



ქეთევან გოგოლაძე/მუსიკოსი, მხატვარი/

ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი. ბათუმის ხელოვნების უნივერსიტეტის პროფესორ-ემერიტუსი. დაამთავრა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტი 2 სპეციალობით: საფორტეპიანო (პროფ. რ. ხოჯავას კლ.); საორგანო (პროფ. ე. მგალობლიშვილის კლასი); სამეცნიერო ხელმძღვანელი: პროფ. მ. აგაზაშვილი.

ქ. გოგოლაძე ორი მონოგრაფიის, ერთი სახელმძღვანელოსა და 30-მდე სტატიის ავტორია. იგი იკვლევს აკუსტიკურ და ოპტიკურ შეგრძნებებს შორის არსებული ინტერმოდალური ნათესაობის საკითხს; მუსიკის ძირითადი გამომსახველი საშუალებების და ვიზუალური ხატის გრაფიკაში ასახვის პრობლემებს.

მუშაობს მიღებული შედეგების სამუსიკო პედაგოგიკის და ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდიკაში დანერგვაზე.

ქ. გოგოლაძეს ჰქონდა პერსონალური გამოფენები (ფერწერა, გრაფიკა): თბილისში (1968), გერმანიაში (1992, 1999, 2001, 2003) და ბათუმში (2008).

Gogoladze Ketevan - Musician, Painter. Doctor of Art. Professor-Emeritus. She had: 30 published essays; She is the author of two monographs and one textbook: 1. Intermodal relations between acoustic and optical senses (Psychological basis of the new methods of music teaching). 2. Visual musical icon, as a product of artistic thought. 3. Reflection of the main objectives and visual imagination in drawing.

She had personal exhibitions (painting, drawing:) in 1968 in Tbilisi and four - 1992, 1999, 2001, 2003 in Germany; 2008- in Batumi.



ქეთევან გოგოლაძე

პრაქტიკული პედაგოგიკის თეორიული
საფუძვლები



ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების
მეთოდიკა

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო
უნივერსიტეტი

ქეთევან გოგოლაძე

პრაქტიკული პედაგოგიკის თეორიული
საფუძვლები

ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების
მეთოდიკა



KETEVAN GOGOLADZE

THE THEORETICAL BASES OF PRACTICAL PEDAGOGY
THE METHODOLOGY OF PLAYING THE PIANO

ბათუმი
2014

სასწავლო მეთოდური სახელმძღვანელო შედგენილია ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის -ქეთევან გოგოლაძის მიერ, ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტის მუსიკის ფაკულტეტის - სამუსიკო პედაგოგიკის დეპარტამენტში.

ნაშრომში განხილულია საქართველოს სამუსიკო სწავლების სფეროში დღისათვის არსებული პრობლემები. გადამუშავებული საზოთა წარმოდგენილი საფორტეპიანო ხელოვნების სფეროში მსოფლიო მასშტაბით არსებული მნიშვნელოვანი მეთოდური გამოკვლევები.

ნაშრომი განკუთვნილია პედაგოგების, ბაკალავრიატისა და მაგისტრატურის საფეხურების ფორტეპიანოს სპეციალობის სტუდენტებისათვის. მადლიერებას გამოვთქვამთ მაგისტრატურის კურსდამთავრებულების-თამარ ძველაიას, თეონა წულუკიძის და თინათინ წულაძის მიმართ, რომლებთანაც საკვალიფიკაციო და საკურსო თემებზე მუშაობის პროცესში, ერთობლივად დავამუშავეთ ნიგნში განხილული ზოგიერთი მასალა.

რედაქტორი - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი ნუნუ ჭელიძე



The academic methodological textbook has been compiled at the department of Musical Pedagogy of the faculty of Music of Batumi Art Teaching University; the textbook provides the revised methods significant throughout the world written in the field of fortepiano pedagogy. The paper is designed for the beginner teachers, graduate and postgraduate students of fortepiano specialty

Redakteur - Doctor of Art Nunu Chelidze

978-9941-9404-1-5

სარჩევი

შესავალი.....	5
თავი I	
კლასიკური სამუსიკო განათლების დაწყება საქართველოში; დაწყებითი საფორტეპიანო სწავლების მიმდინარეობა საქართველოში XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან დღემდე 7	
თავი II	
კლავიშიანი საკრავების წყობა კლავირზე დაკვრის სწავლების ადრეული ევროპული მეთოდები ფრანგული საკლავირო სკოლა. გერმანული ბაროკო	16
თავი III	
ვენის და ლონდონის სკოლები	31
თავი IV	
XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან XX საუკუნის დასაწყისამდე. ლისტისა და შოპენის მეთოდები.....	34
თავი V	
XX საუკუნის I ნახევარი: გერმანული საფორტეპიანო სწავლების მეთოდები	39
კ.ა.მარტინსენი „ფორტეპიანოზე ინდივიდუალური სწავლების მეთოდიკა“	54
თავი VI	
ავსტრიული სკოლები.....	59
ვენის ინსტრუმენტული სკოლა - იმპროვიზაცია.....	61
თავი VII	
რუსული საფორტეპიანო სკოლა	67
ანა შმიდტი-შკლოვსკაია „პიანისტური უნარ-ჩვევების აღზრდისათვას“	70
ა.ალექსეევი „ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდიკა“	76

თავი VIII	
ლ. ბარენბოიმი - დამწყებთათვის ახალი საფორტეპიანო სკოლის შექმნის შესახებ	80
თავი IX	
იმპროვიზაციის სწავლების საფუძვლები სამუსიკო სკოლაში .	89
თავი X	
უნგრული საფორტეპიანო სწავლების მეთოდები	93
თავი XI	
XX საუკუნის ფრანგული საფორტეპიანო სკოლა	101
თავი XII	
ქართული საფორტეპიანო სკოლა	104
თავი XIII	
ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების არსებული მეთოდების შეჯერება	130
თავი XIV	
სერგეი რახმანინვი მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციის შესახებ	134
თავი XV	
საფორტეპიანო ტექსტის შესწავლის და შესრულების მეთოდები დებიუსის „პრელუდების“ მაგალითზე	138
გამოყენებული ლიტერატურა	165



შესავალი

სამუსიკო სწავლების მეთოდიკა - გამოცდილებისა და ცოდნის სისტემაა, რომელიც სწავლების პროცესის კანონზომიერებებს ასახავს.

სამუსიკო შემსრულებლობის მეთოდიკა სახელოვნებო - მხატვრული პედაგოგიკის ნაწილია, რომელიც უნარ-ჩვევების გადაცემას ემსახურება.

უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელში, ფორტეპიანოს სპეციალობის ბაკალავრიიატისა და მაგისტრატურის საფეხურებზე, მეთოდიკის შესასწავლად აუცილებელია მსოფლიო მასშტაბით აღნიშნულ დარგში არსებული მეთოდების გაზიარება, სამუსიკო პედაგოგიკასა და მუსიკის ფიქტოლოგიაში გამოქვეყნებული ნაშრომების შესწავლა და პრაქტიკაში დანერგვა.

წინამდებარე მეთოდური სახელმძღვანელო პირობითად ორ ნაწილად შეიძლება გაიყოს. მათგან პირველი განიხილავს სამუსიკო განათლების დაწყებითი საფეხურის ამოცანებს; ამ მიზნით ნაშრომში განხილულია მსოფლიო მასშტაბით აპრობირებული ძირითადი „სკოლები.“ აქვე განვიხილავთ სამუსიკო სკოლების დაწყებით და საბაზო კლასებში ტრადიციული მუსიცირების და იმპროვიზაციის მეთოდის დანერგვას;

სახელმძღვანელოს მეორე ნაწილში მოცემულია საფორტეპიანო ნაწარმოების დამოუკიდებლად შესწავლისათვის აუცილებელი დამხმარე მეთოდური მითითებები, განკუთვნილი საფორტეპიანო სპეციალობის უფროსი კლასების მოსწავლეებისა და სტუდენტებისათვის.

დადგენილია, რომ მოზარდის განვითარებას მისი საკუთარი აქტივობა ახდენს.

- 1. აქტივობა - მართვადი პროცესია. პედაგოგიკის თეორიული და პრაქტიკული ამოცანები სწორედ აქტივობის მართვასთანაა დაკავშირებული. უმრავლეს შემთხვევაში, ბავშვებს აქტივობის მაღალი დონე აქვს; თუმცა, შეიძლება წმინდა ინტელექტუალური და თეორიული აქტივობის ტენდენცია სუსტი ჰქონდეს; ამიტომ ბავშვს უძნელდება სანგრძლივი გონებრივი მუშაობა.**
- 2. განვითარების აუცილებელი პირობა - წინააღმდეგობის დაძლევაა. (მაგ: ლამაზად მეტყველების უნარის გამოქვება, დაკვრის შესწავლის პროცესში არსებული ხარვეზების დაძლევა და ა. შ.).**

3. განვითარების მესამე აუცილებელი პირობა – კარგად სწავლება.

- * ამ მიზნის მისაღწევად გადამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება სწავლების მეთოდებს; ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლებისა და მუსიციურების უნარ-ჩვევების გამოსამუშავებლად, ნაშრომში წარმოდგენილია ცნობილი მუსიკოს-შემსრულებლებისა და პედაგოგების მეთოდები.

როგორც წარსულში, ასევე დღესაც -პროფესიული და ზოგადი სამუსიკო სწავლების ამოცანები ძირებულად განსხვავდება ერთმანეთისაგან; პრობლემის გადასაჭრელად აუცილებელ პირობად რჩება ზოგადი და პროფესიული სწავლების მიზნების გამიჯვნა!

წინამდებარე ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება მისი დანიშნულებისამებრ გამოყენებაშია;

წინამდებარე ნაშრომში ხშირად გვხვდება ტერმინი „**სკოლა**“- რომელიც დამკვიდრებული ტრადიციის თანახმად აღნიშნავს:

1. განსაკუთრებულ შემოქმედებით პრინციპებზე ჩამოყალიბებულ მხატვრულ მიმდინარეობას (მაგ:ვენის სკოლა,ლონდონის სკოლა,უნგრული სკოლა და ა.შ.);
2. ცნობილი მუსიკოსის მეთოდებით აღზრდილ თაობებს (ჩერნის სკოლა, ლეშეტიცეის სკოლა, ლისტის სკოლა და ა.შ.);
3. გარდა აღნიშნულისა, „**სკოლას**“ უწოდებენ მუსიკის სასწავლო -მეთოდურ სახელმძღვანელოებს (კრებულებს), რომებიც ავტორების პროფესიული გამოცდილების საფუძველზე შემუშავებულ მეთოდებს ემყარება. უნდა აღინიშნოს, რომ მათი უმრავლესობა საუკუნეების მანძილზეა აპრობირებული. ამ მეთოდების საშუალებით აღიზარდნენ მსოფლიოს გენიალური მუსიკოსები.

დიდ იმედს ვამყარებთ, რომ ჩვენი ახალგაზრდა კოლეგები გაეცნობან წინამდებარე ნაშრომს; ამავე დროს, წიგნში მოცემული ინფორმაციის გარდა, ისინი თავიანთ ცოდნას გააღრმავებენ მსოფლიო მასშტაბით სასწავლო პრაქტიკაში დაწერგილი უახლესი მეთოდებით.

თავი I

კლასიკური სამუსიკო განათლების დაწყება საქართველოში

საქართველოში კლასიკურ სამუსიკო განათლებას XIX საუკუნის 80-იან წლებში ჩაიყარა საფუძველი. ეს იდეა ცნობილი საზოგადო მოღვაწის და მუსიკოსის - **ხარლამპი სავანელის** ინიციატივით განხორციელდა. იგი აქტიურ ეროვნულ მოღვაწეობას ეწეოდა, ფანატიკური თავდადებით მუშაობდა ქართული ფოლკლორისა და სასულიერო მუსიკის პროპაგანდისათვის.

ხ. სავანელს გვერდში ედგნენ მუსიკალური განათლების საქმის დიდი ენთუზიასტები - ალოზ მიზანდარი და კონსტანტინე ალიხანვითი. ხარლამპი სავანელი რუსეთის საიმპერატორო მუსიკალური საზოგადოების წევრი იყო; მას პეტრე ჩაიკოვსკისთან ერთად ჰქონდა დამთავრებული პეტერბურგის კონსერვატორია.

ხარლამპი სავანელი იყო 1873 წელს თბილისში იმ პირველი სამუსიკო კლასების დამფუძნებელი, რომელიც მოგვიანებით, მთელი რიგი რეორგანიზების შემდეგ, 1917 წელს თბილისის კონსერვატორიად ჩამოყალიბდა.

ქართული პროფესიული სამუსიკო სწავლების ხელშეწყობაში უნდა აღინიშნოს გამოჩენილი მუსიკოსის - კომპოზიტორის, დირიჟორისა და პიანისტის - **ანტონ რუბინშტეინის** დიდი წვლილი. მის მიერ 1891 წელს ჩატარებულ კონცერტზე შემოსული თანხითა და კერძო პირთა შემოწირულობებით, შესაძლებელი გახდა დღევანდელი კონსერვატორიის შენობის აგება. ამ შენობაში 1903 წლიდან (1917 წელს კონსერვატორიის გახსნამდე) მუსიკალური სასწავლებელი ფუნქციონირებდა. ნამდან პედაგოგთა შორის იყვნენ: ხარლამპი სავანელი-საგუნდო კლასში, ხოლო ფორტეპიანოს კლასში - ა. მიზანდარი ჭ. ნეიპაუზი, კ. ალიხანვითი ა. თულაშვილი, მ. გაბაშვილი, ტ. ტერ-სტეფანოვა, ი. ა. ისბერგი და მრავალ სხვა საუკეთესო პედაგოგი.

გარდა ფორტეპიანოს კლასისა, ფუნქციონირებდა სიმბიანი და ჩასაბერი საკრავების, ვოკალური და მუსიკალურ-თეორიული დისციპლინების კლასები. 1908 წელს ზაქარია ფალაშვილის თაოსნობით ფილარმონიულ საზოგადოებასთან გაიხსნა **მეორე მუსიკალური სასწავლებელი**; აქ პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდნენ - პ. ფალიაშვილი, ა. ყარაშვილი, ბ. ა. მირაჯიბი(ფ-ნო), ზ. ფალიაშვილი და სხვ.

ამ პერიოდში, მუსიკალური განათლების მნიშვნელოვან კერას წარმოადგენდა ქართული გიმნაზიაც, სადაც მოღვაწეობდნენ: ზ. ფალიაშვილი, ა. ყარაშვილი და მუსიკოს-ეთნოგრაფი ზ. ჩხილევაძე.

1921 წელს მეორე სასწავლებლის ბაზაზე, მცხოვანი ქართველი კომპოზიტორის-დიმიტრი არაყიშვილის ხელმძღვანელობით გაიხსნა მეორე კონსერვატორია. ამ პერიოდისათვის ორივე კონსერვატორიაში მოსწავლეთა რიცხვი 3 000-მდე აღწევდა.

1924 წელს თბილისში არსებული ორი კონსერვატორია გაერთიანდა და ერთ სახელმწიფო კონსერვატორიად ჩამოყალიბდა. ამ დროიდანვე სწავლების მიმდინარეობა და საკანცელარიო მუშაობა ქართულ ენაზე წარიმართა. კონსერვატორიის რეორგანიზება დ. არაყიშვილის აქტიური მონაწილეობით განხორციელდა: ჩატარდა პედაგოგიური შემადგენლობის პროფესიული მონაცემების, ხოლო მოსწავლეთა კონტინგენტის - აკადემიური მოსწორების მიხედვით, საკმაოდ მკაცრი ნიშნით შემოწმება და პროფილიზაცია.

ამ დროისათვის შემდეგი ძირითადი ფაკულტეტები გაიხსნა; საფორტეპიანო, ვოკალური, საირკესტრო და თეორიული. ჩვენთვის განსაკუთრებით საინტერესოა ის ფაქტი, რომ თავიდან პედაგოგიური ფაკულტეტიც დაარსდა. 1933-35 წლებში სასწავლო გეგმებში შეტანილ იქნა მეთოდიკის კურსი. დიდი ყურადღება ეთმობოდა სტუდენტების სანარმოო (პედაგოგიურსა და საშემსრულებლო) პრაქტიკას. სტუდენტთა პედაგოგიური პრაქტიკა წარმოებდა კონსერვატორიასთან არსებული მოსამზადებელი სკოლის საფუძველზე. 1938 წელს პერსპექტიული და ნიჭიერი ბავშვებისათვის კონსერვატორიასთან დაარსდა ნიჭიერთა სკოლა-ათენედი. 1947 წელს კონსერვატორიას მიენიჭა გამოჩენილი ქართველი მომღერლის ვანო სარაჯიშვილის სახელი.

1921 წლიდან-1970 წლის ჩათვლით კონსერვატორიის (დღის, სალამოსა და დაუსწრებელი) განყოფილებები დაამთავრა 1600-მა სხვადასხვა პროფილის მუსიკოს-მემსრულებელმა, რომელთა წარმატებულმა ნაწილმაც ამ პერიოდისათვის მნიშვნელოვანი ილად ჩაანაცვლეს კონსერვატორიის პედაგოგიური შემადგენლობა. ორ ფაკულტეტზე (საშემსრულებლო და თეორიულ-საკომპოზიტოროზე) ფუნქციონირებდა 16 კათედრა; ხოლო 80-იან წლებში, კონსერვატორიაში მეთოდიკისა და პედაგოგიური მომზადების კათედრამ დაიწყო ფუნქციონირება, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა მუსიკის მცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, მანანა ავაზაშვილი.

კათედრის დაარსება მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, რადგანაც კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის

კურსდამთავრებულთა უდიდესი უმრავლესობა (80% -ზე მეტი)- შემდგომში პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდა. კათედრაზე გაერთიანებული კოხსერვატორიის პედაგოგები და მეცნიერ - თანამშრომლები(ნ.თავხელიძე, ტ.უკლება, ლ.სამსონიძე, ლ.ნიქაბაძე, ნ.ჭელიძე,შ. რაზმაძე, ა.დავითაშვილი, ქ.გოგოლაძე, ლ.რამიშვილი და სხვ.), მეთოდიკისა და პედაგოგიკის დარგში სამეცნიერო-კვლევითი და პრაქტიკული მუშაობით იყვნენ დაკავებულები. მათ მიერ 90-იან წლებში კათედრაზე სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილ იქნა ათამდე სამეცნიერო ნაშრომი. ნაშრომების სამეცნიერო და აკადემიურ დონეს განაპირობდას ფაქტი, რომ ყველა სადისერტაციო ნაშრომისთვის- სამეცნიერო ხარისხის მინიჭებას განსაზღვრავდა მოსკოვის უმაღლესი სამეცნიერო-საარბიტრაჟო კომისია.

მ.ავაზაშვილმა შეადგინა ქართველი სტუდენტებისათვის განკუთვნილი პირველი სახელმძღვანელო სამუსიკო პედაგოგიკაში და მეთოდიკაში. კათედრის ფუნქციონირების მანძილზე იბეჭდებოდა ჩატარებულ კონფერენციებზე ნაკითხული და აპრობირებული სამეცნიერო კვლევის შედეგები; ეს სტატიები დღევანდელი სტუდენტებისთვის სასწავლო ლიტერატურად მოიაზრება.

სამწესაროდ, ადმინისტრაციამ არ გაითვალისწინა ის ფაქტი, რომ კონსერვატორიას გარდა საშემსრულებლო ფუნქციისა, რეალობიდან გამომდინარე, უფრო მეტი წარმატებით მომავალი პედაგოგების მომზადება ევალებოდა. ამრიგად, ჯერ კიდევ **XX საუკუნის** დასასრულამდე - კათედრამ არსებობა შეწყვიტა და მხოლოდ პედაგოგიური პრაქტიკისა და მეთოდიკის შემოკლებული კურსის სწავლებით შემოიფარგლა.

ქართველი პედაგოგების მიერ აღზრდილი მუსიკოს- შემსრულებლები (პიანისტები, მევიოლინები, ვიოლონჩელისტები, დირიჟორები), მუსიკისმცოდნები და კომპოზიტორები - ე.ნ. საბჭოთა მუსიკალურ სივრცეში წამყვან, მონინავე ძალად მოიაზრებოდნენ. გასული საუკუნის 60-იანი წლებიდან განსაკუთრებულ წარმატებას მიაღწიეს უფროსი თაობის ქართველმა მუსიკოს-შემსრულებლებმა. ასპარეზე გამოვიდნენ პიანისტები: ელისო ვირსალაძე, ციალა კვერნაძე, მარინე მდივანი, თემურ მათურელი, ალექსანდრე ნიურაძე, თენგიზ ამირეჯიბი, რუსუდან ხოჯავა, რევაზ თავაძე, ვაჟა ჩაჩავა, ნოდარ გაბუნია, პირველი ქართველი ორგანისტი - ეთერ მგალობლივილი და მრავალი სხვა შემსრულებელი. თბილისის კონსერვატორიის დღის, საღამოსა და დაუსწრებელი განყოფილებების კურსდამთავრებულებით დაკომპლექტდა საქართველოს სა-

მუსიკო სკოლები, სასწავლებლები და უმაღლესი სამუსიკო დაწესებულებები ბათუმსა და ქუთაისში.

მოსკოვისა და პეტერბურგის საფორტეპიანო სკოლების ზეგავლენით (რომლებიც საუკუნის დასაწყისიდან ევროპაში განათლებამიღებული კადრებით იყო დაკომპლექტებული), თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაშიც ვრცელდებოდა დასავლური საფორტეპიანო სკოლების ნოვატორული ზეგავლენა; საკმარისია თუნდაც იმ ფაქტის გახსენება, რომ ანასტასია ვირსალაძე - ანა ესიპოვას მონაფე იყო, რომელიც თეოდორ ლეშეტიცეის კლასში სწავლობდა; ლეშეტიცეი კი - კარლ ჩერნის ხელმძღვანელობით დაოსტატდა; კარლ ჩერნი - დიდი ბეთჰოვენიდან მომდინარეობდა; ეს უკანასკნელი - თავის მუსიკალურ განათლებასთან მიმართებაში, მუდმივად მადლიერებით იხსენიებდა მისი პირველი პედაგოგის-ქრისტიან გოთლობ ნეეფეს დიდ ღვანლს.

**საქართველოში დაწყებითი საფორტეპიანო სწავლების
მიმდინარეობა XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან დღემდე
(ხარვეზები და პრობლემის დაძლევის გზების ძიება)**

XX საუკუნეში, 20-იანი წლებიდან 90-იანი წლებამდე, როგორც ცნობილია, საქართველოს ტერიტორიაზე მოქმედებდა საბჭოთა კავშირის კანონმდებლობა. კანონი - „აუცილებელი დაწყებითი სამუსიკო განათლების მიღების შესახებ“ - გამიზნული იყო პროლეტარული კლასის კულტურული დონის ასამაღლებლად (იხ. სსრ კავშირის მე-3 ყრილობის მასალები).

მთელი კავშირის ტერიტორიაზე (ასევე საქართველოშიც), გაიხსნა ასობით სამუსიკო სკოლა, სადაც გააერთიანეს სასკოლო ასაკის თითქმის ყველა ბავშვი; შემუშავდა უნიფიცირებული პროგრამა და სანოტო ლიტერატურა.

რესეტში მოღვაწე პროფესიონალმა მუსიკოსებმა (ბ.ასაფიევმა, ბ.იავორსკიმ, ჰ.ნეიჟაუზმა და სხვ.), სწრაფად აუღეს ალლო მიმდინარე პროცესს და დააჩქარეს **ზოგადი და პროფესიული სამუსიკო სკოლების ფუნქციების განსაზღვრა.**

იმის გამო, რომ პროფესიული და ზოგადი სამუსიკო სწავლების ამოცანები ძირეულად განსხვავდებოდა (და განსხვავდება) ერთმანეთისაგან, საჭირო იყო მათი სასწრაფო გამიჯვნა. ზოგადი სამუსიკო განათლების დევიზად იქცა ბ.ასაფიევის დებულება - მოწოდება: „განზე - პროფესიონალიზმისაგან!“

(„В сторону—от профессионализма!“) (13.1965:64). Аღნიშნული დევიზი გულისხმობდა:

1. საწყის ეტაპზე სკოლებში ბავშვების ჩარიცხვას ზოგადი მუსიკალური მონაცემების საფუძველზე;
 2. სწავლების დაწყებას ტრადიციულ მეთოდებზე დაყრდნობით;
 3. დაკვირვებისა და შერჩევის წესით, განსაკუთრებულად ნიჭიერი ბავშვების გამოვლენას;
 - საშუალო ნიჭის მქონე ბავშვებისთვის პროგრამის გამარტივებას, რაც გულისხმობდა: მუსიცირების უნარის გარკვეული დონით განვითარებას; სანოტო გრამატიკის შესწავლას და ბევრი ახალი ნაწარმოების წაკითხვას(და არა ზეპირად სწავლას!). მოსწავლეთა ეს ჯგუფი უნდა აღზრდილიყო ისე, რაც შეეფარდება მოყვარული-მუსიკოსისა და განათლებული მსმენელის სტატუსს;
1. თუ დროთა განმავლობაში სხვა ჯგუფის რომელიმე ბავშვი განსაკუთრებულ ნიჭიერებას გამოავლენდა, მასაც ზოგადი განათლების ჯგუფიდან პროფესიულ ჯგუფში გადაიყვანდნენ;
 2. რაც შეეხებოდა განსაკუთრებული ნიჭიერების მქონე ბავშვებს: ისინი გამოცდილი პედაგოგების ხელმძღვანელობით უკვე აპრობირებული, ინდივიდუალურად მორგებული მეთოდით და სასწავლო პროგრამით აგრძელებდნენ სწავლას. პედაგოგის მიზანი იყო მოსწავლის არა მხოლოდ მუსიცირებისა და იმპროვიზირების, არამედ საშემსრულებლო და შემოქმედებითი უნარების განვითარება (გრესინების სკოლა - მოსკოვში; ა.შმიდტი-შეკლოვსკაია-ლენინგრადში და ა.შ.).
- ცხადია, სამუსიკო სწავლების იდენტური კანონი ვრცელდებოდა მთელი ყოფილი საბჭოთა ტერიტორიის ტერიტორიაზე, ასევე ინერგებოდა საქართველოშიც. აქედან გამომდინარე, თბილისში და პერიფერიებში გახსნილი სკოლებიდან თანდათანობით შეირჩა მუსიკალურად განსაკუთრებით ნიჭიერი ბავშვები, რომლებიც სწავლას აგრძელებდნენ თბილისის ე.წ., ნიჭიერთა სკოლა-ათწლედში.
- ძირითადად აღნიშნული სასწავლო დაწესებულების დამსახურება იყო მსოფლიო არენაზე მოპოვებული ქართული საშემსრულებლო სკოლის აღიარება.
- დროთა განმავლობაში, მუსიკის სასწავლო მეთოდები გარკვეულ ცვლილებებს განიცდიდა როგორც საქართველოში, ისე მის საზღვრებს გარეთ; უცვლელი რჩებოდა მუსიკალური განათლების ძირითადი მიზანი: ერთი მხრივ, განათლებული მსმენელის და მეო-

რე მხრივ, შემოქმედებითი და საშემსრულებლო უნარ-ჩვევებით აღჭურვილი მუსიკოსის აღზრდა. როგორც აღვნიშნეთ, ამავე მიზანს ისახავდა სამუსიკო განათლება საქართველოშიც, თუმცა რეალურად XXI საუკუნის დასაწყისისათვის ევროპულისაგან ძირეულად განსხვავებული შედეგი მივიღეთ:

1. იშვიათი გამონაკლისის გარდა(როდესაც დარბაზი ივსება), დღეს ჩვენ არ გვყავს განათლებული მსმენელი (გავიხსენოთ ცარი-ელი დარბაზები);

2. არ გვყავს სამუსიკო სკოლების კურსდამთავრებულთა რაოდენობის შესატყვისი სანოტო გრამატიკის მცოდნე ახალგაზრდები(რომლებსაც ვერბალურის ანალოგიურად შეეძლება სანოტო ლიტერატურის კითხვა);

3. მინიმუმამდევა დაყვანილი კლასიკური მუსიკალური ლიტერატურის მცოდნე, მუსიცირების და იმპროვიზირების უნარით აღჭურვილი ახალგაზრდების რიცხვი... .

XXI საუკუნის პირველივე ათწლეულში დაიწყო ზრუნვა დაწყებითი სამუსიკო განათლების გასაჯანსაღებლად. საქართველოს კულტურის და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს 2007 წლის 7 მარტის № 3/46 ბრძანების თანახმად, დაწყებითი სამუსიკო განათლების მიზნებია:

1. ცოდნის მიცემა მუსიკის სფეროში, რაც ხელს შეუწყობს მოსწავლის კულტურულ პიროვნებად-ჩამოყალიბებას;

2. დაწყებით სამუსიკო სკოლებში სხვადასხვა საკრავზე (მინიმუმ 2 საკრავზე) დაკვრის სწავლებას;

3. მუსიკის მსმენელის, შემსრულებელ-მოყვარულის აღზრდა;

4. შემოქმედებითი საქმიანობისათვის აუცილებელი უნარ-ჩვევების გამომუშავება მოსწავლის ჩაბმით შემოქმედებით და საინტერპრეტაციო საქმიანობაში;

5. განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოვებულ მოსწავლეთა გამოვლენა;

6. სანიმუშო სასწავლო გეგმისა და დაწყებითი სამუსიკო საგანმანათლებლო პროგრამის-შედგენა.

საქართველოს კულტურის და ძეგლთა დაცვის სამინისტროს 2007 წლით დათარიღებული დოკუმენტის მიზნები- სრულ თანხმობაშია ჯერ კიდევ XX საუკუნის პირველ ნახევარში, სამუსიკო განათლების სათავეში მყოფი დიდი მუსიკოსების მოწოდებასთან. ისინი ახალგაზრდა კადრებისაგან (მასწავლებლებისაგან)მოითხოვდნენ, რომ ბავშვებისათვის ესწავლებინათ არა მხოლოდ მუსიკალური ნაწარმოებების შესრულება, არამედ განევითარებინათ

მოსწავლეებში შემოქმედებითი მონაცემები. ბ.ასაფიევი თავის ნაშრომებში დაწვრილებით აღნერდა მუსიცირებისა და იმპროვიზირების სხვადასხვა ხერხებს და მიუთითებდა მათი სწავლების აუცილებლობაზე.

XX საუკუნის 70-იან წლებში მოსკოვში ჩატარდა სამუსიკო განათლების საკითხებისადმი მიძღვნილი **IX საერთაშორისო კონფერენცია (Международное общество по музыкальному воспитанию.)**; ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის წარმომადგენელი (მათ შორის: ვ.ჰენსი დე ჰაინზა - არგენტინიდან, ჯ. უილიგი - დიდი ბრიტანეთიდან, მ. პშიხოვინისკა - პოლონეთიდან, ე. საიკლერი - აშშ, ი. პოუგაი - იუგოსლავიდან და ყველა წამყვანი პედაგოგი საბჭოთა კავშირიდან) ცალსახად მოითხოვდა, რომ განსაკუთრებულად გაემახვილებინათ ყურადღება სამუსიკო სწავლების პროცესში ბავშვების შემოქმედებითი უნარების განვითარებაზე.

დღეისათვის ცნობილია, რომ ევროპასა და ამერიკაში წლების მანძილზე აღნიშნული მოწოდება ხარვეზებით, მაგრამ მაინც უკეთ სრულდებოდა, რაც საზოგადოების მუსიკალურ განათლებაზე შემდეგნაირად აისახა:

1. ნოტების კითხვის უნარის ფლიბა ვერბალურის იდენტურ დონეზე;
2. კლასიკური მუსიკის მოყვარული-შემსრულებლების (სოლო და ჯგუფურის) დიდი რაოდენობა;
3. დაკვრისა და სიმღერის პროცესში იმპროვიზირების უნარის გამოვლენა;
4. გემოვნებიანი და განათლებული მსმენელების რაოდენობა საკონცერტო დარბაზებში;
5. ცალკე ჯგუფად გამოეყო განსაკუთრებული მუსიკალური ნიჭიერებით დაჯილდოვებული ბავშვები, რომლებიც კრეატიულობით აღსავას ინტერპრეტატორებად და ვირტუოზებად მოევლინენ მსოფლიოს.

მეთოდური სახელმძღვანელოების გაცნობა ადასტურებს, რომ ევროპისა და ამერიკის სამუსიკო სკოლებში, განათლებული ბავშვების აღსაზრდელად იმავე მიზნებს ისახავენ, რასაც საქართველოში; მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ ისინი დასახულ მიზანს ასრულებენ. ამასვე ადასტურებს 2007 წლის ბრძანების საფუძველზე შემუშავებული მოთხოვნები; ე.ი. მოთხოვნები იდენტურია, შედეგები კი განსხვავებული.

რას მოითხოვენ მასწავლებლებისაგან ევროპასა და ამერიკაში?

1. უმცროსი და უფროსი სასკოლო ასაკის მოსწავლეებში მუსიკალური შემოქმედებითი პროცესისადმი დიდი ინტერესის გაღვივებას;
2. დაწყებით სამუსიკო სკოლებში სხვადასხვა საკრავზე (მინიმუმ 2 საკრავზე) დაკვრის სწავლებას;
3. განსაკუთრებულად ნიჭიერი ბავშვების გამოვლენას;
4. თეორიული და საგუნდო სწავლების დიდი პასუხისმგებლობით ჩატარებას;
5. მუსიკალურ-თეატრალური დადგმების განხორციელებას;
6. ვერბალური და მუსიკალური ტექსტის მოსწავლეთა ძალებით შეთხვას;
7. მარტივი დეკორაციებისა და კოსტუმების ბავშვების მიერ შესრულებას და ა.შ.

გავიხსენოთ, რომ სამუსიკო სკოლებში ზოგადი სწავლების თითქმის იდენტურ მეთოდზე ჯერ კიდევ მე-20 საუკუნის დასაწყისში მიუთითებდნენ პ. ასაფიევი და პ.იავორსკი. თუმცა ამ მოწოდებისათვის მძლავრი შემაფერხებელი ფაქტორი იყო ეპოქა, რომელშიც ამ ღირსეულ ადამიანებს უწევდათ მუშაობა: თავისუფალი ნების მქონე შემოქმედი-მოზარდების აღზრდა არ შეესაბამებოდა პიროვნების უნიფიცირებისაკენ მიმართული საბჭოთა სისტემის მიზანს.

გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან შეტი თავისუფლება მიენიჭათ ხელოვნების დარგის მუშაკებს, მაგრამ საბჭოთა სისტემამ წლების მანძილზე დაღი დაასვა და დააკანონა უზიფიცირებული სწავლების გამოცდილება: **მთელ საბჭოთა სივრცეში, მუსიკის დაწყებით კლასებში, დანერგილი იყო ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების ერთი და იგივე სახელმძღვანელო. ყველა რესპუბლოკაში ერთი და იგივე პროგრამები, ერთი და იგივე სანოტო და თეორიული სამუსიკო ლიტერატურა.**

სამუსიკო სწავლების პროცესი ათასობით სკოლაში უკვე აცდენილი იყო იმ სწორი მიმართულებიდან, რასაც ჯერ კიდევ ბაროკოს პერიოდიდან გვასწავლიდნენ დიდი მეთოდისტები. ცალკეული ცნობილი პედაგოგები (გნესინების ინსტიტუტში, ლენინგრადის სკოლებში, თბილისის ნიჭიერთა ათწლედში და სხვ.) საკუთარი მეთოდებით ასწავლიდნენ განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოვებულ ბავშვებს, მაგრამ მოსწავლეების უმრავლესობა მუსიკალურ სკოლებს ისეთი „ცოდნის მარაგით“ ამთავრებდა, რომ ალ-

რასოდეს უბრუნდებოდა არც საკრავს და არც საკონცერტო დარბაზს.

•დღემდე მოუწესრიგებელია დაწყებითი სწავლებისათვის გამიზნული სანოტო ლიტერატურის საკითხი. საქართველოში კომპოზიტორებისა და პედაგოგების ყურადღების მიღმა დარჩა ევროპელი და რუსი მუსიკოსების გამოცდილება: ქართველი ბავშვებისათვის არ შექმნილა დაწყებითი სწავლებისათვის განკუთვნილი საფორტეპიანო სკოლა (ცალკეულმა ეკლექტურმა კრებულებმა ვერ დაიმკვიდრეს საგანმანათლებლო ფუნქცია).

•თუ ფრანგი, გერმანელი, რუსი, უნგრელი და მრავალი სხვა ქვეყნის ბავშვებისათვის აუცილებელი იყო ეროვნულ მუსიკალურ მასალაზე შექმნილი სახელმძღვანელო (გავიხსენოთ - რამო, კ.ფ.ე.ბახი, ნიკოლაევა, ალექსეევი, ბარტოკი, კოდაი და ა.შ.), რატომ არ შეიძლებოდა (ან არ შეიძლება) მაღალ პროფესიულ დონეზე ანალოგიური „საფორტეპიანო სკოლის“ შექმნა ქართველი ბავშვებისათვის?

საბოლოოდ, მივიღეთ კლასიკური მუსიკისადმი გულგრილი დამოკიდებულება, ცარიელი დარბაზები და ფუნქციადაკარგული სამუსიკო სკოლები, რომლებიც დაწყებით ეტაპზე ვერ იტევს მოსწავლეებს, ხოლო საბაზო სწავლების საფეხურამდე მათგან მხოლოდ მესამედი აღწევს.

არავისთვის არ წარმოადგენს საიდუმლოს, რომ მუსიკალური ხელოვნების საგანმანათლებლო სისტემაში მუშაობა ძნელია. თითოეულ ბავშვთან ინდივიდუალური მქონების შერჩევა დიდ ენერგიას და ნებისყოფას მოითხოვს. აქედან გამომდინარე, მუსიკის მასწავლებლის პროფესია, ერთ-ერთი ყველაზე რთულია პედაგოგიურ სისტემაში. ამდენად, ახალგაზრდებს, ვიდრე მასწავლებლის პროფესიას აირჩივენ, ძალიან დიდი დაფიქრება მართებთ.

პ. ასაფიევი სამუსიკო განათლების სფეროში არსებული ხარვეზებისათვის- ცალსახად ადანაშაულებდა პედაგოგებს, ხოლო ბარენბოიმი მიიჩნევდა, რომ „შემოქმედებით უნარს მოკლებული პედაგოგი გარდაიქმნება ფორტეპიანოზე დაკვრის მასწავლებლად“ (16.1973 :48).

დღევანდელი მასწავლებლების მოვალეობად რჩება: შეაყვარონ ბავშვებს სამუსიკო ხელოვნება, განაცდევინონ მათ ის დიდი სიამოვნება, რასაც მუსიკა ანიჭებს ადამიანს. ამის მიღწევა მხოლოდ კარგად განსწავლულ, მაღალი პროფესიული და მოქალაქეობრივი ნიჭით დაჯილდოვებულ მასწავლებელს შეუძლია.

თავი II

კლავიშიანი საკრავების წყობა. კლავირზე დაკვრის სწავლების აღრეული ევროპული მეთოდები

მუსიკოს-შემსრულებლისა და პედაგოგის აღზრდა დღეისათვის ისეთივე აქტუალურია, როგორიც ეს XVII - XVIII საუკუნეებში იყო.

ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდების ძიებას XVIII საუკუნის II ნახევარში ჩაეყარა საფუძველი, რაც ამ საკრავის შექმნის პერიოდს უკავშირდება.

საფორტეპიანო ხელოვნებით დაინტერესებული მუსიკოსებისათვის აუცილებელია დღევანდელი ფორტეპიანოს ჩამოყალიბების გზის მოკლე მიმოხილვა (დაწვრილებითი ინფორმაცია იხილეთ: **3.2010: 5-14**).

ერთ-ერთი უძველესი კლავესინი (რომელიც დღემდეა შემონახული), გაკეთებულია 1521 წელს, იტალიაში. ამ საკრავზე ბერა გამოიცემოდა სიმზე ბატის ფრთის გამოკვრით, რომელიც კლავიშის ბოლოზე იყო დამაგრებული. კლავიშზე თითის დადების დროს, ფრთიანი ვიწრო ხე ზევით იწეოდა და გამოჰქონდა სიმს. XVII საუკუნემდე სიმები ნაწლავიდან კეთდებოდა, შემდეგ კი – მეტალისაგან, რომლებიც უფრო გრძელი იყო.

კლავესინს წერიალა ხმა აქვს, მაგრამ მასზე შეუძლებელია ბერისათვის დინამიური შეფერილობის მიცემა. ამიტომ ოსტატები კლავესინზე აკეთებდნენ ორ (ზანდახან სამ) მანუალს (კლავიატურას), რომელთაც სხვადასხვაგვარი დინამიური შეფერილობა პქონდათ. ზედა მანუალი ოქტავით ზევით ეწყობოდა. შესაძლებელი იყო ბანების გაორმაგება. რეგისტრების ამუშავება ხდებოდა მარჯვნივ და მარცხნივ განლაგებული ჩასართავებით; მანუალები ტერასასავით იყო ერთმანეთზე განლაგებული და მათზე **forte** – სა და **piano** – ს შენაცვლება შეიძლებოდა. ხმოვანების გასაძლიერებლად ბანის გაორმაგებას მუხლის საშუალებით, სპეციალური გადასართავების გამოწევით ახერხებდნენ.

XVIII საუკუნეში დაიწყეს სხვადასხვა რეგისტრების დამონტაჟებაც, როგორიცაა “ლუტნის” ან “ფაგოტის” რეგისტრი. ამისათვის ზოგიერთ კლავესინზე III მანუალსაც კი ამაგრებენ. ასე რომ, კარგი შემსრულებელი დაკვრის პროცესში ანაცვლებდა სხვადასხვა მანუალებზე განლაგებულ რეგისტრებს, რაც მრავალფეროვანს ხდიდა ჟღერადობას. კლავესინი გამოიყურებოდა როგორც თანამედ-

როვე როიალი (მხოლოდ ბევრად პატარა იყო), ხშირად მას ძალიან მდიდრული ჩუქურთემებით და ნახატებით ამკობდნენ; **საფრანგეთში** ამ საკრავებს - კლავესინს, იტალიაში - კლავი - ჩემბალოს ან მხოლოდ ჩემბალოს, ხოლო გერმანიაში – ფლიუგელს უწოდებდნენ.

არსებობს სწორკუთხა საკრავებიც – ერთფა სიმებით და 4 ოქტავიანი დიაპაზონით.

ამ საკრავების ქვედა კლავიშები უმეტეს შემთხვევაში შავი იყო, ხოლო ზედები - თეთრი. მათ საფრანგეთში სპინეტს (იგივე ეპინეტი, e'pine' - ნემსი) უწოდებდნენ. ასევეა იტალიური Spina), ინგლისში კი - ვერჯინალი. რუსეთში ორივე ტიპის საკრავები კლავესინის სახელწოდებითაა ცნობილი.

რაც შეეხება **კლავიკორდს**, ის ძირეულად განსხვავდება კლავესინისაგან. ბერა მასზე გამოიცემა სპეციალური მეტალის ფირფიტის სიმზე გამოკვრით. ამ მეტალის ფირფიტას ტანგეტი ეწოდება. კლავიკორდზე შესრულებისას, შესაძლებელი იყო დინამიური თვალსაზრისით უკეთესი შედეგის მიღება და ამასთანავე legato-ც მიიღწეოდა. ამ საკრავის ნაკლი მის სუსტ ბერაში გამოიხატებოდა. საკრავის ორლად გადაადგილების მიზნით (ზომის შესამცირებლად), კლავიკორდზე ხშირად კლავიშები მეტი იყო, ვიდრე მათი შესატყვისი სიმები.

ამიტომ, სპეციალური გადამრთველი მექანიზმის საშუალებით, ერთი სიმი - რამდენიმე კლავიშს ემსახურებოდა. კლავიკორდის ბერას არ ახასიათებდა დინამიური კონტრასტები, მაგრამ კლავიშზე თითის სხვადასხვა სიძლიერით დაჭრისას, კლავიკორდზე შეიძლებოდა მელოდიის ტონების ვიბრირება. კიდევ ერთხელ განვიხილავთ ისეთი კლავესინის აღწერილობას, რომელიც დღესაცაა ხმარებაში და შეესატყვისება ორჟან სებასტიან ბახის მოღვაწეობის პერიოდში გავრცელებული საკრავის ტიპს.

კლავესინის კლავიშზე თითის დაჭრისას, შემსრულებლის სურვილისამებრ, მოქმედებაში მოდის 1-დან 4 სიმამდე. მას თრი მანუალი (ხელის კლავიატურა) აქვს: ქვედა, პირველი - (I manual) და ზედა - მეორე - (II manual). კლავესინის კლავიატურის დიაპაზონი არის კონტრ-ოქტავის G -დან III ოქტავის D-მდე. მოგვიანებით III ოქტავას დაამატეს F და G. მიუხედავად ალნიშნულისა, ფაქტობრივად, კლავესინს ფიქსირებულზე უფრო დიდი დიაპაზონის ხმოვანება აქვს. ამას განაპირობებს კლავესინზე სიმების რამდენიმე კომპლექტის (დაჯგუფების) არსებობა.

კლავიშიანი საკრავების წყობა

კლავესინსა და კლავიკორდს-დღევანდელი ფორტეპიანოსა-გან განსხვავებით, კიდევ ერთი მახასათებელი გააჩნია: ეს არის მათი ბეგრათა სისტემის **წყობა ანუ ბეგრების** - სიმაღლის რხევათა სიხშირის მიხედვით ერთმანეთთან მიმართება, რომელიც მათემატიკური სიდიდით განისაზღვრება. ევროპაში უძველესი წყობა პითაგორელებს მიენერება და პითაგორას წყობად იწოდება.იგი მიიღწევა ქვინტების თანმიმდევრობითი აგებით და მიღებული ბეგრების დადაბლებით ან ამაღლებით ოქტავის ფარგლებში.მე-16-ე საუკუნიდან იტალიაში ჩამოყალიბდა ე.ნ.სუფთა წყობა, სადაც ქვინტებთან და ოქტავებთან ერთად გამოიყენებდნენ წმინდა(რხევის გარეშე)- დიდ ტერციას.

როგორც პითაგორას,ასევე სუფთა წყობას ღიას(შეუკრავს)უწოდებენ,რადგანაც მათ არ გააჩნიათ ენპარმონიულად თანაბარი ბეგრები(მაგ: სი დიეზ-ის ხმოვანება არ ემთხვევა დოს).მიგვიანებით ამ ფაქტმა დიდი სიძნელები გამოიწვია ისეთი საკრავების აწყობის პროცესში,რომლებსაც ფიქსირებული ბეგრათა რიგი ჰქონდა (მაგ:ირგანი,ფორტეპიანო),რაც ამ საკრავებზე დაკვრის შესაძლებლობას ზღუდავდა.მაგალითად: **სუფთა წყობა-ში** ნანარმოების შესასრულებლად ოქტავაში საჭირო იქნებოდა და-ახლოებით 85 ბეგრა! ოქტავაში ბეგრების რაოდენობის შესამცირებლად,ჩაკეტილი(შეკრული)წყობის და ენპარმონიზმის მისაღწევად(რაც უზრუნველყოფდა მოდულაციებსა და ტრანსპოზიციის შესაძლებლობას), შეთავაზებული იყო სხვადასხვა სახის ტემპერაციები 12 ბეგრიანი სისტემის ფარგლებში. ყველაზე გავრცელებული იყო საშუალო ტონიანი (Mitteltonige Stimung) წყობა, რაც გულისხმობდა რენესანსის,ბაროკოსა და მოგვიანებით - თითქმის მე-18 საუკუნის ბოლომდე არსებული კლავიშიანი საკრავების წყობას.

ეს სისტემები თავიდან არა თანაბრად ტემპერირებული (ტემპერაცია-ლათ:,,სწორი თანაფარდობა“) იყო,რაც მე-18 საუკუნიდან თანდათან შეიცვალა.თანამედროვე პირობებში ტემპერაციად იწოდება ბეგრათა სისტემის საფეხურებს შორის ინტერვალური მიმართებების გათანებრება.ასეთი ცვლილების მიზანი იყო ბეგრათა შორის არსებული კომური განსხვავებულობის გამოსწორება და ენპარმონიზმის მიღწევა.

კომა (ბერძნ.,„მონაკვეთი“) მუსიკალურ აკუსტიკაში ადამიანის ყურისათვის (სმენისათვის) ძნელად შესაგრძნობი ინტერვალია,რომელიც მთელი ტონის 1/8-ზე ნაკლებია.თუ ტემპერაციის შე-

დეგად სისტემაში მეზობლად განლაგებული ბგერები სიმაღლის მიხედვით გათანაბრდება, მაშინ ტემპერაცია თანაზომიერია.

დღეისათვის არსებულ **ტემპერირებულ** წყობაში, ოქტავა დამკვიდრებული ტრადიციისამებრ, 12 თანაბარი ნახევარტონისა-გან შედგება. ამ წყობაში მოსახერხებელია მუსიკალურ საკრავებ-ზე ფიქსირებული ბგერათა რიგის შექმნა და მათი აწყობა; ამავე დროს შეუზღუდავია მოდულაციისა და ტრანსპონირების შესაძლებლობა.

1885 წელს ინგლისელმა მეცნიერმა ალექსანდრ ჯონ ელისმა, რომელიც აკუსტიკაზე მუშაობდა, ბგერის ფარდობითი მასის გასაზომად შემოიღო ერთეული, რომელსაც ცენტი (Cent) უწოდა. ამრიგად, თანაბრად ტემპერირებულ 12 საფეხურიან სისტემაში - ოქტავაში 1 200 ცენტია. უმცირესი ინტერვალი = 100 ცენტს, დიდი ტერცია = 400 ცენტს, ქვინტა = 700 ცენტს და ა.შ.

ტაბულაში ნათლად ჩანს სხვადასხვა ეპოქაში არსებულ წყობაში, 12 ბგერიანი ოქტავის ფარგლებში - ინტერვალებს შორის ცენტებში გამოსახული სხვაობა. ამის გამო, სუფთა წყობაში ოქტავაში -1 190 ცენტია; საშუალო ტონიან წყობაში კი-1 199 ცენტი.

ინტერ-ვალი	cd	de	ef	fg	ga	ah	hc
სუფთა In Cent	9/8 204	10/9 182	15/16 112	9/8 204	10/9 182	9/8 204	15/16 112
საშუალო ტონიანი In Cent	193	193	117	193	193	193	117
თანაბარ საფეხურიანი In Cent	200	200	100	200	200	200	100

ბგერის სიმაღლის ეტალონად დამკვიდრებულია ხელსაწყო კამერტონი (ამჟამად გამოიყენება ზუსტი ელექტრო-ხელსაწყოც). სასიმღერო ხმის ან მუსიკალური საკრავის ბგერის სიმაღლის (რხევის სიხშირის) განსაზღვრა მიღებულია პირველი ოქტავის ლა-სთან (a1) თანაფარდობაში. ჩვენს სისტემაში მიღებულია

ა1=440 რხევ;თუმცა შესაძლებელია ა1= 465-ს, ან 495-ს შეეფარდებოდეს.

ფრანგული საკლავირო სკოლა

ჯერ კიდევ XVII საუკუნის ტრაქტატებში ვხვდებით კლავესინზე დაკვრის სწავლების ისეთ მეთოდურ მითითებებს, რომელთაც ფორტეპიანოზე დაკვრის სასწავლად დღესაც არ დაუკარგავთ აქტუალობა. საკლავირო სახელმძღვანელოებიდან განსაკუთრებით გამოიჩინა დიდი ფრანგი კომპოზიტორისა და შემსრულებლის - ფრანსუა კუპერენის „კლავესინზე დაკვრის ხელოვნება“ (Art de Touche le clavencin “ 1716).

ამ ნაშრომში სისტემატიზირებულია დღეისათვის ნაკლებად მნიშვნელოვანი, მაგრამ იმ ეპოქის გასაცნობად საინტერესო, ამავე დროს საკმაოდ ბევრი სასარგებლო პედაგოგიური რჩევა (3.2010:30-39).

ძირითადი პუნქტები, რომლებიც გამოყოფილია ამ ტრაქტატში:

1. შემსრულებლის გარეგნული სახე ინსტრუმენტთან ჯდომის დროს;მსმენელს არ უნდა ეგონოს, რომ კლავესინზე დაკვრა ძნელია, რადგანაც სიძნელე, შრომა – სასახლის კარის ბინადართათვის „უბრალო ხალხის“, მოსამსახურების ხვედრია“. ამიტომ შემსრულებელი ისე უნდა იჯდეს საკრავთან, თითქოს ერთობა.
2. ასევე მიუღებელია ტაქტის დათვლა თავის დაქნევით ან ტანის მოძრაობით: ეს - უწესობაა. რათა შემსრულებელს კარგად გაეკონტროლებინა თავისი გამომეტყველება, ურჩევდნენ მეცადინეობის დროს სარკები ეცქირა თავისი გამოსახულებისათვის.
3. შემსრულებლის დიდ ოსტატობაზე მიუთითებდა ორნამენტიკის ზუსტად და ფაქიზად შესრულება.

XVII საუკუნეში მელოდიის მელიზმებით შემკობა მთლიანად შემსრულებლის პრეროგატივა იყო: ისეთ მონაკვეთებშიც კი, სადაც ავტორი არ მიუთუთებდა მელიზმს, შეიძლებოდა საკუთარი ინიციატივით მისი დამატება; ასევე დასაშვები იყო ავტორისეული მითითებების შეცვლა.

დროთა განმავლობაში მელიზმებისადმი დამოკიდებულება შეიცვალა.

როგორც ფ.კუპერენი მიუთითებდა, მისი მოღვანეობის პერიოდში იმპროვიზაციის ხელოვნებამ თანდათან დაკარგა მნიშ-

ვნენელობა. მისი ადგილი დაიკავა ისეთი ნაწარმოებების შესწავლამ, სადაც ყოველი დეტალი დამუშავებული და ზუსტად ჩაწერილი იყო ტექსტში.

ფ.კუპერენი განსაკუთრებული დაუინებით მოითხოვდა მისი საკუთარი ნაწარმოებების მაქსიმალურად ზუსტად. ჩანაწერის მიხედვით შესრულდას. სხვა ნაციონალური მუსიკალური სკოლებისაგან განსხვავებით, ფრანგმა კლავესინისტებმა ორნამენტიკის გასაშიფრად ზუსტი მითითებები დაგვიტოვეს. სავარაუდოდ, თავი იჩინა ფრანგულმა რაციონალიზმა, ყველაფრის ზუსტი განსაზღვრისაკენ მათმა მიზანდასახულმა სწრაფვამ. მაგალითად: კუპერენის მიერ მითითებული იყო ტრელის შესრულება: ზედა დაბმარე ბგერიდან ან ფორმლაგის - შემდეგი გრძლიობის ხარჯზე შესრულება. საყურადღებოა, რომ აღნიშნულ მელიზმებს თითქმის ანალოგიურად შიფრავდნენ XVIII საუკუნის სხვა ევროპელი მუსიკოსებიც.

ფრანსუა კუპერენის მეთოდიკიდან:

- კუპერენი მიზანევდა, რომ ტაბულატურის (ე.ი. ნოტების) სწავლა მიზანშეწონილი და დასამვებია მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც მონაფეს ხელებში გამჯდარი ექნება რამდენიმე პიესა. თითქმის შეუძლებელია ხელის დაჭიმულობას ავარიდოთ თავი, როდესაც თან ნოტებში ვიცეირებით და თანაც ვუკრავთ.
- ამასთანავე, მახსოვრობა უკეთ ვითარდება, როდესაც ზეპირად ვსწავლობთ.
- კუპერენი კატეგორიული წინააღმდეგი იყო კლავესინზე დაკვრის პროცესში კლავიშების დასახელებისა.
- რაც შეეხება ფრანგი კლავესინისტების ტექნიკურ - საშემსრულებლო მხარეს: ამავე პერიოდის სხვა ნაციონალური სკოლებისაგან განსხვავებით, ისინი საკმაოდ შეზღუდულები იყვნენ, რადგანაც ფრანგები ძირითადად პოზიციურ ტექნიკას იყენებდნენ, ე.ი. პასაჟებსა და ფიგურაციებს მხოლოდ ხელის პოზიციაში, ცერი თითის გამოყენების (ქვეშ ამოდების) გარეშე უკრავდნენ.
- მიუხედევად ამისა, ფრანგი კლავესინისტები ბრწყინვალე შედეგებს აღწევდნენ. სენ-ლამბერის აზრით, პარიზელი ვირტუოზები ფლობდნენ ისეთ განვითარებულ ტექნიკას, რომ შეეძლოთ ტრელის ნებისმიერი თითებით დაკვრა.

- კლავესინისტებთან **თითების განსხვავებული ნუმერაცია** იყო:ცერი თითი აღინიშნებოდა =0, საჩვენებელი=1,შუა თითი=2 და ა.შ.
- ფრანგი კლავესინისტების მეთოდური პრინციპები, რომლებიც თითების მოძრაობის დახვენას ეძღვნებოდა, დაწვრილებითაა აღწერილი ჟან ფილიპ რამოს (**1683-1764**) **ტრაქტატში**, „**თითების მექანიკის მეთოდი.**“ მეტად მნიშვნელია მის მიერ მუსიკალური მონაცემების განვითარების შესაძლებლობის განსაზღვრა. რამო მიიჩნევდა, რომ საკმაოდ უმნიშვნელო მონაცემების მქონე შემსრულებელს სწორი და მიზანდასახული ვარჯიშით შეეძლო მიეღწია დიდი წარმატებისათვის.
- ფ. კუპერენი, უ.ფ.რამო და ასევე თეორიული ტრაქტატების სხვა ავტორები საშემსრულებლო ხელოვნებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ანიჭებდნენ „**თავისუფალ ხელს და ბრძოლას უცხადებდნენ ე.ნ.** „**დაჭიმული კუნთებით**“ დაკვრას. ისინი მიუთითებდნენ, რომ დაკვრის დროს მაჯა უნდა იყოს თავისუფალი, რათა თითებმა სწორად შეასრულონ დასახული ამოცანა.
- მეტად მნიშვნელოვანია რამოს მიერ **ახალი აპლიკატურული ხერხების გამოყენება:** კერძოდ, ეს შეეხება პირველი თითის (ცერის) გამოყენებას. ამან რამოს საშუალება მისცა განვითარებინა **ნაწარმოებების ფაქტურა.**
- გავრცელებული აზრის თანახმად, პირველი თითის გამოყენება და გამისებურ სვლაში მისი ქვეშ ამოღების ტექნიკა შემოილო ი. ს. ბახმა(ამის შესახებ თავის ნაშრომში წერდა მისი ვაჟი - ფ.ე. ბახი); თუმცა, პირველი თითის გამოყენებაზე, დენი სპინეტის აწყობის ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ტრაქტატში, ჯერ კიდევ 1650 წელს მიუთითებდა. მიუხედავად ამისა, პირველი თითის ამოღების ტექნიკას აღმავალი სვლით დაკვრისას „ბახის მეთოდს“ უწოდებენ.
- დაკვრის პროცესში ცერი თითის გამოყენება XVIII საუკუნის I ნახევარში იტალიაშიც გავრცელდა. სკარლატი ყველა თითს მოიხმარდა დაკვრის დროს და განმარტავდა: „**რატომ არ უნდა გამოიყენოს ადამიანმა ათივე თითი, თუ კი მას ისინი ღმერთმა აჩუქაო.** ამის გამო სკარლატის ბევრი უსიმოვნება შეხვდა, თუმცა აპლი-

კატურის ახალი პრინციპი, რომელსაც ეწოდებოდა „იტალიური“, სავარაუდოდ, თავად სკარლატის მიერ გავრცელდა ინგლისში (3.2010:34).

