპს და ჩემთვის გამოსახულება არათუ ითქვიფებოდა, არამედ წინსწრებით ვახერხებდი გონებით მართვას, რაც უპირატესობას მაძლევდა მომდევნო მოსახვევში და უკვე მომზადებული ვახერხებდი მის დაძლევას მაქსიმალურად ჩქარ ტემპში. შესაბამისად, თუკი თავიდან დიდი ძალისხმევა და გონების დაძაბვა მჭირდებოდა, ბოლოს სრულიად მოდუნებული და კონცენტრირებული ვადევნებდი თვალს გზას, გონებით შემდეგ მოსახვევს წინსწრებით ვამზადებდი - ხელები და ფეხები ავტომატიზირებულად აკეთებდნენ ზუსტად იმ მოქმედებებს, რომელიც საჭირო იყო მაქსიმალურად ჩქარი და სუფთა სიარულისთვის. სწორედ ამან განაპირობა იმ წარმატების მიღწევა, რომელიც თავის დასაწყისში აღვნიშნე.

დაახლოებით იგივე ხდება, როდესაც ადამიანი უყურებს ფილმს, რომელიც შედგება ფიქსირებული ფოტო-კადრებისგან. ვიდეო გამოსახულების ყურებისას ჩვენი გონების და თვალის სისწრაფე ვერ აღიქვამს ცალკეულ კადრებს, არამედ აღიქვამს ერთიან მოძრაობას, რომელიც წარმოიქმნება თანმიმდევრულად განლაგებული ფოტოგამოსახულებების სწრაფი მოძრაობის შედეგად. საშუალოდ ვიდეო გამოსახულების ერთი წამი 24 ფოტო-კადრს შეიცავს. თუ კადრების რაოდენობას მაქსიმალურად შევამცირებთ, მაგალითად წამში ერთი კადრი, მაშინ მივიღებთ არა დენად მოძრაობას, არამედ განცალკევებულ ფოტო-კადრებს. სწორედ ამიტომ, როდესაც ოპერატორებს უნდათ სწრაფი მოძრაობის შენელებული კადრი გვაჩვენონ, ისინი იყენებენ არა 24 კადრს წამში, არამედ გაცილებით მეტს, რადგან შენელებისას არ დანაწევრდეს გამოსახულება და შეინარჩუნოს მოძრაობის ეფექტი. როგორც ცნობილია, ადამიანის გონებას შეუძლია მაქსიმუმ 15 კადრის



დანაწევრებულად აღქმა ერთი წამის განმავლობაში. მისი გონებრივი სისხარტიდან გამომდინარე ეს ციფრი შეიძლება იყოს ნაკლებიც. ვფიქრობ, პიანისტებისთვის საკმაოდ ადვილი აღსაქმელი უნდა იყოს კადრების მაქსიმალური რაოდენობა, ვიდრე საშუალო სტატისტიკური ადამიანისთვის, რადგან პიანისტის გონება, მეთექვსმეტელების, ოცდამეთორმეტელების და სამოცდამეთხედების დაკვრისას, ძალიან ვითარდება სისწრაფის აღქმაში.

რა კავშირი აქვს ამას დაკვრასთან და ტექნიკასთან? ძალიან დიდი! შევითხვაზე როგორი მეცადინეობაა საჭირო სწრაფად დაკვრისთვის, ბევრი პედაგოგი გიპასუხებთ, რომ საჭიროა ნელა და მაგარი თითებით მეცადინეობა. რიგ შემთხვევებში ეს მოსაზრება მცდარია. **იმისათვის, რომ დავუკრათ სწრაფად, პირველ რიგში უნდა ვიაზროვნოთ სწრაფად.** თუ მხოლოდ ნელა ვიმეცადინებთ, ვერ მოვახერხებთ სწრაფად დაკვრას, რადგან ჩვენი გონება იქნება ამ ნელი ტემპით განებივრებული და სწრაფი დაკვრისას, ჩვენს გონებაში ისევე გაითქვიფება კლავიშები, როგორც ჩემს შემთხვევაში - მოსახვევები.

სხვა მაგალითის მოშველიებაც შეიძლება: ნელი მეცადინეობის ლოგიკას რომ გავყვეთ და გატავიტანოთ სირბილზე - სპრინტერები ჯერ სიარულში უნდა ვარჯიშობდნენ და შემდეგ უნდა დარბოდნენ, მაგრამ ასე არ ხდება. ისინი, ზუსტად რომ სირბილში ვარჯიშობენ და სწორედ ამით ახერხებენ იმას, რომ სხვებზე გაცილებით სწრაფად დარბიან. სხვა შემთხვევაში ყველაზე სწრაფი მორბენალი იქნებოდა ადამიანი, რომელიც ყველაზე მეტს დადის ფეხით. აქვე უნდა აღვნიშნოთ კიდევ ერთი, მნიშვნელოვანი ნიუანსი: ყველა მორბენალი თავდაპირველად სწავლობს სიარულს, შემდეგ კი სირბილს. შესაბამისად, ნაწარმოების სწავლისას აუცილებელია მისი დაკვრა თავდაპირველად შეგვეძლოს ნელ ტემპში უშეცდომოდ, ხოლო როდესაც ნელა „სიარულს“ ვისწავლით, უნდა ვიმეცადინოთ სწრაფ დაკვრაში და არ შეგვეშინდეს ამის, რადგან სწრაფ აზროვნებას სწორედ ჩქარი დაკვრა აწვითარებს. ამასთან ყოველთვის უნდა გვახსოვდეს, რომ არ უნდა დავჭიმოთ არცერთი კუნთი, რადგან მცირედი დაჭიმულობაც კი, იწვევს მოძრაობის პარალიზებას და რაც უფრო მეტად უკრავს ადამიანი დაჭიმული ხელით, მით უფრო ურთულდება მას ტექნიკურად რთული და სწრაფი ადგილების დაძლევა.

ამასთანავე არსებობს მოსაზრება, რომ სწრაფმა დაკვრამ შეიძლება „გააფუჭოს“ ნაწარმოები. ჩემი აზრით სწრაფი დაკვრა კი არ აფუჭებს ნაწარმოებს, უბრალოდ ასეთი დაკვრისას ძნელია პატარა შეცდომების, „ჭუჭყების“ (თითის წაკვრა სხვა კლავიშზე) გაკონტროლება, რომელიც დაკვრისას იპარება. შესაბამისად, დიდი რაოდენობით ჩქარა დაკვრისას, ჩვენს გონებაში ჩნდება „შავი ლაქები“ - ალბულო არასწორი ნოტების სახით და ყოველი შემდეგი ჩქარი გამეორებისას ჩვენ, ფაქტობრივად, ვსწავლობთ ამ შეცდომებს. ასე რომ, დაკვრისას მთავარი მიზანი უნდა იყოს უმცირესი დეტალების კონტროლი და სამეცადინო ტემპი უნდა შეირჩეს არა იმის მიხედვით, რა ტემპში გამოგვდის ნაწარმოები ფიზიკურად - მოძრაობის სისწრაფის მხრივ, არამედ იმ ტემპით, რომელშიც ვახერხებთ ყოველი ნოტის და კუნთის კონტროლს. რა ტემპშიც აზროვნება აკონტროლებს დაკვრის დეტალებს და არ ითქვიფება ჩვენს გონებაში. თავიდან ეს ტემპი ნელია, დროთა განმავლობაში კი იმატებს, ხანდახან ისე, რომ ვერც კი ვხვდებით, თუ როგორ „აგვიჩქარდა ნაწარმოები“.

სწრაფი მეცადინეობისას არ უნდა დაგვავიწყდეს კიდევ ერთი დეტალი, რომ დაკვრაში ერთვება ჩვენი ემოციებიც, რომელიც „ამოწურვადი“ და „ცვეთადი“. როგორც ავტომობილს ჭირდება ტექნიკური მომსახურება ყოველი შეჯიბრის შემდეგ (საბურავების შეცვლა, ზეთის გამოცვლა, ჭანჭიკების გადაჭერა, თვლების შეყრის და ნახარის გასწორება), ასევეა საჭიროა დრო და დრო ნელა დაკვრა ნაწარმოების გადამოწმების და „პროფილაქტიკური გაწმენდის“ მიზნით. ნელა დაკვრისას, ერთი მხრივ, ჩვენ ვასწორებთ გაპარულ პატარ-პატარა შეცდომებს, მეორე მხრივ კი ვზოგავთ და ვაგროვებთ ემოციებს, რომელიც იხარჯება ყოველი ჩქარი შესრულების დროს. ამასთანავე, დრო და დრო, როგორც ანტონ რუბინშტეინი ამბობდა: აუცილებელია „ყველანაირი ემოციის გამორთვით, ცივი გონებით ვიმეცადინოთ ნაწარმოები“ (Гольденвейзер, 1975, 160). რასაკვირველია, გონების მაქსიმალური დაძაბვით და კონცენტრაციით. ასეთ დროს მექანიკური დაკვრის გამოსარიცხად, აუცილებელია ყველა ნიუანსის შესრულება, ფრაზირების სწორი აწყობა, მაგრამ არა ემოციით/მთაგონებით, არამედ - ფხიზელი გონებით/ცოდნით.

ყოველივე ზემოთთქმული სწრაფად აზროვნებასა შეეხებოდა, თუმცა გონებრივი ტექნიკა კიდევ უამრავ ასპექტს აერთიანებს, მათ შორის ერთ-ერთი

უმნიშვნელოვანესია კონკრეტული, ტექნიკურად რთული მონაკვეთების გააზრება და მათზე გონებრივი მუშაობა. ფრანც ლისტი თავის მოსწავლეებს ეუბნებოდა: „როდესაც ნაწარმოებში წააწყდებით სირთულეს, პირველ რიგში საჭიროა გაანალიზოთ სირთულე და ამის შემდეგ ეძებოთ მისი დაძლევის ხერხები“ (Гольденвейзер, 1975, 160). ფხიზელი გონებით სირთულის გაანალიზება ზუსტად ისაა, რასაც გონებრივი ტექნიკა ჰქვია.

საერთოდ ანალიზს და გონებრივ მუშაობას უზარმაზარი როლი უკავია დაკვრაში და ტექნიკური სირთულების დაძლევაში. ხანდახან ყოველგვარი მეცადინეობის გარეშე შესაძლებელი ამა თუ იმ სირთულის დაძლევა, თუ გონებრივად სწორად გავანალიზებთ და „დავალაგებთ“ მას. მაგალითისთვის მოვიყვან შემდეგ თანმიმდევრობას:

**მაგალითი 4.2.1** Коган Г.М., Ферруччо Бузони, М 1971 С-97



პირველივე ჯერზე ამ ნახტომების სწრაფი და სუფთად შესრულება საკმაოდ რთულია. ამას დიდი ხნის მეცადინეობა ჭირდება. თუმცა თუკი მოცემულ ფიგურაციებს გადავაჯგუფებთ მივიღებთ ოქტავურ სვლებს:

**მაგალითი 4.2.2** Коган Г.М., Ферруччо Бузони, М 1971 С-97



მათი შესრულება კი გაცილებით მარტივია.

აქედან შეიძლება გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნა: ერთი და იგივე სირთულის, ზუსტად ერთნაირი თანმიმდევრობის ნოტები, შეიძლება დავძლიოთ გონებაში მათი გადაჯგუფებით, ყოველგვარი დამატებითი მეცადინეობის გარეშე. წარმოდგენის შეცვლა სირთულეზე ამარტივებს მას. წარმოსახვას და წარმოდგენას კი უდიდესი როლი გააჩნია სირთულების დაძლევის პროცესში. იმიტომ რომ ნებისმიერი რთული ეპიზოდი, საკუთარ თავში მოიცავს ადვილ (გონებისთვის ლოგიკურ) ეპიზოდებს. უბრალოდ საჭიროა, ასეთი ეპიზოდების გონებით დაჯგუფება.

ზოგადად ადამიანის გონება ისეა მოწყობილი, რომ მას ესაჭიროება და უყვარს ლოგიკური დაჯგუფებები. ერთადერთი, რასაც ჩვენი გონება ვერ იტანს არის - არეულობა და ქაოსი.

მაშასადამე, გონებრივი ტექნიკა გვეხმარება სწრაფი აზროვნების გავითარებაში, რომელიც მაშტაბურ ხედვას, და ტექნიკური სირთულეების დაძლევაში გვეხმარება. თუმცა თანამედროვე საკონცერტო პიანისტის მოღვაწეობაში კიდევ ერთი დიდი გამოწვევაა: უზარმაზარი რეპერტუარის დამახსოვრება, რომელიც აგრეთვე მიზანმიმართულ მუშაობას მოითხოვს. სწორედ ამას ეთმობა ნაშრომის მომდევნო ქვეთავი.

### 4.3. ხერხი მესამე: გონებრივი დამახსოვრების ტექნიკა

როგორ ვსწავლობთ მუსიკალურ ნაწარმოებს ზეპირად? მოსწავლეების უმეტესი ნაწილი იტყვის, რომ ნაწარმოების ცალკეულ ეპიზოდებს უკრავს მანამ, სანამ არ ისწავლის ზეპირად.

მე ამ მეთოდის კატეგორიული წინააღმდეგი ვარ. ჩემი აზრით, ნაწარმოების შესწავლისას დაკვრა უნდა იყოს ბოლო ეტაპი. პირველი კი უნდა იყოს ნაწარმოების გააზრება და ინსტრუმენტის გარეშე ნოტების წაკითხვა. რა თქმა უნდა, ეს შესაძლებელია განვითარებული ჰარმონიული და მელოდიური სმენის შემთხვევაში. პირველ რიგში, საჭიროა ვიპოვოთ სიტყვები და წინადადებები. მოსწავლეები, უმეტესად, ნაწარმოებში სწავლობენ არა სიტყვებს და წინადადებებს, არამედ ასოებს (ანუ ნოტებს). მოვიყვან შემდეგ მაგალითს, როდესაც ადამიანებს თხოვდნენ ასოების გარკვეული თანმიმდევრობის დამახსოვრებას: ო-ვ-რ-ს-დ-ი-მ-ვ-ო-ე-ა-ც-ლ-ე-გ-შ-ო-ა-დ-ხ-ო-თ-ნ-ი-ე-ხ-ლ-უ.

ცხადია, რომ ამ თანმიმდევრობის დამახსოვრება ძალიან რთულია და მოითხოვს დიდ დროს. თუმცა შემდეგი ფრაზის დამახსოვრება გაცილებით მარტივია: „რევოლუცია მოდის, გეშინოდეთ ხალხნო!“. არადა ორივე მაგალითი ერთი და იგივე რაოდენობის ასოებისგან შედგება. მთავარი განსხვავება იმაშია, რომ მეორე

შემთხვევაში ჩვენ ჯერ სიტყვები და მათი შინაარსი გავიგეთ და გავიაზრეთ. მის დამახსოვრებას ჩვენმა გონებამ მოაწოდოდა ერთი წამი. მაშინ როდესაც ასოების არეული თანმიმდევრობის დამახსოვრება გონებისთვის თითქმის შეუძლებელია. მხოლოდ ყველაზე ჯიუტებს შეუძლიათ ასოების არეული თანმიმდევრობის დამახსოვრება. მაგრამ გარდა იმისა, რომ ეს გაცილებით რთულია და ბევრ დროს მოითხოვს, რამდენიმე დღეში ეს თანმიმდევრობა გარანტირებულად ამოგვივარდება გონებიდან. მაშინ როდესაც აზრობრივად დამახსოვრებული: „რევოლუცია მოდის, გემინოდეთ, ხალხნო!“ ყოველთვის ემახსოვრება ადამიანს და მისი დავიწყება თითქმის შეუძლებელია. მაშასადამე, გააზრებაა დამახსოვრების მთავარი გასაღები.

ზუსტად იგივე ეხება მუსიკალური ნაწარმოების სწავლასაც. როდესაც ადამიანი ბევრჯერ იმეორებს კონკრეტულ მონაკვეთს იმ იმედით, რომ როდესაც „ჩაუჯდება თითებში“ და დაიმახსოვრებს - ეს მექანიკური მუშაობაა და იგივეა, რომ ვეცადოთ ასოების თანმიმდევრობის დამახსოვრება, მათი შინაარსის გააზრების გარეშე. ნებისმიერი მუსიკალური ნაწარმოები მუსიკალური აზრის გადმოცემის ლოგიკურ და მიზეზ-შედეგობრივ კანონზომიერებებს ეფუძნება და მათი ამოხსნის, გააზრების გარეშე ნაწარმოებების დამახსოვრება არამდგრადი და არაპროდიუქტიულია.

გონებრივი დამახსოვრების ტექნიკის არსი მდგომარეობს შემდეგში: ყურადღებით შევისწავლით სანოტო ტექსტს და ვიმახსოვრებთ სიტყვებს და არა ასოებს. მაგალითისთვის მოვიყვან რევაზ ლალიძის რონდო-ტოკატას საწყის, აკორდულ სვლას:

**მაგალითი 4.3.1** რევაზ ლალიძე რონდო-ტოკატა. მე-2 გამოცემა. სსრკ მუსიკალური ფონდის საქ. განყოფილება 1981.

ამ მონაკვეთის დამახსოვრებისას აუცილებელია პირველ რიგში გავიაზროთ აკორდების აგებულება, მათი გადანაწილების პრინციპი მაჯვენა და მარცხენა ხელის

პარტიაში და მოძრაობის მიმართულება. ამგვარი დაკვირვებისას აღმოვაჩინეთ, რომ არა ოცდათორმეტი, არამედ ორი აკორდის დამახსოვრება გვჭირდება.

მოვიყვანთ კიდევ ერთ მაგალითს, ფრანც შუბერტი; ექსპრომპტის Op. 90 No. 4 დასაწყისს:

**მაგალითი 4.3.2** F. Schubert: Four Impromptus Op. 90 ISBN 3826, 979-0-66000-685-6. M 2012.



პირველ ოთხ ტაქტში ჩვენ ვსწავლობთ ორ აკორდს - ტონიკურსა და დომინანტურს - და არა ოცდაცხრა ნოტს. ვიმახსოვრებთ აკორდის აგებულებას, ტონალობას და სტრუქტურას და ვუკრავთ მის სამბგერიან არპეჯიოს. აქ ყველაზე თვალნათელი მაგალითებია მოყვანილი. როგორც ითქვა, მაჟორ-მინორულ სისტემაში დაწერილი ყველა ნაწარმოები იგება ლოგიკური კანონზომიერების პრინციპით და, შესაბამისად, ნებისმიერი ტონალური ნაწარმოების დამახსოვრება სასურველია მოხდეს ამ გზით.

