

ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო
უნივერსიტეტი

ქეთევან გოგოლაძე

პრაქტიკული პედაგოგიკის
თეორიული საფუძვლები
ფორტეპიანოზე დაკერის
სწავლების მეთოდика



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 დღეისათვის არსებული პრობლემები. გადამუშავებული სახითაა 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 წიგნში 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 pleid of fortepiano pedagogy. The paper is designed for the beginner teachers, graduate and postgraduate students of fortepiano speciality.

Redakteur - Doctor of Art Nunu Chelidze

ISBN 978-9941-9404-1-5

ს ა რ ჩ ე ვ ი

შესავალი.....

თავი I

კლასიკური სამუსიკო განათლების დაწევა საქართველოში;
დაწეებითი საფორტეპიანო სწავლების მიმდინარეობა
საქართველოში XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან დღემდე.....

თავი II

კლავიშიანი საკრავების წყობა
კლავირზე დაკვრის სწავლების ადრეული ევროპული
მეთოდები. ფრანგული საკლავირო სკოლა. გერმანული
ბაროკო.....
.....

თავი III

ვენის და ლონდონის სკოლები.....

თავი IV

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

თავი V

XX საუკუნის I ნახევარი: გერმანული საფორტეპიანო
სწავლების მეთოდები.....
კ.ა.მარტინსენი, ფორტეპიანოზე ინდივიდუალური სწავლების
მეთოდისა“.....

თავი VI

ავსტრიული სკოლები.....
ვენის ინსტრუმენტული სკოლა - იმპროვიზაცია.....

თავი VII

რუსული საფორტეპიანო სკოლა.....
ანა შმიდტი-შკლოვსკაია „პიანისტური უნარ-ჩვევების
აღზრდისათვის“.....
ა.ა.ლექსევი „ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების
მეთოდისა“.....

თავი VIII

ლ. ბარენბოიმი - დამწებთათვის ახალი საფორტეპიანო
სკოლის შექმნის შესახებ.....

თავი IX

იმპროვიზაციის სწავლების საფუძვლები სამუსიკო სკოლაში
.....

თავი X

უნგრული საფორტეპიანო სწავლების მეთოდები.....

თავი XI

XX საუკუნის ფრანგული საფორტეპიანო სკოლა.....

თავი XII

ქართული საფორტეპიანო სკოლა

თავი XIII

ფორტეპიანოზე დაკრის სწავლების არსებული მეთოდების
შეჯერება

თავი XIV

სერგეი რახმანინოვი მუსიკალური ნაწარმოების
ინტერპრეტაციის შესახებ.....

თავი XV

საფორტეპიანო ტექსტის შესწავლის და შესრულების მეთოდ-
ები - დებიუსის „პრელუდების“ მაგალითზე.....

გამოყენებული ლიტერატურა



შესავალი

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

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

უმაღლეს სამუსიკო სასწავლებელში, ფორტეპიანოს სპეციალობის ბაკალავრიატისა და მაგისტრატურის საფეხურებზე, მეთოდის შესასწავლად აუცილებელია მსოფლიო მასშტაბით აღნიშნულ დარგში არსებული მეთოდების გაზიარება, სამუსიკო პედაგოგიკასა და მუსიკის ფსიქოლოგიაში 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 მუსიციერების და იმპროვიზაციის მეთოდის დანერგვის აუცილებლობას.

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, ბავშვს აქტივობის მაღალი დონე აქვს; თუმცა, შეიძლება წმინდა ინტელექტუალური და თეორიული აქტივობის ტენდენცია სუსტი ჰქონდეს; ამიტომ ბავშვს უძნელდება ხანგრძლივი გონებრივი მუშაობა.

2. განვითარების აუცილებელი პირობა - წინააღმდეგობის დაძლევა. (მაგ: ლამაზად მეტყველების უნარის გამომუშავება, დაკერის 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 მუსიციერების უნარ-ჩვევების გამოსამუშავებლად, ნაშრომში წარმოდგენილია ცნობილი მუსიკოს-შემსრულებლებისა და პედაგოგების მეთოდები.**

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

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, ლეშეტიცკის სკოლა, ლისტის სკოლა და ა.შ.);
3. გარდა აღნიშნულისა, „სკოლას“ უწოდებენ მუსიკის სასწავლო -მეთოდურ სახელმძღვანელოებს (კრებულებს), რომლებიც 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 გაეცნობიან წინამდებარე ნაშრომს; ამავე დროს, წიგნში მოცემული ინფორმაციის გარდა, ისინი თავიანთ ცოდნას გააღრმავებენ მსოფლიო მასშტაბით სასწავლო პრაქტიკაში დანერგილი უახლესი მეთოდებით.

თავი I

კლასიკური სამუსიკო განათლების დაწყება საქართველოში

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

ხარლამპი სავანელს გვერდში ედგნენ მუსიკალური განათლების საქმის დიდი ენთუზიასტები - ალოიზ მიზანდარი და კონსტანტინე ალიხანოვი. 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. წამყვან პედაგოგთა შორის იყვნენ: ხარლამპი სავანელი-საუუნდო კლასში, ხოლო ფორტეპიანოს კლასში - ა.მიზანდარი ჰ. ნეიჰაუზი, კ. ალიხანოვი ა. თულაშვილი, მ.გაბაშვილი, ტ.ტერ-სტეფანოვა, ი.აისბერგი და მრავალი სხვა საუკეთესო პედაგოგი.

გარდა ფორტეპიანოს კლასისა, ფუნქციონირებდა სიმებიანი და ჩასაბერი საკრავების, ვოკალური და მუსიკალურ-თეორიული დისციპლინების კლასები. 1908 წელს ზაქარია ფალიაშვილის თაოსნობით ფილარმონიულ საზოგადოებასთან გაიხსნა მეორე მუსიკალური სასწავლებელი; აქ პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდნენ პ.ფალიაშვილი, ა.ყარაშვილი, ბ.ამირაჯიბი (ფნო), ზ. ფალიაშვილი და სხვ.

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

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

1924 წელს თბილისში არსებული ორი კონსერვატორიაც გაერთიანდა და ერთ სახელმწიფო კონსერვატორიად ჩამოყალიბდა. ამ დროიდანვე სწავლების მიმდინარეობა და საკანცერლარიო მუშაობა ქართულ ენაზე წარმართა. კონსერვატორიის რეორგანიზება და არაყიშვილის აქტიური მონაწილეობით განხორციელდა: ჩატარდა პედაგოგიური შემადგენლობის პროფესიული მონაცემების, ხოლო მოსწავლეთა კონტინგენტის - აკადემიური მოსწრების მიხედვით, საკმაოდ მაღალი ნიშნით შემოწმება და პროფილიზაცია.

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

1921 წლიდან-1970 წლის ჩათვლით კონსერვატორიის (დღის, საღამოსა და დაუსწრებელი) განყოფილებები დაამთავრა 1600-მა სხვადასხვა პროფილის მუსიკოს-შემსრულებელმა, რომელთა წარმატებულმა ნაწილმაც ამ პერიოდისათვის მნიშვნელოვანწილად ჩაანაცვლეს კონსერვატორიის პედაგოგიური შემადგენლობა. ორ ფაქტორებზე (საშემსრულებლო და თეორიულ-საკომპოზიტოროზე) ფუნქციონირებდა 16 კათედრა; ხოლო 80-იან წლებში, კონსერვატორიაში მეთოდისა და პედაგოგიური მომზადების კათედრამ დაიწყო ფუნქციონირება, რომელსაც სათავეში ჩაუდგა მუსიკისმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი მანანა ავაზაშვილი.

კათედრის დაარსება მეტად მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო, რადგანაც კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის კურსდამთავრებულები (85% -ზე მეტი) შემდგომში პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწეოდნენ. კათედრაზე გაერთიანებული კონსერვატორიის პედაგოგები და მეცნიერ - თანამშრომლები (ნ.თავხელიძე, ტ.უკლება, ლ.სამსონიძე, ლ.ნიქაბაძე, ნ.ჭელიძე, შ.რაზმაძე, ა.დავითაშვილი, ქ.გოგოლაძე, ლ.რამიშვილი და სხვ.), მეთოდისა და პედაგოგიის დარგში სამეცნიერო-კვლევითი და პრაქტიკული მუშაობით იყვნენ დაკავებული. მათ მიერ 90-იან წლებში კათედრაზე სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად წარდგენილ იქნა ათამდე სამეცნიერო ნაშრომი. ნაშრომების სამეცნიერო და აკადემიურ დონეზე მეტყველებდა ის ფაქტი, რომ ყველა სადისერტაციო ნაშრომისთვის - სამეცნიერო ხარისხის მინიჭებას განსაზღვრავდა მოსკოვის უმაღლესი სამეცნიერო-საარბიტრაჟო კომისია.

მაგაზაშვილმა შეადგინა ქართველი სტუდენტებისათვის განკუთვნილი პირველი სახელმძღვანელო სამუსიკო პედაგოგიკაში და მეთოდოლოგიაში. კათედრის ფუნქციონირების მანძილზე იბეჭდებოდა ჩატარებულ კონფერენციებზე წაკითხული და აპრობირებული სამეცნიერო კვლევის შედეგები; ეს სტატიები დღევანდელი სტუდენტებისთვის სასწავლო ლიტერატურად მოიხსენიება.

სამწუხაროდ, 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 მეთოდის შემოკლებული კურსის სწავლებით შემოიფარგლა.

ქართველი პედაგოგების მიერ აღზრდილი მუსიკოს-შემსრულებლები (პიანისტები, მევიოლინეები, ჩელისტები, ღირიჟორები), მუსიკისმცოდნეები და კომპოზიტორები - ე.წ. საბჭოთა მუსიკალურ სივრცეში წამყვან, მოწინავე 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 ნიჟარაძე, თენგიზ ამირეჯიბი, რუსუდან ხოჯავა, რევაზ თავაძე, ვაჟა ჩაჩავა, ნოდარ გაბუნია, პირველი ქართველი ორგანისტი - ეთერ მგალობლიშვილი და მრავალი

სხვა შემსრულებელი. თბილისის კონსერვატორიის დღის, საღამოსა და დაუსწრებელი განყოფილებების კურსდამთავრებულებით დაკომპლექტდა საქართველოს სამუსიკო 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 ანანტასია ვირსალაძე - ანა ესპიოვას მოწაფე იყო, რომელიც თეოდორ ლეშეტიცკის კლასში სწავლობდა; ლეშეტიცკი კი - კარლ ჩერნის ხელმძღვანელობით დაოსტატდა; კარლ ჩერნი - დიდი ბეთოვენისა და მომდინარეობდა; ეს უკანასკნელი - თავის მუსიკალურ განათლებასთან მიმართებაში, მუდმივად მადლიერებით იხსენიებდა მისი პირველი პედაგოგის - ქრისტიან გოთლობ ნეეფეს დიდ ღვაწლს.

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

XX საუკუნეში, 20-იანი წლებიდან 90-იან წლებამდე, როგორც ცნობილია, საქართველოს ტერიტორიაზე მოქმედებდა საბჭოთა კავშირის კანონმდებლობა. კანონი - „აუცილებელი დაწყებითი სამუსიკო განათლების მიღების შესახებ“ - გამიზნული იყო პროლეტარული კლასის კულტურული დონის ასაზღაურებლად (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.

რუსეთში მოღვაწე პროფესიონალმა მუსიკოსებმა (ბასაფიევმა, ბიავორსკიმ, ჰნეიჰაუზმა და სხვ.), სწრაფად აუღეს ადგილი მიმდინარე პროცესს და დააჩქარეს ზოგადი და პროფესიული სამუსიკო სკოლების ფუნქციების განსაზღვრა.

იმის გამო, რომ პროფესიული და ზოგადი სამუსიკო სწავლების ამოცანები ძირეულად განსხვავდებოდა (და გან-

სხვაგვლება) ერთმანეთისაგან, საჭირო იყო მათი სასწრაფო გამოიჯვანა. ზოგადი სამუსიკო განათლების დევიზად იქცა ბასაფიევის დებულება - მოწოდება: „განზე – პროფესიონალიზმისაგან!“ („В сторону—от профессионализма!“) (13.1965:64). აღნიშნული 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: მუსიციერების 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 გამოაქვლენდა, 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 მუსიციერებისა და იმპროვიზირების, არამედ საშემსრულებლო და შემოქმედებითი უნარების განვითარება (გნესინების სკოლა - მოსკოვში; ა.შმიდტი-შკლოვსკაია-ლენინგრადში და ა.შ.).

ცხადია, სამუსიკო სწავლების იდენტური კანონი ვერცვლდებოდა მთელი ყოფილი საბჭოთა კავშირის ტერიტორიაზე და ინერგებოდა საქართველოშიც. აქედან გამომდინარე, თბილისში და პერიფერიაში 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 მეორე 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 გამოჩადის გარდა(როდესაც დარბაზი ივსება), დღეს ჩვენ არ გვყავს განათლებული მსმენელი (გავისენოთ ცარიელი დარბაზები);

2. არ გვყავს სამუსიკო სკოლების კურსდამთავრებულთა ადეკვატური რაოდენობის სანოტო გრამატიკის მცოდნე ახალგაზრდები.

3. მინიმუმამდეა დაყვანილი კლასიკური მუსიკალური ლიტერატურის მცოდნე, მუსიციერების 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) დაკრის 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 მო-

წოდებასთან. ისინი ახალგაზრდა კადრებისაგან (მასწავლებლებისაგან) მოითხოვდნენ, რომ ბავშვებისათვის ესწავლებინათ არა მხოლოდ მუსიკალური ნაწარმოებების შესრულება, არამედ განვეითარებინათ მოსწავლეებში შემოქმედებითი მონაცემები. ბასაფიევი თავის ნაშრომებში დაწვრილებით აღწერდა მუსიკირებისა 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: ვკენსი დე ჰაინზა - არგენტინიდან, ჯ. უილიგი - დიდი ბრიტანეთიდან, მ. პშიხოვინსკა - პოლონეთიდან, ე. საიკლერი - აშშ, ი. პოჟუაი - იუგოსლავიიდან 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 წაკითხვის უნარის ფლობა ვერბალურის იდენტურ დონეზე;
2. კლასიკური მუსიკის სოლო და ჯგუფური მოყვარული-შემსრულებლების დიდი რაოდენობა;
3. დაკვირისა 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 აღსავსე ინტერპრეტატორებად და ვირტუოზებად მოველინენ 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 ბრძა-

ნების 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 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 ძალეობით შეთხზვას;
7. მარტივი დეკორაციებისა და კოსტუმების ბავშვების მიერ შესრულებას და ა.შ.

გავისხენოთ, რომ სამუსიკო სკოლებში ზოგადი სწავლების თითქმის იდენტურ მეთოდზე ჯერ კიდევ **მე-20 საუკუნის დასაწყისში მიუთითებდნენ ბ. ასაფიევი და ბ. იაგორსკი**. 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 მეტი თავისუფლება მიენიჭათ ხელოვნების დარგის მუშაებს, მაგრამ საბჭოთა სისტემამ წლების მანძილზე დაღი დაასვა და დააკანონა უნიფიცირებული სწავლების გამოცდილება: მთელ საბჭოთა სივრცეში, მუსიკის დაწყებით კლასებში, დანერგილი იყო ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების ერთი და იგივე სახელმძღვანელო. ყველარესაუბლოკაში 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 ათწლეულში და სხვ.) საკუთარი მეთოდებით ასწავლიდნენ განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოვებულ ბავშვებს, მაგრამ მოსწავლეების უმრავლესობა მუსიკალურ სკოლებს ისეთი, „ცოდნის მარაგით“ სტო-

ვებდა, რომ აღარასოდეს 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 (გავისსენოთ ფრანგი კლავესინისტები, ი.ს.პახი, 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 მეთოდის შერჩევა დიდ ენერგიას და ნებისყოფას მოითხოვს. აქედან გამომდინარე, მუსიკის მასწავლებლის პროფესია, ერთ-ერთი ყველაზე რთულია პედაგოგიკურ სისტემაში.

ამდენად, ახალგაზრდებს, ვიდრე მასწავლებლის პროფესიას აირჩევენ, ძალიან დიდი დაფიქრება მართებთ. ბ. ასაფიევი სამუსიკო განათლების სფეროში არსებული ხარვეზებისათვის, ცალსახად ადანაშაულებდა პედაგოგებს, ხოლო ლ. 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

კლავიშოანი საკრავების წყობა კლავირზე დაკვრის სწავლების ადრეული ევროპული მეთოდები

მუსიკოს-შემსრულებლის 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 ფორტეპიანოს ჩამოყალიბების პროცესის მოკლე მიმოხილვა (დაწვრილებითი ინფორმაცია იხილეთ: **3.2010: 5-14**).

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

კლავესინის წკრიალა ხმა აქვს, მაგრამ მასზე შეუძლებელია ბგერისათვის დინამიური შეფერილობის მიცემა. ამიტომ ოსტატები კლავესინზე აკეთებდნენ ორ (ხანდახან სამ) მანუალს (კლავიატურას), რომელთაც სხვადასხვაგვარი დინამიური შეფერილობა ჰქონდათ. ზედა მანუალი ოქტავით ზევით ეწყობოდა. შესაძლებელი იყო ბანების გაორმაგება. რეგისტრების ამუშავება ხდებოდა მარჯვნივ და მარცხნივ განლაგებული ჩასართავეებით; მანუალები ტერასასავით იყო ერთმანეთზე განლაგებული და მათზე **ფორტე-სა და პიანო-ს შენაცვლება შეიძლებოდა**. ხმოვანების გასაძლიერებლად **ბანის გაორმაგებას** მუხლის საშუალებით, სპეციალური გადასართავეების გამოწვევით ახერხებდნენ.

XVIII საუკუნეში დაიწყო 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 უღერადობას. კლავესინი გამოიყურე-

ბოდა როგორც თანამედროვე როიალი (მხოლოდ ბევრად პატარა იყო), ხშირად მას ძალიან მდიდრული ჩუქურთმეებით 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, ეპინე - ნემსი) უწოდებდნენ. ასევეა იტალიური - სპინა), ინგლისში კი - ვერჯინალი. რუსეთში ორივე ტიპის საკრავები კლავესინის სახელწოდებითაა ცნობილი.

რაც შეეხება კლავიკორდს, ის პირეულად განსხვავდება კლავესინისაგან. ბევრა მასზე გამოიცემა სპეციალური მეტალის ფირფიტის სიმზე გამოკვრით. ამ მეტალის ფირფიტას ტანგენტი ეწოდება. კლავიკორდზე შესრულებისას, შესაძლებელი იყო დინამიური თვალსაზრისით უკეთესი შედეგის მიღება და ამასთანავე ლეგატო-ც მიიღწეოდა. ამ საკრავის ნაკლი მის სუსტ ბგერაში გამოიხატებოდა. საკრავის იოლად გადაადგილების მიზნით (ზომის შესამცირებლად), კლავიკორდზე ხშირად კლავიშები მეტი იყო, ვიდრე მათი შესატყვისი სიმები.

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

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

კლავიშიანი საკრავების წყობა

კლავესინსა და კლავიკორდს-დღევანდელი ფორტეპიანოსაგან განსხვავებით, კიდევ ერთი მახასიათებელი გააჩნდათ: ეს იყო მათი ბგერათა სისტემის წყობა ანუ ბგერების სიმაღლის - რხევათა სიხშირის მიხედვით ერთმანეთთან მიმართება, რომელიც მათემატიკური სიდიდით განისაზღვრება. ევროპაში უძველესი წყობა პითაგორელებს მიეწერება და პითაგორას წყობად იწოდება. იგი მიიღწევა ქვინტების თანმიმდევრობითი აგებით და მიღებული ბგერების დადაბლებით ან ამაღლებით ოქტავის ფარგლებში. მე-16-ე საუკუნიდან იტალიაში ჩამოყალიბდა ე.წ. სუფთა წყობა, სადაც ქვინტებთან და ოქტავებთან ერთად გამოიყენებდნენ წმინდა (რხევის გარეშე) დიდ ტერციას.

როგორც პითაგორას, ასევე სუფთა წყობას დიას (ჩაუკეტავს) უწოდებენ, რადგანაც მათ არ გააჩნიათ ენჰარმონიულად თანაბარი ბგერები (მაგ: სი დიეზ-ის ხმოვანება არ ემთხვევა დო-ს). მოგვიანებით ამ ფაქტმა დიდი სიძნელეები გამოიწვია ისეთი კლავიშებიანი საკრავების აწყობის პროცესში, რომლებსაც ფიქსირებული ბგერათა რიგი ჰქონდა (მაგ: ორგანი, ფორტეპიანო), რაც ამ საკრავებზე დაკრის შესაძლებლობას ზღუდავდა. მაგალითად: სუფთა წყობაში ნაწარმოების შესასრულებლად ოქტავაში საჭირო იქნებოდა დაახლოებით 85 ბგერა! ოქტავაში ბგერების რაოდენობის შესამცირებლად, ჩაეკტილი (შეკრული) წყობის და ენჰარმონიზმის მისაღწევად (რაც უზრუნველყოფდა მოდულირებისა და ტრანსპონირების შესაძლებლობას), შეთავაზებული იყო სხვადასხვა სახის ტემპერაციები 12 ბგერიანი სისტემის ფარგლებში. ყველაზე გავრცელებული იყო ერთ-ერთი - საშუალო ტონიანი (Mitteltonige Stimmung) წყობა, რაც გულისხმობს რენესანსის, ბაროკოსა და მოგვიანებით (თითქმის მე-18 საუკუნის ბოლომდე) კლავიშიან საკრავებში არსებულ წყობას.

ეს სისტემები თავიდან არა თანაბრად ტემპერირებული (ტემპერაცია-ლათ., „სწორი თანაფარდობა“) იყო, რაც XVIII საუკუნიდან თანდათან შეიცვალა. თანამედროვე პირობებში ტემპერაციად იწოდება ბგერათა სისტემის საფეხურებს შორის ინტერვალური მიმართებების გათანაბრება. ასეთი ცვლილების მიზანია ბგერათა შორის კომური განსხვავებულობის გამოსწორება და ენჰარმონიზმის მიღწევა.

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

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

დღეისათვის არსებულ ტემპერირებულ წყობაში, ოქტავა დამკვიდრებული ტრადიციისამებრ, 12 თანაბარი ნახევარტონისაგან შედგება. ამ წყობაში მოსახერხებელია მუსიკალურ საკრავებზე ფიქსირებული ბგერათა რიგის შექმნა და მათი აწყო-ბა; ამავე დროს შეუზღუდავია მოდულირებისა 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, კვინტა = 700 ცენტს და ა.შ.

ტაბულაში ნათლად ჩანს სხვადასხვა 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-გალი	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
საშუა- ლო ტო- ნიანი In Cent	193	193	117	193	193	193	117
თანა- ბარ სა- ფეხური- ანი 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 $a1=440$ რხევა. თუმცა შესაძლებელია $a1=465$ -ს, ან 495 -ს შეფარდებოდეს.

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 გამოირჩევა დიდი ფრანგი კომპოზიტორისა და შემსრულებლის **ფრანსუა კუპერენის „კლავესინზე დაკვრის ხელოვნება“ („Art de Toucher le clavier“ -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“, მოსამსახურეების 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 სარკეში ეცქირა თავისი გამოსახულებისათვის.
3. შემსრულებლის დიდ ოსტატობაზე მიუთითებდა ორნამენტის ზუსტად და ფაქიზად შესრულება.

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

დროთა განმავლობაში მელიზმებისადმი დამოკიდებულება შეიცვალა.

როგორც ფ.კუპერენი მიუთითებდა, მისი მოღვაწეობის პერიოდში იმპროვიზაციის ხელოვნებამ თანდათან დაკარგა მნიშვნელობა. მისი ადგილი დაიკავა ისეთი ნაწარმოებების შესწავლამ, სადაც ყოველი დეტალი დამუშავებული და ზუსტად ჩაწერილი იყო ტექსტში.

ფ. კუპერენი განსაკუთრებული დაჟინებით მოითხოვდა მისი საკუთარი ნაწარმოებების მაქსიმალურად ზუსტად, ჩანაწერის მიხედვით შესრულებას. სხვა ნაციონალური მუსიკალური სკოლებისაგან განსხვავებით, ფრანგმა კლავესინისტებმა ორნამენტის გასაშიფრავად ზუსტი მითითებები დაგვიტოვეს. სავარაუდოდ, თავი იჩინა ფრანგულმა რაციონალიზმმა, ყველაფრის ზუსტი განსაზღვრისაკენ მათმა მიზანდასახულმა სწრაფვამ. მაგალითად: კუპერენის მიერ მითითებული იყო **ტრელის შესრულება: ზედა დამხმარე ბგერიდან ან ფორშლაგისა -შემდეგი გრძლიობის ხარჯზე შესრულება.** საყურადღებოა, რომ აღნიშნულ მელოზიმებს თითქმის ანალოგიურად შიფრავდნენ XVIII საუკუნის სხვა ევროპელი მუსიკოსებიც.

ფრანსუა კუპერენის მეთოდიკიდან:

- კუპერენი მიიჩნევდა, რომ ტაბულატურის (ე.ი. ნოტების) სწავლა მიზანშეწონილი და დასაშვებია მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც მოწაფეს ხელებში გააძღარი ექნება რამდენიმე პიესა. თითქმის შეუძლებელია ხელის დაჭიმულობას ავარიდოთ თავი, როდესაც თან ნოტებში ვიცქირებით და თანაც ვუკრავთ.
- ამასთანავე, მახსოვრობა უკეთ ვითარდება, როდესაც ზეპირად ვსწავლობთ.
- კუპერენი კატეგორიული წინააღმდეგი იყო კლავესინზე დაკერის 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.
- მიუხედავად 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 დახვეწას ეძღვნებოდა,

დაწერილობითაა აღწერილი ჟან ფილიპ რამოს (1683-1764) ტრაქტატში „თითების მექანიკის მეთოდი.“ მეტად მნიშვნელოვანია 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, ჟ.ფ.რამო და ასევე თეორიული ტრაქტატების სხვა ავტორები საშემსრულებლო ხელოვნებაში უმნიშვნელოვანეს როლს ანიჭებდნენ „თავისუფალ“ ხელს და ბრძოლას უცხადებდნენ ე.წ. „დაჭიმული კუნთებით“ დაკვრას. ისინი მიუთითებდნენ, რომ დაკვრის დროს მაჯა უნდა იყოს თავისუფალი, რათა თითებმა სწორად შეასრულონ დასახული ამოცანა.
- მეტად მნიშვნელოვანია ჟ.ფ.რამოს მიერ ახალი აპლიკატურული ხერხების გამოყენება: კერძოდ, ეს შეეხება პირველი თითის (ცერის) გამოყენებას ამან რამოს საშუალება მისცა განევიტარებინა ნაწარმოებების ფაქტურა.
- გავრცელებული აზრის თანახმად, პირველი თითის გამოყენება და გამისებურ სვლაში მისი ქვეშ ამოდების ტექნიკა შემოიღო 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 ამოდების ტექნიკას აღმაგალი 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 უსიამოვნება შეხვდა, თუმცა აპლიკატურის ახალი პრინციპი, რომელსაც ეწოდებოდა „იტალიური“, სავარაუდოდ, თავად სკარლატის მიერ გავრცელდა ინგლისშიც (3.2010:34).
- ოთხთითიანი აპლიკატურა აგრძელებდა არსებობას XIX საუკუნის დასაწყისამდე, თუმცა პრაქტიკიდან მთლიანად მაინც არ განდევნილა. მაგ: ორმაგი ნოტების შეს-

რულებისას დღესაც გამოიყენება გრძელი თითების ზევიდან გადატანა (შოპენის a-moll ეტიუდში, თხზ. 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 წინამორბედი ორგანისტი იყო.

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

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

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 პიროვნებამ შეძლოს პაექრობა მუსიკის თეორიის საკითხებზე და გააცნოს მსმენელს ხელოვნების კანონების მრავალსახეობა;
2. ვირტუოზი გალდებულია სრულყოფილად ფლობდეს მუსიკირების პრაქტიკულ მხარეს; წინააღმდეგ შემთხვევაში ისეთი მუსიკოსი, რომელიც არ ეწევა მუსიკირებას, იგივეა - რაც მუნჯი ორატორი.“(23.1971:230).

შემსრულებლებმა აუცილებლად უნდა გაითვალისწინონ ი.კუნაუს მიერ „ვირტუოზის“ მეცნიერული განმარტება: „სიტყვას - ვირტუოზი - აქვს მორალური და აგრეთვე სახემწიფოებრივი მნიშვნელობა: ეს ნიშნავს, რომ ადამიანი, რომელიც იმსახურებს აღნიშნულ წოდებას, კეთილშობილია, არის თავის დარგში ძალიან განსწავლული და ჭკვიანი. ლათინურად დიდი გონიერება აღინიშნება სიტყვით - *Virtutem Intellectus* (23. 1971 :232).

იოჰან კუნაუს სახელს უკავშირდება მრავალნაწილიანი, აგრეთვე - პროგრამული საკლავირო სონატების შექმნა, რომლებიც საფორტეპიანო სონატების უშუალო წინამორბედად მიიჩნევა.

იოჰან სებასტიან ბახი (1685-1750)

ი.ს.ბახის მიერ დაწერილი საკლავირო ნაწარმოებები თამამად შეიძლება ჩაითვალოს პირველ საფორტეპიანო (და არა საკლავირო) ნიმუშებად, რომლებმაც საფუძვლიანად შეცვალეს საკრავზე დაკვრის სწავლების მეთოდებიც: **ი.ს. ბახი გვევლინება ნოვატორ შემსრულებლად, რომელმაც ევროპაში ერთ-ერთმა პირველმა გამოიყენა დღეისათვის გავრცელებული აპლიკატურა და აქტიური მონაწილეობა 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 კლავირს, როგორც თავისი გამომსახველობითი შესაძლებლობებით, იმ ხანად გავრცელებულ კლავიშთან საკრავთა შორის, გამორჩეულად უნივერსალურ ინსტრუმენტს.

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

ი.ს.ბახმა პირველმა შეიტანა საკლავირო ნაწარმოებებში საორგანო, საგილინო და ვოკალური გამომსახველი საშუალებების ელემენტები. მიუხედავად იმ პერიოდში კლავირის შეზღუდული შესაძლებლობებისა, ი.ს. ბახმა მას ურთულესი მისია დააქისრა, შექმნა რა „კარგად ტემპერირებული კლავირის“ 2 კრებული; მათში გენიალური პრელუდები და ფუგები განათავსა, რომლებიც იმ ხანად ჯერ არ გამოყენებულ, მაგრამ თეორიულად არსებულ ყველა ტონალობაშია დაწერილი.

იმხანად თითოეული ოქტავა უკვე შედგებოდა 12 ბგერისაგან, მაგრამ იმხანად არსებული წყობის გამო, მრავალნიშნოანი ტონალობა იმდენად ყალბად ჟღერდა, 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 ჟღერადობა.

ასევე უნიკალური იყო ბახის საშემსრულებლო პოტენციალიც. როგორც ბახის თანამედროვეების ინფორმაციით ირკვე-

ვა, ბახს გადაბმულად შეეძლო ორი და მეტი საათის მანძილზე ვარიაციების შეუწყერებლად დაკვრა და ამავე დროს, ყველა ვარიაცია ახალი და ორიგინალური იყო.

უადრესად დიდ როლს ანიჭებდა ბახი ბგერების მღერადობის მიღწევას; მისი ინვენციების შესრულებისას, ი.ს.ბახის ერთ-ერთ ძირითად მოთხოვნას სწორედ მელოდიურად, მღერადად დაკვრა (*cantabile*) წარმოადგენდა.

ბახი შესანიშნავი პედაგოგი იყო. ბახის მოწაფე ჯერბუ-რი იხსენებდა, რომ მის ცხოვრებაში უდიდესი ბედნიერების მომტანი იყო ის წუთები, როდესაც ბახი უკრავდა მოწაფისთვის ნიმუშის საჩვენებლად, ხანაც თავისთვის მუსიციერებდა.

ბახის პირველი ბიოგრაფის - იოჰან ნიკოლაუს ფორკელის თანახმად - ბახი უკრავდა მსუბუქად, თითების ძუნწი მოძრაობით, გეგონებოდათ, ხელს არ ანძრევსო. თითები მხოლოდ ოდნავ შორდებოდა 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 მრავალრიცხოვან მოწაფეებს შორის გამოირჩეოდნენ მისი ვაჟები - კარლ ფილიპ ემანუელი და ვილჰელმ ფრიდემანი; ბახის მოწაფეებიდან განსაკუთრებით ცნობილი იყვნენ: კომპოზიტორები და შემსრულებლები - ი. კრებსი, ი. კირნბერგერი, 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 დახეპირებული ვერბალური ტექსტის წაკითხვას(5.2013:ხელნაწერი).

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, აპლიკატურა. 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 მიერაა მოსაძიებელი.

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

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

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

ბახის ნაწარმოებების ტემპის შესახებ ზუსტი განმსაზღვრელი მექანიზმი არ გაგვანია; როგორც ცნობილია, თითქმის ბეთჰოვენამდე, კომპოზიტორები ძალიან ძუნწად, ან სრულებით არ აღნიშნავდნენ ტექსტში დინამიურ ნიშნებსა და ტემპს.