- ოთხთითიანი აპლიკატურა აგრძელებდა არსებობას XIX საუკუნის დასაწყისამდე, თუმცა პრაქტიკიდან მთლიანად მაინც არ განდევნილა. მაგ: ორმაგი ნოტების შესრულებისას დღესაც გამოიყენება გრძელი თითების ზევიდან გადატანა (შოპენის a-moll ეტიუდში, თხ. 10).

გერმანული ბაროკო

XVII საუკუნის ბოლოსა და XVIII საუკუნის დასაწყისში გერმანიაში მოღვაწეობდა ლაიფციგის მუსიკის უნივერსიტეტის დირექტორი, კომპოზიტორი, შემსრულებელი და საზოგადო მოღვაწე იოჰან კუნაუ (1660-1722). იგი იოჰან სებასტიან ბახის უფროსი თანამედროვე და ლაიფციგის „Tomaskirche“-ში მისი ნინამორბედი ორგანისტი იყო.

იოჰან კუნაუ მიჩნეულია ჰომოფონიურ-ჰარმონიული სტილის ერთ-ერთ პირველ დამფუძნებლად.

იოჰან კუნაუ, მსგავსად XVIII საუკუნის განმანათლებლებისა, დაბეჯითებით მოითხოვდა მუსიკოსისაგან ცოდნის გარკვეული სისტემით ფლობას. მისი აზრით, იმისათვის რომ გახდე:

1. ნამდვილი მუსიკოსი და ვირტუოზი - საკმარისი არაა მხოლოდ კარგად დაკვრა, არამედ აუცილებელია თეორიის კარგად ცოდნა, რაც გულისხმობს მუსიკალური კანონზომიერებების ფლობას; ეს უნარი აუცილებელია იმისათვის, რომ პირველებამ შეძლოს პაექრობა მუსიკის თეორიის საკითხებზე და გააცნოს მსმენელს ხელოვნების კანონების მრავალსახეობა;
2. ვირტუოზი ვალდებულია სრულყოფილად ფლობდეს მუსიცირების პრაქტიკულ მხარეს; ნინააღმდეგ შემთხვევაში ისეთი მუსიკოსი, რომელიც არ ეწევა მუსიცირებას, იგივეა - რაც მუნჯი ორატორი. (23.1971:230).

შემსრულებლებმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ ი.კუნაუს მიერ „ვირტუოზის“ მეცნიერული განმარტება: „სიტყვა - ვირტუოზს - აქვს მორალური და აგრეთვე სახემნიფოებრივი მნიშვნელობა: ეს ნიშნავს, რომ ადამიანი, რომელიც იმსახურებს აღნიშნულ ნოდებას, კეთილშობილია, არის თავის დარგში ძალი-

ან განსწავლული და ჭკვიანი-ლათინურად დიდი გონიერება აღინიშნება სიტყვით Virtutem Intellectus (23. 1971 :232).

იოჰან კუნაუს სახელს უკავშირდება მრავალნაწილიანი (და ხშირად-პროგრამული) საკლავირო სონატების შექმნა, რომ-ლებიც საფორტეპიანო სონატების უშუალო ნინამორბედად მი-იჩინევა.

იოჰან სებასტიან ბახი (1685-1750)

მის მიერ დაწერილი საკლავირო ნაწარმოებები თამამად შე-იძლება ჩაითვალოს პირველ საფორტეპიანო (და არა საკლავირო) ნიმუშებად, რომლებმაც საფუძვლიანად შეცვალეს საკრავზე დაკ-ვრის სწავლების მეთოდებიც: ი.ს. ბახი გვევლინება ნოვატორ შემსრულებლად, რომელმაც ევროპაში ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა დღეისათვის გავრცელებული აპლიკატურა და აქტი-ური მონაზილეობა მიიღო ცნობილი გერმანელი ოსტატის - ზილბერმანის მიერ პირველი გერმანული ფორტეპიანოს (ე.წ.კლავირის) ფორმირებაში(3.2010:43-56).

ი. ს. ბახმა ერთ-ერთმა პირველმა მიაქცია ყურადღება კლა-ვირს, როგორც თავისი გამომსახველობითი შესაძლებლობებით, იმ ხანად გავრცელებულ კლეიშიან საკრავთა შორის, გამორჩეულად უნივერსალურ ინსტრუმენტს.

ფ. კუპერენის დარად, ი.ს.ბახი ნინააღმდეგი იყო იმისა, რომ შემსრულებელს თვითნებურად შეეცვალა ტექსტი, რაც უმეტესად მელიზმების ინდივიდუალურად ინერპრეტაციის ხარჯზე ხდებოდა. ამ თვითნებობის აღსაკვეთად, თავის დროზე კუპერენმა თავის ნაწარმოებებს მელიზმების გაშიფრული ცხრილი დაურთო, ხოლო ბახმა – ეს მელიზმები გაშიფრა და ნაწარმოებებში თავადვე ჩაწერა, როგორც მელოდის შემადგენელი ნაწილი.

ი.ს.ბახმა პირველმა შეიტანა საკლავირო ნაწარმოებებში საორგანო, სავიოლინო და ვოკალური გამომსახველი საშუალე-ბების ელემენტები. მიუხედავად იმ პერიოდში კლავირის შეზღუ-დული შესაძლებლობებისა, ი.ს. ბახმა მას ურთულესი მისია დაა-კისრა, შექმნა რა „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ 2 კრებუ-ლი; მათში გენიალური პრელუდები და ფუგები განათავსა, რომლებიც იმ ხანად ჯერ არ გამოყენებულ, მაგრამ თეორიუ-ლად არსებულ ყველა ტონალობაშია დაწერილი.

თუმცა თითოეული იქტავი უკვე 12 ბერისაგან შედგებო-და, მაგრამ იმხანად არსებული წყობის გამო, მრავალნიშნიანი ტო-ნალობა იმდენად ყალბად უღერდა, რომ მოსმენა შეუძლებელი

იყო..„კარგად ტემპერირებული კლავირის“ შექმნით ბახმა პრაქტიკაში შემოიტანა ახალი ტონალობები, რითაც გაამდიდრა საკლავირო ხელოვნება. კერძოდ: ამით მან ხელი შეუწყო მოდულაციების გამოყენებას, რამაც გაამდიდრა ფუგის შუა - დამუშავებითი ნაწილების უდერადობა.

ასევე უნიკალური იყო ბახის საშემსრულებლო პოტენციალიც. როგორც ბახის თანამედროვეების ინფორმაციით ირკვევა, ბახს გადაბმულად შეეძლო ორი და მეტი საათის მანძილზე ვარიაციების შეუჩერებლად დაკვრა და ამავე დროს, ყველა ვარიაცია ახალი და ორიგინალური იყო.

უაღრესად დიდ როლს ანიჭებდა ბახი ბგერების მღერადობის მიღწევას, მისი ინვენციების ერთ-ერთ ძირითად დანიშნულებას სწორედ მელოდიურობა, მღერადი დაკვრა (*cantabile*) ნარმოადგენდა.

ბახი შესანიშნავი პედაგოგი იყო. ბახის მონაფე გერბერი იხსენებდა, რომ მის ცხოვრებაში უდიდესი ბედნიერების მომტანი იყო ის წუთები, როდესაც ბახი უკრავდა მონაფისთვის ნიმუშის საჩვენებლად, ხანაც თავისთვის მუსიცირებდა.

ბახის პირველი ბიოგრაფის - **ოთხან ნიკოლაუს ფორკელის** თანახმად - ბახი უკრავდა მსუბუქად, თითების ძუნი მოძრაობით, გეგონებოდათ, ხელს არ ანძრევსო. თითები მხოლოდ ოდნავ შორ-დებოდა კლავიატურას. მას ხელი ეჭირა მომრგვალებულად და თითების მხოლოდ პირველ ფალანგებს ამოძრავებდა. ბახი მშვიდად იჯდა საკრავთან და თითქმის არც ერთ ზედმეტ მოძრაობას არ აკეთებდა. მას ჰქონდა თანაბარი სიძლიერით განვითარებული თითები. ბახი ვირტუოზულად უკრავდა პასაჟებს, ტრელებს, აკორდებს, ორმაგ ტრელებს და ა.შ.

ბახის მრავალრიცხვოვან მონაფეებს შორის გამოირჩეოდნენ მისი ვაჟები - კარლ ფილიპ ემანუელი და ვილჰელმ ფრიდემანი; ბახის მონაფეებიდან განსაკუთრებით ცნობილი იყვნენ: კომპოზიტორები და შემსრულებლები - ი. კრებსი, ი. კიონბერგერი, ი. კიტლი.

ი.ს.ბახის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის მკვლევარების თანახმად, ი. ს. ბახის ნაწარმოებების კარგად შესრულებისათვის პედაგოგმა(ან შემსრულებელმა), გარდა ინტელექტის მაღალი დონისა, უნდა გაითვალისწინოს მუსიკოსის პირადი თვისებებიც. ბაროკოს პერიოდის მუსიკისათვის დამახასიათებელი საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო სტილისა და თეორიული კანონზომიერებების ცოდნის გარეშე ბახის ნაწარმოებების შესრულება დაემსგავსება უცხო ენაზე, შინაარსის გაუგებრად

დაზეპირებული ვერბალური ტექსტის წაკითხვას(5.2013:ხელნა-ნერი).

ბახის ნაწარმოებებზე მუშაობისას, შემსრულებლისათვის საკმაოდ დიდი შემაფერხებელი ფაქტორია ინტერპრეტაციისათვის ტექსტში ავტორისეული მითითებების არ არსებობა. უიშვიათესი გამონაკლისის გარდა, საკლავირო ნაწარმოებებში (განსაკუთრებით „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ ტომებში), არსად არ არის ავტორის მიერ მითითებული ტემპი, ფრაზირება, დინამიკა, აპლიკაციურა. როგორც აღვნიშნეთ, არსებობს ი.ს. ბახის საკლავირო ნაწარმოებების კრებულების რედაქტირებული მრავალი ვარიანტი; მაგრამ რედაქტორი ვერ მიუთითებს იმ მხატვრული სახე-ხატების განსახორციელებელ რეცეპტს, რაც თავად შემსრულებლის მიერამ მოსაძიებელი.

ყველაზე მეტ დავას იწვევს ბახისეული ტექსტების ფრაზირება. ზოგი რედაქტორი, მაგალითად, ალბერტ შვაიცერი მიიჩნევს, რომ WTK-ის („კარგად ტემპერირებული კლავირის“) ფრაზირება უმჯობესია განხორციელდეს ხემიანი საკრავებისათვის დამახასიათებელი ფრაზირების ანალოგიურად. მაგრამ პრაქტიკაში ამ რჩევამ ვერ ჰქონა დანერგვა, რადგანაც შვაიცერისეულმა ფრაზირებამ წინადადებების დანაწევრება გამოიწვია.

ევროპული საფორტეპიანო სკოლის ცნობილი შემსრულებლები უპირატესობას ვოკალურ ფრაზირებას ანიჭებდნენ. ასეთ დროს, დანაწევრება ფრაზის შიგნით ხდება, ხელის მოუსნებლად და დიდი სუნთქვის გარეშე, მხოლოდ დინამიური მინიშნების საშუალებით.

რაც შეეხება მელიზმებს: გამოიყენება ის სქემა, რომელიც ბახის ვაჟის - ვილჰელმ ფრიდემანის მიერ იყო ჩაწერილი.

ბახის ნაწარმოებების ტემპის შესახებ ზუსტი განმსაზღვრელი მექანიზმი არ გაგვაჩნია; როგორც ცნობილია, თთქმის ბეთჰოვენიმდე, კომპოზიტორები ძალიან ძუნად, ან სრულებით არ აღნიშნავდნენ ტექსტში დინამიურ ნიშნებსა და ტემპს.

მხოლოდ ისაა ცნობილი, რომ იმ ეპოქაშო ტემპები ბევრად უფრო ნელი იყო, ვიდრე დღეს. ამავე დროს, ტემპის აღმნიშვნელი ტერმინი ნაწარმოების ხასიათს განსაზღვრავდა (*ბარკოს პერიოდის მუსიკის შესრულებასთან დაკავშირებით ინფორმაცია იხილეთ წინამდებარე ნაშრომის II და XII თავში).

როგორც აღვნიშნეთ, ბევრის უღერადობის ხარისხზე, კლავიშის შეხებაზე და აპლიკაციურაზე კლავესინისტებიც ბევრს მუშაობდნენ. ი.ს. ბახმა უარყო ადრეულ ბაროკოს ეპოქაში გავრცელე-

ბული აპლიკატურა და დაინტერი ცერის და წევის აქტიური გამოყენება. მანამდე აღმავალი სვლა მარჯვენა ხელში მე-3 გრძელი თითის მე-4-ზე გადადებით, ხოლო დაღმავალი კი მხოლოდ საჩვენებელი და შუა თითის გამოყენებით სრულდებოდა. იშვიათად, დიდი ინტერვალის დაკვრისას იყენებდნენ პირველ თითს და წევსაც. გერმანიაში დამკვიდრდა ბახის შესრულების მანერა და მას „ბახის აპლიკატურას“ უწოდებდნენ.

* * *

კარლ ფილიპ ემანუელ ბახი და მისი ტრაქტატი

ი.ს .ბახის ვაჟს - კარლ ფილიპ ემანუელს ეკუთვნის საყოველ-თაოდ ცნობილი, მრავლის მომცველი და ამომწურავი თეორიული ტრაქტატი, რომლითაც სარგებლობდნენ მსოფლიოს უდიდესი კომპოზიტორები და შემსრულებლები(3.2010:62-67).

კარლ ფილიპ ემანუელ ბახი იყო იმ დროის დიდი ავტორიტეტი, საუკეთესო კომპოზიტორი და შემსრულებელი. მისი სონატები შესანიშნავი ნიმუშია იმისა, თუ როგორ ჩაენაცვლა კლავირისათვის სანოტო ტექსტის ჩანერის მანერას საფორტეპიანო სტილი. როგორც ბეთჰოვენის ჩანაწერებიდან ვგებულობთ, კ.ფ.ი. ბახის საკლავირო სონატები ბეთჰოვენის უსაყვარლესი ნაწარმოებები იყო. იგი მიიჩნევდა, რომ ეს სონატები ანიჭებდა მას არა მხოლოდ დიდ სიამოვნებას, არამედ სარგებლობასაც. კარლ ფილიპ ემანუელ ბახის მეთოდური ნაშრომით ხელმძღვანელობდა კლემენტიც და მიიჩნევდა, რომ მისი ცოდნა მთლიანობაში (და მათ შორის - აპლიკატურის თაობაზე, ახალ სტილზე და ა.შ.) ამ წიგნის დამსახურება იყო. მოცარტი - „კ.ფ.ე.ბახს მამას უწოდებდა და მის თანამედროვე კომპოზიტორებთან ერთად მის შვილად მიიჩნევდა თავს“.

კ.ფ.ე.ბახი, ჰამბურგში გადასვლამდე, ფრიდრიხ დიდთან მუშაობდა როგორც კლავირისტი (კლავირისტებს უწოდებდნენ ყველანაირ კლავიშებიან საკრავზე -- ორგანი, კლავესინი, ფორტეპიანო -- შემსრულებლებს).

აღნიშნული ტრაქტატის I ნაწილი კ.ფ.ე. ბახმა 1753 წელს დაწერა, ხოლო II ნაწილი კი თითქმის 10 წლის შემდეგ, 1762 წელს დაამთავრა. ნაშრომში - „კლავირზე დაკვრის გამოცდილების ჭეშმარიტი ხელოვნება“ („Versuch über die Vahre Art das Clavler zu spielen“) განხილული იყო კლავირზე დაკვრის ტექნიკა,

ტუშე, აპლიკატურა, სტილი და საერთოდ ყველაფერი, რაც მუ-
სიკალური ნაწარმოების მაღალ აკადემიურ დონეზე შესასრუ-
ლებლად იყო აუცილებელი.

რა საკითხები იყო განხილული ზემოთ ხსენებულ ტრაქტატ-
ში?

1. **აპლიკატურა** – შავ კლავიშებზე (მხოლოდ იშვიათად),
იხმარებოდა | და V თითი;
2. **მელიზმები** – იყო მითითება მათი ზომიერად გამოყენე-
ბის თაობაზე;
3. **ციფრული ბანი** – რომლის ცოდნაც აუცილებელი პირობა
იყო მუსიკოსისათვის;
4. **აკომპანიმენტი** -- ვოკალისტის ან საკრავზე შემსრუ-
ლებლის პარტიის უზადო ცოდნის გათვლით; ამასთანა-
ვე, კლავირისათვის აუცილებელი ნიუანსების გათვალის-
წინებით;
5. **იმპროვიზაცია** ისწავლებოდა ადრეული ასაკიდან: მარ-
ტივი ვარიაციებიდან - დიდი ფორმის შესრულებამდე;
6. **საკონცერტო პრაქტიკა** – კომპოზიტორი, იმავდროუ-
ლად შემსრულებელიც იყო. ფაქტობრივად, საკონცერტო
პრაქტიკა და შემოქმედებითი პროცესი მუდმივ ერთობ-
ლიობაში განიხილებოდა;
7. **ფერმატა** – უმრავლეს შემთხვევაში ეს ნიშანი შემსრუ-
ლებელს (მომღერალს, ინსტრუმენტალისტს) იმპროვიზი-
რებისაკენ მოუწოდებდა;
8. **Tempo rubato** – მისი შესრულების ტექნიკას ნაშრო-
მის მთელი თავი ეძღვნება. კ.ფ.ე. ბახის აზრით მუსიკა,
რომელსაც აკლია r u b a t o , მკვდარი და მექანიკურია.
შეუძლებელია ასეთი მუსიკის მოსმენა. საჭიროა r u b a t o
- ს ისე დაკვრა, თითქოს ერთი ხელი უკრავს ტაქტის ზო-
მის გარეშე, მაშინ, როცა მეორე ხელი მკაცრად მიშვევება
ტაქტს. ეპიზოდის დასაწყისი ამ ტემპში შესრულებისას
თითქოს დანაწევრებულია, მაგრამ ბოლოში ის აუცილებ-
ლად იყრის თავს, ერთიანდება. **Tempo rubato** –ს შეს-
რულებას ძალიან კარგი გემოვნება ესაჭიროება, რათა
ზედმეტად გადამეტებული არ გამოვიდეს.

უნდა აღინიშნოს, რომ მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევდა, რომ
რუბატო რომანტიკოსების შემოტანილი იყო, მაგრამ როგორც გა-
მოირკვა, კლასიკოსებამდეც მუდმივად იყენებდნენ მას.

კ. ფ.ი. ბახი მიუთითებდა, რომ r u b a t o – ს შესრულება მომ-ღერლებისა და ინსტრუმენტალისტებისათვის, რომლებიც თან-ხლებასთან ერთად ასრულებენ, იმისა; მისი შესრულება გაცილე-ბით რთულ ამოცანად მიიჩნეოდა სოლისტებისათვის (მაგ: კლავირ-ზე).

რაც შეეხება მელიზმებს: როდესაც დღეს, „მუსიკალურ გემოვ-ნებაზე“ საუბრობენ, იგულისხმება, რომ შემსრულებელი საკმაოდ ობიექტურია და თავისი „ინდივიდუალური მე“-თი ძალიან არ უც-ვლის სახეს ნაწარმოების პირვანდელ (მოცემულ) ვარიანტს.

XVIII საუკუნეში ტერმინი „გემოვნება“ აღნიშნავდა საშემ-სრულებლო შესაძლებლობების (ტექნიკის, სტილის, მუსიკალო-ბის) გამოყენების ზომიერებას- მიუხედავად იმისა, შემსრულებელი თავის დაწერილ ნაწარმოებს ასრულებდა თუ სხვის შექმნილს. ამა-ვე დროს, თუ შემსრულებელი ნაწარმოების მოცემულ ჩარჩოში თავსდებოდა და არ არღვევდა მას ბანალური და გადამეტებული ცვლილებებით (ე.ი. საკუთარი მელიზმებით) – ის კარგი გემოვნე-ბის პატრონად ჩაითვლებოდა. ამიტომაც, XVIII საუკუნეში მუსიკო-სები (ვოკალისტები, ინსტრუმენტალისტები) საფუძვლიანად შეის-წავლიდნენ შესრულების ტექნიკას მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ შემსრულებელს ბევრად უფრო მეტი თავისუფლება ჰქონდა. კერ-ძოდ:

1. საკურავზე შემსრულებელს განუსაზღვრელი უფლებები ჰქონდა ციფრული ბანის გაშიფრისას;
2. კიდევ უფრო თავისუფალი იყო მელიზმების შესრულები-სას, რომელსაც დიდი ადგილი ეთმობოდა ბაროკოსა და როკოკოს ეპოქაში;

მელიზმების შესრულებასთან დაკავშირებით აზრთა სხვაობა იყო არა მხოლოდ სხვადასხვა ქვეყნებში, არამედ ერთი ქვეყნის სხვადასხვა ქალაქებშიც. ზოგჯერ ორკესტრის თითოეული მსახიო-ბი მელიზმებს საკუთარი ინტერპრეტაციით ასრულებდა, რაც მთლიანობაში ქაოტურ ხმოვანებას ნაწარმოქმნიდა. ამიტომ მელიზ-მების სათანადოდ შესრულება (სხვა დეტალების გათვალისწინები-თაც), განსაზღვრავდა შემსრულებლის,, კარგ გემოვნებას.“

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იოპან სებასტიან ბახი მელიზმებს სანოტო ტექსტშივე განათავსებდა, რათა შემსრულებელს თავისი, შესაძლო არასასურველი ინტერპრეტაციით არ დაემახინჯებინა ისინი.

კარლ ფილიპ ემანუელიც ასევე მიიჩნევდა, რომ სწორად გა-შიფრული და შესრულებული მელიზმები („სამკაულები“) კარგი გე-

მოვნების განმსაზღვრელი იყო. მისი აზრით, „ზედმეტი მელიზმების გამოყენებით შემსრულებელი ისეთ მზარეულს დაემსგავსებოდა, რომელიც გადამეტებულ სანელებლებს მოიხმარდა კერძში“ (3.2010:66).

გარდა აღნიშნული თავისუფლებისა, **XVIII საუკუნის შემსრულებელს უფლება ჰქონდა ჩაემატებინა კადენცია.**

ნიშანი ფ ე რ მ ა ტ ა - დღეისათვის მხოლოდ შეჩერებას ნიშნავს, XVIII საუკუნეში კი ეს ნიშნავდა შემსრულებლის შემოქმედებით პროცესში ჩართვას.

1799 წელს დიუსეკი თავის წიგნში „ფორტეპიანოზე ან კლავესიზზე დაკვრის ხელოვნება“-ში განმარტას, როგორც განუსაზღვრელი დროით შეჩერების ნიშანს. ამ დროს შემსრულებელს შეეძლო თავისი გემოვნებით და სურვილით განევრცო მოცემული მუსიკალური ნაგებობა.

შემსრულებლის გემოვნებას განსაზღვრავდა **Bassoon control** ს უ მ ი ზე დაყრდნობით იმპროვიზირების შესაძლებლობაც.

Legato-ს ინტერპრეტაციასაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებისას.

თავი III ვენის და ლონდონის სკოლები

საფორტეპიანო ხელოვნების ორი ევროპული სკოლა, რომელიც ფორტეპიანოზე დაკვრის განსხვავებული სწავლების მეთოდებით გამოიჩინება, XIX საუკუნის დასაწყიშიც აგრძელებდნენ თავის ტრადიციებს(3.2010:70-81

1. ვენის სკოლის წარმომადგენლები იყვნენ: მოცარტი და მისი მოწაფე - ჰერმელი;

2. ბეთჰოვენი და მისი მოწაფე-ჩერნი; ჩერნი და მისი მოწაფეები და ა.შ.

3. ლონდონის სკოლის წარმომადგენლები იყვნენ: კლემენტი და მისი მოწაფეები.

მართალია, ჩვენ არ გავაჩინა მოცარტისა და ბეთჰოვენის ინსტრუკციული სახელმძღვანელოები, მაგრამ აღნიშნული კომპოზიტორებისა და მათი თანამედროვეების ეპისტოლარული მემკვიდრეობა, საშუალებას იძლევა ბევრი მნიშვნელოვანი საშემსრულებლო ხერხების აღსადგენად და მეთოდური თვალსაზრისით მათ გასაანალიზებლად (როგორც ცნობილია, შემორჩენილია თანამედროვეების ჩანაწერები წინა ეპოქების საუკეთესო შემსრულებლების შესახებაც). მაგალითად -**legato**-ს შესრულებასთან დაკავშირებით:

* მოცარტს - ახასიათებდა ბეერების გამოკვეთილი, **non legato** -ზე შესრულების მანერა.

* კლემენტის **legato** - უღერადობით დღევანდელთან მიახლოვებული იყო.

* ბეთჰოვენი - ჩერნის ჩანაწერების მიხედვით, **legato** -ზე დაკვრის უზადო ოსტატი იყო.

იმ პერიოდში გავრცელებული საშემსრულებლო მანერის ირგვლივ, სრულ შთაბეჭდილებას გვიქმნის ინფორმაცია კლემენტისა და მოცარტის საშემსრულებლო პაექრობის შესახებ, რომელიც 1781 წელს გაიმართა იმპერატორ იოსეფ II - ის ინიციატივით.

თავად კლემენტი აღფრთოვანებული იყო მოცარტის მღერადი ბეერითა და დახვეწილი გემოვნებით. მოცარტის მიერ კლემენტის შეფასება არ იყო მაინცდამაინც დადებითი, ის მხოლოდ ორმაგი ტერციების საუკეთესო შემსრულებლად მიიჩნევდა კლემენტის.

დღემდე მოაღნია იმ ხანად მიღებულმა საბოლოო საშემსრულებლო შეფასებამ:

კლემენტის შესრულება – ეს მხოლოდ ოსტატობაა;
მოცარტის შესრულებ კი - ოსტატობისა და გემოვნების
ერთიანობაა.

ბეთჰოვენის მოწაფის, შინდლერის მონათხობის თანახმად, მისი მაესტრო ამბობდა, რომ ვინც საფუძვლიანად შეისწავლის კლემენტის თხზულებებს, ამით ის გაიცხობს მოცარტს და სხვა კომპოზიტორებს. თუმცა იმავეს თქმა პირიქით, ეს არც ისე სამართლიანი იქნება. ბეთჰოვენი თავის მოსწავლეებს ავალებდა კლემენტის სონატების შესწავლას, რათა გამოემუშავებინათ შესრულების სტილი.

ასევე მაღალი შეხედულების იყვნენ კლემენტის, როგორც შემსრულებლისა და კომპოზიტორის შესახებ კლარა შუმანი და იო-ჰანეს ბრამსი.

იმ პერიოდის მსმენელთა საბედნიეროდ, კლემენტი, მოცარტი და ბეთჰოვენი პიანისტები იყვნენ. ამიტომ მათ გვერდით მდარე ხარისხის კომპოზიტორები და შემსრულებლები ჰორიზონტზე როგორც ჩდებოდნენ, ისევე ქრებოდნენ, რადგანაც ვერ უწევდნენ მეტოქეობას ამ გიგანტებს.

ვარაუდობენ, რომ პირველი საფორტეპიანო კონცერტები ინგლისში, დარბაზებში იმართებოდა. გაჩნდნენ პირველი კრიტიკოსები და ჩამოყალიბდა პირველი მუსიკალური ჟურნალები. პირველი კონცერტები ნიშანდობრივია იმით, რომ მსმენელებს შემსრულებლის ნახვა უფრო აინტერესებდათ, ვიდრე მუსიკის მოსმენა. მათვის განსაკუთრებით უჩვეულო იყო სცენაზე ერთი შემსრულებლის ხილვა.

უნდა აღინიშნოს, რომ 1830-იან წლებამდე ლონდონი ყველა წამყვანი პიანისტის, მათ შორის – კლემენტის, კრამერის, ჰუმელის, დიუსეკის, ფილდის, შტაიბელტის, კალკბრენერის და სხვათა - ძირითადი საცხოვრებელი იყო.

კლემენტის პარალელურად, სამოლვანეო ასპარეზზე უდიდესი აღიარებით სარგებლობდა ჩეხი მუსიკოსი – დიუსეკი. (1760 – 1812). იგი კარლ ფილიპ ემანუელ ბახის მოწაფე იყო ბერლინში.

• ეს ის დიუსეკია, რომელიც პირველად დაჯდა სცენაზე დღეისათვის ტრადიციულ პოზაში ანუ მსმენელებთან მიმართებაში -- პროფილით. (ამბობდნენ, ეს ნაბიჯი მისმა ულამაზესმა პროფილმა განაპირობაო).

• დიუსეკმა პირველმა მიუთითა საკუთარ ნაწარმოებში პედალიზაცია.

•ასევე დიუსეკმა - პირველმა დაუკრა ისეთ ფორტეპიანოზე, რომელსაც 6 ოქტავა ჰქონდა. ეს მოხდა 1794 წელს, ინგლისში;

მისი ნაწარმოებები შუმანის, შოპენისა და ბრამსის ზეგავლენას განიცდიდა.

მენდელსონი და კალკბრენერი აღმერთებდნენ დიუსეკის შესრულების „მომღერალ სტილს.“ როგორც მისი თანამედროვეები აღნიშნავდნენ, დიუსეკი იშვიათი ოსტატობით ასრულებდა ლეგატოს; მისი შედარება მხოლოდ შოპენთან შეიძლებოდა.

მას შემდეგ, რაც კლემენტიმ დაანება თავი საკონცერტო მოღვაწეობას, დიუსეკის ძირითადი მეტოქე შეიქმნა კლემენტის მონაფე – კრამერი.

რამდენადაც დიუსეკი რომანტიკოსი იყო, იმდენად კლასიკიზმით იყო ალსავსე კრამერის ყოველი საჯარო გამოსვლა.

კრამერის შესრულებას ახასიათებდა მუსიკალური აზროვნების სისხარტე, ზუსტი და სუფთა და კვრა. ბეთჰოვენის მონაფე, რისი - მაესტრო კრამერს ეპოქის ერთადერთ პიანისტს უწოდებდა.....

ერთხელ ბეთჰოვენი და კრამერიც კი შეჯიბრებულან. ისტორია გვაუწყებს, რომ ბეთჰოვენის დაკვრა იყო მასტებური და ენერგიული, ხოლო კრამერისა – უფრო ზუსტი.

კრამერის საშემსრულებლო მიზანი იყო: ორივე ხელის თანაბრად განვითარება, გამომსახველი ტუშე და უმაღლესი ხარისხის ლეგატო. იგი თითების სიმარდის ტექნიკას იმდენ ყურადღებას არ აქცევდა, თუმცა მათ ფანტასტურად ფლობდა.

კრამერი იყო ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელი, რომელიც კონცერტზე წარმოადგენდა არა მხოლოდ საკუთარ, არა-მედ სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებებს. ის გენიალურად ასრულებდა ბახისა და მოცარტის ნაწარმოებებს. როგორც გადმოგვცემენ, მისი შესრულების მანერა იყო მშვიდი. მოშელესი თავის მოგონებებში მიუთითებდა, თუ როგორ მსუბუქად მისრიალებდა კრამერის თითები კლავიშიდან - კლავიშზე. კრამერი ინსტრუმენტთან იჯდა ყოველთვის სწორად და დინჯად. მის მიერ შესრულებულ მოცარტის ნაწარმოებებს, „სამხრეთიდან დაბერილ სიოს ადარებდნენ.“

თავი IV

XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან XX საუკუნის დასაწყისამდე. ლისტისა და შოპენის მეთოდები

ამ ეტაპზე საფორტეპიანო ხელოვნების აყვავება უკავშირდება მსოფლიო არენაზე ლისტისა და მისი სკოლის მიმდევრების გამოჩენას: ფონ ბიულოვი, ტაუზიგი, დ'ალბერი და სხვა. ასევე პოპულარობით სარგეაბლობენ ლეშეტიცეის სკოლის მიმდევრები—პადერევსკი, ესიპოვა; მოგვიანებით ჩნდებიან ბუზონი, გოფმანი, კორტო, შნაბელი, გიზეკინგი, ჰოროვიცი, მიქელანჯელი, გულდი.

სწორედ ამ წლებში დაიწყო ლისტის, როგორც პედაგოგის შეხედულებების ფორმირება, რამაც მნიშვნელოვანი ზეგავლენა მოახდინა ფორტეპიანზე დაკვრის სწავლების თანამედროვე მეთოდიკაზე. ლისტი არასოდეს არ მოითხოვდა მოსწავლისაგნ მხოლოდ ტექნიკური სირთულეების დაძლევას. მისი მიზანი იყო მონაფეს გაეგო კომპოზიტორის შემოქმედებითი პრინციპები და თავად ეპოვა ის საშუალებები, რითაც ავტორის ჩანაფიქრს გადმოსცემდა. ლისტი ყველა საშუალებას მიმართავდა: უყვებოდა მოსწავლებს მუსიკის შესახებ, უკითხავდა ლიტერატურულ ნაწარმოებს და ბევრს უკრავდა მათთვის(3.2010:132-148).

1. ლისტი-თავისი პედაგოგიური კრედოს თანახმად, მოსწავლისაგნ მოითხოვდა . უშუალეობას და გრძნობების დამაჯერებლად გადმოცემას - ანუ „სიმართლეს მუსიკაში“. მისი აზრით, შემსრულებელს უნდა ჰქონოდა ისეთი განცდა, თითქოს საკუთარ ნაწარმოებს უკრავდა.
2. ლისტი არასოდეს არ მოითხოვდა მოსწავლისაგნ მხოლოდ ტექნიკური სირთულეების დაძლევას. მისი მიზანი იყო მონაფეს გაეგო კომპოზიტორის შემოქმედებითი პრინციპები და თავად ეპოვა ის საშუალებები, რითაც ავტორის ჩანაფიქრს გადმოსცემდა. ამ მიზნით ლისტი ყველა საშუალებას მიმართავდა: უყვებოდა მოსწავლეებს მუსიკის შესახებ, უკითხავდა ლიტერატურულ ნაწარმოებებს და ბევრს უკრავდა მათთვის.

ლისტის „მეთოდი“ შემდეგში მდგომარეობდა:

1. დაისწავლეთ – მოსმენა!
2. უშუალობა და მოქნილობა;
3. სიძნელეების გადაღახვისას არ დაარღვიოთ თანმიმდევრობა;

4. იყავით მომთმენი მუშაობის პროცესში;
5. იმისათვის, რომ ზუსტად გადმოსცეთ მხატვრული სახე-ხატი, საჭიროა უბადლო ტექნიკა;
6. ლისტის აზრით, მუსიკოსი არა მხოლოდ უნდა განიცდიდეს შესასრულებელ ნაწარმოებს, არამედ უნდა წარმოიდგინოს კიდევ ის, რასაც ასრულებს; ამის საშუალებით მას კავშირი ექნება მსმენელთან და გაითვალისწინებს მის რეაქციას მოსმენილზე;
7. მუსიკალური ფრაზა ექვემდებარება იმავე კანონებს, რასაც სამეტყველო ფრაზები. მეტყველებაში იკრძალება ერთი და იმავე სიტყვების და გამოთქმების მუდმივად გამეორება, რადგანაც ეს დამლლელია. მუსიკაში ერთი და იმავე ფრაზების და წინადადებების გამეორება დაშვებულია, მხოლოდ მათი ყოველი გამეორება უნდა იყოს მრავალფეროვანი - ინტერპრეტირების დროს ახალი გამომსახველი საშუალებების გამოყენებით.

შოპენის მეთოდები

პიანისტურ ხელოვნებაში ფრედერიკ შოპენის საშემსრულებლო ტექნიკა სრულიად განსაკუთრებულ ნიშას იმსახურებს; მისი საშემსრულებლო ტექნიკა დახვეწილ სასწავლო მეთოდიას ეფუძნება(3.2010:116-130).

1. **შოპენი გამოიყენებდა რამდენიმე სახის ტუშეს(touché-/ფრ.შეხება), განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა Legato-სა და Cantabile -ს სწორად შესრულებას.**

2. იმისათვის, რომ მონაფეებს დაკვრისას მელოდიაში ბერების მღერადად შესრულებისათვის მიერწიათ, შოპენი მათ ურჩევდა ხშირად ესმინათ მომღერლებისათვის: განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა იტალიილი მომღერლების შესრულებულ გრუპეტოებსა და მელიზმებს. ამდენად, შოპენის ნაწარმოებების შემსრულებლებმა უნდა გაითვალისწინონ აკტორის მითითება იმის შესახებ, რომ ტექსტში არსებული წვრილი ნოტები განეკუთვნებიან ორგანულად ერთიან, მთლიან მელოდიურ ხაზს.

3. რბილი ტუშეს მისაღწევად შოპენი მონაფეებს აკვრევინებდა როგორც ფილდის, ასევე თავის დაწერილ ნოქტიურნებს; მისი მუდმივი შენიშვნა და მოთხოვნა იყო „მსუბუქად“ დაკვრა.

4. ტექნიკის გამოსამუშავებლად შოპენი მოწაფეებს აკვრე-ვინებდა გამებსა და სავარჯიშოებს ნელ და ჩქარ ტემპში, თან-დათანობით აჩქარებით და მეტრონომული სიზუსტით – ამავე დროს მოითხოვდა touché -ს მუდმივ მეოვალყურეობას.

5. დიდი(ცერი) თითის ქვევიდან ამოდების ან ზევიდან თი-თის გადადების შემთხვევაში, შოპენი მოითხოვდა ხელის მტევ-ნის მსუბუქად, გვერდით გაწევას. ამით შოპენმა უარყო ფორტე-პიანოზე დაკვრის „ძველი სკოლა“, „რომელიც პასაჟის შესრულები-სას მოითხოვდა ხელის გაუნძრევლად, მხოლოდ თითების მოძრაო-ბით დაკვრას.

6. შოპენის შესრულება თავისუფალი და ძალდაუტანებელი იყო. თანამედროვეთა აზრით, ის განწყობის შესაბამისად, ყოველ-თვის ახლებურად ასრულებდა საკუთარ ნაწარმოებებს. მისი შეს-რულება არასოდეს არ შეიცავდა გადამეტებულ მეღანქოლიზმს ან გრძნობიერებას. შოპენი საფორტეპიანო ხელოვნების განვი-თარების უმაღლეს დონედ მიიჩნევდა უბრალოებას. მას ხშირად უთქვაშს მოწაფებისათვის - თუ კინმე ფიქრობს, რომ იოლად შეძლებს უბრალოდ დაკვრას, ძალიან ცდება. უბრალოდ დაკვრა შეიძლება მხოლოდ მრავალწლიანი მუშაობის და შრომის შედე-გად(21.1971:197).

7. მსმენელზე დიდ ზეგავლენას ახდენდა შოპენის ბერითი გამომსახველობის კოლორიტი, რასაც კლავიშზე თითის შეხების მისეული ინდივიდუალური მანერა განაპირობებდა.

8. ასევე აუცილებელია შოპენისეული პედლის (ორივე პედ-ლის) გამოყენების ტექნიკა. იმ პერიოდის საკმაოდ სახელგან-თქმული შემსრულებლები არა სათანადოდ ფულობდნენ პედალს, რითაც ხშირად მსმენელთა გულისწყრომას იმსახურებდნენ. შოპე-ნი პევრ დროს ანდომებდა მოწაფეებთან პედლის გამოყენების სწავლებას და რაც მთავარია, ძირითადი მოთხოვნა იყო მისი ზომიერად გამოყენება.

9. მოშელესის ჩანაწერების თანახმად, სხვებისათვის მიუღ-ნეველი იყო შოპენის მიერ დაკრული piano-სა და pianissimo -ს გა-მეორება. ამ ულერადობის შემდეგ, ყოველგვარი ზედმეტი ენერგიის დახარჯვის გარეშე, მისი დაკრული forte - კონტრასტულად და ძლიერად უღერდა. ყველაფერთან ერთად, მოშელესი იმასაც აღ-ნიშნავდა, რომ შოპენის ცვალებადი პარმონიები და მოდულაციები -დისონანსური იყო (ყოველ შემთხვევაში, მსმენელთა ერთი ნაწი-ლის მიერ, ასე აღიქმებოდა).

ასევე ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს შოპენისეული Legato, რომლის საშუალებითაც მღერადი ბგერები ფრაზებად და წინა-დადებებად ენტოპოდნენ, ამავე დროს ისინი გარკვეული მუსიკალური აზრის მატარებელნიც იყვნენ.

10. ასევე, არასოდეს არ გადაქცეულა მეტრო-რითმულ ქაოსად შოპენის rubato.

შოპენი ვერც საკუთარ და ვერც სხვის შესრულებაში ვერ იტანდა გაუმართლებელ შენელებებს, გადამეტებულ robato-სა და ritardando-ს.

11. შოპენს ფენომენალური მეხსიერება ჰქონდა. მას მხოლოდ ერთი-ორი საათი მეცადინეობა ესაჭიროვებოდა – ისიც იმ შემთხვევაში, თუ სხვის ნაწარმოებს უკრავდა. 12. მისი საშემსრულებლო ტექნიკის შესახებ მისივე ნაწარმოებებიდან გამომდინარე შეიძლება ვიმსჯელოთ: მათ დასაკრავად თავისიუფალი და დამოუკიდებლად განვითარებული თითებია საჭირო. შოპენს თხელი და ძალიან მოქნილი თითები ჰქონდა. მისი მოწაფე – პერუცი იგორნებდა, რომ შოპენის თითები გეგონებოდათ უძვლო იყო. სწორედ ასეთი თითებით აღწევდა იგი ასეთ ელასტიურობას; რაც შეეხება ოქტავურ სვლებს, ისინი შოპენის შემოქმედებაში საკმაოდ იშვიათად გვხვდება. ხოლო თავად შოპენი ოქტავურ სვლებს ოდნავ შესამჩნევი დინამიზმით (როგორც ვარაუდობენ, ალბათ მისი ფიზიკური უძლურების გამო) და piano –ს ფარგლებში ასრულებდა.

შოპენს განზრახული ჰქონდა პედაგოგიური მეთოდებისა და ფორტეპიანოზე სწავლების შესახებ წიგნის დაწერა. სამწუხაროდ, ჩვენამდე შოპენის პედაგოგიური ნააზრევიდან მხოლოდ ცალკეულმა ჩანაწერებმა მოაღწიეს, რომლებიც „მეთოდთა მეთოდის“ სახელითაა ცნობილი,

შოპენის „მეთოდთა მეთოდი“

1. ყველაფერი დამოკიდებულია კარგ აპლიკატურაზე;
2. კალკბრენერის მეთოდი – მხოლოდ მაჯით დაკვრა - მცდარია.
3. მხარი და იდაყვი – ხელის მტევანთან და თითებთან ერთად უნდა

მონაწილეობდნენ დაკვრის პროცესში.

4. მთავარია – მოქნილობა და სიმსუბუქე.
5. არ დაუკრათ ბრტყელი ხელით! მოძრაობის სიმსუბუქე გამორიცხულია, თუ თითები სწორ და გაშეშებულ მდგომარეობაშია.

6. არ შეიძლება ტექნიკური ნაწილების მექანიკურად მე-ცადინეობა. საჭიროა მიზანდასახული ვარჯიში.
7. **შეეცადეთ, რომ არ დაგეჭიმოთ კუნთები.**
(შოპენს ეშინოდა ხელის დაჭიმულობის, მისი აზრით, ამას სავარჯიშოების გადამეტებული დაკვრა იწვევდა; ის მხოლოდ 3 საათს მეცადინეობდა და ასევე ურჩევდა სხვებსაც).
8. პედლის სწორად მოხმარებას ადამიანმა შეიძლება მთელი ცხოვრება მოახმაროს.
9. დიდი დრო დაუთმეთ legato - ს, უსმინეთ დიდ მომლერ-ლებს;
10. თუ გსურთ კარგად დაუკრათ ჩემი b-moll სკერცოს II თემა, მოუსმინეთ მომლერლებს – პასტას და რუბინის.
(შოპენს ძალიან უყვარდა სიმღერა. ის მეგობრობდა ბელინისთან და ხშირად ასრულებდა მის მელოდიებს საკუთარი თანხლებით – ხანდახან ფილდის სტილში).
11. თითების შესაძლებლობა განსხვავებულია: საჭიროა სპეციალური სავარჯიშოები, რომ ყოველმა თითმა თავისი ამოცანა შეასრულოს. აუცილებლად მიმარინია, მოწაფემ თითოეული თითოთ აითვისოს ბერის აღების ყველანაირი შესაძლებლობა.

თავი V

XX საუკუნის I ნახევარი: გერმანული საფორტეპიანო სწავლების მეთოდები

გერმანიაში, XX საუკუნის დასაწყისში შემუშავებული მეთოდების უმრავლესობას, დღემდე არ დაუკარგავს მნიშვნელობა. ის სახელმძღვანელოები, რომლებითაც მიმდინარეობს სწავლება დღევანდელი გერმანიის სკოლებში, საზრდოობენ მსგავსი მეთოდებიდან და პრინციპებიდან გამომდინარე.

ი. ბურკარდის სკოლა

მე-20 საუკუნის პირველ ნახევარში ბურკარდმა შექმნა საფორტეპიანო სწავლების სკოლა და მას უწოდა „ფორტეპიანზე დაკვრის ახალი სახელმძღვანელო“ (Burkard J.A. „Neue Anleitung fur Klavierspiel.“ 1906). მე-19 საუკუნის ბოლოს არსებული უფერული „სკოლების“ ფონზე, აღნიშნული სახელმძღვანელო ნამდვილად შეიცავდა გარკვეულ ნოვაციებს.

სიახლეს განეკუთვნებოდა სანოტო სისტემაზე ნოტების ჩანერის სწავლების მეთოდი. ბურკარდი იზიარებდა იდეას, რომელიც საკმაოდ იოლი და საინტერესოა. ის თვლიდა, რომ ბავშვს ორივე სანოტო სისტემაზე თავიდანვე და ერთდროულად უნდა ავუხსნათ დამწერლობა (16.1973:88-89).

1. ამოსავალია პირველი ოქტავის ბგერა „დო“ + აღმავალი მიმართულებით მოძრავი ბგერები ვიოლინოს გასაღებში; იგივე ბგერა „დო“ + ბგერები დაღმავალი მიმართულებით ბანის გასაღებში. ეს მეთოდი დღესაც გამოიყენება პედა-გოგიურ მეთოდიკაში; უნდა აღინიშნოს, რომ ბურკარდამდე ამ პრინციპზე ჯერ კიდევ მე-19 საუკუნის 30-იან წლებში საუბრობდა შოპენი; თუმცა პრაქტიკული თვალსაზრისით, სასკოლო სისტემაში ეს მეთოდი - პირველად ბურკარდმა დანერგა და მას ეწოდა „თერთმეტსაფეხურიანი სისტემა.“
2. ბურკარდის აზრით, მართებული იყო ბავშვს თავიდანვე გაეცნო თრივე საგასაობო ნიშანი (ვიოლინო და ბანი); ეს პედაგოგს ხელს შეუწყობდა რეპერტუარში თავიდანვე ჩაერთო პატრა პიესები და ეტიუდები, რომლებიც მოიცავდა: ორივე ხელში სიმეტრულ-სარკისებურ (და არა პარალელური სექსტებით) 5 თითიან კვინტურ პოციზიას,

რაც განაპირობებდა ორივე ხელში ტექნიკის სწრაფ განვითარებას. სწავლების ეს გზა ხელს უწყობდა ე.წ. „მხედველობითი ტრანსპონირების“ (სანოტო ნიშნების, გასაღებების ცვალებადობის) გააქტიურებას. მიუხედავად ამ სიახლეებისა, სპეციალისტები ბურკარდის სკოლას მაინც არ მიიჩნევენ ნოვატორულად. მათი აზრით, ბურკარდის სახელმძღვანელოს მხოლოდ “სკოლისათვის გამოსაყენებელი“ შეიძლება ეწოდოს.

ა. ჰალმის სკოლა

ნამდვილ ნოვატორულ, გერმანულ სასწავლო სახელმძღვანელოდ სამართლიანად მიიჩნევენ აუგუსტ ჰალმის სკოლას (August Halm „KLAVIERUBUNG“ 1918.). მან მე -18 საუკუნის კრებულების ტრადიციისამებრ, თავის კრებულს დაარქვა

„KLAVIERUBUNG“ - ანუ „საფორტეპიანო სავარჯიშოები.“ თავის დროზე ასეთ კრებულებში საფორტეპიანო ტექნიკა და შემოქმედებითი საწყისი ერთ მთლიანობაში განიხილებოდა. ჰალმი თავისი კრებულის წინასიტყვაობას ასრულებს შემდგი სიტყვებით - „და ე მან, ადამიანს მოუტანოს სიხარული დაკვრასა და მუშაობაში.“ კრებულის მუსიკალურ მასალას შეადგენს მე - 18- მე -19 საუკუნეების კომპოზიტორთა თხზულებები და თავად ავტორის მიერ დაწერილი პიესები, რომლებიც შედგენილია კლასიკოსთა სტილში. იგი ძირითადად ეყრდნობოდა გერმანული ყოფითი მუსიკისათვის (სიმღერებისა და საცეკვაო მუსიკისათვის) დამახასიათებელ „გადაძახილის“ პრინციპს. ავტორი მყარად დგას იმ მოსაზრებაზე, რომ მუსიკის სწავლის უნდა ეყრდნობოდეს მოსწავლის მიერ მთელი სასწავლო მასალის სმენით ათვისებას (16.1973:89-114).

ა. ჰალმის სკოლის ანალიზის დროს შეიძლება ის 4 ძირითადი ტენდენცია გამოყოფთ, რაზეც თავად ავტორი ამახვილებს ყურადღებას:

1. მოსწავლის განვითარების გზა;
2. მოსწავლის თვითშემოქმედების გზა;
3. ფურცლიდან კითხვის მეთოდი;
4. „ცოცხალი ხელის ცნება.“

* მოგვყავს ჰალმის მიერ ჩატარებული გაკვეთილის პროცესი: გაკვეთილის თემა ეხებოდა სანოტო ტექსტის კითხვას: მო-

ცემული იყო პატარა ნაწილებად დანაწევრებული მელოდია, რომელსაც მოსწავლე უკრავდა ერთი თითო.

1. ჰალმი: -ეცადე თვალით გაამთლიანო მელოდიის ნაწილები, არასოდეს დაიწყო დაკვრა მანამ, სანამ არ გექნება წარმოდგენა იმის შესახებ, თუ რას უკრავ. დაკვრის წინ წაიკითხე მთელი მელოდიური ხაზი.

* გადის დრო და მოსწავლე უკვე ორი ხელით იწყებს მელოდიის დაკვრას.

2. ჰალმი: ეცადე პიესის დაწყების წინ გადახედო მთელ ფაქტურას; წარმოიდგინე - თუ როგორ უღერს ის. ამისათვის დაუკარი პიესის დასაწყისი - ეს დაგეხმარება ნოტის სწორი სიმაღლის დადგენაში.

* რამოდენიმე თვის შემდეგ მოსწავლე დამოუკიდებლად არჩევდა შედარებით რთულ პიესას. ჰალმი ახსენებდა მას უკვე მიცემულ გაფრთხილებას და ავალებდა, რომ ყოფილიყო ყურადღებით, რადგანაც აქ გასაღების ნიშნები იცვლებოდა;

3. ჰალმი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოსწავლეში დამოუკიდებლობის გამომუშავებას; მისი აზრით, თუ გყავს პედაგოგი (ანუ ხელმძღვანელი), ეს არ ნიშნავს, რომ ბოლომდე უნდა მიენდო მას და შენით ალარ ეძიო არაფერი. პედაგოგმა მოსწავლეს უნდა გაუღვივოს დამოუკიდებლად მუშაობის სურვილი, მიაქციოს ყურადღება ბავშვის სმენას, მისცეს მას საკომპოზიციო და იმპროვიზაციული სავარჯიშოები.

რაც შეეხება იმას, თუ როგორ უხსნიდა ა. ჰალმი მოსწავლეს კლავიატურის სტრუქტურას:

1. ჰალმი იყენებდა ჩვეულებრივ მეთოდს - თეთრი და შავი კლავიშების მონაცვლეობას; საყრდენ ბგერად იღებდა „დო“-ს.

2. სვლა ორხმიანობაში - მოცემულია სექსტაში და დეციმაში. მოცემულ მელოდიას ატარებს ჯერ ტერციაში, შემდეგ სექსტაში, ხოლო შემდეგ იგი მოსწავლეს ურჩევს მელოდია გადაიტანოს ორ ხელში და შესთავაზოს რამოდენიმე ვარიანტი.

3. მუშაობის მესამე ეტაპზე - ჰალმი განმარტავდა წერტილი-ანი (პუნქტირებული) ნოტის ფუნქციას.

4. მეოთხე ეტაპზე ჰალმი მიიჩნევდა მოსწავლის შემსრულებელ - მუსიკოსად ჩამოყალიბებას. მაგალითად: იღებდნენ მონაკვეთებს ი. ს. ბახის ან ლ. ვ. ბეთჰოვენის ნაწარმოებებიდან, რომელსაც ბავშვი სხვადასხვა ტონალობაში და სხვადასხვა აპლიკაცურით ასრულებდა.

„ფორტეპიანოზე დაკვრის პრაქტიკა“ ერთ-ერთი პირველი სკოლაა მე- 20 საუკუნის დასაწყისში, სადაც ავტორი ბავშვს ას- წავლის მუსიკალური მასალისადმი შემოქმედებით მიღვიმას: იგი არსად არ ლაპარაკობს ბავშვის „კომპოზიტორობაზე“, მაგ- რამ მის მეთოდიკას ბავშვი მიჰყავს სწავლების იმ საფეხურამ- დე, რასაც ელემენტარული მუსიცირება პქვია.

- ჰალმმა შემოილ „ცოცხალი ხელის“ ცნება, რაც გასა- გები ხდება მას შემდეგ, როდესაც თანმიმდევრობით გავეცნობით სმენისა და საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარების ჰალმისეულ მეთოდურ ხერხებს. ტერ- მინში – „ცოცხალი ხელი“ ჰალმი ფ.მ.ბლუმენფელდის ანალოგიურად გულისხმობს -ხელს, რომელსაც შეუძ- ლია „მოსმენა და ფიქრი.“ ჰალმი მიიჩნევს, რომ ე.ნ., „ცოცხალი ხელი-ისმენს“ იმ მუსიკას, რომლის ინ- ტონირებასაც აკეთებს „უსმენს კლავიატურას“ – რო- მელზეც ინტონირებას აკეთებს; ასეთ ხელებს „წარ- მართავს“ სმენითი წარმოდგენა ან კ.მარტინსენის ტერმინით – „ბერერათშემოქმედი“ ნებელობითი ძალა.
- ჰალმის დიდ დამსახურებად უნდა ჩაითვალოს ის ფაქ- ტი, რომ მოაწავლეს ასწავლიდა ნოტების „კითხვას“ და არა – „გარჩევას“ (როგორც ხშირად ხდება).
- საერთოდ ჰალმის სახელმძღვანელოში, მიუხედავად საკ- მაო დროის გასვლისა, უცვლელად შეიძლება დავეყ- რდნოთ ძირითად მეთოდურ ხერხებს; და რაც მთავარია, ამ მეთოდების სწავლისას (ისევე, როგორც სხვა შემთხვე- ვაშიც), მასწავლებელმა უნდა გამოიმუშაოს მონაცემება და გამოამჟღავნოს კარგად სწავლების დიდი სურვილი.

ფ. ლებენშტაინის სკოლა

ჰალმის სკოლის II რედაქციის გამოსვლამდე, გამოიცა სხვა გერმანული სახელმძღვანელო; ეს იყო „ფორტეპიანოს პირველი გაკვეთილი“, რომელიც ეკუთვნის ფრიდა ლებენშტაინს (Frieda Loebenstein., „Der erste Klavierunterricht“ 1927). ფ.ლებენშტაინს მიჰ- ყავდა საფორტეპიანო მეთოდიკის კურსი ბერლინის უმაღლეს სა- მუსიკო სკოლაში. სტრუქტურით და შინაარსით ლებენშტაინის სა- ხელმძღვანელო საგრძნობლად განსხვავდება წინა ავტორების სა- ხელმძღვანელოებიდან. იგი გამოცემულია ორ ნაწილად: პირველი

წიგნი (თეორიული) განკუთვნილია პედაგოგებისათვის, მეორე კი „სანოტო რვეული“ - მოსწავლეებისათვის(16.1973:115-126).

ფ.ლებენშტაინი ცნობილი პიანისტის, **ლეონიდ კრეიცერის** მონაცე იყო. თავის მხრივ, კრეიცერს დამთავრებული ჰქონდა პეტერბურგის კონსერვატორია **ა.ესიპოვასთან**. აქედან გამომდინარე, ფ.ლებენშტაინს საკმაოდ დიდი პიანისტური გამოცდილება ექნებოდა დაგროვილი.

მან ნაშრომში დიდი ყურადღება დაუთმო საფორტეპიანო ტექნიკური ჩვევების ფორმირებას, თუმცა მხოლოდ ამაში არ ვლინდება მისი ნოვატორობა.

რაში გამოიხატება ლებენშტაინის სახელმძღვანელოს თავისებურება?

ლებენშტაინის მეთოდის ნოვატორობა გამოიხატება **ბავშვის მუსიკალურობის აღზრდაში.**

ამ მიზნით იქნა გამოყენებული სისტემა - **Tonika- Do**.

ეს იყო პირველი მცდელობა, საფორტეპიანო პედაგოგიკური ში ფარდობითი სოლმიზაციის სისტემის გამოყენებისა.

ტონალობის საფეხურების აღსანიშნავად და სოლმიზაციისათვის გამოყენებული იქნა გვიდო დ'არეცოელის მარცვლები ოდნავი სახეცვლილებით: **do, re, mi, fa, so, la, ti.**

Tonika-Do -ს სისტემა მიზნად ისახავს კილოს საფეხურების სმენით, თანდათანობით აღქმას: სავარჯიშოები იწყება ტონიკური სამხმოვანების დაღმავალი ბერებით - **so-mi-do;** (შემოკლებული ვარიანტი **-s -m -d**).

თვალსაჩინოებისათვის და სოლმიზაციის სავარჯიშოს ნათელსაყოფად მოსწავლეებისათვის ხაზავენ კიბის საფეხურების გრაფიკულ გამოსახულებას, რომელშიც გამოტოვებულია რიგი საფეხურები. ლებენშტაინი აშენებს მას ვერტიკალურად - **do -m - s - do.**

გარკვეული დროის შემდეგ ლებენშტაინს შეჰყავს გამოტოვებული საფეხურები. თავიდან -- სეპტიმა - **ti**, კვარტა - **fa** და სეკუნდა - **re**. მოგვიანებით კი სექსტა - **la**.

ლებენშტაინის სახელმძღვანელო ბერების აღნიშვნასთან ერთად მოსწავლეს ასწავლის „ტაქტის ენას.“ მანამდე კი აუცილებელია მეტრული მახვილების სწავლება და ყურადღების გამახვილება ვერბალურად წარმოთქმულ სიტყვებზე (მაგ. ’კატა, ’მა-მალი, tou-ché/ და ა.შ.).

ლებენშტაინის მეთოდი ემყარება 3 ძირითად პრინციპს:

1. ყველა მუსიკალური კანონი-მელოდია, პარმონია, რითმი და ფორმა - თავიდანვე უნდა იყოს ჩართული პროცესში და და სწავლების ყველა საფეხურზე უნდა ვითარდებოდეს;

2. ფორტეპიანოზე არც ერთი ბგერა არ უნდა იქნეს ალებული წინასწარი გააზრებისა და „გაგონების“ (მოსმენის) გარეშე.

3. პიესების თანმიმდევრობა: ისინი უნდა შეირჩეს და გამოიკვეთოს ტექნიკური სირთულეების გათვალისწინებით.