მიმაჩნია, რომ სწავლის საწყის ეტაპზე დაკვრა არათუ არ არის რეკომენდირებული, არამედ, დამლუპველიც კია. ნებისმიერი ეპიზოდი, რომელიც დაკვრით და ერთი შეხედვით ადვილად დაგამახსოვრდებათ, ჩადებული ნაღმია კონცერტზე შესრულებისას, რადგან კონცერტზე დაკვრისას, ადამიანის ფსიქიკა გრძნობს რა პასუხისმგებლობას, აქტიურად იწყებს გონებასთან იმპულსების გაგზავნას კითხვებით: „რომელია შემდეგი ნოტი? ამ აკორდის მერე რომელი აკორდია? და ა.შ... თუკი ნაწარმოები გამეორების/დაზუთხვის ხარჯზეა ნასწავლი, მით უფრო შიშის მომგვრელია მსგავსი კითხვები კონცერტზე, რადგან ის ადგილები, რომელთა სწავლის დროსაც გონება ისვენებდა და დამახსოვრება ხდებოდა თითების ავტომატიზირების ხარჯზე, წარმოადგენს სიცარიელეს გონებისთვის. ხოლო როდესაც ვიცით ნაწარმოების სტრუქტურა, ქვეცნობიერი მშვიდდება და თუ მსგავსი კითხვები მაინც გაიპარა, ის აღარ არის პანიკური და, პირიქით, ზოგჯერ გვეხმარება კიდევ ამა თუ იმ ეპიზოდის წინასწარ მოფიქრებაში.

მას შემდეგ, რაც ნოტების გარეშე ვისწავლით ყველა აკორდს, მოდულაციის, სეკვენციას, ნაწარმოების ჰარმონიულ და კომპოზიციურ სტრუქტურას, უნდა ვეცადოთ მის ზეპირად დაკვრას. თუ რომელიმე ეპოზოდი დაგვავიწყდა, თვალდახუჭული ვცდილობთ მის აღდგენას. ამ დროს, რაც უფრო მძაფრად ვძაბავთ გონებას გასახსენებლად, მით უფრო მკაფიოდ გვამახსოვრდება ჩვენს მიერ დავიწყებული მონაკვეთი. თუ მაინც ვერ ვიხსენებთ, ვიღებთ ნოტებს და ვუყურებთ მხოლოდ იმ ადგილს, რომელიც დაგვავიწყდა (დაკვრის გარეშე) და შემდეგ, ისევ ვცდილობთ ამ ეპოზოდის დაკვრას. ხშირ შემთხვევაში ერთხელ ჩახედვა საკმარისია.

საწყის ეტაპზე მსგავსი მეთოდით ნაწარმოების დამახსოვრება ერთი შეხედვით რთულია, თუმცა იმდენად ფუნდამენტური შედეგი მოაქვს, რომ ნამდვილად ღირს წვალებად. გონებრივად მუშაობა არ წყდება მას შემდეგაც, რაც უკვე ვისწავლეთ ნაწარმოები. მხოლოდ ამ ეტაპზე გონებრივი მუშაობა უნდა მიმდინარეობდეს ნოტების გარეშე. ამ ეტაპზე უნდა ვეცადოთ გონებაში თავიდან ბოლომდე შევასრულოთ ნაწარმოები. აღსანიშნავია, რომ მსგავსი ტიპის მუშაობა მხოლოდ ტექსტის დამახსოვრებისთვის არ ხდება. ჩქარი ეპოზოდების და/ან ეტიუდების დაკვრისას, გონებრივი მეცადინეობა ინსტრუმენტის გარეშე გვეხმარება კუნთების დაჭიმულობის გარეშე ვიაზროვნოთ ჩქარა. ხოლო, თუ წარმოსახვაში შევძლებთ ნაწარმოების ჩქარ ტემპში შესრულებას - ინსტრუმენტთან თითები მინიმალური მეცადინეობის პირობებშიც კი, დაექვემდებარებიან გონებას და გაცილებით ადვილი იქნება ტემპის მომატება. არსებობს არაერთი ისტორიული ფაქტი, რომ გამოჩენილი პიანისტები ამ მეთოდით სწავლობდნენ ნაწარმოებს უშუალოდ კონცერტის წინ და ინსტრუმენტთან ყოველგვარი კონტაქტის გარეშე ასრულებდნენ სცენაზე. მაგალითად, ჯოზეფ ჰოფმანი ახალ, ხშირად ვირტუოზულ ნაწარმოებს სწავლობდა კონცერტამდე ნახევარი საათით ადრე და პირდაპირ კონცერტზე ასრულებდა ხოლმე, ინსტრუმენტთან ყოველგვარი მუშაობის გარეშე. თანამედროვეების მოგონებებიდან მსგავსი ისტორიები ვიცით ფრანც ლისტზე, სერგეი რახმანინოვზე, ფერუჩო ბუზონიზე და ვოლტერ გიზეკინგზე. როგორც აღინიშნა, სწორად ასეთი მუშაობის დროს ინტენსიურად ვითარდება ფიზიკური თავისუფლება, ხოლო ორივე ერთად გვაძლევს როგორც მეხსიერების, ასევე მექანიკური დამლევის თავისუფლებას.

#### 4.4. ხერხი მეოთხე: ავტომატიზაცია

რაოდენ მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს გონების როლი და რამდენადაც არ უნდა ვეცადოთ საფორტეპიანო ტექნიკის რაციონალიზაციას, საკმაოდ მნიშვნელოვანი ადგილი საშემსრულებლო ხელოვნებაში უდავოდ უკავია მოძრაობის ავტომატიზაციას.

ავტომატიზაცია გახლავთ თითების, ან ხელის სხვადასხვა ნაწილების ისეთი მოძრაობების ერთობლიობა, რომელსაც ადამიანი არაცნობიერად აკეთებს. აქ უმნიშვნელოვანეს როლს ასრულებს არა ცენტრალური, არამედ პერიფერიული ნერვული სისტემა. გონება განაგებს იმას, რაც გააზრებულ მოძრაობაში ვლინდება, პერიფერიული ნერვული სისტემა კი იმას, სადაც მოძრაობა ინსტინქტური რეაქციების ხარჯზე ხორციელდება. რაციონალური საწყისი ამ დროს მინიმუმადეა დაყვანილი.

მაგალითისთვის: არის მომენტები, როდესაც შემთხვევით ხელს დავადებთ ცხელ ტაფას, ან რაიმე გახურებულ საგანს. ამ დროს ჩვენმა გონებამ არ იცის, რომ საგანი ცხელია, მაშინ როდესაც არაცნობიერი, პერიფერიული ნერვული იმპულსების მეშვეობით, უმალ ხვდება ამას და ინსტიქტურად - მოტორული მოძრაობით აშორებს ხელს იმ საგანს, რომელიც სხეულისთვის საფრთხეს წარმოადგენს. ექიმები ამას ორგანიზმის თვითგადარჩენის ინსტიქტს უწოდებენ, რომელიც არაცნობიერი და სრულად ავტომატიზირებულია.

დაკვრის ავტომატიზაციასთან მიმართებაში, არასწორი იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ ამ პროცესში გონების როლი სრულად გათიშულია. გონება, ამ შემთხვევაში, ახორციელებს საწყის იმპულსს - წარმოადგენს „პროგრამის აქტივატიზაციის კოდს (როგორც ეს კომპიუტერში ხდება, რა დროსაც ENTER-ის ღილაკზე თითს დაჭერით ხდება რაიმე პროგრამის გაშვება)“, ამის შემდგომ კი პროცესში პერიფერიული ნერვული სისტემის სხვა ცენტრები ერთვება და გონება პასიურად აკონტროლებს არა უშუალოდ მოძრაობას, არამედ საბოლოო შედეგს - ჟღერადობას და საჭიროებისამებრ ერევა პროცესში მის დასაკორექტირებლად.

მაგალითად მოვიშველიებ საცეკვო-საბალეტო ხელოვნებას, რომელშიც ერთ-ერთ ყველაზე დიდ სირთულეს წარმოადგენს განმეორებადი ბრუნნი 360 გრადუსზე, რა



დროსაც მოცეკვავე ძალიან სწრაფად ტრიალებს საკუთარი „ღერძის“ გარშემო. ერთი შეხედვით რთულია იმის წარმოდგენა, თუ როგორ შეუძლიათ ბალეტის მოცეკვავეებს ტრიალი ასეთი სისწრაფით და რატომ არ ეხვევათ თავბრუ დიდი ხნის განმავლობაში ტრიალის დროსაც კი. როგორც წესი, ასეთი ილეთების შესრულებისას მოცეკვავეები დარბაზში ირჩევენ ერთ წერტილს და უყურებენ მხოლოდ მას ყოველი ბრუნის შესრულების დროს. აღნიშნული ფაქტის პირველად გაცნობიერებისას უნებურად გაჩნდა პარალელი საფორტეპიანო ტექნიკასთან მიმართებაში - როდესაც მოცეკვავე ძალიან სწრაფად აკეთებს ტანის წრიულ ბრუნს 360 გრადუსზე და უყურებს ერთ წერტილს - დარბაზის ცენტრს, ამ წერტილის ყურება ხდება სრულიად გააზრებულად და ეს წერტილი არის საყრდენი გონებისთვის, რათა არ დაკარგოს კოორდინაცია სივრცეში. მეორე მხრივ კი, დანარჩენი მოძრაობა ცენტრის გარშემო ხდება სრულიად ავტომატიზირებულად, რადგან თუ მოცეკვავე გააზრებს 360 გრადუსიანი პეიზაჟის ყოველ დეტალს, დაეხვევა თავბრუ, ან მისი წრიული მოძრაობა იქნება იმ სიჩქარის, რამდენი დროც დაჭირდება გონებას ყველაფრის გასააზრებლად და აღსაქმელად. ჩემი აზრით, იგივე პრინციპს უნდა დაეყრდნოს პიანისტი სწრაფი პასაჟების შესრულების დროს. გონება უნდა იაზრებდეს მხოლოდ საყრდენ წერტილებს, დანარჩენი კი ხელმა უნდა გააკეთოს ავტომატიზირებულად - პერიფერიული ნერვული სისტემის ინსტიქტური რეაქციების ხარჯზე.

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ რაც უფრო სწრაფია პასაჟი, მით უფრო შორ მანძილზე უნდა იყოს დასმული „საყრდენი ცენტრები“. მაგალითისთვის მოვიყვან ფ.შოპენის სოლ მინორული ბალადის ბოლო აღმავალ გამებს:

**მაგალითი 4.4.1** Институт Фредерика Шопена, Польское музыкальное издательство. 1956 год.

თუკი გამის შვიდივე ბგერას გააზრებულად დაფუკრავთ, მაშინ დაკვრა გახდება ძალიან ნელი, ხოლო თუ ჩქარ ტემპში ვეცდებით ამის გაკეთებას გონების

კონცენტრაციას დაკვარგავთ რამდენიმე ბგერის შემდეგ. ამ პასაჟის შესრულებისას ჩვენ უნდა გავიაზროთ მხოლოდ ყოველი მერვე ბგერა სოლ. დანარჩენი კლავიშები კითხვებმა ავტომატიზირებულად უნდა შეასრულონ, სოლ ბგერასთან მისვლისას კი გონება მაქსიმალურად უნდა დავძაბოთ, რომ ორივე ხელი ერთდროულად მივიდეს ამ ნოტთან და დროშიც ზუსტად გადავანაწილოთ სხვა ბგერები. ამ შემთხვევაში სოლ ბგერა იგივე საყრდენია, რაც მოცეკვავისთვის დარბაზის ცენტრი. გონებისთვის აგრეთვე მნიშვნელოვანია, რომ დასახული ორიენტირი იყოს ლოგიკური და მარტივად დასამახსოვრებელი, რათა მისი კონცენტრაცია არ გაიფანტოს. ერთი და იგივე ბგერის დამახსოვრება კი გონებისთვის უმარტივეს ამოცანას წარმოადგენს.

ამ ფაქტთან დაკავშირებით მოვიყვან კიდევ ერთ მაგალითს საკუთარი პედაგოგიური პრაქტიკიდან. მრავალწლიანი დაკვირვების შედეგად მივაქციე ყურადღება, რომ მოსწავლეები ქტომატულ გამას ორგვარად უკრავენ. უმეტესი ნაწილი უკრავს ოთხ ბგერიან ჯგუფებად, რა დროსაც ჩვენი გონება საყრდენად ირჩევს ყოველ მეხუთე ბგერას. მეორე ნაწილი კი საერთოდ არ აკეთებს აქცენტებს და ცდილობს ქტომატული გამის შესრულებას ერთ ამოსუნთქვაზე, ყოველგვარი აქცენტების და დაჯგუფების გარეშე. აღსანიშნავია ისიც, რომ პირველ პირობით ჯგუფში გაერთიანებული მოსწავლეების ტემპი საგრძნობლად ნელია, მეორე პირობით ჯგუფთან შედარებით, თუმცა პირველი ჯგუფში გაცილებით ნაკლებია შეცდომები და ხელებს შორის სინქრონის დაკარგვა. მიუხედავად იმისა, რომ მეორე ჯგუფის ტემპი გაცილებით სწრაფია, ისინი დამოკიდებული არიან შემთხვევითობაზე - ხელებს შორის კოორდინაციის დაკარგვა, გაჩერება და შეცდომები გაცილებით ხშირია. ამის მიზეზი სავარაუდოდ არის ის, რომ პირველ შემთხვევაში გონებას აქვს საყრდენი წერტილი, მეორე შემთხვევაში კი არა. საინტერესოა ისიც, თუ რა იწვევს ტემპების სხვაობას ორ პირობით ჯგუფს შორის. ეს მოსწავლეების გარკვეული შეცდომების გამო ხდება. პირველ შემთხვევაში შეცდომაა ბევრ საყრდენ-ორიენტირშია, როდესაც ერთი ოქტავის ფარგლებში გონებამ სამჯერ უნდა მიაქციოს ყურადღება სამ სხვადასხვა წერტილს. მეორე შემთხვევაში კი გონება გათიშულია და მოსწავლე მთლიანად ავტომატიზაციას ეყრდნობა. ამ ყველაფრის გათვალისწინებით საკუთარ მოსწავლეებს ვურჩევ ქრომატული გამა დააჯგუფონ არა ოთხ, არამედ ექვს ბგერიან ჯგუფებად, რა დროსაც გონება იმახსოვრებს მხოლოდ ორ

საყრდენ ორიენტირს - გამის პირველ და მეშვიდე ბგერას. შესაბამისად, გონებას ნაკლები ძალისხმევის გაღება უხდება საყრდენი წერტილებისთვის ყურადღების მისაქცევად, ამის წყალობით კი გაცილებით სწრაფი ტემპის მიღწევაა შესაძლებელი. ეს მეთოდი წამოადგენს ერთგვარ სინთეზს და ოქროს შუალედს ორ უკიდურესობას შორის.

მიმაჩნია, რომ მსგავსი ტიპის ავტომატიზაცია არათუ მავნე, სასიცოცხლოდ აუცილებელია შემსრულებლისთვის. სხვა შემთხვევაში სწრაფი პასაჟების დაკვრა შეუძლებელი იქნებოდა. თუმცა ასეთ დროსაც კი, ხელის მოძრაობა არ უნდა იყოს მთლიანად ავტომატიზირებული და ტვინს უნდა ჰქონდეს თუნდაც ერთი საყრდენი, რომელსაც იგი გამოიყენებს დროში და სივრცეში ორიენტაციისთვის. სხვა შემთხვევაში ავტომატიზირების ყოველი მცდელობა გამოიწვევს გარდაუვალ კრახს, რადგან მთავარი მამოძრავებელია გონება, რომელსაც ექვემდებარება ადამიანის სხეულის ნებისმიერი მოძრაობა. ერთადერთი, რაც თითს შეუძლია არის ავტომატიზაცია, ისიც მცირე დროით. ამიტომ თითები უნდა დავუქვემდებაროთ გონებას და არა პირიქით.

მაშასადამე, წინამდებარე თავი დაეთმო ნაწარმოების ტექნიკურ სირთულეებზე მუშაობის იმ ძირითად ასპექტებს, რომელიც ჩემი აზრით უდიდეს როლს ასრულებს პიანისტის საშემსრულებლო ხელოვნების სრულყოფაში. სწორედ ეს ასპექტები გახდა ამოსავალი, რომელსაც საკუთარი ინტერპრეტაციის ანალიზისას ვეყრდნობით.

## 5. კომენტარები

წინამდებარე თავი ეძღვნება საკუთარი ინტერპრეტაციის საშემსრულებლო ანალიზს, რომლისთვისაც შევარჩიე ორი ნაწარმოები - ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი და გამორჩეული მაგალითი, რევაზ ლალიძის პიესა „რონდო-ტოკატა“ და მსოფლიო კლასიკური მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი შედევრი, ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატა თხზ.27, N2, რომელიც „მთვარის სონატის“ სახელწოდებითაა ცნობილი. ორივე ნაწარმოები ჩემს რეპერტუარში შედის და შევასრულე დოქტორანტურის საკვალიფიკაციო გამოცდაზე. აქედან გამომდინარე, ანალიზისთვის სწორედ ეს ნაწარმოებები შევარჩიე. აქვე

დავამატებ, რომ საკუთარი ინტერპრეტაციის საშემსრულებლო ანალიზს, ერთი მხრივ, საფუძვლად უდევს ჩვენს მიერ დასახელებული ოთხი ხერხი, რომელზეც წინა თავში გვქონდა საუბარი და რომელიც არაერთი ტექნიკური პრობლემის გადაჭრაში დაეხმარება შემსრულებელს, მეორე მხრივ, კი ყურადღებას ვამახვილებ იმ საშემსრულებლო ხერხებზე (დინამიკა, არტიკულაცია, პედალიზაცია, ტემპი და ა.შ.), რომელიც ამ ნაწარმოებებში ჩადებული შინაარსის გახსნაში დაგვეხმარება.

აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ როგორც ნებისმიერი, მხატვრული ღირებულების მქონე მუსიკალური ნაწარმოები განსხვავებულია და ინტერპრეტაციის შექმნის თვალსაზრისით განსხვავებულ და ინდივიდუალურ მიდგომებს მოითხოვს, რათა მისი შინაარსი მაქსიმალურად ზუსტად იყოს გადმოცემული, ასეთივე განსხვავებული მიდგომები შევარჩიე ანალიზისთვისაც. რონდო-ტოკატა, უპირველეს ყოვლისა, ვირტუოზული, ეფექტური და „ხალასი“ ნაწარმოებია, რომელშიც ღრმა ფილოსოფიურ შინაარსი არ უნდა ვეძიოთ, არამედ ასევე ვირტუოზულად და ეფექტურად შევასრულოთ. ამდენად რონდო-ტოკატის ანალიზისას, უმეტესად ყურადღებას ვამახვილებ ტექნიკურ პრობლემებზე და მათი დაძლევის გზებზე, რომელიც სწორედაც რომ ამგვარი ინტერპრეტაციის შექმნაში დაგვეხმარება. რაც შეეხება ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის საფორტეპიანო სონატას, მისი მთავარი საშემსრულებლო სირთულე, სწორედ შინაარსის გააზრებაში და მის გადმოცემაში მდგომარეობს. ამ მიზეზის გამო განსაკუთრებულ აქცენტს ვაკეთებ შინაარსობრივ მხარეზე, წარმოვადგენ ამ ნაწარმოების საკუთარ ხედვას და მხოლოდ ამის შემდეგ ვსაუბრობ იმ დეტალებზე, რომელიც გვეხმარება შესაბამისი მხატვრული სახის შექმნაში. საკუთარი ინტერპრეტაციის საშემსრულებლო ანალიზს რევაზ ლალიძის რონდო-ტოკატით დავიწყებთ.

### 5.1 რევაზ ლალიძე „რონდო ტოკატა“

რევაზ ლალიძის რონდო-ტოკატა, ვფიქრობ ერთ-ერთია იმ მცირერიცხოვან ნაწარმოებთა შორის საფორტეპიანო ლიტერატურაში, რომელიც აერთიანებს ორ განსხვავებულ ჟანრს. რონდო უძველესი ჟანრი და ფორმაა, რომელიც სათავეს ხალხური მუსიკიდან - წრიულ ფერხულში ცეკვა-სიმღერიდან იღებს. ის ეფუძნება

მთავარი თემის მრავალჯერად გამეორებას, განსხვავებულ ან კონტრასტულ ეპიზოდებს შორის, რაც ნაწარმოებს წრიულობის სახასიათო ელფერს სძენს. ფერხულში, ძველი წეს-ჩვეულებების თანახმად, ადამიანები სწორედ წრიულად ცეკვავდნენ. რონდოსთვის უმეტესად, დამახასიათებელი იყო სახუმარო ხასიათი და მკვეთრი მოძრაობები. ტოკატას ერთი შეხედვით რონდოსთან საერთო არაფერი აქვს. ესაა ვირტუოზული, იმპროვიზაციული ნაწარმოები, რომლის მთავარი მიზანია შემსრულებლის ტექნიკური ოსტატობის წარმოჩენა. სიტყვა - *toccata* - დარტყმას, ჩაკაკუნებას ნიშნავს. მხატვრული თვალსაზრისით ესაა უმეტესად შინაგანი ენერგიით, მუხტით და ოსტინატური რიტმული ფიგურაციებით გაჯერებული ნაწარმოები.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი განსხვავებების მიუხედავად, რევაზ ლალიძემ ამ ორი ჟანრის ორგანული, ორიგინალური და ოსტატური სინთეზი მოახდინა და მიუხედავად იმისა, რომ საფორტეპიანო მუსიკა არ იყო მისი შემოქმედებითი ინტერესების ძირითადი სფერო, რონდო-ტოკატის სახით შექმნა ქართული საფორტეპიანო ლიტერატურის ერთ-ერთი ყველაზე თვასაჩინო და ღირებული ნაწარმოები. რონდო-ტოკატა არაერთი პიანისტის რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილია და ეს თხზულება საკმაოდ დიდი პოპულარობით სარგებლობს მსმენელებში, როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ. ამის მიზეზი ნაწარმოების ეფექტურობა, ამაღლებული განწყობაა, რომელიც ქართული მუსიკის დამახასიათებელი კოლორიტით არის გაჟღენთილი და მისი შესრულება პიანისტის წინაშე არაერთ მხატვრულ და ტექნიკურ ამოცანას აყენებს.

რონდო ტოკატა დაიწერა 1950-იან წლებში და მისი პირველი შემსრულებელი იყო გამოჩენილი ქართველი პიანისტი და პედაგოგი თენგიზ ამირეჯიბი. მე წილად მხვდა ბედნიერება მესწავლა მის კლასში მაგისტრატურაში და სწორედ მასთან სწავლის პირველ კურსზე შევასრულე რონდო-ტოკატა კონსერვატორიის მცირე დარბაზში. მას მერე ეს ნაწარმოები ჩემი რეპერტუარის განუყოფელი ნაწილი გახდა, თუმცა პირველი გაცნობა ამ თხზულებასთან გაცილებით ადრე მოხდა. პირველად რონდო-ტოკატა 13 წლის ასაკში ვისწავლე, თუმცა ტექნიკური სირთულეებზე მუშაობის სწორი გზების და ხერხების არ ცოდნის გამო ეს ნაწარმოები ჩემთვის რთულად დასაძლევად აღმოჩნდა. ხელის დაჭიმვა აკორდული ფაქტურის შესრულების დროს, უთანაბრო და

არადამაჯერებელი მეთექვსმეტელები, ძალის არასწორი გადანაწილება და კულმინაციის შესრულებისას არასაკმარისი ჟღერადობა - ყოველივე ეს სწორი მეცადინეობის არ ცოდნის შედეგი იყო და ბევრი თავდაუზოგავი შრომის მიუხედავად საქმე არა წინ, არამედ უკან მიდიოდა. თუმცა სწორედ ამ ნაწარმოებზე მუშაობის დაწყებამ მომცა უზარმაზარი გამოცდილება და მიმახვედრა, რომ მთავარია სწორად და არა ბევრი მეცადინეობა; მთავარია ხერხი და არა ძალა. ამ ნაწარმოების ტექნიკური და მხატვრული დამლევა და მისი სათანადო შესრულება სწორედ იმ ხერხების გამოყენებით შევძელი, რომელზეც წინა თავში მქონდა საუბარი.

#### მაგალითი 5.1.1

ფორმა(რონდო)	R	E1	R	E2	R	coda
ტაქტები	1-22ტ.ტ.	23- 111ტ.ტ.	112- 133ტ.ტ.	134- 237ტ.ტ.	238- 287ტ.ტ.	288- 298ტ.ტ.
ტონალური გეგმა	Es-dur	Es- dur; G-dur; A-dur; H-dur; Gis-moll; D-moll; B-dur	Es-dur	Es-dur; A-dur; D-dur d-moll;	Es-dur	Es-dur

რონდო-ტოკატა კლასიკური ხუთ ნაწილიანი რონდოს ფორმითაა დაწერილი (R,E1,R,E2,R,coda). რეფრენი ნაწარმოებში სამჯერ მეორდება. პირველი ორი გატარება თითქმის უცვლელია, მესამე გატარებისას იცვლება მისი ჟღერადობის მასშტაბი. ეს, რასაკვირველია, განპირობებულია მისი დამაბოლოებელი ფუნქციით, რომელშიც ერთმანეთს ერწყმის რეფრენის უცვლელი თემატური მასალა და ნაწარმოების განმავლობაში სახეცვლილი ჰარმონიული ენა. Coda რეფრენის მუსიკალურ მასალაზეა აგებული, იგი, ერთი მხრივ, რეფრენის, მეორე მხრივ, კი - მთელი ნაწარმოების შეჯამებას, დასკვნას წარმოადგენს. რონდოს ეპიზოდები საკმაოდ მრავალფეროვანია, როგორც თემატური, ისე ჰარმონიული თვალსაზრისით. უნდა აღინიშნოს, რომ პიესაში რეფრენის თემა მეტ-ნაკლები ტონალური სიმყარით, ეპიზოდები კი ტონალური მერყეობით გამოირჩევიან.

რონდო-ტოკატა იწყება პომპეზური, დაღმავალი ქრომატული აკორდების თავბრუდამხვევი სვლით, რომელიც *martellato*-ს პრინციპზეა აგებული. შესავლის მთავარ ტექნიკურ სირთულეს წარმოადგენს მარცხენა ხელის პოზიციონირება მარჯვენა ხელთან მიმართებაში. (ვიდეო მაგალითი N1)

აკორდული კასკადის დაძლევის რამდენიმე ხერხი არსებობს, შესაძლებელია მაგალითად აკორდული სვლის დაწყება მარცხენა ხელით მარჯვენის ნაცვლად, როგორც ეს სანოტო ტექსტშია მითითებული, თუმცა შესაძლებელია აგრეთვე აღნიშნული ტექნიკური სირთულე დაიძლიოს სწორი აპლიკატურის შერჩევით. როგორც ცნობილია, ტრადიციული გაგებით სამხმოვანებების შესრულების დროს განაპირა ხმებში გამოიყენება პირველი და მეხუთე თითი. იმ შემთხვევაში თუკი დავიცავთ ამ ტრადიციას, მარჯვენა ხელში პირველი თითის გამოყენება ჩაკეტავს არეალს მარცხენა ხელის პოზიციონირებისთვის, რადგან პირველი თითის გამოყენებისას მაჯა იწევს ქვემოთ. ტრადიციული აპლიკატურისგან განსხვავებით, თუკი აკორდის ქვედა ბგერის აპლიკატურას შევცვლით მეორე თითით მაჯა აიწევს და მარცხენა ხელის გადატანისთვის საკმარისი სივრცე დარჩება.

შესავლის აკორდული სვლა რამდენიმე სხვადასხვა დინამიკური ხერხით შეიძლება შესრულდეს. მათგან ორ ძირითადს გამოვყოფ:

- რეგისტრული *crescendo*, როდესაც ჟღერადობის გაძლიერება ხდება ბუნებრივად, ქვედა რეგისტრში აკორდული სვლის შესაბამისად.
- აკორდული სვლის შესრულება *mf*-ზე, თანაბარი სიძლიერის ჟღერადობით, პედლის გარეშე.

შემსრულებლის მხატვრული ჩანაფიქრიდან გამომდინარე ორივე ხერხი შეიძლება იყოს გამართლებული, თუმცა, ვფიქრობ, ორივე მათგანი რამდენადმე არბილებს ნაწარმოების სულისკვეთებას და ზოგად განწყობას, რომელიც უნდა იყოს მგზნებარე, შინაგანი ენერგიით დამუხტული და რელიეფური. აღნიშნულ ნაწარმოებს ბევრი გადაძახილი აქვს რევაზ ლალიძის საორკესტრო ნაწარმოებთან „საჭიდაო“ (შეგახსენებთ, რომ ორივე თხზულება დაახლოებით ერთ პერიოდში 1950-იან წლებში დაიწერა). აქედან გამომდინარე, მიმაჩნია, რომ რონდო-ტოკატის პირველივე აკორდი უნდა იყოს გაჟღერებული *f*-ზე, რომელიც ტონს მისცემს მთელ ნაწარმოებს. ამ ხერხის არჩევის შემთხვევაში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა გავამახვილოთ ხელის

წონის სწორ გამოყენებაზე. აღნიშნული მონაკვეთის შესრულებისას ვიყენებ იდაყვის მოძრაობას, რომელიც სავსე ჟღერადობის მიღწევაში გვეხმარება. სასურველია აგრეთვე მოხდეს ყოველი ტაქტის პირველი აკორდის გამოყოფა მცირე აქცენტით. აქცენტები ხაზს გაუსვამს მოძრაობის წრიულობას, ნაწარმოების ტემპერამენტს და მარღვიან მუხტს.

საწყისი აკორდული სვლა მთავრდება მცირე ოქტავაში, რომელსაც მოყვება დიდი ნახტომი კონტროქტავის მი-ბემოლზე, რომლითაც ნაწარმოების ახალი ეპიზოდი იწყება. შესაბამისად, ძალიან მნიშვნელოვანია ამ ორ მონაკვეთს შორის სწორი ბმის გაკეთება. თუ ჩვენ მეხუთე ტაქტის აკორდს ლუფტის გარეშე დავიწყებთ, ერთი მხრივ, პედლის „ჭუჭყი“ დაგვრჩება, რადგან მცირე დროში დემპფერი ვერ მოასწრებს ექვსბგერიანი აკორდის ჩახშობას; მეორე მხრივ, კი - შეუძლებელია მცირე ოქტავის აკორდიდან კონტროქტავის მი-ბემოლზე ზუსტ დროში ხელის გადატანა. ამ მონაკვეთის შესრულებისას პიანისტები, როგორც წესი, ოდნავ ანელებენ აკორდული კასკადის ბოლო ორ აკორდს რათა მოახდინონ იმ დროის კომპენსირება, რომელიც ხელის გადასატანადაა საჭირო. თუმცა ეს შენელება საგრძნობლად არბილებს ნაწარმოების სულისკვეთებას და აგდებს მუხტს. ამდენად მიმაჩნია, რომ ყველაზე კარგი გამოსავალი არის მცირე ლუფტის გაკეთება, აკორდული სვლის შენელების გარეშე, რაც მეტად გამართლებულია, როგორც წმინდა საშემსრულებლო ისე ნაწარმოების მხატვრული ჩანაფიქრის გადმოცემის თვალსაზრისით. ანალოგიური ხერხი უნდა გამოვიყენოთ 23-ე ტაქტშიც, რათა, ერთი მხრივ, განვტვირთოთ მსუყე აკორდული ფაქტურის ჟღერადობა, მეორე მხრივ, კი უეცარი შეჩერების ეფექტი შევქმნათ ისევე, როგორც ფილმებში: სირბილის შემდეგ, ბეწვზე რომ ჩერდებიან უფსკრულში გადასაჩეხი, მანამდე შეუმჩნეველი, ხევის კიდეზე.

მეხუთე ტაქტიდან მარჯვენა ხელის პარტიაში იწყება რეპეტიციული ინტერვალების მოძრაობა, რომელიც ტექნიკური თვალსაზრისით საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს შემსრულებლისთვის. მოცემულ კვარტებს ხშირად ასრულებენ მთელი ხელის მოძრაობით, რა შემთხვევაშიც არსებობს ხელის დაჭიმვის საშიშროება. მიმაჩნია, რომ აღნიშნული აკორდები უნდა შესრულდეს მხოლოდ მაჯის მოძრაობით და უძრავი იდაყვით. ამგვარი ხერხის გამოყენებით შესაძლებელია



მაქსიმალური სიჩქარის მიღწევა და ინტერვალების შესრულება ხელის დაჭიმვის გარეშე.

ზოგიერთ შემთხვევაში ამ მონაკვეთის ტექნიკური გაუმართაობის კომპენსირების მიზნით, მას ასრულებენ ერთიან პედალზე. მიმაჩნია, რომ ასეთი გადაწყვეტა არასწორია და ეწინააღმდეგება კომპოზიტორის რემარკებს. რევაზ ლალიძემ შემთხვევით არ დაწერა მერვედი ბგერებისა და მერვედი პაუზების მონაცვლეობა. ფაქტურის ზუსტი შესრულება ქმნის ხისტ და წყვეტილ ჟღერადობას, რომელიც ამძაფრებს დაძაბულობისა და პაუზობის განცდას ნაწარმოების პირველივე წამებზე.

მეცხრე ტაქტიდან იცვლება ნაწარმოების ფაქტურა - აკორდულ ჟღერადობას ანაცვლებს მეთექვსმეტედების ფიგურაციები მარჯვენა ხელში, სინკოპირებული აქცენტებით ტაქტის სუსტ დროზე. იმისათვის, რომ მარჯვენა ხელის ფიგურაციები იყოს მაქსიმალურად მკაფიო და როგორც კომპოზიტორი მიგვითითებს, შესრულდეს *marcato*-ზე, საჭიროა თითების მოძრაობის მიმართულება წარმართოთ არა კლავიშებისკენ, არამედ ჩვენსკენ. ისე, როგორც რეპეტიციების შესრულების დროს. შენელებულ კადრში რომ წარმოვიდგინოთ - ფალანგები უნდა მოძრაობდნენ ისე, თითქოს „წმენდენ კლავიშებს“. მნიშვნელოვანია, ფაქტურის შეცვლა ხაზგასმული იყოს დინამიკური თვალსაზრისითაც. აღნიშნული მონაკვეთის იდეალური დინამიკური ნიშანია *mf*. მართალია ამ მონაკვეთს არ ახლავს კომპოზიტორისეული დინამიკური რემარკა, თუმცა ამ მონაკვეთის სტრუქტურულიდან გამომდინარე, მიმაჩნია, რომ სწორედ ეს ნიუანსია ნაგულისხმევი.

კომპოზიტორის რემარკა არ ახლავს მე-17 ტაქტსაც, თუმცა ვთვლი, რომ ამ ეპიზოდში *subito piano*-ს შემდეგ სწრაფვითი *crescendo* უნდა შესრულდეს ოცდამეორე ტაქტისკენ. ამით უფრო რელიეფურ ჟღერადობას შევძენთ აღმავალ სეკვენციებს, რომელიც ეპიზოდის გატარებას ამზადებს.

ოცდამესამე ტაქტიდან დემპფერული პედალი საერთოდ არ უნდა გამოვიყენოთ, რათა არ შევარბილოთ ამ მონაკვეთის, როგორც ტოკატისებური, ისე იუმორისტული ხასიათი. გამონაკლისია 26-ე და 30-ე ტაქტები, სადაც მოკლე პედალი კოლორიტულად ამდიდრებს მონოტონურ, მშრალ ჟღერადობას და მთელ ეპიზოდს წრიული, საფერხულო ცეკვის ელფერს სძენს. მეთექვსმეტედების ალების ხერხი აქაც ისეთივეა, როგორც მეცხრე ტაქტში. თითების მოძრაობა მიმართული უნდა იყოს

ჩვენსკენ და არა კლავიშებისკენ. არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება სი-ბემოლის რეპეტიციებზე ერთი და იგივე თითის გამოყენება. ამ შეცდომას ხშირად უშვებენ დამწყები პიანისტები, რადგან ნელ ტემპში ადვილად გამოსდით რეპეტიციები და თვლიან, რომ სწრაფ ტემპშიც ასე იქნება, თუმცა პრაქტიკა ადასტურებს, რომ სწრაფ ტემპში შეუძლებელია დაჭიმვის გარეშე რეპეტიციებზე ხელის აწევ-დაწევით, ან თუნდაც თითის მოხსნა-ჩადგმით მივაღწიოთ შედეგს. (ვიდეო მაგალითი N2)

23-ე ტაქტიდან მარცხენა ხელში სახასიათო ქრომატული სვლებია წარმოდგენილი, რომელიც დრო და დრო შეგვიძლია გამოვკვეთოთ, რათა ერთი და იგივე ეპიზოდის გამეორება გავამრავალფეროვნოთ. ეს უკვე გემოვნების და ფანტაზიის საკითხია და მიმაჩნია, რომ ყველამ თავად უნდა აღმოაჩინოს, თუ სად და რა ინტენსივობით გამოვკვეთოს აღნიშნული სვლა. ტექნიკური თვალსაზრისით აქაც აუცილებელია მაჯის ტექნიკას მივმართოთ - იდაყვი და ხელი ვერტიკალურად სრულიად უმადრაო უნდა იყოს და მხოლოდ ჰორიზონტალურად პოზიციონირებდეს, მაშინ როდესაც მაჯა ბურთივით უნდა ხტოდეს ვერტიკალურად. ეს არამართო ტექნიკურად გავვიადვილებს მარცხენა ხელის პარტიის შესრულებას, არამედ დაგვიცავს აკორდების დაუხეშებისა და დამძიმებისგან. (ვიდეო მაგალითი N3)

33-ე ტაქტში *subito piano* და მცირე *crescendo mf-მდე* (35-36ტტ.), ხოლო 37-ე ტაქტიდან *mp Crescendo* - ის ნიუანსებია, რომელიც ჭიდაობის დამახასიათებელ „ჩასაფრების“ ეფექტს გამოხატავს და ერთგვარი ფერწერული პერსპექტივის ილუზიას ქმნის.