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

როგორც აღვნიშნეთ, ბგერის ჟღერადობის ხარისხზე, კლავისის შეხებაზე და აპლიკატურაზე კლავესინისტებიც ბევრს მუშაობდნენ. ი.ს. ბახმა უარყო ადრეულ ბაროკოს ეპოქაში გაავრცელებული აპლიკატურა და დაიწყო ცერის და ნეკის აქტიური გამოყენება. მანამდე აღმავალი სვლა მარჯვენა ხელში მე-3 გრძელი თითის მე-4-ზე გადადებით, ხოლო დადმავალი კი მხოლოდ საჩვენებელი და შუა თითის გამოყენებით სრულდებოდა. იშვიათად, დიდი ინტერვალის დაკვრისას იყენებდნენ პირველ თითს და ნეკსაც. **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 საყოველთაოდ 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 ჩაწერის 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 მკლემენტიც, რომელიც მიიჩნევდა, რომ მისი ცოდნის მარავი (აპლიკატურის თაობაზე, ახალ სტილზე და ა.შ.) ამ წიგნის დამსახურება იყო. მოცარტი კ.ფ.ე.ბახს „მამას უწოდებდა“ და 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 დაკერის გამოცდილების ჭეშმარიტი ხელოვნება“ („Versuch uber die Vahre Art das Clavier zu spielen“) განხილული იყო კლავირზე დაკერის ტექნიკა, ტუშე, აპლიკატურა, სტილი და საერთოდ ყველაფერი, რაც მუსიკალური ნაწარმოების მაღალ აკადემიურ დონეზე შესასრულებლად იყო აუცილებელი.

რა საკითხები იყო განხილული ზემოთ ხსენებულ ტრაქტატში?

1. აპლიკატურა – შავ კლავიშებზე (მხოლოდ იშვიათად), იხმარებოდა I და V თითი;
2. მეღიზმები – იყო მითითება მათი ზომიერად გამოყენების თაობაზე;

3. **ციფრული ბანი** – რომლის ცოდნაც აუცილებელი პირობა იყო მუსიკოსისათვის;
4. **აკომპანიმენტი** – ვოკალისტის ან საკრავზე შემსრულებლის პარტიის უზადო ცოდნის გათვლით; ამასთანავე, კლავირისთვის აუცილებელი ნიუანსების გათვალისწინებით;
5. **იმპროვიზაცია** ისწავლებოდა ადრეული ასაკიდან: მარტივი ვარიაციებიდან - დიდი ფორმის შესრულებამდე;
6. **საკონცერტო პრაქტიკა** – კომპოზიტორი, იმავდროულად შემსრულებელიც იყო. ფაქტობრივად, საკონცერტო პრაქტიკა და შემოქმედებითი პროცესი მუდმივ ერთობლიობაში განიხილებოდა;
7. **ფერმატა** – უმრავლეს შემთხვევაში ეს ნიშანი შემსრულებელს (მომღერალს, ინსტრუმენტალისტს) იმპროვიზირებისაგან მოუწოდებდა;
8. **Tempo rubato** – მისი შესრულების ტექნიკას ნაშრომის მთელი თავი ეძღვნება. კ.ფ. ბახის აზრით მუსიკა, რომელსაც აკლია rubato, მკვდარი და მექანიკურია. შეუძლებელია ასეთი მუსიკის მოსმენა. საჭიროა rubato - ს ისე დაკვრა, თითქოს ერთი ხელი უკრავს ტაქტის ზომის გარეშე, მაშინ, როცა მეორე ხელი მკაცრად მიჰყვება ტაქტს. ეპიზოდის დასაწყისი ამ ტემპში შესრულებისას - თითქოს დანაწევრებულია, მაგრამ ბოლოში ის აუცილებლად იყრის თავს, ერთიანდება. Tempo rubato –ს შესრულებას ძალიან კარგი გემოვნება ესაჭიროება, რათა ზედმეტად გადამეტებული არ გამოვიდეს.

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

კ. ფ. ბ. ბახი მიუთითებდა, რომ რუბატო – ს შესრულება მომღერლებისა და ინსტრუმენტალისტებისათვის, რომლებიც თანხლებასთან ერთად ასრულებენ, იოლია; მისი შესრულება გაცილებით რთულ ამოცანად მიიჩნეოდა სოლისტებისათვის (მაგ: კლავირზე).

რაც შეეხება მეღიზმებს: როდესაც დღეს, მუსიკალურ გემოვნებაზე საუბრობენ, იგულისხმება, რომ შემსრულებელი საკმაოდ ობიექტურია და თავისი, ინდივიდუალური მე“თი ძალიან არ უცვლის სახეს ნაწარმოების პირვანდელ (მოცემულ) ვარიანტს.

XVIII საუკუნეში ტერმინი „გემოვნება“ აღნიშნავდა საშემსრულებლო შესაძლებლობების (ტექნიკის, სტილის, მუსიკალო-

ბის)გამოყენების ზომიერებას - მიუხედავად იმისა, შემსრულებელი თავის დაწერილ ნაწარმოებს ასრულებდა თუ სხვის შექმნილს. ამავე დროს, თუ შემსრულებელი ნაწარმოების მოცემულ ჩარჩოში თავსდებოდა და არ არღვევდა მას ბანალური და გადამეტებული ცვლილებებით (ე.ი. საკუთარი მელიზმებით) – ის კარგი გემოვნების პატრონად ჩაითვლებოდა. ამიტომაც, XVIII საუკუნეში მუსიკოსები (ვოკალისტები,ინსტრუმენტალისტები) საფუძვლიანად შეისწავლიდნენ შესრულების ტექნიკას მიუხედავად იმისა, რომ მაშინ შემსრულებელს ბევრად უფრო მეტი თავისუფლება ჰქონდა. კერძოდ:

1. საკრავზე შემსრულებელს განუსაზღვრელი უფლებები ჰქონდა ციფრული ბანის გაშიფვრისას;
2. კიდევ უფრო თავისუფალი იყო მელიზმების შესრულებისას, 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 მსახიობი მელიზმებს საკუთარი ინტერპრეტაციით ასრულებდა,რაც მთლიანობაში ქაოტურ ხმოვანებას წარმოქმნიდა.ამიტომ მელიზმების სათანადოდ შესრულება(სხვა დეტალების გათვალისწინებითაც).განსაზღვრავდა შემსრულებლის,,კარგ გემოვნებას.“

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

კარლ ფილიპ ემანუელიც ასევე მიიჩნევდა, რომ სწორად გაშიფრული და შესრულებული მელიზმები („სამკაულები“) კარგი გემოვნების 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 შენერეზას ნიშნავს, XVIII საუკუნეში კი ეს ნიშნავდა შემსრულებლის შემოქმედებით პროცესში ჩართვას.

1799 წელს დიუსეკი თავის წიგნში „ფორტეპიანოზე ან კლავესინზე დაკვრის ხელოვნება“-ში განმარტავდა ფერმა-

ტას, როგორც განუსაზღვრელი დროით შეჩერების ნიშანს. ამ დროს შემსრულებელს შეეძლო თავისი გემოვნებით და სურვილით განეგრძო მოცემული მუსიკალური ნაგებობა. შემსრულებლის გემოვნებას განსაზღვრავდა **Basso continuo**-ზე დაყრდნობით იმპროვიზირების შესაძლებლობაც.

Legato-ს ინტერპრეტაციასაც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა მუსიკალური ნაწარმოების შესრულებისას.

თავი III

ვენის და ლონდონის სკოლები

საფორტეპიანო ხელოვნების ორი ევროპული სკოლა, რომლებიც ფორტეპიანოზე დაკრის განსხვავებული სწავლების მეთოდებით გამოირჩეოდა, XIX საუკუნის დასაწყისშიც აგრძელებდა თავის ტრადიციებს(3.2010:70-81

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

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

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

მართალია, ჩვენ არ გაგვაჩნია მოცარტისა და ბეთჰოვენის ინსტრუქციული 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 ბგერების გამოკვეთილი, **non legato** -ზე შესრულების მანერა.

* კლემენტის **legato** - ჟღერადობით დღევანდელთან მიახლოებული იყო.

* ბეთჰოვენი – ჩერნის ჩანაწერების მიხედვით, **legato** –ზე დაკრის 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** ადფრთოვანებული იყო მოცარტის მღერადი ბგერითა და დახვეწილი გემოვნებით. **მოცარტის** მიერ კლემენტის შეფასება არ იყო მაინცდამაინც დადებითი, ის მხოლოდ ორმაგი ტერციების საუკეთესო შემსრულებლად მიიჩნევდა კლემენტის.

დღემდე მოაღწია იმ ხანად მიღებულმა საბოლოო საშემსრულებლო შეფასებამ:

კლემენტის შესრულება –ეს მხოლოდ ოსტატობაა;

მოცარტის შესრულება – ეს – ოსტატობისა და გემოვნების ერთიანობა.

ბეთჰოვენის მოწაფის, შინდლერის მონათხრობის თანახმად, მისი მანერო ამბობდა, რომ ვინც საფუძვლიანად შეისწავლის კლემენტის, ამით გაეცნობა მოცარტს და სხვა კომპოზიტორებს. თუმცა იმავეს თქმა პირიქით, ეს არც ისე სამართლიანი იქნებაო. ბეთჰოვენი თავის მოსწავლეებს ავალებდა კლემენტის სონატების შესწავლას, რათა გამომეშაგებინათ შესრულების სტილი.

ასევე მაღალი შეხედულების იყვნენ კლემენტის, როგორც შემსრულებლისა და კომპოზიტორის შესახებ კლარა შუმანი და იოჰანეს 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. განდნენ პირველი კრიტიკოსები და ჩამოყალიბდა პირველი მუსიკალური ჟურნალები. პირველი კონცერტები ნიშანდობრივია იმით, რომ მსმენელებს შემსრულებლის ნახვა უფრო აინტერესებდათ, ვიდრე მუსიკის მოსმენა. მათთვის 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, სამოღვაწეო 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 პე-
დალიზაცია.**

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

მისი ნაწარმოებები შემანის, შოპენისა და ბრამსის ზე-
გავლენას განიცდიდა.

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

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

რამდენადაც დიუსეკი რომანტიკოსი იყო, იმდენად კლასი-
ციზმით იყო აღსავსე კრამერის ყოველი საჯარო გამოსვლა.

კრამერის შესრულებას ახასიათებდა მუსიკალური აზ-
როვნების სისხარტე, ზუსტი და სუფთა დაკვრა. ბეთჰოვენის
მოწაფე, რისი - მაესტრო კრამერს ეპოქის ერთადერთ პიანისტს
უწოდებდა.....

ერთხელ ბეთჰოვენი და კრამერიც კი შეჯიბრებულან. ის-
ტორია გვაუწყებს, რომ ბეთჰოვენის დაკვრა იყო მასშტაბური და
ენერგიული, ხოლო კრამერისა – უფრო ზუსტი.

კრამერის საშემსრულებლო მიზანი იყო: ორივე ხელის
თანაბრად განვითარება, გამომსახველი ტუშე და უმაღლესი ხა-
რისხის ლეგატო. იგი თითების სიმარდის ტექნიკას იმდენ ყუ-
რადღებას არ აქცევდა, თუმცა მათ ფანტასტურად ფლობდა.

**კრამერი იყო ერთ-ერთი პირველი შემსრულებელი, რომე-
ლიც კონცერტზე წარმოადგენდა არა მხოლოდ საკუთარ, არა-
მედ სხვა კომპოზიტორების ნაწარმოებებს.** ის გენიალურად ას-
რულებდა ბახისა და მოცარტის ნაწარმოებებს. როგორც გად-
მოგვცემენ, მისი შესრულების მანერა იყო მშვეიდი. მოშელესი
თავის მოგონებებში მიუთითებდა, თუ როგორ მსუბუქად მის-
რიალებდა კრამერის თითები კლავიშიდან - კლავიშზე. კრამე-
რი ინსტრუმენტთან იჯდა ყოველთვის სწორად და დინჯად. მის
მიერ შესრულებულ მოცარტის ნაწარმოებებს „სამხრეთიდან
დაბერილ სიოს აღარებდნენ. . . . “

თავი IV

XIX საუკუნის 40-იანი წლებიდან - XX საუკუნის დასაწყისამდე. ლისტის სკოლა

ამ ეტაპზე საფორტეპიანო ხელოვნების აყვავება უკავშირდება მსოფლიო არენაზე ფერენც ლისტისა და მისი სკოლის მიმდევრების (ფონ ბიულოვი, ტაუზიგი, დ'ალბერი და სხვა.) გამოჩენას. ასევე პოპულარობით სარგებლობენ ლეშეტიცკის 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 ფორტეპიანოზე დაკრის სწავლების თანამედროვე მეთოდოლოგიაზე. ლისტი არასოდეს არ მოითხოვდა მოსწავლისაგან მხოლოდ ტექნიკური სირთულეების დაძლევას. მისი მიზანი იყო მოწაფეს გაეგო კომპოზიტორის შემოქმედებითი პრინციპები და თავად ეპოვა ის საშუალებები, რითაც ავტორის ჩანაფიქრს გადმოსცემდა. ლისტი ყველა საშუალებას მიმართავდა: უყვებოდა მოსწავლეებს მუსიკის შესახებ, უკითხავდა ლიტერატურულ ნაწარმოებებს და ბევრს უკრავდა მათთვის(3.2010:132-148).

1. ლისტი-თავისი პედაგოგიური კრედოს თანახმად, მოსწავლისაგან მოითხოვდა უშუალოებას და გრძნობების დამაჯერებლად გადმოცემას ანუ, სიმართლეს მუსიკაში“. მისი აზრით, შემსრულებელს უნდა ჰქონოდა ისეთი განცდა, თითქოს საკუთარ ნაწარმოებს უკრავდა.
2. ლისტი არასოდეს არ მოითხოვდა მოსწავლისაგან მხოლოდ ტექნიკური სირთულეების დაძლევას. მისი მიზანი იყო მოწაფეს 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. უშუალოება და მოქნილობა;

3. სიძნელეების გადალახვისას არ დაარღვიოთ თანმიმდევრობა;
4. იყავით მომთმენნი 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 კიდეც 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 დამღლელია. 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 მეთოდოლკას 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 მოწაფეებს დაკვრისას მელოდიაში ბგერების მღერადად შესრულებისათვის მიეღწიათ, შოპენი მათ ურჩევდა ხშირად ესმინათ მომღერლებისათვის: განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა იტალიელი მომღერლების შესრულებულ გრუპეტოებსა და მელიზმებს. ამდენად, შოპენის ნაწარმოებების შემსრულებლებმა უნდა გაითვალისწინონ ავტორის მითითება იმის შესახებ, რომ ტექსტში არსებული წვრილი ნოტები განეკუთვნებიან ორგანულად ერთიან, მთლიან მელოდიურ ხაზს.
3. რბილი ტუშეს მისაღწევად შოპენი მოწაფეებს აკვრევინებდა როგორც ფილდის, ასევე თავის დაწერილ ნოქტიურნებს; მისი მუდმივი შენიშვნა და მოთხოვნა იყო „მსუბუქად“ დაკვრა.
4. ტექნიკის გამოსამუშავებლად შოპენი მოწაფეებს აკვრევინებდა გამებსა და სავარჯიშოებს ნელ და ჩქარ ტემპში, თანდა-

თანობით აჩქარებით და მეტრონომული სიზუსტით – ამავე დროს მოითხოვდა *touché* -ს მუდმივ მეთვალყურეობას.

5. დიდი(ცერი) თითის ქვევიდან ამოდების ან ზევიდან თითის გადადების შემთხვევაში, შოპენი მოითხოვდა ხელის მტევნის მსუბუქად, გვერდით გაწევას. ამით შოპენმა უარყო ფორტეპიანოზე დაკვრის „ძველი სკოლა“, რომელიც პასაჟის შესრულებისას მოითხოვდა ხელის გაუნძრევლად, მხოლოდ თითების მოძრაობით დაკვრას.

6. შოპენის შესრულება თავისუფალი და ძალდაუტანებელი იყო. თანამედროვეთა აზრით, ის განწყობის შესაბამისად, ყოველთვის ახლებურად ასრულებდა საკუთარ ნაწარმოებებს. მისი შესრულება არასოდეს არ შეიცავდა გადამეტებულ მელანქოლიზმს ან გრძნობიერებას. შოპენი საფორტეპიანო ხელოვნების განვითარების უმაღლეს დონედ მიიჩნევდა უბრალოებას. მას ხშირად უთქვამს მოწაფეებისათვის - თუ ვინმე ფიქრობს, რომ იოლად შეძლებს უბრალოდ დაკვრას, ძალიან ცდება. უბრალოდ დაკვრა შეიძლება მხოლოდ მრავალწლიანი მუშაობის და შრომის შედეგად(21.1971:197).

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

8. ასევე აუცილებელია შოპენისეული პედლის (ორივე პედლის) გამოყენების ტექნიკა. იმ პერიოდის საკმაოდ სახელგანთქმული შემსრულებლები არა სათანადოდ ფლობდნენ პედალს, რითაც ხშირად მსმენელთა გულისწყრომას იმსახურებდნენ. შოპენი ბევრ დროს ანდომებდა მოწაფეებთან პედლის გამოყენების სწავლებას და რაც მთავარია, ძირითადი მოთხოვნა იყო მისი ზომიერად გამოყენება.

9. მოშელესის ჩანაწერების თანახმად, სხვებისათვის მიუღწეველი იყო შოპენის მიერ დაკრული **piano**-სა და **pianissimo** -ს გამოვლენა. ამ ჟღერადობის შემდეგ, ყოველგვარი ზედმეტი ენერგიის დახარჯვის გარეშე, მისი დაკრული **forte** - კონტრასტულად და ძლიერად ჟღერდა. ყველაფერთან ერთად, მოშელესი იმასაც აღნიშნავდა, რომ შოპენის ცვალებადი პარმონიები და მოდულაციები – დისონანსური იყო (ყოველ შემთხვევაში, მსმენელთა ერთი ნაწილის მიერ, ასე აღიქმებოდა).

ასევე ცალკე აღნიშვნას იმსახურებს შოპენისეული **Legato**, რომლის საშუალებითაც მღერადი ბგერები ფრაზებად და წინადადებად ეწყობოდნენ, ამავე დროს ისინი გარკვეული მუსიკალური აზრის მატარებელნიც იყვნენ.

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

შოპენი ვერც საკუთარ და ვერც სხვის შესრულებაში ვერ იტანდა გაუმართლებელ შენელებებს, გადამეტებულ *rubato*-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 თავისუფალი და დამოუკიდებლად განვითარებული თითები საჭირო. შოპენს თხელი და ძალიან მოქნილი თითები ჰქონდა. მისი მოწაფე – პერუცი იგონებდა, რომ შოპენის თითები უძვლო გეგონებოდათო. სწორედ ასეთი თითებით აღწევდა იგი ასეთ ელასტურობას; 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 ნააზრევებიდან მხოლოდ ცალკეულმა ჩანაწერებმა მოადწიეს, რომლებიც „მეთოდთა მეთოდის“ სახელითაა ცნობილი,

„შოპენის, მეთოდთა მეთოდი“

1. ყველაფერი დამოკიდებულია კარგ აპლიკატურაზე;
2. კალკებრენერის 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 გამორიცხებულია, თუ თითები სწორ და გაშეშებულ მდგომარეობაშია.
6. არ შეიძლება ტექნიკური ნაწილების მექანიკურად მეცადინეობა. 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 მომღერლებს;

10. თუ გსურთ კარგად დაუკრათ ჩემი b-moll სკერცოს II თემა, მოუსმინეთ მომღერლებს – 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 მიმაჩნია, მოწაფემ თითოეული თითით აითვისოს ბგერის ადების ყველანაირი შესაძლებლობა.

თავი V

XX საუკუნის დასაწყისი 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 „ფორტეპიანოზე დაკვრის ახალი სახელმძღვანელო“ (Burkard J.A. „Neue Anleitung für Klavierspiel.~1906). XIX საუკუნის ბოლოს არსებული უფერული „სკოლების“ ფონზე, აღნიშნული სახელმძღვანელო ნამდვილად შეიცავდა გარკვეულ ნოვაციებს.

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

1. ამოსავალია პირველი ოქტავის ბგერა „დო“ + აღმაავალი მიმართულებით მოძრავი ბგერები ვიოლინოს გასაღებში; იგივე ბგერა „დო“ + ბგერები დაღმაავალი მიმართულებით ბანის გასაღებში. ეს მეთოდი დღესაც გამოიყენება პედაგოგიურ მეთოდიკაში; უნდა აღინიშნოს, რომ ბურკარდამდე ამ პრინციპზე ჯერ კიდევ XIX 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 ორივე საგასაღებო ნიშანი (ვიოლინო და ბანი); ეს პედაგოგს ხელს შეუწყობდა რეპერტუარში თავიდანვე ჩაერთო პატარა პიესები და ეტიუდები, რომლებიც მოიცავდა: ორივე ხელში სიმეტრულ-სარკისებურ (და არა პარალელურ 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 „KLAVIERBÜCHER“ 1918.). მან XVIII საუკუნის კრებულების ტრადიციისამებრ, თავის კრებულს დაარქვა

„KLAVIERBÜCHER“ - ანუ „საფორტეპიანო სავარჯიშოები.“ თავის დროზე ასეთ კრებულებში საფორტეპიანო ტექნიკა და შემოქმედებითი საწყისი ერთ მთლიანობაში განიხილებოდა. ჰალმი თავისი კრებულის წინასიტყვაობას ასრულებს შემდეგი სიტყვებით: „დაე მან, ადამიანს მოუტანოს სიხარული დაკვრასა და მუშაობაში.“ კრებულის მუსიკალურ მასალას შეადგენს XVIII-XIX 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 სწავლება უნდა ეყრდნობოდეს მოსწავლის მიერ მთელი სასწავლო მასალის სმენით ათვისებას (16.1973:89-114).

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

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

* მოგეყავს ჰალმის მიერ ჩატარებული გაკვეთილის პროცესი: გაკვეთილის თემა ეხებოდა სანოტო ტექსტის კითხვას: მოცემული იყო პატარა ნაწილებად დანაწევრებული მელოდია, რომელსაც მოსწავლე უკრავდა ერთი თითით.

1. ჰალმი: - ეცადე თვალთა გაამთლიანო მელოდიის ნაწილები, არასოდეს დაიწყო დაკვრა მანამ, სანამ არ გექნება წარმოდგე-

ნა 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 ჟღერს 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 აღარ ეძიო არაფერი. პედაგოგმა მოსწავლეს უნდა გაუდგოვოს დამოუკიდებლად მუშაობის სურვილი,მიაქციოს ყურადღება ბავშვის სმენას, მისცეს მას საკომპოზიციო და იმპროვიზაციული სავარჯიშოები.

რაც შეეხება იმას, თუ როგორ უხსნიდა აჰალმი მოსწავლეს კლავიატურის სტრუქტურას:

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

2. სვლა ორხმიანობაში - მოცემულია სექსტაში და დეცირაში. 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 წერტილიანი (პუნქტირებული) ნოტის ფუნქციას.

4. მეოთხე ეტაპზე ჰალმი მოსწავლეს აჩვენებდა შემსრულებელ - მუსიკოსად ჩამოყალიბებას. მაგალითად: იღებდნენ მონაკვეთებს ი.ს. ბახის ან ლ.ვბეტოჰოვენის ნაწარმოებებიდან,რომელსაც ბავში სხვადასხვა ტონალობაში და სხვადასხვა აპლიკატურით ასრულებდა.

„ფორტეპიანოზე დაკვრის პრაქტიკა“ ერთ-ერთი პირველი სკოლაა XX საუკუნის დასაწყისში,სადაც ავტორი ბავშვს ასწავლის მუსიკალური მასალისადმი შემოქმედებით მიდგომას: იგი არსად არ ლაპარაკობს ბავშვის „კომპოზიტორობაზე“, მაგრამ მის მეთოდიკას ბავში მიჰყავს სწავლების იმ საფეხურამდე, რასაც ელემენტარული მუსიციკრება ჰქვია.

- **ჰალმმა** შემოიღო „ცოცხალი ხელის“ ცნება, რაც გასაგები ხდება მას შემდეგ, როდესაც თანმიმდევრობით გავეცნობით სმენისა და საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარების ჰალმისეულ მეთოდურ ხერხებს. ტერმინში - „ცოცხალი ხელი“ ჰალმი ფ.მ.ბლუმენფელდის ანალოგიურად გულისხმობს -ხელს, რომელსაც შეუძლია „მოსმენა და ფიქრი.“ჰალმი მიიჩნევს,რომ ე.წ. ცოცხალი ხელი-ისმენს“იმ მუსიკას,რომლის ინტონირებასაც აკეთებს. „უსმენს კლავიატურას“-რომელზეც ინტონირებას აკეთებს;ასეთ ხელებს „წარმართავს“სმენითი წარმოდგენა ან კმარტინსენის ტერმინით-„ბგერათშემომქმედი“ ნებელობითი ძალა.

• **ჰალმის დიდ დამსახურებად** უნდა ჩაითვალოს ის ფაქტი, რომ მოსწავლეს ასწავლიდა ნოტების „კითხვას“ და არა -„გარჩევას“(როგორც ხშირად ხდება).

• საერთოდ ჰალმის სახელმძღვანელოში, მიუხედავად საკმაო დროის გასვლისა, უცვლელად შეიძლება დავეყრდნოთ ძირითად მეთოდურ ხერხებს; და რაც მთავარია, ამ მეთოდების სწავლისას (ისევე, როგორც სხვა შემთხვევაშიც),მასწავლებელმა უნდა გამოიმუშაოს მონდომება და გამომამუშავოს კარგად სწავლების დიდი სურვილი.

ფ. ლებენშტაინის სკოლა

ჰალმის სკოლის II რედაქციის გამოსვლამდე,გამოიცა სხვა გერმანული სახელმძღვანელო; ეს იყო „**ფორტეპიანოს პირველი გაკვეთილი**“, რომელიც ეკუთვნის ფრიდა ლებენშტაინის (Frieda Loebenstien., Der erste Klavierunterricht~ 1927). ფ.ლებენშტაინს მიჰყავდა საფორტეპიანო მეთოდის კურსი ბერლინის უმაღლეს სამუსიკო სკოლაში. სტრუქტურით და შინაარსით ლებენშტაინის სახელმძღვანელო საგრძნობლად განსხვავდება წინა ავტორების სახელმძღვანელოებიდან. იგი გამოცემულია ორ ნაწილად: პირველი წიგნი (თეორიული) განკუთვნილია პედაგოგებისათვის, მეორე კი „სანოტო რვეული“ - მოსწავლეებისათვის(16.1973:115-126).

ფ.ლებენშტაინი ცნობილი პიანისტის, **ლეონიდ კრეიცერის** მოწაფე იყო. თავის მხრივ, კრეიცერს დამთავრებული ჰქონდა პეტერბურგის კონსერვატორია **ა.ესიპოვასთან**. აქედან გამომდინარე,ფ.ლებენშტაინის 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 პედაგოგიკაში ფარდობითი სოლმიზაციის სისტემის გამოყენებისა.

ტონალობის საფეხურების აღსანიშნავად და სოლმიზაციისათვის ლებენშტაინმა გამოიყენა გვიდო დ'არეცოელის მარცვლები - ოდნავი სახეცვლილებით: დო, რე, მი, ფა, სო, ლა, ტი.

Tonika-Do -ს სისტემა მიზნად ისახავს კილოს საფეხურების სმენით, თანდათანობით აღქმას: სავარჯიშოები იწყება ტონიკური სამხმოვანების დადმავალი ბგერებით - **სო-მი-დო; (შემოკლებული ვარიანტი სმ,დ).**

თვალსაჩინოებისათვის და სოლმიზაციის სავარჯიშოს ნათელსაყოფად მოსწავლეებისათვის ხაზავენ კიბის საფეხურების გრაფიკულ გამოსახულებას, რომელშიც გამოტოვებულია რიგი საფეხურები. ლებენშტაინი აშენებს მას ვერტიკალურად - **დო - მ - ს - დო.**

გარკვეული დროის შემდეგ ლებენშტაინს შეჰყავს გამოტოვებული საფეხურები. თავიდან – **სეპტიმა - ტი , კვარტა - ფა და სეკუნდა - რე .** მოგვიანებით კი **სექსტა - ლა.**

ლებენშტაინის სახელმძღვანელო ბგერების აღნიშვნასთან ერთად მოსწავლეს ასწავლის „ტაქტის ენას.“ მანამდე კი აუცილებელია მეტრული მახვილების სწავლება და ყურადღების გამახვილება ვერბალურად წარმოთქმულ სიტყვებზე (მაგ. 'კა-ტა, 'მა-მა-ლი,tou-ché და ა.შ.).

ლებენშტაინის მეთოდი ემყარება 3 ძირითად პრინციპს:

- 1.ყველა მუსიკალური კანონი-მელოდია,ჰარმონია,რითმი და ფორმა -თავიდანვე უნდა იყოს ჩართული პროცესში და და სწავლების ყველა საფეხურზე უნდა ვითარდებოდეს;
 - 2.ფორტეპიანოზე არც ერთი ბგერა არ უნდა იქნეს აღებული წინასწარი გააზრებისა და,გაგონების“(მოსმენის) გარეშე.
 - 3.პიესების თანმიმდევრობა: ისინი უნდა შეირჩეს და გამოიკვეთოს ტექნიკური სირთულეების გათვალისწინებით.
- იმ შემთხვევაში, თუ საქმე გვაქვს ჰომოფონიურ პიესასთან, 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 /იმავედროულად - სიმღერა;
 4. უკრავს 1 ხმას მაგიდაზე, მეორეს კი – თავისთვის (ჩუმად) მღერის;
 5. უკრავს მე-2 ხმას მაგიდაზე, პირველს კი – მღერის (ან პირიქით);
 6. მელოდიის დაკვრა ფორტეპიანოზე - ყველა ტონალობაში;
 7. დაეუმატოთ მელოდიას აკომპანიმენტი;
 8. მელოდიის დაკვრა მარცხენა ხელით, მარჯვენათი ვუკრავთ აკომპანიმენტს.
 9. ვიმღეროთ მელოდია და ორივე ხელით დავუკრათ თანხლება;
 10. უკრავთ მელოდიას ისე, რომ არ უყურებთ კლავიშებს;
 11. ჩვენით ვიგონებთ (ვთხზავთ) ამდაგვარ მელოდიას (ან პიესას).
 12. ბავშვი მასწავლებელთან ერთად მღერის ორივე ხმას (რიგ-რიგობით);
 13. რითმთან შესატყვისობაში, პიესის მარცვლების -პირველი ასოებით ჩაწერა;
 14. ორივე ხმის რითმული ნახაზის დაკაკუნება;
 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 მეთოდის კიდევ ბევრი საინტერესო პასაჟებია, მაგრამ მათი პრაქტიკაში დანერგვა დღეისათვის გამოუხადებარია. 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, რადგან იგი ხალხური კილოების ნაირფეროვნებას ეყრდნობა და არა მხოლოდ მაჟორულ და მინორულ ტონალობას.

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

კარლ ორფი

1934 წელს გამოიცა კარლ ორფის კრებული („Schulwerk“ 1933), რომელიც რამდენიმე ტომს მოიცავდა. მათ შორის იყო „დასაკრავად განკუთვნილი პატარა წიგნი. სავარჯიშო-კლავირისთვის.“ (Carl Orff. Klavier-Ubung. Kleines Spielbuch). კრებული პირველი რედაქციით გამოქვეყნდა - „შულვერკ-ორფის“ საერთო სათაურით, რითაც ავტორი მიუთითებდა, რომ ფორტეპიანოს სწავლებაზეც ვრცელდებოდა მისი მეთოდი (16.1973:127-130). აღსანიშნავია ის, რომ როდესაც ვასრულებთ ორფის პატარა პიესებს, უცებ გამოვდივართ ვიწრო ინსტრუქტიულ-პედაგოგიური სამყაროდან, რომელშიც დიდი დროის მანძილზე უწევდა ყოფნა თუნდაც ლენინის მოსწავლეს და შევდივართ არა შაბლონურ, საოცარ ბავშვურ სამყაროში. ეს პიესები გვიპრობს თავისი სიახლით, ფერადოვნებით, ხასიათის რელიეფურობით, თავისი ბუნებრივობით. ისინი შესანიშნავია მუსიციერების 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 რეპერტუარში უცვლელი სახით გვხვდება მხოლოდ ორი ხალხური სიმღერა, თუმცა მთლიანობაში კრებულის სული ღრმად ხალხურია: ტონალური და რითმული მელოდიის საწყისი, ოსტინატოსა და ბურდონის გამოყენება; თავისებური გამეორებები ვარიანტებით - ყველაფერი მარტივი და გამჭვირვალეა. ტექსტის სწრაფად გადახედვისას (რომელიც ხშირ შემთხვევაში მეოთხედებით და მერვედებითაა მოცემულია), გეცნობით მარტივ, ხშირად პრიმიტიულ ინსტრუქციულ მუსიკას; მაგრამ ოდნავი ყურადღების გამახვილებაც კი საკმარისია, რომ მასში ამოვიცნოთ საოცარი სისადავე და სილამაზე.