იმ შემთხვევაში, თუ საქმე გვაქვს ჰომოფონიურ პიესას-თან, მოსწავლეს ეძლევა შემდეგი სახის დავალებები:

1. რითმის „ტაქტის ენაზე“ გამოთქმა;

2. მელოდიის სიმღერა:

ა) სოლმიზაციის მარცვლებით;

ბ) მარცვალ „ლა“-ზე;

გ) სიტყვებით.

3. მელოდიის დაკვრა მაგიდაზე / იმავდროულად - სიმღერა;

4. უკრავს 1 ხმას მაგიდაზე, მეორს კი - აზრობრივად მღერის გულში.

5. უკრავს მე-2 ხმას მაგიდაზე, პირველს კი - მღერის (ან პირიქით);

6. მელოდიის დაკვრა ფორტეპიანოზე - ყველა ტონალობაში;

7. დავუმატოთ მელოდიას აკომპანიმენტი;

8. მელოდიის დაკვრა მარცხენა ხელით, მარჯვენათი ვუკრავთ აკომპანიმენტს.

9. ვიმღეროთ მელოდია და ორივე ხელით დავუკრათ თანხლება;

10. ვუკრავთ მელოდიას ისე, რომ არ ვუყურებთ კლავიშებს;

11. ვიგონებთ (ვთხზავთ) ამდაგვარ მელოდიას (ან პიესას).

12. მასწავლებელთან ერთად მღერის ორივე ხმას;

13. ჩანეროს პიესა მარცვლების პირველი ასოებით - რითმთან შესატყვისობაში;

14. დააკაკუნოს ორივე ხმის რითმული ნახაზი;

15. დაუკრას ორივე ხმა ერთად - ყველა ტონალობაში;

16. ზეპირად შეასრულოს პიესა ორი ხერხით: ა) პირველ ხმას მღერის, მეორეს უკრავს ბ) ორივე ხმას უკრავს;

ფრიდა ლებენშტაინის მეთოდიკაში კიდევ ბევრი საინტერესო პასაჟებია, მაგრამ მათი პრაქტიკაში დანერგვა დღეისათვის გა-

მოუსადეგარია. მაინც რატომ ვერ დაიმკვიდრა სათანადო ადგილი მისმა მეთოდმა?

ამის ძირითადი მიზეზი სოლმიზაციის ლებენშტაინისეული ვერსიის საჭიროებაში უნდა ვეძიოთ. კერძოდ: განსხვავებით დირიჟორების, თეორეტიკოსებისა და ორკესტრის საკრევებზე შემსრულებლებისაგან, საფორტეპიანო სწავლებაში შესაძლებელია სოლმიზაციის მეთოდს გვერდი ავუაროთ, ან ფრაგმენტულად გამოვიყენოთ; ამასთანავე, დღეისათვის იმავე სოლმიზაციის მეთოდის ზოლტან კოდაისეული ვარიანტი სჯობია, რადგანაც იგი ხალხური კილოების ნაირფეროვნებას ეყრდნობა და არა მხოლოდ მაუორულ და მინორულ ტონალობას.

მიუხედავად ამისა, ფ.ლებენშტაინის დანარჩენი მეთოდური მითითებების გაცნობას დიდი სარგებლობის მოტანა შეუძლია ფორტეპიანოზე და სხვა საკრავებზე დაკვრის სწავლების პროცესში.

კარლ ორფი

1933 წელს გამოვიდა კარლ ორფის „შულვერკ-ის“ („Schulwerk“ 1933)პირველი რედაქცია, რომელიც რამდენიმე ტომს მოიცავდა. მათ შორის იყო „დასაკრავად განკუთვნილი პატარა წიგნი. სავარჯიშო-კლავირისთვის.“ (Carl Orff. Klavier-Ubung.Kleines Spielbuch). კრებული პირველი რედაქციით გამოქვეყნდა 1934 წელს - „შულვერკ-ორფის“ საერთო სათაურით, რითაც ავტორი მიუთითებდა, რომ ფორტეპიანოს სწავლებაზეც ვრცელდებოდა მისი მეთოდი (16.1973:127-130). ასეანიშნავია ის, რომ როდესაც ვასრულებთ ორფის პატარა პიესებს, უცებ გამოვდივართ ვინწრო ინსტრუეტიულ-პედაგოგიური სამყაროდან, რომელშიც დიდი დროის მანძილზე უნდევდა ყოფნა თუნდაც ლებენშტაინის მოსწავლეს და შევდივართ არა შაბლონურ, საოცარ ბავშვურ სამყაროში. ეს პიესები გვიყვრობს თავისი სიახლით, ფერადოვნებით, ხასიათის რელიეფურობით, თავისი ბუნებრივობით. ისინი შესანიშნავია მუსიციორების დასაწყებად - აღნიშნავდა უნგრელი პედაგოგი და მეთოდისტი მარგიტ ვარო. ამ სახელმძღვანელოში არ გვხვდება განმარტებები, სასწავლო გეგმა, ტექნიკური სავარჯიშოები. თუმცა არასწორი იქნება, თუ გვერდს ავუვლით ზოგიერთი პიესის განსაკუთრებულობას და ახლებურ მეთოდურ იდეას.

ამ საფორტეპიანო რვეულში უცვლელი სახით გვხვდება მხოლოდ ორი ხალხური სიმღერა, თუმცა მთლიანობაში კრებულის სული ღრმად ხალხურია: ტონალური და რითმული მელოდიის საწყი-

სი, ოსტინატოსა და ბურდონის გამოყენება; თავისებური გამორებები ვარიანტებით - ყველაფერი მარტივი და გამჭვირვალეა. ტექსტის სწრაფად გადახედვისას (რომელიც ხშირ შემთხვევაში მეოთხედებით და მერვედებითაა მოცემულია), ვეცნობით მარტივ, ხშირად პრიმიტიულ ინსტრუქციულ მუსიკას; მაგრამ ოდნავი ყურადღების გამახვილებაც კი საკმარისია, რომ მასში ამოვიცნოთ საოცარი სისადავე და სილამაზე.

კ. ორფი დიდ ყურადღებას უთმობდა შტრიჩების, არტიკულაციის, ნანარმობების ზოგადი ხასიათის შესწავლას, რაც ბავშვს ხელს უწყობდა შესრულებისას კონტრასტული დინამიურობის და სახასიათო აქცენტირების გამოყენებაში. ეს წიგნი მუსიკის შემსწავლელი იმ ბავშვებისთვისაა განკუთვნილი, რომლებიც ეს-ესაა იწყებენ მელოდიაზე მუშაობას:

1. თავიდან მელოდია უნდა შევასრულოდ ერთი ხელით, შემდეგ კი - მორიგეობით-მარცხენა - მარჯვენა; ბოლოს კი-ორივე ხელით ერთად (დამაგვარი მეთოდი უკვე შევხედა ჰალმთან).

2. ასევე, რეკომენდირებულია მელოდიის ტრანსპონირება სხვადასხვა ტონალობებში.

3. მხოლოდ ამ ეტაპების გავლის შემდეგ იწყებს ბავშვი ორფის მიერ დაწერილი პიესების შესწავლას. სწავლების პროცესში პედაგოგი უნდა შეეცადოს, რომ მისწავლეს შესთავაზოს დაკრული პიესის ვარიანტების (ახალ ტონალობაში, შეცვლილი თანხლებით, შეცვლილი მელოდიური ფრაზებით და ა.შ.) შესრულება. ასეთი მეთოდი ბავშვის შემოქმედებითი უნარის განვითარებისთვისაა აუცილებელი.

4. მთლიანობაში კარლ ორფის „სკოლა“ ემსახურება ბავშვის კრეატიული პოტენციალის განვითარებას.

ზიგფრიდ ბორრისი

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ წლებში, ლაიფციგში გამოვიდა ახალი სახელმძღვანელო, რომელიც ცნობილ გერმანელ მუსიკისმცოდნესა და პედაგოგს - ზიგფრიდ ბორრისს ეკუთვნის. როგორც ავტორი მიუთითებდა, ეს არის „თანამედროვე საფორტეპიანო სკოლა“ (Borris Siegfried. Das grosse Spielbuch. Eine Neuzeitliche Klavierschule“), რომელიც შედგება 4 რვეულისგან; მათ შორის პირველი ეკუთვნის დამწყებებს.

ზ. ბორისმა მიზნად დაისახა შეექმნა ისეთი სახელმძღვანელო, რომელიც მოიცავდა ახალ იდეებსა და პრინციპებს, რითაც განსხვავებული იქნებოდა ტრადიციული საფორტეპიანო სახელმძღვანელოებიდან: (16.1973:130-135).

1. პიესები უნდა იყოს მხიარული, შემსრულებელს უნდა ანიჭებდეს სიხარულს, რათა გამოიწვიოს მასში მუსიცირების სურვილი; განუვითაროს ბავშვს გემოვნება, სმენა და ფანტაზია.
2. მოსწავლე უნდა მივაჩვიოთ ახალი პარმონიების მოსმენას. მისი ყური უნდა მიესადა გონიერობის არა მხოლოდ ძველი ეპოქის მუსიკას, არამედ უნდა იქონიოს კავშირი თანამედროვე მუსიკასთან;
3. სწავლის პროცესში მოსწავლეს უნდა გაუძლიეროს სურვილი, რომ იგი გაიწაფოს არა მხოლოდ სოლო, არამედ კოლექტიურად შესრულებაში.
4. მოსწავლემ უნდა იქონიოს კავშირი არა მხოლოდ სასკოლო პიესებთან, არამედ ხალხურ მუსიკასთან.

პირველი რვეულის სტრუქტურა მარტივია. იგი შედგება ორი დანაყოფისგან: მათ შორის პირველი - მთლიანად სანოტო მასალას, ნოტებს ეთმობა;

მეორე კი - „ფორტეპიანოზე დაკვრისათვის აუცილებელი ელემენტარული ცნობები“ - ვერბალურ განმარტებით ტექსი. „რვეულის“ პირველ ნაწილში ბორრისმა შეიტანა არა მხოლოდ კლასიკოსების, არამედ თავისი საკუთარი პიესებიც. მათი მთავარი ღირსება იმაში გამოიხატება, რომ ნაწარმოებების მუსიკალური ენა თანამედროვეა, ამავე დროს, გემოვნებით დაწერილი, რასაც შეუძლია ბავშვში შემოქმედებითი მუხტის გამოწვევა.

რეპერტუარი შემდეგი პრინციპითაა შედგენილი:

1. საკრავის ტექნიკური ათვისება (4 ან 5 კლავიშზე პოზიციური დაკვრა; შემდეგ მოცემული ჩარჩოს გაფართოვება და ა.შ.).
2. სმენითი და რითმული მარაგის დაგროვება; მაჟორისა და მინორის გარდა, პიესების შედგენისას ზოგიერთი კილოს გამოყენება.
3. ელემენტარული მუსიკალური კანონზომიერებების გაცნობა (კილოებრივი, მეტრო-რითმული, სტრუქტურული).

4. კოლექტიური მუსიცირების შესასწავლად, ბორრისი საკმარისად არ მიიჩნევდა მხოლოდ პიესების 4 ხელში დაკვრას. არამედ ის ბავშვებს ურჩევდა სიმღერას - მხოლოდ თანხლებასთან ერთად; ფორტეპიანოზე დაკვრას -ბლოკფლეიტასთან, ვიოლინოსთან და ასევე სხვა საკრავებთან ერთად.
5. ამრიგად, ზ.ბორრისის „სკოლას“ ბევრი დადებითი თვისების გამომუშავება შეუძლია ბავშვში; თუმცა მიიჩნევა, რომ მას ხარვეზებიც გააჩნია: თუნდაც ის ფაქტი, რომ ბავშვი აღნიშნული სახელმძღვანელოთი სწავლისას, სათანადოდ ვერ დაეუფლება ნოტების წაკითხვა.

ალბერტ კრანცი

ალბერტ კრანცი - აღმოსავლეთ გერმანიის წარმომადგენელია; მას ეკუთვნის სახელმძღვანელო, რომელიც ზოგ ეპიზოდებში აშკარად განიცდის XIX-XX საუკუნეების ანალოგიური სახელმძღვანელოების გავლენას, ამავე დროს ცოტათი მოძველებულად მიიჩნევა (*Kranz Albert., Lehrgang im Klavierspiel*“). კრებული მოსწავლეს ეხმარება და ასწავლის პიესის ცალ-ცალი ხელით, პარალელური მოძრაობით გარჩევას. ავტორი მიიჩნევდა, რომ მუსიკაში ჰარმონიული საწყისი უკვე უკანა პლანზე გადავიდა და მთავარი ადგილი ლინეარობას დაეთმო (16.1973:135-136).

ერთადერთი, რაც ამ „სკოლაში“ ყურადღებას იპყრობს, ეს არის ტექნიკური სავარჯიშოების სისტემა, რომელიც სრულდება ინსტრუმენტის გარეშე-მანამ, ვიდრე ბავშვი დაიწყებს კლავიშებთან შეხებას და ინსტუმენტთან მუშაობას, აუცილებელია გარკვეულ ეტაპზე მომზადეს დაკვრისთვის საჭირო აპარატი, კერძოდ კი - ხელი, მაჯა, თითები და მხარი;

ამ მიზნის მისაღწევად კრანცი გვთავაზობს ორი ტიპის სავარჯიშოს:

1. სავარჯიშო - მთლიანად ხელის და ასევე მისი ცალკეული ნაწილების გასათავისუფლებლად;
2. სავარჯიშოები, რომლებიც იმიტირებენ ფორტეპიანოზე დაკვრის მანერას მაგიდაზე: (მაჯის სხვადასხვა სავარჯიშო, წინა მხრის გავარჯიშება ბრუნვითი ტრიალით, თითების დამუჟეკიდებლად დამუშავება, ხელის და ცალკეული თითის მოძრაობის დროს მხრის პოზი-

**ციის განსაზღვრა, ცერი თითის ამოდების პოზიციები
და სხვ.).**

კრანცის მიერ მოცემული სავარჯიშოები ხშირად გამოიყენება პედაგოგიურ მეთოდიკაში, თუმცა სამწუხაროდ, პედაგოგები არა სათანადო რაოდენობის დროს უთმობენ მათ და მალევე გადადიან კლავიატურაზე.

ასე რომ, ამ მეთოდის გამოყენებას (რომელსაც მართლა შეეძლო სარგებლობის მოტანა), არა აქვს სისტემატური ხასიათი და პედაგოგების მიერ ეპიზოდურად სრულდება.

გასული საუკუნის 50-იან წლებში, დრეზდენის კ. მ. ვებერის სახელობის უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელში მოღვაწე პედაგოგებმა, შექმნეს სახელმძღვანელო ბავშვებისათვის, რომელიც შედგება 7 ტომისგან. ისინი გამოქვეყნდა საერთო სახელმძღვანელოებით, „ნიგნები ფორტეპიანოზე ნასაკითხად.“ ამ სახელმძღვანელოებიდან შევჩერდებით მხოლოდ პირველ ტომზე, რომელიც დამწყებთათვისაა განკუუთვნილი. მისი ავტორია ელფრიდა გერსტენბერგი (Gerstenberg Elfride. Kinder, Jugend, Volkslieder und Volkstanzer) „ბავშვი, ახალგაზრდა, ხალხური სიმღერა, ხალხური ცეკვა.“ აღსანიშნავია, რომ ავტორი ამ ნაშრომს არ განიხილავს როგორც „საფორტეპიანო სკოლას“ და მიიჩნევს, რომ იგი პედაგოგებს აძლევს „მეთოდურ თავისუფლებას“. გერსტენბერგი განუმარტავდა მასზავლებლებს, რომ მისი სახელმძღვანელო განკუთვნილი იყო საკითხავად (ამით წოლების კითხვის აუცილებლობაზე აკეთებდა აქცენტს) და არა ყველა პიესის დასაზებირებლად, რასაც ბევრი „საფორტეპიანო სკოლა“ ისახავს მიზნად. თუმცა, მიუხედავად მეთოდური თავისუფლებისა, გერსტენბერგის სახელმძღვანელო ზუსტად განსაზღვრული და სისტემატიზირებულია.

თავის სახელმძღვანელოში გერსტენბერგი მიმართავს რელატიურ სისტამასაც, მხოლოდ ფრიდა ლებენშტაინისაგან განსხვავებით, იგი არ აიძულებს პედაგოგს ამ მეთოდის აუცილებლად გამოყენებას.

გერსტენბერგის სახელმძღვანელოს დადებითთან ერთად საკმაო ხარვეზებიც გააჩნია. მაგრამ ამ ავტორის განსაკუთრებულ პოზიტიურობად უნდა მივიჩნიოთ მისი სწრაფვა მოსწავლის შემოქმედებითი უნარის გასანვითარებლად. აქტიურობის ქვეშ იგი გულისხმობდა მოსწავლის „თანაშემოქმედებას.“

ეს ტერმინი მით უფრო გასაგებია, თუ გავიხსენებთ ანტონ რუბინშტეინის სიტყვებს: „შესრულება-მეორე შემოქმედებაა.“

ვილლი შნაიდერი

ვილლი შნაიდერმა 1955 წელს გამოსცა სახელმძღვანელო „საფორტეპიანო ანბანი“ და ქვესათაურში მიუთითა, რომ ეს არის „ფორტეპიანოზე დაკვრის სახელმძღვანელო - მისადაგებული დროის სულთან“. ავტორმა ამ ნაშრომის ორი რედაქცია გამოსცა, თუმცა განსაკუთრებული ნოვატორობით არც ერთი არ გამოირჩევა(16.1973:140).

ვ.შნაიდერის სახელმძღვანელოში ვხვდებით სხვადასხვა ტიპის პიესებს; პოზიტივად უნდა ჩაითვალოს, რომ კრებულში გვხვდება არა მხოლოდ გერმანული მუსიკა: ავტორი მიიჩნევს, რომ მოსწავლეები უნდა გაეცნონ სხვადასხვა ხალხის მუსიკას და განსხვავებულ სტილს, ასევე თანამედროვეობაში, დღევანდელობაში არსებულ მუსიკალურ მასალას.

სანოტო სისტემის გაცნობისას შნაიდერი ეყრდნობა ბურკარდის მეთოდს და მის 11 ხაზიან სისტემას.

იგი ცდილობდა მოსწავლეების გემოვნების განვითარება; თუმცა, სამწუხაროდ ეს პიესები ბავშვებს სიხარულს ვერ ანიჭებდა, რადგაც ისინი არც თუ საკმარისად მხატვრულ დონეზე „გადაკეთებული“ (და არა შექმნილი); ამდენად, ისინი მოკლებულია პოეტურ განცდას, რომელიც ბავშვში გამოიწვევდა სითბოს, სიხარულს ან თუნდაც სინანულს და ა.შ.

და მაინც, **შნაიდერის - როგორც მეთოდისტის დადებით მხარედ უნდა ჩაითვალოს ის, რომ იგი არ ბოჭავს მოსწავლეს და მასწავლებელს:**

1. იგი ლაკონურია; მოსწავლეს მხოლოდ ცალკეული გამონათქვამებით (შუმანის, პაუერის და ა.შ.) მიუთითებს;
2. იგი მასწავლებელსაც არ მიუთითებს, როგორ ახსნას ესა თუ ის მარტივი მუსიკალური ცნება;
3. მაგრამ შნაიდერი მასწავლებელს ახსენებს: თუ ახალ ნანარმოებში უცნობი საშემსრულებლო ელემენტები გამოჩნდება, მონაფეს უნდა მიუთითოს - კერძოდ რაზე უნდა გაამახვილოს მან ყურადღება მოცემული მინიატურის შესწავლისას.

ფრიც ემონგსი

„თანამედროვე საფორტეპიანო სწავლების“ სერიას განეკუთვნება XX საუკუნის 60-იან წლებში გამოსული ფრიც ემონგსის კრე-

ბულიც, რომელსაც ეწოდება „ფორტეპიანოზე დაწყებითი დაკვრა“ (ორ ნაწილად); **Emonds Fritz. Erstes Klavierspiel. 1962.**

კრებულს ახლდა დამატებითი სანოტო რვეულები, სათანა-დოდ შერჩეული იოლი პიესებით, რომლებიც განეკუთვნებიან სხვა-დასხვა ეპოქასა და სტილს: ინგლისელი ვერჯინალისტებიდან - ბარტოკამდე, სტრავინსკიდან - ორფამდე.

სანოტო გრამატიკის შესასწავლად ემონტსი ბურკარდის სისტემას ეყრდნობა: ერთდროულად ორივე სანოტო გასაღების შესწავლა, საყრდენად -, დო -“ ს გამოყენება ორ სანოტო სისტემას შორის (16.1973:142).

უნდა აღინიშნოს, რომ ემონტსი არც კი იხსენიებს მოწაფის სმენის ან რითმის გრძნობას, მისი შემოქმედებითი უნარის განვი-თარებას, ფურცლიდან კითხვის საკითხს - მუსიკის სწავლებისათვის აუცილებელი ყველა ჩამოთვლილი კომპონენტი თვითდინება-ზეა მინებებული.

ემონტსი უპირველეს როლს ანიჭებდა საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარებას: მისი აზრით, საფორტეპიანო სწავლე-ბის უმნიშვნელოვანესი საფუძველი თითისა და კლავიშის კონ-ტაქტის ფიზიოლოგიური განცდაა. ამ ამოცანის შესასრულებლად ემონტსი საკმაოდ ხანგრძლივ დროს უთმობს ქვინტურ პოზიციებს. ცოტა მოგვიანებით ჩნდება დავალება: იმავე კვინტურ პოზიციაში მღერადად დაკვრის შეთვისება, რასაც ჯერ კიდევ ბახი მიგვითი-თებდა თავის ინვენციები. ეს მეთოდიც საკმაოდ ცნობილია: საყ-რდენი - პირველი თითი გაჩერებულია (მაგ: დო-ზე), დანარჩენი თი-თები - ძლიერი ბგერის მისაღებად, რიგ-რიგობით, ზევიდან უკრა-ვენ ბგერებს (მაგ: მე-5 თითით - სოლ, სოლ, სოლ; მე-4 თითით - ფა, ფა, ფა და ა.შ.).

ლ. ბარენბოიმი მიიჩნევს, რომ ბავშვის ჯერ კიდევ სუსტი და ჩამოუყალიბებებელი თითებისთვის არც ისე სასურველია მხო-ლოდ ამ ტიპის სავარჯიშოებზე შეჩერება.

თუმცა შესატყვისი მომზადების შემდეგ, ამ ტიპის სავარჯი-შოები სასარგებლოა თითების გასამაგრებლად და მათი დამოუკი-დებლად მოძრაობის გამოსამუშავებლად.

ოტტო ირმერი

XX საუკუნის 50-იან წლებში გამოვიდა ოტტო ირმერის სა-ხელმძღვანელო - „გზა ფორტეპიანოზე მუსიცირებისათვის“ (**Irmter Otto. Ein Weg zum Musizieren am Klavier**).

ეს სახელმძღვანელო უპირისპირდება იმ სკოლებს, რომელთათვისაც მთავარია ტექნიკური მიღწევები; ავტორმა თავისი სახელმძღვანელოდან ამოიღო ტექნიკური საგარჯვიშოები, თუმცა არა იმიტომ, რომ მან არ იცოდა მათი ფასი. ირმერის მთავარი მიზანია ბავშვის შემოქმედებითი პოტენციალის და დამოუკიდებელი ინიციატივის გამომუშავება. უაღრესად დიდი სარგებლობის მომტანია ბავშვისათვის იმპროვიზირება 5 ბგერაზე. ამ პროცესში თითქმის შეუმჩნევლად, ბავშვი იწყებს კლავიშზე ყველა თითის „სწორად“ გამოყენებას, ხშირად სრულიად გამართული აპლიკატურითაც (16.1973:152).

ახლებურადაა მოცემული კრებულში ნაწარმოებების მონაცვლეობა: რთულ პიესას მოსდევს იოლი; შემდეგ ისევ რთული და ა.შ. ავტორის განმარტებით, ნაწარმოებების სწრაფი და იოლი შეთვისება დადებითად მოქმედებს ბავშვის ფსიქიკაზე და სტიმულს აძლევს შემდეგი ნინააღმდეგობების დაძლევისას.

ავტორი ძალიან სწრაფად მიინევს ნინ: ის მოსწავლეს შეასწავლის ორივე საგასაღებო ნიშანს, კვინტურ პოზიციებს, რამდენიმე ხნის შემდეგ გადადის გრძლიობების გაცნობაზე. ავტორი საინტერესოდ გვიხატავს გრძლიობებს: „მეოთხედი-ნაბიჯი“, „ნახევარი-სიმშვიდე“, „მთელი-დასასარული“ და ა.შ. - ნუ დაგვავიწყდება, რომ ეს ყველაფერი არის იმპროვიზაცია....სახელმძღვანელოს გაცნობისას გვეუფლება ის აზრი, რომ ალბათ ამ „სკოლით“ სარგებლობა სასურველია არა პირდაპირ პირველი სასკოლო (ანუ 7 წლის), არამედ 8-9 წლის ასაკიდან.

„სკოლაში“ არსებული ბევრი სასარგებლო მეთოდის გარდა, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს სახელმძღვანელოს მხატვრული გაფორმებაც (ყდა, ფორმატი, პიესების თავსართი, ილუსტრაციები და ა.შ.), რაც სრულებითაც არ არის მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობის ფაქტორი ბავშვთან მუშაობის პროცესში.

ფრიც ისსელმან

„ახალი საფორტეპიანო სკოლა - მუსიკის პატარა რვეულით“ - ეს სახელმძღვანელო ეკუთვნის ფრიც ისსელმანს და გამოცემულია 1965 წელს (**Iesselmann Fritz. Die neue Klavierschule mit der kleinen Musiklehre. 1965**). კრებულის ყდა გაფორმებულია 12 ტონიანი თანმიმდევრობით. სერიული ნუმერაცია ბუნებრივია იწვევს კითხვებს: ნუთუ ეს სახელმძღვანელო იყენებს დოდეკაფონურ მეთოდს?

მაგრამ არა, აქ ვერ შევხვდებით დოდეკაფონიას. მაშინ რისი მანიშნებელია 12 ტონიანი სერია? სახელმძღვანელოს ბოლოში მოთავსებულია საკითხები, მუსიკის თეორიის საყოველთაოდ ცნობილი მოკლე კურსიდან: აქ გვხვდება ინფორმაცია სანოტო დამწერლობისა და ჰარმონიის კურსის, ძველი კილოების, ტონალობებისა და დოდეკაფონური სერიის შესახებ. მხოლოდ ის რჩება გასარკვევი, ვისთვისაა განკუთვნილი ეს მასალა: ბავშვისთვის? ვვარაუდობთ, რომ იგი ეძღვნება არა მოსწავლეებს, არამედ პედაგოგებს. პიესებში ხშირადაა მოცემული გარკვეული ციფრები, რომლებიც განმარტებულია მუსიკალურ-თეორიულ ნაწილში, რაც მიანიშნებს იმას, რომ პედაგოგი თავიდანვე უნდა იყოს ჩართული და დაინტერესებული, რომ მოსწავლეს დაანახოს სწორი გზა(16.1973:152).

რაც შეეხება „ტექნიკურ სავარჯიშოებს,“ აქ არავითარი სიახლე არ იყევთვება. პირიქით, მაქსიმალურადაა გამოყენებული უფროსი თაობების პედაგოგების მეთოდები: პირველივე სავარჯიშოები, რომელსაც კრებულში შევხვდებით, მოცემულია შემდეგნაირად: ყოველი თითო დაწყობილია კლავიშზე და უკრავს თითო-თითოდ, რამოდენიმეჯერ ერთმანეთის მიყოლებით. ებლა კი გავეცნოთ სულ ბოლო სავარჯიშოს: მოსწავლე უკრავს 4 ბგერიან აკორდებს და მათში ერთმანეთის მიყოლებით გამოყოფს თითო-ეულ ბგერას.

- ისსელმანის მეთოდებში უნდა აღინიშნოს დაწყებითი სწავლების საფეხურზე პოზიციურ დაკვრაში შეტანილი დამატება: პოზიციურ დაკვრასთან ერთად ის ახამებს ხელის გადატანას კლავიატურის გასწვრივ. ამავე დროს, 5 თითიან ფიგურაციებში შეპყავს შავი კლავიშები. ეს კრებულის ავტორს საშუალებას აძლევს დიდ ხანს არ დაყოვნდეს მაჟორულ ტონალობაზე და მოდულაციებიც გამოიყენოს.
- პრინციპულად სწორად მიიჩნევა ისსელმანის მიერ კრებულში შეტანილი პედლის გამოყენების ნიმუშები. ამას ავტორი ყოველგვარი წინასწარი მომზადების გარეშე აკეთებს: სპეციალურად შერჩეულ პიესებში ერთმანეთს უპირისპირებს საკმაოდ მოზრდილ მონაკვეთებს, რომელთაგანაც ერთი ულერს მთლიანად ერთ პედალზე, ხოლო მეორე -სრულიად უპედლოდ; ე.ი. პედალი გამოიყენება, როგორც ბგერათა ხმოვანებაში ფერადოვანი

ულერადობის ნარმომქმნელი. ბავშვს საშუალება ეძლევა მოისმინოს მის მიერ დაკრულ მუსიკაში ბერების განსხვავებული ულერადობა.

ეს მეთოდი მისაღები და სასარგებლოა ფორტეპიანოზე სწავლის დაწყებით საფეხურზე. **ხშირად პედაგოგები მოსწავლეებს პედლის ტაქტის ძლიერ დროზე გამოყენებისაკენ მოუნოდებენ.** ამის გამო ბავშვები პედლის ჭეშმარიტ დანიშნულებას ვერ გებულობენ და მას მექანიკურად, ტაქტის ზომის გამოსათვლელად იყენებენ.

კარლ ადოლფ მარტინსენი

„ფორტეპიანოზე ინდივიდუალური სწავლების მეთოდიკა“

მომავალი მუსიკოსის სწორი ორიენტაციით აღზრდის მიზნით საჭიროდ მივიჩნიეთ, პირველ რიგში განვიხილოთ ევროპაში ცნობილი პიანისტისა და პედაგოგის - კარლ ადოლფ მარტინსენის ნამრომი., „ფორტეპიანოზე ინდივიდუალური სწავლების მეთოდიკა,“ რომელიც 1957 წელს დაიბეჭდა ლაიფციგში(22. 1977:3-90).

კ.ა. მარტინსენი წლების მანძილზე ასწავლიდა უმაღლეს სამუსიკო სკოლებში: ლაიპციგში (1914–35წწ), ბერლინში (1935–45წწ), როსტოკში (1945–49წწ) და ისევ ბერლინში (1950–55წწ). წლების მანძილზე მისი პიროვნებით და ნაშრომებით მუსიკოსების დაინტერესებას განაპირობებს მარტინსენის დიდი პედაგოგიური გამოცდილება და ბრწყინვალე ცოდნის მარაგი. თავისი ძირითადი პოსტულატით, რომელიც უკვე არსებული სწავლების თეორიისა და მეთოდიკის კრიტიკულ გადამუშავებას მოჰყვა, მარტინსენი უთანაბრდება მსოფლიო მასტების ისეთ პედაგოგ-თეორეტიკოსებსა და პრაქტიკოსებს, როგორებიცაა ა.გოლდენვაიზერი, ფ.ბლუმენფელდი, კ.იგუმნოვი, ჰ.ნეიგაუზი, ს.ფაინბერგი და სხვა გენიალური მუსიკოსები.

ზემოთ ჩამოთვლილ ბუმბერაზ მეცნიერ-პედაგოგებს შორის აზრების ძირითადი თანხვედრა მდგომარეობდა შემდეგში:

1. მონაფებში უნდა აღვზარდოთ შედევრების შეცნობის უნარი და ამავე დროს, არ შევაფერხოთ მათი ცხოვრების განვითარება-აი, ამაში გამოიხატება პედაგოგიური ხელოვნების სიმწიფე და სრულყოფა. ფორტეპიანოს პედაგოგმა ამას შეიძლება მიაღწიოს იმ შემთხვევაში, თუ თავისი მოღვაწეობის მანძილზე შეინარჩუნებს ხელოვა-

ნის და მხატრების სულს და არ გარდაიქმნება ცხოვრები-საგან გაუცხოებულ და თავისი მოწაფეებისათვის უცხო ადამიანად.

2. **საფორტეპიანო** პედაგოგიკა დიდი ხნის მანძილზე ეფუძნებოდა დოგმას, რომლის თანახმადაც, სწავლების სისტემის საფუძველი იყო ფიზიოლოგია. მარტინ-სენმა დაამტკიცა, რომ პირველადი-ფიზიოლოგიური განწყობა უნდა შეიცვალოს პირველადი-ფიზიოლოგიურით.
3. **სადაცო საკითხი** იყო (და ხშირად დღესაც გაისმის) ბგერათსიმალლებრივი ზუსტი სმენის (ანუ ე.ნ. აბსოლუტური სმენის) საკითხი.
მარტინსენმა განმარტა: ის კი არ არის მნიშვნელოვანი, შეძლებს თუ არა მონაცე განსაზღვროს მოცემული ბგერის ზუსტი სიმაღლე, არამედ ფორტეპიანოზე დაკვრის პროცესში, ნამდვილად მნიშვნელოვანია შინაგანი სმენა და იმის ნიჭი, რომ მან შეიგრძნოს სულიერი ძვრები, რომლებიც გახმოვანებულ ბგერათა რიგს გარდაქმნის ხატოვან წარმოსახვებად.
4. მარტინსენის (და როგორც ირკვევა მსოფლიოს უდიდესი პედაგოგების და შემსრულებლების) ძირითადი მოთხოვნა პედაგოგებისადმი შემდეგში მდგომარეობს: **პირველივე გაკვეთილიდან მოწაფეც და პედაგოგიც მთელ ყურადღებას უთმობენ ფორტეპიანოს ბგერის სილამაზეს.**

თავად მარტინსენის პედაგოგები იყვნენ ლისტის მოწაფეები ა. რაიზენჰაუერი და კ. კლინდვაირტი, რომლებიც ბევრ საინტერესო ინფორმაციას აწვდიდნენ მარტინსენს გენიალური ლისტის შესახებ. შემდგომში მარტინსენი მუდმივად იხსენებდა თავისი მასწავლებლების მონაყოლს: თუ როგორ ბგერას გამოსცემდა როიალი, როდესაც მასზე ლისტი უკრავდა; როგორ ასწავლიდა იგი თავის მოწაფეებს და ა.შ.

პრინციპში, ყველა ზემოთ დასახელებული ბუმბერაზი პედაგოგები, მუდმივად ფორტეპიანოს ბგერის სილამაზეზე მიუთითებდნენ თავიანთ მოწაფეებს და სთავაზობდნენ მათ სხვადასხვა მეთოდს მის მისაღებად. ფორტეპიანოზე დაკვრისას მთავარი იყო - არც ერთ შემთხვევაში არ შენელებულიყო ყურადღება ბგერის ხმოვანების ხარისხისადმი, მიუხედავად იმისა, მელოდიას ასრულებდნენ თუ შემაერთებელ პარტიას. ეს მოთხოვნა გამართლებუ-

ლი იყო ნაწარმოების მთლიანი იდეური ხაზის ერთიანობის და მთლიანობის შესანარჩუნებლად. როგორც მარტინსენი მიიჩნევდა, მუსიკალურ ტექსტში არაფერი არ არის მეორეხარისხოვანი, იქ ყველაფერი მნიშვნელოვანია, რადგანაც ყოველი ბგერა განსაზღვრული აზრის მატარებელია.

გაკვეთილი დამწყებ მუსიკოსთან.

კ.ა. მარტინსენი მიუთითებს, რომ რჩევები თანაბრად ეკუთვნის როგორც ნორჩ, ისე ასაკოვან დამწყებ მუსიკოსს:

1). ზოგიერთი ვაი-პედაგოგები სწავლების პროცესში მოითხოვნენ, რომ მონაფეზ „ალარასოდეს არ დაუკრას სმენით,“ ე.ი. იგულისხმება სიმღერის ან რაიმე თავისუფალი კომპოზიციის დაკვრა. ასეთი „გაფრთხილების“ შედეგად მიიღილებთ მუსიკოს-ხეიბარს, რომელსაც ალარასოდეს შეეძლება გახდეს ნამდვილი შემსრულებელი.

2). პროცესის წარმართვის სწორი კანონი:

ა) სმენიდან – კლავიშებისაკენ ე.ი. ბგერათშემოქმედები-დან – კლავიშებისაკენ.

ბ) ნოტების წაკითხვისას თვალის „პრძანება“ არავითარ შემთხვევაში პირდაპირ არ უნდა გადაეცეს თითებს, თორემ ბავშვს ებადება კითხვა: რა საჭიროა სმენის განვითარება თუ ისედაც გამოდის ყველაფერი? თუ მეცალინეობა გაგრძლდა ასეთი თანმიმდევრობით: თვალი – კლავიში – სმენა, ბავშვი მალე დაკარგავს სწავლის სიამოვნებას და თავს დაანებებს მუსიკის სწავლას.

გ) ხშირად ხდება, რომ ბავშვს (ან მოზრდილს) საკმაოდ კარგად განვითარებული თითები და ტექნიკა აქვს, ხოლო მსმენელი მაინც არ იხიბლება. ასეთ შემთხვევაში, პრალი მთელი სიმძიმით პედაგოგს ედება, რადგანაც მან მონაფეს სათანადოდ არ განუვითარა ბეგერათშემოქმედების ნიჭი.

დ). ნოტების შესწავლა დამწყებთან მხოლოდ მას შემდეგ ხდება, როდესაც პედაგოგი დარწმუნდება, რომ ბავშვს ნადვილად შეუძლია დაკვრა სმენის პრიმატით (ე.ი. სმენის „ხელმძღვანელობით“) იგულისხმება არა უბრალოდ – სმენა, არამედ „სულიერებით ალსავსე სმენით“, რომელიც ბგერათშემოქმედებას წარმოქმნის.

3). **სკოლებში ტარდება სიმღერის გაკვეთილები, მაგრამ ამ გაკვეთილებს მუსიკოსების აღზრდაში მხოლოდ იმ შემთხვევაში ექნება შედეგი, თუ დაიცავენ შემდეგ პირობას:**

ა. ლამაზად სიმღერა;

ბ. ფურცლიდან კითხვით სიმღერა:

**გ. მუსიკალური ლიტერატურის ცოდნა(რეპერტუარის
მუდმივად განახლების ხარჯზე);**

სიმღერის სწავლების დროს აღნიშნული ტრიადის დაცვას
მოითხოვს მსოფლიო მასშტაბით მოღვაწე ცნობილი პედაგოგები.
განსაკუთრებით დიდ ინტრესს ავლენენ პედაგოგი-პიანისტები.
როგორც ექსპერიმენტებმა გვიჩვენა, სიმღერის დროს ბავშვმა თუ
ლამაზად არ გააქცერა ბგერა, ისინი ფორტეპიანოზეც ისევე უხე-
შად დაუკარავენ, როგორც იმღერებენ. არც ის შეიძლება ვიფიქ-
როდ, რომ მხოლოდ სწორად სიმღერის გამო შეიძლება კარგი პია-
ნისტი აღიზარდოს; მაგრამ ცუდად ნასწავლი მანერით სიმღერის
შესრულება, ნამდვილად დიდ ზიანს აყენებს მომავალ ინსტრუმენ-
ტალისტს.

**მარტინსენი ასე მიმართავს პედაგოგებს, რომლებიც დამ-
წყებებთან მუშაობენ:**

**-1. წარმარტებას მხოლოდ იმ შემთხვევაში მიაღწევთ, თუ
მთელი თქვენი მოღვაწეობა ერთი მიზნისაკენ იქნება მიმართული:**

**-2. გააღვიძეთ მოწაფეში დაინტერესება ყველანაირი სავარ-
ჯიშოსადმი, რაც მიმართული იქნება ფორტეპიანოზე დაკვრასთან
დაკავშირებით;**

**-3. გამების და არპეჯიოების დაკვრა, სტაკატოზე დაკვრა და
ა.შ.; როდესაც დამწყები მოწაფე უკვე საკმაოდ სწრაფ ტემპში დაძ-
ლევს ამ დავალებას – მხოლოდ შემდეგ შეიძლება ნოტების შესწავ-
ლაზე გადასვლა.**

**მარტინსენის შეხედულება საფორტეპიანო ტექნიკის შესა-
ხებ:**

• „უმჯობესია სულ არ იმუშაოთ ტექნიკაზე ე.ნ. „სუფ-
თა“სახით, ვიღრე ვიმუშაოთ არა სწორად ან დამახინჯებულად.“

მარტინსენი თავის ნაშრომში მოიხსენებს სხვადასხვა მუ-
სიკოსებს, მეცნიერებს, პოეტებსა და პედაგოგებს, თუმცა გან-
საკუთრებული აღვილი მუდმივად ფერენც ლისტს ეთმობა. მარ-
ტინსენი მიიჩნევდა, რომ მისი სწავლება მთლიანად ეყრდნობო-
და ლისტის „მეთოდებს“ და გენიალური ლისტის პედაგოგიკი-
დან ამოიზარდა.

მარტინსენისთვის ერთ-ერთი სახელმძღვანელო დებულება
იყო ამონარიდი ლისტის მოწაფის დედის წიგნიდან, რომელიც გვა-

უნცებს: „ლისტი დასაწყისში ყოველმხრივ შეისწავლიდა ნაწარმო-ებს, ცდილობდა ყველა დეტალში გარკვევას, ყველა წვრილმანის შეცნობას. ამის შემდეგ მუშაობდა ხელებით და თითებით, რათა გადმოეცა ის შეგძნებები და განცდები, რაც ნაწარმოების გაანა-ლიზებისას შეიცნო. ლისტის სიტყვებიდან გამომდინარე, ყველაზე ძნელია ის ხელოვნება, როდესაც მსმენელებისათვის უნდა შექ-მნა იმის იდენტური ხატი, რომელსაც თავად შეიგრძნობ.

შეგრძნობა—თუნდაც ძალიან ინტესიური დოზითაც – ჯერ კი-დევ არ იძლევა შესრულების გარანტიას. უნდა შეგეძლოს(გქონ-დეს უნარი) გაღმოსცე ის, რასაც გრძნობ“.

მარტინსენის კიდევ ერთი სასარგებლო რჩევა: ფორტეპია-ნოზე შემსრულებლებს მუდამ უნდა გავახსენოთ, რომ ოსტატო-ბის დონის მოსამატებლად საჭიროა სხეულის ფიზიკური მომ-ზადება და მოქნილობა.მუსიკოსი–შემსრულებელი – სპორტუ-ლი ადამიანია და ისეთივე უნდა დარჩეს ბოლომდე.

თავი VI ავსტრიული სკოლები

იოზეფ დიხლერი

იოზეფ დიხლერი ცნობილი ავსტრიელი პიანისტი, პედაგოგი და მეთოდისტი იყო. მისი ავტორობით 1948 წელს გამოიცა მეთოდური „სკოლა“ (**DIchler Josef.Der Weg zum kunstlerIschen KlavIrs-pIel.1948**). ეს ნაშრომი იმით არის განსაკუთრებით საყურადღებო, რომ ავტორი თანდათან განიხილავს სწავლების უფრო ადრინდელ ეტაპზე არსებული სახელმძღვანელოების ხარვეზებს და გვთავაზობს მათი აღმოფხვრის გზებს.

იმავე 1948 წელს გამოვიდა მარია ლოეგერისა და იოზეფ დიხლერის ერთობლივი სახელმძღვანელო „საფორტებიანო სკოლა დაწყებითი გაკვეთილებისათვის“, რომელიც გამოიცა ვენის სამუსიკო და სასცენო ხელოვნების აკადემიის გრიფით (**MarIa Lueger unter mItarbeit von Josef DIchler. KlavIerschule fur den Anfangsunterricht.1948**). ამ კრებულში გადმოცემულ სასწავლო პრინციპებს, პროგრესული პედაგოგიკა დღესაც ითვალისწინებს(16.1973:155-161).

სახელმძღვანელო 2 ნაწილიანია; ყურადსაღებია ის ფაქტი, რომ ეტყობა ავსტრიაში იმდენად ჰქონდა ფესვი გადგმული სწავლების საწყის ეტაპზე მხოლოდ ერთი, სავიოლინო გასაღების შესწავლას, რომ აღნიშნული „სკოლის“ I ნაწილი მთლიანად სავიოლინო გასაღებში დაწერილ პიესებს ეთმობა. კრებულის II ნაწილი კი ორივე გასაღებში ერთდროულად დაწერილი პიესებისთვისაა განკუთვნილი. ასე რომ, მსურველებს დაწყებითი სწავლებისათვის, საკუთარი შეხედულებისამებრ შეეძლოთ შეერჩიათ სახელმძღვანელო.

•პირველი გაუთვალისწინებელი ხარვეზი, დიხლერის აზრით -ძველ სკოლებში ბანის გასაღების დაგვიანებით სწავლება-ში უნდა ვეძიოთ, რაც იწვევდა გართულებას მუსიკის გრამატიკის შესწავლისას; ეს ნათლად გამოიხატებოდა ნოტების ნაკითხვის და ასევე მარცხენა ხელის ფუნქციონირების ჩამორჩენაში. ბანის გასაღების შესწავლისას, დიხლერი მხარს უჭერდა ჩვენთვის კარგად ცნობილ -- ბურკარდისეულ მეთოდს.

•ერთ-ერთი ძირითადი მოთხოვნა იყო ბავშვის ყველანაირი მუსიკალური მონაცემის ერთდროულად და თავიდანვე განვითარება. ეს გზა მიზნად ისახავს მუსიცირების უნარის გამოვლენას. ავტორები აქვე მიუთითებენ, რომ ტექნიკურმა განვითარებამ არ უნდა დაჩრდილოს ბავშვის შემოქმედებითი ნიჭი. დასახული

ამოცანის გადასაჭრელად ავტორები განმარტავენ, რომ ბავშვის შემოქმედებით აღზრდა უნდა დაიწყოს ხალხური სიმღერების სწავლებით, მათი მელოდიის მშვენიერების წვდომით და მხოლოდ შემდეგ უნდა ვაზიაროთ ისინი „მაღალ ხელოვნებას.“

1.) „სკოლის“ ავტორები მეტრო-რითმის შესწავლისას, თავი-დანვე მიმართავენ ბუნებაში არსებულ რითმულ მოძრაობებს – მა-გალითად: ზარების რეკვა, შეშის დახერხვა, დაპობა, ტაშის დაკვრა და ა.შ. ამ მაგალითების საშუალებით ბავშვები თავად განასხვავებენ დარტყმის ძლიერ და სუსტ ტალღას.

2). წინა პერიოდის „სკოლების“ ძირითად შეცდომად ლოეგერი და დიხლერი მიიჩნევდნენ დიეზებისა და ბემოლების დაგვიანებულად შესწავლას. ისინი მოუწოდებდნენ პედაგოგებს, რომ 5 თითიანი პოზიციური დაკვრა განეხორციელებინათ არა მხოლოდ თეთრ, არამედ შავ კლავიშებზეც ისე, რომ ბავშვებს ცერი თითიც გამოეყენებინათ დიეზებისა და ბემოლების დაკვრისას.

3). დიხლერი ძველ „სკოლებს“ აკრიტიკებს იმის გამო, რომ მათში იგნორირებულია პოლიფონია და ძირითადი ადგილი ეთ-მობა პომოფონიურ პიესებს – მარცხენა ხელში სტერეოტიპური თანხლებით.

აქედან გამომდინარე, ავტორები ისეთ დასაკრავ მასალას გვთავაზობდნენ, რაც თითქმის სწავლების საწყის ეტაპზევე უზრუნველყოფს თითოეული ხელისთვის დამოუკიდებლობის გამომუშავებას. დიხლერის აზრით, მაშინაც კი, როდესაც ხუთ თითიან სავარჯიშოებს ვაკვრევინებთ ბავშვებს, შეგვიძლია და ვალდებულებიც ვართ, სათანადო დამოუკიდებლობა მივანიჭოთ თითოეულ ხმას; მაგალითად: მარჯვენა ხელით ვუკრავთ – ფორტეს, მარცხენათი-პიანოს (და შემდეგ პირიქით); მარჯვენაში-ლეგატო, მარცხენაში – სტაკატო (და პირიქით); მარჯვენაში მოკლე ლიგით დაყოფილი ბერები, მარცხენაში – გადაბმული გრძელი ლიგით (და პირიქით). ეს სავარჯიშოები ხელს უწყობს ორხმიანობის მოსმენის შეჩვევას. ამის საფუძველზე მოსწავლე იოლად და სწრაფად დაძლევს პოლიფონიურ ფაქტურას და რაც მთავარია, საწყის ეტაპზევე დაადგება პოლიფონიური აზროვნების არა მექანიკურ, არა-მედ სწორად განვითარების გზას.

4). დიხლერი და ლოეგერი აკრიტიკებდნენ წინა კრებულების „ავტორებს“ - სწავლების საწყისი ეტაპისთვის განკუთვნილი ნაწარმოებების გამო, რომლებშიც ბავშვისათვის ფორტეპიანოზე

მუსიცირებისთვის განკუთვნილი სივრცე (დიაპაზონი) – დიდი ხნის მანძილზე შეზღუდული იყო.

* ამიტომ, დიხლერი და ლიეგერი თავიანთი, „სკოლის“ პირველ ნაწილში ათავსებენ 5 თითიან პოზიციაში (ცერის ამოდების გარეშე) დასაკრავ სავარჯიშოებს; ავტორები ურჩევენ მასწავლებლებს: ორივე ხელით ცალ-ცალკე, 5 თითიან პიზიციაში მელოდიის დაკვრას სხვადასხვა ტრნალობაში და რეგისტრში, 5 ბეგრის დაკვრას გამოტოვებული ბეგერების სხვადასხვა ვარიანტის (მაგ; ტერციის – c –e- f- g-a) სამუალებით; ან მე-6 ბეგერის დამატებას - გამეორების (მაგ: d-e-f-f-g-a) ხარჯზე.

5). ასევე ყურადსალებია წინამდებარე „სკოლაში“ სწავლების საწყის ეტაპზევე ყურადლების გამახვილება მელოდიური ხაზის ლოგიურ დაყოფაზე. ფრაზირებისა და არტიკულაციის დროული შესწავლა უადგილებს ბავშვს დასაკრავი ნაწარმოების სტრუქტურაში ორიენტირებას.

მიუხედავად მთელი რიგი დადებითი მეთოდური პრინციპები-სა, დიხლერის ხელმძღვანელობით შედგენილ „სკოლას“ მაინც გააჩნია ხარვეზი, რაც კრებულებში გამოყენებული საილუსტრაციო მასალის სტილისტური შეზღუდულობით ხასიათდება. ამავე დროს, ამ პერიოდის სასწავლო ლიტერატურაში აუცილებლად უნდა ყოფილიყო შეტანილი თანამედროვე კომპოზიტორების ნაწარმოებები.

ვენის ინსტრუმენტული სკოლა - ჰარალდ ბოე იმპროვიზაციის სწავლების ხერხები

ვენის უნივერსალურმა გამომცემლობამ - 1984 წელს დაბეჭდა ჰარალდ ბოეს „საფორტეპიანო სკოლა,“ რომელიც 2 ტომისა-გან შედგება; თითოეული მათგანი შეიცავს თეორიულ რვეულს – მასწავლებლისათვის და საფორტეპიანო ლიტერატურას-ბავშვები-სათვის; (**Wiener Instrumentalschulen. Harald Boje – Klavierliteratur für Fortgeschrittene. I-II Bande.**)

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს სახელმძღვანელო აერთიანებს ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების დადებითი ფუნქციის მატარებელ ძირითად მეთოდებს. განსაკუთრებულ ყურადლებას შევაჩერებთ იმპროვიზაციის სწავლების იმ ხერხებზე, რომლებიც მასწავლებლებისათვის განკუთვნილი პირველი ტომის თეორიულ რვეულშია მოცემული (35.1982:10)

ვენის ინსტრუმენტული სკოლები დიდ მნიშვნელობას ანიჭებენ იმპროვიზაციას, რომელიც სწავლების საწყისი ეტაპიდანვე ერთ საფეხურზეა დაყენებული ნოტებით დაკვრასთან.

* ამ ფაქტის მუსიკალური თვალსაზრისით გამართლებული მიზეზი და საფუძველი გააჩნია: სწავლების მიზნიდან გამომდინარე, მოსწავლებს შესაძლებლობა ეძღვათ თავიანთ საკრავზე ყველა ეპოქის, სტილისა და მიმდინარეობის მუსიკა დაუკრან. კლასიკურთან ერთად, ეს დღეს არის ჯაზი, პოპ-მუსიკა და ავანგარდული მუსიკა: ყოველი მათგანი გულისხმობს იმპროვიზირების განსხვავებულ გზას და განვითარების უახლეს სტადიას.

* იმპროვიზირების პედაგოგიური საფუძველი მუსიკალურად განპირობებულია: მოსწავლებმა უნდა ისწავლონ თავიანთი საკრავების შესაძლებლობები, განთავისუფლდნენ დამკვიდრებული (ხშირად - ტრაფარეტული) წესებიდან, მოიძიონ შესრულების ახალი გზები. ამ მიზნის განსახორციელებლად მოსწავლეს შეუძლია დაუკრას: ა). მარტო (სოლო); 2). მაგრამ, უკეთესი შედეგის მისაღებად შესაძლებელია სხვასთან ერთად იმპროვიზირება - მხოლოდ სანოტო ტექსტის გარეშე. ჯგუფური იმპროვიზაცია ნიშნავს: იმოქმედე და ორეაგირე იმისათვის, რომ ერთი საერთო მუსიკალური ქმნილება მიიღო. კომუნიკაციის პროცესში შემსრულებლები ითვალისწინებენ ერთმანეთის ქმედებას და ყოველ მათგანს თავისი წვლილი შეაქვს მიზნის მისაღწევად.

იმპროვიზაცია ყოველთვის იყო საშემსრულებლო (პრაქტიკული დაკვრის) უმნიშვნელოვანესი ელემენტი. როდესაც დაიწყეს ზუსტი ტექსტის ჩატერა, მას მოჰყევა ახალი წესების შემოღება, რაც მოითხოვდა ტექსტის ზუსტად დაკვრას. ამან ძალიან დააკნინა შემსრულებლის შემოქმედებითი პოტენცია. მანამდე სოლისტი - შემსრულებელი --- თავად იგონებდა და ასრულებდა კადენციას; თანდათან ეს ნიჭიერება დავიწყებას მიეცა. დღეს შემსრულებლის ძირითადი მიზანია უკვე კომპოზიტორის ან რედაქტორის მიერ დაწერილი სანოტო ტექსტის ზუსტი შესრულება. რაკი არსებობს ასეთი მოთხოვნა – ის უნდა შესრულდეს. მაგრამ უგულვებელყოფილი და შეზღუდული ხდება შემსრულებლის კრეატიულობა, რაც საუკუნეების მანძილზე მაღალი კლასის მუსიკოსის საზომად ითვლებოდა.

ამ მიზეზების გამო, არ შეიძლება ინსტრუმენტული მუსიკის გაკვეთილების იმპროვიზაციის გარეშე ჩატარება. გაკვეთილზე

ნოტებით სწავლის პროცესს, იმპროვიზაცია თან უნდა მიჰყებო-დეს, როგორც დამხმარე საშუალება.

ამისთვის არსებობს რამდენიმე პუნქტი:

- დაგეგმილი დაკვრის განვითარებისათვის იმპროვიზირებისას ხდება წინასწარ მოლაპარაკება და რიგდება დავალებები. მაგრამ ნოტირებულ მუსიკასთან შედარებით განსხვავება იმაშია, რომ იმპროვიზაციულ მუსიკაში დავალებები და წინასწარი მოლაპარაკებები უფრო ღიაა და მიზნის მიღწევის სხვადასხვა გზები არსებობს; ამასთანავე მუსიკალური პროცესი განვითარების ისეთ ელემენტებს შეიცავს, რაც ნორმალური (არსებული) ნოტაციით შეიძლება არც ჩაიწეროს.
- ყველაზე თავისუფალი იმპროვიზაციის ფორმა ანუ თავისუფალი ერთად დაკვრა - ღია პროცესს წარმოშობს, როდესაც შემსრულებლებს შეუძლიათ გაუდერებულ კომპოზიციაზე უცაბედად ირდაგირონ და საკუთარი შეხედულებისამებრ იმოქმედონ.
- იმპროვიზირების და თავისუფალი ერთად დაკვრის დროს, სხვადასხვა მომენტები თამაშობს როლს: მაგალითად: ერთ-ერთ დამკვრელს სურს აჩვენოს (ან დაამტკიცოს) თუ რა ტექნიკური შესაძლებლობები აქვს, მეორეს სურს აჩვენოს - თუ რამდენად მრავალფეროვანი მუსიკალური იდეები აქვს, მესამეს უნდა - თავისი განწყობილება გადმოსცეს, მეორეს კი - სურვილი აქვს ამ ადგილას მუსიკალურად დაუკრას.
- ესთეტიკური ასპექტები ყველა შემსრულებლისგან შემოდის და უკავშირდება ერთად დაკვრას ანუ საერთო საქმეს. ეს მნიშვნელოვანია იმისთვის, რომ იმპროვიზაციის პროცესები და მათი შედეგები მხოლოდ იმპროვიზაციაში დაკავებული ხალხისგან და მათ მიერ დასახული დავალებებისა და მოლაპარაკებებიდან გამომდინარე ფასდება; მსმენელებისგან შეფასება მხოლოდ მაშინაა ღირებული, თუ მათ იციან იმპროვიზაციის შინაარსი და მიზნი.
- იმპროვიზაციის სწავლა გრძელი (დიდხნიანი) პროცესია, რომელმაც ნაბიჯ-ნაბიჯ უნდა განავითაროს და გაამახვილოს პიროვნების მუსიკალური შეგრძნება; შედეგებს უნდა გაუკეთდეს დიფერენცირება: წარმატების მიღწევა მაშინ შეიძლება, თუ ყოველთვის კრიტიკუ-

ლად შეფასდება მოლაპარაკებულ დავალებასა და იმ-პროვიზაციის მიზანს შორის მიღწეული შედეგი (შეიძლება შეფასდეს შუა შედეგიც). ეს ზეგავლენას ახდენს დავალებების დასახვის შერჩევაზე: თუ საჭიროა, ის უნდა გაუმჯობესდეს ან უნდა შეიცვალოს. მაგალითად, შემდეგი კითხვების მიხედვით:

- 1). რა შეიძლება შემსრულებელმა შეცვალოს შედეგში?
- 2). ნიშნავს ეს ცვლილება გაუმჯობესებას?
- 3). როგორ არის გაკეთებული გადასვლები?
- 4). იყო თუ არა შესაძლებელი, რომ დაკვრის იდეა წინასწარი ინფორმირების გარეშე რომ გაგეგო?

5). რითმული და მეტრული განვითარება ერთფეროვანი იყო თუ მრავალფეროვანი, გამჭვირვალე თუ გადატვირთული?

6). გარკვეული პროცესები(მაგ: გადასვლები და დასრულება) დროულად იქნა დაწყებული და დამთავრებული?

7). შეესაბამება დაკვრის იდეა და ტექნიკა ერთმანეთს? ასეთი მუსიკალური ხასიათის შეკითხვები შეიძლება დასრულდეს პედაგოგის ისეთი კითხვებით, რომლებიც იმპროვიზაციას შეეხება:

1. როგორი იყო ცალკეული შემსრულებლის მოტივაცია?
2. ყველას მიეცა თუ არა შანსი, რომ თავისი შესაძლებლობა ეჩვენებინა?
3. რომელი ურთიერთქმედებები გამოჩნდა გაუღერებულ შედეგებში?
4. რომელი ურთიერთქმედებები არსებობდნენ და დაიკარგნენ(ჩაიძირნენ)?

5. როგორ შეიძლება დაიგეგმოს და დაიხვეწოს ერთმანეთთან შეთანხმებული გარკვეული რეაციები?