მომდევნო მონაკვეთში ხდება ეპიზოდის თემატური მასალის გამეორება ოქტავით ზემოთ. სასურველია, რომ რეგისტრული სხვაობა გამოვკვეთოთ საორკესტრო ეფექტის გამოყენებით. მაგალითად, პიკოლო ფლეიტის ხისტი ჟღერადობის მიბაძვით ძალიან საინტერესო კოლორიტი შეიძლება მივიღოთ.

54-ე ტაქტიდან ნაწარმოებში შემოდის ახალი ჟღერადობა. იგი კონტრასტულია, როგორც ფაქტურული, ისე დინამიკური და შინაარსობრივი თვალსაზრისით. შესაბამისად, აუცილებელია ამ კონტრასტის მაქსიმალური ხაზგასმა. ბევრი ამ ეპიზოდს რომანტიკულად უკრავს, ერთიან პედალზე, რაც მართალია, ქმნის კონტრასტს წინა ეპიზოდთან, მაგრამ არ ემთხვევა არც მის შინაარსობრივ და არც რიტმულ მხარეს. სახუმარო, უდარდელი და მიამიტური ხასიათი - ესაა ამ ეპიზოდის

მთავარი აზრი. ამის მიღწევა კი, შესაძლოა მოკლე პედლის გამოყენებით და აკორდების staccato-ზე შესრულებით - რომანტიკული შესრულების საპირისპიროდ, სადაც ყველა აკორდი legato-ზე სრულდება და ჩემი სუბიექტური აზრით ჟღერადობას ძალიან კარიკატურულს ხდის. მითუმეტეს, რომ არანაირი მინიშნება, ამგვარი შესრულების ხერხზე არ მიუთითებს. მეოთხედ აკორდებზე მცირედი tenuto გამძრავალფეროვნებს ჟღერადობას და სახასიათო კომბინაციას შექმნის მერვედ წყვეტილ აკორდებთან ერთიანობაში. ტექნიკური თვალსაზრისით ამ ეპიზოდში აკორდების შესრულება აუცილებელია მაჯის მოძრაობით და არა მთლიანი ხელით. მარცხენა ხელში კი, მოძრაობის დიაპაზონი იზრდება დეციმამდე, ამდენად აუცილებელია თითებს მივებმართო ხელის ჰორიზონტალური მოძრაობით, რადგან სტატიკური ხელით ძალიან რთულია ამ ეპიზოდის შესრულება. (ვიდეო მაგალითი N4)

42-ე ტაქტში ხდება მოდულაცია სოლ მაჟორიდან ლა მაჟორში. სოლ მაჟორული მონაკვეთი კომპოზიტორის მითითების შესაბამისად უნდა შესრულდეს *p*-ზე, ლა მაჟორში სასურველია დინამიკური ნიუანსის შეცვლა *mp*-თი და თანდათანობითი *crescendo* 41-ე ტაქტამდე და *mf*-ს ჟღერადობამდე.

50-ე ტაქტში მარცხენა ხელის აღმავალი გამა სასურველია შესრულდეს *crescendo*-ზე და ძალიან დიდი მიზანსწრაფულობით. ყურადღება უნდა მივაქციოთ, რომ მარცხენა ხელის მეთექვსმეტედების პირველი ბგერა გაორმაგებულია მეოთხედი გრძლიობით. აქედან გამომდინარე, პირველ თვლაზე უნდა ავიღოთ პედალი, მეორე თვლაზე კი, უპედლოდ შევასრულოთ მეთექვსმეტედეები. ამით მეოთხედი ბგერის ჟღერაბოდას შევინარჩუნებთ თითის დატოვების გარეშე, უპედლოდ შესრულებული ბოლო ოთხი მეთექვსმეტედი კი განსაკუთრებულად მკაფიოდ გაჟღერდება.

58-ე ტაქტში პირველად გამოყენებულია *ff*, რომელსაც 62-ე ტაქტში ანაცვლებს sub.Piano. ამ ეპიზოდში მერვედი აკორდებისა და მერვედი პაუზების მონაცვლეობა მიგვითითებს იმაზე, რომ აუცილებელია მისი მოწყვეტილად შესრულება. აკორდები უნდა ქმნიდეს აჩქარებული გულისცემის ანდა სწრაფი, მოუთმენელი სუნთქვის ეფექტს. 64-65-ე და 68-69-ე ტაქტები კი პირიქით - კონტრასტულად legato-ზე უნდა შესრულდეს.

სამოცდამეათე ტაქტიდან ჩნდება ახალი მოტივები, რომელიც ხორუმის ასოციაციას ქმნის. აღსანიშნავია, რომ ამ მონაკვეთში მეტრი უცვლელია, თუმცა

ფრაზების რიტმული აქცენტები ძლიერიდან სუსტ დროზე გადადის, რაც ქმნის ხორუმის რიტმული სურათის ეფექტს. ამას ერთვის ქორალური აკორდები, რომელიც ძალიან მღერადად უნდა შესრულდეს. ამ ეპიზოდში მარჯვენა ხელის პარტიაში კომპოზიტორი პირველად იყენებს ლიგას. ჩემი აზრით აღნიშნული ეპიზოდის შესრულება გარინდებული, ჩასაფრებული *pp*-თი უნდა დაიწყოს, გაგრძელდეს *poco a poco crescendo*-თი, რომელიც კომპოზიტორს აქვს მითითებული - თითქოს შორიდან ნელ-ნელა გვიახლოვდება ფერხულში ჩაბმული მოცეკვავეთა ან მეომართა ჯგუფი. მნიშვნელოვანია მოკლე ლიგების და აქცენტების ზუსტი დაცვა, რომელიც სინკოპირებული რიტმის ხაზგასმაში დაგვეხმარება. ეს ყოველივე კი შექმნის ასოციაციას ხორუმთან, რომელიც ქართულ ცეკვებს შორის განსაკუთრებულად სულისშემკვრელია. რასაკვირველია განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ ხელის მოძრაობასაც. თუ ხელს მთლიანად მოვხსნით ლიგის ბოლოს და ლიგის დასაწყისში ზემოდან ჩავაგდებთ მთლიანი წონით ფრაზის საწყის აკორდებში, ხელი თავად გააკეთებს იმ ნიუასს, რომელიც საჭიროა ამ ეპიზოდში. ის ზედმეტი ხელოვნური ძალდატანების გარეშე დაიწყებს „ცეკვას კლავიშებზე“ ხორუმის რიტმში. (ვიდეო მაგალითი N5)

აღნიშნული ხორუმისებური მოტივები კულმინაციას 81-ე ტაქტში აღწევს, რომლის შემდეგაც მკვეთრი *subito piano*-თი კომპოზიტორი გვაბრუნებს წინა ეპიზოდში, ოღონდ ამჯერად მოდულაციით და რეგისტრული ნახტომით. ხელის მოძრაობა უნდა მოვიშველიოთ 90-91-ე ტაქტებში, რომელიც საშემსრულებლო თვალსაზრისით საკმაოდ მოუხერხებლად არის დაწერილი. ამ ტაქტებში პოლირიტმული სურათია წარმოდგენილი ტრიოლებისა და კვარტოლების სახით. თუ ხელის მოძრაობით მარჯვენა ხელის აკორდებს დავაჯგუფებთ ორ-ორ აკორდად, ამ ეპიზოდის შესრულება გაცილებით იოლი გახდება, ვიდრე ტრიოლების შესრულება, როგორც სანოტო ტექსტი გვკარნახობს. ყურადღება უნდა მიექცეს იმასაც, რომ კომპოზიტორის მიერ დაწერილი ლიგები, სწორედ ორ აკორდიან ფრაზებად ყოფს მუსიკალურ ქსოვილს (2 გადაბმულ აკორდს + 1).

რეფრენის განსხვავებულად შესრულება მეტ მრავალფეროვნებას შესძენს ნაწარმოებს. მაგალითისთვის მარცხენა ხელში აქცენტების დამატება და ოდნავ უფრო მეტი პედალი შეიძლება გამოვიყენოთ - ეს ყველაფერი, რასაკვირველია,

შემსრულებლის ფანტაზიის და მისი ინტუიციის საგანია და რაიმეს მითითება ზედმეტად მიმაჩნია.

136-137-ე ტაქტებში მარჯვენა ხელის ოქტავის ქვედა ლა-ბემოლი შესაძლოა გადავიტანოთ მარცხენა ხელის აკორდში. ამგვარი გადანაცვლება აგვარიდებს ხელის დაჭიმულობას და „ჭუჭყის“ ალების რისკს, რადგან მარჯვენა ხელით ოქტავის შესრულება უშლის მარცხენა ხელს კლავიატურაზე ორიენტაციაში.

138-ე ტაქტიდან კომპოზიტორი ძალზე საინტერესო, ურთიერთგამომრიცხავ მითითებას გვთავაზობს *dolce ma marcato*: ნაზად, „ტკბილად“ და ამავდროულად გამოკვეთილად, მკაფიოდ. რაოდენ გამომრიცხავიც არ უნდა იყოს ეს ორი ნიუანსი ერთმანეთისგან, ამგვარი შესრულების მიღწევა საკმაოდ საინტერესო ეფექტს იძლევა. ამ მონაკვეთის „გარომანტიზება“ ისეთივე შეცდომაა, როგორც მისი ძალიან ხისტი დაკვრა, ამიტომაც გარკვეული კომპრომისი უნდა იქნას ნაპოვნი სინაზესა და სიხისტეს შორის, რაც შემსრულებლისთვის საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს. მიგვაჩნია, რომ mp-ს ნიუანსი ყველაზე მეტად შეესაბამება ამ ხასიათს. ამ ეპიზოდშიც ლაღიმემ გააორმაგა მარცხენა ხელის მეთექვსმეტედების პირველი ბგერა მეოთხედი ნოტით, რომელიც სავარაუდოდ პედლის გამოყენებას გულისხმობს, ვინაიდან ფიზიკურად შეუძლებელია ხელით შევაკავოთ ერთი თვლის განმავლობაში ბგერა მი და ოქტავით ზემოთ ამ დროს დავუკრათ სამი მეთექვსმეტედი. თუმცა მეორე თვლაზე, როდესაც უკვე ბანის ბგერის შეკავება აღარ არის საჭირო, პედალი უნდა მოიხსნას. მარცხენა ხელში აპლიკატურის ორი ვარიანტის ჩანაცვლება შეგვიძლია:

- 5-1-2-1-2-1-2-1 და
- 5-1-3-2-1-2-3-1.

ხელის გადაღლის შემთხვევაში ეს ვარიანტები მონაცვლეობით შეიძლება გამოვიყენოთ.

150-151-ე ტაქტებში ფაქტურის შეცვლასთან ერთად ბგერის კოლორიტიც უნდა შეიცვალოს. აღნიშნულ ტაქტებში შეიძლება გამოვიყენოთ *mf*, ხოლო 152-ე ტაქტში, *dolce ma marcato*-ს ეპიზოდის მოდულაციისას *p* ჩავანაცვლოთ *mp*-თუ, რათა გამჭვირვალე ჟღერადობას მივიღოთ.

თუკი 168-ე ტაქტში მე-3 და მე-7 მეთექვსმეტედს მარცხენა ხელში გადავანაცვლებთ, კულმინაციაში მინიმალური ძალისხმევით მეტ ჟღერადობას

შევძენთ აკორდებს. ხორუმისებური მონაკვეთის მსგავსად, აქაც საჭიროა *pp*-დან *poco a poco crescendo*-ს გადანაწილება თორმეტი ტაქტის განმავლობაში. აუცილებელია ისეთ კულმინაციას მივაღწიოთ, რომ მსმენელს სკამიდან წამოდგომა მოუნდეს, ამისთვის კი დინამიკის მომატება არა თანდათანობით, არამედ საფეხურებრივად უნდა მოხდეს. ვინაიდან მუსიკალური ქსოვილი ორტაქტიან მოდულაციებზეა აგებული პირველი რგოლი *pp*-ზე შეიძლება შევასრულოთ, შემდეგი რგოლი *p*-ს, შემდეგი რგოლები კი *mp*-ზე *mf*-ზე, *f*-ზე და *ff* -ზე. ამით ძალზე ეფექტური ტერასული *crescendo* გამოგვივა, რომელსაც ასე ხშირად იყენებდა ბახი, თავის საკლავირო ნაწარმოებებში. ტექნიკური თვალსაზრისით, თუკი თუ *p*-ს და *mf*-ს ეპიზოდებს შევასრულებთ მაჯის მოძრაობით, ხოლო *f*-ს და *ff* -ს - იდაყვის მოძრაობით, ოპტიმალურად გადავანაწილებთ ძალას ხელის სხვადასხვა ნაწილებში და ავირიდებთ მის დაჭიმულობას. უნდა გვახსოვდეს, რომ ერთი და იგივე კუნთების ხშირი მოძრაობა ხელის დაჭიმვის უმთავრესი წინაპირობაა (ვიდეო მაგალითი N6).

ბატონი თენგიზ ამირეჯიბის მითითებით 186 ტაქტიდან ვაკეთებ კუპიურას და 187 ტაქტის მაგივრად გადავდივარ 222-ე ტაქტზე. აღსანიშნავია, რომ როდესაც რევაზ ლალიძემ პირველად მოისმინა ეს ვერსია, მოიწონა და თენგიზ ამირეჯიბს უთხრა, რომ ეთანხმება მის გადაწყვეტილებას.

228-ე ტაქტიდან მოცემული აკორდული სვლა, საშემსრულებლო თვალსაზრისით ერთ-ერთი ყველაზე მოუხერხებელია მთელს რონდო-ტოკატაში. თუმცა, სწორი ხერხების გამოყენებით შევძლებთ ამ სირთულის მარტივად გადალახვას - ესაა აპლიკატურის და ხელის მოძრაობის სწორი შერჩევა. 229-ე ტაქტის მარცხენა ხელის მეორე აკორდს: რე-ბემოლ მაჟორულ სექსტაკორდი უნდა ავიღოთ 5-3-1 თითებით; შემდეგ მი-ბემოლ მაჟორულ სექსტაკორდი კი 4-2-1 თითებით; შემდეგ კი ისევ ვუბრუნდებით მეორე აკორდის პოზიციას. აღნიშნული აპლიკატურის გამოყენებით მარცხენა ხელის ოთხი პოზიციური მოძრაობის ნაცვლად, ხელი მოძრაობს ორჯერ. დანარჩენი სრულდება მხოლოდ თითებით ერთი პოზიციიდან (ხელის ერთი პოზიციით სამი აკორდის შესრულება). 232-ე და 233-ე ტაქტებში მსგავსი აპლიკატურული ხერხით შეგვიძლია ორჯერ შევამციროთ ხელის პოზიციური მოძრაობა. 232-ე ტაქტში მარცხენა ხელში გვაქვს შემდეგი აკორდები:

$F_6 - d_6 - e_6 - C_6 - F_{64}$ .

სტანდარტული აპლიკატურით ოთხჯერ გვიწევს ხელის ალება და დამიზნება ყოველი აკორდისთვის. ჩემს მიერ შემოთავაზებული აპლიკატურით კი ორჯერ ნაკლებად გვიწევს ხელის მოხსნა და, შესაბამისად, დამიზნება აკორდებზე, რადგან ერთი პოზიციით ვიღებთ ორ აკორდს, ამ დროს კი ხელი უკვე ფაქტობრივად დევს მომდევნო აკორდზე (ვიდეო მაგალითი N7).

ჩემს მიერ შემოთავაზებული აპლიკატურა შემდეგია:

$F_6 - d_6 - e_6; - C_6 - F_{64}$ .

4-2-1 5-4-2 4-2-1 5-4-2 და ა.შ...

რეფრენის მესამე გამეორების წინა 236-238-ე ტაქტების მეორე თვლები უნდა დაიწყოს *P*-ზე და ტაქტის ბოლოს ავიდეს *F*-ზე, რაც ორთაბრძოლის განწყობის შეგრძნებას კიდევ უფრო მძაფრს გახდის. 246-248-ე ტაქტებში მოცემული აქცენტები მნიშვნელოვანია არა მხოლოდ კოლორიტული თვალსაზრისით, არამედ წარმოადგენს საყრდენ ორიენტირს გონებისთვის და ხელისთვის, რადგან გონებისთვის დაღმავალი ტერციები უფრო ადვილი აღსაქმელია, ვიდრე ქაოტურად განლაგებული ოცდაორი ოქტავა. ხოლო თუ გონებას უადვილდება აღქმა, შესაბამისად ხელიც გაცილებით სუფთად აიღებს ოქტავებს, ვინაიდან ხელი ემორჩილება გონებას და არა პირიქით.

249 ტაქტში *Sf*-ს შემდგომ ფაქტურის შეცვლა მოითხოვს უეცარ *subito piano*-ს, რადგან დატვირთული აკორდულ-ოქტავური ჟღერადობიდან გადავდივართ მონოდიურ მეთექვსმეტედებზე. აუცილებელია აგრეთვე *poco a poco crescendo*-ს შესრულება, რადგან აღმავალი სეკვენცია და ფაქტურის თანდათანობითი შევსება ჯერ ტერციებით (261-ე ტ.), შემდგომ კი სამხმოვანებებით (267-ე ტ.) - სწორედ ამას მიგვითითებს. ტექნიკური თვალსაზრისით მოცემული ტერციებისა და სამხმოვანებების შესრულება საკმაოდ რთულია. მათი დაძლევა გაადვილდება, თუკი შემსრულებელი დააჯგუფებს მათ სამად და ხელის ერთი ჩაგდებით აიღებს - პირველ ტერციაზე ზემოდან ვაგდებთ ხელს წონით, ხოლო ბოლო ტერციაზე (ან აკორდზე) ვხსნით მაღლა. ამგვარი მოძრაობა პირველ და მესამე ტერციას არა თითების არამედ ხელის მოძრაობით აგვალბინებს, ხოლო თითებს მხოლოდ მეორე ტერციის (აკორდის) დაკვრა მოუწევთ. ეს აგვარიდებს ზედმეტ დაჭიმულობას და თითების დეზორიენტაციას (ვიდეო მაგალითი N8).