კ. ორფი დიდ ყურადღებას უთმობდა შტრიხების, არტიკულაციის, ნაწარმოების ზოგადი ხასიათის შესწავლას, რაც ბავშვს ხელს უწყობდა შესრულებისას კონტრასტული დინამიურობის და სახასიათო აქცენტების 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 შეგეხვდა ჰალ-მთან).

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 მოსწავლეს 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 დამწეებებს.

ზ. ბორრისმა 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 მუსიკირების სურვილი; განუვითაროს ბავშვს გემოვნება, სმენა და ფანტაზია.
2. მოსწავლე უნდა მივაჩვიოთ ახალი ჰარმონიების მოსმენას. მისი ყური უნდა მიესადაგოს არა მხოლოდ ძველი ეპოქის მუსიკას, არამედ უნდა იქონიოს კავშირი თანამედროვე მუსიკასთან;

3. სწავლის პროცესმა მოსწავლეს უნდა გაუძლიეროს სურვილი, რომ იგი გაიწაფოს არა მხოლოდ სოლო, არამედ კოლექტიურ 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 - „ფორტე-პიანოზე დაკვრისათვის აუცილებელი ელემენტარული ცნობები“- ვერბალურ - განმარტებით ტექსტს. „რვეულის“ პირველ ნაწილში ბორრისმა შეიტანა არა მხოლოდ კლასიკოსების, არამედ თავისი საკუთარი პიესებიც. მათი მთავარი ღირსება მუსიკალური ენის თანამედროვეობაში გამოიხატება; ამავე დროს, ისინი გემოვნებითაა დაწერილი, რასაც ბავშვში შემოქმედებითი მუხტის გამოწვევა შეუძლია.
რეპერტუარი შემდეგი პრინციპითაა შედგენილი:
1. საკრავის ტექნიკური ათვისება (4 ან 5 კლასიზზე პოზიციური დაკვრა; შემდეგ მოცემული ჩარჩოს გაფართოება 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-რიტმული, სტრუქტურული).
4. კოლექტიური მუსიციერების შესასწავლად, ბორრისი საკმარისად არ მიიჩნევა 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 სათანადოდ ვერ დაეუფლება ნოტების კითხვას.

ალბერტ კრანცი

ალბერტ კრანცი - აღმოსავლეთ გერმანიის წარმომადგენელია; მას ეკუთვნის სახელმძღვანელო, რომელიც ზოგ ეპიზოდებში აშკარად განიცდის XIX-XX საუკუნეების ანალოგიური სახელმძღვანელოების გავლენას, ამავე დროს ცოტათი მოქველებულია მიიხნევა (**Kranz Albert, „Lehrgang im Klavierspiel“**). კრებული მოსწავლეს ეხმარება და ასწავლის პიესის ცალ-ცალი ხელით, პარალელური მოძრაობით გარჩევას. ავტორი მიიხნევდა, რომ მუსიკაში ჰარმონიული საწყისი უკვე უკანა პლანზე გადავიდა და ამდენად, მთავარ ადგილს ღინეარობას უთმობდა (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 ინსტრუმენტთან მუშაობას, აუცილებელია გარკვეულ ეტაპზე მომზადდეს 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 სხედასხვა სავარჯიშო, წინა მხრის გაგვარჯიშება ბრუნვითი ტრიალით, თითების დამოუკიდებლად დამუშავება, ხელის და ცალკეული თითის მოძრაობის დროს მხრის პოზიციის განსაზღვრა, ცერი თითის ამოდების პოზიციები და სხვ.).

კრანცის მიერ მოცემული სავარჯიშოები ხშირად გამოიყენება პედაგოგიურ მეთოდულ კაში, 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 სახელწოდებით „წიგნები ფორტეპიანოზე წასაკითხად.“ ამ სახელ-

მძღვანელოებიდან შეეჩერდებით მხოლოდ პირველ ტომზე, რომელიც დაწყებთათვისაა განკუთვნილი. 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 მასწავლებლებს, რომ მისი სახელმძღვანელო განკუთვნილი იყო საკითხავად (ამით ნოტების კითხვის აუცილებლობაზე აკეთებდა აქცენტს) და არა ყველა პიესის დასაზეპირებლად, რასაც ბევრი „საფორტეპიანო სკოლა“ ისახავს მიზნად. თუმცა, მიუხედავად მეთოდური თავისუფლებისა, გერსტენბერგის სახელმძღვანელო ზუსტად განსაზღვრული და სისტემატიზირებულია.

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

გერსტენბერგის სახელმძღვანელოს დადებითთან ერთად საკმაო ხარვეზებიც გააჩნია. ამ ავტორის განსაკუთრებულ დადებით მხარედ მივიჩნევთ მის სწრაფვას მოსწავლის შემოქმედებითი უნარის გასააქტიურებლად. 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 დაკრის სახელმძღვანელო - მისადაგებული დროის სულთან“. ავტორმა ამ ნაშრომის ორი რედაქცია გამოსცა, თუმცა განსაკუთრებული ნოვატორობით არც ერთი არ გამოირჩევა (16.1973:140).

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

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

იგი ცდილობდა მოსწავლეების გემოვნების განვითარებას; თუმცა, სამწუხაროდ ეს პიესები ბავშვებს სიხარულს ვერ ანიჭებდა, რადგანაც ისინი არც თუ საკმაოდ მაღალ მხატვრულ დონეზეა „გადააკეთებული“ (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 ცნობილი მუსიკოსების ცალკეული გამონათქვამებით (შუმანის, ლისტის, პაუერის და ა.შ.) მიუთითებს;
2. იგი მასწავლებელსაც თავისუფლებას ანიჭებს ამა თუ იმ მარტივი მუსიკალური ცნების დამოუკიდებლად ახსნისას;
3. თუ ახალ ნაწარმოებში მოსწავლისათვის უცნობი საშემსრულებლო ელემენტები გამოჩნდება, მასწავლებელი ვაძლევს მას მიუთითოს და განუმარტოს - კერძოდ რაზე უნდა გაამახვილოს ყურადღება მოცემული მინიატურის შესწავლისას.

ფრიც ემონტის

„თანამედროვე საფორტეპიანო სწავლების“ სერიას განეკუთვნება XX საუკუნის 60-იან წლებში გამოსული კრებული, რომელიც ფრიც ემონტს ეკუთვნის; მას ეწოდება „ფორტეპიანოზე დაწყებითი დაკრა“ (ორ ნაწილად); **Emonts Fritz. Erstes Klavierspiel. 1962.**

კრებულს ახლდა დამატებითი სანოტო რვეულები, სათანადოდ შერჩეული იოლი პიესებით, რომლებიც განეკუთვნებიან სხვადასხვა ეპოქასა და სტილს: ინგლისელი ვერჯინალისტებიდან - ბარტოკამდე, სტრავენსკიდან - ორფამდე.

სანოტო გრამატიკის შესასწავლად ემონტის ბურკარდის სისტემას ეყრდნობა: ერთდროულად ორივე სანოტო გასაღების შესწავლა და საყრდენად „დო“-ს (C1) გამოყენება ორ სანოტო სისტემას შორის (16.1973:142).

უნდა აღინიშნოს, რომ ემონტის არც კი იხსენიებს მოწაფის სმენის ან რითმის გრძნობას, მისი შემოქმედებითი უნარის განვითარებას, ფურცლიდან კითხვის საკითხს - მუსიკის სწავლებისათვის აუცილებელი ყველა ჩამოთვლილი კომპონენტი თვითდინებაზეა მიყრდნობილი.

ემონტსი უპირველეს რაღას ანიჭებდა საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარებას: მისი აზრით, საფორტეპიანო სწავლების უმნიშვნელოვანესი საფუძველი თითისა და კლავიშის კონტაქტის 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 მიგვითითებდა თავის ინვენციებში. ეს მეთოდიც საკმაოდ ცნობილია: საყრდენი - პირველი თითი გაჩერებულია (მაგ; დო-ზე), დანარჩენი თითები - ძლიერი ბგერის მისაღებად, რიგ-რიგობით, ზევიდან უკრავენ 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 ჩამოუყალიბებელი თითებისთვის არც ისე სასურველია მხოლოდ ამ ტიპის სავარჯიშოებზე შეჩერება.

თუმცა შესატყვისი მომზადების შემდეგ, ამ ტიპის სავარჯიშოები სასარგებლოა თითების გასამაგრებლად და მათი დამოუკიდებლად მოძრაობის გამოსამუშავებლად.

ოტტო ირმერი

XX საუკუნის 50-იან წლებში გამოვიდა ოტტო ირმერის სახელმძღვანელო - „გზა ფორტეპიანოზე მუსიციერებისათვის“ (**Irmer Otto. Ein Weg zum Musizieren am Klavier**).

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

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

ავტორი ძალიან სწრაფად მიიწევს წინ: ის მოსწავლეს შეასწავლის ორივე საგასაღებო ნიშანს, ქვინტურ პოზიციებს, რამდენიმე ხნის შემდეგ გადადის გრძლიობების გაცნობაზე. ავტორი საინტერესოდ გვიხატავს გრძლიობებს: „მეთელი-ნაბიჯი“, „ნახევარი-სიმშვიდე“, „მთელი-დასასრული“ 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 (ყდაფორმატი, პიესების თავსართი, ილუსტრაციები და ა.შ.), რაც სრულებითაც არ არის მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობის ფაქტორი ბავშვთან მუშაობის პროცესში.

ფრიც ისსელმან

„ახალი საფორტეპიანო სკოლა - მუსიკის პატარა რეგულით“ - ეს სახელმძღვანელო ეკუთვნის ფრიც ისსელმანს და გამოცემულია 1965 წელს (Isselmann 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 იკვეთება. პირიქით, მაქსიმალურადაა გამოყენებული უფროსი თაობების პედაგოგების მეთოდები: პირველივე სავარჯიშოები, რომელსაც კრებულში შევხვდებით, მოცემულია შემ-

დევნიარად: ყოველი თითი დაწვობილია კლავიშზე და უკრავს თითო-თითოდ, რამოდენიმეჯერ ერთმანეთის მიყოლებით. ეხლა კი გავეცნოთ სულ ბოლო სავარჯიშოს: მოსწავლე უკრავს 4 ბგერიან აკორდებს და მათში ერთმანეთის მიყოლებით გამოყოფს თითოეულ ბგერას.

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

ეს მეთოდი მისაღები და სასარგებლოა ფორტეპიანოზე სწავლის დაწყებით საფეხურზე. ხშირად პედაგოგები მოსწავლეებს პედლის ტაქტის ძლიერ დროზე გამოყენებისაკენ მოუწოდებენ. ამის გამო ბავშვები პედლის ჭეშმარიტ დანიშნულებას ვერ გებულობენ და მას მექანიკურად, ტაქტის ზომის გამო-სათვლელად 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 ნაშრომი „ფორტეპიანოზე ინდივიდუალური სწავლების მეთოდიკა“, რომელიც 1957 წელს დაიბეჭდა ლაიფციგში (22. 1977:3-90).

კა. მარტინსენი წლების მანძილზე ასწავლიდა უმაღლეს სამუსიკო სკოლებში: ლაიფციგში (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 მეთოდის კრიტიკულ გადამუშავებას მოჰყვა, მარტინსენი უთანაბრდება მსოფლიო მასშტაბის ისეთ პედაგოგ-თეორეტიკოსებსა და პრაქტიკოსებს, როგორებიცაა ა.გოლდენვაიზერი, ფ.ბლუმენფელდი, კიგუმნოვი, პ.ნეიჰაუზი, ს.ფაინბერგი და სხვა გენიალური მუსიკოსები.

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

1. **მოწაფეებში უნდა აღეზარდოთ შედეგების 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 ხელოვანის და მხატვრის სულს და არ გარდაიქმნება ცხოვრებისაგან გაუცხოებულ და თავისი მოწაფეებისათვის უცხო ადამიანად.
2. **საფორტეპიანო პედაგოგიკა დიდი ხნის მანძილზე ეფუძნებოდა დოგმას, რომლის თანახმადაც, სწავლების სისტემის საფუძველი იყო ფიზიოლოგია. მარტინსენმა დაამტკიცა, რომ პირველადი—ფიზიოლოგიური განწყობა უნდა შეიცვალოს პირველადი—ფსიქოლოგიურით.**
3. **სადავო საკითხი იყო (და ხშირად დღესაც გაისმის) ბგერათსიმადლებრივი ზუსტი სმენის (ანუ ე.წ. აბსოლუტური სმენის) საკითხი.** მარტინსენმა განმარტა: ის კი არ არის მნიშვნელოვანი, შეიძლება თუ არა მოწაფე 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 წარმოსახებად.
4. **მარტინსენის (და როგორც ირკვევა მსოფლიოს უდიდესი პედაგოგების და შემსრულებლების) ძირითადი მოთ-**

ხოვნა პედაგოგებისადმი შემდეგში მდგომარეობს: პირველივე გაკვეთილიდან მოწაფეც და პედაგოგიც მთელ ყურადღებას უთმობენ ფორტეპიანოს ბგერის სილამაზეს.

თავად მარტინსენის პედაგოგები იყვნენ ლისტის მოწაფეები ა. რაიზენშაუერი და კ. კლინდფირტი, 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, მელიოდის ასრულებდნენ თუ შემაერთებელ პარტიას. ეს მოთხოვნა გამართლებული 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 მოითხოვენ, რომ მოწაფემ „აღარასოდეს არ დაუკრას სმენით“, ე.ი. იგულისხმება სიმღერის ან რაიმე თავისუფალი კომპოზიციის დაკვრა. ასეთი „გაფრთხილების“ შედეგად მივიღებთ მუსიკოს-ხეიბარს, რომელსაც აღარასოდეს შეეძლება გახდეს ნამდვილი შემსრულებელი.

2). პროცესის წარმართვის სწორი კანონი:

ა) სმენიდან – კლავიშებისაკენ ე.ი. ბგერათშემოქმედებიდან – კლავიშებისაკენ.

ბ) ნოტების წაკითხვისას თვალის „ბრძანება“ არავითარ შემთხვევაში პირდაპირ არ უნდა გადაეცეს თითებს, თორემ ბავშვს ებადება კითხვა: რა საჭიროა სმენის განვითარება თუ ისედაც გამოდის ყველაფერი? თუ მეცადინეობა გაგრძელდა ასეთი თანმიმდევრობით: თვალი – კლავიში – სმენა, ბავშვი მალე

დაკარგავს სწავლით მიღებულ სიამოვნებას და თავს დაანებებს მუსიკის შესწავლას.

გ) სწორია პროცესი: თვალი –სმენა—კლავიში!

დ). სწორად ხდება, რომ ბავშვს (ან მოზრდილს) საკმაოდ კარგად განვითარებული თითები და ტექნიკა აქვს, ხოლო მსმენელი მაინც არ იხიბლება. ასეთ შემთხვევაში, ბრალი მთელი სიმძიმით პედაგოგს ედება, რადგანაც მან მოწაფეს სათანადოდ არ განუვითარა ბგერათშემოქმედების ნიჭი.

ე). ნოტების შესწავლა დამწყებთან მხოლოდ მას შემდეგ ხდება, როდესაც პედაგოგი დარწმუნდება, რომ ბავშვს ნაღვილად შეუძლია დაკვრა სმენის პრიმატით (ე.ი. სმენის „ხელმძღვანელობით“) იგულისხმება არა უბრალოდ – სმენა, არამედ „სულიერებით აღსავსე 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 გააუღერა ბგერა, ისინი ფორტეპიანოზეც ისევე უხეშად დაუკარავენ, როგორც იმღერებენ. არც ის შეიძლება ვიფიქროდ, რომ მხოლოდ სწორად სიმღერის გამო შეიძლება კარგი პიანისტი აღიზარდოს; მაგრამ ცუდი მანერით ნასწავლი სიმღერის შესრულება, ნამდვილად დიდ ზიანს აყენებს მომავალ ინსტრუმენტალისტს.

მარტინსენი ასე მიმართავს პედაგოგებს, რომლებიც დამწყებებთან მუშაობენ:

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

-2. გაადვილეთ მოწაფეში დაინტერესება ყველანაირი სავარჯიშოსადმი, რაც მიმართული იქნება ფორტეპიანოზე დაკვრასთან დაკავშირებით;

–3. გამების და არპეჯიოების დაკვრა, სტაკატოზე დაკვრა და ა.შ.; როდესაც დამწყები მოწაფე უკვე საკმაოდ სწრაფ ტემპში დაძლევენ ამ დაგალებას – მხოლოდ შემდეგ შეიძლება ნოტების შესწავლაზე გადასვლა.

მარტინსენის შეხედულება საფორტეპიანო ტექნიკის შესახებ:

- „უმჯობესია სულ არ იმუშაოთ ტექნიკაზე ე.წ. „სუფთა“ სახით, ვიდრე ვიმუშაოთ არა სწორად ან დამახინჯებულად.“

მარტინსენი თავის ნაშრომში მოიხსენებს სხვადასხვა მუსიკოსებს, მეცნიერებს, პოეტებსა და პედაგოგებს, თუმცა განსაკუთრებული ადგილი მუდმივად ფერენც ლისტს ეთმობა. მარტინსენი მიიჩნევდა, რომ მისი სწავლება მთლიანად ეყრდნობოდა ლისტის „მეთოდებს“ და გენიალური ლისტის პედაგოგიიდან ამოიზარდა.

მარტინსენისთვის ერთ-ერთი სახელმძღვანელო დებულება იყო ამონარიდი ლისტის მოწაფის დედის წიგნიდან, რომელიც გვაუწყებს: „ლისტი დასაწყისში ყოველმხრივ შეისწავლიდა ნაწარმოებს, ცდილობდა ყველა დეტალში გარკვევას, ყველა წვრილმანის შეცნობას. ამის შემდეგ მუშაობდა ხელებით და თითებით, რათა გადმოეცა ის შეჰყენებები და განცდები, რაც ნაწარმოების გაანალიზებისას შეიცნო, ლისტის სიტყვებიდან გამომდინარე, ყველაზე ძნელია ის ხელოვნება, როდესაც მსმენელებისათვის უნდა შექმნა იმის იდენტური ხატი, რომელსაც თავად შეიგრძნობ.

შეგრძნობა— თუნდაც ძალიან ინტესიური დოზითაც – ჯერ კიდევ არ იძლევა შესრულების გარანტიას. უნდა შეგეძლოს (უნდა გქონდეს უნარი) გადმოსცე ის, რასაც გრძნობ“.

მარტინსენის კიდევ ერთი სასარგებლო რჩევა: ფორტეპიანოზე შემსრულებლებს მუდამ უნდა გაავახსენოთ, რომ ოსტატობის დონის მოსამატებლად საჭიროა სხეულის ფიზიკური მომზადება და მოქნილობა. მუსიკოსი—შემსრულებელი – სპორტული ადამიანია და ისეთივე უნდა დარჩეს ბოლომდე.

თავი VI

XX საუკუნის ავსტრიული საფორტეპიანო სკოლა იოზეფ დიხლერი, მარია ლოეგერი

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

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

სახელმძღვანელო 2 ნაწილიანია; ყურადსაღებია ის ფაქტი, რომ ეტეობა 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 სწავლებაში უნდა ვეძიოთ, რაც იწვევდა გართულებას მუსიკის გრამატიკის შესწავლისას; ეს ნათლად გამოიხატებოდა ნოტების წაკითხვის 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 მუსიკირების უნარის გამოვლენას. ავტორები აქვე მიუთითებენ, რომ ტექნიკურმა განვითარე-

ბამ არ უნდა დაჩრდილოს ბავშვის შემოქმედებითი ნიჭი. დასახული ამოცანის გადასატრელად ავტორები განმარტავენ, რომ ბავშვის შემოქმედებითი აღზრდა უნდა დაიწყოს ხალხური სიმღერების სწავლებით, მათი მელოდიკის მშვენიერების წვდომით და მხოლოდ შემდეგ უნდა ვაზიაროთ ისინი „მაღალ ხელოვნებას.“

1). „სკოლის“ ავტორები მეტრო-რითმის შესწავლისას, თავიდანვე მიმართავენ ბუნებაში არსებულ რითმულ მოძრაობებს – როგორიცაა - 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 ლოვეკერი და დიხლერი მიიჩნევდნენ დიეზებისა და ბემოლების დაგვიანებული შესწავლას. ისინი მოუწოდებდნენ პედაგოგებს, რომ 5 თითიანი პოზიციური დაკვრა განეხორციელებინათ არა მხოლოდ თეთრ, არამედ შავ კლავიშებზეც ისე, რომ ბავშვებს ცერო თითიც გამოეყენებინათ დიეზებისა და ბემოლების დაკვრისას.

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

აქედან გამომდინარე, ავტორები ისეთ დასაკრავ მასალას გვთავაზობდნენ, რაც თითქმის სწავლების საწყის ეტაპზევე უზრუნველყოფს თითოეული ხელისთვის დამოუკიდებლობის გამომჟღავნებას. დიხლერის აზრით, მაშინაც კი, როდესაც ხუთ თითიან საგარჯიშოებს ვაკერეფინებთ ბავშვებს, შეგვიძლია და ვაღდებულებიც 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 ბეგრები, მარცხენაში –გადაბმული გრძელი ლიგით (და პირიქით). ეს საგარჯიშოები ხელს უწყობს ორხმიანობის მოსმენის შეჩვევას. ამის საფუძველზე მოსწავლე იოლად და სწრაფად დაძლევეს პოლიფონიურ ფაქტურას და რაც მთავარია, საწყის ეტაპზევე დაადგება პოლიფონიური აზროვნების არა მექანიკურ, არამედ სწორად განვითარების გზას.

4). დიხლერი და ლოვეკერი აკრიტიკებდნენ წინა კრებულების ავტორებს - სწავლების საწყისი ეტაპისთვის განკუთვნილი ნაწარმოებების გამო, რომლებშიც ბავშვისათვის ფორტეპიანო-

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

* ამიტომ, დიხლერი და ლოეგერი თავიანთი, „სკოლის“ პირველ ნაწილში ათავსებენ 5 თითიან პოზიციაში (ცერის ამოდების გარეშე) დასაკრავ საფარჯიშოებს; ავტორები ურჩევენ მასწავლებლებს: ორივე ხელით ცალ-ცალკე, 5თითიან პოზიციაში მელოდიის დაკვრას სხვადასხვა ტონალობაში და რეგისტრში, 5 ბგერის დაკვრას გამოტოვებული ბგერების სხვადასხვა ვარიანტის (მაგ; ტერციის – **c – e – f – g – a**) საშუალებით; ან მე-6 ბგერის დამატებას - გამეორების (მაგ: **d – e – f – g – a**) ხარჯზე.

5). ასევე ყურადსაღებია წინამდებარე, „სკოლაში“ სწავლების საწყის ეტაპზევე ყურადღების გამახვილება მელოდიური ხაზის ლოგიკურ დაყოფაზე. ფრაზირებისა და არტიკულაციის დროული შესწავლა უადვილებს ბავშვს დასაკრავი ნაწარმოების სტრუქტურაში ორიენტირებას.

მიუხედავად მთელი რიგი დადებითი მეთოდური პრინციპებისა, 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 ბოჟე იმპროვიზაციის სწავლების ხერხები

ვენის უნივერსალურმა გამომცემლობამ - 1984 წელს დაბეჭდა ჰერალდ ბოჟეს „საფორტეპიანო სკოლა,“ რომელიც 2 ტომისაგან შედგება; თითოეული მათგანი შეიცავს თეორიულ რვე

ულს – მასწავლებლისათვის და საფორტეპიანო ლიტერატურას – ბავშვებისათვის; (**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 ყურადღებას 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 ფაქტს მუსიკალური თვალსაზრისით გამართლებული მიზეზი და საფუძველი გააჩნია: სწავლების მიზნიდან გამომდინარე, მოსწავლეებს შესაძლებლობა ეძლევათ 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: მოსწავლეებმა უნდა ისწავლონ თავიანთი საკრავების შესაძლებლობები, განთავისუფლდნენ დამკვიდრებული (ხშირად - ტრადიციული) წესებიდან, მოიძიონ შესრულების ახალი გზები. ამ მიზნის განსახორციელებლად მოსწავლეს შეუძლია დაუკრას: 1). მარტო (სოლო); 2). მაგრამ, უკეთესი შედეგის მისაღებად შესაძლებელია სხვასთან ერთად იმპროვიზირება - მხოლოდ სანოტო ტექსტის გარეშე. ჯგუფური იმპროვიზაცია ნიშნავს: იმოქმედე და ირეაგირე 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 დაიწყო ზუსტი ტექსტის ჩაწერა, მას მოჰყვა ახალი წესების შემოღება, რაც მოითხოვდა ტექსტის ზუსტად დაკვრას. ამან ძალიან დააკნინა შემსრულებლის შემოქმედებითი პოტენცია. მანამდე სოლისტი – შემსრულებელი — თავად იფონებდა და ასრულებდა კადენციას; თანდათან ეს ნიჭიერება დაიწეებას მიეცა. დღეს შემსრულებლის ძირითადი მიზანია უკვე კომპოზიტორის ან რედაქტორის მიერ დაწერილი სანოტო ტექსტის ზუსტი შესრულება. რაკი არსებობს ასეთი მოთხოვნა – ის უნდა შესრულდეს. მაგრამ უზუღვებელყოფილი და შეზღუდული ხდება შემსრულებლის კრეატიულობა, რაც საუკუნეების მანძილზე მაღალი კლასის მუსიკოსის საზომად ითვლებოდა.

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

თილზე ნოტებით სწავლის პროცესს, იმპროვიზაცია თან უნდა მიჰყვებოდეს, 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 გაჟღერებულ კომპოზიციაზე უცაბედად ირეაგირონ და საკუთარი შეხედულებისამებრ იმოქმედონ.
- იმპროვიზირების და თავისუფალი ერთად დაკვრის დროს, სხვადასხვა მომენტები თამაშობს როლს: მაგალითად: ერთ-ერთ დამკერელს სურს აჩვენოს (ან დაამტკიცოს) თუ რა ტექნიკური შესაძლებლობები აქვს, მეორეს სურს აჩვენოს - თუ რამდენად მრავალფეროვანი მუსიკალური იდეები აქვს, მესამეს უნდა - თავისი განწყობილება გადმოსცეს, მეოთხეს 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 მიზანი.
- 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 კრიტიკულად შეფასდება მოლაპარაკებულ დავალებასა და იმპროვი-

ზაციის მიზანს შორის მიღწეული შედეგი (შეიძლება შეფასდეს შუა შედეგიც). ეს ზეგავლენას ახდენს დაგეგმვების 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 გაჟღერებულ შედეგებში?
4. რომელი ურთიერთქმედებები არსებობდნენ და დაიკარგნენ(ჩაიძირნენ)?
5. როგორ შეიძლება დაიგვეგმოს და დაიხვეწოს ერთმანეთთან შეთანხმებული გარკვეული რეაქციები?
6. ყველა მონაწილეს მიეცა სოლისტობის შესაძლებლობა თუ ჯგუფმა გადაფარა?

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

- 1). ჟღერადობა შექმენი: მაგ: ჟღერადობის ღრუბელი.
- 2). ფორმის გადასვლები შექმენი: აღმავლობა, საწინააღმდეგო მოძრაობები, კონტრასტული გადასვლები და ა.შ.

3). ბგერების გარკვეული თვისებები დაგვეგმილად შეცვალე; მაგ: ხმის ამაღლება, ტემპი ნელდება და ა.შ.

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

5). განწყობილება ან გრძნობები გამოხატე; მაგ: სიბრაზე, მოწყენილობა, 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). შეეცადე დაუკრა შემდეგნაირად: მაგალითად - ორი სრულიად სხვადასხვა ინსტრუმენტი უკრავს ერთმანეთის საწინააღმდეგოს; სანამ თითოეული შემსრულებელი ცდილობს ერთმანეთის მიბაძვას, აღმოჩნდება, რომ ისინი ნელ-ნელა ემსგავსებიან ერთმანეთს (ინსტრუმენტთან ერთად შეგიძლიათ ხმაც მიახმაროთ).

ბ). ან ორი ჯგუფი უკრავს ერთმანეთის საწინააღმდეგო კომპოზიციას; ნელ-ნელა თითოეული ჯგუფი ერთმანეთის ელემენტებს 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 დაასრულე მისი თემა, შეუშალე ხელი.....

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

პედაგოგებს უურჩევთ:

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

2). მოსწავლეების შესრულებული იმპროვიზაციები უნდა ჩაიწეროს და შედგეს კატალოგი, რომლებიც ბავშვებს გამოცდილებას გადასცემს, სწორად შესრულებული ნიუანსები იქცევა იმპროვიზაციის წესებად, რომლებსაც საჭიროების შემთხვევაში მესსიერებაში მოიხმობენ;

მოსწავლეებისათვის განკუთვნილი რჩევები:

- ყველა იმპროვიზაციაში შეიყვანე აღამიანის ხმა (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, რომლებსაც დაგვიანებული ჟღერადობა აქვს: მაგალითად - გიტარას მიეცი საშუალება, რომ ბოლომდე გაჟღერდეს; შეეცადე მიბაძო სიმებიან საკრავებს.....

რეალურად თუ შევხედავთ, **იმპროვიზაცია ისევე რთულია, 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 აღწერილი 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. მაღლე მათ შეემატა სოლო სიმღერის, ფორტეპიანოს, ვიოლინოს და ვიოლონჩელის კლასები. ცხადია, რუსული სამუსიკო სკოლის სასწავლო მეთოდები ევროპულ გამოცდილებას ეყრდნობოდა. საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ფორტეპიანოზე დაკვრას ასწავლიდნენ: ძმები - ანტონ და ნიკოლოზ რუბინშტეინები, ნ.დ. კაშკინი და ელ. ლანგერი, რომლებსაც განათლება ევროპაში ჰქონდათ მიღებული და ზოგი მათგანი იქ დამსახურებული პოპულარობითაც სარგებლობდა. ძალიან მაღლე კონსერვატორიას შეემატა საყვირის და ფლეიტის კლასები... დღითიდღე 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, სახეიმოდ გაიხსნა მოსკოვის სახელმწიფო კონსერვატორია. თავიდანვე გამოიკვეთა მისი დევიზი: კონსერვატორიის დანიშნულებად მიიჩნიეს, გზა გაეხსნათ რუსი ტალანტებისათვის, მიუხედავად იმისა, თუ რა წარმომავლობის 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 სთაგვემი 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, ზევერები 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 უძღვებოდნენ ისეთი პროფესიონალები, როგორებიც იყვნენ - ნ.რუბინშტეინი, ადოლფი, ი.ვენიავესკი და ადიუბუკი (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 შეხედუბოდით ვერც ერთ უნიჭო მოსწავლეს. მისი გაკვეთილები გამოირჩეოდა ინდივიდუალობით და მოწაფისადმი 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 ელასტიურობას. საინტერესო იყო გარკვეული ნაწარმოებების მიმართ გაკეთებული მისი მეთოდური მითითებები: შოპენის e-moll კონცერტის ფინალში, აკორდების შესრულებისას ნ.რუბინშტეინი მოითხოვდა, რომ ფორტისიმოზე დაწერილი აკორდები შეესრულებინათ მთელი კორპუსის ჩართვით და მხრებიდან ზეწოლით. ასევე: შოპენის „იანანა“-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; უფროსკლასელებს კი უფლებას აძლევდა თავად შეერჩიათ ნაწარმოებები.** მათი ნიჭიერების დონის მიუხედავად, ნ. რუბინშტეინი ყოველ მოსწავლეს ინდივიდუალურად უდგებოდა, რათა მათში გამოეყო ძლიერი, და საჭიროებისამებრ განევითარებინა სუსტი მონაცემები.

- კონსერვატორიაში მოსწავლეების მონაწილეობით იმართებოდა დახურული კონცერტები; დღემდე შემონახული რამოდენ

ნიმე კონცერტის პროგრამა გვაუწყებს, თუ რა ნაწარმოებებს ასრულებდნენ ისინი;მათ შორის იყო: ბეთჰოვენის სონატები, მენდელსონის „სერიოზული ვარიაციები“, პიესები 4 ხელისთვის, დიუსეის კონცერტი და ა.შ. ღირექტორისა 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 გარკვეულწილად შელახავდა კონსერვატორიის რეპუტაციას.

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

- საყურადღებოა ის ფაქტი,რომ კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა პედაგოგიკის კლასები, ვინაიდან ყველა სტუდენტი, ვინც იქ სწავლობდა, არ აპირებდა არტისტობას; ზოგიერთი მხოლოდ პედაგოგობისთვის ემზადებოდა. სტუდენტის მიერ პედაგოგობის სტატუსის მოპოვებას განსაზღვრავდა ის ფაქტი, თუ რამდენად კარგად მოამზადებდა და წარადგენდა 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 იღებდნენ 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). ღუეტი, ტრიო ან კვარტეტი;

4). ნოტიდან სწრაფი კითხვის, ტრანსპონირებისა და სხვადასხვა გასაღების სწრაფი ცვალებადობის 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 მოწაფე; იგი მოღვაწეობდა ლენინგრადის ერთ - ერთ სამუსიკო სკოლაში. მან 1971 წელს გამოაქვეყნა ნაშრომი „პიანისტური უნარ-ჩვევების აღზრდისათვის.“

(Шмидт-Шкловская А. О воспитании пианистических навыков. 1971).