6. ყველა მონაწილეს მიეცა სოლისტობის შესაძლებლობა თუ ჯერადაც გადაფარა?

მოსწავლეები, რომლებსაც იმპროვიზირების გამოცდილება არ გააჩნიათ, ვერ ახერხებენ დახმარების ან კარნახის გარეშე თავიანთი დასაკრავი შესაძლებლობების გამოყენებას. მავრამ, თუ მასწავლებელი ზუსტად განუმარტავს მოსწავლეებს იმპროვიზაციის შესრულების წესებს, ამით ის აამოქმედებს და განავითარებს ბავშვების შემოქმედებით შესაძლებლობებს, რომლებიც წარმატება ით განხორციელდება პრატიკაში:

- 1). უღერადობა შექმნი: მაგ: უღერადობის ღრუბელი.

2). ფორმის გადასვლები შექმენი: აღმავლობა, საწინააღმდეგო მოძრაობები, კონტრასტული გადასვლები და ა.შ.

3). ბერების გარკვეული თვისებები დაგეგმილად შეცვალე; მაგ: მის ამაღლება, ტემპი ნელდება და ა.შ.

4). მუსიკალური ნაწარმოების ძირითადი იდეა თვითონ შექმენი; მაგ: რონდო ან ოსტინატო.

5). განწყობილება ან გრძნობი გამოხატე; მაგ: სიბრაზე, მოწყილობა, სიჩქარე და ა.შ.

6). ა) დაუკარი გრაფიკის მიხედვით (რაც შეიძლება ზუსტად დაუკარი რომელიმე კასეტასთან ერთად).

ბ). გრაფიკიდან გათავისუფლდი და განავითარე საკუთარი იდეები.

7). ა). შეცადე დაუკრა შემდეგნაირად: მაგალითად - ორი სრულიად სხვადასხვა ინსტრუმენტი უკრავს ერთმანეთის საწინააღმდეგოს; სანამ თითოეული შემსრულებელი ცდილობს ერთმანეთის მიბაძვას, აღმოჩნდება, რომ ისინი ნელ-ნელა ემსგავ-სებიან ერთმანეთს (ინსტრუმენტთან ერთად შეგიძლიათ ხმაცმიახმაროთ).

ბ). ან ორი ჯგუფი უკრავს ერთმანეთის საწინააღმდეგო კომპოზიციას; ნელ-ნელა თითოეული ჯგუფი ერთმანეთის ელე-მენტებს გადაიღებს; ეს გრძელდება მანამ, სანამ ორივე ჯგუფი საბოლოოდ არ გაცვლის ერთმანეთში იდეებს.

8). ძალიან შედეგიანია - იმპროვიზაცია ფირფიტასთან ერთად;

9). მოახდინე რეაგირება სხვა თანაშემსრულებელზე: მაგალითად - კონტრასტირება, ვარირება, იმიტირება, აიტაცე და და-ასრულე მისი თემა, შეუშალე ხელი.....

10). ნელ-ნელა, ერთმანეთთან შეთანხმდით რაიმეზე: ერთ უდერადობაზე, რითმზე, ერთ განწყობილებაზე. . . .

პედაგოგებს ვურჩევთ:

1). რომ იმპროვიზირების სწავლების პროცესი და განვითარების ეტაპები ჩაინირონ კასეტაზე, რათა შესაძლებელი იყოს მიღებულ შედეგებზე დისკუტირება;

2). მოსწავლეების შესრულებული იმპროვიზაციები უნდა ჩაინიროს და შედგეს კატალოგი, რომლებიც ბავშვებს გამოცდილებას გადასცემს, სწორად შესრულებული ნიუანსები იქცევა იმპროვიზა-

ციის წესებად, რომლებსაც საჭიროების შემთხვევაში მეხსიერება-
ში მოიხმობენ;

მოსწავლეებისათვის განკუთვნილი რჩევები:

- ყველა იმპროვიზაციაში შეიყვანე ხმაც (ვოკალი, ბგერა);
- ყოველთვის შექმენი პაუზები;
- იგულისხმე ის,რასაც შენ უკრავ - იმის გაგრძელებად,რაც
ეხლა გაიგე;

•სხვა ინსტრუმენტებთან დაკვრისას გაითვალისწინე მათი
თვისებები:ნუ გადააჭარბებ სხვა - დაბალხმიან საკრავებს,რომ-
ლებსაც დაგვიანებული ჟღერადობა აქვს: მაგალითად - გიტარას
მიეცი საშუალება,რომ ბოლომდე გაჟღერდეს; შეეცადე მიბაძო სი-
მებიან საკრავებს.....

**რეალურად თუ შევხედავთ, იმპროვიზაცია ისევე რთუ-
ლია,როგორც ნოტებით დაკვრა. ამასთანავე იგი მოსწავლეებს
ნოტებით შესრულების პროცესშიც ეხმარება,რადგანაც ნოტებზე
ჩაწერილი მუსიკაც იმპროვიზაციის შედეგია. ანსამბლში ნოტებით
დაკვრისას, ზუსტად ის ნიჭიერებაა საჭირო,რაც ზემოთ იყო აღნე-
რილი ჯგუფური იმპროვიზირების პროცესში.**

თავი VII

რუსული საფორტეპიანო სკოლა

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში რუსეთში საფუძველი ჩაეყარა კლასიკური მუსიკის სწავლებას. მოსკოვსა და პეტერბურგში ჯერ კიდევ 1860 წლიდან არსებობდა ე.წ. მუსიკალური კლასები. აღნიშნულ კლასებში მეცადინეობა მიმდინარეობდა ელემენტარული თეორიის და საგუნდო სიმღერის განხრით. მალე მათ შეემატა სოლო სიმღერის, ფორტეპიანოს, ვიოლინოს და ვიოლონჩირლის კლასები. ცხადია, რუსული სამუსიკო სკოლის სასწავლო მეთოდები ევროპულ გამოცდილებას ეყრდნობოდა. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ფორტეპიანზე დაკვრას ასწავლიდნენ: ძმები - ანტონ და ნიკოლოზ რუბინშტეინები, ნ.დ. კაშკინი და ე.ლ. ლანგერი, რომლებსაც განათლება ევროპაში ჰქონდათ მიღებული და ზოგი მათგანი იქ დამსახურებული პოპულარობითაც სარგებლობდა. ძალიან მალე კონსერვატორიას შეემატა საყვირის და ფლეიტის კლასები... დღითიდღ იზრდებოდა პედაგოგების რაოდენობაც. წარმატებებმა და წინსვლამ იმედი ჩაუსახა მოსკოველ ხელმძღვანელობას და ისინი ყოველმხრივ ცდილობდნენ განეხორციელებინათ თავიანთი მიზანი: გაეხსნათ პროფესიული უმაღლესი სამუსიკო სასწავლებელი.

1866 წლის 1 სექტემბერს, საზომოდ გაიხსნა მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორია. თავიდანვე გამოიკვეთა მისი დევიზიც: კონსერვატორიის დანიშნულებად მიიჩნიეს, გზა გაეხსნათ რუსი ტალანტებისათვის, მიუხედავად იმისა, თუ რა წარმომვალობის იქნებოდნენ ისინი. თავდაპირველად კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა 6 წლიანი სასწავლო კურსი; აქედან პირველი 3 წელი ეთმობოდა დაწყებით კურსებს; მომდევნო 3 წელი კი - უფროს განყოფილებას და მათ „პროფესორულს“ უწოდებდნენ. ისინი გადიოდნენ საფორტეპიანო, საორკესტრო და საეკლესიო სიმღერის გაკვეთილებს. მოგვიანებით, დამწყები კომპოზიტორებისათვის, გაიხსნა სპეციალური თეორიის კურსი. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ დასაწყისში სწავლის დონე იმდენად დაბალი იყო, რომ ზოგიერთი სტუდენტი საერთოდ არ გადიოდა ელემენტარული თეორიის კურსს. ეს ხარვეზი თანდათან გამოსწორდა. ეს მოსალოდნელი იყო, რადგანაც მოსკოვის კონსერვატორიას სათავეში ედგა ნ.გ. რუბინშტეინი, რომელიც ფანატიკურად იყო დაინტერესებული მისი სტუდენტების წარმატებით და წინსვლით.

ნიკოლოზ რუბინშტეინი მრავალმხრივი ტალანტით გამოირჩეოდა: იგი დაჯილდოვებული იყო არა მხოლოდ განსაკუთრებული მუსიკალური, ასევე ადმინისტრატორისა და ორგანიზატორის ბრწყინვალე ნიჭით. მას გვერდით ედგნენ ისეთი მეგობრები, როგორებიც იყვნენ: კაშკინი, ალბრეხტი, ჩაიკოვსკი, კლინდვორტი, ზვერები და სხვა პედაგოგები. მათ შორის ბევრი გამოჩენილი არსტისტი იყო, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა კონსერვატორიის წარმატებისა და წინსვლისათვის. ამ პედაგოგების საჯარო კონცერტები ავტორიტეტულობას სძენდა კონსერვატორიას. საფორტეპიანო განყოფილებაზე, 1866 -1867 წლებში სპეციალობის კლასებს უძღვდებოდნენ ისეთ პროფესორები, როგორებიც იყვნენ - ნ.რუბინშტეინი, ა.დოლორი, ი.ვენიავსკი და ა.დიუბუკი (თუმცა სამწუხაროდ, გარკვეული მიზეზების გამო მათ მალე დატოვეს კონსერვატორია). ნ.რუბინშტეინი, რომელსაც წამყვანი როლი ეკისრებოდა, სიცოცხლის ბოლომდე კონსერვატორიის ერთგული დარჩა. მისი კლასი მართალია, არ იყო მრავალრიცხოვანი, თუმცა მასთან ვერ შეხვდებოდით ვერც ერთ უნიჭო მოსწავლეს. მისი გაკვეთილები გამოირჩეოდა ინდივიდუალობით და მონაფისადმი საინტერესო მიდგომით. ნ.რუბინშტეინი მოსწავლეს აცნობდა ნაწარმოების აზრსა და შინაარსს, მისგან კი პირველ რიგში ავტორის მითითებების დეტალურად განხილვას მოითხოვდა;

• **რაც შეეხება შესრულების მანერას : ნ.რუბინშტეინი უპირატესობას ანიჭებდა თავისუფალ შესრულებას და ელასტურობას.** საინტერესო იყო გარკვეული ნაწარმოებების მიმართ გაკეთებული მისი მეთოდური მითითებები: შოპენის E-dur კონცერტის ფინალში, აკორდების შესრულებისას ნ.რუბინშტეინი მოითხოვდა, რომ ფორტისიმოზე დაწერილი აკორდები შეესრულებინათ მთელი კორპუსის ჩართვით და მხრებიდან ზენოლით. ასევე: შოპენის „იავნანა“ -ში ბოლო 16 ტაქტის შესრულებას იგი მოითხოვდა თითების ე.წ., „ბალიშების“ გამოყენებით, მდორედ - ყოველგვარი ზედმეტი მოძრაობის გარეშე.

• **ნ.რუბინშტეინი უმცროსი ასაკის მოსწავლეებს პირადად ურჩევდა მრავალფეროვან რეპერტუარს; უფროს კლასელებს კი უფლებას აძლევდა თავად შეერჩიათ ნაწარმოებები.** მათი ნიჭიერების დონის მიუხედავად, ნ. რუბინშტეინი ყოველ მოსწავლეს ინდივიდუალურად უდგებოდა, რათა მათში გამოიყო ძლიერი, და საჭიროებისამებრ განევითარებინა სუსტი მონაცემები.

• კონსერვატორიაში მოსწავლეების მონაწილეობით იმართებოდა დახურული კონცერტები; დღემდე შემონახული რამოდენიმე კონცერტის პროგრამა გვაუწყებს, თუ რა ნაწარმოებებს ასრულებდნენ ისინი; მათ შორის იყო: ბეთჰოვენის სონატები, მენდელსონის „სერიოზული ვარიაციები“, პიესები 4 ხელისთვის, დიუსეკის კონცერტი და ა.შ. დირექტორისა და კონსერვატორიის საბჭოს შერჩევის გარეშე, არავის არ შეეძლო კონცერტში მონაწილეობის მიღება. წინააღმდეგობის შემთხვევაში - შემსრულებელი გაირიცხებოდა კონსერვატორიიდან. იყო ასეთი შემთხვევა, როდესაც რუსეთის ერთ-ერთმა პროვინციამ მოითხოვა იქ კონცერტის გამართვა, რაზეც უარით უპასუხეს: დირექტორის აზრით, ეს გარკვეულნილად შელახავდა კონსერვატორიის რეპუტაციას.

• ღია კონცერტების რეგულარული ჩატარების საწყის თარიღად 1868 წლის 1 ნოემბერს მიიჩნევენ. პირველი კონცერტი 2 განყოფილებად ჩატარდა. მონაწილეობას უმეტესად კურსდამთავრებული პიანისტები (შუროვსკი, შევალიე, ნიკოლსკაია, ბარსკაია და ა.შ.) ღებულობდნენ; კონცერტებზე გარდა სოლო საფორტეპიანო ნომრებისა, სრულდებოდა კამერული ანსამბლები და დუეტები. 6. რუბინშტეინი დიდ ყურადღებას უთმობდა კამერულ ანსამბლს, ვინაიდან თვლიდა, რომ იგი ხელს უწყობდა მოსწავლის სმენის განვითარებას. 1867 წელს 6. რუბინშტეინმა ჩამოაყალიბა ფურცლიდან კითხვის კლასი; იკითხებოდა როგორც საფორტეპიანო პარტიები, ასევე - საორკესტრო პარტიტურები.

საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა პედაგოგიკის კლასები, ვინაიდან ყველა სტუდენტი, ვინც იქ სწავლობდა, არ აპირებდა არტისტობას; ზოგირთი მხოლოდ პედაგოგიბისთვის ემზადებოდა. სტუდენტის მიერ პედაგოგობის სტატუსის მოპოვებას განსაზღვრავდა ის ფაქტი, თუ რამდენად კარგად მოამზადებდა და წარადენდა იგი აუდიტორიის სამსჯავროზე თავის მოსწავლეს.

1870 წელს მოსკოვის კონსერვატორიას ჰქონდა პირველი გამოშვება. საფორტეპიანო განხრით ამ წელს სასწავლო კურსი დაამთავრეს - ა.ზოგრაფმა და ნ. მურომცევმა. პიანისტებს, რომლებიც ამთავრებდნენ კონსერვატორიას, ენიჭებოდათ სოლისტი-ვირტუოზის ან მუსიკის პედაგოგის სახელი. ისინი იღებნენ დიპლომს არა მარტო სპეციალობის საგნის, არამედ აგრეთვე თეორიული საგნების წარმატებით დამთავრების შემთხვევაში.

ის სტუდენტები, რომლებსაც კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ „ვირტუოზის“ დიპლომის აღება სურდათ, ასრულებდნენ კონსერვატორიის განაწესში მითითებულ აუცილებელ პროგრამას და აჩვენებდნენ მუსიკოსისთვის აუცილებელ უნარ-ჩვევებს:

1). შუმანის, ლისტის ან ბეთჰოვენის ისეთ ნაწარმოებს, რომელშიც ნათლად გამოვლინდებოდა შემსრულებლის ვირტუოზობა;

2). შოპენის ან მენდელსონის პიესას - არჩეულს პედაგოგის მიერ, რომელსაც შემსრულებელი დამოუკიდებლად ამუშავებდა;

3). დუეტი, ტრიო ან კვარტეტი;

4). ნოტიდან სწრაფი კითხვის, ტრანსპონირებისა და სხვადასხვა გასაღების სწრაფიცვალებადობის გარჩევის უნარს;

• პედაგოგის დიპლომის მისაღებად არსებობდა შემდეგი მოთხოვნები:

1) საშუალო სირთულის პიესა;

2) მასწავლებლის მიერ შერჩეული და მოსწავლის მიერ დამოუკიდებლად დამუშავებული პიესა.

3) ნოტიდან სწრაფი კითხვის, ტრანსპონირებისა და სხვადასხვა გასაღების სწრაფი ცვალებადობის გარჩევის უნარს;

* * *

ა.შმიდტი-შკლოვსკაია „პიანისტური უნარ-ჩვევების აღზრდისათვის“

ცნობილი მუსიკოსი და პედაგოგი ანა შმიდტი – შკლოვსკაია იყო ბლუმენფელდის მონაფე; იგი მოღვაწეობდა ლენინგრადის ერთ - ერთ სამუსიკო სკოლაში. მან 1971 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი „„პიანისტური უნარ-ჩვევების აღზრდისათვის.“ (Шмидტ-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. 1971).

პიანისტის ხელის ორგანიზებასთან დაკავშირებით ანა შმიდტი-შკლოვსკაია ხანგრძლივად იკვლევდა სხვადასხვა მეთოდებს, შეისწავლიდა პიანისტის ხელის პროფესიულ დავადებებს (ხელის დაჭიმულობას, მხრის ტკელს, მაჯის დაჭიმვას და ა.შ.). დაკვირვების შედეგად მივიდა დასკვნამდე, რომ ზოგი პიანისტის მიერ შემსრულებლის კარიერაზე უარის თქმის მიზეზი იყო არა მოცემული პიროვნების პროფესიული უვარესობა, არამედ ამის მიზეზი დაწყებით ეტაპზე საკრავზე არასწორი მეთოდით სწავლებაში უნდა

ვეძიოთ. ამ ხარვეზების გამოსწორების მიზნით, ა.შმიდტ-შეკლოვ-სკაიამ შეიმუშავა აპრობირებული და სწორი მეთოდი ფორტეპია-ნოზე დაწყებითი სწავლებისათვის.

ჩვენი ნაშრომის ფორმატი არ იძლევა ამ უაღრესად საინტე-რესო მეთოდური რჩევების სრულად წარმოდგენის საშუალებას, განვიხილავთ მხოლოდ იმ საკითხებს, რომელებიც ნაშრომში დასა-ხული მიზნის გადაჭრაში დაგვეხმარება(34.1971) ფორტეპიანოზე დაკვრა,ისევე როგორც ყველანაირი შრომა,მოითხოვს კუნთების დაძაბვას. მთლიანად მოშვებული თითებით დაკვრა(ისევე, რო-გორც რაიმე საქმის კეთება) შეუძლებელია.

ჟიანისტის წარმატებული მუშაობისათვის აუცილებელია აქ-ტიურ-ტონუსიანი კუნთები.

ფორტეპიანოზე სწავლების და წანარმოების შესრულების პროცესი ბავშვისათვის უნდა იყოს სასიამოვნო, მშვიდი, თავდა-ჯერებული და კეთილგანწყობილი.

• ხელების მოძრაობის სწორი ორგანიზების შედეგად, ბავშვს კლავიატურასთა ისეთი დამოკიდებულება უმუშავდება, როგორც „მომღერალ“ ინსტრუმენტთან.

• კლავიშზე დაკვრისას დაუშვებელია ფრჩხილებით შეხება; ყველა შემთხვევაში, ნებისმისი ბერის მისაღებად, მთლიანად ან ნაწილობრივ, კლავიშზე გამოიყენება თითის წინა ფალანგების ბალიში. ბერის აღება დაუშვებელია დარტყმით და ბიძგებით. კლავიშს უნდა შევეხოთ მგრძნობიარე„ბალიშებით.“

• თითების მდგომარეობის შერჩევისას აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ხელის აგებულება და ასევე -- დასაკრავი წა-წარმოების ფაქტურა. **შავ კლავიშებზე უფრო მოსახერხებელია შედარებით გაშლილი თითებით დაკვრა – განსაკუთრებით პატა-რა ხელის შემთხვევაში.** მიუხედავად ამისა, ასეთმა თითებმა არ უნდა დაკარგოს მოქნილობა და იოლად შეკუმშვის უნარი. სამაგი-ეროდ, თეთო კლავიატურაზე პასაუების დაკვრა მიზანშეწოლი-ლია უფრო ორგანიზებული და მომრგვალებული თითებით. გაშ-ლილი აკორდების დაკვრის დროს, თითები უნდა გაიშალოს იმ-დენზე, რომ ხელისგული არ დაიძაბოს.

• შემდგომ ეტაპზე ა.შმიდტი-შეკლოვსკაია დაწვრილებით გა-ნიხილავს ყოველი თითის ფუნქციას,აგებულებას,მოძრაობის მი-მართულებას და ა.შ.

ვარჯიში

იმისათის, რომ აპარატი და მთელი ორგანიზმი სამუშაო მზადყოფნაში მოვიყვანოთ, საჭიროა მთელი რიგი სავარჯიშოების ჩატარება.

1). კისრის, ხელების და მხრის სარტყელის კუნთების გათავისუფლება.

2). თითის წვერებზე აწევისას და ნელა ჩასუნთქვისას ხელებს ნარნარად ვწევთ ზევით. ამ დროს ხელის მტევნები თავისუფლად გვაქვს ჩამოკიდებული. შემდეგ ხელებს მსუბუქად გავშლით და ამოსუნთქვასთნ ერთად ვიხრებით წინ და ხელებს თავისუფლად მივუშვებთ, ისინი ქანაობენ მანამ, ვიდრე თავისით არ გაჩერდებიან.

3). ვდგებით სწორად და თავს ვამოძრავებთ ზევით, ქვევით, მარჯვნივ, მარცხნივ; ასევე თავს ვატრიალებთ ყველა მიმართულებით. ეს მოძრაობა ათავისუფლებს კისრის კუნთებს.

სუნთქვის ვარჯიშები:

1. დაკვრის დროს აუცილებელია ჩუმად და მშვიდად სუნთქვა;

2. კულმინაციის დროს დაუშვებელია სუნთქვის შეკავება;

3. გამართული კორპუსი - კარგი და სწორი სუნთქვის გარანტია;

4. სხვადასხვა მიმართლებით ხელების მრგვალად მოძრაობისას, ყურადღება მიაქციეთ ხერხემალს, მხრები არ ასწიოთ.

• სასარგებლო სავარჯიშო: წინ განეული ხელების ტრიალი ხან ხელის გულებით ზევით, ხანაც - ქვევით.

• სუპინაცია და პრონაცია.

სუპინაცია – წინამხრის მე-5 თითისკენ მიბრუნება ხელის მტევნითურთ.

პრონაცია – ხელის მიბრუნება I თითისკენ.

ასეთივე მეოთვით და ანალოგიური მოძრაობით ხდება მარჯვენა და მარცხენა ხელით არპეჯიონების, ტრემოლოსა და სხვა ფიგურაციების

შესრულება.

თითების გასამაგრებელი ვარჯიში

ნაშრომში ა. შმიდტი-შეკლოვსკაია დაწვრილებით განიხილავს:

1. ყველა თითოთ თავისუფლი მოძრაობის შესრულების შესაძლებლობას;

2. თითების გააქტიურებას;

3. ბავშვისათვის უაღრესად საყურადღებო და საჭიროა სავარჯიშოები ფეხისათვის: ზუსტი პედლის ასაღებად საჭიროა ფეხის თავისუფალი გადაადგილება და პედალზე - ფეხის გულის მდებარეობის განსაზღვრა. ფეხის გულის ბოლომდე დაჭერა პედალზე იწვევს ჭუჭყინა უღერადობას. ეს ხდება იმ შემთხვევაში, თუ ფეხი დაჭიმულია. **ფეხის გული პედალზე იდება თითების ძირთან ახლოს,** ფეხის გულის ზედა ნაწილში. პედლის მოხმარებისას ფეხის ზევიდან დაჭერა და ჰაერში გაჩერება დაუშვებელია. ისეთი შეგრძნება უნდა იყოს, თითქოს ფეხი შეზრდილია პედალთან. **ფეხის ძირითადი დანოლა მოდის კუსლზე, მუხლი და ფეხის გული - თითებიანად თავისუფლად მოძრაობს.**

მოსამზადებელი სამუშაოები საკრავიდან ბგერის გამოსაცემად გულისხმობს იმ მოძრაობების შესწავლას, რომელებიც ხელს უწყობენ ბავშვის კლავიატურასთან მიჩვევას და საერთოდ – ფორტეპიანოსთან დაახლოვებას (ამ მიზნით მასწავლებელი პიუპიტრზე დებს ნივთს – მაგალითად: ფანქარს, რომელსაც ბავშვი ორივე ხელით, რიგ-რიგობით იღებს და აწყობს კლავიატურაზე მარჯვნივ, შემდეგ-მარცხნივ, დებს თავის წინ - კლავიშებზე; შემდეგ საშლელს და ა.შ. ანუ ეს მოძრაობები ხელის კოორდინაციას განაგებს ფორტეპიანოს გასწვრივ და ვერტიკალში).

რაც შეეხება **ა.შმიდტი-შკლოვსკაიას რჩევას ბუნებრივი, სავსე, მღერადი, ე.ნ. „მომრგვალებული“ ბგერის მისაღებად:** აუცილებელია ბგერის აღება უშუალოდ-ყოველგვარი დამიზნებისა და მომზადების გარეშე, რადგანაც სპეციალური მომზადება სპაზმას იწვევს კუნთებში, რაც შემდეგში ხელის გასათავისუფლებელ რთულ სავარჯიშოებს საჭიროებს.

ავტორი დაწვრილებით განიხილავს ყოველი ნიუანსის, დინამიური და აგოგიკური ნიშნის შესრულების ვარიანტებს.

მუსიცირების შესახებ

ნინამდებარე ნაშრომის მიზნიდან გამომდინარე, მუსიცირების უნარის გამოსამუშავებლად, აუცილებელი იქნება ყურადღების გამახვილება **ა. შმიდტი-შკლოვსკაიას მიერ შემოთავაზებულ - ფურცლიდან კითხვის ჩვევის გასავითარებელ** მეთოდზე.

ავტორი მუსიკოსებში ფურცლიდან კითხვის უნარის დაქვეითების შემდეგ მიზეზებს ასახელებს:

**1. ფურცლიდან კითხვის კულტურაზე უარყოფითად იმოქ-
მედა ოჯახური მუსიცირებისადმი ინტერესის შემცირებამ;**

2. სოლო რეპერტუარის ზეპირად შესრულებამ.

მუსიკოსები მეცადინეობენ ყოველდღიურად 10–12 საათის განმავლობაში, თუმცა აქედან არც ერთ საათს არ უთმობენ ნოტებით დაკვრას; მას შემდეგ, როდესაც ზეპირად ისნავლიან პროგრამას, სულ ზეპირად უკრავენ. ძირითადი აქცენტი გადატანილია ვირტუოზული ტექნიკის გამომუშავებაზე.

ფურცლიდან კითხვა – ფსიქოლოგიური თვალსაზრისიდან გამომდინარე, წარმოადგენს საკმაოდ მაღალორგანიზებულ სისტემას, რომელიც ეყრდნობა მხედველობის, სმენისა და მოტორიკის სინთეზს. ამავე დროს, ამ სისტემის ამოქმედებას ესაჭიროება ყურადღების, ნებელობის, მახსოვრობის, ინტუიციისა და შემოქმედებითი წარმოსახვის მონაწილეობა.

არსებობს ნოტებით დაკვრის ორი პირობა.

1. „ნოტების ენის“ ძალიან კარგად ცოდნა; სანოტო გრაფიკის სწრაფი აღქმის უნარი. ფურცლიდან კითხვისას (საკმაოდ ნელ ტემპშიც კი), მუსიკოსს არ აქვს იმის საშუალება, რომ დაინახოს და გაიაზროს ყოველი სანოტო ნიშანი. მას ამ დროს ეხმარება ე.წ. „ფარდობითი“ კითხვა, რაც ხორციელდება სანოტო ნიშნებს შორის არსებული სივრცობრივი დისტანციის წარმოდგენის საფუძველზე;

ა). ინტერვალის ან აკორდის ქვედა ნოტი - ან

ბ). ბერძნობა პორიზონტალურ თანმიმდევრობაში - პირველი ნოტი.

ორივე შემთხვევაში, აღნიშნული ჰირველი ნოტი აღიქმება სანოტო სისტემაზე მისი მდებარეობის სრულ შესაბამისობაში, დანარჩენი ნოტები – ამ პირველთან მიმართებაში განლაგების მიხედვით, ე.ი. ფარდობითად.

სანოტო ნახაზის სწრაფ აღქმას ხელს უწყობს მუსიკოსის უნარი - წამიერად გაიაზროს გავრცელებული რითმულ-ინტონაციური კომპლექსი, ტიპური მელოდიური და პარმონიული ნაგებობები; გამები, არპეჯიონები და ა.შ.

2. შემდეგ ეტაპზე, უფრო მაღალ დონეზე დგას მუსიკალური ტექსტის ანალიზის და სინთეზის ცოდნა, მისი სტრუქტურულ-აზრობრივი ლოგიკის განმარტება. ეს პროცესი საჭიროებს მუსიკოსის საკმაოდ განვითარებულ აზროვნებას.

ცხადია, სტრუქტურული კითხვა რთულ ამოცანას უსახავს პიანისტს - განსხვავებით მევიოლინისა და ჩელისტისაგან. ეს იმით აიხსნება, რომ საფორტეპიანო ფაქტურა, როგორც წესი, მრავალ-შრიანი და მრავალგანზომილებიანია; იგი საჭიროებს რამდენიმე მიმართულებით გააზრდას; როგორც ვერტიკალური, ისე ჰორიზონტური მიმართულებით.

3. ასევე აუცილებელია ტექსტის სინტაქსური სტრუქტურის, ხმებისა და ფუნქციების ურთიერთმიმართებაში გაცნობიერება.

4. როგორც ცნობილია, მუსიკალური ტექსტის ჰორიზონტალურ ჭრილში აღქმა უფრო იოლია (ვერბალური ტექსტის კითხვის გამოცდილების ზეგავლენით), ვიდრე ვერტიკალში. ამიტომ საჭიროა ტექსტის წაკითხვისას პროცესის ორ ჯგუფად დაყოფა: **ა).** ჰორიზონტალურად და **ბ).** ვერტიკალურად აღქმა.

საფორტეპიანო ტექსტის (ისევე, როგორც ანსამბლების, საგუნდო და საორკესტრო პარტიტურების) წასაკითხავად უფრო სპეციფიკურია ვერტიკალის წაკითხვის დაუღლება. ეს მიიღწევა სპეციალური სავარჯიშოების მეშვეობით. მაგალითად:

ა). მოსწავლეს ვაძლევთ აკორდულ წყობიან პიესას: შუმანის „საყმანვილო ალბომიდან“;

ბ). ბარტოკის „მიკროკოსმოსიდან“ და ა.შ.

აუცილებელია ყურადღების გამახვილება შემდეგ გარემოებებზე !

არა კონტროლირებადი რეფლექსები:

1. კლავიშზე ჩაბოლაუჭება, მხრების ანება, ზურგის დაძაბვა, ასევე კისრისა და სახის კუნთების დაძაბვა - თუ კი ყველა ეს თვისება დროულად არ აღმოითხვრა, იგი ჩვევაში გადაიზრდება და შეუძლებელი იქნება მისი აღმოფხვრა.

2. ხშირად სათანადო ყურადღებას არ ანიჭებენ სპეციალურ სავარჯიშოებს. ამის გამო ბავშვი, რომელსაც არ გაჩნია სათანადო ბაზა, ველარ უმკლავდება რთულ რეპერტუარს, ამის გამო მოსწავლეს, რომელსაც უნევს სულ უფრო გართულებული ტექნიკური წანარმოების დაკვრა, ენყება ხელის პროფესიული ტკივილი.

3. ავტორი დამწყებ პედაგოგებს სთხოვს, რომ თავიდან აიცილონ შეცდომა, რომელიც მდგომარეობს ბავშვის ინიციატივის სრულ იგნორირებაში. ზოგჯერ მოწაფე არა ტრადიციულად პიანისტურ მოძრაობას აკეთებს, მაგრამ მისი მუდმივად დათრგუნვა

ყოველგვარ ხალისა და ინიციატივას უკარგავს ბავშვს. არასწორი მოძრაობის თანდათან გამოსწორება უხეში ჩარევის გარეშეც შეიძლება.

4. დაკვრის პროცესში თითების მდგომარეობა უნდა განვსაზღვროთ ბავშვის ხელის აგებულებიდან და დასაკრავი ნაწარმოების სირთულიდან (ხასიათიდან) გამომდინარე. მაგ: კანტილენა, დიდი აკორდები, მრავალნიშნიან ტონალობაში დაწერილი პიესები – სასურველია დავუკრათ ოდნავ გაშლილი თითებით (განსაკუთრებით თუ ხელი პატარაა). ასეთმა თითებმა არ უნდა დაკარგოს სიმკვრივე და სწრაფი შეკუმშვის უნარი.

5. თეთრ კლავიშებზე პასაჟების ჩქარ ტემპში დაკვრის დროს აუცილებლად გამოვიყენოთ ორგანიზებული და მომრგვალებული თითები. ამიტომ, უმჯობესია ბუნებრივ მდგომარეობაში ხელით დაკვრა (მოძრაობა). მაგ: ისე, როგორც რაიმე ნივთის აღებისას ვიქცევით, ანუ თითები – ორგანიზებულია.

ნაშრომის განხილვას დავასრულებთ ნებისმიერი კულტურული მუსიკოსისა და პედაგოგისთვის ანა შმიდტი – შკლოვსკაიას მიერ წამოყენებული აუცილებელი მოთხოვნით: გაკვეთილზე კეთილგანწყობა უნდა სუფევდეს, რადგანაც ბავშვს – მხოლოდ ასეთ ვითარებაში შეუძლია სწავლა.

ა.დ. ალექსეევი „ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდიკა“

ბავშვის მხატვრული აღზრდა სამართლიანად ითვლება საპასუხისმგებლო და რთულ საქმედ, რომელიც მოითხოვს სპეციალურ მონაცემებსა და შესატყვის ცოდნას. თუ პედაგოგები ბავშვებს ფორტეპიანოზე მეცადინეობას დააწყებინებენ უშუალოდ სანოტო დამწერლობის ახსნით, სწავლების ამგვარი მეთოდის გამოყენებისას, მოსწავლის მიერ ნაწარმოების შესრულება თავიდანვე ფორმალური და უსიცოცხლო ხდება.

XX საუკუნის II ნახევრის საბჭოთა პერიოდის მეთოდიკის პრინციპების თანახმად, ბავშვი პირველივე გაკვეთილებიდან უნდა ვაზიაროთ მუსიკალურ ხელოვნებას, მივაჩვიოთ ყურადღებით უსმინოს მუსიკალურ მეტყველებას, ჩასწვდეს მის აზრსა და წყობას, შეიცნოს უღერადობის ხარისხი. **მოსწავლის სმენითი აღზრდა უნდა ხორციელდებოდეს ბავშვისთვის მისაწვდომ, მაღალ მხატვრულ**

და საინტერესო მასალაზე დაყრდნობით. ამ მიზნით ყველაზე უმჯობესია გამოვიყენოთ საბავშვო სიმღერები, რის წყალობითაც ბავშვი მატულობს ინტერესი მეცადინების მიმართ. სიმღერის შესწავლის პროცესში ბავშვი თანდათან უნდა მივაჩვიოთ იმას, რომ გაიაზროს შესასრულებელი მუსიკა, მიაქციოს ყურადღება მელოდიის მოძრაობის მიმართულებას, მის ხასიათს (9.1962).

საკრავის გაცნობა. ინსტრუმენტთან ჯდომა. ბგერათა წარმოების პირველი ჩვევები:

სასურველია პირველივე გაკვეთილებიდან დავიწყოთ საკრავის გაცნობა. მოწაფეს მივცეთ მთელი რიგი საშინაო დავალებისა, მაგალითად - სხვადასხვა ოქტავებში ბგერების მოძებნა. ეს ხდება მანამ, ვიდრე დავიწყებდეთ დაკვრის შესწავლას; ასევე საჭიროა ბავშვი ინსტრუმენთან სწორად (მოხერხებულად, თავისუფლად) დავსვათ; დიდი მნიშვნელობა აქვს ბავშვისთვის - ფეხების, როგორც საყრდენის როლის კარგად განსაზღვრას..

- მოსწავლის ინსტრუმენტთან სწორად ჯდომის მომენტი, ყოველთვის უნდა იყოს პედაგოგის თვალთახედვის არეში.

საჭიროა ბავშვის ყურადღება პირველივე სავარჯიშოებში მივაქციოთ მიღებული ბგერის სარისეს. ბგერა უნდა იყოს ღრმა, მღერადი, ხანგრძლივი. უნდა ვერიდოთ როგორც უფერულ, ე.ნ., „თეთრ“ ბგერას, ასევე უხეშ, მყვირალა ბგერასაც. ეს ჩვევა (რომელსაც უალრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ფორტეპიანოზე დაკვრის პროცესში), საჭიროებს გამუდმებით, მთელი რიგი წლების მანძილზე განიცდიდეს სრულყოფას, რისითვისაც უნდა გამოვიყენოთ სასწავლო მასალის თანდათანობითი გართულება.

ხაზგასმით უნდა აღვნიშნოთ, რომ ბგერათნარმოების ჩვევებზე მუშაობის მეთოდიკაში, განმსაზღვრელ მომენტს წარმოადგენს ამ მიზნით გარკვეული ამოცანის ამოხსნისაკენ სწრაფვა; ამასთან დაკავშირებით კი საჭიროა რეკომენდირებულ იქნეს შესაბამისი ხერხებიც. ამგვარი მიდგომა სწორად წარმართავს მოსწავლის აზროვნების განვითარებას.

ბგერათნარმოების განხორციელების გზაზე ჩანაფიქრის რეალიზაციისათვის აუცილებელია მოძრაობების ინტუიციური მოსინჯვა:

1. სიმღერების აწყობა; სასარგებლოა აწყობილი სიმღერების ტრანსპონირება ერთ ან ორ ტრონალობაში.

2. სიმღერების აწყობა, ისევე როგორც ცალკეული ბგერების აღება უნდა განვახორციელოთ მორიგეობით - **მარჯვენა და მარ-**

ცხენა ხელით, იმისთვის, რომ ორივე ხელი თანასწორად განვითარდეს.

3. სანოტო ანბანის შესწავლა; როდესაც ბავშვის მუსიკალური და სმენითი განვითარება მინიმალურად მაინც სწორი გზით იქნება წარმართული და იგი დაეუფლება ბერათნარმოების ჩვევებს, საჭიროა მას გავაცნოთ სანოტო დამწერლობა. მუშაობის აღნიშნული პერიოდი შეძლებისდაგვარად ძალიან ხანგრძლივი არ უნდა იყოს. არ უნდა გავაცალკევოთ ვიოლინოსა და ბანის გასაღებების შესწავლა.

4. სხვადასხვა ზომის – ორნილადისა თუ სამწილადის ცნება მასწლებელმა შეიძლება გააცნოს მოსწავლეს ჯერ კიდევ ბერათნის სიმაღლის ჩანერის გაცნობამდე; ეს ხორციელდება ნასწავლი სიმღერებისა და სხვა მუსიკალური მასალის მაგალითზე. წარსულსში ზომის განმარტებისას საწყისად იღებდნენ მთელ ბერას. მეოთხედზე მეტი და ნაკლები გრძლიობები გადაითვლება სიმღერის შესრულების დროს.

- მეოთხედზე თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანია, რომ სანოტო ჩანაწერი მოსწავლის მიერ აღქმული იყოს, როგორც მუსიკალურად გააზრებული ბერათშეთანხმების ფიქსაცია.

- ამგვარად, სიმღერა, რომელიც თავდაპირველად შეისწავლება სმენით და სრულდება ხმით, შემდევ აინყობა ინსტრუმენტზე, მომავალში კი წარმოადგენს მასალას მუსიკის ჩანერის პირველი ცდებისთვის.

- მუსიკის ქაღალდზე ფიქსაციასათან ერთად საჭიროა ფივარ-ჯიშოთ ნოტების კითხვაშიც. ამ მნიშვნელოვანი ჩვევის გამომუშავება მოითხოვს სისტემატურ მუშაობას მთლიანი სასწავლო პროცესის მანძილზე.

- აუცილებელია თავიდანვე შევურჩიოთ ბავშვს შინაარსიანი და მრავალფეროვანი წარმოებები. აუცილებელია მუდმივად მივმართოთ ყურადღება ბავშვის ჰარმონიული, მხატვრული და ტექნიკური განვითარებისაკენ. ამ მიზნით გააზრებულად უნდა შეირჩეს სასწავლო რეპერტუარი: პიესები, ეტიუდები და სავარჯიშოები.

რეპერტუარი დამწყებთათვის მაქსიმალურად მრავალფეროვანი უნდა იყოს, რათა ახალი დავალებებით დავაინტერესოთ ბავშვი; სწრაფად გავაფართოვოთ მისი მუსიკალური წარმოდგენების არეალი და განვავითაროთ მრავალფეროვანი ტექნიკური უნარ-ჩვევები.

ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდიკისათვის:

პროგრამის შემდგენელი -- ა.დ. ალექსეევი

პროგრამა შეიცავს 8 თემატურ მასალას:

1. მუსიკალური თავისებურებები;
2. პიანისტური მოღვაწეობისათვის აუცილებელი - პიროვნების ფსიქოლოგიური თვისებები;
3. სასწავლო პროცესის დაგეგმვა; ინდივიდუალური გეგმის შედგენა;
4. გაკვეთილის ჩატარება და ბავშვის სახლში მეცადინეობის ორგანიზება;
5. მუშაობა მუსიკალურ ნაწარმოებზე;
6. სამუსიკო სასწავლებლის საფორტეპიანო რეპერტუარის შესწავლა;
7. საშემსრულებლო ოსტატობის ელემენტების ფორმირება - მუსიკალურ ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში;
8. პიანისტი-პედაგოგის სპეციალიზაციის საკითხი.

თავი VIII

ლ. ბარენბოიმი – დამწყებთათვის ახალი საფორტეპიანო სკოლის შექმნის შესახებ

ახალი სკოლის სტრუქტურისთვის მიზანშეწონილია ისეთი სასწავლო სისტემის შექმნა, რომელსაც შეეძლება ხელი შეუწყოს მოსწავლის მუსიკალურად განვითარებას.

პედაგოგიური თეორიისათვის ნიშანდობრივია სწავლების პროცესში ყურადღების სხვადასხვა მიმართულებით წარმართვა; მაგალითად: სმენის განვითარებაზე, სანოტო მართლწერის შესწავლაზე, ტექნიკური სიძნელეების დაძლევაზე და კიდევ ბევრ აუცილებელ საკითხზე. ხშირად დამწყებთათვის საფორტეპიანო სკოლის შემქმნელებს, ავიწყდებათ ვისთვისაა განკუთვნილი კრებული: მასწავლებლის თუ ბავშვისთვის?

ბარენბოიმის აზრით: „სკოლა“ - არაა იგივე, რაც პიესებისა და საგარეულოების კრებული; მისი შექმნის ძირითადი დანიშნულებაა - ბავშვს დაეხმაროს საშინაო დავალების დამოუკიდებლად შესრულებაში. ეს არის კრებულის ძირითადი ფუნქცია“ (16, 1973: 241-268).

ამდენად, უშუალოდ ბავშვებისათვის განკუთვნილ სკოლაში, „არავითარ შემთხვევაში არ უნდა იყოს ჩანერილი მასწავლებლისათვის გათვალისწინებული მეთოდური რჩევები და მითითებები. პედაგოგისათვის განკუთვნილი საჭირო რეკომენდაციები კრებულის სპეციალურ დანართში ან ცალკე ბროშურაში უნდა განთავსდეს.

იმისათვის, რომ თავიდან ავიცილოთ სხვადასხვა დონის მონაცემებიან ბავშვებთან უნიფიცირებული პროგრამებითა და მეთოდებით სწავლება, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ჰ.ნეიგუზის სამართლიანი შენიშვნა:

„ნიჭიერი პიროვნებებისათვის განვითარების, უნარებისა და ცოდნის დაგროვების კანონები ძალაში რჩება; მაგრამ ყურადღება უნდა გავამახვილოთ იმაზე, რომ მათზე აღნიშნული კანონები - განსხვავებულად აისახება, ვიდრე საშუალო ნიფის მქონე ბავშვებზე. ამდენად, პედაგოგს უნდა ხელენიფებოდეს იმის განსაზღვრა: თუ როგორი სიჩქარით გადავიდეს ერთი დავალებიდან - მეორეზე, ნელ-ნელა გადაინაცვლოს საფეხურებზე თუ გადაახტეს ზოგ მათგანს. სწორედ ამისთვისაა საჭირო, „დანართი - პედაგოგისათვის“ (ისე, როგორც ეს ავსტრიულ სკოლას აქვს). ამ დანართში დავალებები მოცემული უნდა იყოს არა იმ თანმიმდევრობით, როგორც

ეს „სკოლაშია“, არამედ თემების მიხედვით – თვით სასწავლო ლიტერატურის ლოგიკური განვითარებიდან გამომდინარე: თანმიმდევრულად უნდა იყოს მითითებული ყველა ნომრები, რომლებიც ემსახურება, მაგალითად – სანოტო გრამატიკის შესწავლას, ფურცლიდან კითხვის დაუფლებას, საფორტგეპიანო ტექნიკის განვითარებას, ტრანსპონირების უნარს და ა.შ. ასეთ შემთხვევაში მოაზროვნე მასწავლებელს შეუძლია თავისი საჭიროებისამებრ დააჯგუფოს მოცემული დავალებები, ან შეცვალოს მათი თანმიმდევრობა; „ამავე დროს, გასათვალისწინებელია დღეისათვის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში დანერგილი სიახლე – სახელმძღვანელოებთან ერთად სხვა დამხმარე ლიტერატურის გამოყენება; ამ სიახლის დანერგვა სასარგებლოა და უნდა შეეხოს ნებისმიერ „სკოლას“ – რომლითაც მუსიკას ასწავლიან. ხელოვნებაში და სახელოვნებო სწავლებისათვის რეგლამენტაცია – საშიშია... (16.1973:242).

ლ. ბარენბომის აზრით, სასურველია „სკოლა“ მიმართული იყოს არა თეორიულ მასალაზე, არამედ ცოცხალ სასწავლო პროცესზე და განვითარდეს სპირალურად: ერთი პრაქტიკული დავალებიდან – მეორეზე და თანდათან, ამომწურავად მიეწოდოს მონაფეს შესატყვისი საფეხურისათვის შესატყვისი მასალა: სმენის განვითარება და მუსიკის ემციური განცდა, რითმი და მუსიკალური ნაგებობის ზოგიერთი თავისებურება, სანოტო გრამატიკა და ტექნიკური წვრთნა..... გასათვალისწინებელია ის ფაქტი, რომ ცხადია, სასურველია მისაწოდებელი მასალის თანმიმდევრულობის დაცვა, მაგრამ იგი უნდა ემყარებოდეს ბავშვის აღქმის უნარს და ათვისების ფსიქოლოგიურ საფუძვლებს. უმეტეს წილად, ეს გულისხმობს მასალის გამეორებას და ერთსა და იმავე საკითხზე მიბრუნებას, მხოლოდ ყოველ ჯერზე სხვა მხრიდან და სხვადასხვა ურთიერთკავშირით.

ბარენბომი მიიჩნევს, რომ „სკოლის“ შინაარსი, სტრუქტურა და ხასიათი განსპირობებს ხუთ ერთმანეთთან კავშირში მყოფ საკითხს:

1. ვის ასწავლიან,
2. რისთვის ასწავლიან,
3. რას ასწავლიან,
4. როგორ ასწავლიან,
5. რა მასალაზე დაყრდნობით ასწავლიან.

საზოგადოდ, ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლება 6-8 წლის ასაკიდან იწყება. ამიტომ, როდესაც ავტორები „სკოლის“ შედგენას

ინყებენ, სასურველია მისი ადრესატების თავისებურებების, კერძოდ კი – მათი ასაკობრივი ფსიქოლოგიის გათვალისწინება. **ბავშვთა ასაკთან დაკავშირებით** ბ.მ. ტეპლოვი აღნიშნავს კერძოდ კი – მათი ასაკობრივი ფსიქოლოგიის გათვალისწინება. **ბავშვთა ასაკთან დაკავშირებით ბ.მ. ტეპლოვი აღნიშნავს კერძოდ კი – მათი ასაკობრივი ფსიქოლოგიის გათვალისწინება.** ბავშვთა ასაკთან დაკავშირებით ბ.მ. ტეპლოვი აღნიშნავს კერძოდ კი – მათი ასაკობრივი ფსიქოლოგიის გათვალისწინება. „ამ უკანასკნელს განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს უმცროსი ასაკის – სკოლამდელი ასაკის ბავშვებისათვის. მათ მიერ ზღაპრის მოსმენა განსაზღვრულწილად გვევლინება, „აზრობრივ თამაშად.“ ეს შინაგანი აქტიურობა თანდათან იცვლება ბავშვის ასაკისა და განვითარების შესაბამისად, თუმცა რამენაირი ფორმით – ის სამუდამოდ ინახება და წარმომობს მხატვრული აღქმისათვის განკუთვნილ „ცოცხალ სულს.“ (31. 1947 : 13).

სწორედ „აზრობრივი მოქმედება“ და „შინაგანი აქტიურობა“ არ უნდა დაივიწყონ ბავშვებისათვის „სკოლის“ შემდგენლებმა.

სხვა საკითხია ბავშვის საზოგადო ცხოვრებისეული დინამიზმი, რეაგირების უშუალობა, იმპულსურობა, მხიარული და ენერგიული ქმედების მოთხოვნილება. მუსიკალური აღზრდისათვის ჩამოთვლილი ფსიქოლოგიური თავისებურებების მნიშვნელობაზე მიუთითებდა ყველა დიდი მუსიკოსი და პედაგოგი. ბავშვის ასაკობრივი თავისებურებების კონტექსტში – „სკოლის“ შემქმნელებმა უნდა გაითვალისწინონ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი და ძნელად მისალწევი მიზანი: ხანგრძლივი და უწყვეტი მიზანდასახულობის გამომუშავება – ურომლისონდაც უწყვეტი მუსიკალური პროცესის მიღება შეუძლებელია. აქედან გამომდინარე, „სკოლის“ ავტორებმა უნდა გაითვალისწინონ შემდეგი: მოსწავლეს უნდა მოსწონდეს ის ნაწარმოები, რომელსაც წაკითხავს და შეასრულებს.

■ რისთვის ვასწავლით?

■ რას ვასწავლით?

ამ საკითხთან დაკავშირებით საჭიროა სწავლების შემდეგი კომპონენტების გათვალისწინება:

1). მუსიკის განცდა და მუსიცირებით მიღებული სიამოვნება;

2). მუსიკალურ-ინტონაციური სმენა – ფერადოვანი ბგერათ-სიმაღლებრივი შრეები;

3). მუსიკალური დროის გრძნობა (მეტრო-რითმი და ტემპი);

4). მუსიკის პროცესუალობის აღქმა - მის მიმდინარეობასა და სტრუქტურაზე „მეთვალყურეობის“ უნარის გამომუშავება;

5). სანოტო გრამატიკის დაუფლება და სანოტო ტექსტის კითხვა;

6). კლავიატურაზე საფორტეპიანო-ტექნიკის ჩვევების ორიენტაცია;

7). მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაცია;

8). მუსიკალური მასალით ოპერირება (ელემენტარული მუსიკალური ნაწარმოების შექმნა);

აუცილებელი და ყურადსალები ფაქტი - ბარენბოიმი მიიჩნევს:

- ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა კომპონენტი (რასაკირველია - განსხვავებული დოზით), „საფორტეპიანო სკოლის“ შემქმნელებმა სწავლების პირველივე წლისათვის უნდა გაითვალისწინონ.

- ლ. ბარენბოიმისათვის ცნობილია, რომ ჩამოთვლილი კომპონენტები მასწავლებლებს ბავშვებთან მუშაობის მხოლოდ საწყის ეტაპზე ახსოვთ, შემდეგ კი - სამწუხაროდ, ყველაფერი თვითდინებაზეა მიშვებული...

• ...როგორ ვასწავლით?...

პედაგოგიურ პრიციპებთან დაკავშირებით ლ. ბარენბოიმი თავის ნაშრომში სტანისლავსკის სისტემას ეყრდნობა (15.1969:26) და განიხილავს სწავლების და ჩვევების დაუფლების ორ გზას: პირველია-პირდაპირი, უშუალო, ახლომდებარე; მეორე - შემოვლითი, წრიული, ირიბი. ბარენბოიმი მეორე გზის მომხრეა. აღნიშნულ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა ლ. გ. ზანკოვის აზრიც:

- „პირველი გზა გულისხმობს, რომ მოსწავლე ღებულობს განსაზღვრულ ინფორმაციას, ასრულებს დავალებებს, სავარჯიშოებს, რომლებიც აუცილებელია მოცემული საგნის ასათვისებელი ჩვევების დასაუფლებლად.

- მეორე გზა მოწოდებულია იმისათვის, რომ წარმართოს მოსწავლე განვითარების გზით... ტრადიციულ მეთოდიკაში მკაფიოდ სჭარბობს პირველი გზა“ (16.1973: 246).

ბავშვთან მუშაობისას პირდაპირი დიდაქტიკური ხერხები, რომლებიც ფორტეპიანოზე დაკვრის გარკვეული უნარ-ჩვევების დაგროვებას ემსახურება (და რომლებსაც შეუძლია მოგვცეს გარკვეული შედეგები ბავშვის განვითარებასთან მიმართებაში), ცნობილია და არ საჭიროებს განმარტებებს.

რაც შეეხება განვითარების შემოვლით გზას: ბარენბოიმი მიიჩნევს, რომ ე. ნ. საბჭოთა სივრცეში ეს გზა, ე. ი. მუსიკის სწავლების ირიბი დიდაქტიკური ხერხები - ძალიან იშვიათი გამონაკლისის

გარდა, თითქმის არც ერთ სახელმძღვანელოში არ განიხილებოდა; მაშინ, როდესაც სწორედ ამ გზითაა შესაძლებელი ბავშვის დამოუკიდებელობის განვითარება, რაც საბოლოო ჯამში მის სულიერ და ინტელექტუალურ ენერგიას, ყურადღებას და გადაწყვეტილებების მიღების უნარს ააქტიურებს. აქვე ისმება კითხვა: როგორი შემოვლითი დიდაქტიკური ხერხები შეიძლება გამოვიყენოთ საფორტეპიანო სწავლების პროცესში?

1. შედარებები:

სწავლების ყველა საფეხურზე (და არა მარტო დაწყებითზე), დაკვირვება შესასწავლ მასალაზე - მისი სხვა მასალასთან შედარების გზით; ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დიდაქტიკური ხერხია, რომელიც ხელს უწყობს მოვლენის გააზრებას და განმაზოგადებელი დასკვნების ძიებას. დასკვნებს ზოგჯერ მოსწავლეც გააკეთებს, სხვა შემთხვევაში პედაგოგის ხელმძღვანელობით წარიმართება პროცესი.

სწავლების დაწყებით ეტაპზე ყოველთვის მიმართავენ უმარტივეს შედარებებს (დაბალი და მაღალი ბგერა, გრძელი და მოკლე ბგერა, ნაღვლიანი და მხიარული მუსიკალური ნაგებობა და ა.შ.);

საკითხისადმი ახალი მიდგომა იწყება მაშინ, როდესაც ბავშვის მუსიკალურად განათლების ყველა ეტაპი სამუშაო სისტემაში აისახება: მასალაზე დაკვირვება წარიმართება შედარება - მიმართების რეჟიმში და დასრულდება სათანადო დასკვნების გამოტანით.

საფორტეპიანო სკოლაში ასეთი შედარება შეიძლება განხორციელდეს სქემატური თვალსაზრისით ორი ტიპის მასალაზე:

1). მკვეთრად განსხვავებულზე;

2). მსგავსზე. რაც შეეხება პირველს, მისი სარგებლობის შესახებ, ე.წ., „მუსიკის მოსმენის“ პრაქტიკაში უკვე ცნობილია; პედაგოგებს ამის შესახებ, ჯერ კიდევ გასული საუკუნის 20-იან წლებში მიუთითებდა ბ.ასაფიევი,, ... ტაქტის ძლიერი და სუსტი დრო, ფორტე და პიანო, ტონალობების და კილოების მკვეთრი დაპირისპირება, სხვადასხვა ტემპებისა და ტემბრების ცვლილება და დაპირისპირება, სხვადასხვა ხმოვანი კომბინაციების შედარება და ა.შ.; კონტრასტების შემდეგი ეტაპი მოიცავს: ვერტიკალურ და პორიზონტალურ „დამწერლობას, „პოლიფონიასა და პომოფონიას, მელოდიურ და ჰარმონიულ ფიგურაციებს, ორნამენტიკას, ძირითადი იდეის გადმოცემას, უნისონურ და მრავალ-

ხმიან ნაგებობებს, თემას და მის გარემომცველ ფაქტურას: ყველაფერი ეს – საშუალებას იძლევა შევადაროთ (დავუპირისპიროთ) ერთმანეთს სხვადასხვა მასალა“ (13.1965:85).

ფაქტობრივად, ასაფიევის მიერ მოცემულია კონტრასტული დაპირისპირების „პროგრამა.“ ამ ჩამონათვალიდან ბევრი რამ შესაძლებელია სწავლების საწყის ეტაპზეც იქნეს გამოყენებული.

გარდა აღნინშულისა, ბავშვის მუსიკალური აზროვნების ფორმირებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია სხვა სახის შედარება: როდესაც ორ მუსიკალურ ნაგებობაში ყველაფერი ერთნაირია, გარდა რაღაც მეტად მნიშვნელოვანი ნიუანსისა. მაგალითად:

1). ერთი და იგივე მეტრო-რითმული სტრუქტურა - სხვადასხვა ბერეათ სიმაღლებრივი ვერსიით;

2). ერთი და იგივე მელოდია - სხვადასხვა ფაქტურული გაფორმებით;

3). ერთი და იგივე თანხლება - რამდენადმე განსხვავებული მელოდიებისათვის;

4). ერთი და იგივე პიესა - სხვადასხვა კილოებრივი გადახრით;

5). შეიძლება დასახელდეს ნაგებობის ერთ-ერთ ვარიანტში რაიმე „სიახლის“ შეცვლილი მომენტი - ორნამენტიკა, კადანსი და ა.შ.

საბოლოო ამოცანა ის კი არაა, რომ ბავშვმა მოსმენა-დანახვით შეიცნოს მუსიკალურ ტექსტში შეტანილი სიახლე, არა-მედ მთავარია - მან განიცადოს ახალი ემოციური ნიუანსი.

ამიტომ საფორტეპიანო კრებულში („სკოლაში“) მასალა ისე უნდა განლაგდეს, რომ მკვეთრად გამოხატული კონტრასტული დანდათან მოხდეს შესადარებელი მასალის დახვეწილი და რთულად შესამჩნევი ცვლილებებით ჩანაცვლება.

არსებობს კიდევ ერთი სახის დაპირისპირება, რომელსაც აუცილებლად უნდა დაეთმოს ადგილი „სკოლაში“; ეს არის მუსიკის ხასიათის ასოციაციური კავშირის დამყარებით ისეთ რამესთან მიმსგავსება, რაც მუსიკის გარეთ ძევს. იგულისხმება „სატყუარა“ (სტანისლავსკი), რომელსაც შეეძლება ბავშვის ფანტაზიის ამოქმედება. სამუსიკო-საშემსრულებლო პედაგოგიკა სწავლების სხვადასხვა ეტაპზე ფართოდ იყენებს ამ მეთოდს, თუმცა საწყის საფეხურზე ნაკლებად მიმართავენ ამ ხერხს. ამის მიზეზია მოწაფის მცირე ასაკი, რომელიც დამაბრკოლებელი ფაქტორია საჭირო ასო-

ციაციური კავშირების მოძიებისას; ამდენად, ეს საკითხიც უნდა გაითვალისწინონ „სკოლის“ შედგენის დროს. კრებულის ავტორის (ან ავტორების) მიერ, აღნიშნული შენიშვნების გათვალისწინებით სპეციალურად დაჯგუფებული და ორგანიზებული მასალა, გვევლინება ბავშვის ფანტაზიის ასამოქმედებელ მნიშვნელოვან დიდაქტიკურ საშუალებად. ასეთ შემთხვევაში, შესაძლებელია კონტრივად გავარჯიშებული ბავშვი, ყოველგვარი დახმარების გარეშე მივიდეს განმაზოგადებელ დასკვნამდე.