კოდაში, piu mosso-ს დაწყებისას თენგიზ ამირეჯიბი ასრულებდა არა მარტელატოსებურ მონაცვლეობით აკორდებს, არამედ უფრო გამარტივებულ ფაქტურას: მარჯვენა ხელში პირველ ოქტავაში პატარა ტერცია სოლ ბგერიდან ბგერა ფა და კვლავ პატარა ტერცია სოლ-დან. მარცხენა ხელში კი წმინდა კვინტა მი-ბემოლიდან მონაცვლეობით და არა არაერთდროულად. თუმცა მე არ ვიზიარებ აღნიშნულ ვერსიას, მიმაჩნია, რომ გენერალურ კულმინაციაში კომპოზიტორის მიერ დაწერილი აკორდები უფრო რელიეფურად ჟღერს. დასკვნით ტაქტში გთავაზობთ მარცხენა ხელში კვინტის ნაცვლად მი-ბემოლი გავაორმაგოთ კონტროქტავაში. შემდეგ კი სი-ბემოლი ავიღოთ არა მცირე ოქტავაში, როგორც სანოტო ტექსტშია მითითებული, არამედ კონტროქტავაში. ამის მსგავსად ბოლო ბგერებიც მიზანშეწონილია ავიღოთ ოქტავური გაორმაგებით. ასეთი ჟღერადობა მეტად გაუსვამს ხაზს დასკვნითი აკორდების საზეიმო ჟღერადობას (ვიდეო მაგალითი N9).

ეს გახლავთ ის ძირითადი საშემსრულებლო ხერხები, ნიუანსები, რომელთა გათვალისწინებით შევძლებთ ისეთივე ვირტუოზული და ეფექტური ინტერპრეტაციის შექმნას, როგორც თავად ეს ნაწარმოებია.

დასკვის სახით ვიტყვით, რომ რევაზ ლალიძის რონდო-ტოკატის ტექნიკური და მხატვრული დაძლევისთვის წინა თავში აღწერილი ოთხი ხერხის გამოყენება და ნაწარმოებზე ამ მიმართულებით მუშაობა მნიშვნელოვნად გაამარტივებს მის შესწავლასა და შესრულებას და საჭირო ჟღერადობის მიღწევაში დაგვეხმარება. როგორც აღინიშნა, რონდო-ტოკატის შესრულებისას უპირველესად მნიშვნელოვანია მოძრაობის თავისუფლება და ხელის წონის სწორი გადანაწილება - ხელის სხვადასხვა მონაკვეთის ჩართვა შესრულების პროცესში. ბუნებრივია, რომ ვირტუოზული ნაწარმოებების შესრულების დროს მოძრაობის თავისუფლებას განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს, ვინაიდან მცირე დაჭიმვამაც კი შეიძლება უარყოფითი შედეგები გამოიწვიოს და შემსრულებელმა ნაწარმოები ვერ დაძლიოს. ამდენად რონდო-ტოკატაზე მუშაობის დროს აღნიშნული საკითხი მუდმივი კონტროლის ქვეშ უნდა იყოს. არანაკლებ მნიშვნელოვანია ხელის წონის სწორი გადანაწილება. როგორც ანალიზმა ცხადყო, რიგ მონაკვეთებში აუცილებელია მხოლოდ მაჯის ან თითების გამოყენება, რიგ შემთხვევებში - იდაყვის ჩართვა, ზოგიერთი მონაკვეთი კი მთელი ხელის წონით უნდა შესრულდეს. გარდა იმისა, რომ



აღნიშნული საკითხის გააზრება ნაწარმოების ტექნიკურ დამლევაში დაეხმარება პიანისტს, ის აგრეთვე, სწორი ბგერითი პალიტრის შექმნას შეუწყობს ხელს, როდესაც კულმინაციური ეპიზოდები იქნება სავსე, მსუყე და მოცულობითი ჟღერადობის და არა უხეში და მჭახე.

ბუნებრივია, რომ ისეთ ნაწარმოებზე მუშაობის დროს, როგორცაა რევაზ ლალიძის რონდო-ტოკატა ჩართული უნდა იყოს გონებრივი ტექნიკა და შემსრულებელს სწრაფი აზროვნების უნარი უნდა გააჩნდეს. მან სწრაფად უნდა იაზროვნოს არა მხოლოდ კონკრეტული მონაკვეთის შესრულებისას, არამედ წინასწარ განჭვრიტოს მომდევნო ეპიზოდები, ხედავდეს და აღიქვამდეს ნაწარმოების მთელ სტრუქტურას, რაც ინტერპრეტაციის ერთიანობის, მონოლითურობის და ლოგიკურობის საფუძველი გახდება.

გონებრივი ტექნიკის გამოყენება ეხება იმ ეპიზოდებსაც, რომლებშიც სანოტო ტექსტის გადაჯგუფება, გადააზრება უნდა მოხდეს, რათა შესრულება უფრო მოსახერხებელი, ხოლო ფაქტურა მარტივად აღსაქმელი იყოს გონებისთვის, რომელსაც უნდა დაემორჩილოს, არა მხოლოდ შემსრულებლის ფიზიკა, არამედ ემოციებიც.

წინა თავში, გონებრივი დამახსოვრების ტექნიკაზე საუბრისას, ჩვენ სწორედ რევაზ ლალიძის რონდო-ტოკატის მაგალითი მოვიშველიეთ, რომელიც ცხადყოფს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია მთელი ნაწარმოების ამგვარად გააზრება.

ბუნებრივია, რომ ყოველივე ამას უნდა მოყვეს მოძრაობის ავტომატიზაცია, რომელიც შესრულების სტაბილურობის საფუძველი გახდება. ტექნიკურად განსაკუთრებულად რთულ მონაკვეთებში, როგორც აღინიშნა, გონებას უნდა გააჩნდეს საყრდენი წერტილები, რომელთა დახმარებითაც ის ადვილად მოახდენს ორიენტაციას კლავიატურაზე.

მაშასადამე, რევაზ ლალიძის რონდო-ტოკატა წარმოადგენს ძალზე საინტერესო და მრავალმხრივად ღირებულ ნაწარმოებს, რომლის შესრულებაც საკმაოდ დიდ გამოცდილებას შესძენს ნებისმიერ პიანისტს, როგორც ტექნიკური, აგრეთვე მხატვრული თვალსაზრისით.

## 5.2 ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი: სონატა No.2 Op.27

ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენმა თავისი ალბათ ყველაზე პოპულარული სონატა დაწერა 1801 წელს, ხოლო პირველად ის ერთი წლის შემდეგ 1802 წელს გამოიცა. სონატა ეძღვნება ბეთჰოვენის სატრფოს - ჯულიეტა გვიჩარდის, რომელიც კომპოზიტორს ცალმხრივად უყვარდა. გვიჩარდმა ბეთჰოვენი ანაცვალა სხვა, ნაკლები ნიჭით დაჯილდოებულ, მაგრამ შეძლებულ კომპოზიტორს და ავსტრიელ გრაფს - რობერტ ჰალენბერგს. ჰალენბერგის სახელი ისტორიას, მხოლოდ ბეთჰოვენის სატრფოს ცოლად მოყვანით შემორჩა...

1832 წელს, უკვე ბეთჰოვენის გარდაცვალების შემდეგ, რომანისტმა პოეტმა ლუდვიგ რელშტაბმა სონატა შეადარა „მთვარის შუქს ლუცერნის ტბაზე“ (ფირვალდშტეტის ტბა შვეიცარიაში). ამის შემდეგ ის „მთვარის სონატის“ სახელით გახდა ცნობილი, იმის მიუხედავად, რომ კომპოზიტორს არანაირი კავშირი არ ქონდა ამ სახელწოდებასთან. შეიძლება ისიც ითქვას, რომ სათაურს არათუ კავშირი არ აქვს სონატასთან, ის ეწინააღმდეგება მის შინაარსს! „მთვარის შუქი ტბაზე“- ესაა უმოძრაო პეიზაჟი, რომელიც პირველ რიგში გულისხმობს მშვიდ განწყობას, ტკობას ბუნების ხედებით, რაღაც უფრო იმპრესიონისტულს, მაშინ, როდესაც, ეს სონატა ასახავს უდიდეს შინაგან ტრაგიზმს, განწირულობას, უსაზღვრო უსამართლობის განცდას და აბოზოქრებას - დასკვნით, მესამე ნაწილში. შეუძლებელია მესამე ნაწილს რაიმე კავშირი ჰქონდეს ტბასთან, ან მთვარის შუქთან - როგორც ვიცით ტბა არასდროს ბოზოქრობს. აღსანიშნავია ისიც, რომ სწორედ 1801-1802 წლებს უკავშირდება ბეთჰოვენის ცნობილი ანდერძი, რომელიც კომპოზიტორმა თავის ძმებს დაუტოვა. გთავაზობთ მას სრულად:

„ჩემს ძმებს კარლსა და იოჰანს...წაიკითხოვნ და შეასრულონ ჩემი სიკვდილის შემდეგ: ადამიანებო, ვინც ჩემზე ამბობთ არაკეთილსაიმედოა, ჯიუტია და კაცთმოძულეაო, რამდენად უსამართლონი ხართ ჩემს მიმართ. თქვენ არ იცით საიდუმლო მიზეზი იმისა, რაც გეჩვენებათ. ჩემს გულსა და გონებას ბავშვობიდანვე სიკეთის ნაზი გრძნობა ასულდგმულებდა. მუდამ მზად ვიყავი გმირობა ჩამედინა, მაგრამ აბა წარმოიდგინეთ: უკვე ექვსი წელია შეპყრობილი ვარ განუკურნებელი სენით, რომელიც უვიცი ექიმების წყალობით თანდათან უარესდება. წლობით სულ

უფრო მეკარგება იმედი გამოჯანმრთელებისა, რადგან ვდგავარ ხანგრძლივი ავადმყოფობის წინაშე.

ბავშვობიდანვე მგზნებარესა და ტემპერამენტის, საზოგადოებაში დროსტარება მიყვარდა. ავადმყოფობამ გამოიწვია ის, რომ ადრევე განვმარტოვდი, რათა კარჩაკეტილი ცხოვრება მეწია. თუკი დროდადრო ამას აინუნშიაც არ ვაგდებდი, ო, როგორ მკაცრად, როგორი გაორკეცებული ძალით გამახსენებდა ხოლმე ჩემი წამხდარი სმენა მწარე სინამდვილეს! მიუხედავად ამისა, არ მყოფნიდა გამბედაობა მეთქვა ადამიანებისათვის: ილაპარაკეთ ხმამაღლა, იყვირეთ, მე ხომ ყრუ ვარ. ეჰ, როგორ უნდა მიმეცა საბაბი შეემჩნიათ სისუსტე იმ გრძნობისა, რომელიც უფრო სრულყოფილი უნდა მქონოდა, ვიდრე სხვებს, გრძნობისა, რომელსაც ადრე ზედმიწევნით ვფლობდი, ისე, როგორც ფლობს ან ფლობდა მხოლოდ ზოგიერთი წარმომადგენელი ჩემი პროფესიისა. ოჰ, ამის გაკეთება არ ძალმიძს. ამიტომ მაპატიეთ თუკი მე, თქვენი აზრით, გაგირბივართ, იმის მაგივრად, რომ დაგიახლოვდეთ, როგორც სინამდვილეში მსურს. ჩემი უბედურება ჩემთვის ორჯერ უფრო მტანჯველია, რადგან იძულებული ვარ დავიმალო. ჩემთვის აღარ არსებობს არც საზოგადოებაში დასვენება, არც ინტიმური საუბარი, არც ურთიერთ გულის განდობა. თითქმის სრულიად მარტო ვარ და საზოგადოებაში მხოლოდ უკიდურესი აუცილებლობის გამო შემიძლია გამოვჩნდე. ცხოვრება მოკვეთილმა უნდა გავატარო, როცა ხალხში ვიმყოფები, შიშისაგან ვთრთი და ვკანკალებ, ვაითუ ჩემი ამბავი გაიგონ. მაშინაც ასე იყო, როცა სოფელში ვცხოვრებდი. ექიმმა კეთილგონიერად დამარიგა სმენას გავფრთხილებოდი, თუმცა ეს ეწინააღმდეგებოდა ჩემ ბუნებრივ მოთხოვნებს. მაგრამ მე - საზოგადოებაში ყოფნის სურვილით აღსავსე - ზოგჯერ ვერ ვუძლებდი ცდუნებას, მაგრამ როგორ დამცირებას განვიცდიდი ხოლმე, როცა ვინმე ჩემ გვერდით ფლეიტის ხმას გაიგონებდა, მე კი ისევ და ისევ არაფერი მესმოდა!... ამგვარ შემთხვევებს სასოწარკვეთამდე მივყავდი: ცოტაც და თავსაც მოვიკლავდი. მხოლოდ ერთი რამ მაკავებდა - ხელოვნება. ეჰ, უაზრობად მეჩვენებოდა ამ ქვეყნიდან წასვლა, ვიდრე არ შევასრულებდი ყოველივეს, რის მოწოდებასაც საკუთარ თავში ვგრძნობდი. ასეთ უბადრუკ ყოფაში, ისეთი მგრძნობიარე არსებისათვის, როგორიც მე ვიყავი, სულ მცირედ მოულოდნელობასაც კი შეეძლო შეეცვალა განწყობა საუკეთესოდან ყველაზე უარესზე. მოთმინება - ქვია იმას, რაც უნდა გახდეს

ჩემი წინამძღოლი, მოთმინება კი საკმაოდ გამაჩნია. იმედია ეს თავშეკავება მანამ გაგრძელდება, ვიდრე დაუდგარი პარკები ჩემი ცხოვრების ძაფის გაწყვეტას არ მოისურვებენ. შეიძლება გამოვკეთდე, შეიძლება არა. ყველაფრისთვის მზად ვარ. ოცდარვა წლის ასაკში იძულებული ვარ ცოტა წავიფილოსოფოსო, ეს არცთუ იოლია, მითუმეტეს არტისტისთვის. ღმერთო დიდებულო, მაღლიდან კარგად ხედავ ჩემ გულს, იცნობ რაც არის, უკეთ იცი, რომ მასში მოყვასის სიყვარულის და სიკეთის სწრაფვის ცეცხლი ანთია. ადამიანებო, თუკი ოდესმე ამ ნაწერს წაიკითხავთ, გაგახსენდებათ რა უსამართლო იყავით ჩემ მიმართ: უბედურმა კი თავი ინუგეშოს, როცა შეხედავს უბედურსავე თანამომძმეს, რომელმაც ბუნების მედგარი წინააღმდეგობის მიუხედავად, გააკეთა ყველაფერი, რისი გაკეთებაც შეეძლო, რათა ჩამდგარიყო ღირსეულ ადამიანთა და ხელოვანთა რიგში.

კარლ და იოჰან, წავალ თუ არა ამ ქვეყნიდან, ჩემი სახელითს თხოვეთ პროფესორ შმიდტს, თუკი ისევ ცოცხალი იქნება, აღწეროს ჩემი დაავადება, ეს ფურცელი კი მიამაგრეთ ჩემი ავადმყოფობის აღწერილობას, რათა ადამიანები, იქნებ ჩემი სიკვდილის შემდეგ მაინც შემირიგდნენ შეძლებისდაგვარად. ამასთან ერთად ორივეს გაცხადებთ ჩემი პატარა ქონების მემკვიდრეებად, გაიყავით ნამუსიანად, მშვიდობიანად იცხოვრეთ და ერთმანეთს ხელი გაუმართეთ. რაც კი უსიამოვნება მომაცენეთ, როგორც იცით, დიდი ხანია გაპატიეთ. მძაო კარლ, განსაკუთრებით შენი მაღლიერი ვარ იმ ერთგულებისთვის, რომელიც ამ უკანასკნელ ხანს ჩემ მიმართ გამოიჩინე. დაე, თქვენი ცხოვრება ყოფილიყოს უფრო იოლი, ვიდრე ჩემი. ჩაუნერგეთ თქვენ შვილებს სათნოება: მხოლოდ სათნოებას და არა ფულს შეუძლია გახადოს კაცი ბედნიერი. გამოცდილებით ვიცი. სათნოება მაკაჟებდა გასაჭირში. მას და ჩემს ხელოვნებას უნდა ვუმადლოდე, თავი თუ არ მოვიკალი. მშვიდობით, გიყვარდეთ ერთმანეთი. მაღლობას ვუცხადებ ყველა მეგობარს, განსაკუთრებით თავად ლიხნოვსკისა და პროფესორ შმიდტს. გთხოვთ, თავად ლიხნოვსკის ინსტრუმენტები ერთ-ერთმა თქვენგანმა შეიძინოს, ოღონდ ჩხუბი არ მოგივიდეთ. თუ გაგიჭირდათ, გაყიდეთ. როგორ მიხარია, რომ სიკვდილის შემდეგაც შემიძლია რამეში გამოგადგეთ! მაშ ასე: მოხდეს რაც მოსახდენია! სიხარულით მივიჩქარი სიკვდილის შესაგებად. არ იქნება კარგი, თუ ის უფრო ადრე მოვა, ვიდრე მოვასწრებ მთელ ჩემ შემოქმედებით შესაძლებლობათა განვითარებას; ასეთი მწარე ბედის მიუხედავად, იმას ვნატრობ,

რაც შეიძლება გვიან მოვიდეს. თუმცა მაინც სიხარულით შევხვდებოდი: ის ხომ ასეთი უსასრულო ტანჯვისაგან გამათავისუფლებდა?! მაშ, მოდი, როცა გასურდეს: ვაჟკაცურად დაგხვდები. იყავით მშვიდობით და ნურც სიკვდილის შემდეგ დამივიწყებთ. ეს დამსახურებული მაქვს თქვენ წინაშე, რადგან სიცოცხლეში ხშირად ვფიქრობდი იმაზე, რომ თქვენ გამეხადეთ ბედნიერი. იყავით ბედნიერი“.