პიანისტის ხელის ორგანიზებასთან დაკავშირებით ანა შმიდტი-შკლოვსკაია ხანგრძლივად იკვლევდა სხვადასხვა მეთოდებს, შეისწავლიდა პიანისტის ხელის პროფესიულ დაავადებებს (ხელის დაჭიმულობას, მხრის ტკივილს, მაჯის დაჭიმვას და ა.შ.). დაკვირვების შედეგად მივიდა დასკვნამდე, რომ ზოგი პიანისტის მიერ შემსრულებლის კარიერაზე უარის თქმის მიზეზი იყო არა მოცემული პიროვნების პროფესიული უპარგისობა, არამედ ამის მიზეზი დაწყებით ეტაპზე საკრავზე არასწორი მეთოდით სწავლებაში უნდა ვეძიოთ. ამ ხარვეზების გამოსწორების მიზნით, ა.შმიდტი-შკლოვსკაიამ შეიმუშავა აპრობირებული და სწორი მეთოდი ფორტეპიანოზე დაწყებითი სწავლებისათვის.

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

პიანისტის წარმატებული მუშაობისათვის აუცილებელია აქტიურ-ტონუსიანი კუნთები.

ფორტეპიანოზე სწავლების და ნაწარმოების შესრულების პროცესი ბავშვისათვის უნდა იყოს სასიამოვნო, მშვიდი, თავდაჯერებული და კეთილგანწყობილი.

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

- დაუშვებელია კლავიშზე ფრჩხილებით შეხება; ყველა შემთხვევაში, ნებისმიერი ბგერის მისაღებად, მთლიანად ან ნაწილობრივ, კლავიშზე გამოიყენება თითის წინა ფალანგების ბალიში. ბგერის აღება დაუშვებელია დარტყმით და ბიძგებით. კლავიშს უნდა შეეხეთ მგრძნობიარე „ბალიშებით.“

- თითების მდგომარეობის შერჩევისას - ხელის აგებული ბასთან ერთად, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ დასაკრავი ნაწარმოების ფაქტურა. **შავ კლავიშებზე უფრო მოსახერხებელია შედარებით გაშლილი თითებით დაკვრა – განსაკუთრებით პატარა ხელის შემთხვევაში.** მიუხედავად ამისა, ასეთმა თითებმა არ უნდა დაკარგოს მოქნილობა და იოლად შეკუმშვის უნარი. **სამაგიეროდ, თეთრ კლავიატურაზე პასაჟების დაკვრა მიზანშეწოლილია უფრო ორგანიზებული და მომრგვალებული თითებით. გაშლილი აკორდების დაკვრის დროს, თითები უნდა გაიშალოს იმდენზე, რომ ხელისგული არ დაიძაბოს.**

- შემდგომ ეტაპზე ა.შმიდტი-შკლოვსკაია დაწვრილებით განიხილავს ყოველი თითის ფუნქციას, აგებული ბას, მოძრაობის მიმართულებას და ა.შ.

ვარჯიში

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

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

2). თითის წვერებზე აწვეისას და ნელა ჩასუნთქვისას ხელებს ნარნარად ვწვეთ ზევით. ამ დროს ორივე ხელის მტევანი თავისუფლად გვაქვს ჩამოკიდებული. შემდეგ ხელებს მსუბუქად გავშლით და ამოსუნთქვასთან ერთად ვიხრებით წინ და ხელებს თავისუფლად მივუშვებთ, ისინი ქანაობენ მანამ, ვიდრე თავისით არ გაჩერდებიან.

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

სუნთქვის ვარჯიშები:

1. დაკერის დროს აუცილებელია ჩუმად და მშვიდად სუნთქვა;

2. კულმინაციის დროს დაუშვებელია სუნთქვის შეკავება;

3. გამართული კორპუსი - კარგი და სწორი სუნთქვის გარანტია;

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

• სასარგებლო სავარჯიშო: წინ გაწეული 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 მეთოდით და ანალოგიური მოძრაობით ხდება მარჯვენა და მარცხენა ხელით არპეჯიოების, ტრემოლოსა და სხვა ფიგურაციების შესრულება.

თითების გასამაგრებელი ვარჯიში

ნაშრომში ა. შმიდტი-შკლოვსკაია დაწვრილებით განიხილავს:

1. ყველა თითით თავისუფლი მოძრაობის შესრულების შესაძლებლობას;

2. თითების გააქტიურებას;

3. ბავშვისათვის უადრესად საყურადღებო და საჭიროა სავარჯიშოები ფეხისათვის: ზუსტი პედალის ასაღებად საჭიროა ფე-

ხის თავისუფალი გადაადგილება და პედალზე - ფეხის გულის მდებარეობის განსაზღვრა. ფეხის გულის ბოლომდე დაჭერა პედალზე იწვევს ჭუჭყიან ჟღერადობას. ეს ხდება იმ შემთხვევაში, თუ ფეხი დაჭიმულია. ფეხის გული პედალზე იდება თითების ძირთან ახლოს, ფეხის გულის ზედა ნაწილში. პედალის მოხმარებისას ფეხის ზევიდან დაჭერა და პაერში გაჩერება და უშვებულობისეთი შეგრძნება უნდა იყოს, თითქოს ფეხი შეზრდილია პედალთან. ფეხის ძირითადი დაწოლა მოდის ქუსლზე, მუხლი და ფეხის გული – თითებიანად თავისუფლად მოძრაობს.

მოსამზადებელი სამუშაოები საკრავიდან ბგერის გამოსაცემად გულისხმობს იმ მოძრაობების შესწავლას, რომლებიც ხელს უწყობენ ბავშვის კლავიატურასთან მიჩვევას და საერთოდ – ფორტეპიანოსთან დაახლოვებას (ამ მიზნით მასწავლებელი პიუბიტრზე 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-შკლოესკაიას რჩევას ბუნებრივი, სავსე, მღერადი, ე.წ. „მომრგვალებული“ბგერის მისაღებად: აუცილებელია ბგერის აღება უშუალოდ-ყოველგვარი დამინებისა და მომზადების გარეშე, რადგანაც სპეციალური მომზადება სპაზმას იწვევს კუნთებში, რაც შემდეგში ხელის გასათავისუფლებელ რთულ სავარჯიშოებს საჭიროებს.

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

მუსიციერების შესახებ

წინამდებარე ნაშრომის მიზნიდან გამომდინარე, მუსიციერების უნარის გამოსამუშავებლად, აუცილებელი იქნება ყურადღების გამახვილება ა. შმიდტი-შკლოესკაიას მიერ შემოთავაზებულ - ფურცლიდან კითხვის ჩვევის გასავითარებელ მეოთხეზე.

ავტორი მუსიკოსებში ფურცლიდან კითხვის უნარის დაქვეითების შემდეგ მიზეზებს ასახელებს:

1. ფურცლიდან კითხვის კულტურაზე უარყოფითად იმოქმედა ოჯახური მუსიციერებისადმი 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 ისწავლიან 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 არა 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). ბეგრათა პორიზონტალურ თანმიმდევრობაში - პირველი ნოტი.

ორივე შემთხვევაში, აღნიშნული პირველი 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 ჰარმონიული ნაგებობები; გამები, არპეჯიოები 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, მრავალშრიანი და მრავალგანზომილებიანია; იგი საჭიროებს რამდენიმე მიმართულებით გააზრებას; როგორც ვერტიკალური, ისე პორიზონტალური 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 დაუფლება. ეს მიიღწევა სპეციალური სავარჯიშოების მეშვეობით. მაგალითად:

ა). მოსწავლეს ვაძლევთ აკორდულ წყობიან პიესას - შუმანის „საყმაწვილო ალბომიდან“;

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

აუცილებელია ყურადღების გამახვილება შემდეგ გარემოებებზე !

არა კონტროლირებადი რეფლექსები:

1. კლავიშზე ჩაბლაუჭება, მხრების აწევა, ზურგის დაძაბვა, ასევე კისრისა და სახის კუნთების დაძაბვა. თუ კი ყველა ეს თვისება დროულად არ აღმოიფხვრა, იგი ჩვევაში გადაიზრდება და შეუძლებელი იქნება მისი აღმოფხვრა.

2. ხშირად სათანადო ყურადღებას არ ანიჭებენ სპეციალურ სავარჯიშოებს. ამის გამო ბავშვი, რომელსაც არ გააჩნია სათანადო ბაზა, ვეღარ უმკლავდება რთულ რეკერტუარს, ამის გამო მოსწავლეს, რომელსაც უწევს სულ უფრო გართულებული ტექნიკური ნაწარმოების დაკვრა, ეწყება 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 ხალისსა 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 პიე-

სები – სასურველია დავეუკრათ 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 მომრგვალებუ-
ლი თითები ამიტომ, უმჯობესია ბუნებრივ მდგომარეობაში ხე-
ლით დაკვრა (მოძრაობა). მაგისე, როგორც რაიმე ნივთის აღები-
სას ვიქცევით, ანუ თითები – ორგანიზებულია.

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

* * *

ა.დ. ალექსეევი

„ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდთა“

ბავშვის მხატვრული აღზრდა სამართლიანად ითვლება
საპასუხისმგებლო და რთულ საქმედ, რომელიც მოითხოვს სპე-
ციალურ მონაცემებსა და შესატყვის ცოდნას. თუ პედაგოგები
ბავშვებს ფორტეპიანოზე მეცადინეობას დააწყებინებენ უშუა-
ლოდ სანოტო დამწერლობის ახსნით, სწავლების ამგვარი მე-
თოდის გამოყენებისას, მოსწავლის მიერ ნაწარმოების შესრუ-
ლება თავიდანვე ფორმალური და უსიცოცხლო ხდება.

XX საუკუნის II ნახევრის საბჭოთა პერიოდის მეთოდის პრინციპების თანახმად, ბავშვი პირველივე გაკვეთილებიდან
უნდა ვაზიაროთ მუსიკალურ ხელოვნებას, მივაჩვიოთ ყურადღე-
ბით უსმინოს მუსიკალურ მეტყველებას, ჩასწავდეს მის აზრსა
და წყობას, შეიცნოს ჟღერადობის ხარისხი. მოსწავლის სმენი-
თი აღზრდა უნდა ხორციელდებოდეს ბავშვისთვის მისაწვდომ,
მაღალ მხატვრულ და საინტერესო მასალაზე დაყრდნობით. ამ
მიზნით ყველაზე უმჯობესია გამოვიყენოთ საბავშვო სიმღერე-
ბი, რის წყალობითაც ბავშვში მატულობს ინტერესი მეცადინე-
ობის მიმართ. სიმღერის შესწავლის პროცესში ბავშვი თანდა-
თან უნდა მივაჩვიოთ იმას, რომ გაიაზროს შესასრულებელი მუ-
სიკა, მიაქციოს ყურადღება მელოდიის მოძრაობის მიმართულე-
ბას, 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 ოქტავეებში ბგერების მოძებნა. ეს ხდება მანამ, ვიდრე დავიწყებდეთ დაკვრის შესწავლას; ასევე საჭიროა ბავშვი ინსტრუმენტთან 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 ხარისხს. ბგერა უნდა იყოს ღრმა, მღერადი, ხანგრძლივი. უნდა ვერიდოთ როგორც უფერულ, ე.წ. „თეთრ“ ბგერას, ასევე უხეშ, მყვირალა ბგერასაც. ეს ჩვევა (რომელსაც უადრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს ფორტეპიანოზე დაკვრის პროცესში), საჭიროებს გამუდმებით, მთელი რიგი წლების მანძილზე განიცდიდეს სრულყოფას, რისთვისაც უნდა გამოვიყენოთ სასწავლო მასალის თანდათანობითი გართულება.

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

ბგერათწარმოების განხორციელების გზაზე ჩანაფიქრის რეალიზაციისათვის აუცილებელია მოძრაობების ინტუიციური მოსინჯვა:

1. სიმღერების აწყობა; სასარგებლოა აწყობილი სიმღერების ტრანსპონირება ერთ ან ორ ტონალობაში.
2. სიმღერების აწყობა, ისევე როგორც ცალკეული ბგერების აღება, უნდა განვახორციელოთ მორიგეობით - მარჯვენა და მარცხენა ხელით, იმისთვის, რომ ორივე ხელი თანასწორად განვითარდეს.
3. სანოტო ანბანის შესწავლა; როდესაც ბავშვის მუსიკალური და სმენითი განვითარება მინიმალურად მიანიჭ სწორი გზით იქნება წარმართული და იგი დაეუფლება ბგერათწარმოების 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 – ორწილადისა თუ სამწილადის ცნება მასწავლებელმა შეიძლება გააცნოს მოსწავლეს ჯერ კიდევ ბგერის სიმაღლის ჩაწერის გაცნობამდე; ეს სორცეიდლება ნასწავლი სიმღერებისა და სხვა მუსიკალური მასალის მაგალითზე. წარსულში ზომის განმარტებისას საწყისად იღებდნენ მთელ ბგერას. მეოთხედზე მეტი და ნაკლები გრძლიობები გადაითვლება სიმღერის შესრულების დროს.

•მეთოდური თვალსაზრისით მეტად მნიშვნელოვანია, რომ სანოტო ჩანაწერი მოსწავლის მიერ აღქმული იყოს, როგორც მუსიკალურად გააზრებული ბგერათშეთანხმების ფიქსაცია.

•ამგვარად, სიმღერა, რომელიც თავდაპირველად შეისწავლება სმენით და სრულდება ხმით, შემდეგ აიწყობა ინსტრუმენტზე, მომავალში კი წარმოადგენს მასალას მუსიკის ჩაწერის პირველი ცდებისთვის.

•მუსიკის ქალაქზე ფიქსაციასთან ერთად საჭიროა ვივარჯიშოთ ნოტების კითხვაშიც. ამ მნიშვნელოვანი ჩვევის გამომუშავება მოითხოვს სისტემატურ მუშაობას მთლიანი სასწავლო პროცესის მანძილზე.

•აუცილებელია თავიდანვე შევერჩიოთ ბავშვს შინაარსიანი და მრავალფეროვანი ნაწარმოებები. 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 განავითაროთ მრავალფეროვანი ტექნიკური უნარ-ჩვევები.

ფორტეპიანოზე დაკერის სწავლების მეთოდისათვის:

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 - ახალი საფორტეპიანო სკოლის შექმნა

ახალი სკოლის სტრუქტურისთვის მიზანშეწონილია ისეთი სასწავლო სისტემის შექმნა, რომელსაც შეეძლება ხელი შეუწეოს 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 პიესები-სა და სავარჯიშოების კრებული; მისი შექმნის ძირითადი დანიშნულებაა - ბავშვს დაეხმაროს საშინაო დავალების დამოუკიდებლად შესრულებაში. ეს არის კრებულის ძირითადი ფუნქცია“ (16, 1973: 241-268).

ამდენად, უშუალოდ ბავშვებისათვის განკუთვნილი „სკოლაში“, არავითარ შემთხვევაში არ უნდა იყოს ჩაწერილი 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 პნეიმაუზის 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 ნიჭის მქონე ბავშვებზე. ამდენად, პედაგოგს უნდა ხელეწიფებოდეს 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 თემე-

ბის მიხედვით – თვით სასწავლო ლიტერატურის ლოგიკური განვითარებიდან გამომდინარე: თანმიმდევრულად უნდა იყოს მითითებული ყველა ნომრები, რომლებიც ემსახურება, მაგალითად-სანოტო გრამატიკის შესწავლას, ფურცლიდან კითხვის დაუფლებას, საფორტეპიანო 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.ბარენბოიმის აზრით, სასურველია „სკოლა“ მიმართული იყოს არა თეორიულ მასალაზე, არამედ **ცოცხალ სასწავლო პროცესზე და განვითარდეს სპირალურად:** ერთი პრაქტიკული დავალებიდან –მეორეზე და თანდათან, ამომწურავად მიეწოდოს მოწაფეს შესატყვისი საფეხურისათვის შესატყვისი მასალა: სმენის განვითარება და მუსიკის ემოციური 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.

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

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

საზოგადო, ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლება 6-8 წლის ასაკიდან იწყება. ამიტომ, როდესაც ავტორები „სკოლის“ შედგენას იწყებენ, სასურველია მისი ადრესატების თავისე-

ბურებების, კერძოდ კი – მათი ასაკობრივი ფსიქოლოგიის გათვალისწინება. ბავშვთა ასაკთან დაკავშირებით ბ.მ. ტეპლოვი აღნიშნავდა: „ხელოვნების აღქმა - აქტიური პროცესია, რომელშიც შედის მამოძრავებელი ელემენტები (რითმი), ემოციური განცდა, წარმოსახვის მუშაობა და „აზრობრივი მოქმედება.“ 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 წარმოშობს 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 უშუალოება, 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 მისაღწევი მიზანი: ხანგრძლივი და უწყვეტი მიზანდასახულობის გამომუშავება - ურომლისოდაც უწყვეტი მუსიკალური პროცესის მიღება შეუძლებელია. აქედან გამომდინარე „სკოლის“ ავტორებმა უნდა გაითვალისწინონ შემდეგი: მოსწავლეს უნდა მოსწონდეს ის ნაწარმოები, რომელსაც წაიკითხავს და შეასრულებს.

რისთვის ვასწავლით?

რას ვასწავლით?

ამ საკითხთან დაკავშირებით საჭიროა სწავლების შემდეგი კომპონენტების გათვალისწინება:

- 1). მუსიკის განცდა და მუსიციზმით მიღებული სიამოვნება;
- 2). მუსიკალურ-ინტონაციური სმენა – ფერადოვანი ბგერათსიმადლებრივი 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 ყურადსაღები ფაქტი - ბარენბოიმი მიიზნეეს:

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

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

• როგორ ვასწავლით?

პელაგოგიურ პრინციპებთან 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.ადნინიშნულ საკითხთან დაკავშირებით საინტერესოა ლ.ვ.ზანკოვის აზრიც:

ა).პირველი გზა გულისხმობს,რომ მოსწავლე დებულობს განსაზღვრულ ინფორმაციას, ასრულებს დავალებებს, სავარჯიშოებს, რომლებიც აუცილებელია მოცემული საგნის ასათვისებელი ჩვევების დასაუფლებლად.

ბ).მეორე გზა მოწოდებულია იმისათვის,რომ მოსწავლე წარმართოს განვითარების გზით..სამწუხაროდ,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 მიიზნეეს, რომ ე.წ.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 დამოუკიდებლობის 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 ბასაფიევი: „ტაქტის ძლიერი და სუსტი დრო, ფორტე და პიანო, ტონალობების და კილოების მკვეთრი დაპირისპირება, სხვადასხვა ტემპებისა და ტემპრების ცვლილება და დაპირისპირება, სხვადასხვა ხმოვანი კომბინაციების შედარება და ა.შ.; კონტრასტების შემდეგი ეტაპი მოიცავს: ვერტიკალურ და ჰორიზონტალურ, დამწერლობას,“ პოლიფონიასა და ჰომოფონიას, მელოდიურ და ჰარმონიულ ფიგურაციებს, ორნამენტიკას, ძირითადი იდეის გადმოცემას, უნისონურ და მრავალხმი-

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

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

გარდა აღნიშნულისა, 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 ბგერათსიმღლეები იგივე 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, არამედ მთავარია - მან განიცადოს ახალი ემოციური ნიუანსი.

ამიტომ საფორტეპიანო კრებულში („სკოლაში“) მასალა ისე უნდა განლაგდეს, რომ მკვეთრად გამოხატული კონტრასტულობიდან თანდათან 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 ძვეს. იგულისხმება „სატყუარა“ (სტანისლავსკი), რომელსაც შეეძლება ბავშვის ფანტაზიის ამოქმედება. სამუსიკო-სამეხსრულებლო პედაგოგიკა სწავლების სხვადასხვა ეტაპზე ფართოდ იყენებს ამ მეთოდს, თუმცა საწყის საფეხურზე ნაკლებად მიმართავენ ამ ხერხს. ამის მიზეზია მოწაფის მცირე ასაკი, რომელიც დამაბრკოლებელი ფაქტორია საჭირო ასოციაციური კავშირების მოძიებისას; ამდენად, ეს საკითხიც უნდა გაითვალისწინონ „სკო-

ლის” შედგენის დროს. კრებული ავტორის (ან ავტორების) მიერ, აღნიშნული შენიშვნების გათვალისწინებით სპეციალურად დაჯგუფებული და ორგანიზებული მასალა, გვევლინება ბავშვის ფანტაზიის ასამოქმედებელ მნიშვნელოვან დიდაქტიკურ საშუალებად. ასეთ შემთხვევაში, შესაძლებელია გონებრივად გავარჯიშებული ბავშვი, ყოველგვარი დახმარების გარეშე მივიღეს 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 მოწაფემ სხვა ნაწარმოებებიც ისწავლა), „სკოლაში“ ისევ გამოჩნდება ზემოთ აღნიშნული მელოდია, მხოლოდ უკვე -თანხლებით; შემდეგ ეტაპზე ბავშვს უკვე სრული სახით(მელოდიით, ბანში თანხლებითა და შუახმებით) მიეწოდება ნაწარმოები: მოწაფეს 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, თუ მცა 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 გასაგარჯიშებლად, 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.გიგოტსკის თავის ნაშრომში წამოყენებული ჰქონდა კონცეფცია ბავშვის გონებრივი განვითარების ორი დონის შესახებ. ამავე იდეას განაგრცობს ლ.გ.ზანკოვი სწავლების პროცესში I-II კლასის მოწაფეების 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 ხელეწიფება 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 დიდაქტიკური მეთოდების მზამზარეულად მიწოდებას. არაა გამართლებული დავალებების (განურჩევლად ყველა სათვის) 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; / ბგერების განთავსება სანოტო ხაზზე;
2. ზომა (დირიჟორობის პრინციპის ჩვენება; ხელის მოძრაობის მიმართულება). ტაქტის ხაზი; / ბგერათა 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 დამასრულებელი ბგერის გარეშე; მყარი საფეხურების დასახელება (I, III, V); მყარი საფეხურების სიმღერა, შემდეგ სიმღერით V საფეხურიდან ზევით (ე.ი. ქვარტის) და V საფეხურიდან ქვევით (ე.ი. კვინტის) აღება; არპეჯიოს სამღერა და საფეხურების გამოტოვება;
4. თეთრ კლავიშებზე მოძრაობისას დიდი და პატარა სეკუნდის ჩვენება; სეკუნდების ჩაწერა სანოტო სისტემაზე.
5. დო მაჟორის შემდეგ იმავე სავარჯიშოების სოლ და ფა მაჟორში შესრულება.

თემა III ფურცლიდან კითხვის მეთოდის კა

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 დაწვებამდე აუცილებელია იმ გამის აღმავალი და დაღმავალი მიმართულებით სიმღერა, რომელშიცაა დაწერილი მოცემული ნიმუში. ზოგ შემთხვევაში გამის სიმღერისას სასურველია ჰარმონიული თანხლების დაკვრა.
3. თუ გრძელი ბგერები მოიცავს ტაქტის რამდენიმე ძლიერ და სუსტ დროს - სასურველია ხმით აქცენტის გაკეთება, რათა

ბავშვს გამოუმუშავდეს „შინაგანი“ მეტრის შეგვრძნობა(დასაწყისისთვის მიემართავთ მხოლოდ 2/4 ზომას).

თემა IV ტრანსპონირება

ტრანსპონირების პრინციპი გულისხმობს საფეხურებით აზროვნებას. ტრანსპონირებას ექვემდებარება ყველა სასწავლო მასალა: საფეხურების თანმიმდევრობა, სოლფეჯიოს სასწავლო ნიმუშები; მოსწავლემ უნდა შეიძლოს ნიმუშის(ან პიესის) დაკვრა: ა). ყველა შესწავლილ ტონალობაში; ბ). უნდა იმდეროს-ნოტების დასახელებით; გ). იმდეროს კლავიატურაზე შეხედვის გარეშე.

თემა V ზეპირი კარნახი

გარკვეული დროის შემდეგ, მოწაფეებს განვლილი მასალის საფუძველზე უტარდებათ ზეპირი გამოკითხვა; ნიმუშისათვის: 2 ან 4 ტაქტიანი კარნახები ბგერათა რიგის მიმართულების, დაჯგუფების,ნახტომების და ა.შ. – დასახელებით - ჩაწერის გარეშე.

თემა VI გამოკითხვა

1. განვლილ ტონალობებში მყარი საფეხურების დასახელება;
2. მოცემული ტონიკიდან I, III და V საფეხურის სიმღერა;
3. I საფეხურიდან (მიცემული ბგერა მოწაფის მიერ აღიქმება, როგორც ტონალობის I საფეხური) : სეკუნდის აგება და სიმღერა; / ოქტავის სიმღერა; (ბავშვი ოქტავას აგებს მყარი საფეხურების არპეჯირებით,მხოლოდ ხმამაღლა მღერის პირველ და ბოლო ბგერას).
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 მონაცემებს: მუსიკის-თეორიის და მხატვრული შემოქმედების მიმართულებით;
- 3.უნდა გავითვალისწინოთ,რომ შემოქმედება რთული ფსიქოლოგიური პროცესია,რომელიც ძნელად ან საერთოდ არ ექვემდებარება ანალიზს;
- 4.**უმჯობესია პედაგოგმა სხვისი გამოცდილების გათვალისწინებით 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 მოეუყვეთ რაიმე ზღაპრის დასაწყისი და ვთხოვოთ მისი გაგრძელება საკუთარი ფანტაზიით.

7. შემოქმედებითი პროცესის წარსამართავად და აქტივიზაციისათვის საწყისში ბავშვებს ვთხოვოთ:

ა). ბუნების მოვლენების იმიტირება (მაგ: წვიმა, გრგვინვა, ქარი, ჩიტების გაღობა, წყაროს ჩუხჩუხი, 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 ჩნდება ხოლმე. ბავშვი ფორტეპიანოს გაკვეთილზე განავითარებს რომელიმე კომპოზიტორის ნაწარმოებში დამასრულებელ ნაგებობას ან მისთვის საინტერესო მუსიკალურ აზრს – ფრაზას ან წინადადებას;

9. ამ მიზნით ბავშვს უნდა შევეურჩიოთ 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 დავაწეებინოთ ტექნიკური სავარჯიშოების შესრულება (იხ. მარტინსენის მეთოდური მითითებები).

11. თუ კი ბავშვი დაუკრავს საკუთარ კომპოზიციას, საჭიროების მიხედვით პედაგოგი დაეხმარება მას კომპოზიციური ესკიზის, მონახაზის, გეგმის სრულყოფაში. იგულისხმება ფაქტურის, ფორმის, კულმინაციის, 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 მიმბაძველობით გამოირჩევიან ისინი იმავე სტილში თხზავენ და წერენ როგორც 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“ (1912-1913 წწ.), წარმოადგენს პირველ ნოვატორულ სახელმძღვანელოს ფორტეპიანოზე დაკვრის დაწყებითი სწავლებისათვის.

დიდი უნგრელი კომპოზიტორი - ბელა ბარტოკი, რეშოვსკისთან ერთად სკოლის დაარსებამდე, უკვე იყო ორი კრებულის ავტორი: „ათი ადგილი პიესა ფორტეპიანოსათვის“ (1908 წ.) 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 მიიწვევდნენ ფორტეპიანოს ცნობილ პედაგოგსა და კომპოზიტორს - შანდორ რეშოვსკის, რომელმაც შეადგინა „საფორტეპიანო სკოლის“ საერთო გეგმა; ამის შემდეგ, სავარჯიშოების და პიესების ნაწილი დაწერა ბარტოკმა, ნაწილი კი - რეშოვსკიმ.

იმხანად, უფროსი თაობის უნგრელი პედაგოგების უკვე არსებულ „სკოლას“ წარმატება არ ჰქონდა, რადგანაც ისინი მოკლებული იყვნენ კლასიკურ ლიტერატურას. სკოლის წარუმატებლობას მოწმობს ის ფაქტიც, რომ მრავალი წლის განმავლობაში საერთოდ არ გამოიცემოდა ეს კრებულები. 1921-22 წწ. ყურადღება მიიქცია ფორტეპიანოს პედაგოგისა და მეთოდისტის, უნგრელი მარგერიტ ვარროს წიგნმა - „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 იმ-

დროინდელი 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 ბეერაზე მუშაობა.(წინამდებარე სახელმძღვანელოში ცნობილი პედაგოგებისა და მეთოდისტების უმრავლესობა ეწინააღმდეგება ამ მეთოდს!).

•„სკოლის“ ნოვატორულ ხასიათს განაპირობებდა მასში შესული უადვილესი პიესები,რომლებიც დაფუძნებული იყო **ხალხურ** მუსიკაზე.

•„სკოლის“ ზოგიერთი პრინციპი შეიძლება ჩამოვაყალიბოთ შემდეგნაირად:

ა) მოვერიდოთ მოსწავლის აზროვნებაში მუსიკალური სტანდარტების ჩაბეჭდვას; ბ). განუვითაროთ მას სმენა; გ). მუსიკალური დროის შეგრძნება;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 კვადრატულობა ანუ პიესის სტრუქტურა – ასიმეტრულია;
3. კილო-ტონალობის განახლება ერთდროულად მიმდინარეობს:მაჟორი და მინორი, მახვილიანი ბეერების 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 ტონალობას და ფაქტურას;

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

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

ამ სკოლისთვის დამახასიათებელი მეორე პრინციპი იყო **პოლიფონურობა**. ავტორები დიდი ხნის მანძილზე მუშაობდნენ ორხმიან პიესებზე, რომლებიც არ იქნებოდა აკორდული ფაქტურითა და პედლით გადატვირთული.

ხელების დამოუკიდებლობის განვითარების მიზნით, ბარტოკი და რეშოვსკი ყურადღებას ამახვილებენ ოქტავურ უნისონში დაკვრაზე. იგი იწყება მარტივი საფარჯიშოებიდან, რომელშიც თითოეულ ხელში,ხუთი ბგერისაგან შემდგარ თანმიმდევრობას აქვს სხვადასხვა დინამიური განვითარება. ამის საილუსტრაციოდ ვნახოთ პიესები - სერიიდან „ბავშვებს“ და „მიკროკოსმოსი“- ს პირველი რეგულიდან.

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

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

1. არ შეიცავს ტექნიკურ და თეორიულ აღწერილობას;

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

3.სწავლების პროცესის გასამარტივებლად თითოეულ რეგულს მოჰყვება საფარჯიშოები, რომლებიც მოსამზადებელ ეტაპს წარმოადგენს განსაზღვრული პიესების შესასრულებლად. როგორც კომპოზიტორი გვირჩევს, არ არის რეკომენდირებული,რომ საფარჯიშოების შესრულება მაინც და მაინც გარკვეული პიესე-

ბის შესწავლის წინ დავიწყეთ. უკეთესია ნაადრევად დამუშავდეს სავარჯიშო.

4. **ბარტოკი აუცილებლად მიიჩნევდა, რომ მოსწავლეს პიესის შესწავლამდე ჰქონოდა ტექნიკური ჩვევების მარაგი. ის თვლიდა, რომ პირველ რიგში მოსწავლემ უნდა დაძლიოს ტექნიკური სირთულეები, რათა მთელი ყურადღება მხატვრული სახის გახსნაზე გადაიტანოს და მას მიაღწიოს უპირატესობა.**

5. **მოსწავლე ვამუშაოთ მელოდიის ტრანსპონირებაზე და მარტივი მასალის ტრანსკრიფციით გადატანაზე. თვით ბარტოკი „მიკროკოსმოსში“ მიმართავს ტრანსკრიფციებს, გადააქვს სიმღერები ფორტეპიანოსთვის და იყენებს ვოკალურ და ინსტრუმენტულ ვარიანტებს.**

6. **ბარტოკმა გამოჩენილი მუსიკოსებისგან აირჩია მხოლოდ ორი ავტორი და მათი ნაწარმოებები შეიტანა „მიკროკოსმოსში.“ ამაზე მიუთითებს პიესებზე მიწერილი ი.ს. ბახის და რ.შუმანის ინიციალები.**

7. **„მიკროკოსმოსში“ ი.ს.ბახის ზეგავლენაზე მიგვანიშნებს კლასიკური პოლიფონიის ხერხები, რომლებიც პიესების უმეტესობაშია ჩადებული (№12 „სარკის ანარეკლი“, № 28-„კანონი ოქტავაში“ და ა.შ.).**

8. **უნდა აღინიშნოს, რომ აღდგენილია ბახის „ინსტრუქციული“ მუსიკის, კერძოდ კი - ინვენციებისა და სიმფონიების იდეა, რათა მოსწავლეებს გამოუმუშავდეთ მუსიკის შეთხზვისა და გამომგონებლობის იდეა. როგორც ბახის, ასევე ბარტოკის რითმულ-ინტონაციური სტრუქტურა მეტყველებს მათი ეპოქის მუსიკალურ ენაზე. ბარტოკის აზრით, თუ ბავშვი არ (ან ვერ) შეთხზავს მუსიკას და მხოლოდ მოცემული ნაწარმოების დაკვრითა და ტრანსპონირებით შემოიფარგლება, ეს მაინც საკმარისი იქნება იმისათვის, რომ შეისწავლოს კომპოზიტორის მიერ მუსიკალური მასალის ჩამოყალიბების პროცესი.**

ბ. ბარტოკისა და შ. რეშოვსკის ძირითადი იდეები სკოლასთან მიმართებაში შემდეგში მდგომარეობს:

1) როგორც ბარტოკ - რეშოვსკის, „საფორტეპიანო სკოლაში“, ასევე „მიკროკოსმოსშიც“ ყალიბდება აზრი, რომ მოსწავლე - ფორტეპიანოზე დაკვრის დაწყებამდე, დიდი ხნის მანძილზე უნდა იზრდებოდეს პოლიფონიაზე.