- ასეთი ორგანიზებული მიწოდების ერთ-ერთ ნიმუშად შეიძლება ჩაითვალოს პარალელურად განლაგებული მასალა. ერთმანეთის ქვეშ განლაგდება პიესის(ან მისი ნაწილის) 2-3 ვარიანტი ტონალური, ფაქტურული ან რომელიმე სხვა ცვლილებით. შესადარებელი მასალის ანალიზი ბავშვს საშუალებას აძლევს შეარჩიოს მისთვის საუკეთესო ვარიანტი.
- ასევე დიდაქტიკური ხერხია ბავშვისათვის მუსიკალური მასალის დანაწევრებული სახით – მხოლოდ სხვადასხვა „შესამოსელით“ მიწოდება; მაგალითად: სწავლების დაწყებით საფეხურზე ბავშვი შეისწავლის მელოდიას - თანხლების გარეშე. გარკვეული დროის შემდეგ(როდესაც მონაცემ სხვა ნაწარმოებიც ისნავლა), „სკოლაში“ ისევ გამოჩნდება ზემოთ აღნიშნული მელოდია, მხოლოდ უკვე -თანხლებით; შემდეგ ეტაპზე ბავშვს უკვე სრული სახით(მელოდიით, ბანში თანხლებითა და შუა ხმებით) მიეწოდება ნაწარმოები: მონაცემს საშუალება ეძლევა, შეადაროს ერთმანეთს დროის სხვადასხვა ინტერვალით მიწოდებული მასალა და თავისი დასკვნა გამოიტანოს.
- არავითარ შემთხვევაში არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ბავშვს განხილული დიდაქტიკური ხერხებით, მხოლოდ მხედველობითი და ლოგიკური დასკვნების უნარი განუვითარდება. არ დავივიწყოთ, რომ ყველაფრის საფუძველია სმენა და სმენითი გამოცდილება. მხედველობა და ინტელექტუალური ჩართულობა დამხმარე, თუმცა ძალიან მნიშვნელოვანი კომპონენტებია.
- „ამოირჩიე, შემდეგ განმარტე - რატომ გააკეთე ასეთი არჩევანი?“

ასეთი დიდაქტიკური ხერხი - აუცილებლად გულისხმობს შედარების ფაქტორს, რამე თუ სხვაგვარად - შეუძლებელია გადაწყვეტილების მიღება.

- შედარების უნარის უკეთ გასავარჯიშებლად, მოსწავლეს ვაძლევთ მელოდიას და ვთხოვთ: ეს მელოდია შეასრულოს თავისით შერჩეული სხვადასხვა თანხლებით.

--- პედაგოგი უკრავს 2-3 სხვადასხვა პიესას და სთხოვს მოწაფეს- აირჩიოს რომელიმე მათგანი დასაკრავად. შემდეგ ეტაპზე მან უნდა დაასახელოს საკუთარი არჩევანის კრიტერიუმები.

--- პედაგოგი აწვდის მოწაფეს ერთსა და იმავე ფაქტურულ მონაკვეთს და სთხოვს: ტექსტში მიწოდებული სხვადასხვა აპლიკატურიდან რომელია მისთვის მისაღები.

შეიძლება „სკოლის“ ავტორებისა და პედაგოგის შეკითხვები განსხვავებული ხასიათის იყოს. მთავარია ამ შეკითხვების საშუალებით მოწაფეს განუვითარდეს დამოუკუდებელი აზროვნება, რაც დროთა განმავლობაში ბავშვის ფსიქიკის საჭირო მიმართულებით ჩამოყალიბებას განაპირობებს.

ლ.ს. ვიკოტსკის თავის ნაშრომში წამოყენებული ჰქონდა კონცეფცია ბავშვის გონიერივი განვითარების ორი დონის შესახებ. ამავე იდეას განავრცობს ლ.ვ. ზანკოვი სწავლების პროცესში I-II კლასის მოწაფების განვითარებასთან დაკავშირებით: „პირველი დონე შეეხება ბავშვის აქტუალურ განვითარებას. მისთვის დამახასიათებელია ის, რომ ბავშვი გარკვეულ დავალებებს დამოუკიდებლად ასრულებს. მეორე დონე განიხილავს იმ შემთხვევას, როდესაც ბავშვს არ ხელენიფება მისთვის მიცემული დავალების დამოუკიდებლად შესრულება, თუმცა მას შეუძლია სირთულეების სხვისი დახმარებით გადალახვა. აქედან გამომდინარე, სწავლების როლი იმაში მდგომარეობს, რომ იგი წარმოშობს უახლოესი განვითარების ზონას, რომელიც შემდგომში აქტუალურ განვითარებაში გადავა.“ (28.1963 :11-12).

, საფორტეპიანო სკოლა“ - ზე მუშაობისას მისმა ავტორებმა უნდა გაითვალისწინონ ბავშვების განვითარებულობის ორივე დონე.

ლ. ბარენბოიმი სინანულით აღნიშნავს, რომ არსებობენ კრებულების ისეთი ავტორები და ცალკეული პედაგოგები, რომელთაც არ სწამთ ბავშვის ინტელექტუალური ძალების არსებობა და უპირატესობას ანიჭებენ მათთვის ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი დიდაქ-

ტიკური მეთოდების მზამზარეულად მიწოდებას. არაა გამართლებული დავალებების (განურჩევლად ყველასათვის) გაიოლება, თორემ უფრო მაღალი გონებრივი პოტენციალის ბავშვები აღარ ვითარდებიან (13.1973:16).

თავი IX

იმპროვიზაციის სწავლების საფუძვლები სამუსიკო სკოლაში

თემა I. სანოტო სისტემის გაცნობა;

1. რეგისტრის რაობა; (რეგისტრების სხვაობის ჩვენება, მელოდიის მიმართულების გამოცნობა). გასაღების ნიშნები; / კლავიატურა; / სანოტო სისტემა; / ბერების განთავსება სანოტო ხაზზე;

2. ზომა (დირიჟორის პრინციპის ჩვენება; ხელის მოძრაობის მიმართულება). ტაქტის ხაზი; / ბერების გრძლიობები (გააკეთეთ სქემა) / ალტერაციის ნიშნები.

თემა II. მაჟორული = იონიური კილო

1. მუსიკალური ნიმუშების მაგალითზე მაჟორისა და მინორის სხვაობის ჩვენება;

2. გამის აგებულების შესახებ (დო მაჟორის მაგალითზე); ტონალობა;

3. ტონიკის ფუნქცია - სმენითი თრენინგი; მელოდიის მოსმენა და მასრულებელი ბერის გარეშე; მყარი საფეხურების დასახელება (I, III, V); მყარი საფეხურების სიმღერა შემდეგ სიმღერით V საფეხურიდან ზევით (ე.ი.ქვარტის) და V საფეხურიდან ქვევით (ე.ი.ქვინტის) აღება; არპეჯიოს სამღერა და საფეხურების გამოტოვება;

4. თეთრ კლავიშებზე მოძრაობისას დიდი და პატარა სეკუნდის ჩვენება; სეკუნდების ჩანერა სანოტო სისტემაზე.

5. დო მაჟორის შემდეგ იმავე სავარჯიშოების სოლ და ფა მაჟორში შესრულება.

თემა III ფურცლიდან კითხვის მეთოდიკა

1. უპირველეს ყოვლისა ხდება ანალიზი: ტონალობის, ზომის, მელოდიური ფიგურაციების ტიპის (გამისებური, მოძრაობა მყარი საფეხურებით, აღმავალი ან დაღმავალი სვლები, მოძრაობა პირდაპირი ან ტეხილი ხაზით) განსაზღვრა.

2. ფურცლიდან კითხვის დაწყებამდე აუცილებელია იმ გამის აღმავალი და დაღმავალი მიმართულებით სიმღერა, რომელშიცაა დანერილი მოცემული ნიმუში. ზოგ შემთხვევაში გამის სიმღერისას სასურველია ჰარმონიული თანხლების დაკვრა.

3. თუ გრძელი ბერები მოიცავს ტაქტის რამდენიმე ძლიერ და სუსტ დროს - სასურველია ხმით აქცენტის გაკეთება, რათა

ბავშვს გამოუმუშავდეს „შინაგანი“ მეტრის შეგრძნება(დასაწყი-
სისთვის მივმართავთ მხოლოდ 2/4 ზომას).

თემა IV ტრანსპონირება

ტრანსპონირების პრინციპი გულისხმობს საფეხურებით აზ-
როვნებას. ტრანსპონირებას ექვემდებარება ყველა სასწავლო მა-
სალა: საფეხურების თანმიმდევრობა, სოლფეჯიოს სასწავლო ნი-
მუშები; მოსწავლემ უნდა შეიძლოს ნიმუშის(ან პიესის) დაკვრა: ა).
ყველა შესწავლილ ტონალობაში; ბ). უნდა იმღეროს-ნოტების დასა-
ხელებით; გ). იმღეროს კლავიატურაზე შეხედვის გარეშე.

თემა V ზეპირი კარნახი

გარკვეული დროის შემდეგ, მოწაფებს განვლილი მასალის
საფუძველზე უტარდებათ ზეპირი გამოკითხვა; ნიმუშისათვის: 2 ან
4 ტაქტიანი კარნახები ბეჭრათა რიგის მიმართულების, დაჯგუფე-
ბის,ნახტომების და ა.შ. – დასახელებით - ჩანერის გარეშე.

თემა VI გამოკითხვა

1. განვლილ ტონალობებში მყარი საფეხურების დასახელე-
ბა;
2. მოცემული ტონიკიდან I, III და V საფეხურის სიმღერა;
3. I საფეხურიდან (მიცემული ბეჭრა მოწაფის მიერ აღიქმე-
ბა, როგორც ტონალობის I საფეხური): სეკუნდის აგება და სიმღე-
რა; / ოქტავის სიმღერა; / (ბავშვი ოქტავას აგებს მყარი საფეხურე-
ბის არპეჯირებით,მხოლოდ ხმამაღლა მღერის პირველ და ბოლო
ბეჭრას).

4. ზეპირი კარნახი;
5. ფურცლიდან კითხვა: 8 ტაქტიანი, 2/4 ზომა;იმავე ტიპის
მელოდია,რაც ზეპირი კარნახის დროს დაამუშავეს.

თემა VII მეცადინეობა კომპოზიციაში

1. სასურველია ადრე (ანუ სკოლამდელი ასაკის ბავშვებში)
გამოვლინდეს და დაფიქსირდეს ბავშვის შემოქმედებითი ნიჭი.
2. შეირჩეს ისეთი ბავშვები,რომლებიც ავლენენ მონაცე-
მებს: მუსიკის-თეორიის და მხატვრული შემოქმედების მიმართუ-
ლებით;
3. უნდა გავითვალისწინოთ,რომ შემოქმედება რთული ფსი-
ქოლოგიური პროცესია,რომელიც ძნელად ან საერთოდ არ ექვემ-
დებარება ანალიზს;
4. უმჯობესია პედაგოგმა სხვისი გამოცდილების გათვა-
ლისწინებით თავად შეიმუშაოს სწავლების სისტემა;
5. სწავლების მეთოდიკაში უნდა გავითვალისწინოთ:

- ა). ბავშვის ასაკი და მისი ინდივიდუალობა;
- ბ). მონაცემები (სმენა, მუსიკალური მახსოვრობა, რითმი);
- გ). მუსიკალური ნაწარმოების მოსმენის გამოცდილება (მოსმენილი ნაწარმოები ანალიზი).
- დ). სამუსიკო მომზადების ხარისხი;
- ე). ზოგადი განვითარების დონე;
- ვ). ასაკით უფროსი ბავშვისაგან შეიძლება ჩაწერილი ნაწარმოებიც მოვისმინოთ;
- ზ). გაკვეთილის ყველა დეტალი უნდა იყოს გაანალიზებული; გაკვეთილი უნდა იყოს საინტერესო;
- 6.** ბავშვს უნდა მოვუყვეთ რაიმე ზღაპრის დასაწყისი და ვთხოვოთ მისი გაგრძელება საკუთარი ფანტაზიით.
- 7.** შემოქმედებითი პროცესის წარსამართვად და აქტივიზაციისათვის საწყისში ბავშვებს ვთხოვოთ:
- ა). ბუნების მოვლენების იმიტირება (მაგ: წვიმა, გრგვინვა, ქარი, ჩიტების გალობა, წყაროს ჩუქჩუხი, მზის ამოსვლა, ცირკი, კინო, თეატრი, კონცერტი და ა.შ.) ხმით ან საკრავზე;
- ბ). უარყოფითი და დადებითი ემოციები: გაბრაზება, შიში, შფოთვა, ღელვა, სიხარული, აღფრთოვანება და ა.შ.
- * უნდა გვახსოვდეს: ბავშვები სიამოვნებით ქმნიან პროგრამულ მუსიკას.
- 8.** ინდივიდუალური მხატვრული ხატების გამოვლინება ხშირად საკრავზე დაკვრის პროცესში ჩატარება ხოლმე. ბავშვი ფორტეპიანოს გაკვეთილზე განავითარებს რომელიმე კომპოზიტორის ნაწარმოებში დამასრულებელ ნაგებობას ან მისთვის საინტერესო მუსიკალურ აზრს – ფრაზას ან წინადადებას;
- 9.** ამ მიზნით ბავშვს უნდა შეევრჩიოთ საინტერესო და მისთვის სასურველი ნაწარმოები, რათა მას გაუჩნდეს:
- ა). **მსგავსი ნაწარმოების იმპროვიზირებისაკენ მისწრაფება;**
- ბ). **საკუთარი შემოქმედებითი ძალების მოსინჯვის სურვილი.**
- 10.** პარალელურად, დაწყებით კლასებში, მარტინსენის მეთოდის გამოყენებით ბავშვებს დავაწყებინოთ ტექნიკური სავარჯიშოების შესრულება(იხ. მარტინსენის მეთოდური მითითებები).
- 11.** თუ კი ბავშვი დაუკრავს საკუთარ კომპოზიციას, საჭიროების მიხედვით პედაგოგი დაეხმარება მას კომპოზიციური ესკუ-

ზის, მონახაზის,გეგმის სრულყოფაში, იგულისხმება ფაქტურის, ფორმის,კულტურულის,თემის განვითარების წარმართვა.

12. ნაწარმოების შექმნის და ჩაწერის პროცესი აუცილებლად გულისხმობს პედაგოგის ჩარევას და რჩევებს.ყურადღება გამახვილდება რითმულ ნახაზზე და მელოდიურ ხაზზე,ასევე ჰარმონიულ საყრდენზე.

13. ბავშვები შემოქმედებითი პროცესის საწყის ეტაპზე მიმბათველობით გამოირჩევიან.ისინი იმავე სტილში თხზავენ და წერენ,როგორი სტილის ნაწარმოებებსაც უკრავენ ან კითხულობენ; დროთა განმავლობაში თანდათან გამოიკვეთება ბავშვების ინდივიდუალური მონაცემები.

თემა VIII კომპოზიციის გაკვეთილის ძირითადი ელემენტები

1. მუშაობა მელოდიასა და რითმზე;
2. ნოტების ჩაწერა;
3. პოლიფონიის ელემენტების გაცნობა;
4. ჰარმონიის რაობა;
5. ფორმის ელემენტები;
6. მუსიკალური ნაწარმოების გარჩევა (ანალიზი) მათი მხატვრული ღირებულების გათვალისწინებით;
7. სხვადასხვა მუსიკალური ნაწარმოების საუკეთესო ხარისხით შესრულებული ნიმუშების მოსმენა და ანალიზი (19.1987).

თავი X

უნგრული საფორტეპიანო სწავლების მეთოდები

XIX საუკუნეში საბავშვო საფორტეპიანო ლიტერატურის განვითარების ახალი ეტაპი სამართლიანად უკავშირდება შუმანის სახელს, რუსულ მუსიკაში -ჩაიკოვსკის, ხოლო XX საუკუნის უნგრულ მუსიკაში - ბელა ბარტოკს.

ბელა ბარტოკისა და შანდორ რეშოვსკის „საფორტეპიანო სკოლა“ (1912-1913წწ.), წარმოადგენს პირველ ნოვატორულ სახელმძღვანელოს ფორტეპიანოზე დაკვრის დაწყებითი სწავლებისათვის.

დიდი უნგრელი კომპოზიტორი - ბელა ბარტოკი, რეშოვსკისთან ერთად სკოლის დაარსებამდე, უკვე იყო ორი კრებულის ავტორი: „ათი ადვილი პიესა ფორტეპიანოსათვის“ (1908წ.) და გადამუშავებული უნგრული და სლოვაკური ხალხური სიმღერების ოთხი რვეული - საერთო სახელწოდებით - „ბავშვებს.“

1912 წელს ბუდაპეშტის ერთ-ერთმა გამომცემლობამ ბელა ბარტოკს შესთავაზა ახალი „საფორტეპიანო სკოლის“ შექმნა. კომპოზიტორი იმ პირობით დასთანხმდა წინადადებას, თუ სამუშაოდ მიიღვევდნენ ფორტეპიანოს ცნობილ პედაგოგისა და კომპოზიტორს - შანდორ რეშოვსკის, რომელმაც შეადგინა „საფორტეპიანო სკოლის“ საერთო გეგმა: ამის შემდეგ, სავარჯიშოების და პიესების ნაწილი დაწერა ბარტოკმა, ნაწილი კი რეშოვსკიმ.

იმსანად უფროსი თაობის უნგრელი პედაგოგების „სკოლას“ წარმატება არ ჰქონდა, რადგანაც ისინი მოკლებული იყვნენ კლასიკურ ლიტერატურას. სკოლის წარუმატებლობას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ მრავალი წლის განმავლობაში საერთოდ არ გამოიცემოდა ნაწარმოებები. 1921-22 წწ. ყურადღება მიიქცია ფორტეპიანოს პედაგოგისა და მეთოდისტის, უნგრელი მარგერიტ ვარროს წიგნია - „ფორტეპიანოზე პრაქტიკული სწავლება,“ რომელიც პირველად გამოიცა უნგრულ, შემდეგ კი გერმანულ ენებზე.

ბარტოკსა და რეშოვსკის ფორტეპიანოზე სასწავლო სახელმძღვანელოს შექმნისას არ უარყვიათ წინა საუკუნეებში არსებული მეთოდები. უფრო მეტიც, იმის გამო, რომ ბევრ საკითხში მათი სახელმძღვანელო მიჰყვება იმავე გზას, რასაც იმდროინდელი დაწყებითი სახელმძღვანელოები, ზოგ ასპექტში დღეს იგი მოძველებულად წარმოგვიდგება (16.1973:179-190).

• „სკოლის“ პრიორიტეტად ითვლებოდა ერთმანეთისაგან ტექნიკური და მხატვრული პიესების მკვეთრი დიფერენცირება,

რასაც ავტორები შემდეგნაირად განმარტავენ: **დასაწყისში პიესა ჯერ შეისწავლება ტექნიკურად და მხოლოდ ამის შემდეგ იწყება ბეჭერაზე მუშაობა.**(ნინამდებარე სახელმძღვანელოში ცნობილი პედაგოგებისა და მეთოდისტების უმრავლესობა ეწინაარმდეგება ამ მეთოდს!).

• „სკოლის“ ნოვატორულ ხასიათს განაპირობებდა მასში შესული უადვილესი პიესები, რომელებიც დაფუძნებული იყო **ხალ-ხურ მუსიკაზე.**

• „სკოლის“ ზოგიერთი პრინციპი შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ შემდეგნაირად:

ა) მოვერიდოთ მოსწავლის აზროვნებაში მუსიკალური სტანდარტების

ჩაბეჭდვას; ბ). განვულითაროთ მას სმენა; გ). მუსიკალური დროის შეგრძება;

დ) მუსიკალური აზროვნება;

ეს პროცესი უნდა წარიმართოს სათუთად და ყურადღებით, რათა ბავშვის სწავლების პირველი ნაბიჯები არ მოექცეს მონოტონურ ჩარჩოებში.

ალსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სახელმძღვანელოში ჩერნის, დიუვერნუასა და ლემუანის ეტიუდები წარმოდგენილია სწავლების ბოლო ეტაპზე, ანუ მას შემდეგ, როცა მოსწავლის სმენა და გემოვნება უკვე ჩამოყალიბებულია თავისუფალი სტილის პიესებზე.

რაც შეეხება ბელა ბარტოკის ნაწარმოებებს:

1. ბარტოკის პიესებისთვის დამახასიათებელია მისთვის ჩვეული უბრალო და უშუალო მუსიკალური ენა, რომელიც იცავს მოსწავლეს მუსიკალური სტერეოტიპებისაგან;

2. მის პიესებში (თითქმის ყველგან) უარყოფილია კვადრა-ტულობა ანუ პიესის სტრუქტურა - ასიმეტრულია;

3. კილო-ტონალობის განახლება ერთდროულად მიმდინარეობს: მაჟორი და მინორი, მახვილიანი ბეჭერების გადაადგილება ტაქტის სხვადასხვა დროზე და ა.შ.

4. ფოლკლორული ხასიათის პატარა რითმული მონახაზები;

5. ბარტოკის მუსიკალური ენისათვის დამახასიათებელი თვისება - უცვლელი მელოდიური ნახაზის კილო-ჰარმონიულად შეფერადება;

6. ორიგინალური საშემსრულებლო მინიშნება. მაგალითად - ლიგების მითითება ორივე ხელში, მხოლოდ სხვადასხვაგვარად:

ა). მარჯვენაში-მოკლე ლიგები, მარცხენაში - გრძელი;

ბ). ამის შემდეგ, ავტორი იმავე ნაწარმოებში - ცვლის ტონა-ლობას და ფაქტურას;

გ). იგივე მელოდია მეორდება საწყის ტონალობაში, მხოლოდ შეცვლილი ჰარმონითა და აკომპანიმენტით.

ეს ცვალებადი დაპირისპირება საშუალებას იძლევა მოსწავლის ყურადღება მიერაყყროთ ჰარმონიულ აკომპანიმენტს, ტონალობას და ფაქტურულ ფერადოვნებას, რაც ემსახურება **ბავშვის ჰარმონიური სმენის განვითარებას**.

ამ სკოლისთვის დამახასიათებელი მეორე პრინციპი იყო **ჰარმონიურობა**. ავტორები დიდი ხნის მანძილზე მუშაობდნენ ორხმიან პიესებზე, რომელებიც არ იქნებოდა აკორდული ფაქტურით და პედლით გადატვირთული.

ხელების დამოუკიდებლობის განვითარების მიზნით, ბარტოკი და რემოვსკი ყურადღებას ამავილებენ ოქტავურ უნისონში დაკვრაზე. ეს ინყება მარტივი სავარჯიშოებიდან, რომელშიც თითოეულ ხელში, ხუთი ბგერისაგან შემდგარ თანმიმდევრობას აქვს სხვადასხვა დინამიური განვითარება. ამის საილუსტრაციოდ ვნახოთ პიესები - სერიიდან „**ბავშვებს**“ და „**მიკროკოსმოსი**“ - ს პირველი რვეულიდან.

„მიკროკოსმოს“-ში გაერთიანებულია 153 პიესა; ამ კრებულს ბარტოკის სტილის ლაბორატორიას ეძახიან. იგი შექმნილია მარგერიტ ვარროს იდეების გავლენით. თვით ბარტოკი წერდა, რომ - საფორტეპანო სკოლა არის პირველი ნაწილი „მიკროკოსმოსისა“. იგი უპრეცენდენტო მოვლენაა საბავშვო მუსიკის ისტორიაში. „მიკროკოსმოსი“ უფრო მეტია, ვიდრე „სკოლა“.

ბარტოკი მიგვანიშნებს, რომ „მიკროკოსმოსი“ ტრადიციული „საფორტეპანო სკოლებისაგან“ განსხვავდება იმით, რომ

1. არ შეიცავს ტექნიკურ და თეორიულ აღწერილობას;

2. **ბარტოკისათვის ყოველგვარი ინსტრუმენტალური სწავლება** - სიმღერას ეყრდნობოდა. კრებულში წარმოდგენილი რამოდენიმე პიესა არის სიმღერა - ფორტეპაინოს თანხლებით. პირველი რვეულის შესწავლის შემდეგ მოსწავლეს აღარ უჭირს სირთულის დაძლევა.

3. **სწავლების პროცესის გასამარტივებლად თითოეულ რვეულს მოჰყვება სავარჯიშოები, რომლებიც მოსამზადებელ ეტაპს წარმოადგენს განსაზღვრული პიესების შესასრულებლად.** როგორც კომპოზიტორი გვირჩევს, არ არის რეკომენდირებული, რომ სავარჯიშოების შესრულება მაინც და მაინც გარკვეული პიესების

შესწავლის წინ დავიწყოთ. უკეთესია ნაადრევად დამუშავდეს სა-
ვარჯიშო.

4. ბარტოკს აუცილებლად მიიჩნევდა, რომ მოსწავლეს პიე-
სის შესწავლამდე ჰქონდა ტექნიკური ჩვევების მარაგი. ის
თვლიდა, რომ პირველ რიგში მოსწავლემ უნდა დაძლიოს ტექნიკუ-
რი სირთულეები, რათა მთელი ყურადღება მხატვრული სახის გახ-
სნაზე გადაიტანოს და მას მიანიჭოს უპირატესობა.

5. მოსწავლე ვამუშაოთ მელოდიის ტრანსპონირებაზე და
მარტივი მასალის ტრანსკრიფციით გადატანაზე. თვით ბარტოკი „მიკროკოსმოსში“ მიმართავს ტრანსკრიფციებს, გადააქვს სიმღე-
რები ფორტეპიანოსთვის და იყენებს ვოკალურ და ინსტრუმენ-
ტულ ვარიანტებს.

6. ბარტოკმა გამოჩენილი მუსიკოსებისგან აირჩია მხოლოდ
ორი ავტორიდა მათი ნაწარმოებები შეიტანა „მოკროკოსმოსში“. „ამა-
ზე მიუთითებს პიესებზე მიწერილი ი.ს. ბახის და რ. შუმანის ინიცია-
ლები.

7. „მოკროკოსმოსში“ ი.ს.ბახის ზეგავლენაზე მიგვანიშნებს
კლასიკური პოლიფონიის ხერხები, რომელებიც პიესების უმეტესო-
ბაშია ჩადებული (N 12 - „სარკის ანარეკლი“, N28- „კანონი ოქტავაში“
და ა.შ.).

8. უნდა აღინიშნოს, რომ აღდგენილია ბახის „ინსტუქციუ-
ლი“ მუსიკის, კერძოდ კი - ინვენციებისა და სიმფონიების იდეა,
რათა მოსწავლებს გამოუმუშავდეთ მუსიკის შეთხვისა და გა-
მომგონებლობის იდეა. როგორც ბახის, ასევე ბარტოკის რით-
მულ-ინტონაციური სტრუქტურა მეტყველებს მათი ეპოქის მუსი-
კალურ ენაზე. ბარტოკის აზრით, თუ ბავშვი არ (ან ვერ) შეთ-
ხზავს მუსიკას და მხოლოდ მოცემული ნაწარმოების დაკვრითა
და ტრანსპონირებით შემოიფარგლება, ეს მაინც საკმარისი იქ-
ნება იმისათვის, რომ შეისწავლოს კომპოზიტორის მიერ მუსი-
კალური მასალის ჩამოყალიბების პროცესი.

ბ. ბარტოკისა და შ. რეშოვსკის ძირითადი იდეები სკოლას-
თან მიმართებაში შემდეგში მდგომარეობს:

1) როგორც ბარტოკ - რეშოვსკის „საფორტეპიანო სკოლაში“,
ასევე „მიკროკოსმოშიც“ ყალიბდება აზრი, რომ მოსწავლე - ფორ-
ტეპიანოზე დაკვრის დაწყებამდე, დიდი ხნის მანძილზე უნდა იზ-
რდებოდეს პოლიფონიაზე.

2). ამ სახელმძღვანელოს პოპულარობა დღითი-დღე იზრდე-
ბა, მაგრამ პედაგოგიურ პრაქტიკაში „მიკროკოსმოსის“ პირველ

რვეულთან ერთად ისწავლება სხვა ხასიათისა და სხვა სტილის მუ-
სიკაც, რათა მხოლოდ ერთნაირი ლიტერატურის შესწავლით არ
ნარმოიქმნას მუსიკალურ-ინსტრუქციული სუროგატი.

3). პედაგოგის როლი „მიკროკოსმოსის“ სწავლების პერიოდ-
ში ორმაგად მნიშვნელოვანია, რადგანაც ყველაფერი იმაზეა დამო-
კიდებული, თუ როგორი ცოდნით, ტემპერამენტით და თვალთა-
ხედვით მიაწვდის და შეაყვარებს იგი მოსწავლეს ამ ახალ მუსიკა-
ლურ მიკრო- სამყაროს.

ბარტოკ-ჩოშოვსკის სკოლა XX საუკუნის 50-იან წლებში მოძ-
ველდა. უნგრელ კომპოზიტორთა უმრავლესობა შეეცადა გაეგ-
რძელებინა დაწყებული გზა და უზრუნველეყო მუსიკალური აღ-
ზრდა სათანადო თანამედროვე მასალით.

ერნა ჩოვეკის - „საფორტეპიანო ანბანი“

ცნობილი უნგრელი მუსიკოსისა და მეთოდისტის, ერნა ჩოვე-
კის ავტორობით 1946 წელს შეიქმნა ახალი სახელმძღვანელო - „სა-
ფიორტეპიანო ანბანი“ (16.1973:179-190).

წიგნს საფუძვლად დაედო უნგრული ფოლკლორი. ფორტეპი-
ანოზე დაკვრის სწავლებას ჩოვეკი იწყებს ე.ნ. „ერთი თითით ნა-
კითხვა - დაკვრით“ [ჯერ მარჯვენა, შემდეგ-მარცხენა ხელის
ცალკეული თითით, საბოლოოდ - ერთ სავარჯიშოში მორიგეობით
ანაცვლებს ხელებს] და ამავე დროს, გამოიყენებს უადვილეს, მოკ-
ლე რითმულ ნახაზებს. მნიშვნელობა არა აქვს, რომელ კლავიშზე
გამოისახება რითმი, რადგანაც მისი შესრულება პედაგოგის მეთ-
ვალყურეობით ხდება. მხოლოდ ამ სავარჯიშოების შემდეგ იწყება
ე.ნ. „სათამაშო სიმღერები.“ გარკვეული რითმული ჯგუფის ქვე-
მოთ მინერილია სოლმიზაციური მელოდიური მარცვლები და სა-
სიმღერო ტექსტი. ეს სიმღერები უნგრელი ბავშვებისათვის ნაც-
ნობია, მხოლოდ უნინ ისინი მხოლოდ მღეროდნენ, ამჯერად კი
ეს სიმღერები ნებისმიერი კლავიშიდანუნდა დაუკრან. სიმღე-
რების ამგვარი ტრანსპონირების დროს, ბავშვს არა მარტო უად-
ვილდება სიმღერა, არამედ ის ითვისებს კლავიშების ადგილმდება-
რეობასაც.

• ანალოგიურ სავარჯიშოებს ლებენშტაინიც გვთავაზობ-
და, მაგრამ მასსა (აგრეთვე-ევროპული, „სკოლების“ ავტორებს)
და ჩოვეკს შორის დიდი სხვაობაა: ლებენშტაინი მაჟორსა და მი-

ნორს არ გასცდენია,მაშინ,როდესაც ჩოვეკი ყველა მოდალობას სთავაზობს ბავშვებს,თავის კრებულში მოცემული აქვს როგორც სიმეტრული,ისე ასიმეტრული ნაგებობები.

პირველი თითოს სავარჯიშოების შემდეგ ისწავლება 2,3 და 4 თითოთ დაკვრა,რასაც მოსდევს 5 თითიანი პოზიციები.

მაგ: 1-2 თვლაზე პირველი თითოთ აღებული - c ლეგატოზე ლიგით ადგილზე რჩება 3-4 თვლაზეც და მას ემატება მე-5 თითოთ აღებული g. (ე.ი.ჟღერს –ქვინტა).

ბანში - იმავე სავარჯიშოს ასრულებს მარცხენა ხელი. შემდეგ ორივე ხელი (მთელი ნოტებით) ერთდროულად უკრავს ქვინტას (c-g), მარჯვენა ხელით იმავე ქვინტას იღებს თითო აქტავით ზევით,მარცხენათი - თითო იქტავით-ქვევით.

აქ ჩნდება ჩოვეკის ნოვაცია: უშუალოდ ქვინტის დაკვრისას, იგი ბავშვს პირაპირ ასწავლის ბერის აბსოლუტურ სახელ-ნოდებას და მის შესაბამის ნოტაციას.ამგვარად.ჩოვეკი პირდაპირ „ფურცლიდან კითხვაზე“გადადის. ცალ-ცალი ხელით,ქვინტის პოზიციაში მოთავსებული ინტერვალები იკვრება და სახელდება ნოტები. საწყის ბერიად რჩება პირველი თითოთ დაჭერილი c -1, ხოლო -II, III, IV და V თითები სხვადასხვა ბერებით შეადგენენ ინტერვალებს.

როგორც სხვა სკოლების ავტორები, ჩოვეკიც მომხრეა სწავლების ეტაპი მიმდინარეობდეს პოზიციური დაკვრით. მის სახელმძღვანელოში მელოდიაც და აკომპანიმენტიც კლავიატურაზე განლაგებულია ქვინტის მოცულობაში,ზოგჯერ პოზიცია ადგილს იცვლის კლავიატურის გასწვრივ –აღმავალი ან დაღმავალი მიმართულებით.პირველი თითოს ამოდება ამ სწავლების პროცესში გამოიყენება მხოლოდ კრებულის ბოლო პიესებში.

ე.ჩოვეკი „სკოლაში“ ხშირად იყენებს სავარჯიშოებს ზოლტან კოდაის კრებულიდან,333 სავარჯიშო ნოტების წასაკითხად.“ რომელიც მოსწავლემ ცალ-ცალკე ხელით უნდა დაუკრას. ეს პოზიციური მელოდიები თავისი რითმული ნახაზით და სტრუქტურით არ არის რთული.მათში მკვეთრად იკვეთება პენტატონიკური ხასიათის კილო.

• შემდეგ ეტაპზე მოსწავლე ფურცლიდან კითხულობს სხვადასხვა კილოში მოცემულ სავარჯიშოს, რაც ეხმარება მოსწავლეს კლავიატურაზე ორიენტაციაში..

ჩოვეკმა ნაკლები ყურადღება მიაქცია მრავალფეროვან მეტ-რო-რითმულ მასალას. მის პიესებში ძირითადად გაბატონებულია ორი გრძლიობა: მეოთხედები და მერვედები.

ჩოვეკის „საფორტეპიანო სკოლაში“ გვხვდება ორი ტიპის პიესა:

* **სიმღერები** – რომლის აკომპანიმენტს უკავს თვით მოსწავლე - ჯერ ერთი ბგერის თანხლებით მარცხენა ხელში, შემდეგ კი ბგერები მეორდება; გვხვდება პაუზები და რამოდენიმე ბგერის თანმიმდევრობაც.

* **მინიატურები** – ამ საფორტეპიანო პიესებზე მუსაობისას გამოიყენებენ: ტაშს, ფეხით დათვლას, ინსტრუმენტის (ფორტეპიანოს) სახურავზე რითმულ სავარჯიშოებს. ეს ყველაფერი ემსახურება იმ მიზანს, რომ მოსწავლემ იგრძნოს ტაქტის ძლიერ ან სუსტ დროზე მოცემული პაუზა, შეიტანოს მკვეთრი შტრიხი მელოდიურ ნახაზში ან აკომპანიმენტში.

1. თანდათან იკვეთება **ჩოვეკის მთავარი ამოცანა: სწავლების დაწყება უნგრული ხალხური სიმღერიდან და შემდგომ ეჭაპზე მოსწავლის თანამედროვე მუსიკამდე მიყვანა. ამ მიზნით კრებულში ბევრი პოლიფონიური სტილის პიესა შეტანილი.**

2. ჩოვეკი სახელმძღვანელოს პირველ ნაწილში შემდევი სახის მხატვრულ დავალებას აძლევს მოსწავლეს:

ა) დავასრულოთ მელოდია; ბ). შევავსოთ მის შუაგულში დარჩენილი ცარიელი ტაქტები; გ). დავუკრათ მეორე ხმა სარკისებურ ანარეკლში.

* კრებულში მოცემულია დაუსრულებელი მელოდიის 8 ნიმუში რომელიც მოსწავლეებმა „დაასრულეს.“ პირველი მოსწავლე მექანიკურად გადავიდა კლავიშიდან კლავიშზე, ვერ იგრძნო კილოს სილამაზე გამოტოვებული საფასურით და გამისებური სვლით დაასრულა წინადადება. ხოლო დანარჩენ ვარიანტებში, მოსწავლეებმა თვითონ მიაგწეს საინტერესო სვლებს სხვადასხვა კილოებში. ასეთი მეთოდი თავიდანვე ანვითარებს ბავშვის სმენას. პრინციპში, ამ სახის სავარჯიშოებს ჩვენ კომპოზიციის წიგნებშიც ვხვდებოდით, მხოლოდ იქ დამასრულებელი ნაგებობა ძირითადად ტონიკისაკენ ისწრაფვოდა, რაც დღეისათვის არა საინტერესოდ უდერს.

3. **შედარება:** – ერნა ჩოვეკი ცდილობს დაეხმაროს ბავშვს და შედარების გზით გააგებინოს, თუ როგორ იქმნება მუსიკა; ერთი მასალიდან როგორ მიიღება მრავალფეროვანი ფაქტურა, გა-

მომსახველობითი საშუალებებით როგორი ცვალებადობა მიიღწევა მუსიკის ხასიათში და ა.შ. ამ ნიმუშების საშუალებით ერნა ჩოვეკას მოსწავლე შეჰქმდებით სამყაროში და ასწავლის მუსიკის შეთხვას.

* იმავე პერიოდში, როდესაც ერნა ჩოვეკის სახელმძღვანელო შეიქმნა, უნგრეთში ხუთეულის - მარია კაშაის, ლაიშნე ბერნარდის, ალადორნე კომიათის, მიკლოშნე მათეს და ინსელტ კატალინის ავტორობით გამოიცა სხვა სახელმძღვანელო; უნდა აღინიშნოს, რომ დასახელებული მუსიკოსები კარგი პედაგოგები იყვნენ, რომლებმაც ბევრი ცნობილი პიანისტი აღზარდეს. ამ ავტორების „საფორტეპიანო სკოლა“-ში უფრო მრავლფეროვანი ტექნიკური სავარჯიშოებია წარმოდგენილი, ვიდრე ჩოვეკთან. თუ ჩვენ შევადარებთ ამ ხუთი ავტორისა და ჩოვეკის სკოლას, ადვილი შესამჩნევია, რომ მეთოდურ ხერხებში ჩოვეკი უფრო თამამია და არ არიდებს თავს საკმაოდ რთულ ექსპერიმენტულ ხერხებს; ხოლო დასახელებული ხუთეულის სკოლა დგას უფრო ზომიერ პოზიციებზე და ეყრდნობა განვლილ და აპ-რობირებულ მასალას.

თავი XI

XX საუკუნის ფრანგული საფორტეპიანო სკოლა

1967 წელს პარიზში გამოვიდა მადლენ და ჟინეტ მარტენოების მუსიკის სახელმძღვანელო „ფორტეპიანოზე დაკვრის ცოცხლად სწავლება“ (Methode Martenot. L'étude vivante du piano par Madeleine et Ginette Martenot.) ეს სახელმძღვანელო თავისი შინაარსითა და სტრუქტურით განსხვავდება როგორც დანარჩენი ფრანგული, ასევე სხვა ქვეყნების მეთოდური სახელმძღვანელოებისაგან. ბარებომი ამ ნაშრომს ნოვატორულად მიიჩნევს (16.1973:194-216).

პარიზის კონსერვატორიის პროფესორი და ბავშვთა სამუსიკო სკოლის დამარსებელი მორის მარტენო ერთ-ერთი პირველი იყო, რომელმაც ბავშვთა მუსიკალური აღზრდის ახალი პრინციპები დაამუშავა. ამ პრინციპებზე დაყრდნობით მორის მარტენომ რამდენიმე მეთოდური სახელმძღვანელო დაწერა; ამავე პრინციპების გათვალისწინებით, მისმა თანამშრომლებმა-მადლენ და ჟინეტ მარტენოებმა, დაიწყეს საფორტეპიანო სწავლებისათვის განკუთვნილი მრავლის მომცველი მეთოდური სახელმძღვანელოს წერა. როგორც ავტორები აანონსებდნენ, სახელმძღვანელო განკუთვნილი იყო თანამედროვე საფორტეპიანო მუსიკის შესასწავლად. ამ მიზნით კრებულში შეტანილი იყო საგარჯოშოები საფორტეპიანო ტექნიკის გასავითარებლად, ფურცლიდან კითხვა საკრავზე და ასევე ინსტრუმენტის გარეშე, მხოლოდ თვალებით; XX საუკუნის კილოების, ჰარმონიისა და რითმიკის შესწავლა;

იმპროვიზირება იმ კილოებში, რომლებიც გვხვდება დებიუსისთან, რაველთან, სტრავინსკისთან, რუსელთან, მესიანთან, უოლივესთან და ა.შ. კრებულის ავტორები გმობდნენ სწავლების გავრცელებულ მეთოდებს (თავიდანვე ნოტების შესწავლა, ზუსტი ტექსტის დაზეპირება და ა.შ.), რასაც ავტორები ბავშვებისათვის არა საინტერესოდ მიიჩნევდნენ; ისინი მიზნად ისახავდნენ ისეთი სახელმძღვანელოს შექმნას, რომელიც ხელს შეუწყობდა ბავშვის სენსორული, ინტელექტუალური მონაცემების, წარმოსახვისა და ინტუიციის აქტიურ ფორმირებას. ამ მიზნის მისაღწევად მ. და ჟ. მარტენოები აუცილებელ პირობად მიიჩნევენ ბავშვის ასაკობრივი და ფსიქოლოგიური მონაცემების გათვალისწინებას; ისინი ხშირად მიმართავენ ტერმინს, „სასიცოცხლო დინამიზმი“, რომლის რითმში ორგანიზებაც პედაგოგის ხელმძღვანელობით უნდა განხორციელდეს. მ. მარტენოს მეთოდის ერთ-ერთი ძირითადი დებულებაა: რითმის სასიცოცხლო ტემპთან შერწყმა. ცოქხალი და

მხიარული რითმი განიხილება როგორც საფორტეპიანო სწავლების პირველადი საფუძველი. ფორტეპიანოზე სწავლების საწყისი ეტაპი საკმაოდ დიდ ხანს გრძელდება (პარალელურად ბავშვები შეისწავლიან სოლფეჯირებას და ნოტების კითხვას). განსხვავებით სხვა მეთოდებიდან, მარტენოები ბავშვებს მუსიკის შესწავლას აწყებინებენ მოკლე მუსიკალური ნაგებობებით, რომლებსაც „მუსიკალურ სიტყვებს“ ეძახიან. ამ სავარჯიშოებმა (რომლებსაც ხმით ან საკრავზე ასრულებენ), ბავშვებს უნდა შეუქმნას ემოციური ატმოსფერო; ავტორების აზრით - დინამიზმით, რითმითა და აქცენტებით გაჯერებული მოკლე მუსიკალური მონაკვეთები, ბავშვებს განუვითარებს იმ ჩვევებს, რომლის საშუალებითაც ისინი დაეუფლებიან ბერების სასურველი ჟღერადობის მიღების ტექნიკას,, მარტენოს მეთოდი “დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ყურადღების გამომუშავებასა და უტორები მიიჩნევენ, რომ ყურადღება ბავშვებს უმუშავდებათ მაშინ, როდესაც აქტიურად მოქმედებენ ცოცხალ ტემპში, აგრეთვე მაშინ, როდესაც ითვისებენ მოკლე მუსიკალურ ნაგებობებს (მონაკვეთებს).

ავტორების აზრით, სწავლის საწყის ეტაპზე, მდორე ტემპი და რითმულად არა ორგანიზებული ბერათა გრძელი თანმიმდევრობები, ბავშვის ყურადღების დაფანტვას უწყობს ხელს. ამიტომ, ავტორები პედაგოგებს მოუწოდებენ, რომ ყველა ზომებს (მათ შორის,, თამაშის მეთოდს) მიმართონ, რათა მიაღწიონ „**ყურადღების უნიკატობას.**“ პედაგოგმა მოსწავლე უნდა მიაჩვიოს გაკვეთილზე ნასწავლის კლასშივე რამდენიმეჯერ უშეცდომოდ გამეორებას, შემდეგ კი - იმავე დავალების სახლში გამეორებას.

, „სკოლის“ ავტორების აზრით, მასწავლებლების დახმარებით ბავშვებს უნდა გამოუმუშავდეს დამოუკიდებლობისკენ მიმართული ფსიქოლოგიური ორიენტაცია; მაგალითად: მოსწავლეს იმპროვიზირებისთვის აძლევენ რამდენიმე ბერისაგან შემდგარ მუსიკალურ ნაგებობას, შემდეგ მას სთავაზობენ ტრიოლების რითმის გამოყენებით ახალი ვარიანტების მოფიქრებას, დამოულიდებელი ვარიანტების პოვნას და ა.შ.

თუ როგორ მიმდინარეობს მოსწავლის აღზრდა, ამის ნათელ მაგალითს იძლევა „სკოლის“ პირველი რვეულის სტრუქტურა: მარცხენა გვერდზე მოცემულია მასალა ბავშვებისათვის, რომელიც ისეა მოწოდებული, რომ თანდათან - ერთი კონკრეტული დავალებიდან მეორეზე გადაჰყავს ბავშვი. მარჯვენა გვერდზე იმავე ნომრების თანმიმდევრობით (რაც მარცხენა გვერდზე იყო), ჩამოყალიბებულია სამუშაო სისტემა პედაგოგებისათვის. იმ მიზნით, რომ პედაგოგს მიეცეს სამუშაო პროგრამაში ორიენტირების საშუალება და სწავლება ბავშვის ინდივიდუალურ თავისებურებას მიუსადა-

გოს,კრებულში პედაგოგებისათვის მოცემულია,,თემატური დასა-
თაურება.“ პირველი რვეული შედგება 4 ნაწილისაგან:

- 1). „ტექნიკა და მისი კავშირი ინტერპრეტაციასთან;
- 2). „ნოტების წასაკითხად მომზადება;“
- 3). „ფორტეპიანოზე ტრანსპონირება;“
- 4). „იმპროვიზაცია;“

ლ.ბარენბოიმი მაღალ შეფასებას აძლევს აღნიშნულ სახელ-
მძღვანელოს,თუმცა გარკვეული მნიშვნელოვანი შენიშვნები გააჩ-
ნია.მისი აზრით, ძნელია იმ მეთოდის უაპელაციოდ მიღება,სადაც
საწყისი სწავლება მხოლოდ,მუსიკალური სიტყვების“ (ანუ მოკლე
მელოდიურ-რითმული ნამლერების)მასალაზეა აგებული. ე.ნ. „მუ-
სიკალური სიტყვების“სწავლება კარგია,მაგრამ ამასთანავე უნდა
გამოიყენებოდეს თუნდაც სრულიად მარტივი,მაღალი ხარისხის
ჰატარა პიესები.ბარენბოიმის აზრით, აღნიშნული „მუსიკალური
სიტყვების“გამო, ბავშვები საკმაოდ დიდი ხნით არიან ჩამომორქე-
ბული ესთეტიკური და მხატვრული ლირებულების მატარებელ ნა-
წარმოებებს.თუმცა იმასაც აღნიშნავს,რომ საწყის ეტაპზე „მუსი-
კალური სიტყვების“სწავლება ძალიან კარგი მიგნებაა,მაგრამ სა-
სურველი იყო იმავე „სიტყვებიდან“ შეექმნათ ჰატარა,საინტერესო
პიესები (16.1973:215).

თავი XII

XX-XXI საუკუნე - ქართული საფორტეპიანო სკოლა

ქართული საფორტეპიანო სკოლის ჩამოყალიბება დიდი ქართველი მუსიკოსისა და საზოგადო მოღვაწის-ალოიზ მიზანდარის სახელთანაა დაკავშირებული. იგი საქართველოში მუსიკალური განათლების ერთ-ერთი ორგანიზაციონი იყო. მან საფორტეპიანო პედაგოგიკის მტკიცე საფუძვლები შექმნა. ალანიშნავია ის ფაქტი, რომ ალოიზ მიზანდარის საშემსრულებლო თსაჭაფობას თვით ფერენც ლისტი აძლევდა მაღალ შეფასებას.

საქართველოში საფორტეპიანო კლასებს 1874 წლიდან, ე.ი. დაარსების დღიდან - გარდაცვალებამდე (1912.), ალოიზ მიზანდარი ედგა სათავეში, რომელიც ნაყოფიერ მოღვაწეობას ეწეოდა ახალგაზრდა პიანისტების აღსაზრდელად. ა. მიზანდარის მოწაფეთა შორის, პირველ რიგში აღსანიშნავია ა. თულაძევილი, რომელიც თავისი ჰედაგოგის ტრადიციებს აგრძელებდა ჯერ მუსიკალურ სასწავლებლში, შემდეგ კონსერვატორიაში - პროფესორის სტატუსით.

კონსერვატორიის საფორტეპიანო განყოფილების მუშაობაში წამყვანი ადგილი დაიკავა მეორე შესანიშნავმა პიანისტმა და პედაგოგმა-ანასტასია ვირსალაძემ; მის ჰედაგოგიურ მოღვაწეობას საფუძვლად უდევს შესანიშნავი რუსი პიანისტი ქალის - ანა ესიპოვას ტრადიციები. ამ შესანიშნავი მუსიკოსების აღზრდილებით დაკომპლექტდა თბილისის კონსერვატორიის, რესპუბლიკის სასწავლებლებისა და სკოლების საფორტეპიანო განყოფილებების ჰედაგოგიურ კოლექტივთა უნიშვნელოვანესი ნაწილი. გარდა ა. თულაძევილისა და ა. ვირსალაძისა, ამ დარგში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს კონსერვატორიის წამყვანმა პედაგოგებმა - ი. ა. ისბერგმა, კ. ალიხანოვმა, მ. გაბაშვილმა, პ. ნეიშაუზმა, ე. ეპშტეინმა და სხვებმა. სპეციალური ფორტეპიანოს კათედრას, რომელიც 1932 წელს ჩამოყალიბდა, სათავეში ჩაუდგა პროფესორი ა. თულაძევილი.

1932 წელსვე საფორტეპიანო კათედრასთან ჩამოყალიბდა ასპირანტურა, რომლის მუშაობასაც ცნობილი პიანისტი-პედაგოგი მარია იუდინა ხელმძღვანელობდა. კონსერვატორიასა და ნიჭიერთა ათწლეულში მუშაობდა სპეციალური ფორტეპიანოს კათედრის ძირითადი ბირთვი: ა. ვირსალაძე, ა. თულაძევილი, ი. ა. ისბერგი, ვ. შიუკაშვილი, თ. ჩარექიშვილი, ა. სვანიძე, თ. ჩხარტიშვილი, თ. დაფქვაძეშვილი, გ. ბუგდანოვი და სხვ. აღნიშმნული სკოლა-ათწლების აღზრდილები გახდნენ საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები: ე. ვირსალაძე, დ. ბაშკირივი, ლ. ვლასენკო, მ. მდივანი, რ. კე-

რერი, ლ. ლეონსკაია; საკავშირო კონკურსის ლაურეატი გახდა - ც. კვერნაძე; ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსის ლაურეატები: ა. ნიუარაძე, პ. ფიმიტრიაძი, ჯ. ბალანჩივაძე; საკონცერტო მოღვაწეობას ენეოდნენ პიანისტები: თ. ამირეჯიბი, ნ. გაბუნია, რ. ხოჯავა, მ. ევთიშვილი, ვ. შიუკაშვილი, ტ. გოლდფარბი, გ. მაჭუტაძე, ე. ექსანიშვილი, ნ. ჩიქოვანი, თ. გოგლაშვილი, გ. ქავთარაძე, რ. გორელაშვილი და სხვ.

დღეისათვის ქართველი მუსიკოსები მსოფლიო მასტაბით ენევიან საშემსრულებლო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას, რომელთა ჩამოთვლაც საკმაოდ რთულია და შემოვიყარგლებით მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის დასახელებით: ელისო ვირსალაძე (გერმანია, რუსეთი); ა. კორსანტია, ე. სავიცკი, ლ. თორაძე, ე. ანჯაფარიძე(აშშ); ელისო ბოლქვაძე(საფრანგეთი); გიორგი ლაცაბიძე (ავსტრია); მსოფლიოს საუკეთესო პიანისტადა ალიარებული ხატია ბუნიათიშვილი და სხვა. საქართველო მრავალჯერ ასახელეს სამუსიკო სკოლებისა და ნიჭიერთა ათწლევდის მოწაფეებმა, რომლებიც მსოფლიოს მნიშვნელოვანი კონკურსების ლაურეატები გახდნენ.

ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების ჩვევების დაუფლების თვალსაზრისით და პიანისტური ხელოვნების თეორიული საფუძვლების განვითარების გზების შესწავლის მიზნით, თბილისის კონსერვატორიაში 1940 წლიდან საფორტეპიანო ფაკულტეტის სასწავლო პროგრამაში შეიტანეს-პიანიზმის ისტორიისა და თეორიის კურსი; ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდიკა(1935წლიდან).

1963 წ. გაიხსნა ორგანი, რომელიც ა. შუკეს ფირმის (პოტსდამი) საუკეთესო ნიმუშია. საორგანო კლასს სათავეში ჩაუდგა ე. მგალობლივიშვილი.

საფორტეპიანო კათედრის ნევრების მიერ ჩატარებული სამეცნიერო-მეთოდური მუშაობა ათობით ნაშრომს, საკითხებისა და ამოცანების ფართო სპექტრს მოიცავს:

1) **გამოჩენილი პიანისტების ჰედაგოგიური პრინციპები:**
ა. თულაშვილის-, „ა. მიზანდარი“; ა. ვირსალაძის-, „ა. ესიპოვა“; „შოპენის ნაწარმოებთა ესიპოვასეული რედაქციის ზოგიერთი მაგალითი“ და სხვ.

2) **ახალგაზრდა თაობის აღზრდის ცალკეული საკითხები:**

ა. ვირსალაძის-, „დამწყები პიანისტის მუსიკალური აღზრდის შესახებ“; თ. ჩარექიშვილის-, „სახელმძღვანელო წიგნი მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლების დამწყები პედაგოგებისათვის“; ვ. შიუკაშვილის-, „მუსიკალური ნიჭი და მისი შესწავლის გზები“; „მუსიკალური აზროვნების დამოუკიდებლობის გამომუშავების

ზოგიერთი საკითხი; “ა. სვანიძის - „სავარჯიშოები, როგორც განვითარებისა და დახელოვნების აუცილებელი ფაქტორი;” თ. ჩხარტიშვილის - „ქართული ხალხური სიმღერების საფორტეპიანო ტრანსკრიფციების მეთოდური რვეული დამწყები პიანისტებისათვის;”

შრომებში მოცემულია ცალკეული ნაწარმოებების საშემსრულებლო გეგმის ანალიზი, როგორიცაა - ვ. შიუკაშვილის - „ბრამსის სონატა ფა-მინო;” თ. ჩხარტიშვილის - „ტექნიკური ხერხები ბეთ-ჰოვენის სონატებში და მათი აზრობრივი მნიშვნელობა, ა. მაჭავარიანის საფორტეპიანო კონცერტი; ”მ. ვაჩნაძის - „ნარკვევები საფორტეპიანო ხელოვნების ისტორიიდა“ და სხვ.

წინამდებარე სახელმძღვანელოში შეზღუდული ფორმატის გამო, განვიხილავთ ქართველი მუსიკოსების მხოლოდ იმ თეორიულ ნაშრომებს, რომლებიც ჩვენს მიერ დასახული ამოცანის დაძლევაში დაგვეხმარება.

რევაზ თავაძე „ფორტეპიანოზე დაკვრის მეთოდიკის საკითხები“

(სანოტო ტექსტის წაკითხვა-გარჩევის დროს დაშვებული
შეცდომების შესახებ)

რევაზ თავაძე ცნობილი ქართველი პიანისტი და პედაგოგია. იგი ქართული საშემსრულებლო სკოლის უფროსი თაობის ღირსეული ნარმომადგენელია. მის მიერ რადიო „მუზიკ“ ეთერის საშუალებით ჩატარებული ლექციები, ქართული საფორტეპიანო სკოლის მაღალი ხარისხისა და საშემსრულებლო ხელოვნების ღრმა ცოდნის ექსპონირება. რევაზ თავაძე თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორ ემერიტუსია.

ამდენად, ახალგაზრდა მუსიკოსებისათვის ძალიან მნიშვნელოვანია რ. თავაძის მიერ გამოქვეყნებული ნაშრომის გაცნობა, რომელიც მიძღვნილია საშემსრულებლო ხელოვნების უმნიშვნელოვანესი საკითხის - სანოტო ტექსტის წაკითხვა-გარჩევის პრინციპებისადმი. ავტორს განხილული აქვს ვენის კლასიკოსთა სონატები, შოპენის ეტიუდები, ბალადები, სკერცონები და სხვა (4.1981:3-30).

როგორც ნაშრომის ავტორი მიუთითებს, XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან დაიწყო კლასიკური ესთეტიკის ნორმების აღდგენა, რომლებიც ჯეროვნად შეირყა რომანტიზმის ხანაში, რაც გამოიხატებოდა სანოტო ტექსტისადმი თავისუფალ დამოკიდებულება-

ში(რითმული სურათისა თუ ბგერების შეცვლაში,კადენციების და-
მატებაში ან პირიქით-კუპიურების თვითნებურად გაკეთებაში და
ა.შ.).

აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით რ.თავაძეს მოჰ-
ყავს ორი დიდი მუსიკოსის რადიკალურად განსხვავებული აზ-
რი: „დაუკარით ჯერ ის,რაც წერია. თუ თქვენ მთლიანად მიუზღეთ
ტექსტს თავისი და მოგესურვათ მასში კიდევ რაიმე ცვლილების
შეტანა,მოიქეცით როგორც გენებოთ“ – ამ სიტყვებით მიმართა
ერთ-ერთ გაკვეთილზე ახალგაზრდა გოფმანს - ანტონ რუბინშტე-
ინმა. ხოლო როდესაც კომპოზიტორის პირმშოს-მუსიკალურ კომ-
პოზიციას,„ასახიჩრებს“ ტექსტისადმი თვითნებური დამოკიდებუ-
ლება, აღშფოთებული მშობლის რეაქციას გამოხატავს სტრავინ-
სკის სიტყვები: „შემსრულებელი-იგივე მნათეა. მისი ამოცანა
მდგომარეობს იმაში, რომ თოკი გამოსწიოს. რა ხდება თოკის მეო-
რე ბოლოში-მისი საქმე არაა.“ რ.თავაძე სამართლიანად აღნიშნავს,
რომ სტრავინსკის აზრი - მეორე უკიდურესობაა, რადგანაც ჭეშმა-
რიტი არტისტი ვერ შეძლებს მხოლოდ მნათეს ფუნქციის შესრუ-
ლებას. არ უნდა დავივინყოთ, რომ პიანისტი-შემსრულებელი შე-
მოქმედია, რადგან სიცოცხლეს აძლევს მუსიკალურ ქმნილებას,
ხოლო სტრავინსკის რეცეპტი მუსიკალური ნაწარმოების „დასამუ-
შავებლად“ თუ გამოდგება. დღეისათვის სანოტო ტექსტის ნაკით-
ხვა-გარჩევის თანამედროვე პრინციპია მიღებული; სანოტო ტექ-
სტის ბგერითი სიმაღლის მაქსიმალური სიზუსტისა და რითმული
ნაწილის „ზონის“ საზღვრების დაცვა. ავტორის აზრით, რაოდენ ნი-
ჭიერიც უნდა იყოს დღევანდები შემსრულებელი, თუ მის შესრუ-
ლებას საფუძვლად არ დაედება სანოტო ტექსტის ნაკითხვა-გარჩე-
ვის თანამედროვე პრინციპი, იქმნება შთაბეჭდილება დილეტანტუ-
რი, უსტილო და უგემოვნებო შესრულებისა. სტუდენტის მიერ
არასწორად დასწავლილი ტექსტის „გადასწავლაზე“ ფუჭად იხარ-
ჯება ენერგია.