ჰაილიგენშტადტი,  
6 ოქტომბერი 1802 წლისა.  
ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენი  
(Beethoven, 2010)

ანდერძში გამოხატული სასოწარკვეთილებით, უსაზღვრო უიმედობით, ბედთან შეურიგებლობით და მთელი სამყაროს მიმართ განაწყენებითაა გამსჭვალული სონატის ყოველი ბგერა, ყოველი ფრაზა. ამდენად მიმაჩნია, რომ სონატის პირველი ნაწილი სამგლოვიარო სვლაა. მისი მონოტონური მოძრაობა, გამოხატული საოცრად ტრაგიკული ტრიოლებით, სწორედ ამგვარ ასოციაციას იწვევს. აქა-იქ ისმის გოდება და ტირილი ზედა ხმის ინტონაციების სახით. თუმცა მსვლელობა არ არის ხალხმრავალი. პირიქით, ესაა გარიყული ადამიანის, მარტოკაცის დასაფლავებაზე მისული რამდენიმე ადამიანის მსვლელობა. ზუსტად ასე გარიყულად გრძნობდა თავს ბეთჰოვენი. ესაა საკუთარი გასვენებისთვის დაწერილი გოდების მუსიკა - რეკვიემი. ამ ნაწილის ტრაგიზმი უსაზღვროა. განწობის და სონატის პირველ ნაწილში გამოხატული გრძნობების თვალსაზრისით შეიძლება გარკვეული პარალელი გავავლოთ ამ ნაწილში გამოხატულ განწობასა და გალაკტიონ ტაბიძის „მესაფლავე“-ს შორის - ორივე თხზულებას სასოწარკვეთა, მარტოობა და უნუგემობა აერთიანებს.

მეორე ნაწილის შესახებ ფრანც ლისტმა თქვა, რომ ესაა: „ყვავილი ორ უფსკრულს შორის“. ამავე აზრს იზიარებდა გამოჩენილი საბჭოთა პიანისტი და პედაგოგი ჰაინრიჰ ნეიჰაუზი. თუმცა, ჩემთვის ეს შედარება საკმაოდ ზედაპირულია. მიმაჩნია, რომ მეორე ნაწილში ბეთჰოვენი წარმოაჩენს იმ დროის „მაღალი წრის“, „მაღალი საზოგადოების“ ყოფას. მათ ზედაპირულობას და ქარაფშუტობას. შეიძლება ამ ნაწილით იგი ჯულიეტა გვიჩარდისაც ახასიათებდეს... აქ ამკარად ისმის ის ზიზღი

და მიუღებლობა, რომელსაც ბეთჰოვენი თავისი თანამედროვე „დიდგვაროვნების“ მიმართ განიცდიდა. ბეთჰოვენი მოკვდა, მისი სატრფო კი უდარდელად განაგრძობს გართობას დიდგვაროვანთა მეჯლისზე... მეორე ნაწილის გარკვეულ ეპიზოდებში სევდაც გამოსჭვივის, მაგრამ ის ისეთივე ზედაპირული და შენიღბულია, როგორც „მაღალი წრის“ საზოგადოება ბეთჰოვენისთვის.

გვიჩარდის პერსონასთან და ბეთჰოვენის დამოკიდებულებასთ მის მიმართ, ხშირად მახსენდება მორის ფოცხიშვილის ლექსი „ქარი“, რომელიც ძალზე გარკად ეხმიანება სონატის მეორე ნაწილში გამოხატულ შინაარსს. ჩემი აზრით ეს ნაწილი სწორედ მათზეა, ვისთვისაც ცხოვრება „საპნის ბუმტია“. ნაწილის მეტრიც-  $\frac{3}{4}$  ხაზს უსვამს მის მსუბუქ, საცეკვაო განწყობას და იმდროინდელი დიდგვაროვნების კარზე ესოდენ პოპულარულ მეჯლისებთან ბადებს ასოციაციას. დიდგვაროვნები ხომ ყველანაირი პრივილეგიით და სიკეთით სარგებლობდნენ, მაშინ როდესაც რიგითი ადამიანები სილატაკეში, დამცირებაში და უკიდურესად გაუსაძლის პირობებში ატარებდნენ საკუთარ ცხოვრებას. ჯულიეტა გვიჩარდის სწორედ იმ წრიდან იყო, რომელიც ბეთჰოვენისთვის „მიუწვდომელი“ გახლდათ.

თავისთავად გვიჩარდის გადაწყვეტილებამ - ცოლად გაჰყოლოდა ავსტრიის გრაფს და ნაკლებად ნიჭიერ კომპოზიტორს, რობერტ ჰალენბერგს - კიდევ უფრო დაამცირა ბეთჰოვენი და გაუღრმავა უსამართლობის განცდა. სწორედ ამ განცდით და „შურისძიების“ დამანგრეველი ძალით არის განმსჭვალული III ნაწილი, რომელშიც ბეთჰოვენი პირველი ნაწილის შინაგან ტრაგიზმს გარდაქმნის „განკითხვის დღედ“, რა დროსაც აღესრულება უზენაესი სამართალი. „მახვილითა და ცეცხლით“ უხდის იგი სამაგიეროს ყველას, ვინც გარიყა, დაჩაგრა, დაამცირა და დასცინა. მესამე ნაწილის შურისძიების მთავარი ობიექტები, მეორე ნაწილის „მოცეკვავე პერსონაჟები“ არიან. სონატის მესამე ნაწილი გალაკტიონ ტაბიძის კვალდაკვალ „ცრემლთა შურისძიება“ შეიძლება ვუწოდოთ. ბეთჰოვენი ნიღაბს ხსნის ყველას და აშიშვლებს „უზენაესი სამართლის“ წინაშე. სონატის დასკვნით ტაქტებში, კულმინაციური ტრელის შემდეგ დადმავალი მერვედები ხშირად სრულდება ჩქარ ტემპში, მაშინ როდესაც ეს ეპიზოდი უეცარი შეყოვნება და პირველი ნაწილის განცდების გახსენებაა. ის წარმომიდგენია, როგორც დამარცხებული დაცემული, სრულიად უმწეო მოწინააღმდეგე, რომელიც ძირს გდია და წინააღმდეგობის გაწევის თავიც

აღარ აქვს. ამ დროს კი ბეთჰოვენს ხელში „სამართლის მახვილი“ უჭირავს და უეცრად, ერთი წამით ახსენდება მისი ამქვეყნიური განცდები, სიყვარული და ამ მომენტში დრო თითქოს ჩერდება... როგორც ჰუმანისტს, ბეთჰოვენს შეცოდების გრძნობა აჩერებს, მაგრამ მაინც ვერ პატიობს ადამიანებს მის დამცირებას და დასკვნითი აკორდებით საბოლოოდ უსვამს წერტილს მათ ბედს.

სწორედ ზემოთ მოყვანილი შინაარსი და დამოკიდებულება ამ მუსიკის მიმართ წარმოადგენს ჩემთვის საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ძირითად ამოსავალ ღერძს, რომელსაც უნდა დაემორჩილოს ჩემს მიერ გამოყენებული თითოეული საშემსრულებლო ხერხი. ამდენად სონატის საერთო შინაარსის კვალდაკვალ, ზოგიერთ საშემსრულებლო ნიუანსებზე მსურს გავამახვილო ყურადღება.

**პირველი ნაწილი** - *Adagio sostenuto* იმ დროითვის საკმაოდ არატიპურია. ვენის კლასიკური სკოლის პერიოდში, როგორც წესი, პირველი ნაწილი სონატური *Allegro*-ს ფორმაში იწერებოდა, ხოლო ყველა სხვა გადაწყვეტა გამონაკლისს წარმოადგენდა და კონკრეტული მხატვრული ჩანაფიქრით იყო განპირობებული. სწორედ ასეა ბეთჰოვენის ამ სონატის შემთხვევაშიც, როდესაც ფორმა, ნაწარმოების სტრუქტურა და მუსიკალური გადაწყვეტა ექვემდებარება შინაარსის და განწყობის გახსნას. თავად კომპოზიტორი სონატას არქმევს *Sonata quasi una Fantasia*. სათაურშიც ჩანს, რომ ბეთჰოვენი ამგვარი მიდგომით აფართოებს სონატური ციკლის შინაარსობრივ და გამომსახველობით დიაპაზონს. ტემპის აღნიშვნასთან ერთად (*Adagio sostenuto*), ბეთჰოვენი მიუთითებს, რომ პირველი ნაწილი უნდა შესრულდეს „აღმატებული დელიკატურობით“ - *si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*. განსაკუთრებული ყურადღება ამ აღნიშვნაში უნდა მივაქციოთ სიტყვებს *senza sordini*, რომელიც ნაწილის შესრულებას დემპფერული ბალიშების გარეშე გულისხმობს. ამის მიღწევა კი მარჯვენა პედალის გამოყენებითაა შესაძლებელი. როგორც ჩანს, ეს მოთხოვნა განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია კომპოზიტორისთვის, ვინაიდან აღნიშნულ ფრაზას იგი იმეორებს პირველ ტაქტში და ამატებს მას დინამიკურ ნიუანსსაც - *sempre PP e senza sordini*.

საშემსრულებლო თვალსაზრისით, ამ ნაწილის მთავარ სირთულეს წარმოადგენს სამი დამოუკიდებელი შრის, სხვადასხვა მნიშვნელობის მქონე სამი ხმის დიფერენცირება, რომელთა შორისაც ყველას საკუთარი დანიშნულება გააჩნია და

ამავდროულად, საერთო ტრაგიკულ განწყობას წარმოქმნის. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებულ როლს ასრულებენ ზედა ხმის ინტონაციები, რომელიც პუნქტირული რიტმით იწყება და კიდევ ერთხელ ხაზს უსვამს ნაწილის სამგლოვიარო განწყობას. ვინაიდან, სწორედ სამგლოვიარო მსვლელობისთვის არის დამახასიათებელი მსგავსი განმეორებადი პუნქტირული რიტმის გამოყენება. გავიხსენოთ თუნდაც ფრედერიკ შოპენის მეორე საფორტეპიანო სონატა, რომლის მესამე ნაწილი, სამგლოვიარო მარში აგრეთვე პუნქტირულ რიტმზეა აგებული. ამასთანავე, უნდა გავითვალისწინოთ, რომ პუნქტირული რიტმის შესრულება განსაკუთრებულ ყურადღებასა და კორექტულობას მოითხოვს, ვინაიდან ერთი მხრივ არ მოხდეს ამ რიტმის rubato-ზე შესრულება, რაც შეარბილებს რიტმულ ნახაზს და „იაფფასიანი გარომანტიზების“ ეფექტს შექმნის, ხოლო, მეორე მხრივ, ის არ უნდა იყოს დაკრული ზედმეტი სიხისტით, რადგან ეს მუსიკის „გასამხედროება“-ს გამოიწვევს. თუკი ჩვენ ოდნავ მაინც შევანელებთ წერტილის შემდგომ პუნქტირულ მეთექვსმეტედს მეხუთე ტაქტში, მივიღებთ შერბილებულ, რომანტიზებულ ჟღერადობას. აღსანიშნავია, რომ სწორედ რომანტიზმის ეპოქისთვისაა დამახასიათებელი პუნქტირული რიტმის ამგვარი შესრულება, შერბილება. ხოლო, თუკი ზედმეტად გავაგრძელებთ წერტილიან მერვედს და დავაგვიანებთ მეთექვსმეტედის აღებას, მაშინ მივიღებთ ზემეტად „ამ ქვეყნიურ“, მშრალ სამხედრო მარშს. უნდა ითქვას, რომ პირველი ნაწილის შესრულების ორივე ხერხი საკმაოდ ხშირად გვხვდება, მათ შორის უდიდესი პიანისტების შესრულებებშიც. თუკი კიდევ უფრო ჩავუღრმავდებით აღნიშნულ საკითხს, აღმოვაჩენთ, რომ პირველ შემთხვევაში რეალურად მივიღებთ ტრიოლებს (მეორე ბგერის გამოტოვებით), ხოლო მეორე შემთხვევაში - მერვედს ორი წერტილითა და ოცდამეთორმეტედს. მაშინ, როდესაც ბეთჰოვენმა გარკვევით მიუთითა, თუ რას ითხოვდა შემსრულებლისგან - პუნქტირულ მეთექვსმეტედს. ძალიან მნიშვნელოვანია ამ თვალსაზრისით მოძრაობის სწორი სიჩქარის შერჩევაც. თუ ზედმეტად ჩქარ ან პირიქით - ზედმეტად ნელ ტემპს ავიღებს, ის თავისთავად გვიბიძგებს სწორედ მელოდიური ხაზის რიტმული სურათის დარღვევისკენ, რადგან შუა ხმის ტრიოლების და ბანის ოქტავების შესრულება სრულიად შესაძლებელია შედარებით ჩქარ, ან ნელ ტემპში, მაშინ როდესაც მელოდიური ხაზი - რიტმული სურათიდან გამომდინარე - ითხოვს



კონკრეტულ ტემპს. სწორედ ამას მიუთითებს ბეთჰოვენი Adagio Sostenuto-თი, რომელიც აღნიშნავს ნელ ტემპს და რიტმული სიზუსტის დაცვას. (ვიდეო მაგალითი N10)

მე-4 ტაქტში სასურველია მცირედი crescendo-diminuendo, რათა გავამძაფროთ ტონიკური ჟღერადობა და შევამზადოთ მთავარი მოტივის შემოსვლა. მე-5 ტაქტში სოლ-დიეზი უნდა ჟღერდეს არა *PP*-ზე, არამედ *P*-ზე, ხოლო ტრიოლები აუცილებლად უნდა შესრულდეს *PP*-ზე და მათზე არ უნდა ახდენდეს გავლენას ზედა ხმის ინტონაციები. შეიძლება ითვას, რომ პირველი ნაწილის ფაქტურა პოლიფონიურად უნდა გავიაზროთ, იმ განსხვავებით, რომ თუკი მაგალითად ბახთან ყველა ხმას დამოუკიდებელი მელოდიური განვითარება აქვს, ბეთჰოვენის სონატის პირველი ნაწილის პოლიფონიურობა ბგერის კოლორიტულობაში - მის ერთგვარ გაორკესტრებაში უნდა გამოიხატებოდეს. მე-8 ტაქტში ნახევრიანი გრძლიობის სოლ-დიეზს ხშირად უკრავენ, როგორც გადაწყვეტას, არადა ეს სოლ-დიეზი მოდულაციურად უკვე მიეკუთვნება მი მაჟორს და მელოდიური ხაზის გადაწყვეტა ხდება უკვე შემდეგ მე-9 ტაქტში მი-მაჟორის ტონიკურ სამხმოვანებაში. ამ მონაკვეთის ფრაზის წყობის ლოგიკაც გრძელი გრძელი სუნთქვის გამოყენების აუცილებლობაზე მიგვითითებს.

მე-10 ტაქტის მოდულაცია დო-მაჟორში, არ უნდა იქნეს აღქმული, როგორც ხასიათის შეცვლა. პირიქით, ის კიდევ უფრო ტრაგიკულად უნდა ჟღერდეს საერთო განწყობის ფონზე. ეს „ცრელმნარევი მაჟორია“, წუთიერი გახსენება, გამონათება, გარდაცვლილი ადამიანის ცოცხლად მოგონება, რა დროსაც ივიწყებ, რომ ის უკვე აღარაა შენს გვერდით. აქედან გამომდინარე, მე-10-11 ტაქტებში შესაძლებელია ჟღერადობის მცირე დინამიკური მატება, რათა შემდგომ კვლავ დავუბრუნდეთ კიდევ უფრო ტრაგიკულ სი მინორს (მე-13 ტ.), რომელსაც მე-12 ტაქტში ამზადებს ავისმომასწავებელი დაღმავალი ქრომატული სვლა ოქტავებით, რომელიც ყურადღების მიღმა არ უნდა დარჩეს შემსრულებელს.

მე-16-18 ტაქტებში ბგერა დო მთელი ტაქტის განმავლობაში უნდა გვესმოდეს, რათა მისი ჟღერადობა არ გაწყვიტოს მარცხენა ხელის მეოთხედმა ოქტავებმა, რომელიც ამავდროულად კონტრასტულად უნდა დავუპირისპიროთ მელოდიურ ხაზს.

23-ე ტაქტიდან ემოციები კიდევ უფრო მძაფრდება, აქ კიდევ ერთი მოდულაციაა მოცემული, ამჯერად ფა-დიეზ მინორში. ეს ეპიზოდი უნდა შესრულდეს mp-mf-ს დიაპაზონში. შესაძლებელია მცირედი აქცენტის გაკეთება პირველ და მესამე დო-დიეზზე 24-25-ე ტაქტებში. სწორედ ამ ეპიზოდშია მოცემული პირველი ნაწილის დინამიკური კულმინაცია, თუმცა არ უნდა დავივიწყოთ, რომ შინაარსობრივი და უფრო მაშტაბური კულმინაცია ნაწარმოების ბოლოსაა მოცემული.

კულმინაციას მოსდევს დაღმასვლა, სადაც რეგისტრული კონტრასტის მეშვეობით, რამდენიმე ადამიანის გოდების გადაძახილის ილუზია იქმნება. ამ ეპიზოდში აუცილებელია სხვადასხვა რეგისტრების, განსხვავებული ბგერითი შეფერილობით შესრულება, რითაც უფრო მკაფიოდ გამოიკვეთება სხვადასხვა მხატვრული პერსონაჟის სახე.

32-ე ტაქტიდან საჭიროა მოძრაობის მცირედი აჩქარება, რადგან ამას მოითხოვს ფაქტურა. მელოდიური სვლები აქ ნიველირებულია და ერთგვარი სასოწარკვეთის და „დაკარგულობის“ განცდა იქმნება. ეს ეპიზოდი პირადად ჩემთვის წარმოადგენს გზააზნეული „სულის ხეტიალს“ დროსა და სივრცეში, რომელიც ეძებს პასუხს კითხვებზე, ეძებს სამართალს, ეძებს სახლს. ბანში საორგანო პუნქტი სოლ-დიეზზე ხაზს უსვამს ამ ეპიზოდის იდუმალ ხასიათს.

რეპრიზა უნდა შესრულდეს კიდევ უფრო „მოგუდულად“ და ტრაგიკულად. ამაში დაგვეხმარება მარცხენა პედლის გამოყენება. ასევე შესაძლებელია პუნქტირების ძალიან მცირედი შერბილება, ისე, რომ ტრიოლებში არ გადავიდეს. 46-ე ტაქტის მი-მაჟორი აღიქმება, როგორც ამქვეყნიური ადამიანური სიყვარულის მოგონება, რომელიც მალევე ქრება და მკაცრი რეალობა (დო-დიეზ მინორი) და პატარა სეკუნდის დისონანსები კიდევ უფრო ამძაფრებს გარდაუვალ და მწარე რეალობის განცდას.