2) ამ სახელმძღვანელოს პოპულარობა დღითიდღე იზრდება, მაგრამ პედაგოგიურ პრაქტიკაში „მიკროკოსმოსის“ პირველ რვეულთან ერთად ისწავლება სხვა ხასიათისა და სხვა სტილის მუსიკაც, რათა მხოლოდ ერთნაირი ლიტერატურის შეს-

წავლით არ წარმოიქმნას მუსიკალურ-ინსტრუქციული სუროგატი.

3). პედაგოგის როლი „მიკროკოსმოსის“ სწავლების პერიოდში ორმაგად მნიშვნელოვანია, რადგანაც ყველაფერი იმაზეა დამოკიდებული, თუ როგორი ცოდნით, ტემპერამენტით და თვალთახედვით მიაწვდის და შეაყვარებს იგი მოსწავლეს ამ ახალ მუსიკალურ მიკრო-სამყაროს.

ბარტოკ-რეშოვსკის სკოლა XX საუკუნის 50-იან წლებში მოძველდა. უნგრელ კომპოზიტორთა უმრავლესობა შეეცადა გაეგრძელებინა დაწყებული გზა და უზრუნველყო მუსიკალური აღზრდა სათანადო თანამედროვე მასალით.

* * *

ერნა ჩოვეკის - „საფორტეპიანო ანბანი“

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

წიგნს საფუძვლად დაედო უნგრული ფოლკლორი. ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლებას ჩოვეკი იწყებს ე.წ. „ერთი თითით წაკითხვა – დაკვრით“ (ჯერ მარჯვენა, შემდეგ-მარცხენა ხელის ცალკეული თითით, საბოლოოდ – ერთ სავარჯიშოში მორიგეობით ანაცვლებს ხელებს) და ამავე დროს, გამოიყენებს უადვილეს, მოკლე რითმულ ნახაზებს. მნიშვნელობა არა აქვს, რომელ კლავიშზე გამოისახება რითმი, რადგანაც მისი შესრულება პედაგოგის მეთვალყურეობით ხდება. მხოლოდ ამ სავარჯიშოების შემდეგ იწყება ე.წ. „სათამაშო სიმღერები“. გარკვეული რითმული ჯგუფის ქვემოთ მიწერილია სოლმიზაციური მელოდური მარცვლები და სასიმღერო ტექსტი. ეს სიმღერები უნგრელი ბავშვებისათვის ნაცნობია, მხოლოდ უწინ ისინი მხოლოდ მღეროდნენ, ამჯერად კი ეს სიმღერები ნებისმიერი კლავიშიდან უნდა დაუკრან. სიმღერების ამგვარი ტრანსპონირების დროს, ბავშვს არა მარტო უადვილდება სიმღერა, არამედ ის ითვისებს კლავიშების ადგილმდებარეობასაც.

- ანალოგიურ სავარჯიშოებს ლებენშტაინიც გვთავაზობდა, მაგრამ მისი (აგრეთვე-ევროპული „სკოლების“ ავტორებს) და ჩოვეკის ნიმუშებს შორის დიდი სხვაობაა: ლებენშტაინი მაჟორსა და მინორს არ გასცდენია, მაშინ, როდესაც ჩოვეკი ყველა მოდალობას

სთავაზობს ბავშვებს,თავის კრებულში მოცემული აქვს
როგორც სიმეტრული,ისე ასიმეტრული ნაგებობები.

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

მაგ: 1-2 თელაზე პირველი თითით აღებული - C ლეგატო-ზე ლიგით ადგილზე რჩება 3-4 თელაზეც და მას ემატება მე-5 თითით აღებული G. (ეი.ჟღერს –ქვინტა).

ბანში - იმავე სავარჯიშოს ასრულებს მარცხენა ხელი. შემდეგ ორივე ხელი (მთელი ნოტებით) ერთდროულად უკრავს ქვინტას (C- G), მარჯვენა ხელით იმავე ქვინტას იღებს თითო ოქტავით ზევით,მარცხენათი - თითო ოქტავით-ქვევით.

აქ ჩნდება ჩოვეკის ნოვაცია : უშუალოდ ქვინტის დაკვრისას, იგი ბავშვს პირაპირ ასწავლის ბგერის აბსოლუტურ სახელწოდებას და მის შესაბამის ნოტაციას.ამგვარად,ჩოვეკი პირდაპირ,“ფურცლიდან კითხვაზე“გადადის. ცალ-ცალი ხელით,ქვინტის პოზიციაში მოთავსებული ინტერვალები იკვრება და სახელდება ნოტები. საწყის ბგერად რჩება პირველი თითით დაჭერილი C -1, ხოლო –II, III, IV და V თითები სხვადასხვა ბგერებით შეადგენენ ინტერვალებს.

როგორც სხვა სკოლების ავტორები, ჩოვეკიც სწავლების ეტაპის პოზიციური დაკვრის მეთოდით მიმდინარეობის მომხრეა. მის სახელმძღვანელოში მელოდიაც და აკომპანიმენტიც კლავიატურაზე ქვინტის მოცულობაშია განლაგებული, ზოგჯერ პოზიცია ადგილს იცვლის კლავიატურის გასწვრივ – აღმაავალი ან დაღმაავალი მიმართულებით.პირველი თითის ამოღება ამ სწავლების პროცესში გამოიყენება მხოლოდ კრებულის ბოლო პიესებში.

ეჩოვეკი,სკოლაში“ ხშირად იყენებს სავარჯიშოებს ხოლ-ტან კოდის 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 მოსწავლეს ეხმარება კლავიატურაზე ორიენტაციაში.

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

ჩოვეკის „საფორტეპიანო სკოლაში“ გვხვდება ორი ტიპის პიესა:

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

* **მინიატურები** – ამ საფორტეპიანო პიესებზე მუშაობისას 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 ეტაპზე მოსწავლის თანამედროვე მუსიკამდე მიყვანა. ამ მიზნით კრებულში ბევრი პოლიფონიური სტილის პიესაა შეტანილი.**

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

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

* კრებულში მოცემულია დაუსრულებელი მელოდიის 8 ნიმუში, რომლებიც მოსწავლეებმა „დაასრულებს.“ პირველი მოსწავლე მექანიკურად გადავიდა კლავიშიდან კლავიშზე, ვერ იგრძნო კილოს სილამაზე გამოტოვებული საფახურით და გამისებული სვლით დაასრულა წინადადება. ხოლო დანარჩენ ვარიანტებში, მოსწავლეებმა თვითონ მიაგნეს საინტერესო სვლებს სხვადასხვა კილოებში. ასეთი მეთოდი თავიდანვე ანვითარებს ბავშვის სმენას. პრინციპში, ამ სახის სავარჯიშოებს ჩვენ კომპოზიციის წიგნებშიც ვხვდებით, მხოლოდ იქ დამასრულებელი ნაგებობა ძირითადად ტონიკისაკენ ისწრაფოდა, რაც დღეისათვის არა საინტერესოდ ჟღერს.

3. **შედარება:** – ერნა ჩოვეკი ცდილობს დაეხმაროს ბავშვს და შედარების გზით გააგებინოს, თუ როგორ იქმნება მუსიკა; ერთი მასალიდან როგორ მიიღება მრავალფეროვანი ფაქტურა, გამომსახველობითი საშუალებებით როგორი ცვალებადობა მიიღწევა მუსიკის ხასიათში და ა.შ. ამ ნიმუშების საშუა-

ლებით ერნა ჩოვეკს მოსწავლე შეჰყავს შემოქმედებით სამყაროში და ასწავლის მუსიკის შეთხზვას.

*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 მრავალფეროვანი 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 აპრობირებულ 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. პარენბოიმი ამ ნაშრომს ნოვატორულად მიიჩნევს (16.1973:194-216).

პარიზის კონსერვატორიის პროფესორი და ბავშვთა სამუსიკო სკოლის დამაარსებელი 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 თანამშრომლებმაც მადლენ და ჟინეტ მარტენოებმა დაიწვეს საფორტეპიანო სწავლებისათვის განკუთვნილი მრავლის მომცველი მეთოდური სახელმძღვანელოს წერა. როგორც ავტორები აანონსებდნენ, სახელმძღვანელო განკუთვნილი იყო თანამედროვე საფორტეპიანო მუსიკის შესასწავლად. ამ მიზნით კრებულში შეტანილი იყო სავარჯიშოები საფორტეპიანო ტექნიკის გასავითარებლად, ფურცლიდან კითხვა საკრავზე და ასევე ინსტრუმენტის გარეშე, მხოლოდ თვალებით; XX საუკუნის კილოების, პარმონიისა და რითმიკის შესწავლა;

იმპროვიზირება იმ კილოებში, რომლებიც გვხვდება დებიუსისთან, რაველთან, სტრავენსკისთან, რუსელთან, მესიანთან, ჟოლიევსთან და ა.შ. კრებულის ავტორები გამოხატეს სწავლების გავრცელებულ მეთოდებს (თავიდანვე ნოტების შესწავლა, ზუსტი ტექსტის დახეპირება 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.დ.ა. მარტენოები აუცილებელ პირობად მიიჩნევენ ბავშვის ასაკობრივი და ფსიქოლოგიური მონაცემების გათვალისწინებას; ისინი ხშირად მიმართავენ ტერმინს „სასიცოცხლო დინამიზმი“, რომლის რითმში ორგანიზებაც პედაგოგის ხელ-

მძღვანელობით უნდა განხორციელდეს. მმარტენოს მეთოდის ერთ-ერთი ძირითადი დებულებაა: რითმის სასიცოცხლო ტემპთან შეტყობა. ცოცხალი და მხიარული რითმი განიხილება როგორც საფორტეპიანო სწავლების პირველადი საფუძველი. ფორტეპიანოზე სწავლების საწყისი ეტაპი საკმაოდ დიდ ხანს გრძელდება(პარალელურად ბავშვები შეისწავლიან სოლფეჯიორებას და ნოტების კითხვას). განსხვავებით სხვა მეთოდებიდან,მარტენოები ბავშვებს მუსიკის შესწავლას აწყებიან მხოლოდ მუსიკალური ნაგებობებით,რომლებსაც „მუსიკალურ სიტყვებს“ ეძახიან. ამ სავარჯიშოებმა (რომლებსაც ხშირ 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 ბგერების სასურველი ჟღერადობის მიღების ტექნიკას...მარტენოს მეთოდი“დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს ყურადღების გამომუშავებას.ავტორები 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 ბგერათა გრძელი თანმიმდევრობები,ბავშვის ყურადღების დაფანტვას უწყობს ხელს.ამიტომ, ავტორები პედაგოგებს მოუწოდებენ,რომ ყველა ზომებს(მათ შორის,„თამაშის მეთოდს“)მიმართონ,რათა მიადწიონ „ყურადღების უწყვეტობას.“ პედაგოგმა მოსწავლე უნდა მიანიჭოს გაკვეთილზე ნასწავლის კლასშივე რამოდენიმეჯერ უმცუდომოდ გამეორებას. შემდეგ კი- იმავე დავალების სახელში გამეორებას.

„სკოლის“ავტორების აზრით,„მასწავლებლების დახმარებით ბავშვებს უნდა გამოუმუშავდეს დამოუკიდებლობისკენ მიმართული ფსიქოლოგიური ორიენტაცია; მაგალითად: მოსწავლეს იმპროვიზირებისთვის აძლევენ რამდენიმე ბგერისაგან შემდგარ მუსიკალურ ნაგებობას, შემდეგ მას სთავაზობენ ტრიოლების რითმის გამოყენებით-ახალი ვარიანტების მოფიქრებას,დამოუკიდებელი 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 კონ-

კრეტული დავალებიდან ბავშვი მეორეზე გადაჰყავს. 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 მიუსადაგოს,კრებულში პედაგოგებისათვის მოცემულია„თემატური დასათაურება.“ 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 სახელმძღვანელოს,თუმცა მას მნიშვნელოვანი შენიშვნები გააჩნია.მისი აზრით, ძნელია იმ მეთოდის უაპელაციოდ მიღება,სადაც საწყისი სწავლება მხოლოდ„მუსიკალური სიტყვების“(ანუ მოკლე მელოდიურ-რიტმული ნამღერების)მასალაზეა აგებული. ე.წ. „მუსიკალური სიტყვების“სწავლება კარგია,მაგრამ ამასთანავე უნდა გამოიყენებოდეს თუნდაც სრულიად მარტივი,მაღალი ხარისხის პატარა პიესები.ბარენბოიმის აზრით, აღნიშნული „მუსიკალური სიტყვების“გამო, ბავშვები საკმაოდ დიდი ხნით არიან ჩამოშორებული ესთეტიკური და მხატვრული ღირებულების მატარებელ ნაწარმოებებს.თუმცა იმასაც აღნიშნავს,რომ საწყის ეტაპზე „მუსიკალური სიტყვების“სწავლება ძალიან კარგი მიგნებაა,მაგრამ სასურველი იყო იმავე „სიტყვებიდან“ შეექმნათ პატარა,საინტერესო პიესები (16.1973:215).

თავი XII

XX-XXI საუკუნე - ქართული საფორტეპიანო სკოლა

ქართული საფორტეპიანო სკოლის ჩამოყალიბება დიდი ქართველი მუსიკოსისა და საზოგადო მოღვაწის-ალეოზ მიზანდარის სახელთანაა დაკავშირებული. იგი საქართველოში მუსიკალური განათლების ერთ-ერთი ორგანიზატორი იყო. მან საფორტეპიანო პედაგოგიკის მტკიცე საფუძვლები შექმნა. ალეოზ მიზანდარის საშემსრულებლო ოსტატობას თვით ფერენც ლისტი აღეგნა მაღალ შეფასებას.

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

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

1932 წელსვე საფორტეპიანო კათედრასთან ჩამოყალიბდა ასპირანტურა, რომლის მუშაობასაც ცნობილი პიანისტი-პედაგოგი მარია იუდინა ხელმძღვანელობდა. კონსერვატორიასა და ნიჭიერთა ათწილელში მუშაობდა სპეციალური ფორტეპიანოს კათედრის ძირითადი ბირთვი: ა. ვირსალაძე, ა. თულაშვილი, ი. აისბერგი, ვ. შიუკაშვილი, თ. ჩარექიშვილი, ა. სვანიძე, თ. ჩხარტიშვილი, თ. დაფქიაშვილი, გ. ბუგდანოვი და სხვ. აღნიშნული

სკოლა-ათწლედის აღზრდილები გახდნენ საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები: ე. ვირსალაძე, დ. ბაშკიროვი, ლ. ვლასენკო, მ. მდივანი, რ. კერერი, ლ. ლეონსკაია; საკავშირო კონკურსის ლაურეატი გახდა - ც. კვერნაძე; ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსის ლაურეატები: ა. ნიჟარაძე, პ. დიმიტრიადი, ჯ. ბალანჩივაძე; საკონცერტო მოღვაწეობას ეწეოდნენ პიანისტები: თ. ამირეჯიბი, ნ. გაბუნია, რ. ხოჯავა, მ.ევთიშვილი, ვ.შიუკაშვილი, ტ. გოლდფარბი, გ. მაჭუტაძე, ე. ექსანიშვილი, ნ. ჩიქოვანი, თ. გოგოლაშვილი, გ. ქავთარაძე, რ. გორელაშვილი და სხვ.

დღეისათვის ქართველი მუსიკოსები მსოფლიო მასშტაბით ეწევიან საშემსრულებლო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას, რომელთა ჩამოთვლაც საკმაოდ რთულია და შემოვიფარგლებით მხოლოდ ზოგიერთი მათგანის დასახელებით: ელისო ვირსალაძე (გერმანია, რუსეთი); ა.კორსანტია, ე.სავიცი, ლ.თორაძე, ე.ანჯაფარიძე(აშშ); ელისო ბოლქვაძე(საფრანგეთი); გიორგი ლაცაბიძე (ავსტრია); მსოფლიოს საუკეთესო პიანისტადაა აღიარებული ხატია ბუნიათიშვილი და სხვა.საქართველო მრავალჯერ ასახელეს სამუსიკო სკოლებისა და ნიჭიერთა ათწლედის 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 მეთოდოლოგია(1935წლიდან).**

1963 წ. გაიხსნა ორგანიზებული ა.შუკეს ფირმის (პოტსდამი)საუკეთესო ნიმუშია. **საორგანო კლასის სათავეში ჩაუდგა ემეკალობლიშვილი.**

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

1) **გამოჩენილი პიანისტების პედაგოგიური პრინციპები:**

ა.თულაშვილის-„ამიზანდარი;“ ა.ვირსალაძის-„ა.ესიპოვა;“ „შოპენის ნაწარმოებთა ესიპოვასეული რედაქციის ზოგიერთი მაგალითი“და სხვ.

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

ა. ვირსალაძის-„დამწეები პიანისტის მუსიკალური აღზრდის შესახებ;“ თ. ჩარეიშვილის-„სახელმძღვანელო წიგნი მუსიკალური სკოლებისა და სასწავლებლების დამწეები პედაგოგებისათვის;“ ვ. შიუკაშვილის-„მუსიკალური ნიჭი და მისი შესწავლის გზები;“ „მუსიკალური აზროვნების დამოუკიდებლობის გამოშუშავების ზოგიერთი საკითხი;“ ა. სვანიძის - „სავარჯიშოები, როგორც განვითარებისა და დახელოვნების აუცილებელი ფაქტორი;“ თ. ჩხარტიშვილის - „ქართული ხალხური სიმღერების საფორტეპიანო ტრანსკრიფციების მეთოდური რეგული დამწეები პიანისტებისათვის;“

შრომებში მოცემულია ცალკეული ნაწარმოებების საშემსრულებლო გეგმის ანალიზი, როგორცაა - ვ. შიუკაშვილის - „ბრამსის სონატა ფა-მინორი;“ თ. ჩხარტიშვილის - „ტექნიკური ხერხები ბეთჰოვენის სონატებში და მათი აზრობრივი მნიშვნელობა, ა. მაჭავარიანის საფორტეპიანო კონცერტი; “მ. ვაჩნაძის - „ნარკვევები საფორტეპიანო ხელოვნების ისტორიიდან“ 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 მეთოდის საკითხები“

(სანოტო ტექსტის წაკითხვა-გარჩევის დროს დაშვებული შეცდომების შესახებ)

რევაზ თავაძე ცნობილი ქართველი პიანისტი და პედაგოგია. იგი ქართული საშემსრულებლო სკოლის უფროსი თაობის ღირსეული წარმომადგენელია. მის მიერ რადიო „მუზის“ ეთერის საშუალებით ჩატარებული ლექციები, ქართული საფორტეპიანო სკოლის მაღალი ხარისხისა და საშემსრულებლო ხელოვნების ღრმა ცოდნის ექსპონირებაა. რევაზ თავაძე თბილისის ვანო სა-რაჯიშვილის 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 პრინ-

ციპებისადმი. ავტორს განხილული აქვს ვენის კლასიკოსთა სონატები, შოპენის ეტიუდები, ბაღდადები, სკერცოები 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 დამოკიდებულებაში (რითმული სურათისა თუ ბგერების შეცვლაში, კადენციების დამატებაში ან პირიქით-კუპიურების თვითნებურად გაკეთებაში და ა.შ.).

აღნიშნულ პრობლემასთან დაკავშირებით რ.თავაძეს მოჰყავს ორი დიდი მუსიკოსის რადიკალურად განსხვავებული აზრი: „დაუკარით ჯერ ის, რაც წერია. თუ თქვენ მთლიანად მიუხედავთ ტექსტს თავისი და მოგესურვათ მასში კიდევ რაიმე ცვლილების შეტანა, მოიქცით როგორც გენებოთ“ – ამ სიტყვებით მიმართა ერთ-ერთ გაკვეთილზე ახალგაზრდა გოფმანს – ანტონ რუბინშტეინმა. ხოლო როდესაც კომპოზიტორის პირმშოს-მუსიკალურ კომპოზიციას „ასახიჩრებს“ ტექსტისადმი თვითნებური დამოკიდებულება, აღშფოთებული მშობლის რეაქციას გამოხატავს სტრავენსკის სიტყვები: „შემსრულებელი-იგივე მნათეა. მისი ამოცანა მდგომარეობს იმაში, რომ თოკი გამოსწიოს. რა ხდება თოკის მეორე ბოლოში-მისი საქმე არაა.“ რ.თავაძე სამართლიანად აღნიშნავს, რომ სტრავენსკის აზრი – მეორე უკიდურესობაა, რადგანაც ჭეშმარიტი არტისტი ვერ შეძლებს მხოლოდ მნათეს ფუნქციის შესრულებას. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ პიანისტი-შემსრულებელი შემოქმედია, რადგან სიცოცხლეს აძლევს მუსიკალურ ქმნილებას, ხოლო სტრავენსკის რეცეპტი მუსიკალური ნაწარმოების „დასამუშავებლად“ თუ გამოდგება. დღეისათვის სანოტო ტექსტის წაკითხვა-გარჩევის თანამედროვე პრინციპია მიღებული; სანოტო ტექსტის ბგერითი სიმაღლის მაქსიმალური სიზუსტისა და რითმული ნაწილის „ზონის“ საზღვრების დაცვა. ავტორის აზრით, რაოდენ ნიჭიერიც უნდა იყოს დღევანდელი შემსრულებელი, თუ მის შესრულებას საფუძვლად არ დაედება სანოტო ტექსტის წაკითხვა-გარჩევის თანამედროვე პრინციპი, იქმნება შთაბეჭდილება დილეტანტური, უსტილო და უგემოვნებო შესრულებისა. სტუდენტის მიერ არასწორად დასწავლილი ტექსტის „გადასწავლაზე“ ფუჭად იხარჯება ენერგია.

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

მხატვრული ნაწარმოების შესწავლის პროცესს ახასიათებს სპეციფიკური სიძნელეები, რომელთა გადალახვაც მოითხოვს გარკვეულ პროფესიულ დონეს. ავტორი ნაშრომში განხილავს სანოტო ტექსტის გარჩევისას დაშვებულ მხოლოდ იმ შეცდომებს, რომელთა მიზეზია ყურადღების არასრული მობილიზება. ის მიიჩნევს, რომ ტექსტის შესწავლა-გარჩევის დროს, ყურადღების სრული მობილიზება ჩვევის შედეგია და გამოარჩევს კარგ პროფესიონალს - მდარესაგან. ავტორი ორ ჯგუფად პყოფს აღრიცხულ შეცდომებს:

1. „**ბგერითი შეცდომები**“ – დაკავშირებულია სანოტო ტექსტის ბგერით ნაწილთან და ეხება ბგერების შეცვლას, რაც მუსიკალური ტექსტის მელოდიურ-ჰარმონიულ დამახინჯებას იწვევს.

2. „**ტემპო-რიტმული შეცდომები**“ – მეორე ჯგუფი ეხება მუსიკალური დროის არასწორ ორგანიზაციას და იწვევს ტემპისა და მეტრო-რიტმულ სისტემათა დამახინჯებას.

ხშირ შემთხვევაში ტემპის გაყალბების მიზეზი ხდება ტექნიკური სირთულე. თუ მოსწავლე ჩქარ 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.თავაძე უწოდებს არა „შემთხვევით, არამედ, დასწავლილ“ შეცდომებს, რომელთა „გადასწავლაც“ დიდ სირთულეებთანაა დაკავშირებული და ხშირად – შეუძლებელიცაა (ფ.ბუხონი).

ავტორი ბგერით შეცდომათა ძირითად მიზეზად სმენის არასაკმარე განვითარებას, ხოლო ტემპო-რიტმული შეცდომების მიზეზად კი - საერთო მუსიკალური განათლებისა და პროფესიული კულტურის დაბალ დონეს მიიჩნევს. ხშირად, ფიზიოლოგიური თვალსაზრისით სრულიად დამაკმაყოფილებელი, ტემპო-რიტმული „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-რიტმული ხარვეზების მიზეზიც ამა თუ იმ ეპიზოდის ტექნიკურ სირთულეშია.

ასევე პრობლემატურია პაუზების არასწორი შესრულება: ზოგ შემთხვევაში ის ტექსტში ფიქსირებულზე ხანგრძლი-

ვია, ხშირად კი - პირიქით, მოკლე გრძლიობის ბგერას შემსრულებელი მეტ ხანს იჭერს, რაც პაუზის გრძლიობას ამოკლებს; სამწუხაროდ, ასეთი შესრულებით იცვლება და ზიანდება შემოქმედის კომპოზიციური და მხატვრული ჩანაფიქრი.

რთავაძე მეტად საყურადღებო დასკვნებს აკეთებს და სამუსიკო სკოლა-სასწავლებლების მოსწავლეებსა და კონსერვატორიის დაწყებით კურსებზე მყოფ სტუდენტებს აძლევს რჩევებს:

1. ბგერითი შეცდომების დიდი უმრავლესობა მოდის ბანსა და შუა ხმებზე, რაც მიუთითებს მელოდიურთან შედარებით - პარმონიული 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 „სახიფათო“ ადგილი მოსწავლეებმა მათი მეთვალყურეობის ქვეშ გაარჩიონ;

აღნიშნული ნაშრომის გაცნობა აუცილებელია ყველა ახალგაზრდა მუსიკოსისათვის; ავტორი უაღრესად დიდი პროფესიონალიზმით და პიანისტური უნარ-ჩვევების გააზრებით აანალიზებს შემსრულებლების მიერ დაშვებულ და უკვე „სტანდარტად“ დამკვიდრებულ შეცდომებს. რაც მთავარია რთავაძე ახდენს შეცდომების არა მხოლოდ კონსტატირებას, არამედ მიუთითებს ამ ხარვეზების 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 გამოქვეყნებული ქართველი პიანისტის, პედაგოგისა და 40-ზე მეტი სამეცნიერო ნაშრომის ავტორია. მან დაწვებითი სამუსიკო განათლება მიიღო პროფესორ ვანდა შიუკაშვილის კლასში. რუსუდან ხოჯავამ სწავლა გააგ-

რძელა მოსკოვის პეტრე ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში - პროფესორ ა.გოლდენვეიზერის ხელმძღვანელობით (იქვე დაასრულა ასპირანტურაც;ხოლო სტაჟირება გაიარა- პროფ.ი.მილშტეინთან და ტ.ნიკოლაევასთან).რუსუდან ხოჯავა აქტიურ და წარმატებულ სავასტროლო მოღვაწეობას ეწეოდა როგორც ყოფილი საბჭოთა კავშირის,ისე ევროპის სხვადასხვა ქვეყნებში.ავტორი თავის მდიდარ პიანისტურ და პედაგოგიურ გამოცდილებას უზიარებს ახალგაზრდებს. რ.ხოჯავა ლაკონურად და საგნის ღრმა ცოდნით განიხილავს ყველა იმ პრობლემას, რომლებიც პიანისტ -შემსრულებელსა და პიანისტ-პედაგოგთა წინაშე დგას.

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 მჟღავნდება;

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

შემდეგ ავტორი განიხილავს ზუსტი ტექსტის საკითხს.იგი გვიჩვენებს, აუცილებლად გავერკვეთ,,მოცემულობებში,” რომლებიც დაფიქსირებულია ნოტებში ანუ ავტორისეულ,,გრაფიკულ ტექსტში.“ამდენად,ტექსტში დაფიქსირებული აღნიშვნები ავტორის „კაპრიზს“ კი არ წარმოადგენს,არამედ განასახიერებს ღვთიურ,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 ნოტებს 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 გადამწერები მხოლოდ წერტილებს მიუთითებდნენ (რამდენიმე ათეული წლის წინ აღადგინეს ურტკესტი).ერთხელ,როდესაც ნოტების გადამწერს უნებლიე თუ შეგებული შეცდომა მოუვიდა, მან „სოლისებური“-ს ნაცვლად,

ყველგან, „წერტილიანი“ სტაკატო დაწერა... ბეთჰოვენმა პარტიტურაზე მიაწერა: „გაღამწერი ვირია!“

- მოეუსმინოთ დიდ მუსიკოსებს - პედაგოგებსა და შემსრულებლებს; 1722 წელს კუპერენი წერდა: „ჩემი პიესები ისე უნდა შესრულდეს, როგორცაა დაწერილი. ისინი მაღალი გემოვნების ადამიანებზე ვერასოდეს მოახდენენ სათანადო შთაბეჭდილებას, თუ ავტორისეული ტექსტი (ყოველგვარი დამატებისა და შემცირების გარეშე), ზედმიწევნით არ იქნება დაცული.“

• მიუნში: „ვერ ჩავწვდებით იმას, რაც ნოტებს მიღმაა, თუ არ შევასრულებთ ის, რაც ნოტებში წერია.“

• აგოლდენგეიზერი: „კომპოზიტორზე ჭკვიანი ვერ იქნები.“

• ს. რიხტერი: „მთავარი მიზანია - მთლიანად დავემორჩილოთ ავტორს.“

რუსულან ხოჯავა მიუთითებს, რომ ტექსტი - „დოკუმენტი“, მაგრამ როდესაც ჩვენ ტექსტის სიზუსტეზე ვმსჯელობთ, ვგულისხმობთ იმასაც, რომ სანოტო ჩანაწერი გარკვეულწილად პირობითია და ზუსტად ვერ გადმოსცემს ყოველივეს, რისი თქმაც კომპოზიტორს სურდა. ამიტომ, რ. ხოჯავა შემსრულებლებს ურჩევს: 1) ნაწარმოებზე მუშაობა დაიწყო ტექსტის გაცნობით; თავიდან ბოლომდე, შეძლებისდაგვარად დაუკრან იგი (მიუხედავად იმისა, რომ შეიძლება მრავალჯერ აქვთ მოსმენილი სხვისი შესრულებით). ამ შემთხვევაში შემსრულებელი მთლიანობაში აღიქვამს ნაწარმოებს; 2) წინა პლანზე წარმოჩინდება „არაცნობიერის ურიცხვი ელემენტი.“ 3) ინტუიცია - იგი აღიქვამს ნაწარმოებს, როგორც მთელს, გეშტალტს; მხოლოდ ამის შემდეგ მიმართავს იგი გონით ანალიზს: დაიწყება სერუპულოზური 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 უგულებელყოფდნენ მუსიკოს-პრაქტიკოსებს, რომლებიც არ იცნობენ „მუსიკას“- როგორც მეცნიერებას. პიანისტი გათვითცნობიერებული უნდა იყოს მთელ რიგ საკითხებასა და პრობლემებში: ეპოქა, სტილი, მუსიკალური ნაწარმოების გარშემო არსებული გარკვეული ინფორმაციული სივრცე; აქედან გამომდინარე პოლიფონიის, ჰარმონიულ თავისებურებათა, ფორმის, ტემპო - რითმის, მეტრის, დინამიკის, ფრაზი-

რების, არტიკულაციის(რომლის მეშვეობითაც ხორციელდება ფრაზირება)და პედალიზაციის საკითხებში:ჩამოთვლილი კომპონენტების ავტორისეულ ტექსტთან, ნაწარმოების ძირითად იდეასთან შესაბამისობაში; მუსიკალურ სტრუქტურებში, რომელთა გააზრების გარეშე ვერ აღვიქვამთ მთელს-გეშტალტს (გეშტალტი-სტრუქტურირებული მთელი, ფორმა).სწორედ ამის შესახებ ამბობდა იოსებ ჰოფმანი:„დეტალები - ის საფეხურები,რომლებითაც პიანისტი ოლიმპზე ადის.“ მარია იუდინა - დიდი მუსიკოსი და პიანისტი წუხდა,როდესაც უსმენდა ახალ-გაზრდა შემსრულებლებს,რომლებსაც -„არაფერი ჰქონდათ სათქმელი“ და სამოღვაწეო ასპარეზის დაწყებისთანავე „ჰკნებოდნენ.“ მათ იუდინა,„უთავო მხედრებს“ადარებდა.....ისინი არ არიან წიგნიერი და განათლებულნი. თქვენ ყოველთვის უშეცდომოდ შეამჩნევთ ამას მათი შესრულების დროს;რაოდენ შორსაა ეს უმთავრესისაგან -მუსიკის ფართო გაგებისაგან.“

ბეერათწარმოქმნა 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 დაკერის მანერას დაეუფლოს(თუმცა ჩვენთვის ცნობილია,რომ კლავესინის კონსტრუქციიდან გამომდინარე,მასზე თითქმის შეუძლებელია მღერადი ბეერის მიღწევა). დღევანდელ ინსტრუმენტზე პიანისტის ოსტატობის წყალობით არაჩვეულებრივადაა გაზრდილი ჟღერადობის შკალა: ოთხი პიანოდან - ოთხ ფორტემდე. **ჰანს ფონ ბიულოვი**(ანტონ რუბინშტეინის მეტოქე),აღიარებდა, რომ ანტონ რუბინშტეინი „უდიდესი კოლორისტი!“ არაჩვეულებრივი ჟღერადობით ხასიათდებოდა **ფ. ბლუმენფელდის** დაკერა -„ეს მე ანტონ რუბინშტეინისგან მაქვს“-ამბობდა იგი და ამ გზით წარმართა მან **XX** საუკუნის ფენომენალური პიანისტის-**ვლადიმერ ჰოროვიცის** განვითარება.