ამრიგად, „დაუკარით ჯერ ის, რაც წერია“ - მოგვიწოდებს ავ-
ტორი.

მხატვრული ნაწარმოების შესწავლის პროცესს ახასიათებს
სპეციფიკური სიძნელეები, რომელთა გადალახვაც მოითხოვს გარ-
კვეულ პროფესიულ დონეს. ავტორი ნაშრომში განიხილავს სანოტო
ტექსტის გარჩევისას დაშვებულ მხოლოდ იმ შეცდომებს, რომელთა
მიზეზია ყურადღების არასრული მობილიზება. ის მიიჩნევს, რომ
ტექსტის შესწავლა-გარჩევის დროს, ყურადღების სრული მობილი-

ზება ჩვევის შედეგია და გამოარჩევს კარგ პროფესიონალს - მდა-რესაგან. ავტორი ორ ჯგუფად ჰყოფს აღრიცხულ შეცდომებს:

1. „**ბგერითი შეცდომები**“ - დაკავშირებულია სანოტო ტექ-სტის ბგერით ნაწილთან და ეხება ბგერების შეცვლას, რაც მუსიკა-ლური ტექსტის მელოდიურ-ჰარმონიულ დამახინჯებას იწვევს.

2. „**ტეპპო-რითმული შეცდომები**“ - მეორე ჯგუფი ეხება მუ-სიკალური დროის არასწორ ორგანიზაციას და იწვევს ტემპისა და მეტო-რითმულ სისტემათა დამახინჯებას.

ხშირ შემთხვევაში ტემპის გაყალბების მიზეზი ხდება ტექნიკური სირთულე. თუ მოსწავლე ჩეარ ტემპში დაკვრას იწყებს მანამ, სანამ ამ სირთულის დასაძლევად მომზადდება მისი ტექნიკური აპარატი, ბუნებრივია - იგი უშვებს უზუსტობებს. თანდათანობით ყური და ხელიც ეჩვევა ამ ყალბ ბგერებს. ასეთ შეცდომებს რ.თავა-ძე უწოდებს არა შემთხვევით, არამედ „დასწავლილ“ შეცდომებს, რომელთა „გადასწავლაც“ დიდ სირთულეებთანაა დაკავშირებული და ხშირად -შეუძლებელიცა (ფ.ბუზონი).

ავტორი ბგერით შეცდომათა ძირითად მიზეზად სმენის არა-საკმაო განვითარებას, ხოლო ტემპო-რითმული შეცდომების მიზე-ზად კი - საერთო მუსიკალური განათლებისა და პროფესიული კულტურის დაბალ დონეს მიიჩნევს. ხშირად, ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით სრულიად დამაკმაყოფილებელი „ტეპპო-რით-მული“ გრძნობის მქონე სტუდენტები უშვებენ უხეშ შეცდომებს, რადგანაც ვერ გრძნობენ ნაწარმოების სტილსა და ფორმას. ასეთი ტიპის შეცდომებთან დაკავშირებით ავტორს განხილული აქვს ბეთჰოვენის სონატების ცალკეული ნაწილები, რომლებშიც ხშირ შემთხვევაში სტუდენტები საერთოდ ცვლიან(!) ბგერების გრძლიობებს. ისევე, როგორც ბგერითი შეცდომებისას, ტემპო-რითმული ხარვეზების მიზეზიც ამა თუ იმ ეპიზოდის ტექნიკურ სირთულეშია.

ასევე პრობლემატურია პაუზების არასწორი შესრულება: ზოგ შემთხვევაში ის ტექსტში ფიქსირებულზე ხანგრძლივია, ხშირად კი - პირიქით, მოკლე გრძლიობის ბგერას შემსრულებელი მეტ ხანს იჭერს, რაც პაუზის გრძლიობას ამოკლებს; სამწეხა-როდ, ასეთი შესრულებით იცვლება და ზიანდება შემოქმედის კომ-პოზიციური და მხატვრული ჩანაფიქრი.

რ.თავაძე მეტად საყურადღებო დასკვნებს აკეთებს და სამუ-სიკო სკოლა-სასწავლებლების მოსწავლეებსა და კონსერვატორიის დაწყებით კურსებზე მყოფ სტუდენტებს აძლევს რჩევებს:

1. ბევრითი შეცდომების ფიდი უმრავლესობა მოდის ბანსა და შუა ხმებზე, რაც მიუთითებს მელოდიურთან შედარებით - ჰარმონიული სმენის ნაკლებ სიმახვილეზე; ამრიგად: მეტი ყურადღება უნდა მივაქციოთ ბანსა და შუა ხმებს;

2. პროფესიული დონის ზრდა შესაძლოა იმ შემთხვევაში, თუ ახალგაზრდა პიანისტთა დიდი ნაწილი მიეჩვევა სანოტო ტექსტზე დამოუკიდებლად მუშაობას;

3. როგორც აღინიშნა, შეცდომათა გამოსწორება დაკავშირებულია ენერგიისა და დროის ზედმეტ ხარჯვასთან. ამასთან დაკავშირებით ავტორი ურჩევს პედაგოგებს, რომ ყველა „სახითაო“ ადგილი მოსწავლეებმა მათი მეთვალყურეობის ქვეშ გაარჩიონ;

აღნიშნული ნაშრომის გაცნობა აუცილებელია ყველა ახალგაზრდა მუსიკოსისათვის; ავტორი უაღრესად დიდი პროფესიონალიზმით და პიანისტური უნარ-ჩვევების გაზრდებით აანალიზებს შემსრულებლების მიერ დაშვებულ და უკვე „სტანდარტად“ დამკვიდრებულ შეცდომებს. რაც მთავარია რ. თავაძე ახდენს შეცდომების არა მხოლოდ კონსტატირებას, არამედ მიუთითებს ამ ხარჯების გამოსწორების შესაძლებლობებზე, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია დღევანდელი სამუსიკო სწავლების პროცესში.

რუსუდან ხოჯავა - „პიანისტური ხელოვნების ძირითადი პრობლემები“

საქართველოს დამსახურებული არტისტი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი - რუსუდან ხოჯავა გამოჩენილი ქართველი პიანისტი, პედაგოგი და 40-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომის ავტორია. მან დაწყებითი სამუსიკო განათლება მიიღო პროფესორ ვანდა შეუკაშილის კლასში. რუსუდან ხოჯავამ სწავლა გააგრძელა მოსკოვის პეტრე ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში პროფესორ ა. გოლდენვეიზერის ხელმძღვანელობით (იქვე დაასრულა ას-პირანტურაც; ხოლო სტაუირება გაიარა - პროფ. ი. მილშტეინთან და ტ. ნიკოლაევასთან). რუსუდან ხოჯავა აქტიურ და წარმატებულ საგასტროლო მოღვანეობას ენეოდა როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის, ისე კვროპის სხვადასხვა ქვეყნებში. ავტორი თავის მდიდარ პიანისტურ და პედაგოგურ გამოცდილებას უზიარებს ახალგაზრდებს. რ. ხოჯავა ლაკონურად და საგნის ღრმა ცოდნით განიხი-

ლავს ყველა იმ პრობლემას, რომლებიც პიანისტ -შემსრულებელსა და პიანისტ-პედაგოგთა წინაშე დგაას.

მუსიკალური ნიჭიერება წინაპირობაა პროფესიონალი მუსიკოსის (პიანისტისა და პედაგოგის) ჩამოყალიბებაში. გერმანელი მეცნიერის - კრისის მიერ ჩამოყალიბებულია მუსიკალობის 3 ძირითადი მხარე:

1. ინტელექტუალური მუსიკალობა: ა).რითმი, ბ).სმენა, გ).მეხსიერება.

2. ემოციური ანუ ემოციურ-ესთეტიკური მუსიკალობა,რომელიც მუსიკის ემოციურ აღქმაში,მუსიკის სიყვარულში მუღავნდება;

3. შემოქმედებითი მუსიკალობა,რაც შემოქმედებითი ფანტაზის, წარმოსახვის ხარისხს გულისხმობს (7,2013:12).

შემდეგ ავტორი განიხილავს ზუსტი ტექსტის საკითხს.იგი გვირჩევს, აუცილებლად გავერკვეთ, „მოცემულობებში,” რომლებიც დაფიქსირებულია წოტებში ანუ ავტორისეულ „გრაფიკულ ტექსტში.“„ამდენად,ტექსტში დაფიქსირებული აღნიშვნები ავტორის „კაპრიზს“ „კი არ წარმოადგენს,არამედ განასახიერებს ოვთოურ,კოსმოსურ წესრიგს ადამიანის აზროვნებისა და გრძნობებისათვის მისაწვდომ, აღქმად ფორმაში. ტექსტის სიზუსტეზე მსჯელობენ სხვადასხვა ეპოქის მუსიკოსები: მოცარტი აღნიშნავდა,რომ „ნოტები არის გასაღები იმისათვის,რომ ჩვენ ვიპოვოთ შინაარსი წოტებს მიღმა.“ ბეთჰოვენის ერთ-ერთ წერილში(1825წ.) ლაპარაკია იმ მნიშვნელობაზე,რომელსაც იგი ანიჭებდა ყველა აღნიშნული მითითების (წერტილი,აქცენტი და ა.შ.) აბსოლუტური სიზუსტით შესრულებას. ცნობილია, რომ ბეთჰოვენი ორნაირ სტაკატოს აღნიშნავდა: წერტილით და სოლისებური ფორმით. ხშირად გადამნერები მხოლოდ წერტილებს მიუთითებდნენ (რამდენიმე ათეული წლის წინ ალადგინეს ურტექსტი). ერთხელ,როდესაც ნოტების გადამნერს უნებლივ თუ შეგნებული შეცდომა მოუვიდა. მან „სოლისებური“-ს ნაცვლად, ყველგან, „წერტილიანი“ სტაკატო და-წერა....ბეთჰოვენმა პარტიტურაზე მიაწერა: „გადამწერი ვირია!“

- **მოვუსმინოთ დიდ მუსიკოსებს -პედაგოგებსა და შემსრულებლებს;** 1722 წელს კუპერენი წერდა: „ჩემი პიესები ისე უნდა შესრულდეს, როგორცა დაწერილი ისინი მაღალი გემოვნების აღამიანებზე ვერასოდეს მოახდენენ საჭირო შთაბეჭდილებას, თუ ყველაფერი, რაც ავტორმა და-

წერა,შესრულების დროს დამატების ან გამოკლების გარეშე არ იქნება ზედმინევნით დაცული.“

- მიუნში: „ვერ ჩავწერებით იმას, რაც ნოტებს მიღმაა, თუ არ შევასრულეთ ის, რაც ნოტებში წერია.“
- ა.გოლდენვეიზერი: „კომპოზიტორზე ჭკვიანი ვერ იქნები.“
- ს.რიხტერი: „მთავარი მიზანია, მთლიანად დავემორჩილოთ ავტორს.“

რუსუდან ხოჯავა მიუთითებს, რომ ტექსტი - „დოკუმენტია,“ მაგრამ როდესაც ჩვენ ტექსტის სიზუსტეზე ვმსჯელობთ, ვგულისხმობთ იმასაც, რომ სანოტო ჩანაწერი გარკვეულნილად პირობითია და ზუსტად ვერ გადმოსცემს ყოველივეს, რისი თქმაც კომპოზიტორს სურდა. ამიტომ, რ. ხოჯავა შემსრულებლებს ურჩევს: 1) ნანარმოებზე მუშაობა დაინყონ ტექსტის გაცნობით; თავიდან ბოლომდე, შეძლებისდაგვარად დაუკრან იგი(მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება მრავალჯერ აქვთ მოსმენილი სხვისი შესრულებით). ამ შემთხვევაში შემსრულებელი მთლიანობაში აღიქვამს ნანარმოებს; 2) ნინა პლაზე წარმოჩინდება, „არაცნობიერის ურიცხვი ელემენტი. 3) ინტუიცია - იგი აღიქვამს ნანარმოებს, როგორც მთელს, აეშტალტს; მხოლოდ ამის შემდეგ მიმართავს იგი გონით ანალიზს: დაინყება სკრუპულოზური მუშაობა ტექსტზე, მასში არსებული კანონზომიერებების აღმოჩენა. 4) სანოტო ტექსტის ადეკვატური წაკითხვისათვის, აუცილებელია შემსრულებელს ამაღლებული სიყვარული გააჩნდეს მუსიკის გამომსახველი საშუალებების მიმართ.

განათლება და წიგნიერება - ამ თვისებების აუცილებლობაზე ჯერ კიდევ პითაგორა, პლატონი და არისტოტელე საუბრობდნენ: ისინი უგულვებელყოფდნენ მუსიკოს-პრაქტიკოსებს, რომლებიც არ იცნობენ „მუსიკას“ - როგორც მეცნიერებას. პიანისტი გათვითწნობიერებული უნდა იყოს მთელ რიგ საკითხებასა და პრობლემებში: ეპოქა, სტილი, მუსიკალური ნანარმოების გარშემო არსებული გარკვეული ინფორმაციული სივრცე; აქედან გამომდინარე-პოლიფონის, ჰარმონიულ თავისებურებათა, ფორმის, ტემპო - რითმის, მეტრის, დინამიკის, ფრაზირების, არტიკულაციის(რომლის მეშვეობითაც ხორციელდება ფრაზირება)და პედალიზაციის საკითხებში; ჩამოთვლილი კომპონენტების ავტორისეულ ტექსტთან, ნანარმოების ძირითად იდეასთან შესაბამისობაში; მუსიკალურ სტრუქტურებში, რომელთა გააზრების გარეშე ვერ აღ-

ვიქტორ მთელს-გეშტალტს (გეშტალტი-სტრუქტურირებული მთელი, ფორმა). სწორედ ამის შესახებ ამბობდა ისებ ჰოფმანი: „დეტალები - ის საფეხურებია, რომლებითაც პიანისტი ოლიმპზე ადის.“ მარია იუდინა - დიდი მუსიკოსი და პიანისტი წუხდა, როდესაც უსმენდა ახალგაზრდა შემსრულებლებს, რომლებსაც - „არაფერი ჰქონდათ სათქმელი“ და სამოღვაწეო ასპარეზის დაწყებისთანავე „ჭკნებოდნენ.“ მათ იუდინა, „უთავო მხედრებს“ ადარებდა...., „ისინი არ არიან წიგნიერნი და განათლებულნი. თქვენ ყოველთვის უშეც-დომოდ შეამჩნევთ ამას მათი შესრულების დროს; რაოდენ შორსაა ეს უმთავრესისაგან - მუსიკის ფართო გაგებისაგან.“

ბგერათნარმოქმნა და შინაგანი სმენა - საფორტეპიანო ჟღერადობაზე უზარმაზარი ლიტერატურა არსებობს. ჯერ კიდევ ი. ს. ბახი თავისი 2 და 3 ხმიანი ინვენციების შესავალში წერდა, რომ მისი სურვილია შემსრულებელი კლავირზე მღერადი დაკვრის მანერას დაეუფლოს (თუმცა ჩვენთვის ცნობილია, რომ კლავესინის კონსტრუქციიდან გამომდინარე მასზე თითქმის შეუძლებელია მღერადი ბგერის მიღწევა). დღევანდელ ინსტრუმენტზე პიანისტის ოსტატობის წყალობით არაჩვეულებრივადაა გაზრდილი ჟღერადობის შეალა: ოთხი პიანოდან - ოთხ ფორტემდე. პანს ფონ ბიულოვი (ანტონ რუბინშტეინის მეტოქე), ალიარებდა, რომ ანტონ რუბინშტეინი „უდიდესი კოლორისტია!“ არაჩვეულებრივი ჟღერადობით ხასიათდებოდა ფ. ბლუმენფელდის დაკვრა - „ეს მე ანტონ რუბინშტეინისგან მაქვს“ - ამბობდა იგი და ამ გზით წარმართა მან 20-ე საუკუნის ფენომენალური პიანისტის-ვლადიმერ ჰოროვიცის განვითარება.

შინაგანი სმენისა და შინაგანი ბგერითი წარმოდგენების მეშვეობით პიანისტისათვის მისაწვდომი ხდება სავსე, მღერადი პიანოს (მარცხენა პედლის გარეშე) და ძლიერი, მხოლოდ არამუსიკალური ობერტონებისაგან თავისუფალი ფორტეს ფლობა. „საფორტეპიანო ტექნიკის მამად“ წოდებული მუციო კლემენტი XVIII-XIX საუკუნის მიჯნაზე წერდა: „ვიდრე შემსრულებელი კლავიატურას შეეხება, მას წარმოდგენილი და შეგრძნებული უნდა ჰქონდეს ბგერა-მთელი თავისი სისავსით. “არტურ შნაბელი მოუწოდებდა შემსრულებლებს: „ჯერ მოისმინე, მერე-დაუკარი.“” შინაგანი ბგერით-სმენითი წარმოდგენების შესახებ მიუთითებდნენ ლისტი, ჰ. ნეიგაუზი, ა. გოლდენვეიზერი და მრავალი სხვა დიდი მუსიკოსი-პედაგოგი და შემსრულებელი.

ტემპო-რითმის თაობაზე: პითაგორელებისა და ნეოპლატონიკოსებიდან მოყოლებული, რითმის პრობლემისადმი ინტერესი დღემდე არ შენელებულა.

რითმი (ნუმეროუს)-რიცხვი სამყაროს, ბუნების, მუსიკის საფუძველია. ამიტომაც მსმენელი და თვით შემსრულებელიც ძალზე მტკიცნეულად აღიქვამება რითმის დარღვევას.

სატოვანი აზროვნება - ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მუსიკალური ჰერმენევტიკის ურთულეს პრობლემასთან - მუსიკალურ სახეთა განმარტების ხელოვნებასთან. პიანისტს უნდა გააჩნდეს შინაარსის გახსნის სხვადასხვა მეთოდების ცოდნა, ინტერპრეტაციათა შედარებითი ანალიზის უნარი.

ავტორი ურჩევს პიანისტებს ზედმეტი „ბელეტრისტიკიდან“ თავის შეკვებას; თუმცა გარკვეული კომპოზიტორების ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელ სახეთა სისტემაში, ზედმეტი არ იქნება დამაჯერებელი პარალელები პოეზიდან, ლიტერატურიდან და სახვითი ხელოვნებიდან. ავტორი მართებულად შენიშნავს, რომ შეუძლებელია მონაფეს ავუხსნათ ლისტის h-moll სონატა - გოეთეს „ფაუსტის“ გვერდის ავლით.

ჰენრის ნეიგაუზი აღნიშნავდა: „ყველაფერი შემეცნებადი-მუსიკალურია; ამიტომ, ტალანტი რომ განავითარო, საჭიროა: ფიგურალურად რომ ვთქვათ-ფართოდ გაახილო თვალები და განახვნო ყურები; შეისრუტო მთელი უზარმაზარი სამყარო-ყვავილების გვირგვინიდან - კოსმოსამდე: გრძნობდე და გესმოდეს მისი ულერა-დობა შენს თავში და იმ გენიალურ ქმნილებებში, რომლებიც უნდა განიცადო.“

ინდივიდუალობა-ადამიანის ამ თვისებას რ. ხოჯავა განმარტავს, როგორც ფსიქოფიზიოლოგიური, ფიზიკური, ინტელექტუალური თვისებების ერთობლიობას, რომელიც ადამიანს ინდივიდუუმად, განუმეორებელ პიროვნებად აყალიბებს.

ინდივიდუალობის პრობლემა ჰედაგოგის და თვით სტუდენტის ყურადღების ცენტრში უნდა იდგეს. პედაგოგმა უნდა დაადგინოს მონაფის ფსიქოტიპი; გაარკვიოს - გააჩნია თუ არა მონაფეს ნებისყოფა, სტაბილურობა. უნდა გავითვალისწინოთ შემსრულებლის რომელ ტიპს განეკუთვნება სტუდენტი და რა არის მისი ინდივიდუალობისთვის დამახასიატებელი: მძაფრი ემოციური თვითგამოხატვა, თუ ინტელექტუალობა, ჭვრეტა, მედიტაცია; და რაც მთავარია - შეესაბამება თუ არა მის თვისებებს მისთვის შერჩეული რეპერტუარი. შემსრულებლის ინდივიდუალობაზე, ტექსტის სიზუსტის დაცვასა და მის აღექვატური ნაკითხვის პრობლემაზე, უაღრე-

სად ზუსტ განმარტებას იძლევა ა-გოლდენვეიზერი: „შეიძლება ძალზე ზუსტად დაიცვა ავტორის ტექსტი, და იმავდროულად მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალობა გაგაჩნდეს. შეიძლება ტექსტში სხვადასხვა „კორექტივები“ შეგქონდეს და არავითარი ინდივიდუალობა არ გაგაჩნდეს.“

ემოციური თვითგამოხატვა, ზომიერება, გემოვნება-ყოველივე ჩამოთვლილი უშუალოდაა დაკავშირებული ტექსტის ადექვატური წაკითხვის, ტემპო-რითმის პრობლემასთან. ზოგიერთი შემსრულებლისათვის მუსიკალური ნაწარმოები საკუთარი ემოციებიდან განტვირთვის საშუალებას ნარმოადგენს. ბ. ტეპლოვის თანახმად: „ემოციური განცდა მხოლოდ მაშინ იქნება მუსიკალური, თუ ის მუსიკალურ სახეთა გამომსახველ მნიშვნელობათა განცდა და არა უბრალოდ- ემოცია მუსიკის დროს.“ ემოციური თვითგამოხატვა და ზომიერების დაცვა - არა მხოლოდ მუსიკალური ტექსტის წიგნიერ წაკითხვის უნართანაა დაკავშირებული, არა-მედ-გემოვნებასთანაც. ცნობილი მკვლევარები გემოვნებას-ნიჭიერებათა სისტემის ნაწილად მიიჩნევენ გემოვნება - უდავოდ თანდაყოლილი ნიჭიერებაა, მაგრამ გარკვეულ დონემდე იგი აღზრდას ექვემდებარება (სიშორი). გემოვნება ის ბეწვის ხიდია, რომელზეც უნდა გაიაროს შემსრულებელმა. ანტონ რუბინშტეინმა ჰოფმანთან საუბარში ასე ჩამოყალიბა გემოვნების ფაქტორის რაობა: „იცით, რატომაა ასე ძნელი საფორტეპიანო შემსრულებლობა? იმიტომ, რომ ის თავის თავში შეიცავს საშიშროებას გახდე- ან აფექტური, ან მანერული; თუ გავიმართლებს და გასცდები ამ ხა-ფანგებს, მაშინ შენ წინაშე ახალი საფრთხე წარმოჩნდება - მშრალი აღმოჩნდე! ჭეშმარიტება ამ სამ უბედურებას შორის ძევს.“

ინტონირება - შეუძლებელია ამ ტერმინის უფრო ზუსტად განმარტება, ვიდრე ეს აკად. ბორის ასაფიევის ცნობილ დეფინიცია-შია მოცემული: „ინტონირება-გააზრებული წარმოთქმის ხარისხია, ინტონირებული აზრის ხელოვნება, განცირობებული ბუნებით და ადამიანის ინტონირების პროცესით.“ პიანისტს გააზრებული უნდა ჰქონდეს ინტონირების არსი. არაფერი არ აშიშვლებს ადამიანის სულს, მის შინაგან მდგომარეობას ისე, როგორც ინტონაცია: ეს თანაბრად შეეხება როგორც მუსიკალურ შესრულებას, ისე-მეტყველებას. რ. ხოჯავა აღნიშნავს, რომ ბოლო დროს მოწმეები ვართ ინტონაციურად უსახო დაკვრისა, თუმცა მღერად ბგერას- „ფორტე-პიანოზე სიმღერას“ - ყურადღება ექცევა.

ტექნიკა: ნაწარმოების „პარგად“ შესრულებაზე ზედმეტია ლაპარაკი, თუ განვითარებული არ გექნებათ ინსტრუმენტის ფლო-

ბის ტექნიკა.პიანისტები ადამიანის სხეულსა და ინსტრუმენტს-ერთ სისტემად მიიჩნევენ.ამიტომ უპირ ველეს ზრუნვის საგანს პი-ანისტური თავისუფლება, სხეულის, კუნთების მოქნილობა წარმო-ადგენს. ავტორი მიიჩნევს, რომ პიანისტისათვის დიდი სარგებლო-ბის მოტანა შეუძლია კ. სტანისლავსკის ნაშრომში („Работа актера над союзом.“)ერთ-ერთ თავს,რომელიც „კუნთების გათავისუფლე-ბას“ ეძღვნება: „კუნთოვანი დაძაბულობა ხელს უშლის მუშაობას და მით უფრო-განცდას.სანამ არსებობს ფიზიკური დაძაბულო-ბა,შეუძლებელია ვილაპარაკოთ როლის სწორ,ნატიფ გრძნობაზე და ნორმალურ სულიერ სიცოცხლეზე.“ რ.ხოჯავა მიუთითებს, რომ ბევრი ცნობილი პიანისტის საშემსრულებლო ხელოვნებას სწორედ კ.სტანისლავსკის,,მეთოდი“უდევს საფუძვლად.

პიანისტური თავისუფლება რომ ტექნიკის განვითარების უპირველესი სანინდარია, ამას ყველა დიდი პიანისტი აღია-რებს. ა.გოლდენვაიზერი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოძრაობის ეკონომიასა და მიზანშენონილობას; ის „ზედმეტი მოძრაობე-ბის“სასტიკი წინააღმდეგი იყო.პიანისტის მიზანი უნდა იყოს მინი-მალური მოძრაობების მეშვეობით მაქსიმალური შედეგის მიღწევა. ჩვენ გადატვირთულ დროში,როდესაც უზომოდ დიდია ინფორმა-ციის მოცულობა, სწრაფია ცხოვრების ტემპი, პიანისტი ველარ ახერხებს წინა საუკუნეების მსგავსად, მრავალი საათის მანილზე ინსტრუმენტზე დაკვრას და ტექნიკურ მეცადინეობას. პიანისტები და მკვლევარები ოპტიმიზაციის ძიებაში არან.ტექნიკაზე მუშაო-ბისას ძალიან კარგია ვარიანტების მეთოდის გამოყენება.მხატ-ვრული ნაწარმოების მასალაზე სავარჯიშოების აგებას ფლისტის კვალდაკვალ,მონათევებს ურჩევდნენ:გოდოვსკი,კორტო,ჰოფმანი და მრავალი სხვა მუსიკოსი.ამ ხერხმა ჩვენამდეც მოაღწია(რ.ხო-ჯავას მხედველობაში აქვს მოსკოვის კონსერვატორიაში მიღებუ-ლი პრაქტიკა).ტექნიკურ დაოსტატებაში არა მხოლოდ ბუნებრივ ფიზიკურ მონაცემებს(დიდ ხელებს,გრძელ თითებს და ა.შ.) მიუძ-ღვით წვლილი,არამედ როდესაც ტექნიკაზე ლაპარაკობენ,ტვინის შესაბამისი ნაწილების ქმედითუნარიანობას გულისხმობენ.

რუსუდან ხოჯავა აღნიშნავს,რომ მოსკოვის კონსერვატორი-აში, ა.გოლდენვაიზერთან და ი.მილშტეინთან მეცადინეობის პერი-ოდში აკვირდებოდა,რომ ჰრიორიტეტი ეკუთვნის არა,,ძნელი ადგი-ლების“მრავალჯერ მექანიკურ განმეორებას(რომლის დროსაც პი-ანისტი ხშირად თავის მავნე ჩვევებს ავარჯიშებს),არამედ პირველ რიგში - მხატვრული ამოცანის გაცნობიერებას.მხატვრული იდეის

წინა პლანზე წარმოჩენა-ობიექტივაცია-პიანისტს ადექვატური პი-ანისტური ხერხის მოძიებაში ეხმარება.

ეს ზოგჯერ არაცნობიერად ხდება, ზოგჯერ-ცნობიერად. ავ-ტორის აზრით, ორნაირი ტექნიკა წარმოჩინდება: მათგან ერთი - როგორც თითების სწრაფი, მარდი მოძრაობის უნარი და მეორენა-ირი ტექნიკა - რომელიც ხელოვნების ჭეშმარიტი მიზნის მიღწევას ემსახურება.

* * *

ეთერ მგალობლიშვილი – „ეთოსისა და მელოსის“ შესახებ

ეთერ მგალობლიშვილი - პირველი ქართველი პროფესიონალი ორგანისტი, საქართველოს დამსახურებული არტისტი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი. მან დაამთავრა მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის საფორტეპიანო განყოფილება პროფესორ აბრამ შაცყესის(მეტნერის მონაცე)ხელმძღვანელობით. იქვე დაასრულა ასპირანტურაც. პარალელურად სწავლობდა საორგანო კლასში - პროფესორ ლეონიდ როიზმანის ხელმძღვანელობით; სტაუირება გაიარა გერმანიაში (პოტსდამში)-ცხობილი ორგანისტის - შეტელიხის ხელმძღვანელობით.

ქართველი ორგანისტი არაერთგზის იყო მიწვეული გერმანიაში, ი.ს.ბახის საერთაშორისო საორგანო კონკურსების შიურის წევრად. ე.მგალობლიშვილი დიდი წარმატებით ეწეოდა აქტიურ საგასტროლო მოღვაწეობას ყოფილი საჭრთა კავშირის და ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში. 1963წლიდან-თბილისში საორგანო კლასის გახსნის დღიდან, ე.მგალობლიშვილი სათავეში ედგა საორგანო კლასს.

ე.მგალობლიშვილმა დაამუშავა საორგანო და საფორტეპიანო სწავლების, ასევე საშემსრულებლო ხელოვნების დარგში აუცილებლად გასათვალისწინებული საკითხები, რომელიც შეეხება ანტიკურ მუსიკის მოვლენებაში გავრცელებულ სწავლებას: მელოდიის, დიატონიკის, ქრომატიზმის, ენარმონიზმისა და რითმის თაობაზე;

ავტორი თავის სტატიაში იძლევა განმარტებებს: ტემპერიუ-ბული წყობის, ტონალობათა ვერბალური სიმბოლოების(მათეზონ-თან და შარპანტიესთან; დიდი ტერციის(კურტის თეორია)და მელოსის საკითხებთან დაკავშირებით (5:2013).

მელოდიის რაობა, მისი განვითარებისა და ჩამოყალიბების ისტორია-თანაბრად მნიშვნელოვანია ყველა მუსიკოსისათვის, გა-

ნურჩევლად მისი სპეციალობისა; მელოდია არის მუსიკის მამოძრავებელი ღერძი; სწორედ მისი შესწავლით იწყებს ბავშვი მუსიკის სამყაროს გაცნობას.

ეთოსის (ETHOS - ბერძნ. „ხასიათი, ზნე, ჩვეულება“) საკითხის შესწავლა უშუალო კავშირშია მუსიკის შინაარსის პრობლემასთან. ტერმინი „„ეთოსი“ აღნიშნავს ადამიანზე მუსიკის ზემოქმედებას - მისი ემოციონალური მიმართების გათვალისწინებით.

ETHOS -- მელოდიური ნაგებობის სტილს აღნიშნავს. ანტიკურ მოაზროვნებს მიაჩნდათ, რომ მუსიკალური მატერია წარმოადგენს ადამიანური ხასიათების მიპარვას. არისტოტელე („POLITIKA“) ამბობდა, რომ „თავად მელოსებშია ხასიათების მიბაძვა; ამის წყალობით მუსიკას შეუძლია განაწყოს მსმენელი სულის რომელიმე ეთოსზე.“ აქედან გამომდინარე, ამ თეორიით მტკიცდება, რომ მუსიკის რითმული, ბერათსიმაღლებრივი ორგანიზება, კილო-ტონალური ფორმები და ცალკეული ბერებიც კი - ადამიანური განწყობილების შესატყვისია: ანტიკური სწავლულების წარმოადგენაში, მუსიკა ბაძავდა ადამიანის ამა თუ იმ ხასიათს.

ბერძნის სიმაღლე - მის სხვადასხვა გამოვლინებაში (ჰარმონია, ტონალობა, მელოსი) - ეთოსის უმნიშვნელოვანესი ნიშანია. ეთოსის მითითებისას ანტიკურ ავტორებს, როგორც წესი - აინტერესებთ ბერების სიმაღლებრივი დონე, მელოსი და ჰარმონია (იგულისხმება მხოლოდ ხმოვანი ქსოვილის ტონალური მხარეები). მაგალითად, **არისტოტელე** მიუთითებს, რომ „მიქსოლიდიური ჰარმონიისას - განწყობილება უფრო ნაზია.....“

არისტიდ კვინტილიანე მიიჩნევს, რომ „სისტემებს შორის ყველაზე დაბალი - თავისი ბუნებიდან და ეთოსიდან გამომდინარე, სასარგებლოა მამაკაცური საწყისის აღსაზრდელად... ტონალობებს შორის - დორიული ყველაზე დაბალია და მიესადაგება მამაკაცურ ეთოსს.“

მუსიკალური ეთოსის თეორიის წარმოშობა თავისი ფესვებით მომდინარეობს სხვადასხვა ბერათსიმაღლებრივი სახეობების აღჭმის არქაული სპეციფიკიდან: დაბალი რეგისტრი ალექსიმებოდა როგორც - მშვიდი, განონასწორებული; ზედა რეგისტრი - როგორც მკვახე, არა სასიამოვნო.

ფსევდო არისტოტელეს ტრაქტატში ეს საყოველთაოდ აღიარებული აზრი შემდეგნაირადაა ჩამოყალიბებული: „რატომაა, რომ იმ ბერებს შორის, რომელებიც თანხმოვანებას წარმოშობს, უფრო მეტი სირბილით დაბალი ბერა ხასიათდება? - იმიტომ, რომ ბუნებიდან გამომდინარე მისი ხმოვანება რბილი და მშვიდია.. დაბალი

ბგერა – რბილი და წყნარია, მაღალი კი – მშვიდოთვარე.” ანტიკურ აღ-ქმაში ბგერითი სივრცის ასეთი დიფერენციაცია, უსათუოდ დაბა-ლი და მაღალი სიხშირის პროცესებზე სმენითი რეაქციითაა გამოწ-ვეული.

თავდაპირველად, ეს დახარისხება შეეხებოდა მუსიკალური მასალის ხმოვანების რეგისტრებს (ტესსიტურას) და არავითარი შეხება არ ჰქონდა ტონალურ ასპექტებთან. მოგვიანებით, როდე-საც რეგისტრების ტონალობებთან ასოცირება მოხდა, მათთან ერ-თიანდება ეთნოსური ხასიათიც.

ბერძნებს მაღალი რეგისტრი არ უყვარდათ. მათი აზრით, აღ-ნიშნული რეგისტრი სულიერად გაუწონასწორებელი(საცოდავი, უბედურების მაუწყებელი და ა.შ.)იყო; **პლუტარქე** (რომელიც „ეყ-რდნობა პლატონს“), უარყოფს ლიდიურ კილოს, როგორც „შემზარავს და დაკრძალვისათვის შესაფერის.“

არისტოტელე: „რატომ არის, რომ ტირილის დროს მაღალ ბგერებს გამოსცემენ, ხოლო სიცილის დროს - დაბალს?“ ამის მიზე-ზად იგი მიიჩნევს, „სუნთქვითი მოძრაობის განსხვავებულ ძალას და ფიზიკური სითბოს განსხვავებულ ხარისხს, რომელიც თან ახლავს ტირილსა და სიცილს.“

ანტიკურ მუსიკის მცოდნეობაში გავრცელებული იყო აზრი რითმებისა და სახეობების ეთოსის შესახებ; **დიატონურ სახეობას** ძირითადად დაიატონური ტეტრაქორდი მიეკუთვნებოდა და იგი გა-ნისილებოდა, როგორც „ბუნებრივი, ვაჟკაცური, მკაცრი, ენერგიუ-ლი, დიდებული და მძლავრი.“

ქრომატული სახეობა – რომლის ტეტრაქორდშიც გართუ-ლებული იყო ინტერვალური ურთიერთობა, აღწერილი იყო რო-გორც „უტებილესი და მნუხარე; დიდი განცდისა და ვნების(Passion) გამომხატველი.“

ენპარმონული სახეობა (რომელიც 1/2 ტონზე ნაკლებ ინ-ტერვალებს შეიცავდა) განიმარტებოდა როგორც „აგზნებული და ნაზი.“ **პტოლემეოსი** წერდა, რომ „ენპარმონიზმი და ქრომატიზმი არც ისე ძლიერ გვახარებს საკმაოდ მოდუნებული ეთნოსებით.“

ანტიკური მეცნიერება ემოციონალურ შთაბეჭდილებებს გა-ნიხილავდა, როგორც ბუნებრივი თვისებების მატარებელი კონ-კრეტული მუსიკალური გამომსახველი საშუალებების აღქმის შე-დეგს.

• **ფსევდო ევკლიდე** მიიჩნევდა, რომ არსებობს მელოდიური წყობის 3 სტილი:

DIASTALTICON = ამგზნები;

SISTALTICON = გამანადგურებელი;

NESYCHASTICON = დამამშვიდებელი;

1. **ამგზნებია** ის თვისება, რომლითაც გამოიხატება სულის დიდებულება და ვაჟკაცობა; გმირული საქციელი და მისი შესატყვისი სულიერი აღმავლობა. ამ ეთოსით განსაკუთრებით ტრაგედია და ასეთივე სახის ნაწარმოებები სარგებლობს;

2. **გამანადგურებელია** ის თვისება, რომლითაც სული მდაბლდება და სუსტდება; მელოდიის ასეთი თვისება შეესატყვისება ეროტიკულ შეგრძნებებს, დატირების სიმღერას, საცოდავ ჩაგრულს და ა.შ.

3. **დამამშვიდებელი** თვისების მატარებელ მელოდიაში არ არსებობს აგზნების კვალი; მისი ხასიათი თავისუფალი და მშვიდობიანია. ამ თვისების მატარებელს შეესაბამება – ჰიმნები, ფსალმები, სახოტბო სიმღერები (მაგალითად: PEAN – „ჰიმნი აპოლონის სადიდებლად.“)

• არისტიდის აზრით: მელოდიის აგების 3 საშუალება (**(TROPOI)** არსებობს:

1. **NOMIOKS** – ნომიოკური = მაღალ რეგისტრული;

2. დითირამბული = საშუალო რეგისტრული;

3. ტრაგიკული = დაბალ რეგისტრული.

• იურიუ კრიჟანიჩა - „ტრაქტატი მუსიკის შესახებ.“ XVII

საუკუნე.

არსებობს მელოდიის 4 ძირითადი სახეობა:

HESYCHALTICON = ჰეზიხალტური = ზომიერი, მკაცრი, მშვიდი (არია);

DIASTALTICON - დიასტალტური = მხიარული, სიხარულით აღსავსე;

SISTALTICON - სისტალტური = ნალვლიანი, საცოდავი (მაღრიგალი);

ენთუზიასტური = აგზნებული და აღფრთოვანებული;

TEMPO

• ფსიქატური სტილი გამოირჩეოდა ნელი და ზომიერი ტემპით.

• სისტალტიკური სტილი – ჩქარი ტემპით;

• დიასტალტიკური სტილი – წინა ორის გასაშუალებული ვარიანტია.

კურტის თეორია დიდ ტერციასთან დაკავშირებით (დიდი ტერციის დაძაბულობა)

დ.3 - თავისითავად მიისწრაფვის მოძრაობის 1/2ტონით გასაგრძელებლად, რადგანაც ტერცია მაჟორულ გამებში გვევლინება როგორც შემავალი ტონი ქვარტისაკენ – ეს ინტერალ დ.3 აძლევს დაძაბულობის ძალას.

თავად დ.3-ის ხმოვანებაში შეფარულია ტონალური მისწრაფება (ლტოლვა). მაშასადამე, მაჟ.3 შეიცავს ფარული დაძაბულობის მდგომარეობას.

თუ აკორდში შედის ერთზე მეტი დ.3, ეს იწვევს დისონანსის კიდევ უფრო დიდ შეგრძნებას: მაგალითად: გად.საშმივანება == c - e, e - gis (ორი დ.3).

DUR და MOLL - როგორც პოლარული დაძაბულობა

ჰარმონიული დაპირისპირების შეფრთნება ჩადებულია შემავალი ტონის ფარულ ძალაში, რომელიც პოლარულად მიმართული დაძაბულობის მატარებელია. მაჟორულ ტერციებში არსებული შემავალი ტონის ენერგია მიისწრაფვის ზევით; მინორულ ტონალობებში დაძაბულობის ძალა მიმართულია – ქვევით.

აქედან გამომდინარე, სხვაობას წარმოშობს არა 1/2ტონით შეცვლილი ბერა, არამედ ურთიერთსანინააღმდეგოდ მიმართული ენერგია: აღმავალი მიმართულებით – მაჟორულ ხასიათს, დაღმავალში – მინორულს. ესე იგი, მაჟორისა და მინორის გამომსახველობითი მნიშვნელობის განსხვავებულობა ეფუძნება ტერციული ბერის შემავალი ტონის ფარულ მიზიდულობას.

ჰარმონიული ფერადოვნება უკავშირდება მიზიდულობის გაძლიერებას. მაჟორისა და მინორის ურთიერთ სანინააღმდეგო პოზიციას კურტი ხსნის იმით, რომ მაჟორში ტერცია შეიცავს აღმავალი მიზიდულობის ოდნავ საგრძნობ პოტენციას; ამგვარად, ტერცია შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც შემავალი ტონი სუბდომინანტის ძირითადი ტონისათვის S(4). ხოლო მინორში, ტერციული ბერიდან შესაძლებელია მხოლოდ 1/2ტონით დაღმავალი სვლა.

ქრომატიზმისა და ალტერაციის არსებობას კურტი განიხილავს როგორც ახალი შემავალი ტონების წარმოქმნის საშუალებას, რომლებიც დამატებით დაძაბულობას წარმოშობენ (5:2013).

ტონალობების ვერბალური სიმბოლოები სხვადასხვა ავტორებთან:

მათეზონი შარპანტიე:

- c-moll – სასიამოვნო და ნალვლიანი - სასიამოვნო და ნალვლიანი
- d-moll - დამამშვიდებელი - უფრო დიდებული
- Es-dur – პათეტური; - მკაცრი და უკმეხი
- F-dur – ლამაზი გრძნობებისთვის; - მოუსვენარი და მხურვალე
- f-moll – ღრმა და მძიმე; - პირქუში და ჩივილით აღსავსე
- F-dur – ნალვლიანი ვნებებისათვის; - მხიარული და ცოტა უხეში
- g-moll – თავშეკავებული და ნარნარი; - ნაზი და ჩივილით აღ-სავსე
- B-dur – დიდებული; - დიდებული და სასიხარულო
- H – dur – უხეში, არასასიამოვნო; - უხეში და საცოდავი
- h-moll - მელანქოლური; - მარტოსული და მელანქოლური

გერმანიაში 2005 წლის სექტემბერში კლავესინისტების შე-სახებ ჩატარებული ლექციებიდან (ინფორმაცია ტონალობების შესახებ):

- g-moll – მელანქოლური
- d-moll – ვაუკაცური, დრამატული
- e-moll – მისტერიული (მოდიოდა ფრიგიულიდან)
- კელერი მაზეთონზე დაყრდნობით მიიჩნევს: f-moll- ის ხა-სიათს ი.ს. ბახისეპოქაში განიხილავდნენ როგორც „საშიშსა და სა-სონარკვეთილს;“
- დღევანდელი მსმენელისათვის ტონალობა f-moll ტრაგი-კული პათოსის მატარებელია; ამის ნათელი მაგალითია აღნიშნულ ტონალობაში შექმნილი ბრამსისა და ბეთჰოვენის მნიშვნელოვანი თხზულებები.
- დრუსკინის აზრით ბახის „Passion“-ში: c-moll - „სიკვდილის სფეროს“ განასახიერებს.

ი.ს.ბახის პარტიტა c-moll . Tempo

Hermann Keller Die Klavlerwerke Bachs. Leipzig., 1977(5.2013: ხელნაწერი).

XVIII საუკუნის ჩათვლით ტემპის (სიჩქარის) გამოსახატავად გამოიყენებდნენ 2 ტერმინს: Lento – ნელა და Presto - ჩქარა.

ტემპის ყველა დანარჩენი აღნიშვნა გამოხატავდა მუსიკის ხასიათს.

XVI-XVIII ს.ს. ტემპის (სიჩქარის) გამოსახატავად ხმარობდნენ შემდეგ აღნიშვნებს:

C = ნელი ტემპი

C (ვერტიკალით შუაში ჩამოხაზული C) = ზომიერი
= სწრაფი



Sarabanda - სარაბანდა

კონკრეტული ცეკვის ტემპები ეპოქებისა და ქვეყნების მიხედვით განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან.

მაგ: XVII საუკუნეში Sarabanda - ინგლისში - ჩქარია; // იტალიაში – *Moderato*

საფრანგეთში – ნელი.

ხოლო XVIII საუკუნეში Sarabanda =ძალიან ნელია = the slowest ი.ს. ბახმა გამოიყენა ფრანგული Sarabanda და დაუმატა დიდი რაოდენობით ორნამენტები (Ornaments). თუმცა ი.ს. ბახს მიერ დაწერ რილი სარაბანდების დაკვრისას ძალზე ნელი ტემპი არ გამოდგება.

Sarabanda პირველად 1583 წელს მოიხსენიება: იგი სრულდებოდა ქუჩის თეატრალური წარმოდგენების ანტრაქტებში. „სარაბანდას“ მიიჩნევდნენ სექსუალური თვალსაზრისით აღვირასნილ ცეკვად(ცეკვის პროცესში ტანის, ხელებისა და ფეხების ტრიალის გამო). 40 წლის შემდეგ კი პოეტი ჯანბატისტა მარინი პროტესტს გამოთქვამდა ამ ცეკვის ველურობის გამო:, გოგოები კასტანეტებით, მამაკაცები კი - ტამბურინებით აჩვენებდნენ ათასნაირ გარყვნილ პოზას და ჟესტებს (ისინი აქანავებდნენ თეძოებს და ეჯახებოდნენ მკერდით, ხუჭავდნენ თვალებს და სიყვარულით შეპყრობილები კოცნიდნენ ერთმანეთს)“ და ა.შ.

საბოლოოდ, დროთა განმავლობაში, ეს ცეკვა - კომედიას მიაკუთხნება.

ესპანეთის სამეფო კარზე 1625 წელს შესრულებული „სარაბანდა“ განსხვავებული იყო საფრანგეთის სამეფო კარის ბალეტი-დან. ხოლო 1697 წლიდან, ამ ცეკვაში არსად აღარ მოიხსენებოდა ბარბაროსული ტემპერამენტული ვნების კვალიც კი; როგორც კურტ ზაქსი აღნიშნავს, 1636 წელს მერსენი მიუთითებდა, რომ სარაბანდა სრულდებოდა მცურავი ნაბიჯით. ზემოთ აღნიშნული აღვირასნილი ცეკვიდან ის გადაიქცა ფრიგიდული ტიპის ნაბიჯებად - ღირსეულ და მედიდურ ტემპში.

**აშემსრულებლო თვალსაზრისით, შეცდომაა სარაპანდის
PPP-ზე და ჰაეროვანი შეხებით დაკვრა.**

Allemanda - ალემანდა

ალემანდა - „გამოსასვლელი ცეკვა;“ იგი ნარნარი, აუჩქარებელი ხასიათისაა. ა.შვაიცერი მიიჩნევდა, რომ ალემანდაში ი.ს.ბახი გადმოგცემს ღირსებით აღსავსე მშვიდ მოძრაობას. XVII საუკუნიდან მოდაში შემოდის ფრანგული Allemanda, რომელიც გერმანული ალემანდისაგან განსხვავებით უფრო ჩქარია და ახასიათებს უფრო მსუბუქი (დაცურებული ნაბიჯით) მოძრაობა. მათებონის აზრით (აფექტის თეორიის თანახმად) Allemanda-ს გააჩნია დახვეწილი სერიოზულობა და კარგად დამუშავებული ჰარმონია.

XVI საუკუნის Allemanda შედგებოდა - კავალერის მისალმებიდან (Salut) და ქალბატონის რევერანსისაგან; ამას მოსდევდა მშვიდი ნაბიჯებით მოძრაობა; ქალს გადაჯვარედინებული ხელებით კაბის წინა კალთები ეჭირა; კავალერს კი - მარცხენა ხელი დაშნის ვადაზე ჰქონდა დადებული. XVIII საუკუნის II ნახევრიდან Allemandam უფრო ცოცხალი ტემპი შეიძინა.

Courante - კურანტე

მათებონი - Courante -ს შესახებ: ცეკვა გადმოსცემს - ტკბილი იმედსა და სიმამაცეს, ვაჟკაცობას, თავდადებულობას. კვანცი და რუსსო ამ ცეკვას ახასიათებენ, როგორც - „Grave and majestic“ (3/2).

ბაროკოს პერიოდის საორგანო მუსიკის შემსრულებელი და მკვლევარი ე.მეგალობლივილი მიუთითებს, რომ ი.ს.ბახმა შესანიშნავად იცოდა, რომ Courante და Corrente სხვადასხვა, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ცეკვაა. Corrente - 3/4 ან 3/8 ზომაში დაწერილი იტალიური ცეკვაა, რომელიც ჩქარი, მხიარული ნახტომებით სრულდება. წინა ეპოქის უგუნურმა რედაქტორებმა ყველა Corrente შეცვალეს დასახელებით - Courante. სამწუხაროდ ამას იმეორებს იავორსკიც და როიზმანიც. ი.ს.ბახის Corrente -ებია - I, III, IV, VI ჰარტიტებში;

ასევე - ფრანგულ სუიტებში - II, IV, V და VI. (5 :2013).

კურანტაში - 3 ახალგაზრდა მამაკაცი საცეკვავოდ იწვევს 3 ქალიშვილს და მიჰყავთ ისინი დარბაზის მეორე მხარეს, სტოვებენ მათ იქ და თავად ბრუნდებიან უკან; სახის მიმიკით გამოხატვდნენ დიდ სიყვარულს, ჩექმებზე იწმენდნენ მტვერს და ტანზე ინესრი-გებდნენ ჰერანგს. შემდეგ იწყებოდა პანტომიტური ხასიათის ცეკ-

ვა,ვაჟები ისევ მიდიოდნენ ქალიშვილებთან და მუხლებზე დაჩოქი-ლები სთხოვდნენ მათ პატიებას. ბოლოს და ბოლოს ისინიც თან-ხმდებოდნენ შერიგებაზე.

XVIII საუკუნეში მიშელ შაბანონი (1729-1792) აღნიშნავდა: ფრანგული მენუეტი და კურანტი – რომლებიც ახლა (ე.ი. XVIIIს.) შემოვიდა მოდაში, ისევე, როგორც ჩვენი ვოდევილები, ჩვენი კონ-ტრდანსები და სასიყვარულო სიმღერები - გადმოსცემენ სიხა-რულს, რომელიც ერწყმის გრაციოზულობას, სიკეთესა და ლირსე-ბას.

ე.ფ.რამო კურანტას ასე ახასიათებს: ნელი, მედიდური ცეკვა, რომელიც ყველა ცეკვაზე მეტად გვინერგავს ღირსების განცდას.

სხვა განმარტებების თანახმად: კურანტა ცერემონიული, სად-ლესასწაულო ცეკვაა. მას ახასიათებს მუდმივი წინ სწრაფვა, რასაც გამოხატავს თავად სიტყვა,,კურანტა.“ ცეკვა მიმდინარეობს ოვალუ-რად და მუდმივად მსუბუქი მხტუნავი მოძრაობით მიედინება.

დროთა განმავლობაში აღნიშნულმა ცეკვამ (და არა მარტო ამ ცეკვამ) დაკარგა თავისი ხიბლი და საერო ცეკვის ხელოვ-ნურ,,პა“-დ გადაიქცა.

Rondo - რონდო

დრუსკინის განმარტების თანახმად, Rondo - არის სოლო ცეკ-ვა, რომელსაც მუდმივად ახლავს ჯგუფური რეფრენი.

Capriccio - კაპრიჩიო

Capriccio -- იტალიურად აღნიშნავს,,კაპრიზს, ჭირვეულო-ბას;“

პრეტორიუსი Capriccio - ს მიიჩნევს ფანტაზიის სინონიმად – ინსტრუმენტისთვის შექმნილი ფუგისმაგარი პიესისთვის. ეს არ მიუთითებს რაიმე განსაზღვრულ ფორმაზე, არამედ ნიშნავს იმას, რომ პიესა რითმის თვალსაზრისით პიკანტურია და მდიდარია მოულოდნელი და ორიგინალური მოქცევებით. ამის გამო ძნელდე-ბა მისი Scherzo შე-საგან განსხვავება (რიმანი).

Capriccio - ს შესრულების პროცესში, დრუსკინი მიიჩნევს, რომ ასოციაციური ხასიათის (სახე-ხატის) შესაქმნელად უმჯობესი იქ-ნება XVI საუკუნის საფრანგეთში გავრცელებული ე.ნ., „იარმარკუ-ლი“ სპექტაკლის წარმოდგენა. მას გააჩნდა სატირული სიმღერის კუპლეტები და საცეკვაო - სტროფული წყობა, რომლებიც ენაც-ვლებოდა დიდი საოპერო არიების პაროდიას (წარმოიდგინეთ ვო-დევილური ჟანრი). ამავე დროს, აქ დიდ როლს თამაშობდა გროტეს-კული ტონის კომიკური ცეკვები.

წერტილიანი ნოტის შესრულების შესახებ

**წერტილს ბაროკოს პერიოდში ბევრნაირი გრძლიობის
მნიშვნელობა ჰქონდა. წერტილი აგრძელებდა გრძლიობას გა-
ნუსაზღვრელი დროის მანძილზე ანუ მისი ხანგრძლივობის გან-
საზღვრა დამოკიდებული იყო შემსრულებლის გემოვნებაზე.**

* გავარჩიოთ ფიქსირებული ტექსტი (მერვედი წერტილით +
მეთექვსმეტედი) როგორც ა) მელოდიური ხაზი // ბ) რითმული
ფიგურაცია.

1. აღნიშნული ფიგურაცია მელოდიურ ხაზში: შემსრულე-
ბელს შეუძლია მსუბუქად გაახანგრძლივოს წერტილი და შეამოკ-
ლოს მომდევნო ბერის გრძლიობა; თუმცა ბაროკოს პერიოდში არ
არსებობდა ინტერპრეტატორისათვის განკუთვნილი კომპოზიტო-
რისეული სპეციალური მითითებები. ამდენად, თუ საქმე გვაქვს
წერტილის გახანგრძლივებასთან, ეს სრულდება როგორც ჩვეუ-
ლებრივი **Rubato**.

**2. რითმულ ფიგურაციაში წერტილი უნდა გახანგრძლივ-
დეს, მომდევნო ბერა კი – შემოკლდეს (ამის შესახებ კომპოზიტორი
არ აკეთებდა აღნიშვნას, მაგრამ ეს აუცილებელი იყო). ბაროკოს
პერიოდის მუსიკის შესასრულებლად არსებობდა წესი: ტექ-
სტში ფიქსირებულისაგან განსხვავებით, წერტილი იძენს გაორ-
მაგებულ ხანგრძლივობას; ანუ წერტილის შემდეგ დაფიქსირე-
ბული მეთექვსმეტედი - ხდება ოცდამეთორმეტედი; მეორე წერ-
ტილი ისე უნდა მივიღოთ, როგორც არტიკულაციური პაუზა.**

ი.ს.ბაზის - ლიგები

ლიგა გამეორებულ მერვედზე (მაგ: 3-ჯერ გამეორებული
მერვედი) ნიშნავს მხოლოდ ცალკეული ბერების გადაბმულად
შესრულებას, **tenuto-ს**.

სავიოლინო სონატებსა და პარტიტებში ი.ს. ბაზი, როგორც
წესი, ლიგებს არ აღნიშნავს ყველა ხმაში, არამედ მხოლოდ ზემოთა
ხმაში; ეს ნიშნავს, რომ ლიგები უნდა შესრულდეს შუა ხმაშიც.

• წესი ასეთია: ბაზისეული ლიგა მრავალხმიან ფაქტურაში
აღნიშნავს ყველა ხმის გადაბმულად შესრულებას.

• თუ ლიგები ზემოთა ხმაში არაა მითითებული, ეს ნიშნავს,
რომ ქვედა ხმებში გრძლიობების ზუსტი შესრულება არაა გათვა-
ლისანიებული, ანუ კომპოზიტორი არ აზუსტებს შუა ხმების ფაქ-
ტიურ გრძლიობას: ე.ი. თუ გვაქვს ნახევარი გრძლიობის ბერა,
ის შეიძლება შესრულდეს როგორც მეოთხედი ან მერვედი – შემ-

სრულებლის სურვილისამებრ. • გადაბმული 4 მერვედი: თუ ისი-ნი არაა ლიგით აღნიშნული, ის იკვრება ერთნაირად.

• მოცემულია გადაბმული 4 მერვედი: ლიგით აღნიშნული 2-2 ნოტი ასე ჟღერს: პირველი ნოტი პორტამენტოს ნიშნით, მეორე კი – როგორც სტაკატო.

ნუნუ ჭელიძე - თანამედროვე საფორტეპიანო მუსიკის ათვისების თავისებურებანი

ნუნუ ჭელიძე - ხელოვნებათმცოდნების დოქტორია; საკვალიფიკაციო ნაშრომში - „თანამედროვე მუსიკის ათვისების თავისებურებანი“, ნ. ჭელიძემ ექსპერიმენტული კვლევის შედეგად მიღებული მონაცემები პრაქტიკულად განახორციელა და ჩამოაყალიბა თეორიული სამეცნიერო ნაშრომი (6.1990; 3-94).

ნ. ჭელიძე თითქმის ნახევარი საუკუნეა ენევა საკონცერტო მოღვაწეობას და XX საუკუნის მუსიკის პოპულარიზაციას. ატიოური პედაგოგიური და საკონცერტო მოღვაწეობისათვის მინიჭებული აქვს საქართველოს დამსახურებული პედაგოგის წოდება.