57-ე ტაქტის დაღმავალი სეკუნდების სეკვენცია, უპირობოდ, გოდებას წარმოაჩენს. კუბოზე დამხობილი ადამიანის გამომშვიდობება გარდაცვლილთან არის, მთელი ნაწილის აზრობრივი კულმინაცია. ტრაგიზმის მიღწევაში დაგვეხმარება ხანმოკლე, მაგრამ დრამატიზმით გაჯერებული Crescendo 58-ე ტაქტში, რომელიც იცვლება უეცარი *P*-თი.

კოდაში ბეთჰოვენს მელიოდიური პუნქტირები უკვე მარცხენა ხელში ბანის ხაზში გადააქვს, მონოტონურად გამეორებული ერთი და იგივე მოტივი უდიდესი მწუხარების, დანაკარგის, სასოწარკვეთის და ტრაგიზმის გამოვლინებაა.

**მეორე ნაწილი (Allegretto).** როგორც შესავალში ითქვა ამ ნაწილში ბეთჰოვენი გვიხატავს იმ ზედაპირულ, ქარაფშუტულ და უდარდელ განწყობას, რომელიც, მისი აზრით სუფევდა იმ ხანად დიდგვაროვნების და „მაღალი წრის საზოგადოების“ კარზე. ამით მას შემოაქვს კონტრასტი დაჩაგრული, გაუბედურებული ადამიანის ტრაგედიასა და მოკისკისე უდარდელ საზოგადოებას შორის, რომელთა გრძნობები უფრო ნიღაბია, ვიდრე ჭეშმარიტი განცდები. ადამიანი გარდაიცვალა იდეალისკენ სწრაფვაში, გმირულად დაეცა კაცობრიობისთვის, სხვები კი განაგრძობენ ცხოვრებას ცეკვა-თამაშით და სულაც არ ადარდებთ არც გაჭირვებული ფენა, არც სიღატაკე, არც უთანასწორობა.

ამ ნაწილის ტემპი allegretto და ზომა  $\frac{3}{4}$  საცეკვაო, სამეჯლისო შინაარსზე მიგვითითებს. შესაძლოა ამ ნაწილში ბეთჰოვენმა დაგვიხატა ჯულიეტა გვიჩარდის სახეც და იმ საზოგადოებისაც, რომელსაც იგი მიეკუთვნებოდა. ბეთჰოვენი კი ვერასდროს გახდებოდა მათი ნაწილი, რადგან გაჭირვებული ფენიდან იყო და არც თავადური გენები გააჩნდა. სწორედ ამიტომ, მეორე ნაწილში არ უნდა ვეძებოთ განსაკუთრებული და ღრმა გრძნობები და ფილოსოფიური სიღრმე. აქ ყველაფერი თამაშით გროტესკულობით, სარკაზმით და კოკეტურობით არის შენიღბული, სადაც სიყვარული - გართობაა, თანაგრძნობა კი - დაცინვის ობიექტი.

დასაწყისში კონტრასტი საშემსრულებლო შტრიხებს შორის: legato და staccato - შინაარსიდან გამომდინარეობს, როდესაც სითბო და მოფერება უეცრად იცვლება გამარჯებით, სიცილით, რადგან ყველაფერს ზედაპირულობის ელფერი დაკრავს. Allegretto-ს შუა ნაწილში არის მინიშნება გრძნობებზე, მეტ შინაარსობრივ სიღრმეზე, თუმცა ის მალევე იცვლება კოკეტურობით პირველი ნაწილის რეპრიზის სახით.

ამ ნაწილის მთავარ საშემსრულებლო სირთულეს წარმოადგენს legato-ს და staccato-ს ერთდროული გამოყენება მარჯვენა ხელში. ამ თვალსაზრისით ძალიან დაგვეხმარება legato-ს აკორდებზე ხელის წონით ჩაგდება, staccato-ს დაკვრა კი უნდა მოხდეს თითის კლავშიზე გამოკვრის, ერთგვარი pizzicato-ს ხერხით. უნდა ითქვას, რომ მეორე ნაწილში განსაკუთრებულად მკაფიოდ ჩანს, რამდენად აქტიურად

იყენებდა ბეთჰოვენი თავის შესრულებაში ხელის წონას, რადგან მხოლოდ ხელის წონით ჩაგდების ხარჯზეა შესაძლებელი იმ უცარი sforzando-ს შესრულება, რომელიც ხშირად გვხვდება Trio-ს მონაკვეთში. ორიოდ წუთით მხატვრული შინაარსი რომ დავივიწყოთ, ეს ნაწილი მშვენიერი სავარჯიშოა ხელის წონის სწორი გამოყენების ასათვისებლად (ვიდეო მაგალითი N11).

**მესამე ნაწილი** (Presto agitato). ჩემი ინტერპრეტაციით ესაა ბეთჰოვენის სამართლიანობის აღდგენის ერთგვარი მცდელობა, მისი „Dies Irae“, როდესაც უსამართლობის მეზრძოლად გვევლინება მკვდრეთით აღმდგარი სული, რათა პასუხი აგებინოს ყველას, ვინც არაფრად ჩააგდო, ვინც უმოწყალოდ ჩაგრაგდა და ვინც მის გრძნობებს ფეხქვეშ თელავდა.

მესამე ნაწილის ფაქტურა, დრამატიზმი და ემოციური მუხტი მიგვითითებს იმაზე, რომ რომ ამ ნაწილში ბობოქრობს განრისხებული ძალა, რომელმაც ვულკანივით ამოხეთქა და ველარაფერი შეაკავებს, რადგან უკვე გვიანია.

მარცხენა ხელის პარტიაში მოცემული მერვედები უნდა შესრულდეს ისე, თითქოს წარმოადგენს ცხენების ქოშინს. მარჯვენა ხელის მეთექვსმეტედეები ხშირად სრულდება crescendo-ზე, თუმცა ეს, ერთი მხრივ ეწინააღმდეგება ბეთჰოვენის მითითებას, მეორე მხრივ კი კონტრასტს და მოულოდნელობის ეფექტს არბილებს, ამიტომაც შემსრულებელმა მაქსიმალურად უნდა შესძლოს *p*-ს შენარჩუნება მერვედ აკორდებამდე, რომელიც *sf*-ზე უნდა შესრულდეს. მხოლოდ მე-7 და მე-8 ტაქტშია დასაშვები (და სასურველიც), ოღონდ არა ერთიანი, არამედ ტერასული crescendo-ს გაკეთება.

21-ე ტაქტიდან იწყება დამხმარე პარტია, რომელშიც მეთექვსმეტედეების მძვინვარება უკვე მარცხენა ხელში გადადის, მარჯვენაში კი შემოდის მოწოდებითი თემა, რომელიც თავისი განწყობით შურისძიების სისწორეს ასახავს. ეს ეპიზოდი უნდა ჟღერდეს, როგორც რეჩიტატივი. დასაშვებია მცირედი rubato. 25-ე ტაქტიდან კი, როდესაც იგივე თემა ტარდება ოქტავით ზევით და ოქტავური გაორმაგებით, პირიქით - აუცილებელია რიტმული სიზუსტის დაცვა, რათა არ შერბილდეს ამ ნაწილის საერთო დამაბული ხასიათი.

43-ე ტაქტიდან მოცემული ტოკატისებური მერვედები საკუთარ თავში მოიცავს გარკვეულ ქვეკონტრასტს, რომელიც რეგისტრული დაპირისპირებით გამოიხატება.

ამ ეპიზოდში მნიშვნელოვანია მაჯის staccato-ს ხერხის გამოყენება, ვინაიდან იდაყვის ან მთელი ხელის გამოყენება აუცილებლად დაგვიჭიმავს მყესებს. 49-ე ტაქტიდან კი ბეთჰოვენი ამ ქვეკონტრასტს უკვე სრულფასოვან კონტრასტად გარდასახავს და ფაქტურაც ორმაგდება. ამ ეპიზოდში, შემსრულებლებს ვურჩევდი, იდაყვის მოძრაობის გამოყენებას: ერთი მხრივ, დაღლილი მაჯა დაისვენებს, მეორე მხრივ კი ჟღერადობა გაცილებით მასიური გახდება, თუ ხელის უფრო დიდ ნაწილებს ჩავრთავთ შესრულების პროცესში (ვიდეო მაგალითი N12).

57-ე ტაქტში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა გავამახვილოთ ალბერტის ბანებზე, რომელსაც ბეთჰოვენი იყენებს არა კვინტის დიაპაზონში, როგორც ვენის კლასიკოსები, არამედ ზრდის მათ დიაპაზონს ოქტავასა და დეციმამდე.

75-ე ტაქტიდან, მარცხენა ხელში იწყება დამხამარე პარტიის გატარება. მნიშვნელოვანია, რომ შემსრულებელმა „გააორკესტროს“ იგი და შექმნას ილუზია, რომ მას ორკესტრის სხვადასხვა ინსტრუმენტები ასრულებენ. თუ მოვუსმენთ ბეთჰოვენის სიმფონიურ ნაწარმოებებს, დავრწმუნდებით, რომ მსგავსი რეგისტრული გადამახილები მისი საორკესტრო ხელწერის ერთ-ერთი სახასიათო ნიშანია, როდესაც ერთი და იგივე თემის გატარება სხვადასხვა ინსტრუმენტის მეშვეობით მას განსხვავებულ კოლორიტს ანიჭებს. თუკი ამ ეპიზოდში თემის მრავალჯერად გამეორებებს ორკესტრულად გავიაზრებთ და ყოველ ჯერზე შევცვლით ბგერის კოლორიტს, იგი ბევრად უფრო საინტერესო და მრავალფეროვანი გახდება.

საშემსრულებლო თვალსაზრისით საკმაოდ დიდ სირთულეს წარმოადგენს აგრეთვე მარცხენა ხელში 13 ტაქტის განმავლობაში უწყვეტი ტეხილი ოქტავის შესრულება (87-ე ტაქტიდან). ამ სირთულის დასაძლევად შემსრულებლებს ვურჩევდი მიმართონ შემდეგ ხერხს: piano-ს ეპიზოდები დაუკრან მხოლოდ თითების მოძრაობით, crescendo-ს დასაწყისიდანვე კი მაჯის მოძრაობით. ამ დროს თითებიც ისვენებს და მაჯის მოძრაობით მძლავრი ჟღერადობა გაცილებით მარტივად მიიღწევა (ვიდეო მაგალითი N13).

მე-100 ტაქტში უნდა შეიქმნას ეფექტი, როგორც „სიჩუმე ქარიშხლის წინ“, რეპრიზა კი უნდა დაიწყოს *subito f*-თი, ყოველგვარი შემზადების გარეშე. 113-ე ტაქტში დრამატიზმის გასამძაფრებლად საჭიროდ მიმაჩნია ბანის სოლ-დიეზის გამეორება მეორე თვლაზე.

ნიშანდობლივია, რომ 143-146 ტაქტებში ბეთჰოვენი უკვე უეცარ რეგისტრულ კონტრასტს გვთავაზობს, მაშინ როდესაც ექსპოზიციაში კონტრასტი *crescendo*-ს ნიუანსით შერბილებული იყო. აქედან გამომდინარე აუცილებელია *p*-ს და *f*-ს ძალიან მკვეთრი დაპირისპირება, ყოველგვარი მომზადების გარეშე.

მოგეხსენებათ, ჟღერადობის ჩაქრობას თანამედროვე, დიდ საკონცერტო როიალებზე საკმაოდ დიდი დრო ჭირდება. აქედან გამომდინარე 164-ე ტაქტის ბოლო აკორდის ალების შემდეგ უნდა გამოვიყენოთ მარჯვენა პედალის სწრაფი დემპფირება (პედალის ძალიან სწრაფი მოხსნა-დაჭერა). აღნიშნული ხერხი არ „გააშიშვლებს“ ჟღერადობას, როგორც პედალის მთლიანად გამოცვლის შემთხვევაში, ამასთანავე, საშუალებას მოგვცემს სწრაფად „ჩავაქროთ“ ჟღერადობა, რომ 165 ტაქტის *piano*-მ გაიჟღეროს და არ დაიკარგოს კულმინაციური აკორდის ფონზე (ვიდეო მაგალითი N14).

184-ე ტაქტში შესაძლებელია მარჯვენა ხელის პირველი მეთექვსმეტელების მარცხენა ხელით აღება, რათა არ დაიკარგოს რიტმული პულსაცია დატვირთული საერთო ჟღერადობის ფონზე, რომელიც გრძელ პედალზე სრულდება. 185-ე ტაქტის ქრომატული გამა ნახევარპედალზე უნდა შესრულდეს, რათა, ერთი მხრივ, არ იყოს მშრალი (უპედლოდ დაკვრის შემთხვევაში), მეორე მხრივ კი - გუგუნში არ გადაიზარდოს, როგორც მთლიანი პედალის ალების შემთხვევაში მოხდებოდა.

მესამე ნაწილის და მთელი სონატის კულმინაციას წარმოადგენს 187-ე ტაქტის ტრელი, რომლის კულმინაციური ჟღერადობა შეუძლებელია მიიღწეს მხოლოდ თითებით, ამიტომ დაბეჯითებით ვამბობ, რომ ის უნდა შესრულდეს ორი ხელით *martelato*-ს პრინციპით, რათა მივაღწიოთ ჭეშმარიტ კულმინაციას. ამავე ტაქტის დადმავალი პასაჟი წარმოადგენს ერთგვარ მოგონებას „ამხედრებული სულის“ ამქვეყნიური წარსულისა, რომელშიც ახსენდება ადამიანური განცდები, ამ ქვეყანად ყოფნის დროს. მიმაჩნია, რომ აღნიშნული პასაჟი უნდა შესრულდეს *adagio*-ზე. მართალია რედაქტორები *adagio*-ს წერენ შემდეგი ტაქტიდან, მაგრამ ღრმად მწამს, რომ ბეთჰოვენმა *adagio* სწორედ ამ პასაჟიდან დაიწყო. ამას ისიც ადასტურებს, რომ პასაჟი დაწერილია არა მეთექვსმეტელებით, ან ოცდამეთორმეტელებით, არამედ მერვედი ნოტებით. იგი უნდა შესრულდეს ისე, თითქოს პირველ ნაწილს დავუბრუნდით: *adagios*-ზე და აუცილებლად *P*-ზე. ეს გახლავთ „უფსკრულის პირას შეყოვნება“, როდესაც თითქოს დრო ჩერდება და გარშემო ველარაფერს ხედავ... ჩემი

თვალთახედვით ამ ეპიზოდში ბეთჰოვენი ამარცხებს წარმოსახვით „მტერს“, რომელიც უკვე წინააღმდეგობას ვეღარ უწევს მას და სწორედ იმ დროს, როდესაც „მტერი“ უმწეო მდომარეობაშია, მას შეცოდების განცდა ეუფლება. თითქოს წამიერად ეჭვი ეპარება საკუთარი შურისძიების სისწორეში, მაგრამ ნელ-ნელა ახსენდება ყველა ტკივილი, რაც მიაყენეს და უმკაცრესი გადაწყვეტილებით, უეცარ f-ზე, თავდაპირველად არპეჯიობის მგზნებარე ნაკადით, ხოლო ბოლოს ორი ტონიკური აკორდის მეშვეობით საბოლოო „განაჩენი გამოაქვს“ კაცობრიობისათვის. აქვე დავამატებ, რომ დაუშვებელია 190-ე ტაქტიდან crescendo-ს გაკეთება. ამ ნიუანსს ბევრი გამოჩენილი პიანისტიც იყენებს, რაც დაუშვებლად მიმაჩნია, რადგან ნებისმიერი ხმის მატება არბილებს მოულოდნელობის და უეცარი „განაჩენის“ ეფექტს. ბეთჰოვენმაც *P*-ს მერე, სწორედ უეცარი *f* დაგვიწერა, ყოველგვარი crescendo-ს გარეშე.

## 6. დასკვნა

როგორც სადისერტაციო ნაშრომმა ცხადყო საფორტეპიანო ხელოვნება მისი ჩამოყალიბებდან მოყოლებული იყო და არის მუსიკალური ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მრავალმხრივი და პოპულარული სფერო. როგორც ნებისმიერ დარგში, საფორტეპიანო ხელოვნებაშიც არის საკითხები, რომლის მუდმივი შესწავლა და გაანალიზება აუცილებელ საჭიროებას წარმოადგენს. სწორედ ერთ-ერთ ასეთია საფორტეპიანო ტექნიკა და მასთან დაკავშირებული პრობლემატიკა. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ როგორც ზოგადად მუსიკალური ხელოვნება, საფორტეპიანო ტექნიკის ასპექტებიც ცოცხალი და განვითარებადი ორგანიზმია, რომელშიც დროთა ცვლასთან ერთად იცვლება მიდგომები, შეხედულებები, მუშაობის ხერხები და ა.შ., ხოლო აღნიშნულ ცვალებადობასთან ერთად არსებობს გარკვეული საბაზისო ასპექტები, რომელიც მუდმივად აქტუალურია და გამართული საშემსრულებლო აპარატის წინაპირობას წარმოადგენს. სწორედ ამიტომ სადისერტაციო ნაშრომში, ერთი მხრივ, გაანალიზებულია წარსული, საუკუნეებით დაგროვილი გამოცდილება, რომელიც დაგროვდა სხვადასხვა ქვეყნის წარმატებული პიანისტური სკოლების წარმომადგენლების თეორიული და პრაქტიკული საქმიანობის შედეგად, მეორე

მხრივ კი - ამ გამოცდილებაზე დაყრდნობით წარმოჩენილია საკუთარი, ინდივიდუალური ხედვა ტექნიკის არსზე, მის მნიშვნელობაზე და მასზე მუშაობის ხერხებზე.

კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ პიანისტური საშემსრულებლო ხელოვნების ირგვლივ კვლევები მე-16 საუკუნის შუა პერიოდიდან იღებს სათავეს. რასაკვირველია ისინი ეხება არა საფორტეპიანო, არამედ საკლავირო შემსრულებლობას და მის თავისებურებებს. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე ფორტეპიანო მნიშვნელოვნად განსხვავდება ძველი საკლავირო ინსტრუმენტებისგან, ბგერის აღების ძირითადი პრინციპი, იმ დროსაც და დღესაც, იდენტურია - როგორც მე-16 საუკუნეში კლავირზე ბგერა წარმოიქმნებოდა კლავიშზე თითის დაჭერის მეშვეობით, ასევეა თანამედროვე ფორტეპიანოს შემთხვევაშიც. აქედან გამომდინარე, უპირველეს ყოვლისა საინტერესოა პირველწყაროს გაცნობა, მასთან ერთად კი ნაშრომში განხილულია ბაროკოს, კლასიციზმის, რომანტიზმის ეპოქების მეთოდური კვლევები უშუალოდ საკლავიშო ტექნიკასთან მიმართებაში. ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი საფორტეპიანო მეთოდიკის განვითარებაში გახლავთ მე-20 საუკუნე, რა დროსაც უამრავი ნაშრომი შეიქმნა და მათი გაანალიზება ნაშრომზე მუშაობის უმნიშვნელოვანეს ეტაპს წარმოადგენდა.

იქიდან გამომდინარე, რომ საქართველოში პროფესიული საშემსრულებლო სკოლა ჩამოყალიბდა მხოლოდ მე-20 საუკუნეში, მეთოდოლოგიური შრომები არც ისე მრავალრიცხოვანია, თუმცა არსებობს კვლევები, რომელიც თავს უყრის სხვადასხვა საფორტეპიანო სკოლათა გამოცდილებას, თანამედროვე კვლევებს და მიმართულებებს და რიგი საკითხების მიმართ ავტორების ინდივიდუალურ დამოკიდებულებასაც წარმოაჩენს. თუმცა, საკუთრივ საფორტეპიანო ტექნიკაზე ფოკუსირება და უშუალოდ ამ საკითხის პრობლემატიკის გაანალიზება არც ისე ხშირია. როგორც წესი, საფორტეპიანო ტექნიკა სხვა ასპექტებთან ერთად ერთ-ერთ საკითხადაა განხილული. ამდენად მუშაობა საკუთრივ საფორტეპიანო ტექნიკის ასპექტებზე ძალზე საინტერესო და მნიშვნელოვანია და წინამდებარე დისერტაცია ამ გზაზე ერთ მოკრძალებულ ნაბიჯს წარმოადგენს.

როგორც შესავალში აღინიშნა, ტექმინ „ტექნიკას“ ძველი ბერძნები განმარტავდნენ, როგორც „ცოდნას“. ცოდნის გარეშე კი საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარება



შეუძლებელია. შესაბამისად, ისტორიული მიმოხილვის კვალდაკვალ პროტფოლიოში წარმოდგენილია ტექნიკური პრობლემების გადაჭრის სუბიექტური, ინდივიდუალური ხედვა, რომელიც ეფუძნება, როგორც საკუთარ საშემსრულებლო და პედაგოგიურ გამოცდილებას, ასევე იმ ცოდნას, რომელიც დაგროვდა უცხო ქვეყნების მეთოდოლოგიური კვლევების შესწავლისას. საკუთარი ხედვის უმნიშვნელოვანესი ქვაკუთხედი არის ის, რომ უპირველესად ის ემყარება არა კონკრეტული ელემენტების შესწავლას და ათვისებას, რომელიც არაერთ ავტორთან ფიგურირებს (შეგახსენებთ, რომ რიგი ავტორები საფორტეპიანო ტექნიკას ორ ნაწილად ყოფენ - წვრილი და მსხვილი ტექნიკა და აერთიანებენ მასში ისეთ ელემენტებს, როგორცაა გამები, არპეჯიოები, პასაჟები, ტრელი და ა.შ.), არამედ გარკვეული ხედვების და მუშაობის მიმართულებების ჩამოყალიბებას, რომელიც საშუალებას მოგვცემს დავძლიოთ ნებისმიერი ფაქტურული სირთულე. დისერტაციაში შემოთავაზებულია ოთხი ძირითადი ხერხი, მიდრომა, რომელიც ნებისმიერი მუსიკალური სირთულის დაძლევის გასაღებს წარმოადგენს:

- ფიზიკური თავისუფლება
- გონებრივი ტექნიკა
- გონებრივი დამახსოვრების ტექნიკა
- ავტომატიზაცია.

შემოთავაზებულ კლასიფიკაციაზე დაყრდნობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ხელის წონის სწორი გადანაწილება შესრულების პროცესში, კუნთების სწორი მუშაობა, გონების ჩართულობა ნაწარმოებზე მუშაობისას, მუსიკალური ტექსტის დამახსოვრების ხერხები და საბოლოო ჯამში ამ უნარების ავტომატიზაციამდე მიყვანა არის სწორედ ის საფუძველი, რომელიც ზოგადად საშემსრულებლო ხელოვნების დაუფლების არსს წარმოადგენს. ამ ხერხთა ფლობა კი შემსრულებლისთვის ნებისმიერი ტექნიკური სირთულის დაძლევის გასაღებს წარმოადგენს. ზემოთთქმულიდან გამომდინარე, საფორტეპიანო ტექნიკა შეიძლება განხილული იყოს უფრო ფართო კონტექსტში, როგორც ხედვა, მიდგომათა ერთიანობა და ფორტეპიანოზე დაკვრის პრინციპების ათვისება და მათ განვითარებაზე თანმიმდევრული მუშაობა. მიგვაჩნია, რომ სწორედ ასეთი მიდგომა იძლევა დამაჯერებელ შემოქმედებით შედეგს, ვინაიდან უნართა ფლობა არის ის, რაც

საშუალებას მისცემს შემსრულებელს ნებისმიერი ტექნიკური სირთულე სწორად გააანალიზოს და დაძლიოს.

კვლევის დასკვნით ნაწილში წარმოდგენილი საკუთარი ინტერპრეტაციის საშემსრულებლო ანალიზისთვის შერჩეული იყო ორი ნაწარმოები რევაზ ლალიძის „რონდო-ტოკატა“ და ლუდვიგ ვან ბეთჰოვენის სონატის (თხზ.27, No.2). როგორც ანალიზმა წარმოაჩინა, ნაწარმოებთა განხილვა განსხვავებული რაკურსით მიმდინარეობდა. „რონდო-ტოკატაში“ ჭარბობდა ნაწარმოების ტექნიკურ სირთულეებზე და მათი გადაჭრის გზებზე საუბარი, ბუნებრივია, ჩვენს მიერ შემოთავაზებული ოთხი ხერხის გამოყენებით. ბეთჰოვენის სონატაში კი უმეტესად აქცენტი იყო გაკეთებული ნაწარმოების პოეტურ და ემოციური შეინაარსის გადმოცემაზე, რომელიც საფუძვლად უდევს საშემსრულებლო ინტერპრეტაციას. ყურადღება გამახვილებული ბგერათწარმოქმნის და ნიუანსირების თავისებურებებზე, რომელიც ჩადებულია სონატის სამივე ნაწილში. ორივე ნაწარმოები ჩემს მიერ შესრულებულია ილიას უნივერსიტეტში დოქტორანტურაში სწავლების პერიოდში. მნიშვნელოვანია ის, რომ რევაზ ლალიძის „რონდო-ტოკატის“ საშემსრულებლო ანალიზი კეთდება პირველად საქართველოში. გარდა ამისა, მსგავსი ანალიზი წარმოაჩენს შემსრულებლის ინდივიდუალურ ხედვას კონკრეტულ ნაწარმოებებთან დაკავშირებით, წარმოაჩენს მასზე მუშაობის სტადიებს და ინდივიდუალურ მიდგომებს ნაწარმოების ეპოქის, სტილის, ჟანრისა და სხვა ასპექტებიდან გამომდინარე.

დასასრულს ვიტყვით, რომ სადისერტაციო ნაშრომში წარმოჭრილი თემატიკა და საკითხთა წრე ძალზე ფართო და მრავლისმომცველია და ბუნებრივია ვერ ამოიწურება ერთი სადისერტაციო ნაშრომით ამდენად დარწმუნებულები ვართ, რომ მომავალშიც არაერთი კვლევის საგანი გახდება.

### ბიბლიოგრაფია:

1. ასათიანი, ლ. (2003). *ნოდარ გაბუნias პედაგოგიური სისტემა*. თბილისი: სანი.
2. ზაშვიროვი, დ., ვლასენკო, ლ., ვირსალაძე, ე. (1974). *მოგონებები ანასტასია ვირსალაძეზე. საბჭოთა ხელოვნება, N3*.
3. ბუჩუკური, რ., თავხელიძე, ც. (2009). *საფორტეპიანო ტექნიკის ასპექტები*. თბილისი.
4. დავლიანიძე, ე. (2003). *პროფესორი ანა თულაშვილი - მონოგრაფია*. თბილისი: თბილისი სახელმწიფო კონსერვატორია.
5. ექსანიშვილი, ე. (1979). *ანა თულაშვილი. საბჭოთა ხელოვნება, 3*.
6. თავაძე, რ. *ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდის საკითხები*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია.
7. თაქთაქიშვილი, დ. (2011). *პიანისტური ხელოვნების დიდოსტატები: იოზეფ ჰოფმანი და ფერუჰო ბუზონი*. თბილისი: გამომცემლობა ს.ვ.მ.კ.
8. თულაშვილი, ა. (1942-43). *ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა პიანისტის მხატვრულ შემსრულებლობაში*. ხელნაწერი, თბილისი.
9. კასრაძე, ნ. (2021). *ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდიკა (ლექციების მოკლე კურსი)*. თბილისი: თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.
10. შველიძე, ა. (1976). *სამუსიკო განათლება საქართველოში. თბილისი 1976*. თბილისი: ხელოვნება.

11. ნამგლამე, ბ. (2017). *ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდის საკითხები*. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია.
12. ტორაძე, გ. (1979). ა. ვირსალაძის პიანისტური სკოლა. *საბჭოთა ხელოვნება*, №3.
13. ხოჯავა, რ. (2012). პიანისტური ხელოვნების პრობლემების ზოგადი მიმოხილვა. *GESJ: Musicology and Cultural Science*.
14. Алексеев, А. (1962). *История фортепианного искусства* (Vol. 1). Москва: Музыка.
15. Алексеев, А. (1967). *История фортепианного искусства* (Vol. 2). Москва: Музыка.
16. Алексеев, А. (1982). *История фортепианного искусства* (Vol. 3). Москва: Музыка.
17. Буасье, А. (1964). *Уроки Листа перевод с французского*. (Н. Корыхалова, Ed.) Ленинград: Музыка.
18. Вицинский, А. *Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением*. 1950.
19. Гольденвейзер, А. (1969). *Статьи, материалы, воспоминания*. Москва: Советский композитор.
20. Гольденвейзер, А. (1975). *О музыкальном искусстве*. (Б. Благой, Ed.) Москва: Музыка.
21. Гофман, И. (1961). *Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре*. Москва: Музыка.
22. Друскин, М. (1960). *Клавирная музыка. Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков*. Ленинград: Гос. музыкальное изд-во.
23. Зак, Я. (1980). *Статьи, материалы, воспоминания*. Москва: Советский Композитор.
24. Зилоти, А. (1963). *Воспоминания и письма*. (Л. Кутателадзе, Л. Раабен.) Ленинград: Гос. муз. изд.
25. *Исполнительское искусство зарубежных стран* (Vol. 1). (1962). Москва: Музыка.
26. *Исполнительское искусство зарубежных стран* (Vol. 3). (1967). Москва: Музыка.
27. *Исполнительское искусство зарубежных стран* (Vol. 5). (1970). Москва: Музыка.
28. *Исполнительское искусство зарубежных стран* (Vol. 7). (1975). Москва: Музыка.
29. *Исполнительское искусство зарубежных стран* (Vol. 8). (1977). Москва: Музыка.

30. Коган, Г. (1961). *У врат мастерства*. Москва: Музгиз.
31. Коган, Г. (1963). *Работа пианиста*. Москва: Музыка.
32. Коган, Г. (1971). *Ферруччо Бузони*. Москва: Советский композитор.
33. Корто, А. (1965). *О фортепианном искусстве*. Москва: Музыка.
34. Левин, И. (1978). *Основные принципы игры на фортепиано*. Москва.
35. Либерман, Е. (1988). *Творческая работа пианиста с авторским текстом*. Москва: Музыка.
36. Майкапар, С. (1938). *Годы учения*. Москва: Искусство.
37. Маккиннон, Л. (Ленинград). *Игра наизусть*. Музыка: 1967.
38. Метнер, Н. (1891). *Воспоминания. Статьи. Материалы*. (З. Апетян) Москва: Советский композитор.
39. Метнер, Н. (1963). *Повседневная работа пианиста и композитора*. М.: Музыка.
40. Мильштейн, Я. (1970). *Франц Лист и его пианизм (Vols. 1-2)*. Москва: Музыка.
41. Мильштейн, Я. (Ed.). (1981). *Исполнительское искусство зарубежных стран (Vol. 9)*. Москва: Музыка.
42. Нейгауз, Г. (1982). *Об искусстве фортепианной игры*. Москва: Музыка.
43. Николаев, А. (Ed.). (1961). *Мастера советской пианистической школы*. Москва: Советский композитор.
44. Николаев, Л. (Ленинград). *Статьи и воспоминания современников, письма*. 1979: Советский композитор.
45. Оборин, Л. (Москва). *Статьи. Воспоминания*. (М. Соколов, Ed.) 1977: Музыка.
46. Прокофьев, Г. (1956). *Формирование музыканта-исполнителя*. Москва: Издательство академии педагогических наук.
47. Савшинский, С. (1961). *Пианист и его работа*. Ленинград: Сов. композитор.
48. Савшинский, С. (1964). *Работа пианиста над музыкальным произведением*. Ленинград: Музыка.
49. Серов, А. (1950). *Избранные статьи (Vol. 1)*. Москва: Ленинград.
50. Соколов, М. (Ed.). (1965). *Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки (Vol. 1)*. Москва: Музыка.

51. Соколов, М. (Ed.). (1968). *Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки* (Vol. 2). Москва: Музыка.
52. Соколов, М. (Ed.). (1973). *Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки* (Vol. 3). Москва: Музыка.
53. Соколов, М. (Ed.). (1976). *Вопросы фортепианного исполнительства. Очерки* (Vol. 4). Москва: Музыка.
54. Станиславский, К. (1954). *Работа актера над собой*. М.: Искусство.
55. Стасов, В. (1952). *Избранные сочинения в трех томах, Том II*. Москва: Искусство.
56. Теплов, Б. (1978). *Психология музыкальных способностей*. Москва: Музыка.
57. Фишман, Н. (1982). *Этюды и очерки по бетховениане*. Москва: Музыка.
58. Флиер, Я. (1983). *татья, воспоминания, интервью*. (Е. Долинская, & М. Яковлев, Eds.) Москва: Сов. композитор.
59. Цыпин, Г. (1984). *Обучение игре на фортепиано*. Москва: Просвещение.
60. Щапов, А. (1960). *Фортепианная педагогика*. Москва: Советская Россия.
61. Юдина, М. (1978). *Статьи. Воспоминания. Материалы*. Москва: Советский композитор.
62. Boissier, C. (1928). *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mlle Valérie Boissier, à Paris, en 1832. Notes de Mme Auguste Boissier*. Paris: Honore Champion.
63. Фейнберг, С. (1969). *Пианизм как искусство*. Москва: Музыка.
64. Argerich, M. (n.d.). *Franc Liszt Hungarian Rhapsody No.6*. Retrieved 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=Lhlnwkq4nAw>: www.youtube.com
65. Arx, V. V. (n.d.). *Piano Lessons with Claudio Arrau*. Oxford University Press.
66. Bach, K. (1925). *Versuch fiber die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753*. Leipzig: V Aufl. v. W. Niemann.
67. Bardas, W. (n.d.). *Zur Psychologie der Klaviertechnik*. 1927.
68. Brée, M. (1997). *The Leschetizky Method: A Guide to Fine and Correct Piano Playing*. Dover Publications.
69. Breithaupt, R. (1905). *Die Natürliche Klaviertechnik*. Leipzig.
70. Busoni, F. (1922). *Über die Anforderungen an den Pianisten // Von der Einheit der Musik*. Berlin: Max Hesse.

71. Busoni, F. (n.d.). *Sketch of a New Esthetic of Music*. (T. Baker, Trans.) New York: G. Schirmer.
72. Cortot, A. (1934 ). *Cours d'interprétation*.
73. Cortot, A. (1986). *Rational Principles of Piano Technique*. Editions Salabert.
74. *de.musicthoughts.com*. (n.d.). Retrieved 02 22, 2021, from <https://de.musicthoughts.com/t/2302>
75. Giesecking, W., & Leimar, K. (1932). *The Shortest Way to Pianistic Perfection*. Theodore Presser Co. Bryn Mawr.
76. Hofmann, J. (1976). *Piano Playing - With Piano Questions Answered*. Dover Publications.
77. Kalkbrenner , F. (1830). *Methode pour apprendre le Piano-Forte a Taide du Guide mains*. Bruxelles.
78. Krebs, C. (1893). *Diruta's Transilvano, ein Beitrag zur Geschichte des Orgel — und Klavierspiels im XYI*. Leipzig: J. Leipzig.
79. Leimar, K. (1938). *Rhythmics, Dynamics, Pedal and Other Problems of Piano Playing*. Theodore Presser Co. Bryn Mawr.
80. Lhevinne, J. (n.d.). *Basic Principles in Pianoforte Playing*. 1972: Dover Publications.
81. Martienssen, C. (1930). *Die individuelle Klaviertechnik auf der Grund lage des schopfershcen Klangwgillens*. Leipzig: Breitkopf.
82. Martienssen, C. (1951). *Zur Methodik des Klavierunterrichts*. Leipzig.
83. Niecks, F. (1890). *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker* (Vol. II). Leipzig.
84. Prentner, M. (2005). *Leschetizky Fundamental Principles of Piano Technique*. Dover Publications .
85. Ramann, L. (1986). *Liszt-Pädagogium, Volume 2*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
86. Rameau, J.-P. (1895). *Methode pour la mecanique des doigts ou Ton enseigne les moyens de se procurer une parfaite exfccution sur cet instrument*. Paris: Publication faite sous la direction de C. Saint-Sains.
87. Richter, S. (2007, Mar 30). *Chopin - Etude Op.10, No. 4*. Retrieved 2020, from [www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=GQ-NAgDpRVs](https://www.youtube.com/watch?v=GQ-NAgDpRVs)
88. Schnabel, A. (1963). *My life and Music*. St. Martin's Press.
89. Schonberg, H. (1987). *The Great Pianists: From Mozart to the Present*. Simon & Schuster.

90. Steinhausen, F. A. (1905). *Die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
91. *www.goodreads.com*. (n.d.). Retrieved 02 22, 2021, from <https://www.goodreads.com/quotes/194992-you-have-to-know-the-past-to-understand-the-present>