შინაგანი სმენისა და შინაგანი ბეერითი წარმოდგენების მეშვეობით პიანისტისათვის მისაწვდომი ხდება სავსე,მღერადი პიანოს(მარცხენა პედლის გარეშე) და ძლიერი,მხოლოდ არამუსიკალური ობერტონებისაგან თავისუფალი ფორტეს ფლო-ბა„საფორტეპიანო ტექნიკის მამად“ წოდებული მუციო კლემენტი XVIII-XIX საუკუნის მიჯნაზე წერდა:„ვიდრე შემსრულებელი კლავიატურას შეეხება,მას წარმოდგენილი და შეგრძნებული უნდა ჰქონდეს ბეერა-მთელი თავისი სისავსით.“არტურ შნაბელი მოუწოდებდა შემსრულებლებს:„ჯერ მოისმინე,მერე-დაუკარი.“შინაგანი ბეერით-სმენითი წარმოდგენების შესახებ მიუთი-

თებდნენ ფ.ლისტი,ჰ.ნეიჰაუზი, ა.გოლდენვეიზერი და მრავალი სხვა დიდი მუსიკოსი-პედაგოგი და შემსრულებელი.

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

რიტმი (numerous)-რიცხვი სამყაროს,ბუნების,მუსიკის საფუძველია.ამიტომაც მსმენელი და თვით შემსრულებელიც ძალზე მტკივნეულად აღიქვამენ რიტმის დარღვევას.

ხატოვანი 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 შეკავებას;თუმცა გარკვეული კომპოზიტორების ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელ სახეთა სისტემაში, ზედმეტი არ იქნება დამაჯერებელი პარალელები პოეზიიდან,ლიტერატურიდან და სახვითი ხელოვნებიდან. ავტორი მართებულად შენიშნავს,რომ შეუძლებელია მოწაფეს ავეხსნათ ლისტის h-moll სონატა - გოეთეს„ფაუსტის“ გვერდის ავლით.

ჰენრიხ ნეიჰაუზი აღნიშნავდა:„ყველაფერი შემეცნებადი-მუსიკალურია; ამიტომ,ტალანტი რომ განავითარო,საჭიროა: ფიგურალურად რომ ვთქვათ-ფართოდ გაახილო თვალები და განახვრო ყურები;შეისრუტო მთელი უზარმაზარი სამყარო-ყვავილების გვირგვინიდან -კოსმოსამდე;გრძნობდე და გესმოდეს მისი ჟღერადობა 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 პედაგოგის და თვით სტუდენტის ყურადღების ცენტრში უნდა იდგეს.პედაგოგმა უნდა დაადგინოს მოწაფის ფსიქოტიპი: გაარკვიოს -გააჩნია თუ არა მოწაფეს ნებისყოფა,სტაბილურობა,უნდა გაავითვალისწინოთ შემსრულებლის რომელ ტიპს განეკუთვნება სტუდენტი და რა არის მისი ინდივიდუალობისთვის დამახასიათებელი: მძაფრი ემოციური თვითგამოხატვა, თუ ინტელექტუალობა, ჭერეტა,მედიტაცია; და რაც მთავარია - შეესაბამება თუ არა მის თვისებებს მისთვის შერჩეული რეპერტუარი. შემსრულებლის ინდივი-

დუალობაზე, ტექსტის სიზუსტის დაცვასა და მის ადექვატური წაკითხვის პრობლემაზე. უადრესად ზუსტ განმარტებას იძლევა „აგოლოდენვეიზერი“, 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 უშუალოდ და დაკავშირებული ტექსტის ადექვატური წაკითხვის, ტემპო-რიტმის პრობლემასთან. **ზოგიერთი შემსრულებლისათვის მუსიკალური ნაწარმოები საკუთარი ემოციებიდან განტვირთვის საშუალებას წარმოადგენს. ბ. ტეკლოვის თანახმად: „ემოციური განცდა მხოლოდ მაშინ იქნება მუსიკალური, თუ ის მუსიკალურ სახეთა გამომსახველ მნიშვნელობათა განცდაა და არა უბრალოდ - ემოცია მუსიკის დროს.“** ემოციური თვითგამოხატვა და ზომიერების დაცვა არა მხოლოდ მუსიკალური ტექსტის წიგნიერ წაკითხვის უნართანაა დაკავშირებული, არამედ გემოვნებასთანაც. ცნობილი მკვლევარები გემოვნებას-ნიჭიერებათა სისტემის ნაწილად მიიჩნევენ. გემოვნება - თანდაყოლილი ნიჭიერებაა, მაგრამ გარკვეულ დონემდე იგი აღზრდას ექვემდებარება (სიშორი). გემოვნება ის ბეწვის ხილია, რომელზეც უნდა გაიაროს შემსრულებელმა. ანტონ რუბინშტეინმა პოფმანთან საუბარში ასე ჩამოაყალიბა გემოვნების ფაქტორის რაობა: „იცით, რატომაა ასე ძნელი საფორტეპიანო შემსრულებლობა? იმიტომ, რომ ის თავის თავში შეიცავს საშიშროებას - გახლე აფექტური ან მანერული; თუ გაგიმართლებს და გასცდები ამ ხაფანგებს, მაშინ შენ წინაშე ახალი საფრთხე წარმოჩინდება - მშრალი აღმონდეს! ჭეშმარიტება ამ სამ უბედურებას შორის ძვეს.“

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

ტექნიკა: ნაწარმოების „კარგად“ შესრულებაზე ზედმეტი ლაპარაკით განვითარებული არ ტექნიკით ინსტრუმენტის ფლობის ტექნიკა პიანისტები ადამიანის სხეულსა და ინსტრუმენტს-ერთ სისტემად მიიჩნევენ. ამიტომ უპირველეს ზრუნვის საგანს პიანისტური თავისუფლება, სხეულის, კუნთების მოქნილობა წარმოადგენს. ავტორი მიიჩნევს, რომ პიანისტისათვის დიდი სარგებლობის მოტანა შეუძლია კ. სტანისლავსკის ნაშრომში („Работа актера над собой.“) ერთ-ერთ თავს, რომელიც „კუნთების გათავისუფლებას“ ეძღვნება. კუნთოვანი დაძაბულობა ხელს უშლის მუშაობას და მით უფრო განცდას, სანამ არსებობს ფიზიკური დაძაბულობა, შეუძლებელია ვიღაპარაკოთ 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 საწინდარია, ამას ყველა დიდი პიანისტი აღიარებს. აგოლდენევიჩური დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოძრაობის ეკონომიასა და მიზანშეწონილობას; ის, ზედმეტი მოძრაობების „სასტიკი წინააღმდეგი იყო. პიანისტის მიზანი უნდა იყოს მინიმალური მოძრაობების მეშვეობით მაქსიმალური შედეგის მიღწევა. ჩვენ გადატვირთულ დროში, როდესაც უზომოდ დიდია ინფორმაციის მოცულობა, სწრაფია ცხოვრების ტემპი, პიანისტი ვეღარ ახერხებს წინა საუკუნეების მსგავსად, მრავალი საათის მანძილზე ინსტრუმენტზე დაკვრას და ტექნიკურ მეცადინეობას. პიანისტები და მკვლევარები ოპტიმიზაციის ძიებაში არიან. ტექნიკაზე მუშაობისას ძალიან კარგია ვარიანტების მეთოდის გამოყენება. მხატვრული ნაწარმოების მასალაზე სავარჯიშოების აგებას ფლისტის კვალდაკვალ, მოწაფეებს ურჩევდნენ: ვოდოვსკი, კორტოპოფმანი და მრავალი სხვა მუსიკოსი. ამ ხერხმა ჩვენამდეც მოაღწია (რ. ხოჯავას მხედველობაში აქვს მოსკოვის კონსერვატორიაში მიღებული პრაქტიკა). ტექნიკურ დაოსტატებაში არა მხოლოდ ბუნებრივ ფიზიკურ მონაცემებს (დიდ ხელებს, გრძელ თითებს და ა.შ.) მიუძღვით წვლილი, არამედ როდესაც ტექნიკაზე ლაპარაკობენ, ტვინის შესაბამისი ნაწილების ქმედითუნარიანობას გულისხმობენ.

რუსუდან ხოჯავა აღნიშნავს, რომ მოსკოვის კონსერვატორიაში, აგოლდენევიჩურთან და ი. მილშტეინთან მეცადინეობის პერიოდში აკვირდებოდა, რომ პრიორიტეტი ეკუთვნის არა, ძნელი ადგილების „მრავალჯერ მექანიკურ განმეორებას (რომლის

დროსაც პიანისტი ხშირად თავის მანერაზე ჩვევებს ავარჯიშებს).არამედ პირველ რიგში - მხატვრული ამოცანის გაცნობიერებას.მხატვრული იდეის წინა პლანზე წარმოჩენა-ობიექტივაცია-პიანისტს ადეკვატური პიანისტური ხერხის მოძიებაში ეხმარება.

ეს ზოგჯერ არაცნობიერად ხდება, ზოგჯერ-ცნობიერად. ავტორის აზრით,ორნაირი ტექნიკა წარმოჩინდება: მათგან ერთი - როგორც თითების სწრაფი,მარდი მოძრაობის უნარი და მეორენაირი 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 აბრაამ შაცკესის(მეტნერის მოწაფე)ხელმძღვანელობით.იქვე დაასრულა ასპირანტურაც.პარალელურად სწავლობდა საორგანო კლასში -პროფესორ ლეონიდ როიზმანის ხელმძღვანელობით; სტაჟირება გაიარა გერმანიაში (პოტსდამში)-ცნობილი ორგანისტის -შეტელიხის ხელმძღვანელობით.

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

ე.მგალობლიშვილმა დაამუშავა საორგანო და საფორტეპიანო, ასევე საშემსრულებლო ხელოვნების დარგში აუცილებლად გასათვალისწინებელი მეთოდის საკითხები,რომლებიც ითვალისწინებს ანტიკურ მუსიკისმცოდნეობაში გავრცელებულ სწავლებას: მელოდიის, დიატონიკის,ქრომატიზმის,ენჰარმონიზმისა და რითმის თაობაზე;

ავტორი თავის სტატიაში იძლევა განმარტებებს: ტემპერი-
რებული წყობის, ტონალობათა ვერბალური სიმბოლოების(მა-
თეზონთან და შარპანტიესთან; დიდი ტერციის(კურტის თეო-
რია)და მელონის საკითხებთან დაკავშირებით(5:2013).

მელოდიის რაობა, მისი განვითარებისა და ჩამოყალიბე-
ბის ისტორია-თანაბრად მნიშვნელოვანია ყველა მუსიკოსისათ-
ვის, განურჩევლად მისი სპეციალობისა; მელოდია არის მუსი-
კის მამოძრავებელი ღერძი; სწორედ მისი შესწავლით იწყებს
ბავშვი მუსიკის სამყაროს გაცნობას.

ეთოსის (ETHOS - ბერძნ. „ხასიათი, ზნე, ჩვეულება“) სა-
კითხის შესწავლა უშუალო კავშირშია მუსიკის შინაარსის
პრობლემასთან. ტერმინი „ეთოსი“ აღნიშნავს ადამიანზე მუსი-
კის ზემოქმედებას - მისი ემოციონალური მიმართების გათვა-
ლისწინებით.

ETHOS – მელოდიური ნაგებობის სტილს აღნიშნავს. ან-
ტიკურ მოაზროვნეებს მიაჩნდათ, რომ მუსიკალური მატერია
წარმოადგენს ადამიანური ხასიათების მიბაძვას. არისტოტელე
(„POLITIKA“) ამბობდა,რომ „თავად მელოსებშია ხასიათების
მიბაძვა; ამის წყალობით მუსიკას შეუძლია განაწყოს მსმენელი
სულის რომელიმე ეთოსზე.“¹ აქედან გამომდინარე, ამ თეორიით
მტკიცდება,რომ მუსიკის რითმული, ბგერათსიმადლებრივი ორ-
განიზება,კილო-ტონალური ფორმები და ცალკეული ბგერებიც
კი – ადამიანური განწყობილების შესატყვისია:ანტიკური სწავ-
ლულების წარმოდგენაში, მუსიკა ბაძავდა ადამიანის ამა თუ
იმ ხასიათს.

ბგერის სიმაღლე - მის სხვადასხვა გამოვლინებაში (ჰარ-
მონია,ტონალობა,მელოსი) – ეთოსის უმნიშვნელოვანესი ნიშა-
ნია. ეთოსის მითითებისას ანტიკურ ავტორებს, როგორც წესი –
აინტერესებთ ბგერების სიმაღლებრივი დონე, მელოსი და ჰარ-
მონია (იგულისხმება მხოლოდ ხმოვანი ქსოვილის ტონალური
მხარეები).მაგალითად, არისტოტელე მიუთითებს,რომ,„მიქსოლი-
დიური ჰარმონიისას – განწყობილება უფრო ნაზია ...”

არისტიდ კვინტილიანე მიიჩნევს, რომ,სისტემებს შორის
ყველაზე დაბალი –თავისი ბუნებიდან და ეთოსიდან გამომდი-
ნარე, სასარგებლოა მამაკაცური საწყისის აღსაზრდელად... ტო-
ნალობებს შორის - დორიული ყველაზე დაბალია და მიესადა-
გება მამაკაცურ ეთოსს.“²

მუსიკალური ეთოსის თეორიის წარმოშობა თავისი ფეს-
ვებით მომდინარეობს სხვადასხვა ბგერათსიმადლებრივი სახეო-
ბების აღქმის არქაული სპეციფიკიდან: დაბალი რეგისტრი

ადიქმებოდა როგორც - მშვიდი, გაწონასწორებული; ზედა რეგისტრი - როგორც მკვახე, არასასიამოვნო.

ფსევდო არისტოტელეს ტრაქტატში ეს საყოველთაოდ აღიარებული აზრი შემდეგნაირადაა ჩამოყალიბებული: „რატომაა, რომ იმ ბგერებს შორის, რომლებიც თანხმოვანებას წარმოშობს, უფრო მეტი სირბილით - ბგერა ხასიათდება? - იმიტომ, რომ ბუნებიდან გამომდინარე მისი ხმოვანება რბილი და მშვიდია.. დაბალი ბგერა - რბილი და წყნარია, მაღალი კი - მშფოთვარე.“ ანტიკურ აღქმაში ბგერითი სივრცის ასეთი დიფერენციაცია, უსათუოდ დაბალი და მაღალი სიხშირის პროცესებზე სმენითი რეაქციითაა გამოწვეული.

თავდაპირველად, ეს დახარისხება შეეხებოდა მუსიკალური მასალის ხმოვანების რეგისტრებს (tessitura) და არავითარი შეხება არ ჰქონდა ტონალურ ასპექტებთან. მოგვიანებით, როდესაც რეგისტრების ტონალობებთან ასოცირება მოხდა, მათთან ერთიანდება ეთნოსური ხასიათიც.

ბერძნებს მაღალი რეგისტრი არ უყვარდათ. მათი აზრით, აღნიშნული რეგისტრი სულიერად გაუწონასწორებელი (საცოდავი, უბედურების მაუწყებელი და ა.შ.) იყო; **პლუტარქე** (რომელიც ეყრდნობა პლატონს), უარყოფს ლიდიურ კილოს, როგორც „შემზარავს და დაკრძალვისათვის შესაფერისს.“

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

ანტიკურ მუსიკისმცოდნეობაში გავრცელებული იყო აზრი რითმებისა და სახეობების ეთოსის შესახებ; **დიატონურ სახეობას** ძირითადად დიატონური ტეტრაქორდი მიეკუთვნებოდა და იგი განიხილებოდა როგორც - „ბუნებრივი, ვაკუაცური, მკაცრი, ენერგიული, დიდებული და მძლავრი.“

ქრომატული სახეობა - რომლის ტეტრაქორდშიც გართულებული იყო ინტერვალური ურთიერთობა, აღწერილი იყო როგორც „უტკბილესი და მწუხარე; დიდი განცდისა და ენების (Passion) გამომხატველი.

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

ანტიკური მეცნიერება ემოციონალურ შთაბეჭდილებებს განიხილავდა, როგორც ბუნებრივი თვისებების მატარებელი კონკრეტული მუსიკალური გამომსახველი საშუალებების აღქმის შედეგს.

•ფსევდო ეგკლიდე მიიჩნეოდა, 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 მდებლდება 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: „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 = ნაღვლიანი, საცოდავი (მადრიგალი);

TEMPO - ენთუზიასტური = აგზნებული და აღფრთოვანებული;

- ფსიქატური სტილი გამოირჩეოდა ნელი და ზომიერი ტემპით.
- სისტატტიკური სტილი – ჩქარი ტემპით;
- დიასტალტიკური სტილი – წინა ორის გასაშუალებული ვარიანტია.

* * *

კურტის თეორია დიდ ტერციასთან დაკავშირებით (დიდი ტერციის დაძაბულობა)

დ3 - თავისთავად მიისწრაფვის მოძრაობის 1/2ტონით გასაგრძელებლად, რადგანაც ტერცია მაჟორულ გამებში გვევლინება როგორც შემავალი ტონი - ქვარტისაკენ. ეს ფაქტი ინტერვალ დ3 აძლევს დაძაბულობის ძალას.

თავად დ3-ის ხმოვანებაში შეფარულია ტონალური მისწრაფება (ლტოლვა). მაშასადამე, მაჟ3 შეიცავს ფარული დაძაბულობის მდგომარეობას.

თუ აკორდში შედის ერთზე მეტი დ3, ეს იწვევს დისონანსის კიდევ უფრო დიდ შეგრძნებას: მაგალითად: გად.სამხმოვანება == **c - e, e - gis** (ორი დ3).

DUR da MOLL - როგორც პოლარული დაძაბულობა

ჰარმონიული დაპირისპირების შეგრძნება 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 ბგერა,არამედ ურთიერთსაწინააღმდეგოდ მიმართული ენერგია: აღმავალი მიმართულებით – მაჟორულ ხასიათს, დაღმავალში – მინორულს.ესე ფიქსირებისა და მინორის გაუმოსახველობითი მნიშვნელობის განსხვავებულობა ეფუძნება ტერციული ბგერის შემავალი ტონის ფარულ მიზიდულობას.

ჰარმონიული ფერადოვნება უკავშირდება მიზიდულობის გაძლიერებას. მაჟორისა და მინორის ურთიერთ საწინააღმდეგო პოზიციას კურტი ხსნის იმით,რომ მაჟორში ტერცია შეიცავს აღმავალი მიზიდულობის ოდნავ საგრძნობ პოტენციას; ამგვარად,ტერცია შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც შემავალი ტონი სუბდომინანტის ძირითადი ტონისათვის შ(4). ხოლო მინორში, ტერციული ბგერიდან 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 ნაღვლიანი- სასიამოვნო და ნაღვლიანი
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 – ნაღვლიანი ვნებებისათვის; - მხიარული და ცოტა უხეში
g-moll – თავშეკავებული და ნარნარი; - ნაზი და ჩივილით აღსავსე
B-dur – დიდებული; - დიდებული და სასიხარულო
H – dur – უხეში, არასასიამოვნო; - უხეში და საცოდავი
h-moll - მეღანქოლური; - მარტოსული და მეღანქოლური.

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

- g-moll – მეღანქოლური
- d-moll – გაუკაცური, დრამატული
- e-moll – მისტერიული (მოდითა ფრიგიულიდან)
- კელერი მაზეთონზე დაყრდნობით მიიწვევს: f-moll- ის ხასიათს ი.ხ. ბახის ეპოქაში განიხილავდნენ როგორც „საშიშსა და სასოწარკვეთილს;“
- დღევანდელი მსმენელისათვის ტონალობა f-moll ტრავიკული პათოსის მატარებელია; ამის ნათელი მაგალითია აღნიშნულ ტონალობაში შექმნილი - ბრამსისა და ბეთჰოვენის იდენტური ხასიათის მატარებელი მნიშვნელოვანი თხზულებები.
- დრუსკინის აზრით ბახის „Passion“-ში: c-moll „სიკვდილის სფეროს“ განასახიერებს.

ი.ს.ბახის პარტიტა c-moll
Tempo

Hermann Keller Die Klavierwerke 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 (ვერტიკალური შტრიხით ჩამოხაზული C) = ზომიერი

⊕ = სწრაფი

Sarabanda - სარაბანდა

კონკრეტული ცეკვის ტემპები ეპოქებისა და ქვეყნების მიხედვით განსხვავდებოდა ერთმანეთისაგან.

XVII საუკუნეში Sarabanda - ინგლისში = ჩქარია; იტალიაში = Moderato; საფრანგეთში = ნელი.

XVIII საუკუნეში Sarabanda =ძალიან ნელია;

ი.ს. ბახმა გამოიყენა ფრანგული Sarabanda და დაუმატა დიდი რაოდენობით ორნამენტები (Ornaments). თუმცა ი.ს. ბახის მიერ დაწერილი სარაბანდების დაკვრისას ძალზე ნელი ტემპი არ გადადგება.

Sarabanda პირველად 1583 წელს მოიხსენიება: იგი სრულდებოდა ქუჩის თვატრალური წარმოდგენების ანტრაქტებში. „სარაბანდას“ მიიჩნევდნენ სექსუალური თვალსაზრისით ალვირახსნილ 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 კესტებს (ისინი აქანავებდნენ თეძოებს და ეჯახებოდნენ მკერდით, ხუჭავდნენ თვალებს და სიყვარულით შეპყრობილები კოცნიდნენ ერთმანეთს)“ და ა.შ.

საბოლოოდ, დროთა განმავლობაში, ეს ცეკვა - კომედიას მიაკუთვნეს.

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

საშემსრულებლო თვალსაზრისით, შეცდომაა სარაბანდის PPP-ზე და ჰაეროვანი შეხებით დაკვრა.

Allemanda - ალემანდა

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

XVI საუკუნის Allemanda შედგებოდა - კავალერის მისაღმებიდან (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 Allemanda-მ უფრო ცოცხალი ტემპი შეიძინა.

Courante - კურანტე

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

ბაროკოს პერიოდის საორგანო მუსიკის საუკეთესო შემსრულებელი და მკვლევარი - ემგალობლიშვილი 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).

რედაქტორების დაუდევრობით, იოჰან შებასტიან ბახის შემდეგ ნაწარმოებებში **I, III, IV, VI პარტიტებში**; ასევე - ფრანგულ სუიტებში **-II, IV, V და VI - კორანტეს ჩაენაცვლა დასახელება-კურანტე (5:2013).**

კურანტაში - 3 ახალგაზრდა მამაკაცი საცეკვაოდ იწვევს 3 ქალიშვილს და მიჰყავთ ისინი დარბაზის მეორე მხარეს, სტოვებენ მათ იქ და თავად ბრუნდებიან უკან; სახის მიმიკით გამოხატავდნენ დიდ სიყვარულს, ჩექმებზე იწმენდნენ მტვერს და ტანზე იწესრიგებდნენ პერანგს. შემდეგ იწყებოდა პანტომიმური ხასიათის ცეკვა, ვაჟები ისევ მიდიოდნენ ქალიშვილებთან და მუხლებზე დაწოქილები სთხოვდნენ მათ პატიებას. ბოლოს და ბოლოს ისინიც თანხმდებოდნენ შერიგებაზე.

XVIII საუკუნეში **მიშელ შაბანონი (1729-1792)** აღნიშნავდა: ფრანგული მენუეტი და კურანტა – რომლებიც ახლა (ე.ი. XVIII ს.) შემოვიდა მოდაში, ისევე, როგორც ჩვენი ვოდევილები, ჩვენი კონტრდანსები და სასიყვარულო სიმღერები - გადმოსცემენ სიხარულს, რომელიც ერწყმის გრაციოზულობას, სიკეთესა და ღირსებას.

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

სხვა განმარტებების თანახმად: კურანტა ცერემონიული, სადღესასწაულო ცეკვაა. მას ახასიათებს მუდმივი წინ სწრაფვა, რასაც გამოხატავს თავად სიტყვა, „კურანტა“. „ცეკვა მიმდინარეობს ოვალურად და მუდმივად მსუბუქი მსტუნავი მოძრაობით მიედინება.

დროთა განმავლობაში აღნიშნულმა ცეკვამ (და არა მართო ამ ცეკვამ) დაკარგა თავისი ხიბლი და საერო ცეკვის ხელოვნურ, „პა“-დ გადაიქცა.

Rondo - რონდო

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

Capriccio - კაპრიჩიო

Capriccio — იტალიურად აღნიშნავს, „კაპრიზს, ჭირვეულობას;“

პრეტორიუსი Capriccio - ს მიიჩნევს ფანტაზიის სინონიმად – ინსტრუმენტისთვის შექმნილი ფუგისმაგვარი პიესისთვის. ეს არ მიუთითებს რაიმე განსაზღვრულ ფორმაზე, არამედ ნიშნავს

იმას, რომ პიესა რითმის თვალსაზრისით პიკანტურია და მდიდარია მოულოდნელი და ორიგინალური მოქცევებით. ამის გამო ძნელდება მისი Scherzo-საგან განსხვავება (რიმანი).

Capriccio -ს შესრულების პროცესში, დრუსკინი მიიჩნევს, რომ ასოციაციური ხასიათის (სახე-ხატის) შესაქმნელად უმჯობესი იქნება XVI საუკუნის საფრანგეთში გავრცელებული ე.წ. „იარმარკული“ სპექტაკლის წარმოდგენა. მას გააჩნდა სატირული სიმღერის კუპლეტები და საცეკვაო - სტროფული წყობა, რომლებიც ენაცვლებოდა დიდი საოპერო არიების პაროდიას (წარმოდგინეთ ვოდევილური ჟანრი). ამავე დროს, აქ დიდ როლს თამაშობდა გროტესკული ტონის კომიკური ცეკვები.

წერტილიანი ნოტის შესრულების შესახებ

წერტილს ბაროკოს პერიოდში ბევრნაირი გრძლიობის მნიშვნელობა ჰქონდა. წერტილი აგრძელებდა გრძლიობას განუსაზღვრელი დროის მანძილზე ანუ მისი ხანგრძლივობის განსაზღვრა დამოკიდებული იყო შემსრულებლის გემოვნებაზე.

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

1. აღნიშნული ფიგურაცია მელოდიურ ხაზში: შემსრულებელს შეუძლია მსუბუქად გაახანგრძლივოს წერტილი და შეამოკლოს მომდევნო ბგერის გრძლიობა; თუმცა ბაროკოს პერიოდში არ არსებობდა ინტერპრეტატორისათვის განკუთვნილი კომპოზიტორისეული სპეციალური მითითებები. ამდენად, თუ საქმე გვაქვს წერტილის გახანგრძლივებასთან, ეს სრულდება როგორც ჩვეულებრივი Rubato.

2. რითმულ ფიგურაციაში წერტილი უნდა გახანგრძლივდეს, მომდევნო ბგერა კი – შემოკლდეს (ამის შესახებ კომპოზიტორი არ აკეთებდა აღნიშვნას, მაგრამ ეს აუცილებელი იყო). ბაროკოს პერიოდის მუსიკის შესასრულებლად არსებობდა წესი: ტექსტში ფიქსირებულისაგან განსხვავებით, წერტილი იძენს გაორმაგებულ ხანგრძლივობას; ანუ წერტილის შემდეგ დაფიქსირებული მეთექვსმეტედი - ხდება ოცდამეთორმეტედი; მეორე წერტილი ისე უნდა მივიღოთ, როგორც არტიკულაციური პაუზა.

ი.ს.ბახის - ლიგები

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

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

- წესი ასეთია: ბახისეული ლიგა მრავალხმიან ფაქტურაში აღნიშნავს ყველა ხმის გადაბმულად შესრულებას.

- თუ ლიგები ზემოთა ხმაში არაა მითითებული, ეს ნიშნავს, რომ ქვედა ხმებში გრძლიობების ზუსტი შესრულება არაა გათვალისწინებული ანუ კომპოზიტორი არ აზუსტებს შუა ხმების ფაქტიურ გრძლიობას; ე.ი. თუ გვაქვს ნახევარი გრძლიობის ბგერა, ის შეიძლება შესრულდეს როგორც მეოთხედი ან მერვედი – შემსრულებლის სურვილისამებრ.

- გადაბმული 4 მერვედი: თუ ისინი არაა ლიგით აღნიშნული, ის იკვრება ერთნაირად.

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

* * *

ნუნუ ჭელიძე - თანამედროვე საფორტეპიანო მუსიკის ათვისების თავისებურებანი

ნუნუ ჭელიძე - ხელოვნებათმცოდნეობის 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 ეწევა აქტიურ პედაგოგიურ და საკონცერტო მოღვაწეობას; დიდი წვლილი მიუძღვის XX საუკუნის საფორტეპიანო მუსიკის პოპულარიზაციაში. ამ მიზნით 1990წელს, ნუნუ ჭელიძემ შეადგინა მეთოდური ნაშრომი - „XX საუკუნის საზღვარგარეთის ქვეყნების კომპოზიტორთა საფორტეპიანო ნაწარმოებების სანიშნოში სარეპერტუარო სია,“ რომელიც დიდ დახმარებას უწევს დამწყებ პედაგოგებსა და სტუდენტებს.

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 შეესაბამება 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-საკომპოზიტორო შემოქმედებითი აზროვნების უდიდესი წინსვლის მაჩვენებელი იყო. ამ მუსიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანთვისებაა ინტონაციური სფეროს გაფართოება: რთული აკორდების ხშირი გამოყენება-განსაკუთრებით სეკუნდის, სეპტიმისა და ტრიტონის შემცველობით, რამაც გამოიწვია კონსონანსისა და დისონანსის შორის არსებული აკუსტიკური საზღვრის აბსოლუტური ცნების წაშლა. **ატონალისტებმა ბოლომდე მიიყვანეს დისონანსის ემანსიპაცია.**

XX საუკუნის მუსიკალური ენის გაძლიერებული ქრომატიზაცია, გახდა საფუძველი ისეთი თემების ფართო გამოყენებისა, რომელიც შეიცავს ქრომატული ბეგერათრივის 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 მოსწავლე-თათვის სხვადასხვა სახის სირთულის ნაწარმოებთა მიწოდებით, შესაძლებელი გახდა თანამედროვე მუსიკის მიმართ მათი შეფასებითი დამოკიდებულებისა და შემეცნებითი მზაობის გამოკვლევა. ექსპერიმენტმა გამოავლინა თანამედროვე მუსიკის ათვისების სპეციფიკური თავისებურებანი და სიძნეელების დაძლევა.

ლევის გზები; ამასთანავე, 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 უადრესად 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 რითმ-ინტონაციური განვითარება არ არის გათვლიანებული 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 ლოგიკა:

1. ნაწარმოების ფორმისა და აგებულების წვდომა-სტრუქტურული ლოგიკა;

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

აქ ღვება მუსიკოსის პროფესიული აღზრდის კიდევ ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანა: თანამედროვე მუსიკის მხატვრული შინაარსის წვდომა, რაც ღიდად არის დამოკიდებული ემოციური სფეროს გაფართოებაზე. ვინაიდან მუსიკის შინაარსი-ემოციური შინაარსია, ყველა მუსიკალური ნაწარმოები - მხატვრული მთლიანობაა, ხოლო მხატვრული მთლიანობის უმაღლეს სახეს-სტილი წარმოადგენს (სკრებკოვი). ყოველი ეპოქის სტილი გამოირჩევა აზროვნების თავისებური წესით, თავისი ლოგიკით, ამი-

ტომაცაა სწორედ, რომ თანამედროვე მუსიკის ინტერპრეტაციაში სტილის დარღვევა იძლევა ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის არა ადეკვატურ საშემსრულებლო პროდუქტს. ნაჭელიძის მეთოდური ნაშრომი მიზნად ისახავს, ნაწილობრივ მაინც შეავსოს პედაგოგთა მომზადებაში არსებული ხარვეზები-თანამედროვე მუსიკასთან მიმართებაში. მის მიერ წარმოდგენილ სარეპერტუარო სიაში, ნაწარმოებები დაჯგუფებულია ჟანრების მიხედვით. ასეთი არჩევანი იმ გარემოებითაა განპირობებული, რომ წარმოდგენილი ავტორების უმრავლესობა თითქმის უცნობია პედაგოგების ფართო წრეებისათვის. ამდენად, პედაგოგებისათვის უფრო მოსახერხებელი იქნება მათთვის საჭირო ნაწარმოების ჟანრის მიხედვით მოძიება.