მუსიკოსი-პროფესიონალის აღზრდის სისტემაში XX საუკუნის მუსიკის სრულყოფილად დაუფლების საკითხის დაძლევა ისევ ინარჩუნებს აქტუალობას. სპეციალური ფორტეპიანოს კლასის პროგრამის შესავალ ნაწილში, სადაც განმარტებულია კურსის ამოცანები, დიდი ყურადღება ეთმობა თანამედროვე მუსიკის შესწავლის საკითხს, თუმცა სასწავლო დაწესებულებებში არსებული მდგომარეობა არ შესაბამება პროგრამაში დასახულ ამოცანებს. თანამედროვე მუსიკისადმი ფორტეპიანოს კლასის პედაგოგთა დამოკიდებულების კვლევამ (ჩატარებულმა გასაუბრების სახით), აჩვენა, რომ მათ უმრავლესობას ტენდენციური შეხედულება აქვს XX საუკუნის მუსიკის, როგორც „არამუსიკალური“ მოვლენის მიმართ. XX საუკუნის მუსიკა წარმოადგენს ლოგიკურად გამართლებულ ეტაპს მუსიკალური ხელოვნების ისტორიული განვითარების გზაზე. ევროპულ მუსიკაში აღმოცენებული მრავალფეროვანი მიმდინარეობები-საკომპიზიტო შემოქმედებითი აზროვნების უდიდესი წინსვლის მაჩვენებელი იყო. ამ მუსიკის ერთერთი დამახასიათებელი ნიშანთვისებაა ინტონაციური სფეროს გაფართოება: რთული აკორდების ხშირი გამოყენება-განსაკუთრებით სეკუნდის, სეპტიმისა და ტრიტონის შემცველობით, რამაც გამოიწვია კონსონანსა და დისონანსს შორის არსებული აკუსტიკუ-

რი საზღვრის აბსოლუტური ცნების წაშლა. **აფონალისტებმა ბოლომდე მიიყვანეს „დისონანსის ემანსიპაცია.”**

XX საუკუნის მუსიკალური ენის გაძლიერებული ქრომატიზაცია, გახდა საფუძველი ისეთი თემების ფართე გამოყენებისა, რომელიც შეიცავს ქრომატული ბგერათრიგის თითქმის ყველა ბგერას.

XX საუკუნის მუსიკა ბევრ სიახლეს შეიცავს და მისი აღქმა უნდა ემყარებოდეს შემსრულებლისა და მსმენელის გარკვეულ ინტონაციურ გამოცდილებას და მომზადებას. თანამედროვე მუსიკის აღქმის სირთულის სუბიექტური და ობიექტური მიზეზების გამორკვევისათვის საჭირო გახდა ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტის ჩატარება: სამუსიკო სასწავლებლის მოსწავლეთათვის სხვადასხვა სახის სირთულის ნაწარმოებთა მიწოდებით, შესაძლებელი გახდა თანამედროვე მუსიკის მიმართ მათი შეფასებითი დამოკიდებულებისა და შემეცნებითი მზაობის გამორკვევა. ექსპერიმენტმა გამოავლინა თანამედროვე მუსიკის ათვისების სპეციფიკური თავისებურებანი და სიძნელეების დაძლევის გზები; ამასთანევე, განამტკიცა მოსაზრება იმის შესახებ, რომ აუცილებელია პედაგოგთა კვალიფიკაციის ამაღლება მუსიკალურ მეტყველებაში შემოსული ახალი გამომსახველი საშუალებებისა და საშემსრულებლო ხერხების გასაცნობად. ამ ხერხების პრაქტიკული თვალსაზრისით ფლობა, თანამედროვე მუსიკის სრულყოფილი პროფესიული სწავლების მნიშვნელოვანი პირობაა. ასევე უაღრესად მნიშვნელოვანია, თანამედროვე მუსიკაში - კლასიკური მუსიკისაგან განსხვავებული სპეციფიკურ თავისებურებათა საფუძვლიანი ცოდნა; ეს ეხება თანამედროვე ნოტაციის ახალ ხერხებს, ახალ გამომსახველობით საშუალებებს, რომლებიც შემსრულებლის წინაშე აყენებს ახალ ტექნიკურ ამოცანებს. ამ მიმართებით ჩატარებული ცდების პროცესში, ყველა მოსწავლემ დასძლია მიცემული ნაწარმოები როგორც ტექნიკურად, ასევე ტექსტის ზეპირად ათვისების თვალსაზრისით; თუმცა, საკონტროლო მოსმენის დროს, ბევრ შემთხვევაში შესრულება არ შეესაბამებოდა მოცემულ მხატვრულ სახეს. ეს გამოიწვია ნაწარმოების მხატვრული სახის ლოგიკური მთლიანობის დარღვევამ: თუ შესრულების პროცესში ნაწარმოების რითმო-ინტონაციური განვითარება არ არის გამოლიანებული ერთმანეთისაგან გამომდინარე ლოგიკური კავშირებით, ჩნდება მუსიკალური ნაწარმოების ფორმალური შესრულების საშიშროება. ამ ფაქტს განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება უცხო მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების დროს, რადგან შეუძლია გამოიწვიოს მსმენელთა

უარყოფითი რეაქცია. საყოველთაოდაა ცნობილი, რომ **ლოგიკა** აზროვნების წესია; ყოველი მუსიკალური ნაწარმოებიც გარკვეულ აზროვნების წესს ემორჩილება. აქვე უნდა გავმიჯნოთ სტრუქტურისა და ემოციის ლოგიკას:

1. ნაწარმოების ფორმისა და აგებულების წვდომა-სტრუქტურული ლოგიკაა;

2. სტრუქტურულ თემაში მოქცეული რითმულ-ინტონაციური განვითარება - ემოციური ლოგიკის კატეგორიას განეკუთვნება;

აქ დგება მუსიკოსის პროფესიული აღზრდის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა: თანამედროვე მუსიკის მხატვრული შინაარსის წვდომა, რაც დიდად არის დამოკიდებული ემოციური სფეროს გაფართოებაზე, ვინაიდან მუსიკის შინაარსი-ემოციური შინაარსია, ყველა მუსიკალური ნაწარმოები - მხატვრული მთლიანობაა, ხოლო მხატვრული მთლიანობის უმაღლეს სახეს-სტილი

ნაწარმოადგენს(სკრებკოვი). ყოველი ეპოქის სტილი გამოიჩინება აზროვნების თავისებური წესით, თავისი ლოგიკით, ამიტომაცაა სწორედ, რომ თანამედროვე მუსიკის ინტერპრეტაციაში სტილის დარღვევა იძლევა ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის არა ადექვატურ საშემსრულებლო პროდუქტს. ნ.ჭელიძის მეთოდური ნაშრომი მიზნად ისახავს, ნაწილობრივ მაინც შეავსოს პედაგოგთა მომზადებაში არსებული ხარვეზები-თანამედროვე მუსიკასთან მიმართებაში. მის მიერ ნაწარმოადგენილ სარეპერტუარო სიაში, ნაწარმოებები დაჯგუფებულია უანრების მიხედვით. ასეთი არჩევანი იმ გარემოებითაა განპირობებული, რომ ნაწარმოადგენილი ავტორების უმრავლესობა თითქმის უცნობია პედაგოგების ფართო წრეებისათვის. ამდენად, პედაგოგებისათვის უფრო მოსახერხებელი იქნება მათთვის საჭირო ნაწარმოების უანრის მიხედვით მოძიება.

სარეპერტუარო სიაში, **ნაწარმოებები სპეციალურად არაა დააჯგუფებული სირთულის მიხედვით, რათა არჩევანის მეტი თავისუფლება ჰქონოდა პედაგოგებს. თუმცა გართულების ხარისხი დაცულია ჩამონათვალში; ე.ი. ყოველი უანრის ნაწარმოებთა სია იწყება შედარებით ადვილი თხზულებით (როგორც ტექნიკური, სევე მხატვრულ-მუსიკალური თვალსაზრისით) და თანდათან რთულდება. სარეპერტუარო სია შედგენილია ჩატარებული ექსპრიმენტების შედეგების გათვალისწინებით, სადაც ნათლად გამოვლინდა: თუ როგორი ხასიათის თანამედროვე მუსიკალური ნაწარმოებებია მოსწავლეთათვის მისაწვდომი და მიმზიდველი. სახელმობრ ესენია - ნაწარმოებები გამოკვეთილი და არა რეგულარული რითმის უპირატესობით, საცეკვაო ხასიათის და ბეგრძერული სახის პიესები. უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის საფორტეპიანო მუსიკაში შე-**

დარებით ნაკლებად ვხვდებით კლასიკურ ფორმებს (სონატა, ვარიაცია). იშვიათობას წარმოადგენს XIX საუკუნის დამახასიათებელი ჟანრები (ბალადა, რაფსოდია, საკონცერტო-ვირტუოზული ეტიუდი). XX საუკუნის მუსიკაში გამოიკვეთა **ძველებური ინსტრუმენტული (ტოკატა, პარტიტა, სუიტა, ინვენცია) და ფოლკლორული ჟანრებით კომპოზიტორთა დაინტერესება.**

XX-XXI საუკუნის მუსიკისათვის უფრო მეტად გამახასიათებელი ხდება თავისუფალი ფორმის პროგრამული პიესები და ციკლები. ეს იმპრესიონიზმის გაგრძელება და ახლებური წარმოდგენაა. საყურადღებოა ის გარემოება, რომ წანარმოებების ერთგვარი პროგრამულობა ძალიან კარგი ორიენტირია უცნობი მუსიკის ემოციური შინაარსის წვდომისათვის.

თავი XIII

ფორმულირების დაკვრის სწავლების პროცესში ტრადიციული და არა ტრადიციული მეთოდების შეჯერება

1. ევროპაში-საკლავირო ხელოვნების სამშობლოში, მუსიკოსის აღსაზრდელად ბავშვის თანდაყოლილი მუსიკალური მონაცემების შემოწმების შემდეგ, სანოტო ანბანის დაუფლებამდე, პედაგოგის მიერ სმენის გასავითარებლად და საკრავის ფლობის პირველადი უნარ-ჩვევების გამოსამუშავებლად ტრადიციულად ტარდებოდა და დღესაც ტარდება შემდეგი მოსამზადებელი სამუშაოები:

2. უპირველეს ამოცანად ითვლება პედაგოგის მიერ ხელის და თითების სწორი პოზიციის ილუსტრირებით, მონაფისათვის მუსიკალური ბეგერის ყველა იმ გამომსახველი საშუალების გაცნობა, რომლითაც ადამიანს შეუძლია სხვადასხვაგვარი ემოციისა და განცდის გადმოცემა;

3. ქ.გოგოლაძის მიერ 1974-2003 წლებში განხორციელებული ექსპერიმენტული კვლევის შედეგებმა ცხადყომობით, მონაფისათვის მუსიკალური სწავლებისათვის სახნის და შემდგომ ეტაპებზე სასურველია ხელოვნების მომიჯნავე დარგების (პოეზიის, ლიტერატურის, მხატვრობის) გამოყენება.

მხატვრობის გამომსახველი საშუალებებით შესრულებული გრაფიკული ჩანახატის ანალიზის შედეგად ნათელი შეიქმნა, რომ ბავშვისათვის არავითარ სიძნელეს არ წარმოადგენს გაუდერებული ერთი ბეგერით ან ბეგერათა კომბინაციებით სივრცეში დატოვებული ფერადი ვიზუალური კვალის დაფიქსირება. გრაფიკული ხაზების, ფორმებისა და ფერების საშუალებებით გამოსახული ფიგურების კომბინაციებით, ბავშვი იოლად ადგენს მუსიკალური წანარმოების სტრუქტურას, ფორმას. ტრადიციული სტრუქტურული ანალიზიდან განსხვავებით, ამ მეთოდს ის უპირატესობა გააჩნია, რომ იგი მუსიკალური წანარმოების განწყობილებასაც გადმოსცემს, რაც თავისი მხრივ უადვილებს ბავშვს წანარმოების ათვისებას და ააქტიურებს მის შემოქმედებით პოტენციალს (2.2006: 233).

აღნიშნული მეთოდი 1989წელს ილინოისის შტატის(აშშ) „ახალი მეთოდოლოგიების კრებულში“ აღიარებულ იქნა როგორც ორიგინალური და პრაქტიკული ღირებულების მატარებელი. იგი გაზიარებული იქნა პოლონელი, გერმანელი და იაპონელი კოლეგების მიერ. მით უფრო სასიამოვნოა ის ფაქტი, რომ ლ. ბარენბოიმი ე. ნ. გრაფიკული გამოსახულების ჩართვას მუსიკის სწავლების სისტემაში

დიდ მნიშვნელობას ანიჭებსადა მას დამატებითი საყრდენის პრინციპად აღიარებს.

4. განიხილავს რა ე.წ. პოზიციური დაკვრის და ხუთ კლავიშზე ხელის „დაყენების“ საკითხს, ლაპარენბოიმი პედაგოგებს ურჩევს თავი შეიკავონ ხუთ კლავიშზე სტატიკური დაკვრისაგან; უმჯობესია, პოზიციური დაკვრა დაწყებით ეტაპზევე გულისხმობდეს სხვადასხვა ტონალობებში და კილოებში ხუთი მულერი ბგერის მიღებას.

5. აუცილებელია გავითვალისწინოთ, „შოპენის ხუთხმოვანება;“ მისი გამოყენების პოზიტიურობაზე მოუწოდებდა პედაგოგებს ფ.ბლუმენფელდი და ჰ.ნეიპაუზი. ისინი პედაგოგებს ურჩევენ, რომ ხუთ თანმიმდევრულად აღებულ ბგერაში პირველი - შავი კლავიში იყოს (რასაკვირველია, თანმიმდევრობების ვარიანტები გულისხმობს მხოლოდ თეთრ კლავიშებზე დაკვრასაც).

6. ამავე დროს, დიდი მაესტროები მიიჩნევენ, რომ არ უნდა შემოვისაზღვროთ მხოლოდ ერთმანეთის გვერდზე განლაგებული კლავიშებით, არამედ „ხუთთითოანი პოზიცია“ შესრულდეს პირველ და მეორე თითს შუა გამოტოვებული კლავიშით; ასევე, დასაშვებია - სამხმოვანების აღება, სხვადასხვა რეგისტრში დაკვრა, ხელის გადაჯვარედინება და საერთოდ - კლავიატურაზე დასაკრავი სივრცის გაფართოვება.

7. მიჩნეულია, რომ პოზიციური დაკვრით (ე.ი. პირველი თითის ამოდების გარეშე), შესაძლებელია ბავშვისათვის ბევრი სასარგებლო ჩვევის გამომუშავება.

8. უპირველეს ყოვლისა, ამ მეთოდით მიიღწევა ე.წ. „ცოცხალი-მსმენელი“ თითების გამომუშავება, რომლებსაც „შეეძლება“ ინტერვალებს შორის მოქცეული ბგერების მოსმენა.

9. სწავლების საწყისი ეტაპიდანვე ბავშვები ბევრი ვავარჯიშოთ მარტივი მელოდიების ტრანსპონირებაში;

10. რაც შეეხება გამების დასწავლას: მეთოდისტები გვირჩევნ არ ვიჩქაროთ პირველი თითის ამოდებით დაკვრაზე გადასვლა. დასაწყისისათვის გამის და სამხმოვანებების დაკვრა სხვადასხვა ტონალობებში სასურველია გადანაილდეს ორივე ხელში.

11. პოლემიკა გრძელდება ბავშვებისათვის ადრეულ ეტაპზე ნოტების სწავლების მომხრეთა და ამ მეთოდის მოწინააღმდეგეთა შორის;

12. ლ. ბარენბოიმი განიხილავს მნიშვნელოვან ფსიქოლოგიურ დეტალს: კერძოდ, ბავშვისათვის - რომელსაც არ აქვს აბსოლუ-

ტური სმენა (ასეთები უმრავლესობაშია!), რომელიმე ბგერის ჟღერადობის სიმაღლის ჩაწერას არავითარი აზრი(„შინაარსი“)არა აქვს.ამდენად, ეს მეთოდი სმენის გასავითარებლად გამოუსადეგარია.პარენბომი ორ დიდაქტიკურ ხერხს გვთავაზობს:ზემოთ ხსენებულ „დამატებით საყრდენს“(ანუ გრაფიკულ ხერხებს) და როდესაც ამ მეთოდის გამოყენება მოამზადებს ბავშვს სანოტო ანბანის შეგნებულად დაუფლებისათვის, შემდეგ ეტაპზე შევუდგებით გადასაჭრელი „ამოცანების დანაწევრებას.“ ეს უკანასკნელი გულის-ხმობს სანოტო ტექსტში ბავშვისათვის ორიენტირების გაიოლებას;
ა). დასაწყისში რითმული ჩანაწერის(ნახაზის) წაკითხვა;
ბ). სტრუქტურის მთლიანობაში - და არა ცალკეული ნიშნის წაკითხვა;

გ). გამოვუმუშავოთ ბავშვს „წინასწარ დანახვის“ ჩვევა და არა მხოლოდ ტექსტის იმ მონაკვეთზე ყურება, რომელსაც ასრულებს;

დ). დაკვრის ისე სწავლება, რომ ხელებს თითქმის არ უყუროს და კლავიატურაზე „ბრმად“ ვაკეთოს ორიენტირება;

ე). ვასწავლოთ ბავშვს საკრავზე დაკვრამდე ტექსტის წინასწარი წაკითხვა „თვალებით“ (მარტივი ანალიზი);

გარდა აღნიშნულისა, წინა თავებში მითითებულია სანოტო გრამატიკის შესწავლამდე განკუთვნილი სწავლების მეთოდური ხერხები:

1). ბავშვმა უნდა აითვისოს სხვადასხვა ბგერიდან ერთხმიანი მელოდიის უზადოდ დაკვრა; ა). მელოდიის დაკვრა აუცილებელია როგორც მარჯვენა, ასევე მარცხენა ხელითაც; ბ.) ორივე ხელით ანალოგიური ამოცანის დაძლევა გამორიცხავს მარცხენა ხელის აქტივობის ჩამორჩენას;

2). მელოდიისათვის მარცხენა ხელით II ხმის შეწყობა (სასურველია ამ სავარჯიშოს ხმით შესრულებაც);

3). მელოდიაზე მარტივი მელიზმების დამატება;

4). აღმავალი და დაღმავალი მიმართულებით გამების და აკორდების (სამხმოვანებისა და შებრუნებები) დაკვრა;

5). საკუთარი მარტივი კომპოზიციების იმპროვიზირება;

6). აღნიშნული და სხვადასხვა ანალოგიური ამოცანის დაძლევის შემდეგ, პედაგოგი აანალიზებს და ღებულობს გადაწყვეტილებას, შეიძლება თუ არა მონაფესთან სანოტო ანბანის შესწავლის დაწყება.

მოსამზადებელი სამუშაო წინაპირობა იყო იმისა, რომ პედაგოგი მომავალისათვის განათლებული მუსიკოსის აღზრდას შეუდებოდა. ასეთ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ არჩევანი კეთდებო-

და განსაკუთრებული ნიჭიერების მქონე ბავშვზე, რომელიც შეიძლებოდა პროფესიონალ მუსიკოსად ჩამოყალიბებულიყო.

ფაქტია, რომ საერთველოში გავრცელებული სამუსიკო, და მათ შორის საფორტეპიანო განხრით სწავლება, მეტნილად ე.წ. საბჭოთა სივრცეში შემუშავებული სასწავლო მეთოდებით და მათივე ზედამხედველობით მიმდინარეობდა; იმის დასტურად, რომ სისტემის მოძველება იქაც აღიარეს, მოგვყავს ამონარიდი სანკტ-პეტერბურგელი პრაქტიკოსი მუსიკოსი - მკვლევარის ნაშრომიდან, რომელიც თანამედროვე სასწავლო-მეთოდური სახელმძღვანელოების მასალაზე დაყრდნობითაა შესრულებული: „დღეისათვის მნიშვნელოვანი ამოცანაა თანამედროვე მეთოდოლოგიური და ტექნოლოგიური მიდგომების დაწერვა. ბავშვების მუსიკალურად განვითარებისათვის აუცილებელია მათი ნიჭიერების განსხვავებული დონის გათვალისწინება. ამ მიზნით აუცილებელია სხვადასხვა დონის შესატყვისი მეთოდური ხერხების დამუშავება და შექმნა.

პედაგოგი-ნოვატორებისა და მუსიკის მკვლევარების აზრით, აუცილებელ განახლებას საჭიროებს ადრეული ტრადიციული სამუსიკო-პედაგოგიური სისტემა, რომელიც ბავშვების მუსიკალური ნიჭიერების გათანაბრებას ემყარებოდა; ეს ფაქტი განაპირობებდა მოსწავლეთა მუსიკალურად განათლების სფეროში მკაცრი ნორმატივების გამოყენებას.“ (8.2004:49).

* ამიტომ, ისევ აქტუალურია თავიდანვე განისაზღვროს:
რა მიზნით ვამზადებთ ბავშვებს?
იქნებიან ისინი შემსრულებლები, მასწავლებლები თუ მუსიცირების უნარიანი განათლებული მსმენელები?

თავი XIV

სერგეი რახმანინოვი მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციის შესახებ

(ს.რახმანინოვის სამი ინტერვიუ ფრედერიკ მარტინსონთან, „The Musical Observer“, New-York, 1921.April)

მსოფლიოს დიდი მუსიკოსი, კომპოზიტორი და შემსრულებელი - სერგეი რახმანინოვი 1921 წელს ესაუბრა ამერიკელ ჟურნალისტი მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციის და მუსიკის წერის თანამედროვე სტილის შესახებ(29.1973:94-105).

- ზოგ პიანისტს ჰქონია,რომ კომპოზიტორმა ზუსტად იცის,როგორ უნდა დავუკრან მისი ნაწარმოები;მე ვიცი,როგორ დავუკრავდი მე თვითონ.სხვა შემთხვევაში, როგორ შეასრულებენ ჩემს ნაწარმოებს,ჩემთვის არ აქვს მნიშვნელობა.საერთოდ,ნებისმიერი კარგი,დასვენილი პიანისტი ნაწარმოების ინტერპრეტაციაში ჩადებს თავის ინდივიდუალობას,რადგანაც მას აქვს საკუთარი ინტერპრეტაციის უფლება.შეიძლება მან ჩემი ნაწარმოები დაუკრას განსხვავებული ნიუანსებით და შეფერილობით(არა ისე,როგორც ამას მე გავაკეთებდი),მიუხედავად ამისა,პიესის კონცეფცია არ დაირღვევ. საერთოდ,ძალიან საინტერესოა,როგორ ასრულებს თქვენს მუსიკას სრულიად განსხვავებული თვალთახედვით სხვა მუსიკისი.თუმცა არ შემიძლია იმის თქმა,რომ ძალიან მაინტერესებს როგორ უკრავენ ჩემს ნაწარმოებებს პუბლიკის წინაშე(თუ არ გავითვალისწინებთ გამონაკლის შემთხვევებს,როდესაც ამას დიდი პიანისტები აკეთებენ).

ინტერპრეტაცია დამოკიდებულია ტალანტზე და ინდივიდუალობაზე.

1. **ტექნიკის** გარეშე ზედმეტია შესრულებაზე ლაპარაკი,რადგანაც შემსრულებელი ვერ შეძლებს კომპოზიტორის ჩანაფიქრის გადმოცემას.ტექნიკა უნდა იყოს იმდენად სრულყოფილი,თავისუფალი და მაღალი კლასის,რომ შემსრულებელი მხოლოდ ჩანაფიქრის გასახსნელად უნდა შეისწავლიდეს დასაკრავ ნაწარმოებს;

2. თუ თქვენ მოქნილი მაჯა გაქვთ,თქვენ ფლობთ **ოქტავებს**.ოქტავების დაკვრისას მე არ ვიყენებ მხარს,არამედ მხოლოდ ხელის მტევნის და წინამხარის ტექნიკას ვიყენებ;

3. ინტერპრეტაციით,ისევე როგორც ტექნიკით,შემსრულებელი უნდა დაკავდეს ადრეული წლებიდან.თუ მოსწავლეს გამოაჩნდება ტალანტი,მასწავლებელმა უნდა ესაუბროს(აუხსნას) მას და დაუკრას მისთვის.

4. ძალიან მნიშვნელოვანია ფრაზირების, staccatos-სა და legato-ს,რითმული აქცენტების,დინამიკის,პედალიზაციის საკითხების მოლაპარაკება პედაგოგთან ერთად,რადგანაც ეს განსხვავებული კომპონენტებია,რომელებიც განაპირობებს ნაწარმოების გაგებას.

სტუდენტებს რახმანინოვი ურჩევა:

1. კარგმა სტუდენტმა თავად უნდა შეარჩიოს თავისი ინტერპრეტაციის სტილი.მან თვითონ უნდა შეიგრძნოს ბეთჰოვენის და შოპენის კანტილენა.

2. სცენაზე გასვლის დროს სტუდენტმა ზუსტად უნდა იცოდეს -რას და როგორ შეასრულებს.ის არ უნდა იყოს ბედზე მინდობილი,მას გაანგარიშებული უნდა ჰქონდეს ყველა დეტალი.

3. პიესა ათასჯერ უნდა დაცუკრათ,უნდა შევადაროთ ერთმანეთს და მივიდეთ დასკვნამდე - რომელი ვარიანტი აჯობებს საბოლოოდ.

4. როდესაც პიანისტი ისწავლის მუსიკალური ეფექტების გარკვევას და მათ კონტროლს რეალიზების პროცესში,ის გახდება ნამდვილი ინტერპრეტატორი და მიუახლოვდება კომპოზიტორის ჩანაფიქრს.ამ მისიის შესრულება მხოლოდ დაუღალავი შრომით შეიძლება.

საბოლოო ჩემი რჩევა სტუდენტებს: „იმუშავეთ,იმუშავეთ!“

ინტერპრეტაციის საკითხები:

1. ბახთან დაკავშირებითა:არ დაივინყოთ რომელ ეპოქაში ცხოვრობდა ის.

2. **საკრავი-კლავიკორდი:** მას არ ჰქონდა დიდი დიაპაზონი და ძლიერი ხმა.კლავიკორდის ბერა სუსტი და ინტიმური ხასიათის იყო.ამიტომ სტუდენტი თანამედროვე ფორტეპიანოზე თავშეკავებით უნდა მოეპყროს ბერას;არ არის საჭირო ბერის ფორსირება.მაშინ მივიღებთ იმ ხმოვანებას,რასაც ბაზი ითვალისწინებდა თავისი ნაწარმოებების გასაუღერებლად.

3. **პოლიფონიასთან დაკავშირებით:** მთავარი ოემა, რასაკვირველია - მთავარია და მუდამ უნდა ისმოდეს.კონტრაპუნქტებს შეორენარისხოვანი მნიშვნელობა აქვთ.ეს არ ნიშნავს იმას,რომ კონტრაპუნქტი ყოველთვის დაქვემდებარებულად უდერდეს.

4. Rubato: კლასიკურ მუსიკაში განსხვავებული Rubato იქნება, ვიდრე შოპენთან. ადრეული კლასიკური მუსიკა საჭიროებს ორიგიზალის ზუსტ შესრულებას. ამ მიმართებით შესრულების პროცესში არაა ნებადართული ისეთი რუბატოების ან დიდი ემოციების გამოხატვა, როგორც რომანტიკოსებთან. ტემპის მითითება და სხვა გამომსახველი ნიშნები (crescendo da diminuendo) არ უნდა გავაზვიადოთ. ასეთი მუსიკის შესრულებისას არ უნდა მივმართოთ უკიდურესობებს. ბეთჰოვენის №1 სონატა უაზროდ იუდერებს, თუ მას დავუკრავთ რუბატოებითა და ზედმეტი გრძნობის გამოხატვით. აქვე არ უნდა დავივინუოთ, რომ ბეთჰოვენის გვიანი პერიოდის სონატები უნდა შევასრულოთ განსხვავდებულად, ვიდრე ადრეული სონატები. ისინი იმდენად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ ერთი და იმავე ადამიანის დაწერილსაც კი არ ჰგავს! ამდენად, ადრეულ სონატებში დინამიკამ არ უნდა გადააჭარბოს ნოტებში მინიშნებულს. მაგალითად - როდესაც „აპასიონატა“ -ში შემსრულებელს შეუძლია სურვილისამებრ გააძლიეროს დინამიკა, ეს ქმედება არ შეიძლება დავაკანონოთ ბეთჰოვენის სხვა სონატების მიმართ.

აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ დარბაზების მოცულობაც, რომელიც სრულიად განსხვავდება ადრინდელი კამერული დარბაზებისაგან.

და მაინც, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ყველა რომანტიკოსების ნაწარმოებები სულ Rubato-ებით დავუკრათ! სრულებითაც არა! ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ასეთი ტიპის ნაწარმოებები ნიადაგს უქმნის ტემპების მერყეობას; ამდენად, ეს ტემპები მოითხოვენ ძალიან ფაქტი მიღდომას.

შოპენის ნაწარმოებების ინტერპრეტირებისას ხმოვანების სიძლიერის განსაზღვრა როგორც თვალყურის დევნებამ მიჩვენა, ბევრი ეყრდნობა თითქოსდა შოპენის ნერილებს და იჩენებ ისეთ ტენდენციას, რომ შოპენი ფიზიკურად სუსტი იყო, მხოლოდ mezzo voce-ზე უკრავდა და თავს არიდებდ fortissimo-ს; ამიტომ ისინი მიიჩნევენ, რომ შოპენის ნაწარმოებები უნდა დავუკრათ მსუბუქად და ა.შ. და არავითარ შემთხვევაში - ვაჟუაცურად. ეს აზრი არ იწვევს ჩემში სიმპათიას. მე სხვანაირად მესმის შოპენის მუსიკა. ჩემს და ჩემნაირების მხარეზე დგას - რუბატონშტეინი. მას შეეძლო ნებისმიერ სტილისტურ მანერაში დაეკრა, ასე რომ, შეეძლო დაეკრა ნაზად და მსუბუქადაც. მაგრამ მან არ ისურვა შოპენის ასე დაკვრა. სამწუხაროა, რომ იმ დროს ფირფიტებზე ჩანერა არ ხდებოდა. ახლა სტუდენტს უკეთ შეუძლია რუბატოს დაკვრა. არავის არ ძალუძს ზუსტად განსაზღვროს მომენტი, როდის უნდა აჩქარდეს და შენელდეს ტემპი. ტემპის აჩქარება ან შენელება არ უნდა მოხდეს წინასწარ დაგეგმვით! Rubato-ს გულით, გრძნობით უნდა შესრულება. ასევე

მცდარად მივიჩნევ აზრს,რომ მარცხენა ხელი (აკომპანიმენტი) უნდა უკრავდეს ზომიერად(თანაბარ ტემპში),ხოლო მარჯვენა ხელი თავისუფალ ტემპში ასრულებდეს მელოდიას; თუ მელოდია მარჯვენა ხელშია,მაშინ მარცხენა ხელი -კაპელმაისტერი ან დირიჟორ-აკომპანიატორია.ორივე ხელი ვალდებულია მიჰყვეს მელოდია!

ვალსებისა და მაზურების აკომპანიმენტები მარცხენა ხელში საჭიროებს ძალიან დახვეწილ მოპყრობას.იმისათვის,რომ აკომპანიმენტის მუსიკალობას მივაღწიო,მე უნდა ვიგრძნო მელოდიის მუსიკალობა.აი,ესაა მთავარი. არაა საჭირო აკომპანიმენტის ცალკე სწავლა.

პედალი და მისი ინტერპრეტაციის მნიშვნელობა

პედალიზაცია იმდენად მნიშვნელოვანია,რომ რუბინშტეინი მას ფორტეპიანოს სულს უზოდებდა.აქაც ზოგადი რჩევების მიცემა შეუძლებელია, მხოლოდ ძალიან მცირე მითითებების მიცემა შეიძლება და ისიც-ინსტრუმენტისაგან მოწყვეტით.

საყოველთაოდაა ცნობილი,რომ ჰარმონიის ცვლილებასთან ერთად იცვლება პედალიც, მაგრამ ძალიან ძნელია ზუსტი პედალის შესწავლა.ეს დიდი ხნის შრომით მიიღწევა.

რაც შეეხება მუსიკის უღერადობის(ხმოვანების) ხასიათს შედარებით გვიანი პერიოდის კომპოზიტორებთან: არ უნდა განვაცალკევოთ ხმოვანების ხარისხის ცნება სტილის ცნებისაგან. უღერადობის ხარისხი თავისთვად - ჯერ კიდევ არ განსაზღვრავს შინაარსს. ის მნიშვნელოვანია, მაგრამ მხოლოდ ერთ-ერთი ელემენტია სტილისა, რომელიც სხვადასხვაა ყოველი ეპოქისა და კომპოზიტორისათვის.

სტილი იცვლება ნაწარმოების სიღრმის და მნიშვნელობის მიხედვით.მე ხშირად მიკითხავს სხვადასხვა პიანისტისთვის - რა მიზეზით არ უკრავენ თანამედროვე მუსიკას? პასუხი მუდამ ერთია: „ის არაა საკმარისად ღრმა.“

მუსიკის წერის თანამედროვე სტილის შესახებ მე მივიჩნევ, რომ -ახალი ტიპის მუსიკა მომდინარეობს არა გულიდან, არამედ-გონებიდან. ასეთი სახის მუსიკის შემქმნელები უმეტეს წილად მუსიკას იგონებენ, ვიდრე შეიგრძნობენ. მუსიკა გულიდან უნდა მოდიოდეს! (29.1973:96).

ყოველგვარი მუსიკა,რომელიც გენის ნაშობია,უზარმაზარი სიღრმით გამოირჩევა და ამით დიდ პრობლემებს ნარმოშობს შემსრულებლებისათვის.დღეს ძალიან ძნელია მოცარტის გენიალური ნაწარმოების შესრულება, რაც სერიოზული გამოცდაა მუსიკოსებისათვის.

თავი XV

**მეთოდური რეკომენდაციები საფორტეპიანო ტექსტის შესახ-
ნავლად და შესასრულებლად - კლოდ დებიუსის
საფორტეპიანო „პრელუდების“ მაგალითზე)**

თ. ძველაიას სამაგისტრო-საკვალიფიკაციო ნაშრომის შემოკლე-
ბული ვარიანტი

წინამდებარე ნაშრომის კვლევის მიზნად ისახავს მოკრძალე-
ბული წვლილის შეტანას დიდი ფრანგი კომპოზიტორის - კლოდ
დებიუსის საფორტეპიანო პრელუდების(პირველი რვეული-1910წ.,
მეორე-1913წ.) ციკლის შესრულებისა და სწავლების საკითხში.მრა-
ვალი ავტორი (ა. ალექსევი, ქ. ლეონი, ბ. ასაფიევი, მ.ლონგი,
ი.კრემლიოვი და სხვ.), დებიუსის პრელუდებს კომპოზიტორის შე-
მოქმედებითი გზის ამსახველ ტიპურ ენციკლოპედიად მიჩნევს. 24
პრელუდი წარმოადგენს მინიატურულ სურათებს, რომლებიც შეი-
ცავენ სრულიად დამოუკიდებელ მხატვრულ ხატებს.

გამომდინარე კვლევის მიზნიდან, **ნაშრომის მთავარი ამო-
ცანაა:** ციკლის შექმნის პერიოდის ზოგადი მიმოხილვა; ორივე
რვეულიდან აღებული 12 კონკრეტული პრელუდის ანალიზი
(სტრუქტურის, ინდივიდუალური მუსიკალური ენის, აკორდიკის,
ჰარმონიული, კილო - ტონალური და მეტრო - რითმული წყობა).

შესწავლის საგანი: - გარდა თეორიული ანალიზისა, საშემ-
სრულებლო რაკურსით (ნაშრომის ფორმატის გათვალისწინე-
ბით), განვიხილავთ ორივე რვეულიდან აღებულ იმ 12 პრელუდს,
რომელსაც ვასრულებთ კიდეც. ამ მიზნით ვეყრდნობით კლოდ დე-
ბიუსის საფორტეპიანო შემოქმედების საუკეთესო ინტერპრეტა-
ტორების: ლუი ლალუასა და მარგერიტ ლონგის ანოტაციებს; ძა-
ლიან დაგვეხმარა წლების მანძილზე ამ ციკლის ცოცხალი საკონ-
ცერტო შესრულებით მოსმენა და სხვადასხვა აუდიო მასალის
(ა.კორტო, რიხტერი, გიზეკინგი, ოლდენბურგი და სხვ.), განსაკუთ-
რებით კი - დღეისათვის საუკეთესო ნიმუშად აღიარებული მიქე-
ლანჯელის ჩანაწერის გაცნობა.

ვიმედოვნებთ, რომ **წინამდებარე ნაშრომი თეორიულ და
პრაქტიკულ-მეთოდურ დახმარებას გაუწევს უმაღლესი და საშუ-
ალო სამუსიკო სასწავლებლების სტუდენტებს და XX საუკუნის მუ-
სიკით დაინტერესებულ საზოგადოებას.**

ნაშრომი შედგება: შესავალის, 3 თავისა და დასკვნისაგან.
ნაშრომს თან ერთვის გამოყენებული ლიტერატურის სია.

I თავი

კლოდ დებიუსის საფორტეპიანო სტილი -
ახალი მიმდინარეობა მუსიკალურ ხელოვნებში

მკვლევარები კლოდ დებიუსის ერთ-ერთ უდიდეს საკომპოზიტორო მიღწევად მის საფორტეპიანო სტილს მიიჩნევენ, რომელ-მაც ფრანგულ ხელოვნებაში ახალი მიმდინარეობის ჩამოყალიბებას დაუდო საფუძველი.

საფორტეპიანო ნაწარმოებებში ახალი ჟანრებისა და გამომ-სახველი ხერხების მოძიებაზე მუშაობა ემთხვევა ოპერა „პელეასი და მელიზანდას“ შექმნის პერიოდს. 1903 წელს მან შექმნა ახალი საფორტეპიანო ციკლები: „ესკიზების რვეული; „ესტამპები;“ ხო-ლო 1904 წელს „ნილები“ და „სიხარულის კუნძული.“ 1905 წელს კომპოზიტორი ამთავრებს წინა წლებში დაწყებულ საფ-ნო პიესების I სერიას, ხოლო 1908 წ. – II სერიას, რომლებიც საერთო სახელ-წოდებით „სახეები“ („ხატები“) – არის ცნობილი.

1903-1908 წლებში შექმნილი საფორტეპიანო ნაწარმოებები წინა წლების შემოქმედებისაგან განსხვავდება ნოვატორული მიგ-ნებებით: მუსიკალური ენით, კომპოზიციური (სტრუქტურული) თა-ვისებურებით, პიანისტური საშემსრულებლო ნიუანსებით და პე-დალის ეფექტებით. უპირველესი, რაც დებიუსიმ შეცვალა, ეს იყო ჰარმონიის ტრადიციული ნორმები, რომლებიც მაჟორ-მნიონის ფუნქციებს ეფუძნებოდა. კომპოზიტორმა გააფართოვა დაწესებული ჩარჩოები და მიმართა მრავალფეროვან და გაფართოვებულ ტონალობათა ურთიერთობას. ცნობილი მკვლევარი **ვ. კონენი** მი-იჩნევს, რომ „მუსიკოგსკის შემოქმედების შესწავლით დებიუსიმ გა-აცნობიერა, რომ კლასიკური კილო-ტონალური კანონებისაგან გა-თავისუფლება, მუსიკას გამომსახველობის თანამედროვე და შესა-ნიშნავ შესაძლებლობებს შესძენს. ამის ნათელი მაგალითია მის მუ-სიკაში: მთელტონიანი გამა, პენტატონიკა, გექსატონიკა, ძველებუ-რი საეკლესიო კილოები, გადიდებული სამხმოვანებები, სეპტა-კორდების და ასევე სამხმოვანებების პარალელური მონაცვლეობა – ყოველივე ამას მკვლევარი თვლის კილო-ტონალური დესპოტიზ-მისგან გათავისუფლებად და იგი კლოდ დებიუსის **XX საუკუნის მუსიკის „ალმომჩენად“** მიიჩნევს.“ (კონე.1971:63).

დებიუსის პრელუდების ციკლების გამოცემა ამ ჟანრის სრულიად განსხვავებული ნიმუშების შექმნის თარიღად შეიძლება ჩაითვალოს.

ფრანგული მუსიკალური აკადემიის წევრების მიერ ტერმინი „იმპრესიონიზმი“ დებიუსის შემოქმედებასთან მიმართებაში პირველად 1885 წელს იქნა გაფლერებული. მათ დებიუსის „გაზაფხული“ შეაფასეს ორგორც „სწრაფვა რაღაც უცნაურისაკენ“ და ურჩიეს ავტორს, თავი აერიდებინა გაურკვეველი იმპრესიონიზმისთვის, რომელიც ხელოვნების ნაწარმოებებში ჭეშმარიტების საშიში მტერია..... და ა.შ. კლოდ დებიუსიმ ეს შენიშვნა და „სიმბოლისტების“ და „იმპრესიონისტების“ რემარკა ისე მიიღო, როგორც დაცინვის ზრდილობიანი ფორმა. დებიუსის ახალი მუსიკალური ენის წინაარმდეგ ისევე გააფრთხებული ილაშქრებდნენ, როგორც ანალოგიური მიმართულების წინააღმდეგ მხატვრობაში. სრულიად საწინააღმდეგო აზრის გახლდათ თავად კლოდ დებიუსი: მას არასოდეს ულიარებია თავისი შემოქმედების მიმართ იმპრესიონისტული რემარკა; პირიქით, შეიძლება ითქვას, აგრესიულადაც კი ხვდებოდა მისი მუსიკის იმპრესიონიზმისათვის მიკუთვნებას.

კლოდ დებიუსი 1908წელს თავის გამომცემელს ჟაკ დიურანს წერდა: „ მე ვცდილობ სხვარაღაცის გაკეთებას, სხვა ისეთი რეალობის შექმნას, რასაც ბრიყვები „იმპრესიონიზმს უნდებენ“ („Советская музыка“, 1962:130).

დებიუსის მიერ საკუთარი თავისი იმპრესიონისტად არ აღიარებაზე მიუთითებდა მარგერიტ ლონგიც; ლონგი თავის მხრივ უარყოფდა გავრცელებულ აზრს დებიუსის მუსიკის გადამეტებულ იმპროვიზაციულობასთან დაკავშირებით და მის მუსიკას ორგანიზებულად მიიჩნევდა.

მიხედავად ამისა, მუსიკის მკვლევარები და კრიტიკოსებიც, განიხილავდნენ რა დებიუსის შემოქმედების რეალურ დიაპაზონს, ცალსახად მიაკუთვნებდნენ მას იმპრესიონიზმს. დებიუსის მხატვრულ მისწრაფებებს მართლაც ბევრი საერთო აქვს იმპრესიონიზმისათვის ნიშანდობლივ გამომსახველობასთან.

ყველაზე მნიშვნელოვანი და მთავარი ე.ნ. „იმპრესიონისტულ“ მიმართულებაში გააზრებული ანტიაკადემიზმი იყო: დებიუსი და მისი თანამედროვე მხატვრები და პოეტები, ისწრაფვოდნენ კონკრეტული დარგის (მუსიკის, მხატვრობის, პოეზიის) გამომსახველი საშუალებების იმ პირობითობისაგან გათავისუფლებისაკენ, რომლებიც აკადემიური ტექნიკის ნორმების ჩარჩოებში იყო ჩასმული.

სწრაფვა ფორმის ახლებურად წარმოჩნებისაკენ და შეგრძებების მომენტალური დაფიქსირება – დებიუსის და ზოგადად იმპრესიონიზმის დამახასიათებელი განსაკუთრებულობაა. ეს არ ნიშნავს იმას, რომ დებიუსი უარყოფს მუსიკაში უკვე დაკანონებულ ფორმას; პირიქით, როგორც ცნობილია, სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში მან ჩაიფიქრა სონატების ციკლის შექმნა, რომელიც სამწუხაროდ მხოლოდ ნაწილობრივ განახორციელდა.

„დებიუსისთან არსებული და დაკანონებული ფორმები ახლებურად წარმოჩნდებიან: საერთო რჩება სტრუქტურის ლოგიკა, მაგრამ მისი კონსტრუქციულობა განსხვავებულია ფრანგის ან გერმანული სკოლის კომპოზიტორებისაგან. დებიუსის კონსტრუქცია ბეგრითი პალიტრის ფერადოვნებაშია. მოსმენის პროცესში ჩვენ მას ვაფიქსირებთ და შევიგრძნობთ მხოლოდ ქვეცნობიერად და ვხედავთ ტექსტის გაანალიზების პროცესში. დებიუსი არ აშიშვლებს ნაგებობის კვანძოვან ნერტილებს, არამედ არბილებს და ჩქმალავს მათ, თითქმის შეუმჩნეველს ხდის მსმენელისათვის. ამიტომაც მოსმენისას, დებიუსის მუსიკას ჩვენ აღვიქვამთ როგორც თავისუფალ და უშუალო მუსიკალურ გამონათქვამს - გადმოცემულს იმპროვიზირებულად, თუმცა ეს იმპროვიზირება არასოდეს გადადის ზედმეტობაში, რადგანაც მისი მუსიკა ყოველთვის ზუსტადაა ანუბილი და რაციონალურადაა ორგანიზებული. ”(Денисов.1986:92).

კლოდ დებიუსიმ ტრადიციულ ფუნქციონალურ ჰარმონიულ საშუალებებზე უარით, დასაბამი მისცა ახალი ჰარმონიული ენისა და სტრუქტურების დანერგვას. ამ სტრუქტურების მთავარი ნიშანთვისებები იყო: მელოდიური, რითმულ -ინტონაციური და ტემბრულ - ჰარმონიული (კოლორისტული) თემატიზმის შემოტანა. დებიუსისთან სულ უფრო იჩენ თავს ბითემატიზმი. 1903-1908 წლების საფორტეპიანო ნაწარმოებების მაგალითზე ცხადი ხდება, რომ „ორთემიანობა“ დებიუსის ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი გახდა. ეს ე.ნ. ორთემიანობა ზოგჯერ განიხილება, როგორც „ორი სფერო“: თემატური მასალა სულ უფრო ხშირად ჩნდება ორი სახის (ორი ხატის) დაჯგუფების სახით, რომლებიც კონფლიქტურ დრამატულ განვითარებას განიცდიან.

საფორტეპიანო შემოქმედების ახალ პერიოდში შექმნილი პირველი ნაწარმოები – პიესა („ესკიზების რვეულიდან“), უკვე ექსპერიმენტული ხასიათისაა, რომელიც გვევლინება მომდევნო შედევრების: „ანარეკლი წყალზე“ და „ფოიერვერკის“ წინასწარმეტ-

ყველად. აქ პირველად გვხვდება სამ სანოტო სისტემაზე დაწერილი ტექსტი, რომელიც გვამცნობს, რომ კოლორისტული და მრავალ-შრიანი, პედალით გაჯერებული ფანტასტური ხმოვანება ასეთი გზით მიიღება. მთლიან პიესაში - 54 ტაქტიდან 28-ში - საორგანო პუნქტითა გამოყენებული, რომელიც ვიბრირებული პარმონიისთვის ერთგვარ ფონს ჰქმნის, საბოლოოდ კი ძირითადი ტონალობის გან-მტკიცებისთვისაა მოწოდებული. სამ სანოტო სისტემაზე წერას დებიუსიმ მიმართა 1910-13 წლებში, განსაკუთრებით ეფექტურად კი იგი გამოიყენა პრელუდების II რვეულში.

დებიუსის ჰარმონიულ ენასთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ტონალური აზროვნება და ფუნქციური მიზიდუ-ლობა. ამ უკანასკნელის განვითარებაში განსაკუთრებით დიდი როლი მიუძღვის დებიუსის. მიუხედავად იმისა, რომ მასთან ავთენ-ტურმა კადანსმა მთლიანად დაკარგა მნიშვნელობა, ხოლო პლაგა-ლური კადანსებიც ახლებურად და თავისებურად უდერდა, მისი მუ-სიკის ტონალური ხარისხი მაინც არ დაზარალებულა ამით. ისტო-რიული პერსპექტივის გათვალისწინებით, დებიუსის ჰარმონიული ენა მოიაზრება როგორც ტრადიციული, თუნდაც იმიტომ, რომ მის საფუძველს ტერციული სტრუქტურის აკორდიკა წარმოადგენს.

მიუხედავად მელოდიზმის ლაკონურობისა და ნოვატორუ-ლი მიგნებებისა, დებიუსი არ კარგავს კონტაქტს გასული საუკუნე-ების (ბახის ფუგის თემატიზმთან, კლასიციზმისა და ვაგნერის ლა-იტმოტივებთან) მუსიკასთან; ამავე დროს, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს დებიუსის მუსიკის კავშირი როგორც ფრანგულ, ასევე მსოფლიოს ფოლკლორულ საწყისებთან, რომლებიც საუკუნეების სილრმეში იღებენ სათავეს.

რაც შეეხება ბითემატიზმს: მიიჩნევენ, რომ ხატოვანი აზ-როვნების ორგვარობამ დებიუსის საფორტეპიანო შემოქმედებაში მისი ვიკალური (რომანსების) მუსიკიდან შემოაღწია; კერძოდ: რო-გორც ცნობილია, იგი პანთეოსტი იყო: ამიტომაც მიიჩნევენ, რომ თემატური მასალის გადმოცემისას „პეიზაჟური“ კანონზომიე-რებების გზით იგი მიმართავდა ობიექტურის, ხოლო პირადი განცდების გზით - სუბიექტურის გადმოცემას.

II თავი

კლოდ დებიუსის საკომპოზიტორო ტექნიკის რეალიზება
საფორტეპიანო პრელუდებში
(ანოტაციები, საშემსრულებლო და თეორიული ანალიზი)

პრელუდებს ერთვის დებიუსის თანამედროვე ცნობილი
პიანისტის, მისი მუსიკის ბრწყინვალე შემსრულებლის – მარგე-
რიტ ლონგის მიერ უშუალოდ დებიუსის კარნახით ჩაწერილი
ანოტაციები.

ეს ანოტაციები უდიდესი მხატვრული ღირებულების მატარე-
ბელია და შეუფასებელი საგანძურია დებიუსის მუსიკის ინტერ-
პრეტატორებისათვის. ნაშრომში გარდა მ. ლონგისა, მოცემულია

ლუი ლალუას კომენტარები.

აღნიშნული ანოტაციებისა და კომენტარების გათვალის-
წინებით, ნაშრომში ჩვენს მიერ გაანალიზებულია ორივე რვეუ-
ლიდან ამოკრებილი 12 პრელუდი, როგორც თეორიული, ისე სა-
შემსრულებლო მიმართებით. ამ მიზნით დავამუშავეთ XX საუკუ-
ნის მუსიკის მკვლევარების, თეორეტიკოსებისა და შემსრულებლე-
ბის (მ. ლონგის, ლ. ლალუას, კრემლიოვის, ვ. კონენის, ე. დენისო-
ვის, ბ. ბიკოვის, პ. პეჩიორსკის, ვ. გურკოვის დას სხვ.) ნაშრომები.

I პრელუდი - „დელფოსელი მოცეკვავეები“ (B-dur) – ანო- ტაცია:

მარგერიტ ლონგი მოგვითხრობს, თუ როგორ ნახა დებიუსიმ
ლუვრის მუზეუმში გამოფენილი ერთ-ერთი ბარელიეფის ფოტო-
სურათი. მასზე დელფოსის ცნობილი ტაძრის სამი მოცეკვავის
სკულპტურული ჯვრილი იყო გამოსახული. ნანახმა დებიუსიზე იმ-
დენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ მისი ზეგავლენით და-
ნერა პრელუდი, რომლის რითმული ნახაზი ბარელიეფზე გამოსა-
ხული ფიგურების მოძრაობის გამოძახილია; მუსიკის მოსმენისას,
თითქოს ფიგურების კონტურს ვეხებით. ეს პრელუდი დებიუსიმ
პირველად შეასრულა „ნაციონალური მუსიკალური საზოგადოე-
ბის“ დარბაზში. იგი უკრავდა ნელ ტემპში, თითქმის მეტრონომუ-
ლი სიზუსტით. რბილი ბერითი შეხამებები რელიგიოზური სიმ-
კაცრით აღინიშნებოდა. ამის გამო თანდათან ბარელიეფის ხორ-
ცემებს მული ფიგურები გამოიკვეთნენ არა მოცეკვავეების, არამედ
ტაძრის ჭურუმების სახით. ბოლო თრი აკორდი აღიქმებოდა, რო-
გორც საკურთხეველთან მათი მიყვანება.

„დელფოსელი მოცეკვავეები” –პრელუდი იწყება ძირითადი მოტივის გატარებით (1 - 4 ტ.), რომელსაც თან ახლავს თანაბარი აკორდების თანმიმდევრობა. ეს მოტივი, თანდათანობით იცვლის წყობის საფუძველს: თავდაპირველად ის ქრომატულია, მაგრამ მეორე და მესამე ტაქტების მიჯნაზე წარმოიქმნება მთელტონიანი თანმიმდევრობა, რომელიც გადადის დიატონურში. ჰარმონია სხვა ხაზს ავითარებს: ორ საწყის ტაქტში ის დიატონურია, მაგრამ მოტივის დიატონიკაში გადასცლის მომენტში ჰარმონია მაშინვე ხდება ქრომატული. ამგვარად, აქ შეიძლება ვისაუბროთ მელოდიისა და ჰარმონიის ურთიერთდამოკიდებულებაში დამატებითი პრინციპის გამოვლენის შესახებ და აგრეთვე - ძირითადი მოტივის წყობის მოდულირებაზე, რომელსაც მომდევნო 5 ტაქტი მსუბუქად ვარირებული სახით იმეორებს. შუა ნაწილში მოტივი იცვლის მიმართულებას აღმავალიდან-დაღმავალისაკენ (11-12 ტ.) და უღერს ახალი კილოს -პენტატონიკის ვარიანტში.

მე-15 და მე-16 ტაქტებში დიატონური, ქრომატული და პენტატონიკური ვარიანტები ერთიანდებიან. რეპრიზის დასაწყისში მოტივი არ მუღავნდება: მისი პირველი ტაქტი იმეორებს შუა ნაწილის ბოლო მელოდიურ ბრუნვას და მელოდიური ხაზი აგრძელებს განვითარებას სამხმოვანებებით. მოტივის გამეორება ჩნდება პრელუდის 25-26 ტაქტებში, როგორც მოკლე მოტივი – შეხსენება, რომელიც გაფართოვებულია სამხმოვანებებით. ამის შემდეგ იწყება მომდევნო ევოლუციური ეტაპი: ოქტავური სვლა თანდათანობით გადადის აკორდების ჰარმონიზაციაში, მოტივი ძველებურად ქრომატულია; ჰარმონიის საწყისი დიატონურობა და სამხმოვანებების თანმიმდევრობა იწვევს მთლიანობის ასოციაციას.

პრელუდის რეპრიზაში მხოლოდ B-ძარ ტონალობა ბრუნდება, ძირითადი მასალა კი მინიშნებასავით ჩნდება 4 ტაქტის დაგვიანებით.

მთელი პრელუდი დაფუძნებულია ერთი - შედარებით მოკლე მოტივის უწყვეტ სვლაზე, რომელიც ვარირებულია დასაწყისში 5 ტაქტის მანძილზე; შემდგომში იგი საწყისი სახით აღარ ჩნდება. რაც შეხება პრელუდის სტრუქტურას: (A-5+5) (B-4+6) (C - 4+2+5).

ამგვარად, ამ პრელუდში ჩვენ ვხედავთ დებიუსის კომპოზიციური აზროვნების მნიშვნელოვან კანონზომიერებებს: 1). პრელუ-

დი აგებულია გამჭოლი განვითარების პრინციპით, ძირითადი მოტივის უწყვეტი ვარირებით და არა აქვს რეპრიზა;

2). მუსიკალური აზრის სწრაფვა უწყვეტი ვარირებისკენ და მუსიკალური ენის პრინციპებისა და სხვა კომპონენტების ურთიერთდამოკიდებულება.

II პრელუდი „იალქნები“ (C)-ანოტაცია:

ეს არის არა ამქევეყნიური ნავების ხატება ზღვაზე. მოგვიანებით პოლ ვალერი წერდა: „ზღვა თითქოს „მშვიდობიანი სახურავია“ – რომელზეც სეირნობენ მტრედები“. არ უნდა დავივიწყოთ დებიუსის შენიშვნები: იგი ზოგ შემსრულებელს განიკითხავდა ზედმეტად გადაპრანჭული შესრულების გამო:

, - ეს არ არის ფოტო ზღვის ხედით! არც 15 აგვისტოს წმ.მარიამის დღისადმი მიძღვნილი მისალოცი ბარათი!

„დელფოსელი მოცეკვავები“-საგან განსხვავებიტო, „იალქნები“ აგებულია ორ განსხვავებულ კომპოზიციურ პრინციპზე:

კერძოდ: პრელუდი „იალქნები“ აგებულია 3 სტატიიურ მოტივზე, რომელიც უცვლელია მთელი პიესის მანძილზე:

მოტივი A – (ტაქტები: 1-6; // 10-14; // 15-21; // 59-63).

მას შეიძლება ენოდოს ნიავის მოტივი, ყოველთვის გადმოიცემა დიდი ტერციებით და უცვლელად ტარდება მაღალ რეგისტრში; მხოლოდ მარცხენა ხელში მოცემული ფიგურაციები იწვევს უმნიშვნელო ვარირებას.

მოტივი B - (7-14 ტაქტები) მას დავარქვათ პირობითად „იალქნები;“ იგი პრელუდის ძირითადი მოტივია და უმთავრესად მხოლოდ ოქტავებით და გადიდებული სამხმოვანებებით ვითარდება.

მოტივი C - ატარებს შუა ნაწილის ფუნქციას და ნაკლებ მნიშვნელოვანია.

მთელი პრელუდი აგებულია ამ 3 მოტივის მონაცვლეობითი მონტაჟის პრინციპით: 1-6 ტ. - მოტივი A. // 7-14 ტ. – მოტივი B, // მე-10-ე ტაქტში ისევ მოტივი A ბრუნდება კონტრაპუნქტში. 15-21 ტ-ში მოტივე A უღერს შეცვლილ რითმულ ვარიანტში; შესავალში 3-ჯერ ტარდება მოტივე B და სამჯერ წარმოიქმნება A მოტივის საწყისი ინტონაცია პარალელური, გადიდებული სამხმოვანებებით 33-37 ტ-ში, სადაც მოტივი A უღერს უკვე თანხლების გარეშე. რეპრიზაში მოტივი B ტარდება მეორე ოქტავაში - ერთ ხმაში; გადიდებული

სამხმოვანებების ჰარმონიზაცია შეიცვლება მთელტონიანი, გამისებური პასაუების თანხლებით. ეს პასაუები დაკავშირებულია როგორც - A მოტივთან, ასევე პიესის შუა ნაწილთან. პირველი გამისებური პასაუ - (ტ.49) წარმოადგენს A მოტივის ინვერსიას fis- ბერი-დან, რომელსაც აღარ აქვს ჩვეული რიტმული ნახაზი.

ბერები d -fis - კი რომლებიც პასაუის განაპირა წერტილებია, წარმოადგენს შუა ნაწილში (ტ.23) - მელოდიის თანმხლებაში გატარებულ ინტონაციას.

მეორე მხრივ, ამ პასაუის შერეული ინტერვალი, ისევ უშუალოდ დაკავშირებულია მოტივ A-ს დასაწყისთან. კოდაში (58-64ტ) ხდება სამივე მოტივის სინთეზი.

ამგვარად, როგორც აღვნიშნეთ, მთელი პრელუდი აგებულია 3 მოტივის მონტაჟზე, ამასთან ორი ძირითადი მოტივი გამოიყენება, როგორც ინვარიანტი - ისინი უპირისპირდებიან ერთმანეთს თანმიმდევრულად და ერთდროულად. საყურადღებოა კიდევ ერთი დეტალი: პრელუდი დაწერილია მთელტონიან წყობაში, რომელსაც დებიუსი არღვევს მხოლოდ ორ შემთხვევაში - მოტივი B-ს კულმინაციის წინ შემოყვანილია 1 ქრომატიული ტაქტი(31ტ), ასევე -პრე-დიქტი (42-47ტ). რეპრიზაში გამოყენებულია პენტატონიკა.

განხილული 2 პრელუდის შედარებისას გამოიკვეთება ორი საწინააღმდეგო ტენდენცია: „დელფოსელ მოცეკვავებში“ ყველა-ფერი აგებულია მუსიკალური აზრის უწყვეტი ვარირებით, „იალქნებში“ კი ძირითადი მასალა პრაქტიკულად უცვლელი რჩება და მხოლოდ მისი გადანაწილება ხდება.

III პრელუდი „ქარი ზეგანზე“ – ანოტაცია:

„ეს არის პიანისიმოზე აკორდების სწრაფი მოძრაობა, რომელიც გადაუქროლებს და წააწვენს მნიშვე ხორბლის თავთავიან ყანას. შემდეგ უცებ - ძლიერი ქარის ტალღის შეტევა!“

პრელუდი „ქარი ზეგანზე“ მთელი ფაქტურა დაფუძნებულია მეთექსმეტედების რითმული ფიგურის განვითარებაზე. **მელოდიური მასალა ძალზე ლაკონურია:**

ორ ტაქტიანი (3-4ტ.) პენტატონიკური A მოტივი.

საწყისი 8 ტაქტი გადმოცემულია შემდეგი სახით: შესავალის ორი ტაქტი ძირითადი ფაქტურული ფორმულის ოსტინატური შებრუნება; შემდეგი 2 ტაქტი - მოცემულ ფორმულაზე პენტატონიკური მოტივის ზედნადები; მომდევნო 2 ტაქტი - დამატება მოტივზე

და ბოლო 2 ტაქტი - ისევ ფაქტურული ფორმულა საწყისი სახით. 9-12 ტ-ში ფაქტურა წყდება და შემოიჭრება **ახალი (დაღმავალი აკორდული თანმიმდევრობა)** თემატური მასალა - მოტივე B -ს სახით;

მარცხენა ხელში მიმდინარეობს პარალელური კვინტების თანმიმდევრობითი სვლა, რომელიც ამზადებს მესამე მოტივს. აქ ნათლად ჩანს კილოური ევოლუციის მომდევნო ეტაპი - დო ბეკარის გამოჩენით, რომელიც განსაკუთრებით კონტრასტულად და მკაფიოდ უძლერს ძირითად ფაქტურულ ფორმულასთან მიმართებაში, რომლებიც აგებულია ბგერებზე **b - ces.** მე-13-ე ტაქტში ისევ ბრუნდება ძირითადი ფაქტურული ფორმულა, რომელშიც შესავალი თემის მე-15 ტაქტში ბგერა b დაბლდება ნახევარი ტონით, ე.ი. ვლებულობთ b დუბლებმობს. კილოში შეტანილი ეს ცვლილება A - მოტივს აძლევს მთელტონიან შეფერილობას.

19-20 ტაქტებში მოტივი A სეკუნდით ზევით სეკვენციურად ვითარდება. არ იცვლება არც რითმულად და არც წყობით. მთელტონიანია - ნარმოქმნილი 15-20 ტაქტებში, პროეცირდება მთელ პრედიქტზე მესამე მოტივისკენ (22-27ტ).

28-ე ტაქტში ჩნდება მესამე მოტივე C - მაჟორული სამხმოვანებების მოკლე თანმიმდევრობა; წმინდა მაჟორული ჰარმონიის შემოჭრა ძალიან მკაფიოდ აღიქმება (აქმდე ყველაფერი ბრუნავდა პენტატონიკის საზღვრებში, ან გადიდებულ კილოებში).

რეპრიზის პრედიქტში (34-43ტ) - A-მოტივი სეკვენციურად - 2-ჯერ უცვლელი სახით ტარდება. რეპრიზის დაწყებისას (ტ.44-47) დებიუსი ცვლის მოტივის მეორე ნახევრის რითმიკას, ხსნის პუნქტირს, სინკოპას და ასწორებს რითმულ ნახაზს მეოთხედების თანაბარი თანმიმდევრობით. კომპოზიტორი ოქტავით ქვევით მოტივის გამეორებით ახდენს რეპრიზის თემატური მასალის განმტკიცებას.

ამ პრელუდში კიდევ უფრო მკაფიოდ, ვიდრე,,იალქნებში'', ჩვენ ვხედავთ **მუსიკალური ფორმის მონტაჟის** მეთოდით აგების ყველა ხერხს. მუსიკალური ქსოვილის ძირითადი ელემენტები (მოტივები A, B, C) და ფაქტურული ფორმულა ნარმოადგენენ ინვარიანტებს, რომლებიც ენაცვლებიან და კომპინირებენ ერთმანეთში. მასალის ინტონაციური განვითარება არ მიმდინარეობს, ახალი მასალა ყოველთვის ისე შემოდის, როგორც მკვეთრი დაპირისპირება (მონტაჟი); მასალის ურთიერთშერწყმას არ აქვს ადგილი – მათი

დღოში გაერთიანება ხდება თანხვედრით ან თანმიმდევრობითი განლაგებით.

IV პრელუდი „ბგერები და სურნელება ტრიალებს საღამოს ჰაერში“ (ბოდლერი).

ანოტაცია

თარიღი გვამცნობს: 1910 წლის 1 იანვარი. მუსიკა მთლიანა-დაა გაფლენთილი ბოდლერისეული სევდით, სუფეეს ღამის ამაღლელ-ვებელი მომხიბვლელობა, გამოუთქმელი მწუხარება - სიცოცხლის სწრაფად წარმავლობის გამო.

„ყველაფერი ამაობაა წუთიერი ბედნიერების გვერდით“ - ხშირად იმეორებდა დებიუსი.

V პრელუდი „ანაკაპრის გორაკები“ - ანოტაცია:

„ანაკაპრის გორაკები“ - მოვონებაა იტალიაში მოგზაურობის შესახებ: ყველაფერი სინათლისა და მოძრაობის კონტრასტებშია. ჩვენს თვალწინ იშლება ნეაპოლის სანაპირო - თავისი შესანიშნავი ვილებითა და სანაოსნო ყურეებით. თითქმის ველურ საცეკვაო ტალღაში ჯერ გაერევა ზარების რეკვის ხმა, რაც თანდათან გადა-იზრდება ოდნავ ზანტად გაბმულ ხალხურ სატრფიალო სიმღერაში. ეს გენიალური განცდაა!

უცებ იწყება ძლიერი აღელვება, აპოჯიატურა თითქოს შეა-ჩერებს ამ ტალღას, რასაც მოჰყვება ნეაპოლელი ბიჭის თავხედუ-რი, მაგრამ ამავე დროს ნაზი და ვნებიანი ხატება: „იგი ხომ ლამაზი ბიჭია! - ეშმაგურად მეუბნებოდა დებიუსი. მე ვცდილობდი სიმღე-რის მელოდიის გამოყოფას, რადგანაც დებიუსის მოსწონდა უხი-ლავი შეყვარებულის დაუინებული და მომხიბვლელი სიმღერა.

„ანაკაპრის გორაკების“ შესრულება საკმაოდ ძნელია: ერ-თხელ, როდესაც მ. ლონგმა შეაქო ერთ-ერთი შემსრულებელი, დე-ბიუსი თავშეკავებულად უპასუხა: -ასე არ ვფიქრობ, რადგანაც ის პრელუდს უკრავდა, „ბოშურად და არა, „ნეაპოლურად“...

VI პრელუდი - „ნაბიჯები თოვლზე“ - ანოტაცია:

„ნაბიჯები თოვლზე....“ - მარტოობის უსასრულობა. არადამა-ჯერებელი ნაბიჯები... ოდნავ შესამჩნევი ნაკვალევი... ნაღვლიანი, ნაზი მოწყენილობა - სრული სიმშვიდის ფონზე. მიყრუებული ბგე-რა... ავტორის ყოველ შენიშვნას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება: უფრო ნელა, ძალიან ნელა, უკანასკნელი ნაბიჯები, უკანასკნელი აკორდები, სრული დავიწყება...

VII პრელუდი – „რა ნახა დასავლეთის ქარმა“ - ანოტაცია:

„რა ნახა დასავლეთის ქარმა“ - ავტორი ოკეანეზე მძვინვარე, საშინელი ურაგანის სტიქიას ველური ეპოქეის ტონს ანიჭებს, რომელიც სამყაროში მომხდარ ყველა კატაკლიზმაზე ერთად მოგვითხრობს: გიგანტური ჰიანისტური ტალღები ესხმის თავს მსოფლიოს და უპირისპირდება ადამიანს. ჭექა-ქუხილებს შორის არსებულ უმცირეს ინტერვალში მაინც გაისმის ადამიანის შეშფოთებული ყვირილი.....

VIII პრელუდი – „ქალიშვილი სელისფერი თმებით“ (Ges) - ანოტაცია:

ეს პრელუდი წარმოადგენს ლეკონტ დე ლილის „შოტლანდური სიმღერის“ პარაფრაზს. აქ საჭიროა რაფაელისტების საღებავების ტემბრული ექვივალენტების შერჩევა-„კლავიშებზე ოდნავი შეხებით“.

კომპოზიტორის ქალიშვილი შუშუ (რომელიც არ იყო პიანისტი), ამ პრელუდს მამასავით დიდი გრძნობით უკრავდა.

ამ პრელუდის მუსიკა მუდმივ ქალურ მომხიბვლელობას და სილამაზეს უმღერის. მასში ნათელი ოცნება სჭარბობს, რომელიც ხან თვშეკავებულია, ხანაც ემოციურ სწრაფვას ასახავს. დასახყისში - დებიუსისათვის არა ტიპური გაბმული მელოდია აქვარელის გამჭვირვალობას მოგვაგონებს. პენტატონიკა აძლიერებს სიმშვიდისა და გამჭვირვალების შეგრძებას. მელოდია, რომელიც მსუბუქი აკორდების თანხლებით სრულდება, ვითარდება მშვიდად და წყნარად. Ges-dur-დან ხდება გადახრები Es-dur -სა და B-dur-ში. პიესა 3 ნაწილიანი ფორმითაა მოცემული, რომელშიც კიდურა ნაწილები ნაკლებად კონტრასტულია. ძირითადში, განვითარებას განიცდის 1-3 ტაქტის მასალა, რომელიც პრელუდის თემატური ბირთვია. მეორე წინადადებიდან საწყისი თემა თითქმის უცვლელად უდერს. რეპრიზის დასაწყისში სჭარბობს ტონიკური ჰარმონია, ხოლო თემა-4 ტაქტის შემდეგ ჩნდება, თანაც-სუბდომინანტურ ჰარმონიაში.

IX პრელუდი – „შეწყვეტილი სერენადა“ (b) - ანოტაცია:

გადმოგვცემს ღარიბი ესპანელი გიტარისტის მომხიბვლელ პორტრეტს, რომელიც გიტარაზე დაკრული გამეორებადი ფრაზით, თითქოს ვიღაცისაღმი მიმართულ თხოვნას გადმოსცემს; აღნიშნული ფრაზა მისივე „იბერიის“ რემინისცენციის (ე.ი. სხვა პოეტური ან მუსიკალური ნაწარმოების ანარეკლი, გავლენა) ფონზე

ჩნდება. მითითებულია - *Tempo quasi Gitarra* (ავტორის თხოვნით - გიტარაზე, მხოლოდ ოდნავ ცოცხლ ტემპში). ეს პრელუდი ხშირად შემსრულებლების მიერ გადაჭარბებული სიჩქარით სრულდება. ქუჩის წამიერი მოვლენები ხშირად აწყვეტინებს საცოდავ დონ-ჟუ-ანს სიმღერას. - საწყალი ბიჭი! -- ამბობდა დებიუსი, მას მუდმივად აწყვეტინებენ!

პიესა ძირითადად ესპანური ხალხური ცეკვების რითმულ მასალას ემყარება.

ძირითადი თემა (**b**) ემყარება სეგიდილის რითმს. იგი 3-ჯერ ტარდება და რეფრენის ფუნქციას ასრულებს. მისი მუსიკა თანდა-თან მდიდრდება ახალი გამომსახველი დეტალებით. ამასთან ერთად, ფართოვდება მელოდის დიაპაზონიც; იცვლება ჟანრულ-ინტონაციური საფუძველიც. თემის პირველი გატარება - ეს არის გამომსახველი - მავედრებელი რეჩიტატივი; მეორე - დეკლამაციური სიმღერა; მესამე - ფართო, არიოზული სიმღერა. ასევე გეგმაზომიერად ფარტოვდება რეფრენის ხანგრძლივობა(ყოველ ჯერზე ემატება 8 ტაქტი).

ძირითადი თემის 2 გატარება მკვეთრად წყდება ტონალურად „უცხო“ ჩართვებით (რომელიც იძენს ეპიზოდის მნიშვნელობას რონდოს ფორმით). დასასწყისში ეს არის ხაზგასმით **f** დისონირებული აკორდები **a-moll**-ში (**pp** უნაზესი ხმოვანების შემდეგ). ამას მოსდევს მარშისებური ცეკვის მკვეთრი რითმი (**კოპლა**)**D-dur**-ში, „იძერის“ მესამე ნაწილიდან.

III პრელუდს („ქარი ზეგანზე“) და IX პრელუდს („შეწყვეტილი სერენადა“) ანალოგიური მუსიკალური დრამატურგია გააჩნიათ. IX პრელუდის საწყისი 18 ტაქტი ე.წ. „გიტარის პრელუდიაა,“ ხოლო სერენადის თემა 32 ტაქტიდან იწყება და მისი განვითარება დაფუძნებულია მასალის ვარიანტულობაზე და არა პირდაპირ რეპ-რიზულობაზე. ძირითადი მელოდიის შეწყვეტა მუდმივად „გიტარის ხმოვანების იმიტაციით ხდება, რომელიც დასასწყისში შესავლის ფუნქციას ასრულებდა. (A- 19-23 // B - 73-75 // C- 90-93 // D- 125-128).

მოტივი გიტარის იმიტაციით ორჯერ 5 ტაქტის მოცულობით ტარდება, მომდევნო გატარებაში მცირდება 3 და 2 ტაქტამდე; შემდეგ კი ორჯერ - 4 ტაქტის მანძილზე გაისმის. ამ შემოჭრით ის უხეშად წყვეტს მელოდიური ხაზის დინებას. აქ ისევ ვაწყდებით „ტექნიკური მონტაჟის“ ნიმუშს. „სერენადის“ ქსოვილში მესამედ შეჭ-

რის შემდეგ ჩნდება 4 ტაქტიანი მელოდიური იმპროვიზაცია, რომელიც შეწყვეტილია ნატურალური სახით გადმოღებული ციტატით, „ბერიიდან”. ციტატის მოულოდნელობა ხაზგასმულია ტონალური და ფაქტურული მოუმზადებლობით. თავად ციტატა შემოიჭრება გიტარაზე დაკვრის მოტივებით. **85-89 ტაქტები ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია დებიუსის მონტაჟის ტექნიკისა.**

X პრელუდი - „ჩაძირული ტაძარი“ (C) -ანოტაცია:

პრელუდი გადმოცემულია ძევლი ლეგენდა ჩაძირული ქალაქის შესახებ, რომელიც „კუნძულ IS -“ზე მდებარეობდა. „ბერიითი ნლები“ გვაშორებს მკვდარი ქალაქის ორგანისა და ზარების ხმოვახებისგან. ზღვის ზედაპირი უძრავია, მაგრამ დებიუსი დიდებული მუსიკალური თემის საშუალებით აჩენს ტაძრის გუმბათებს, აგლი-ჯავს ზღვის საფარველს უფსკრულებში ჩაძირულ ქალაქს და გამოაჩენს მას. ეს დიდებული თემა იმდენად მომხიბლელია, რომ აღნიშნული პრელუდი ყველაზე ხშირად სრულდება როგორც პროფესიონალების, ისე მოყვარული მუსიკოსების მიერ. მის შესასრულებლად მუსიკოსს დებიუსისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ტექნიკა ესაჭიროება. თუ შეიძლება ასე ითქვას, პიანისტის ხელი კლავიატურაზე უნდა „ყვინთავდეს“ და ეძიებდეს ზღვის ფსკერზე ჩაძირული ქალაქის ნანგრევებს; რამდენიმე წამში კი იმავე ხელს მოძრაობაში მოჰყავს ტაძრის გუმბათის უზარმაზარი ბანი - ზარი. დიდებული ეფექტი ნარმოიშვება ზარის სხვადასხვა, კონტრასტულად ვიბრირებული ხმოვანებით.

„შეწყვეტილი სერენადის“ მსგავსად, „ჩაძირულ ტაძარი“ მონტაჟის ტექნიკითაა განხორციელებული. პრელუდის ძირითადი თემა, რომელიც დიდებული ქორალის სახით გვევლინება, განასახიერებს „ამოტივტივებულ ტაძარს;“ ქორალი 8 ხმიანია და მიმდინარეობს ზარების რეკვის იმიტირებულ ღრმა ბანის ფონზე. ტაძრის თემა ნანარმოების ცენტრალურ მონაკვეთში ჩნდება. იგი თავიდანვე „მზა“ ფორმით არ გვევლინება, არამედ მისი ინტონაცია თანდათან ყალიბდება. არა რეალური, წყალქვეშა სამყაროს ილუზიას ქმნის სტატიური რითმის ფონზე, 6 ოქტავის ფარგლებში, უკიდურეს დიაპაზონში პიანისიმზე 4-5 ხმიან პარალელურ შრეში მიმდინარე ქორალის ჩამოყალიბება, რომელიც ახალ თემაში გადაიზრდება. მე-7-13 ტაქტები თავისი ამაღლებული უღერადობით, სა-

ეკლესიო გალობას მოგვაგონებს.16-27 ტაქტებში ტრიოლუდით „შემფოთებული რწევის“ ბგერებით იმიტირება, თანდათან ტაძრის თემაში გადაიზრდება.ძლიერი crescendo-ს შემდეგ ულერადობა თანდათან შორეული ხდება, რაც ტაძრის ისევა ჩაძირვას განასახიერებს.

XI პრელუდი - „პეკის ცეკვა“(-Es) - ანოტაცია:

„პეკის ცეკვა“ დებიუსიმ შექსპირის პოეზიის ზეგავლენით დაწერა. მას მუდამ იტაცებდა ამ ავტორის ქმნილებები(დებიუსის ეკუთვნის „მეფე ლირი“-დან აღებული ნაწყვეტების მიხედვით შექმნილი მუსიკა).

ჯუჯა პეკი - შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმრიდან“ დებიუსის მუსიკაში გადმოსული ფანტასტური გმირია; ფორტეპიანოს ბერებით ობერონის ვალტორნის სმოვანების იმიტაცია წარმოქმნის სენტიმენტალურ განწყობას; რითმულ ნახაზზე მიმდინარეობს პეკის იუმორით გაჯერებული გასართობი მოძრაობები.

XII პრელუდი - „მენესტრელები“ - ანოტაცია:

ამ პრელუდის ინტონაციას ანგლო-საქსური წარმომავლობის „მიუზიკ-ჰოლის“ სამყაროში შევყავართ, რომელსაც დებიუსი დიდი ფრანგი მხატვრის- ანრი ტულუზ-ლოტრეკის თვალით უყურებდა: „მენესტრელებში“ ასახულია ამ ჯგუფის გმირების იუმორისტული და ოდნავ დამცინავი მუსიკალური პორტრეტები. ინტონაციურად პრელუდი გაჯერებულია ღამის კაბარეებისათვის დამასასითებელი შავკანიანთა მოდური მუსიკის ელემენტებით, რომელიც თავისი ორიგინალური რითმითა და ტემპით ჯაზური მუსიკისკენაა მიმართული.

“მენესტრელებში“ მუსიკალური მონტაჟი თითქმის კინემატოგრაფიულია; ერთმანეთს ენაცვლება ცალკეული მოსმენილი კადრები და ახალი მუსიკალური მასალა. პრელუდში რეპრიზა აგებულია შუა ნაწილის მოდიფიცირებულ თემაზე, ძირითადი მასალა კი მხოლოდ კოდაში ბრუნდება.

III თავი პრელუდების II რვეული

I პრელუდი - „ნისლები“ – ანოტაცია

როგორც სუარესი ამბობდა - დებიუსის ჰარმონიის შექმნა შეუძლია - კვამლიდან, ღრუბლებიდან და ჰაერიდან“. ალფრედ კორტომ „ბგერითი ნისლი“ პატარა სეკუნდის ინტერვალშიც კი დაინახა. ჩემი დიდებული თანამოძმებიდან მინდა დავასახელო ვალტერ გი-

ზეკინგი, რომელიც დებიუსის ამ და შემდგომ პრელუდეს შეუდა-
რებლად უკრავდა.

II პრელუდი - „მკვდარი ფოთლები” - ანოტაცია

ეს ნაწარმოები მოგვაგონებს ვერლენის ლექსს „შემოდგომის
დღეს მტირალი ვიოლინოს” შესახებ. ეს ციკლის ერთ-ერთი საუკე-
თესო პიესაა. ბუნების თანდათანობითი ჭენობა... შემდეგ თითქოს
საყვირის ტემპრით შეკითხვა: „დაბრუნდება კი გაზაფხული?”

III პრელუდი - „ალაგამბრის ჭიშკარი” - ანოტაცია

ამბობენ, რომ ამ ნაწარმოების დანერა დებიუსის მანუელ დე
ფალიას მიერ ანდალუზიდან გამოგზავნილმა ღია ბარათმა შთა-
გონა. როდესაც დებიუსიმ დახედა ამ ბარათზე გამოსახულ გრენა-
დის ჭიშკარს, მღელვარებით თქვა: „ამისგან მე რაიმეს შევქმნი.”

„--ესპანური, ჰაბანერის” ფონზე გრენადის ჭიშკართან! რა-
მოდენა ტემპერამენტია იმ ადამიანებში, რომლებიც მოცეკვავეს
ახვევია გარს. შეკრულ არპეჯიონში მოქცეული 2 აკორდი - საერთო
რითმი რომ არ დაირღვეს, აუცილებლად ძალიან სტრაფად სრულ-
დება. ამ აკორდების შესასრულებლად ავტორის თანდასწრებით
მათი 100-ჯერ თუ უფრო მეტად გამეორება დამჭირდა, ვიდრე საჭი-
რო ვარიანტს მივაღწევდი”. ავტორს ყველაზე უფრო ჰატარა მოტი-
ვისთვისაც კი ცალკე მინიშნება აქვს გაკეთებული: „დახვეწი-
ლად”, „ირონიით” და ა.შ. უნდა აღინიშნოს, რომ დებიუსი არასოდეს
ყოფილა ესპანეთში, მიუხედავად ამისა, მან იშვიათი ბგერითი გა-
მომსახველობით, ოსტატობითა და არტისტიზმით ასახა ესპანური
გარემო და ადამიანების ტიპები შექმნა და დაუტოვა კაცობრიობას.

IV პრელუდი - „ფერიები - მომხიპვლელი მოცეკვავები” - ანოტაცია

ესენი არიან ნიმფების ქალიშვილები დებიუსის „ფავნის ნაშუ-
ადლევის დასვენებიდან”. შესრულება უნდა განხორციელდეს ჰაე-
როვანი და უწონადო შეხებით.

V პრელუდი - „ვერესკი” - ანოტაცია

როგორც ცნობილია დებიუსის არაჩვეულებრივად მგრძნობი-
არე ყონსვა ჰქონდა. იგი შორი მანძილიდან, მუა ტყეშიც კი შეიგ-
რძნობდა ზღვის სიახლოვეს. მას განსაკუთრებით მოსწონდა ბურ-
ქნარი, რომლის შესახებაც ამბობდა:

- ვერესკი ყველა სურნელს ერთად მოიცავს. იგი არ ჰგავს ფა-
იფურის ყვავილებს, რომლებსაც ვერ ვიტან.“

ამ პრელუდის ფაქტურის მოცარტისეული გამჭვირვალობა,
შეესაბამებოდა დებიუსის ჩანაფიქრს და ინტერპრეტატორებისად-
მი მის თხოვნას, რომ ეს მუსიკა დიდი რუდუნებით შეესრულები-

ნათ. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ბანში ბოლო ტაქტებს!

VI პრელუდი - „გენერალი ლავაინი, ექსცენტრიკოსი“ (c) – ანოტაცია:

როგორც აღნიშნავენ, დებიუსის მიბაძვის და მიმიკის არაჩვეულებრივი ნიჭი ჰქონდა. მას შეეძლო საკუთარი სურვილისამებრ ეცინებინა და ეტირებინა ადამიანი...ალბათ ამიტომაც უყვარდა მას „ექსცენტრიკოსები“.

ლავაინი იყო მედრანოს ცირკის კლოუნი, რომელიც დებიუსის ძალიან მოსწონდა.

- იგი თითქოს რაღაცნაირად . . . ხისგანაა გაკეთებული - ამბობდა დებიუსი და ცდილობდა ამ განსაზღვრებით აეხსნა, თუ რატომ ითხოვდა შემსრულებლისგან დასაწყისში ოცდამეთორმეტე-დების დაჯგუფების, შუა ნაწილის აკორდების და ექვილიბრის-ტების სვლის მექანიკურად და ხისტად დაკვრას.

ტემპი ორჯერაა მითითებული: „ძალიან თავშეკავებულად.“

რატომდაც ყველა ცდილობს, რომ ჩქარა დაუკრას, რაც სრულიად არ მიესადაგება მუსიკის შინაარსს. ამის გამო დებიუსი მუდმივად უკმაყოფილო იყო.

როგორც უკვე ითქვა, დებიუსი პრელუდებში თავიდან იცი-ლებს პირდაპირ რეპრიზულობას და ციკლში აქვს მხოლოდ ერთი მაგალითი ნამდვილი სრული და უცვლელი რეპრიზისა: პრელუდ-ში-„გენერალი ლავაინი – ექსცენტრიკოსი.“

VII პრელუდი - „შეხვედრების ტერასა მთვარის შუქზე“ - ანოტაცია:

ეს ყველაზე უფრო ორიგინალური პრელუდი დებიუსიმ დაწერა განვითარებული მუსიკური სტილის შემდეგ. ფორესა და თავად მის მიერ მთვარის შუქისადმი მიღვნილი ნაწარმოებებიდან განსხვავებით, ეს პრელუდი თითქმის სრულიად აღარ შეიცავს მიწიერ მისწრაფებებს. ციური სხეულების და მანათობლების მიზიდულობა იდუმალი უდერადობის აკორდებითაა მიღწეული, ხოლო ალმავალი და დალმავალი სეპტიმების ქრომატულ ტალღებზე, მაღალი ნოტებიდან დაეშვებიან საფორტეპიანო პასაჟები.

ბანის გასაღებში დომინანტიდან - ტონიკაზე ქვარტული ნახტომი იძენს მთვარის მიზიდულობის ძალას, რომელიც საზოგადოდ - ოკეანის მიქცევასა და მოქცევას იწვევს. სიკვდილამდე ცოტა სწინ ადრე, დებიუსი ხუმრობდა: „თუ ზევით დასჭირდებათ დირი-

ჟორი ზეციური სფეროს მუსიკის შესასრულებლად, მე ვფიქრობ სრულიად მივესადაგები ამ „მაღალ“ თანამდებობასო”.

VIII პრელუდი - „უნდინა“ – ანოტაცია:

აკორდების ზომიერი ტალღები, რომლითაც ერთობა ცელქი წყლის ფერია....ნაღვლიანი, ოდნავ გამაღიზიანებელი თემა – სეკუნდური სვლითაა მოწოდებული. დასასრულო ძალიან სიზუსტეს მოიხსევს: წყლის უეცარი მოქცევა ფარავს უნდინას გაქცევას. პიანისტი – შემსრულებელი ზუსტად ისევე უნდა გაერთოს წყლის ჭავლის ტალღებით და ფანტასტური პასაჟებით, როგორც ამას უნდინა აკეთებს. შემსრულებელმა ძალიან ფრთხილად უნდა მოიხმაროს პედალი.

IX პრელუდი „ს. პიკვიკის, ესკვაირის პატივსაცემად“ (f) - ანოტაცია:

პრელუდი დაწერილია დიკენსის გმირებისათვის დამახასიათებელი კეთილი იუმორით. პიკვიკი - ისეთივე ნამდვილი ესკვაირია, როგორც ლაგანია ნამდვილი კლოუნი,,სუფთა ინგლისელებისათვის დამახასიათებელი თვისებების შესაბამისად სამეფო პიმნას -კარგი სასმელიც მოჰყვება ხოლმე“.... დებიუსის იუმორი უფრო მსუბუქ ირონიას შეიცავდა და არა დაცინვას. მას უყვარდა ინგლისელები და ისინიც სიყვარულით ეპასუხებოდნენ.

X პრელუდი „კანოპა“ – ანოტაცია:

ეს იყო დებიუსის საწერ მაგიდაზე მდგარი, თავსახურიანი ბერძნული ვაზა, რომელსაც ადამიანის თავის ფორმა ჰქონდა. ამ ნივთით შთაგონებულმა დებიუსიმ დაწერა პრელუდი, რომელშიც „დელფოსელი მოცეკვავების“ დარად, ბერებით ეფერება ნივთის კონტურებს და თან ჩუმად გამოსცემს სამგლოვიარო სიმღერის რითმულ ნახაზს.

XI პრელუდი „მონაცვლეობითი ტერციები“ (C) - ანოტაცია:

ეს ერთადერთია 24 პრელუდიდან, რომელიც მხოლოდ ტექნიკური დივერტისმენტია. იგი მოგვაგონებს „ეტიუდებს“ და მისი ავტორის რჩევებს, როგორ უნდა დავუკრათ შოპენი..„მე მშვენივრად მახსოვს, რას მიყვებოდა ქალბატონი მოტე დე ფლერვილი. შოპენს სურდა, რომ მისი ეტიუდები შეესწავლათ უპედლოთ და მისთვის მიემართათ მხოლოდ უკიდურეს შემთხვევაში.“

XII პრელუდი „ფოიერვერკი“ (Des) - ანოტაცია:

ამ პრელუდს რატომდაც სულ ურითმოდ უკრავენ, რასაც ავტორი ყოველთვის ენინააღმდეგებოდა.

დასაწყისში უმჯობესია ასეთი აპლიკატურა: 1,2,3; და 1,2,3 - რომელიც უფრო კარგად „მისრიალებს,” ვიდრე 2,3,4. ეს შემოთავაზება თავად დებიუსის ეკუთვნის „ფოიერვერკის” გენიალურ ავტორს არც ერთი წვრილმანი არ რჩებოდა უყურადღებოდ.

ამ პრელუდის შესასრულებლად აუცილებელია დებიუსის რჩევის გათვალისწინება:

- **სოლფეჯიო,** სად არის **სოლფეჯიო?** საჭიროა **სოლფეჯიობა.**

- **ითვალეთ ოთხზე,** - **სკანდირებდა დებიუსი 4/8 პასაჟზე;**
შემდეგ ხშირად ვსაუბრობდით პიანისტებისთვის თავისუფალი ინტერპრეტაციის მოჩვენებით უფლებებზე.

განვიხილავთ იმ პრელუდებს, რომლებიც მუსიკალური მონტაჟის მეთოდითაა აგებული; ძირითადი მახასიათებლები:

1) ლაკონურობა და ბგერათსიმაღლებრივად უცვლელი მოტივები;

2) მრავალთემიანობა და ფაქტურის სახეობების ხშირი ცვალებადობა;

3) ძირითადი მასალის განდევნა (შევიწროვება) შუალედური (quasi)

ციტატებით;

4) ძირითადი თემატური მასალის ფორმის შუა ნაწილში მოთავსება;

5) რეპრიზების ესკიზურობა და ხშირად მათი კოდებით შეცვლა;

6) კოდებში ახალი მასალის გამოჩენა.

ე-დენისოვი მიუთითებს დებიუსის კომპოზიციური აზროვნების კიდევ ერთ განსაკუთრებულობაზე; ესაა: **ორგანული არაკვადრატულობა** ფორმების ნაწილაკების წყობაში (Денисов. 1986:108).

* შესრულების პროცესში, საწყის ეტაპზე მუსიკალური ნაგებობების ასიმეტრულობა სმენის და მხედველობის გარკვეულ სიფხსიზოდეს მოითხოვს. მითუმეტეს, როდესაც ჩვენ რეალობაში საქმე გვაქვს ძირითადად ბაროკოსა და კლასიციზმის ლიტერატურაზე აღზრდილ შემსრულებლებთან. არაცნობიერად შემსრულებელი ადაპტირებულია კვადრატულ და სიმეტრულ მუსიკალურ ნაგებობაზე.

შინაგანი არაკვადრატულობა ტიპურია დებიუსის ყველა სხვა თხზულებისათვის, კვადრატულობა მისთვის გამონაკლისს წარმოადგენს. შედარებით ხშირად ის იყენებს ერთმანეთთან მიწყობილ 5 ან 7 ტაქტს.

5 ტაქტიანი მონაკვეთები გვხვდება, მაგ: „დელფოსელ მოცეკვავეებში“ (ორი საწყისი გატარება მოტივისა და კოდის ფინალი), „ნაბიჯები თოვლზე“ (დასკვნითი 5 ტაქტი), „რა ნახა დასავლეთის ქარმა“ (დიდი სეკუნდების მოტივი); **7ტაქტიანი** - „იალქნებში“ (კოდის დასასრული), „ნაბიჯები თოვლზე“ (**7+7ტ.** პრელუდის დასაწყისში), „გოგონა სელისფერი თმებით“ (დასაწყისი შვიდი ტაქტი), „ჩაძირული ტაძარი“ (მეორე თემა), „შენწყვეტილი სერენადა“ (**7+7ტ.** რეპრიზაში), „ტერასა, განათებული მთვარის შუქით“ (შვიდი ტაქტი რეპრიზაში). ამ სტრუქტურულ ერთეულებს შუდმივად კოლუმბობთ დებიუსის სხვა თხზულებებში: საწყისი 5 ტაქტი - („ტაძრის ნაგრევები მთვარის შუქზე“); 5 ტაქტი - პრელუდში და 7 ტაქტი - მენუეტში („ბერგამული სუიტიდან“) და ა.შ. პრელუდში „გენერალი ლევაინი - ექსცენტრიკი“ - მთელი შუა ნაწილი აგებულია თანმიმდევრობაზე: **5+7+5+7.**

კიდევ უფრო ხშირად დებიუსი იყენებს სხვადასხვა სახით ორგანიზებულ **10 ტაქტიან** ნაგებობას („დელფოსელი მოცეკვავეები“ - | ნაწილი და შუა ნაწილი; „იალქნები“ - შუა ნაწილის საწყისი ნაგებობა; „ქარი ზეგანზე“ - პრედიქტი რეპრიზისთვის და თვითონ რეპრიზა; „ნაბიჯები თოვლზე“ - მეორე ნახევრის დასაწყისი; „პეკის ცეკვა“ - პრედიქტი რეპრიზისთვის, გადასვლა კოდაში და კოდა; „მენესტრელები“ - ძირითადი თემა, შუა ნაწილის პირველი ნახევარი; „ვერესკა“ - შუა ნაწილი; „გენერალი ლავაინი“ - ექსცენტრიკი - მესავალი; „უნდინა“ - შესავალი და კოდა; „პანოპა“ - პირველი პერიოდი; „მონაცვლეობითი ტერციები“ - შესავალი).

11 ტაქტიანი ნაგებობები გვხვდება „დელფოსელ მოცეკვავეებში“ (რეპრიზა), „ანაკაპრის ბორცვები“ (შესავალი - 11ტ., A=11+8+11, C=6+11, დასკვნითი ნაწილი კოდისა - 11ტ.), „ნაბიჯები თოვლზე“ „გოგონა სელისფერი თმებით“ (დასაწყისი: 7+4=11, „ალა-გამბრის ჭიშკარი“ (ტტ. 31-41), „ფერიები - მშვენიერი მოცეკვავეები“ (პირველი თემატური გატარება, შუა ნაწილის და კოდის-მეორე ნახევარი); „გენერალ ლევაინი - ექსცენტრიკი“ (თემის ბოლო გატარება - შუა ნაწილის წინ); „პიკვიკის პატივსაცემად“ - (შესავალი და კოდა - 11ტ.) და „მონაცვლეობითი ტერციებში“ (ჩანაცვლება 12+11, 12+11...).

საკმაოდ ხშირად დებიუსი იყენებს **13 ტაქტიან ნაგებობას** („არომატი და ხმები ირევიან საღამოს ჰაერში“, „ანაკაპრის ბორ-ცვები“, „მონაცვლეობითი ტერციები“).

კვადრატულობა წმინდა სახით დებიუსისთან იშვიათად გვხვდება. ამის მაგალითებს ჩვენ ვპოულობთ კომპოზიტორის ადრეული პერიოდის შემოქმედებაში. ამის მაგალითია – „*Goliwogg's cake*“ – „საბავშვო კუთხიდან, „სადაც კვადრატულობა განისაზღვრება ჟანრით (თუმცა, აქაც არა ერთხელ ირლვევა იგი).“

ხშირად კვადრატული ნაგებობები დებიუსისთან ჩნდება როგორც არაკვადრატულობასთან სტრუქტურული კონტრასტი. მაგ: „იალქნების“ პირველი ნაწილი იგება როგორც $6+8+8$, მაგრამ შუა ნაწილი და რეპრიზა არც ერთხელ არ უბრუნდებიან კვადრატულობას (შუა: $10+9+6$, რეპრიზა: $10+7$); პრელუდებში „არომატები“ და „ხმები ირევიან საღამოს ჰაერში“ – დასაწყისი აგებულია, როგორც $8+9$ (ე.ი. კვადრატული წყობა ისევ უპირისპირდება არაკვადრატულობას, ნარმოქმნის მისთვის დამახასიათებელ 17 ტაქტს). ზუსტად ასევე ($8+9$) იგება „ანაკაპრის ბორცვებში“ – შუა ნაწილის | ნახევარში;

„ალგამბრის ჭიშკარში“ კვადრატულობა გაცილებით მკვეთრად არის გამოხატული, მაგრამ აქაც თანმიმდევრულად იცვლება არაკვადრატულობით.

მაგ: A B კოდა
 $(4 + 16 + 4) + (6 + 6 + 5)$; $(2+6) + (2+1+2+3+1+7)$; $(4+5) + (4+4) + (2+6)$
 $[-----] [-----] [-----] [-----] [-----] [-----]$
 $[-----]$

24 17 8 16 9 8 8

მხოლოდ საწყისი 24ტაქტი შედგება კვადრატული ნაგებობისაგან; სტრუქტურული რეპრიზა შესრულებულია საკმაოდ რთული ხერხით და 16 ტაქტიანი შუა ნაწილი ნარმოქმნილია არაკვადრატული ნაგებობის ჯამით.

„გენერალი ლავაინი – ექსცენტრიკოსი“, ეს არის პრელუდი – ნათლად გამოხატული ჟანრული საწყისით; მასში კვადრატულობა შეფარულადაა მოცემული:

A	B	A'	coda
$(8+12)$	$+4+11$	$(5+7)$	$(5+7)$
$[-----]$	$[-----]$	$[-----]$	$[-----]$
20	12	12	20
			16

პირველ ნაწილში კვადრატული ნაგებობები შემოიფარგლება 11 ტაქტით და ორივე 12 ტაქტიანი შუა ნაწილი აგებულია, როგორც 5+7 ტ; დასკვნითი 16 ტაქტიც ასევე რთულადაა ნარმოქმნილი.

სავარაუდო კვადრატულობას ჩვენ ვხვდებით სხვა პრელუ-დებში. (მაგალითად, „მენესტრელების“ პირველი ნაწილის დასკვნითი 16 ტ აგებულია როგორც 9+4+3).

მთელ რიგ პრელუდებში ყველა ნყობა არაკვადრატულია. ამის ყველაზე მკაფიო მაგალითია - „ნაბიჯები თოვლზე“: 7+7 1/2 : 10+11

„მენესტრელები“, გარდა- A ნაწილში მოცემული შესავალი 8 ტაქტისა, ყველა ნაგებობა არაკვადრატულია.

დასკვნა

მარგერიტ ლონგი, რომელიც მისი თანამედროვე კომპოზიტორების ყველა ნაწარმოებს ასრულებდა, თავს არიდებდა დებიუსის ნაწარმოებებს, რომლებსაც ძალიან რთულად მიიჩნევდა შესასრულებლად.იგი აცნობდიერებდა, რომ ერთმანეთისაგან პოლარულად განსხვავდებოდა თავად ავტორის და სხვა ინტერპრეტატორების შესრულება. ამის ძირითადი მიზეზი ის იყო, რომ **სხვები დებიუსის მუსიკაში მუდმივად ექცებდნენ პეიზაჟებს, ბუნების ჩანახატებს, პოეზიას და ა.შ. ამ დროს დებიუსი მიისწრაფვოდა თავის მუსიკაში აესახა მხატვრული ხატის არა მხედველობითი შინაარსი, არამედ ამ ხატის ირგვლივ არსებული ატმოსფერო ე.ი. მოვლენა - მის ირგვლივ განთავსებული ფონით.**

ამდენად, დებიუსის მიერ საკრავის ახლებურად აქლერებას მისი კლავიშთან შეხებისა და ქვეცნობიერების შერწყმა განაპირობებს. მარგერიტ ლონგი გვაცნობს დებიუსის ნაწარმოებების ერთ-ერთი პირველი საუკეთესო შემსრულებლის -ლუი ლალუას კომენტარებს:

1. არაა საჭირო დებიუსის მუსიკაში იმის შეტანა,რაც იქ არ არის.ეს განსაკუთრებით ეფექტებს შეეხება.შესრულების მთავარი ღირსება-ერთიანი ხასიათის შექმნაა:რითმული დანაწევრება და თვითნებური შენელება-აჩქარება ღუპავს ამ მუსიკას.

2. შემსრულებელმა უპირობოდ უნდა დაუკრას ისე,როგორც ამას კომპოზიტორი მიუთითებს.პიანისტებმა არ უნდა გააკეთონ აქცენტები ცალკეულ პასაჟებზე, იმაზე, რასაც ისინი შეცდო-მით, „Trelt“-ს უზრდებენ (ეს ჩქარი პასაჟია,რომლებიც მთავარ მე-ლოდიაზეა,„შემოხვეული.“) ისინი ფორტეპიანოსათვის დამახასია-თებელ ჰარმონიას შტრიხებით გამოსახავენ,ხშირად ფაქტურის მე-ორე პლანს აცოცხლებენ).

3. ხშირად ნოტებს ზევიდან ან ქვევიდან პატარა ხაზები აქვთ.ზოგიერთ შემსრულებელს ჰყონია,რომ ისინი უნდა გამოჰყონ; მეორენი კი ფიქრობენ,რომ უნდა გააძლიერონ. სინამდვილეში კი ამ ნოტებს მეტი გამტვრივალება უნდა მიეანიჭოთ.

4. ისევე, როგორც დებიუსის ორკესტრში - სიმებზე ხემით არ უნდა „ფხაჭნონ“ და ფლეიტაზე ბგერა არ უნდა „დაცურდეს,“ ასევე როიალის სიმები ვერ იტანს ვერახაირი ძალისმიერი ბგერის გახმოვანებას.

5. დებიუსის მუსიკისათვის დამახასიათებელი ხმოვანების მიღება ხანგრძლივ შრომასთანაა დაკავშირებული.

შემოქმედების ბოლო პერიოდისაკენ, დებიუსი დიდ დროს უთ-მობდა ნეოკლასიციზმს, კონსტრუქტივიზმსა და ნაწილობრივ ექ-სპრესიონიზმს, მაგრამ წამყვანი მის შემოქმედებაში იმპრესიონიზ-მი რჩებოდა.

დრომ მაინც თავისი გაიტანა: მიუხედავად დებიუსის სასტიკი წინააღმდეგობისა, იმპრესიონიზმა, „როგორც ხელოვნებაში უმ-შვენიერესი მიმდინარეობის დასახელებამ, სამუდამოდ დაიმკვიდ-რა თავი ხელოვნების ისტორიაში.

თავისი შემოქმედებით დებიუსიმ კვლავ დაუბრუნა ფრანგულ მუსიკას ის ტრადიციები, რომლებიც დაკარგა რამოს დროს; გაათა-ვისუფლა ის უცხო - განსაკუთრებით კი გერმანული სკოლის გავ-ლენისაგან. სტატიაში „ფრანგული მუსიკა“ დებიუსი წერდა: „არ-სებითად, რამოს დროიდან ჩვენ არა გვაქვს წმინდა ფრანგული ტრადიციები. მისმა სიკვდილმა განწყვიტა არიადნას ძაფი, რომე-ლიც მიმართულებას გვაძლევდა წარსულის ლაპირინთისაკენ. მას შემდეგ, ჩვენ შევწყვიტეთ საკუთარი ბალის დამუშავება; სამაგიე-როდ ხელს ვართმევდით მთელი მსოფლიოს კომივოიაჟორებს. ჩვენ მოწინებით ვისმენდით მათ გაბეჭდულ რეკლამებს და ვყიდულობ-დით მათ ძველმანებს. ჩვენ ვწითლდებოდით ჩვენი ყველაზე ძვირ-ფასი თვისებების გამო, როგორც კი მათ მოესურვებოდათ ჩვენ-თვის დაეცინათ. ჩვენ ვთხოვდით პატივებას მთელ სამყაროს ...“ (Дебюсси, 1964: 241). დებიუსის პირვენული დამოკიდებულება სამშობლოსადმი მკვეთრად განსხვავდებოდა იმხანად ხელოვანთა შორის დამკვიდრებული ინდივიდუალური პოზიციების. გამ-ძაფრებული ნაციონალური თვითგამოხატვით გამოირჩეოდა. ამას მოწმობს ის ფაქტიც რომ სატიტულო ყდაზე თავის ნაწარმოებებს ასე აწერდა: კლოდ დებიუსი, ფრანგი კომპოზიტორი.

კლოდ დებიუსის აზროვნების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნე-ლობა უფრო ნათლად ჩანს ციკლის ფინალური პრელუდის მაგა-ლითზე. როგორც ცნობილია, დებიუსის „ფოიერვერკის“ კოდაში შეპყავს სრული ციტატა – ფრაგმენტი „მარსელიეზიდან.“ მოგ-ვყავს ამ ფაქტთან დაკავშირებით გამოთქმული რამდენიმე მოსაზ-რება: მარგერიტ ლონგი მიიჩნევს, რომ „24 პრელუდის დამასრუ-ლებელი პრელუდი – „ფოიერვერკი“ დაწერილია ბრწყინვალე ვირ-ტუოზიბით, მოზეიმე ხალხის ნაპერნკლით ანთებული სახარუ-ლით. დასასრულში შემოღწეული „მარსელიეზიდან“ რამდენიმე ნო-

ტი უეცარ სევდას იწვევს, გვახსენებს რა დღესასწაულის დასას-
რულს...”(გოგოლაძე, 2011:80).

კრემლიოვი აზრით, საზოგადოდ მიჩნეულია, რომ იმპრესიო-
ნიზმი აღმოცენდა პარიზის კომუნის დიდ ტრაგედიაზე
(Кремлев, 1962 :95).პრელუდის შესრულებისას, შეიძლება ითქვას
გასათვალისწინებელია ნეპისმიერი ინფორმაცია; კერძოდ, გოგო-
ლაძე მიიჩნევს, რომ „ვერბალური ინფორმაციისათვის სულერ-
თია, რა ხარისხის ბერით აწვდიან მას (მთავარია, გაიგონონ ინ-
ფორმაციის შემცველი მასალა).მუსიკალური ინფორმაციისათვის
უმთავრესია მიწოდებული ბერით მასალის ხარისხი, ურომლისო-
დაც მუსიკა კარგავს თავის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას - ინტონა-
ციურ ბუნებას. წინამდებარე შემთხვევაში, დებიუსის მიერ პიესის
ფინალში,,მარსელიეზის“ მოტივის ჩასმა, სწორედ ბერის ხარისხი-
დან გამომდინარე განასახიერებს საკაცობრიო ხარისხის ტრაგე-
დიას“ (გოგოლაძე, 2011:81).ავტორის მიერ არგუმენტად მოყვანი-
ლია პრელუდის ფინალში მარსელიეზის მოტივის გაუღერება ბანში
- მიყრუებული დაფდაფების ტრემოლოს (კონტრ-ოქტავაში ქვინტა
Des-As), ფონზე, რომელიც გილიოტინირების ან ანალოგიური დას-
ჯის პროცესში გაისმოდა ხოლმე (აღნიშნულ რევოლუციასთან და-
კავშირებით ათასობით უდანაშაულო მსხვერპლის შესახებ გვაუწ-
ყებენ ცნობილი ისტორიკოსები).

აღნიშნული ინფორმაციის ცოდნა განსხვავებულ საშემსრუ-
ლებლო ამოცანებს უსახავს ინტერპრეტატორს და მივიჩნევთ, რომ
ჩვენთვისაც სასარგებლო იქნება მისი ცოდნა.

დებიუსის პროგრამულობა შორსაა შონბერგის, რიპარდ
შტრაუსის ან სკრიაბინის პროგრამულობისაგან; მას გაცილებით
მეტი საერთო აქვს თანამედროვე ფრანგი მხატვრების ფერწერუ-
ლი ნამუშევრების პროგრამულობასთან.

დებიუსისთან ფერისა და სინათლის შეგრძნება – ხანდახან
თითქმის ხილულია. მოუწოდებს რა მოუსმინონ ბუნებას, დებიური
წერდა: „ნამდვილად, ჩვენი მხატვარი-სიმღონისტები არ უთმობენ
საკმაო ყურადღებას წელიწადის დროების სილამაზეს, ისინი
იზუთხავენ ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ბუნება უსიამოენოდ
ხელოვნურია; ნაწარმოებებს, სადაც კლდეები მუყაოსგანაა გაკე-
თებული, ხოლო ფოთლები - შეღებილი ქსოვილისაგან ამ
დროს, მუსიკა – ზუსტად ის ხელოვნებაა, რომელიც ყველაზე ახ-
ლოა ბუნებასთან (.....) მხოლოდ მუსიკოსებს აქვთ უპირატესობა
შეიგრძნონ ღამისა და დღის, მიწისა და ცის მთელი პოეზია, შექმნან

მათი ატმოსფერო და რითმულად გადმოსცენ მისი უკიდეგანო პულსაცია (Дебюсси, 1964 :223).

დებიუსის ჰარმონიული ენა ჯერ კიდევ არ არის სრულად გამოკვლეული. მისი ჰარმონიის სიახლე მხოლოდ სეპტაკორდებში და ნონაკორდებში არ უნდა ვეძებოთ, მისი მუსიკის ბრწყინვალება ჰარმონიის ახლებურ შეგრძნებაში, მის მუსიკალურ ქსოვილებშია. დებიუსისათვის ჰარმონია თითქმის ტემპრის ტოლფასია; ის სადღაც ოპერირებს მსუბუქი და ძალზე პლასტიური საღებავებით და ისე ღებულობს ამა თუ იმ ჰარმონიას.

თავისი შემოქმედებით დებიუსი ისტრაფვოდა დაებრუნებინა მუსიკისათვის ის ბუნებრივი გამომსახველობა, რომელსაც ასე აფასებდა მოცარტის და კუპერენის შემოქმედებაში. დებიუსის ყოველთვის აღიზიანებდა პრეტენზიულობა და უარყოფდა გვანი რომანტიზმისათვის დამახასიათებელი პროგრამული ნაწარმოებების ზედმეტ „ლიტერატურულობას“ და არ იზიარებდა მათ სურვილს „ისაუბრო იმაზე, რისი გამოხატვაც შეუძლებელია მხოლოდ მუსიკალური ხერხებით“.

1903–08 წლებში შექმნილ ნაწარმოებებში არ მოიპოვება ნათლად გამოხატული და მითუმეტეს - თანმიმდევრული სიუჟეტი. პროგრამული სათაურები ატარებენ უაღრესად პირობით ხასიათს: „ამინდები“, „ბალები წვიმის ქვეშ“, „ანარეკლი წყალზე“, „ნიღბები და მოძრაობები“. ორი წლის შემდეგ დებიუსი პრელუდიების პირველ რვეულში, უარს ამბობს ნაწარმოების დასათაურებაზე; იგი პიესების ბოლომში ბრჭყალებში და მრავალნერტილებით მიაწერს ხოლმე სავარაუდო სათაურს. ხოლო 1915 წლის ოქტომბერში სტრავინსკისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავდა, რომ უკანასკნელ დროს მხოლოდ ე.ნ. წმინდა მუსიკას წერდა; შექმნილი ნაწარმოების ჩამონათვალში მოიხსენიებდა 12 საფორტეპიანო ეტიუდს და მიუთითებდა, რომ მათი შესრულება და მოსმენა სრულიად არ მოითხოვს სმენისაგან დრამატულ ძალისხმევასო.

რა თქმა უნდა, არ შეიძლება ყურადღების მიღმა დავტოვოთ რიგი პრელუდების მიმართ ავტორის სეული პროგრამული კომენტარები; მაგ: „ჩაძირული ტაძარი“, „შეწყვეტილი სერენადა“ „ნაბიჯები თოვლზე“ ან „ფონიერვერკა“, მაგრამ არ ღირს მათი განსაკუთრებული კონკრეტიზირება და მუსიკით იღუსტრირების დონემდე დაყვანა. დებიუსის პროგრამულობის ასახსნელად შესანიშნავად მიესადაგება როდენის სიუჟეტური სკულპტურის შესახებ მარია რილკე რაინერის გამოთქმული აზრი:, „როდენის სიუჟეტი არასოდეს არ არის მიჯაჭვული მხატვრულ საგანთან, როგორც ცხოველი

- ხესთან. ის ცხოვრობს საგნის მახლობლად, ის ცხოვრობს მისით და მასთან”(Рильте.1971:115). ზუსტად ანალოგიური დანიშნულები-საა დებიუსის პრელუდების ბოლოში მიწერილი დასახელებები.

ახალი საფორტეპიანო სტილის შექმნაში დებიუსის დამსახურება ეფუძნება ტექნიკურისა და ესთეტურის ერთიანობას, რაც იძლევა მისი, როგორც კომპოზიტორი-ნოვატორის შოპენის მიღწევებთან შედარებისა და გათანაბრების საფუძველს. ჯ. მეხლისის (Machillis) აზრით - „დებიუსიმ იგივე გააკეთა XX საუკუნის საფორტეპიანონ ლიტერატურისათვის, რაც შოპენმა - XIX საუკუნისთვის. მან აღმოაჩინა ფორტეპიანოს ახლებური ხმოვანება, გადატრიალება მოახდინა პიანისტურ ტექნიკაში - საკრავის გამომსახველობითი შესაძლებლობების გაფართოვებით. იგი ახალი საფორტეპიანო სტილის ფუძემდებელია“ (Быков, 1983:137). საფორტეპიანო პრელუდების ციკლი წარმოგვიდგენს უკვე ხანდაზმული დებიუსის მუსიკის მიკროკოსმოსს. ამ პრელუდებში ნათლად ჩანს მისი კომპოზიციური ტექნიკა, პროგრესული წერის მანერა, რომელმაც დასაბამი მისცა XX-XXI საუკუნეების ავანგარდისტული მუსიკალური მიმართულებების წარმოქმნას.

სამაგისტრო ნაშრომში გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გოგოლაძე ქ. შემსრულებლის მიერ მუსიკაში კოდირებული ინფორმაციის ინტერპრეტაციის საკითხისათვის. კრებულში: ფსიქოლოგიური გამოკვლევები, ბათუმი., 2011.
2. Алексеев А. Французская фортепианская музыка. М.,1961.
3. Быков В. Новаторские черты фортерианного творчества Дебюсси. В кн. Дебюсси и музыка 20-го века. 'Музыка,, Л.1983.
4. Гурков В. Импрессионизм . Дебюсси и музыка 20-го века. В кн. Дебюсси и музыка 20-го века.'Музыка,, Л. 1983.
5. Дебюсси К. Статьи,рецензии,беседы. М. 1964.
6. Денисов Э.Современная музыка и проблемы эволюции композиторской Техники. СК. М. 1986.
7. Кремлев Ю. Импрессионизм и Дебюссию СМ № 8. М. 1962.
8. Конен В. Этюды о зарубежной музыке .М..1975
9. Печерский П.О фортерианной музыке Дебюсси. В кн. Дебюсси и музыка 20-го века.'Музыка~ Л. 1983.
10. Рильке Р.М. Огюст Роден. Письма,стихи. М. 1971.
11. Хентова С. Маргарита Лонг. М. 1961.

სახელმძღვანელოში გამოყენებული ლი ტერატურა

1. ავაზაშვილი მ. დ. პედაგოგიური მომზადების სპეციფიკა მუსიკალური კულტურის სტრუქტურაში. თბ., 1987
2. გოგოლაძე ქ. მუსიკის ძირითადი კანონზომიერებების გრაფიკაში ასახვა. „კავკასიის მაცნე.“ №14, თბ., 2006.
3. გოგოლაძე ქ. საფორტეპიანო ხელოვნების ისტორია და თეორია. I ნაწილი, ბათ., 2010
4. თავაძე რ. ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდის საკითხები. თბ., 1981
5. მგალობლიშვილი ე. რეკომენდაციები ბაროკოს პერიოდის მუსიკის შესასრულებლად (ხელნაწერი), თბ., 2013
6. ჭელიძე ნ. XX საუკუნის საზღვარგარეთის ქვეყნების კომპოზიტორთა საფორტეპიანო ნაწარმოებების სანიმუშო სარეპერტუარო სია (სამუსიკო სასწავლებლის სტუდენტებისათვის), თბ., 1990
7. ხოჯავა რ. პიანისტური ხელოვნების ძირითადი პრობლემები. თბ., 2013
8. Аврамкова И.С. Формирование художественно-пианистических навыков Юных музыкантов./ Фортепианное искусство. Сб. научных трудов. СПб. 2004
9. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1962.
10. Алексеев А. Клавирное искусство. М-Л.,1952.
11. Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики. Вып.76, М.,1984.
12. Асафьев Б. Избр. статьи о музыкальном просвещении и образовании. М-Л.1965. (98).
13. Баренбойм Л.А. Фортепианская педагогика. М.,1937.
14. Баренбойм Л.А. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л., 1969.
15. Баренбойм Л.А Путь к музицированию. Л-М..1973.
16. Вопросы фортепианной педагогики. вып.4. М.,1976.
17. Герцман Е. Античное учение о мелосе. Петр.,1910
18. Козырев Ю.П.,Серапионянц Н.Л. Преподавание основ музыкальной импровизации вДМШ. Основ. Теоретич. курс. Рецензент Ю.Н.Холопов. М., 1987
19. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. М.,1973.
20. Мазель Л. А. Ф. Шопен. М..1971

21. Мартинсен К.А.Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано, М.,1977.
22. Методика обучения игре на фортепиано для муз. Вузов. М., 1962.
23. Музыкальное исполнительство и педагогика.Сб.статей. М.,1991
Музыкальная педагогика 20-го века. ИСМЕ, Материалы 9-ой конференции в Москве. М.,1970.
24. Музыкальная Эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков. М.,1971.
- 25 .Методика обучения игре на фортепиано (Программа для фортепианных факультетов музыкальных вузов); (Сост. А.Д. Алексеев). М.,1988
26. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М.,1958
27. Развитие учащихся в процессе обучения (1-2 классы).Под редакцией
Л. В.Зенкова. АПН РСФСР, М.,1963
28. Рахманинов Сергей (Три интервью) Сов.Музыка №4, М., 1973
29. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа.
Сб,статей. Л.,1970.
30. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. М.1947.
31. Теплов Б. Психологические основы художественного воспитания.
– АПН №11. М.,1947
32. Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма. Т.1. М. 1964.
33. Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков.
Л.,1971.
34. Harald Boje KlavIerschule fur anfanger -1(Lererheft); UnIversal EdItIon, WIen. 1982.
35. WIener Instrumentalschulen; KlavIerLiteratur fur FortgeschrIttene-
Harald Boje, Band 2, Der klavIerschule UnIversal EdItIon, WIen., 1984
36. Hermann Keller DIe KlavIerwerke Bachs. LeIpzIg., 1977



დაიბეჭდა გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0179, ი. ჩავჭავაძის გამზ. 19, ტელ: 2 22 36 09, 5(99) 17 22 30

E-mail: universal@internet