სარეპერტუარო სიაში, **ნაწარმოებები სპეციალურად არაა დააჯგუფებული სირთულის მიხედვით**, რათა არჩევანის მეტი თავისუფლება ჰქონოდა პედაგოგებს. თუმცა გართულების ხარისხი დაცულია ჩამონათვალში; ე.ი. ყოველი ჟანრის ნაწარმოებთა სია იწყება შედარებით ადვილი თხზულებით (როგორც ტექნიკური, ასევე მხატვრულ-მუსიკალური თვალსაზრისით) და თანდათან რთულდება. სარეპერტუარო სია შედგენილია ჩატარებული ექსპერიმენტების შედეგების გათვალისწინებით. სადაც ნათლად გამოვლინდა: თუ როგორი ხასიათის თანამედროვე მუსიკალური ნაწარმოებებია მოსწავლეთათვის მისაწვდომი და მიმზიდველი. სახელდობრ ესენია - ნაწარმოებები გამოკვეთილი და არა რეგულარული რითმის უპირატესობით, საცუკავო ხასიათის და ბგერწერული სახის პიესები.

უნდა აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის საფორტეპიანო მუსიკაში შედარებით ნაკლებად ვხვდებით კლასიკურ ფორმებს (სონატა, ვარიაცია). იშვიათობას წარმოადგენს XIX საუკუნის დამახასიათებელი ჟანრები (ბალადა, რაფსოდია, საკონცერტო-ვირტუოზული ეტიუდი). XX საუკუნის მუსიკაში გამოიკვეთა **ძველესი 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 ნაწარმოებების ერთგვარი პროგრამულობა ძალიან კარგი ორიენტირია უცნობი მუსიკის ემოციური შინაარსის წვდომისათვის.

თავი XIII

ფორტეპიანოზე 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, მოწაფისათვის მუსიკალური ბგერის ყველა იმ გამომსახველი საშუალების გაცნობა, რომლითაც ადამიანს შეუძლია სხვადასხვაგვარი ემოციისა და განცდის გადმოცემა;

3. ქეოვლადის მიერ 1974-2003 წლებში განხორციელებული ექსპერიმენტული კვლევის შედეგებმა ცხადყო, რომ მუსიკალური სწავლებისათვის საწყის 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 გაუღერებელი ერთი ბგერით ან ბგერათა კომბინაციებით სივრცეში დატოვებული ფერადი ვიზუალური კვალის დაფიქსირება. გრაფიკული ხაზების, ფორმებისა და ფერების საშუალებებით გამოსახული ფიგურების კომბინაციებით, ბავშვი იოლად ადგენს მუსიკალური ნაწარმოების სტრუქტურას, ფორმას. ტრადიციული სტრუქტურული ანალიზიდან განსხვავებით, ამ მეთოდს ის უპირატესობა გააჩნია, რომ იგი მუსიკალური ნაწარმოების განწყობილებასაც გადმოსცემს, რაც თავისი მხრივ უადვილებს ბავშვს ნაწარმოების ათვისებას და ააქტიურებს მის შემოქმედებით პოტენციალს (2.2006: 233).

აღნიშნული მეთოდი 1989 წელს ილინოისის შტატის (აშშ) „ახალი მეთოდოლოგიების კრებულში“ აღიარებულ იქნა როგორც ორიგინალური და პრაქტიკული ღირებულების მატარებელი. იგი გაზიარებული იქნა პოლონელი, გერმანელი და იაპონე-

ლი კოლეგების მიერ. მით უფრო სასიამოვნოა ის ფაქტი, რომ ლ.ბარენბოიმი ე.წ. გრაფიკული გამოსახულების ჩართვას მუსიკის სწავლების სისტემაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს და მას დამატებითი საყრდენის პრინციპად აღიარებს.

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

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

6. ამავე დროს, დიდი მანერობები მიიჩნევენ, რომ არ უნდა შემოვიტოვოთ მხოლოდ ერთმანეთის გვერდზე განლაგებული კლავიშებით, არამედ, ხუთთითიანი პოზიცია “ შესრულდეს პირველ და მეორე თითის 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 ვაგარჯიშოთ მარტივი მელოდიების ტრანსპონირებაში;

10. რაც შეეხება გამების დასწავლას: მეთოდისტები გვირჩევენ არ ვიჩქაროთ პირველი თითის ამოდებით დაკვრაზე გადასვლა. დასაწყისისათვის გამის და სამხმოვანებების დაკვრა სხვადასხვა ტონალობებში სასურველია გადანაწილდეს 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 აბსო-

ლუტური სმენა (ასეთები უმრავლესობაშია), რომელიმე ბგერის ჟღერადობის სიმაღლის ჩაწერას არავითარი აზრი („შინაარსი“) არა აქვს. ამდენად, ეს მეთოდი სმენის გასავითარებლად გამოუსადეგარია. ბარენბოიმი 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 გადასატრეფი „ამოცანების დანაწევრებას“. ეს უკანასკნელი გულისხმობს **სანოტო ტექსტში ბავშვისათვის ორიენტირების გათვალისწინებას;**

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). დაკერის ისე სწავლება, რომ ხელებს თითქმის არ უყუროს და კლავიატურაზე „ბრმად“ გააკეთოს ორიენტირება;

ე). ვასწავლოთ ბავშვს საკრავზე დაკვრამდე ტექსტის წინასწარი წაკითხვა „თვლებით“ (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 მელოზმების 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 მოწაფესთან სანოტო ანბანის შესწავლის დაწყება.

მოსამზადებელი სამუშაო წინაპირობა იყო იმისა, რომ პედაგოგი მომავალისათვის განათლებული მუსიკოსის აღზრდას

შეუდგებოდა. ასეთ შემთხვევაში იგულისხმება, რომ არჩევანი კეთდებოდა განსაკუთრებული ნიჭიერების მქონე ბავშვზე, რომელიც შეიძლებოდა პროფესიონალ მუსიკოსად ჩამოყალიბებულიყო.

ფაქტია, რომ საქართველოში გავრცელებული სამუსიკო, და მათ შორის საფორტეპიანო განხრით სწავლება, მეტწილად 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 დანერგვა. 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).

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 ჟურნალისტს მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციის და მუსიკის წერის თანამედროვე სტილის შესახებ(29.1973:94-105).

- ზოგ პიანისტს ჰგონია,რომ კომპოზიტორმა ზუსტად იცის,როგორ უნდა დაუკრან მისი ნაწარმოები;მე ვიცი,როგორ დავუკრავდი მე თვითონ.სხვა შემთხვევაში, როგორ შეასრულებენ ჩემს ნაწარმოებს,ჩემთვის არ აქვს მნიშვნელობა.საერთოდ,ნებისმიერი კარგი,დახვეწილი 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,პიანისტის კონცეფცია არ დაირღვევ. საერთოდ,ძალიან საინტერესოა,როგორ ასრულებს თქვენს მუსიკას სრულიად განსხვავებული თვალთახედვით სხვა მუსიკოსი.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 შეიძლება 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 **ოქტავეებს**.ოქტავეების 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, staccato-სა და legato-ს, რითმული აქცენტების, დინამიკისა და პედალიზაციის საკითხების პედაგოგთან შეთანხმება, რადგანაც ეს განსხვავებული კომპონენტებია, რომლებიც განაპირობებს ნაწარმოების გაგებას.

სტუდენტებს რახმანინოვი ურჩევს:

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 დავუკრათ, უნდა შევადაროთ ერთმანეთს და მივიღეთ დასკვნამდე - რომელი ვარიანტი აჯობებს საბოლოოდ.

4. როდესაც პიანისტი ისწავლის მუსიკალური ეფექტების გარკვევას და რეალიზების პროცესში მათ კონტროლს, 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 დაკავშირებით: არ დაივიწყოთ რომელ ეპოქაში ცხოვრობდა ის.

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

3. **პოლიფონიასთან დაკავშირებით: მთავარი თემა, რასაკვირველია - მთავარია და მუდამ უნდა ისმოდეს.** კონტრაპუნქტებს მეორეხარისხოვანი მნიშვნელობა აქვთ. მაგრამ ეს არ ნიშნავს იმას, რომ კონტრაპუნქტი ყოველთვის დაქვემდებარებულია დედურდეს.

4. **Rubato:** კლასიკურ მუსიკაში განსხვავებული Rubato იქნება, აიღრე შოპენთან. ადრეული კლასიკური მუსიკა საჭიროებს

ორიგინალის 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 იქნებოდა, თუ მას დავეუკრავთ რუბატოებითა და ზედმეტი გრძნობის გამოხატვით. აქვე არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ბეთჰოვენის გვიანი პერიოდის სონატები უნდა შევასრულოთ განსხვავებული დავიდრე ადრეული სონატები. ისინი იმდენად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, რომ ერთი და იმავე ადამიანის დაწერილსაც კი არ ჰგავს! ამდენად, ადრეულ სონატებში დინამიკა არ უნდა გადააჭარბოს ნოტებში მინიშნებულს. მაგალითად - როდესაც „აპასიონატა“-ში შემსრულებელს შეუძლია სურვილისაგან 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 დავეუკრათ! სრულებითაც არა! ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ასეთი ტიპის ნაწარმოებები ნიადაგს უქმნის ტემპების მერყეობას; ამდენად, ეს ტემპები მოითხოვენ ძალიან ფაქიზ მიდგომას.

შოპენის ნაწარმოებების ინტერპრეტირებისას ხმოვანების სიძლიერის განსაზღვრა როგორც თვალყურის დევნებამ მიჩვენა, ბევრი ეყრდნობა თითქოსდა შოპენის წერილებს და იჩენენ ისეთ ტენდენციას, რომ შოპენი ფიზიკურად სუსტი იყო, მხოლოდ *mezzo voce*-ზე უკრავდა და თავს არიდებდ *fortissimo*-ს; ამიტომ ისინი მიიჩნევენ, რომ შოპენის ნაწარმოებები უნდა დავეუკრათ მსუბუქად და ა.შ. და არავითარ შემთხვევაში ვაგაძვირად. ეს აზრი არ იწვევს ჩემში სიმპათიას. მე სხვანაირად მესმის შოპენის მუსიკა. ჩემს და ჩემნაირების მხარეზე დგას - რუბინშტეინი. მას შეეძლო ნებისმიერ სტილისტურ მანერაში დაეკრა, ასე რომ, შეეძლო დაეკრა ნაზად და მსუბუქადაც. მაგრამ მან არ ისურვა შოპენის ასე დაეკრა. სამწუხაროა, რომ იმ დროს ფირფიტებზე ჩაწერა არ ხდებოდა. ახლა სტუდენტს უკეთ შეუძლია რუბატოს დაეკრა. 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 ღირი-ჟორ-აკომპანიანტორია. 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 უწოდებდა. 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 პედლის შესწავლა. ეს დიდი ხნის შრომით მიიღწევა.

რაც შეეხება მუსიკის ელერადობის (ხმოვანების) ხასიათს შედარებით გვიანი პერიოდის კომპოზიტორებთან: **არ უნდა განვაცალკევოთ ხმოვანების ხარისხის ცნება სტილის ცნებისაგან.** ელერადობის ხარისხი თავისთავად - 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 უმეტესწილად მუსიკას იგონებენ, ვიდრე შეიგრძნობენ. მუსიკა გულიდან უნდა მოდიოდეს! (29.1973-96).

ყოველგვარი მუსიკა, რომელიც გენიის ნაშობია, უზარმაზარი სიღრმით გამოირჩევა და ამით დიდ პრობლემებს წარმოშობს შემსრულებლებისათვის. დღეს ძალიან ძნელია მოცარტის

გენიალური ნაწარმოებების შესრულება, რაც სერიოზული გამოცდაა მუსიკოსებისათვის.

თავი XV

მეთოდური რეკომენდაციები საფორტეპიანო ტექსტის შესასწავლად და შესასრულებლად - კლოდ დებიუსის საფორტეპიანო „პრელუდების“ მაგალითზე

(თ.ძეგლაიას სამაგისტრო-საკვალიფიკაციო ნაშრომის შემოკლებული ვარიანტი)

წინამდებარე ნაშრომი კვლევის მიზნად ისახავს მოკრძალებული წვლილის შეტანას დიდი ფრანგი კომპოზიტორის - კლოდ დებიუსის საფორტეპიანო პრელუდების (პირველი რვეული-1910წ., მეორე-1913წ.) ციკლის შესრულებისა და სწავლების საკითხში. მრავალი ავტორი (ა. ალექსეევი, ჟ. ლეონი, ბ. ასაფიევი, მ. ლონგი, ი. კრემლიოვი და სხვ.), დებიუსის პრელუდებს კომპოზიტორის შემოქმედებითი გზის ამსახველ ტიპურ ენციკლოპედიად მიიჩნევს. 24 პრელუდი წარმოადგენს მინიატურულ სურათებს, რომლებიც შეიცავენ სრულიად დამოუკიდებელ მხატვრულ ხატებს.

გამომდინარე კვლევის მიზნიდან, **ნაშრომის მთავარი ამოცანაა:** 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, საშემსრულებლო რაკურსით (ნაშრომის ფორმატის გათვალისწინებით), განვიხილავთ ორივე რვეულიდან აღებულ იმ 12 პრელუდს, რომელსაც ვასრულებთ კიდევ. ამ მიზნით ვეყრდნობით კლოდ დებიუსის საფორტეპიანო შემოქმედების საუკეთესო ინტერპრეტატორების: ლუი ლალუასა და მარგერიტ ლონგის ანოტაციებს; ძალიან დაგვეხმარა წლების მანძილზე ამ ციკლის ცოცხალი საკონცერტო შესრულებით მოსმენა და სხვადასხვა აუდიო მასალის (აკორტო, რისტერიკიზიკიზი, ოლდენბურგი და სხვ.), განსაკუთრებით კი - დღეისათვის საუკეთესო ნიმუშად აღიარებული მიქლანჯელის ჩანაწერის გაცნობა.

ვიმედოვნებთ, რომ **წინამდებარე ნაშრომი თეორიულ და პრაქტიკულ-მეთოდურ დახმარებას გაუწევს უმაღლესი და საშუალო სამუსიკო სასწავლებლების სტუდენტებს და XX საუკუნის მუსიკით დაინტერესებულ საზოგადოებას.**

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

I თავი

კლოდ დებიუსის საფორტეპიანო სტილი -
ახალი მიმდინარეობა მუსიკალურ ხელოვნებაში

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

საფორტეპიანო ნაწარმოებებში ახალი ჟანრებისა და გამომსახველი ხერხების მოძიებაზე მუშაობა ემთხვევა ოპერა „პელეასი და მელიზანდას“ შექმნის პერიოდს. 1903 წელს მან შექმნა ახალი საფორტეპიანო ციკლები: „ესკიზების რეგუილი“; „ესტამპები“, ხოლო 1904 წელს „ნიღბები“ და „სიხარულის კუნძული“. 1905 წელს კომპოზიტორი ამთავრებს წინა წლებში დაწყებულ საფონო პიესების I სერიას, ხოლო 1908 წ. – II სერიას, რომლებიც საერთო სახელწოდებით „სახეები“ – არის ცნობილი.

1903-1908 წლებში შექმნილი საფორტეპიანო ნაწარმოებები წინა წლების შემოქმედებისაგან განსხვავდება ნოვატორული მიგნებებით: მუსიკალური ენით, კომპოზიციური (სტრუქტურული) თავისებურებით, პიანისტური საშემსრულებლო ნიუანსებით და პედალის ეფექტებით. ჟიორჯელესი, რაც დებიუსიმ შეცვალა, ეს იყო ჰარმონიის ტრადიციული ნორმები, რომლებიც მაჟორ-მინორის ფუნქციებს ეფუძნებოდა. კომპოზიტორმა გააფართოვა და წესებული ჩარჩოები და მიმართა მრავალფეროვან და გაფართოვებულ ტონალობათა ურთიერთობას. ცნობილი მკვლევარი გ. კონენი მიიჩნევს, რომ, მუსორგსკის შემოქმედების შესწავლით დებიუსიმ გააცნობიერა, რომ კლასიკური კილო-ტონალური კანონებისაგან გათავისუფლება, მუსიკას გამომსახველობის თანამედროვე და შესანიშნავ შესაძლებლობებს შესძენს. ამის ნათელი მაგალითია მის მუსიკაში: მთელტონიანი გამა, პენტატონიკა, გექსატონიკა, ძველებური საეკლესიო კილოები, გადიდებული სამხმოვანებები, სეპტაკორდების და ასევე სამხმოვანების პარალელური მონაცვლეობა – ყოველივე ამას მკვლევარი თვლის კილო-ტონალური დესპოტიზმისგან გათავისუფლებად

და იგი კლოდ დებიუსის XX საუკუნის მუსიკის „დომინანტ“ მიიჩნეეს.“(Кочен.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 გაჟღერებული. მათ დებიუსის „გაზაფხული“ შეაფასეს როგორც „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 გააფრთხილებული ილაშქრებდნენ, როგორც ანალოგიური მიმართულების წინააღმდეგ მხატვრობაში. სრულიად საწინააღმდეგო აზრის გახლდათ თავად კლოდ დებიუსი: მას არასოდეს უღიარებია თავისი შემოქმედების მიმართ იმპრესიონისტული რემარკა; პირიქით, შეიძლება ითქვას, აგრესიულადაც კი ხვდებოდა მისი მუსიკის იმპრესიონიზმისათვის მიკუთვნებას.

კლოდ დებიუსი 1908 წელს თავის გამომცემელს ჟაკ დიურანს წერდა: „ მე ცვდილობ სხვარაღაცის გაკეთებას, სხვა ისეთი რეალობის შექმნას, რასაც ბრძოლები „იმპრესიონიზმს უწოდებენ“ („Советская музыка., 1962:130).

დებიუსის მიერ საკუთარი თავის იმპრესიონისტად არ აღიარებაზე მიუთითებდა მარგერიტ ლონგიც; ლონგი თავის მხრივ უარყოფდა გავრცელებულ აზრს დებიუსის მუსიკის გადამეტებულ იმპროვიზაციულობასთან დაკავშირებით და მის მუსიკას ღრმად ორგანიზებულად მიიჩნევდა.

მიხედავად ამისა, მუსიკის მეკლევარები 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.წ. „იმპრესიონისტულ“ მიმართულებაში გააზრებული ანტიაკადემიზმი იყო: დებიუსი და მისი თანამედროვე მხატვრები და პოეტები, ისწრაფვოდნენ კონკრეტული დარგის (მუსიკის, მხატვრობის, პოეზიის) გამომსახველი საშუალებების იმ პირობითობისაგან გათავი-

სუფლებისაკენ, რომლებიც აკადემიური ტექნიკის ნორმების ჩარჩოებში იყო ჩასმული.

სწრაფვა ფორმის ახლებურად წარმოჩინებისაკენ და შეგარძნებების 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 ფრანკის ან გერმანული სკოლის კომპოზიტორებისაგან. დებიუსის კონსტრუქცია ბგერითი პალიტრის ფერადოვნებაშია. მოსმენის პროცესში ჩვენ მას ვაფიქსირებთ და შევიგრძნობთ მხოლოდ ქვეცნობიერად და ვხედავთ ტექსტის გაანალიზების პროცესში. დებიუსი არ აშიშვლებს ნაგებობის კვანძოვან წერტილებს, 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 აწყობილი და რაციონალურადაა ორგანიზებული. ”(Денисов.1986:92).

კლოდ დებიუსიმ ტრადიციულ ფუნქციონალურ პარმონიულ საშუალებებზე უარით, დასაბამი მისცა ახალი პარმონიული ენისა და სტრუქტურების დანერგვას. ამ სტრუქტურების მთავარი ნიშან-თვისებები იყო: მელოდიური, რითმულ -ინტონაციური და ტემბრულ - პარმონიული (კოლორისტული) თემატისმის შემოტანა. დებიუსისთან სულ უფრო იჩენს თავს ბითემატიზმი. 1903-1908 წლების საფორტეპიანო ნაწარმოებების მაგალითზე ცხადი ხდება, რომ „ორთემიანობა“ დებიუსის ძირითადი კომპოზიციური პრინციპი გახდა. ეს ე.წ. 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 შედეგების „ანარეკლი წყალზე“ და „ფოიერვერკის“ წინასწარმეტყველად. აქ პირველად გვხვდება სამ სანოტო სისტემაზე დაწერილი ტექსტი, რომელიც გვამცნობს, რომ კოლორისტული და მრავალშრიანი, პედალით გაჯერებული ფანტასტური ხმოვანება ასეთი გზით მიიღება. მთლიან პიესაში - 54 ტაქტიდან 28-ში - საორგანო პუნქტია გამოყენებული, რომელიც ვიბრირებული ჰარმონიისთვის ერთგვარ ფონს ჰქმნის, საბოლოოდ კი ძირითადი ტონალობის განმტკიცებისთვისაა მოწოდებული. სამ სანოტო სისტემაზე წერას დებიუსიმ მიმართა 1910-13 წლებში, განსაკუთრებით ეფექტურად კი იგი გამოიყენა პრელუდების II რეგულში.

დებიუსის ჰარმონიულ ენასთან დაკავშირებით აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ტონალური აზროვნება და ფუნქციური მიზიდულობა. ამ უკანასკნელის განვითარებაში განსაკუთრებით დიდი როლი მიუძღვის დებიუსის. მიუხედავად იმისა, რომ მასთან ავთენტურმა კადანსმა მთლიანად დაკარგა მნიშვნელობა, ხოლო პლაგალური კადანსებიც ახლებურად და თავისებურად ჟღერდა, მისი მუსიკის ტონალური ხარისხი მაინც არ დაზარალებულა ამით. ისტორიული პერსპექტივის გათვალისწინებით, დებიუსის ჰარმონიული ენა მოიაზრება როგორც ტრადიციული, თუნდაც იმიტომ, რომ მის საფუძველს ტერციული სტრუქტურის აკორდიკა წარმოადგენს.

მიუხედავად მელოდიზმის ლაკონურობისა და ნოვატორული მიგნებებისა, დებიუსი არ კარგავს კონტაქტს გასული საუკუნეების (ბახის ფუგის თემატიზმთან, კლასიციზმისა და ვაგნერის ლაიტმოტივებთან) მუსიკასთან; ამავე დროს, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს დებიუსის მუსიკის კავშირი როგორც ფრანგულ, ასევე მსოფლიოს ფოლკლორულ საწყისებთან, რომლებიც საუკუნეების სიღრმეში იღებენ სათავეს.

რაც შეეხება ბითემატიზმს: მიიჩნევენ, რომ ხატოვანი აზროვნების ორგვარობამ დებიუსის საფორტეპიანო შემოქმედებაში მისი ვოკალური (რომანსების) მუსიკიდან შემოადწია; კერძოდ: როგორც ცნობილია, იგი პანთეისტი იყო: ამიტომაც მიიჩნევენ, რომ თემატური მასალის გადმოცემისას „პეიზაჟური“ კანონზომიერებების 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 – მარგერიტ ლონგის მიერ უშუალოდ დებიუსის კარნახით ჩაწერილი ანოტაციები.

ეს ანოტაციები უდიდესი მხატვრული ღირებულების მატარებელია და შეუფასებელი საგანძურია დებიუსის მუსიკის ინტერპრეტატორებისათვის. ნაშრომში გარდა მ. ლონგისა, მოცემულია ლუი ლალუას კომენტარები.

ადინშნული ანოტაციებისა და კომენტარების გათვალისწინებით, ნაშრომში ჩვენს მიერ გაანალიზებულია ორივე რვეულიდან ამოკრებილი 12 პრელუდი, როგორც თეორიული, ისე საშემსრულებლო მიმართებით. ამ მიზნით დავამუშავეთ XX საუკუნის მუსიკის მკვლევარების, თეორეტიკოსებისა და შემსრულებლების (მ. ლონგის, ლ. ლალუას, კრემლიოვის, ვ. კონენის, ე. დენისოვის, ბ. ბიკოვის, პ. პენორსკის, ვ. გურკოვის დას სხვ.) ნაშრომები.

I პრელუდი „დეღფოსელი მოცეკვავეები“ (B-dur) – ანოტაცია:

მარგერიტ ლონგი მოგვითხრობს, თუ როგორ ნახა დებიუსიმ ლუერის მუზეუმში გამოფენილი ერთ-ერთი ბარელიეფის ფოტო-სურათი. მასზე დელფოსის ცნობილი ტაძრის სამი მოცეკვავის სკულპტურული ჯგუფი იყო გამოსახული. ნანახმა დებიუსიზე იმდენად დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა, რომ მისი ზეგავლენით დაწერა პრელუდი, რომლის რითმული ნახაზი ბარელიეფზე გამოსახული ფიგურების მოძრაობის გამოძახილია; მუსიკის მოსმენისას, თითქოს ფიგურების კონტურს ვეხებით. ეს პრელუდი დებიუსიმ პირველად შეასრულა „ნაციონალური მუსიკალური საზოგადოების“ დარბაზში. იგი უკრავდა ნელ ტემპში, თითქმის მეტრონომული სიზუსტით. რბილი ბგერითი შეხამებები რელიგიოზური სიმკაცრით აღინიშნებოდა. ამის გამო თანდათან ბარელიეფის ხორცშესხმული ფიგურები გამოიკვეთნენ არა მოცეკვავების, არამედ ტაძრის ქურუმების სახით. ბოლო ორი აკორდი აღიქმებოდა, როგორც საკურთხეველთან მათი მიყვანება.

„დედფოსელი 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 გადასვლის 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 ჟღერს ახალი კილოს -პენტატონიკის ვარიანტში.

მე-15 და მე-16 ტაქტებში დიატონური, ქრომატული და პენტატონიკური ვარიანტები ერთიანდებიან. რეპრიზის დასაწყისში მოტივი არ მჟღავნდება: 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 -დურ 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 შეეხება პრელუდის სტრუქტურას: (-5+5) (-4+6) (ჩ -4+2+5).

ამგვარად, ამ პრელუდში ჩვენ ვხედავთ დებიუსის კომპოზიციური აზროვნების მნიშვნელოვან კანონზომიერებებს: 1). პრელუდი აგებულია გამჭოლი განვითარების პრინციპით, ძირითადი მოტივის უწყვეტი ვარირებით და არა აქვს რეპრიზა;

2). მუსიკალური აზრის სწრაფვა უწყვეტი ვარიანტებისკენ და მუსიკალური ენის პრინციპებისა და სხვა კომპონენტების ურთიერთდამოკიდებულება.

II პრელუდი – „იალქნები“ (C) – ანოტაცია:

ეს არის არა ამქვეყნიური ნაგების 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!

„დედფოსელი მოცეკვავეები“-საგან განსხვავებით, „იალქნები“ აგებულია ორ განსხვავებულ კომპოზიციურ პრინციპზე:

კერძოდ: პრელუდი „იალქნები“ აგებულია 3 სტატიკურ მოტივზე, რომელიც უცვლელია მთელი პიესის მანძილზე:

მოტივი A – (ტაქტები: 1-6; // 10-14; // 15-21; // 59-63).

მას შეიძლება ეწოდოს ნიავის მოტივი, ყოველთვის გამოიყენა დიდი ტერციებით და უცვლელად ტარდება მაღალ რეგისტრში; მხოლოდ მარცხენა ხელში მოცემული ფიგურაციები იწვევს უმნიშვნელო ვარიანტებს.

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. // 7-14ტ. – მოტივი B, // მე-10-ე ტაქტში ისევ მოტივი A ბრუნდება კონტრაპუნქტში. 15-21ტ-ში მოტივი A ჟღერს შეცვლილ რითმულ ვარიანტში; შესავალში 3-ჯერ ტარდება მოტივი B და სამჯერ წარმოიქმნება A მოტივის საწყისი ინტონაცია პარალელური, გადიდებული სამხმოვანებებით 33-37ტ-ში, სადაც მოტივი A ჟღერს უკვე თანხლების გარეშე. რეპრიზაში მოტივი B ტარდება მეორე ოქტავაში - ერთ ხმაში; გადიდებული სამხმოვანებების პარმონიზაცია შეიცვლება მთელტონიანი, გამისებული პასაჟების თანხლებით.

ეს პასაჟები დაკავშირებულია როგორც - A მოტივთან, ასევე პიესის შუა ნაწილთან. პირველი გამოსვლიური პასაჟი - (ტ.49) წარმოადგენს მოტივის ინვერსიას fis- ბგერით, რომელსაც აღარ აქვს ჩვეული რიტმული ნახაზი.

ბგერები d -fis - რომლებიც პასაჟის განაპირა წერტილებია, წარმოადგენს შუა ნაწილში (ტ.23) - მელოდიის თანმხლებაში გატარებულ ინტონაციას.

მეორე მხრივ, ამ პასაჟის შერეული ინტერვალი, ისევე 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 ქრომატული ტაქტი(31ტ), ასევე -პრედიქტი (42-47ტ.) რეპრიზაში გამოყენებულია პენტატონიკა.

განხილული 2 პრელუდის შედარებისას გამოიკვეთება ორი საწინააღმდეგო ტენდენცია: „დედფოსელ მოცეკვავეებში“ ყველაფერი აგებულია მუსიკალური აზრის უწყვეტი ვარიაციებით „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 მწიფე ხორბლის თავთავიან ყანას. შემდეგ უცვლელ - ძლიერი ქარის ტალღის შეტევა!“

პრელუდში „ქარი ზეგანზე“ მთელი ფაქტურა დაფუძნებულია მეოთქესმეტყელების რითმული ფიგურის განვითარებაზე. მელოდიური მასალა ძალზე ლაკონურია: ორ ტაქტიანი (3-4ტ.) პენტატონიკური 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 (დადგავალი აკორდული თანმიმდევრობა) თემატური მასალა – მოტივი 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 ჟღერს ძირითად ფაქტურულ ფორმულასთან მიმართებაში, რომლებიც აგებულია ბეკერბზე b -ces. მე-13-ე ტაქტში ისევ ბრუნდება ძირითადი ფაქტურული ფორმულა, რომელშიც შესავალი თემის მე-15 ტაქტში ბეკრა b დაბლდება ნახევარი ტონით, ე.ი. ვღებულობთ b დუბლბემოლს. კილოში შეტანილი ეს ცვლილება A - მოტივს აძლევს მთელტონიან შეფერილობას.

19-20 ტაქტებში მოტივი სეკუნდით ზევით სეკვენციურად ვითარდება. არ იცვლება არც რითმულად და არც წყობით. მთელტონიანობა - წარმოქმნილი 15-20 ტაქტებში, პროცირდება მთელ პრედიქტზე მესამე მოტივისკენ (22-27ტ).

28-ე ტაქტში ჩნდება მესამე მოტივე C - მაჟორული სამხმოვანებების მოკლე თანმიმდევრობა; წმინდა მაჟორული ჰარმონიის შემოჭრა ძალიან მკაფიოდ აღიქმება (აქამდე 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 „ილქნებში“, ჩვენ ვხედავთ **მუსიკალური ფორმის მონტაჟის მეთოდით აგების ყველა ხერხს**. მუსიკალური ქსოვილის ძირითადი ელემენტები (მოტივები A, B, C) და ფაქტურული ფორმულა წარმოადგენენ ინვარიანტებს, რომლებიც ენაცვლებიან და კომბინირებენ ერთმანეთში. მასალის ინტონაციური განვითარება არ მიმდინარეობს, ახალი მასალა ყოველთვის ისე შემოდის, როგორც მკვეთრი დაპირისპირება (მონტაჟი); მასალის ურთიერთშერწყმას არ აქვს ადგილი – მათი დროში გაერთიანება ხდება თანხვედრით ან თანმიმდევრობითი განლაგებით.

IV პრელუდი „ბგერები და სურნელება ტრიალებს სადამოს ჰაერში“ (ბოდლერი). ანოტაცია

თარიღი გვამცნობს: 1910 წლის 1 იანვარი. მუსიკა მთლიანადაა გაუდენითლი ბოდლერისეული სევდით,სუფევს ღამის ამადელევებელი მომხიბვლელობა, გამოუთქმელი მწუხარება - სიცოცხლის სწრაფად წარმავლობის გამო.

„ყველაფერი ამაოებაა წუთიერი ბედნიერების გვერდით“ - ხშირად იმეორებდა დებიუსი.

V პრელუდი „ანაკაპრის გორაკები“- ანოტაცია:

„ანაკაპრის გორაკები“ - მოგონებაა 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 გადაიზრდება ოდნავ ზანტად გაბმულ ხალხურ სატრფიალო სიმღერაში. ეს გენიალური განცდაა!

უცებ იწყება ძლიერი აღელვება, აპოჯიატურა თითქოს შეაჩერებს ამ ტალღას, რასაც მოჰყვება ნეაპოლელი ბიჭის თავხედური, მაგრამ ამავე დროს ნაზი და ვნებიანი ხატება, იგი ხომ ღამაზი ბიჭია! – ეშმაკურად მეუბნებოდა დებიუსი. მე ვცდილობდი სიმღერის მელოდიის გამოყოფას, რადგანაც დებიუსის მოსწონდა უხილავი შეყვარებულის დაჟინებული და მომხიბვლელი სიმღერა.

„ანაკაპრის გორაკების“ შესრულება საკმაოდ ძნელია: ერთხელ, როდესაც მ. ლონგმა შეაქო ერთ-ერთი შემსრულებელი, დებიუსიმ თავშეკავებულად უპასუხა: -ასე არ ვფიქრობ, რადგანაც ის პრელუდს უკრავდა,ბოშურად და არა,ნეაპოლურად“...

VI პრელუდი –„ნაბიჯები თოვლზე“ -ანოტაცია:

„ნაბიჯები თოვლზე...“ –მარტოობის უსასრულობა. არაღამაჯერებელი ნაბიჯები... ოდნავ შესამჩნევი ნაკვალევი... ნაღვლიანი, ნაზი მოწყენილობა - სრული სიმშვიდის ფონზე. მიყრუებული ბგერა... 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 ეპოპეის ტონს ანიჭებს,რომელიც სამყაროში მომხდარ ყველა კატაკლიზმაზე ერთად მოგვითხრობს: გიგანტური პიანისტური ტალღები ესხმის

თავს მსოფლიოს და უპირისპირდება ადამიანს. ჭექა-ქუხილებს შორის არსებულ უმცირეს ინტერვალში მაინც გაისმის ადამიანის შემოფოთებული 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 ქაღურ მომხიბვლევლობას და სილამაზეს უმღერის.მასში ნათელი ოცნება სჭარბობს,რომელიც ხან თვშეკავებულია,ხანაც ემოციურ სწრაფვას ასახავს. დასაწყისში - დებიუსისათვის არა ტიპური გაბმული მელოდია აქვარელის გამჭვირვალობას მოგვაგონებს.პენტატონიკა აძლიერებს სიმშვიდისა და გამჭვირვალეების შეგრძნებას.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.ძირითადადში,განვითარებას განიცდის 1-3 ტაქტის მასალა, რომელიც პრელუდის თემატური ბირთვია.მეორე წინადადებადან საწყისი თემა თითქმის უცვლელად ჟღერს.რეპრიზის დასაწყისში სჭარბობს ტონიკური ჰარმონია,ხოლო თემა-4 ტაქტის შემდეგ ჩნდება,თანაც-სუბდომინანტურ ჰარმონიაში.

IX პრელუდი – „შეწვევითი სერენადა” (b) - ანოტაცია:

გადმოგვცემს ღარიბი ესპანელი გიტარისტის მომხიბვლელ პორტრეტს, რომელიც გიტარაზე დაკრული გამეორებადი ფრაზით, თითქოს ვიდაცისადმი მიმართულ თხოვნას გადმოსცემს; აღნიშნული ფრაზა მისივე „იბერიის” რემინისცენციის (ე.ი. სხვა პოეტური ან მუსიკალური ნაწარმოების ანარეკლი, გავლენა) ფონზე ჩნდება. მითითებულია - თემპო ქუასი I ტარრა (ავტორის თხოვნით -გიტარაზე, მხოლოდ ოდნავ ცოცხლ ტემპში).ეს პრელუდი ხშირად შემსრულებლების მიერ გადაჭარბებული სიჩქარით სრულდება. ქუჩის წამიერი მოვლენები ხშირად აწვევებინებს საცოდავ დონ-ჟუანს სიმღერას. - საწყალი ბიჭი! -- ამბობდა დებიუსი, მას მუდმივად აწვევებინებენ!

პიესა ძირითადად ესპანური ხალხური ცეკვების რითმულ მასალას ემყარება.

ძირითადი თემა (b) ემყარება სეგიდილიის რითმისიგი 3-ჯერ ტარდება და რეფრენის ფუნქციას ასრულებს.მისი მუსიკა თანდათან მდიდრდება ახალი გამომსახველი დეტალებით.ამასთან ერთად, ფართოვდება მელოდიის დიაპაზონიც;იცვლება ჟანრულ-ინტონაციური საფუძველიც. თემის პირველი გატარება არის გამომსახველი - მავედრებელი რეჩიტატივი; მეორე - დეკლამაციური სიმღერა;მესამე -ფართო, არიოზული სიმღერა. ასევე გეგმაზომიერად ფართოვდება რეფრენის ხანგრძლივობა(ყოველ ჯერზე ემატება 8 ტაქტი).

ძირითადი თემის 2 გატარება მკვეთრად წყდება ტონალურად „უცხო“ ჩართვებით (რომელიც იძენს ეპიზოდის მნიშვნელობას რონდოს ფორმით). დასაწყისში ეს არის ხაზგასმით დისონირებული აკორდები a-moll-ში (pp უნახესი ხმოვანების შემდეგ). ამას მოსდევს მარშისებური ცეკვის მკვეთრი რითმი D-dur-ში.

III პრელუდს („ქარი ზეგანზე“) და IX პრელუდს („შეწვევტილი 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 რეპრიზულობაზე. ძირითადი მელოდიის შეწყვეტა მუდმივად„გიტარის ხმოვანების იმიტაციით ხდება,რომელიც დასაწყისში 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 მანიძლზე გაისმის. ამ შემოჭრით ის უხეშად წყვეტს მელოდიური ხაზის დინებას. აქ ისევ ვაწყდებით„ტექნიკური მონტაჟის“ ნიმუშს„სერენადის“ ქსოვილში მესამედ შეჭრის შემდეგ ჩნდება 4 ტაქტიანი მელოდიური იმპროვიზაცია, რომელიც შეწყვეტილია ნატურალური სახით გადმოღებული ციტატით„იბერიიდან“. ციტატის მოულოდნელობა ხაზგასმულია ტონალური და ფაქტურული მოუმზადებლობით. თავად ციტატა შემოიჭრება გიტარაზე დაკვრის მოტივებით. 85-89 ტაქტები ერთ-ერთი ნათელი მაგალითია დეზუსის მონტაჟის ტექნიკისა.

X პრელუდი - „ჩაძირული ტაძარი“ (C) -ანოტაცია:

პრელუდში გადმოცემულია ძველი ლეგენდა ჩაძირული ქალაქის შესახებ, რომელიც„უნძულ IS -“ზე მდებარეობდა.

„ბგერითი წლები” გვაშორებს მკვდარი ქალაქის ორგანიზმს და ზარების ხმოვანებისგან. ზღვის ზედაპირი უძრავია, მაგრამ დებიუსი დიდებული მუსიკალური თემის საშუალებით აჩენს ტაძრის გუმბათებს, აგლიჯავს ზღვის საფარველს უფსკრულებში ჩაძირულ ქალაქს და გამოაჩენს მას. ეს დიდებული თემა იმდენად მომხიბვლელია, 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 წარმოიშვება ზარის სხვადასხვა, კონტრასტულად ვიბრირებული ხმოვანებით.

„შეწყვეტილი სერენადის“ მსგავსად „ჩაძირულ ტაძარი” მონტაუის ტექნიკითაა განხორციელებული. პრელუდის ძირითადი თემა, რომელიც დიდებული ქორალის სახით გვევლინება, განასახიერებს „ამოტივირებულ ტაძარს”; ქორალი 8 ხმიანია და მიმდინარეობს ზარების რეკვის იმიტირებულ ღრმა ბანის ფონზე. ტაძრის თემა ნაწარმოების 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 პიანისიმოზე 4-5 ხმიან პარალელურ შრეში მიმდინარე ქორალის ჩამოყალიბება, რომელიც ახალ თემაში გადაიზრდება. მე-7-13 ტაქტები თავისი ამადლებული ჟღერადობით, საეკლესიო გალობას მოგვაგონებს. 16-27 ტაქტებში ტრიოლებით „შეშფოთებული რწმუნის“ ბგერებით იმიტირება, თანდათან ტაძრის თემაში გადაიზრდება. ძლიერი ცრესცენდო-ს შემდეგ ჟღერადობა თანდათან შორეული ხდება, რაც ტაძრის ისევე 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 ფანტასტიური გმირია; ფორტე-პიანოს ბგერებით ობერონის ვალტორნის ხმოვანების იმიტაცია წარმოქმნის სენტიმენტალურ განწყობას; რითმულ ნახაზზე მიმდინარეობს პეკის იუმორით გაჯერებული გასართობი მოძრაობები.

XII პრელუდი „მენესტრელები“ - ანოტაცია:

ამ პრელუდის ინტონაციას ანგლო-საქსური წარმოშობის „მიუზიკ-ჰოლის“ სამყაროში შეეყავართ, რომელსაც დებიუსი დიდი ფრანგი მხატვრის- ანრი ტულუზ-ლოტრეკის თვალთა უყურებდა; „მენესტრელებში“ ასახულია ამ ჯგუფის გმირების იუმორისტული და ოდნავ დამცინავი მუსიკალური პორტრეტები. ინტონაციურად პრელუდი გაჯერებულია ღამის კაბარეებისათვის დამახასიათებელი შავკანიანთა მოღვრი 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 რეპარიზა აგებულია შუა ნაწილის მოდიფიცირებულ თემაზე, ძირითადი მასალა კი მხოლოდ კოდაში ბრუნდება.

III თავი პრელუდების II რეგული

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 თანამოძმეებიდან მინდა დავასახელო ვალტერ გიზეკინგი, რომელიც დებიუსის ამ და შემდგომ პრელუდეს შეუდარებლად უკრავდა.

II პრელუდი „მკვდარი ფოთლები“ - ანოტაცია

ეს ნაწარმოები მოგვაგონებს ვერლენის ლექსს „შემოდგომის ღღეს მტირალი ვიოლინოს“ შესახებ. ეს ციკლის ერთ-ერთი საუკეთესო პიესაა. ბუნების თანდათანობითი ჭკნობა... შემდეგ თითქოს საყვირის ტემბრით შეკითხვა: „დაბრუნდება კი ზაფხული?“

III პრელუდი „ალაგამბრის ჭიშკარი“ - ანოტაცია

ამბობენ, რომ ამ ნაწარმოების დაწერა დებიუსის მანუელ დე ფალიას მიერ ანდალუზიიდან გამოგზავნილმა ღია ბარათმა შთააგონა. როდესაც დებიუსიმ დახედა ამ ბარათზე გამოსახულ გრენადის ჭიშკარს, მღელვარებით თქვა: „ამისგან მე რაიმეს შევქმნი.“

„ესპანური, ჰაბანერის“ ფონზე გრენადის ჭიშკართან! რამოდენა ტემპერამენტი იმ ადამიანებში, რომლებიც მოცეკვავეს ახვევია გარს. შეკრულ არპეჯიოში მოქცეული 2 აკორდი - საერთო რითმი რომ არ დაირღვეს, აუცილებლად ძალიან სწრაფად სრულდება. ამ აკორდების შესასრულებლად ავტორის თანდასწრებით მათი 100-ჯერ თუ უფრო მეტად გამეორება დამჭირდა, ვიდრე საჭირო ვარიანტს მივაღწევდი“. ავტორს ყველაზე უფრო პატარა მოტივისთვისაც კი ცალკე მინიშნება აქვს გაკეთებული: „დახვეწილად“ „ირონიით“ და ა.შ. უნდა აღინიშნოს, რომ დებიუსი არასოდეს ყოფილა ესპანეთში, მიუხედავად ამისა, მან იშვიათი ბგერითი გამომსახველობით, ოსტატობითა და არტისტიზმით ასახა ესპანური გარემო და ადამიანების ტიპები შექმნა და დაუტოვა კაცობრიობას.

IV პრელუდი „ფერიები -მომხიბლელი მოცეკვავეები“
- ანოტაცია

ესენი არიან ნიმფების ქალიშვილები დებიუსის „ფავნის ნაშუადღევის დასვენებიდან“. შესრულება უნდა განხორციელდეს პაეროვანი და უწონადო შეხებით.

V პრელუდი „ვერესკი“ - ანოტაცია

როგორც ცნობილია დებიუსის არაჩვეულებრივად მგრძნობიარე ყნოსვა ჰქონდა. იგი შორი მანძილიდან, შუა ტყეშიც კი შეიგრძნობდა ზღვის სიახლოვეს. მას განსაკუთრებით მოსწონდა ბუჩქნარი, რომლის შესახებაც ამბობდა:

- ვერესკი ყველა სურნელს ერთად მოიცავს. იგი არ ჰგავს ფაიფურის ყვავილებს, რომლებსაც ვერ ვიტან.“

ამ პრელუდის ფაქტურის მოცარტისეული გამჭვირვალობა, შეესაბამებოდა დებიუსის ჩანაფიქრს და ინტერპრეტატორებისადმი მის თხოვნას, რომ ეს მუსიკა ღიდი რუდუნებით შეესრულებინათ. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ბანში ბოლო ტაქტებს!

VI პრელუდი „გენერალი ლავაინი, ექსცენტრიკოსი“ (ც)
- ანოტაცია:

როგორც აღნიშნავენ, დებიუსის მიბაძვის და მიმიკის არაჩვეულებრივი ნიჭი ჰქონდა. მას შეეძლო საკუთარი სურვი-

ლისამებრ ეცინებინა და ეტირებინა ადამიანი...ალბათ ამიტომაც უყვარდა მას „ექსცენტრიკოსები“.

ლავაინი იყო მედრანოს ცირკის კლოუნი, რომელიც დე-ბიუსის ძალიან მოსწონდა.

- იგი თითქოს რაღაცნაირად . . . ხისგანაა გაკეთებული - ამბობდა დებიუსი და ცდილობდა ამ განსაზღვრებით აეხსნა, თუ რატომ ითხოვდა შემსრულებლისგან **დასაწყისში ოცდამე-თორმეტელების დაჯგუფების, შუა ნაწილის აკორდების და ექ-ვილიბრისტების სვლის მექანიკურად და ხისტად დაკვრას.**

ტემპი ორჯერაა მითითებული: ძალიან თავშეკავებულია.

რატომღაც ყველა ცდილობს, რომ ჩქარა დაუკრას, რაც სრულიად არ მიესადაგება მუსიკის შინაარსს. ამის გამო დებიუსი მუდმივად უკმაყოფილო იყო.

როგორც უკვე ითქვა, დებიუსი პრელუდებში თავიდან იცილებს პირდაპირ რეპრიზულობას და ციკლში აქვს მხოლოდ ერთი მაგალითი ნამდვილი სრული და უცვლელი რეპრიზისა: პრელუდში-„გენერალი ლავაინი – ექსცენტრიკოსი.“

VII პრელუდი - „შეხვედრების ტერასა მთვარის შუქზე“ - ანოტაცია:

ეს ყველაზე უფრო ორიგინალური პრელუდი დებიუსიმ დაწერა გაზეთ „თაიმსში“ წაკითხული, ინდური წერილის წაკითხვის შემდეგ. ფორესა და თავად მის მიერ მთვარის შუქისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებებიდან განსხვავებით, ეს პრელუდი თითქმის სრულიად აღარ შეიცავს მიწიერ მისწრაფებებს. ციური სხეულების და მანათობლების მიზიდულობა იდუმალი ჟღერადობის აკორდებითაა მიღწეული, ხოლო აღმავალი და დაღმავალი სექტიმების 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 ხნით ადრე, დებიუსი ხუმრობდა: „თუ ზევით დასჭირდებათ ღირიჟორი ზეციური სფეროს მუსიკის შესასრულებლად, მე ვუთქრობ სრულიად მივესადაგები ამ „მაღალ“ თანამდებობასო“.

VIII პრელუდი - „უნდინა“ - ანოტაცია:

აკორდების ზომიერი ტალღები, რომლითაც ერთობა ცელქი წყლის ფერია...ნაღვლიანი, ოდნავ გამაღიზიანებელი თემა - სეკუნდური სვლითაა მოწოდებული. დასასრული ძალიან სი-ხუსტეს მოითხოვს: წყლის უცვარი მოქცევა ფარავს უნდინას

გაქცევას. პიანისტი - შემსრულებელი ზუსტად ისევე უნდა გაერთოს წყლის ჭავლის ტალღებით და ფანტასტიური პასაჟებით, როგორც ამას უნდინა აკეთებს. შემსრულებელმა ძალიან ფრთხილად უნდა მოიხმაროს პედალი.

IX პრელუდი – „ს. პიკვიკის, ესკვირის პატივსაცემად“ (f) - ანოტაცია:

პრელუდი დაწერილია დიკენსის გმირებისათვის დამახასიათებელი კეთილი იუმორით. პიკვიკი - ისეთივე ნამდვილი ესკვირია, როგორც ლავინია ნამდვილი კლოუნი „სუფთა ინგლისელებისათვის დამახასიათებელი თვისებების შესაბამისად სამეფო ჰიმნს - 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 „დედფოსელი მოცეკვავეების“ დარად, ბგერებით ეფერება ნივთის კონტურებს და თან ჩუმიდ 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 რატომღაც სულ ურითმოდ უკრავენ, რასაც ავტორი ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდა.

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 სოლფეჯირება.

- 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 ბგერათსიმღლეებივად 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.

ედენისოვი მიუთითებს დებიუსის კომპოზიციური აზროვნების კიდევ ერთ განსაკუთრებულობაზე; ესაა: **ორგანული არაკვადრატულობა ფორმების ნაწილების წყობაში** (Денисов.1986:108).

* შესრულების პროცესში, საწყის ეტაპზე მუსიკალური ნაგებობების ასიმეტრულობა სმენის და მხედველობის გარკვეულ სიფხიზლეს 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“ (დასკენითი 5 ტაქტი), „რა ნახა დასავლეთის ქარმა“ (დიდი სეკუნდების მოტივი); **7ტაქტიანი** -

„იალქნებში“ (კოდის დასასრული), „ნაბიჯები თოვლზე“ (7+7ტ. პრელუდის დასაწყისში), „გოგონა სელისფერი თმებით“ (დასაწყისის შვიდი ტაქტი), „ჩაძირული ტაძარი“ (მეორე თემა), „მწვევეტილი სერენადა“ (7+7ტ. რეპრიზაში), „ტერასა, განათებული მთვარის შუქით“ (შვიდი ტაქტი რეპრიზაში). ამ სტრუქტურულ ერთეულებს მუდმივად ვპოულობთ დებიუსის სხვა თხზულებებში: საწყისი 5 ტაქტი - („ტაძრის ნანგრევები მთვარის შუქზე“); 5 ტაქტი - პრელუდში და 7 ტაქტი - მენუეტში („ბერგამული სუიტიდან“) და ა.შ. პრელუდში „გენერალი ლევანი - ექსცენტრიკი“ - მთელი შუა ნაწილი აგებულია თანმიმდევრობაზე: 5+7+5+7.

კიდევ უფრო ხშირად დებიუსი იყენებს სხვადასხვა სახით ორგანიზებულ **10 ტაქტიან** ნაგებობას („დელოსელი მოცეკვავეები“ - I 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; „ფერესკი“ - შუა ნაწილი; „გენერალი ლევანი“ - ექსცენტრიკი“ - შესავალი; „უნდინა“ - შესავალი და კოდა; „კანოპა“ - პირველი პერიოდი; „მონაცვლეობითი ტერციები“ - შესავალი).

11 ტაქტიანი ნაგებობები გვხვდება „დელოსელ მოცეკვავეებში“ (რეპრიზა), „ანაკაპრის ბორცვები“ (შესავალი - 11ტ., =11+8+11, ჩ=6+11, დასკვნითი ნაწილი კოდისა - 11ტ.), „ნაბიჯები თოვლზე“, „გოგონა სელისფერი თმებით“ (დასაწყისი: 7+4=11, „ალაგამბრის ჭიშკარი“ (ტტ. 31-41), „ფერიები - მშვენიერი მოცეკვავეები“ (პირველი თემატური გატარება, შუა ნაწილის და კოდის-მეორე ნახევარი); „გენერალ ლევანი - ექსცენტრიკი“ (თემის ბოლო გატარება - შუა ნაწილის წინ); „პიკიკის პატივსაცემად“- (შესავალი და კოდა - 11ტ.) და „მონაცვლეობით ტერციებში“ (ჩანაცვლება 12+11, 12+11. . .).

საკმაოდ ხშირად დებიუსი იყენებს **13 ტაქტიან ნაგებობას** („არომატი და ხმები ირევიან საღამოს ჰაერში“, „ანაკაპრის ბორცვები“, „მონაცვლეობითი ტერციები“).

კვადრატულობა წმინდა სახით დებიუსისთან იშვიათად გვხვდება. ამის მაგალითებს ჩვენ ვპოულობთ კომპოზიტორის ადრეული პერიოდის შემოქმედებაში. ამის მაგალითია: „ოლწოგვ“ს ცაკე“-„საბავშვო კუთხიდან,“სადაც კვადრატულო-

ბა განისაზღვრება ჟანრით (თუმცა, აქაც არა ერთხელ ირღვევა იგი).

სმირად 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 სადამოს პაერში“ - დასაწყისი აგებულია, როგორც 8+9 (ე.ი. კვადრატული წყობა ისევ უპირისპირდება არაკვადრატულობას, წარმოქმნის მისთვის დამახასიათებელ 17 ტაქტს). ზუსტად ასევე (8+9) იგება „ანაკაპრის ბორცვებში“ - შუა ნაწილის I ნახევარში;

„აღგამბრის ჭიშკარში“ კვადრატულობა გაცილებით მკვეთრად არის გამოხატული, მაგრამ აქაც თანმიმდევრულად იცვლება არაკვადრატულობით.

მაგ:

$$\begin{array}{cc} \text{A} & \text{B} \\ (4 + 16 + 4) + (6 + 6 + 5) ; & (2+6) + (2+1+2+3+1+7) ; \end{array}$$

$$\begin{array}{cccc} \text{[-----]} & \text{[-----]} & \text{[----]} & \text{[-----]} \\ 24 & 17 & 8 & 16 \end{array}$$

Coda

$$(4+5) + (4+4) + (2+6);$$

$$\begin{array}{ccc} \text{[----]} & \text{[----]} & \text{[----]} \\ 9 & 8 & 8 \end{array}$$

მხოლოდ საწყისი 24 ტაქტი შედგება კვადრატული ნაგებობისაგან; სტრუქტურული რეპრიზა შესრულებულია საკმაოდ რთული ხერხით და 16 ტაქტიანი შუა ნაწილი წარმოქმნილია არაკვადრატული ნაგებობის წყაბით.

„გენერალი ლავაინი – ექსცენტრიკოსი“, ეს არის პრელუდი - ნათლად გამოხატული ჟანრული საწყისით; მასში კვადრატულობა შეფარულადაა მოცემული:

$$\begin{array}{ccccc} \text{A} & \text{B} & \text{A'} & \text{Coda} \\ (8+12) + 4+11 ; & (5+7) + (5+7) ; & (8+12) +4; & (4+5+4+3); \\ \text{[-----]} & \text{[----]} & \text{[-----]} & \text{[-----]} \\ 20 & 12 & 12 & 20 & 16 \end{array}$$

პირველ ნაწილში კვადრატული ნაგებობები შემოიფარგლება 11 ტაქტით და ორივე 12 ტაქტიანი შუა ნაწილი აგებულია

ლია, როგორც $5+7$ ტ; დასკვნითი 16 ტაქტიც ასევე რთულადაა წარმოქმნილი.

სავარაუდო კვადრატულობას ჩვენ ვხვდებით სხვა პრელუდებში. (მაგალითად, „მენესტრელების“ პირველი ნაწილის დასკვნითი 16 ტ. აგებულია როგორც $9+4+3$).

მთელ რიგ პრელუდებში ყველა წყობა არაკვადრატულია. ამის ყველაზე მკაფიო მაგალითია - „ნაბიჯები თოვლზე“: $7+7\frac{1}{2} : 10+11$

„მენესტრელებში“, 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 აცნობიერებდა, რომ ერთმანეთისაგან პოლარულად განსხვავდებოდა თავად ავტორის და სხვა ინტერპრეტატორების შესრულება. ამის ძირითადი მიზეზი ის იყო, რომ სხვები დებიუსის მუსიკაში მუდმივად ეძებდნენ 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 აუღერებას 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 შექმნა: 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 შეცდომით, „თრექ“-ს უწოდებენ (ეს ჩქარი პასაჟია, რომლებიც მთავარ მელოდიაზეა, შემოხვეული.” ისინი ფორტეპიანოსათვის დამახასიათებელ პარმონიას შტრიხებით გამოსახავენ, ხშირად ფაქტურის მეორე პლანს აცოცხლებენ).

3. ხშირად ნოტებს ზევიდან ან ქვევიდან პატარა ხაზები აქვთ. ზოგიერთ შემსრულებელს ჰგონია, რომ ისინი უნდა გამოჰყონ; მეორენი კი ფიქრობენ, რომ უნდა გააძლიერონ. სინამდვილეში კი ამ ნოტებს მეტი გამჭვირვალება უნდა მივანიჭოთ.

4. ისევე, როგორც დებიუსის ორკესტრში - სიმებზე ხემით არ უნდა „ფხაჭონ“ და ფლეიტაზე ბეკრა არ უნდა „დაცურდეს“, ასევე როიალის სიმები ვერ იტანს ვერანაირი ძალისმიერი ბეკრის გახმოვანებას.

5. დებიუსის მუსიკისათვის დამახასიათებელი ხმოვანების მიღება ხანგრძლივ შრომასთანაა დაკავშირებული.

შემოქმედების ბოლო პერიოდისაკენ დებიუსი დიდ დროს უთმობდა ნეოკლასიციზმს, კონსტრუქტივიზმსა და ნაწილობრივ ექსპრესიონიზმს, მაგრამ წამყვანი მის შემოქმედებაში იმპრესიონიზმი რჩებოდა.

დრომ მაინც თავისი გაიტანა: მიუხედავად დებიუსის სასტიკი წინააღმდეგობისა, „იმპრესიონიზმმა“, როგორც ხელოვნებაში უმშვენიერესი მიმდინარეობის დასახელებამ, სამუდამოდ დაიმკვიდრა თავი ხელოვნების ისტორიაში.

თავისი შემოქმედებით დებიუსიმ კვლავ დაუბრუნა ფრანგულ მუსიკას ის ტრადიციები, რომლებიც დაკარგა რამოს დროს; გაათავისუფლა ის უცხო-განსაკუთრებით კი გერმანული სკოლის გავლენისაგან. სტატიაში „ფრანგული მუსიკა“ დებიუსი წერდა: „არსებითად, რამოს დროიდან ჩვენ არა გვაქვს წმინდა ფრანგული ტრადიციები. მისმა სიკვდილმა გაწყვიტა არიადნას ძაფი, რომელიც მიმართულებას გვაძლევდა წარსულის ლაბირინთისაკენ. მას შემდეგ, ჩვენ შევწყვიტეთ საკუთარი ბაღის დამუშავება; სამაგიეროდ ხელს ვართმევდით მთელი მსოფლიოს კომივოიაჟორებს. ჩვენ მოწიწებით ვისმენდით მათ გაბედულ რეკლამებს და ყვიდულობდით მათ ძველმანებს. ჩვენ კწითლდებოდით ჩვენი ყველაზე ძვირფასი თვისებების გამო, როგორც კი მათ მოესურვებოდათ ჩვენთვის დაეცინათ. ჩვენ ვთხოვდით პატიებას მთელ სამყაროს ...“ (Дебюсси, 1964: 241). დებიუსის პიროვნული დამოკიდებულება სამშობლოსადმი მკვეთრად განსხვავდებოდა იმხანად ხელოვანთა შორის დამკვიდრებული ინდიფერენტული პოზიციიდან. იგი გამძაფრებული ნაციონალური თვითგამოხატვით გამოირჩეოდა. ამას მოწმობს ის ფაქტიც რომ სატიტულო ყდაზე თავის ნაწარმოებებს ასე აწერდა: **კლოდ დებიუსი, ფრანგი კომპოზიტორი.**

კლოდ დებიუსის აზროვნების ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა უფრო ნათლად ჩანს ციკლის ფინალური პრელუდის მაგალითზე. როგორც ცნობილია, დებიუსის „ფოიერვერკის“ კოდაში შეჰყავს სრული ციტატა – ფრაგმენტი „მარსელიეზიდან“. მოგვყავს ამ ფაქტთან დაკავშირებით გამოთქმული რამდენიმე მოსაზრება: მარგერიტ ლონგი მიიჩნევს, რომ, 24 პრელუდიის დამასრულებელი პრელუდი - „ფოიერვერკი“ დაწერილია ბრწყინვალე ვირტუოზობით, მოზეიმე ხალხის ნაპერწკლით ანთებული სახარულით. დასასრულში შემოდწეული, მარსელიეზიდან „რამდენიმე ნოტი უეცარ სევდას იწვევს, გვახსენებს რა დღესასწაულის დასასრულს. . .“ (გოგოლაძე, 2011: 80).

კრემლიოვი აზრით, საზოგადოდ მიჩნეულია, რომ იმპრესიონიზმი აღმოცენდა პარიზის კომუნის დიდ ტრაგედიაზე (Кремлев, 1962 :95). პრელუდის შესრულებისას, შეიძლება ითქვას გასათვალისწინებელია ნებისმიერი ინფორმაცია; კერძოდ, გოგოლაძე მიიჩნევს, რომ „ვერბალური ინფორმაციისათვის სულერთია, რა ხარისხის ბგერით აწვდიან მას (მთავარია, გაიგონონ ინფორმაციის შემცველი მასალა). მუსიკალური ინფორმაციისათვის უმთავრესია მიწოდებული ბგერითი მასალის ხარისხი, ურომლისოდაც მუსიკა კარგავს თავის უმნიშვნელოვანეს ფუნქციას - ინტონაციურ ბუნებას. წინამდებარე შემთხვევაში, დეებიუსის მიერ პიესის ფინალში „მარსელიეზის“ მოტივის ჩასმა, სწორედ ბგერის ხარისხიდან გამომდინარე განასახიერებს საკაცობრიო ხარისხის ტრაგედიას“ (გოგოლაძე, 2011:81). ავტორის მიერ არგუმენტად მოყვანილია პრელუდის ფინალში მარსელიეზის მოტივის გაჟღერება ბანში - მიერუებული დაფდაფების ტრემოლოს (კონტრაქტავაში ქვინტა **Des-As**), ფონზე, რომელიც გილიოტინირების ან ანალოგიური დასჯის პროცესში გაისმოდა ხოლმე (აღნიშნულ რევოლუციასთან დაკავშირებით ათასობით უდანაშაულო მსხვერპლის შესახებ გვაუწყებენ ცნობილი ისტორიკოსები).

აღნიშნული ინფორმაციის ცოდნა განსხვავებულ საშემსრულებლო ამოცანებს უსახავს ინტერპრეტატორს და მივიჩნევთ, რომ ჩვენთვისაც სასარგებლო იქნება მისი ცოდნა.

დეებიუსის პროგრამულობა შორსაა შონბერგის, რიჰარდ შტრაუსის ან სკრიაბინის პროგრამულობისაგან; მას გაცილებით მეტი საერთო აქვს თანამედროვე ფრანგი მხატვრების ფერწერული ნამუშევრების პროგრამულობასთან.

დეებიუსისთან ფერისა და სინათლის შეგრძნება - ხანდახან თითქმის ხილულია. მოუწოდებს რა მოუსმინონ ბუნებას, დებიური წერდა: „ნამდვილად, ჩვენი მხატვარი-სიმფონისტები არ უთმობენ საკმარის ყურადღებას წელიწადის დროების სიღამაზე, ისინი იზუთხავენ ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებშიც ბუნება უსიამოვნოდ ხელოვნურია; ნაწარმოებებს, სადაც კლდეები მუყაოსგანაა გაკეთებული, ხოლო ფოთლები - შეღებილი ქსოვილისაგან ამ დროს, მუსიკა - ზუსტად ის ხელოვნებაა, რომელიც ყველაზე ახლოა ბუნებასთან (.....) მხოლოდ მუსიკოსებს აქვთ უპირატესობა შეიგრძნონ ღამისა და დღის, მიწისა და ცის მთელი პოეზია, შექმნან მათი ატმოსფერო და რითმულად გადმოსცენ მისი უკიდვრანო 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 ბრწყინვალეობა ჰარმონიის ახლებურ შეგრძნებაში, მის მუსიკალურ ქსოვილებაშია. დებიუსისათვის ჰარმონია თითქმის ტემბრის ტოლფასია; ის სადღაც ოპერირებს მსუბუქი და ძალზე პლასტიური საღებავებით და ისე დებულობს ამა თუ იმ ჰარმონიას.

თავისი შემოქმედებით დებიუსი ისწრაფვოდა დაებრუნებინა მუსიკისათვის ის ბუნებრივი გამომსახველობა, რომელსაც ასე აფასებდა მოცარტის და კუპერენის შემოქმედებაში. დებიუსის ყოველთვის აღიზიანებდა პრეტენზიულობა და უარყოფდა გვიანი რომანტიზმისთვის 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 უადრესად პირობით ხასიათს: „ამინდები“, „ბაღები წვიმის ქვეშ“, „ანარეკლი წყალზე“, „ნიღბები და მოძრაობები“. ორი წლის შემდეგ დებიუსი პრელუდიების პირველ რეგულში, უარს ამბობს ნაწარმოების დასათაურებაზე; იგი პიესების ბოლოში ბრტყალებში და მრავალწერტილებით მიაწერს ხოლმე სავარაუდო სათაურს. ხოლო 1915 წლის ოქტომბერში სტრავინსკისადმი მიწერილ წერილში აღნიშნავდა, რომ უკანასკნელ დროს მხოლოდ ე.წ. 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 ავტორისეული პროგრამული კომენტარები; მაგ: „ჩაძირული ტაძარი“, „შეწვევტილი სერენადა“, „ნაბიჯები თოვლზე“ ან „ფოიერვერკი“, მაგრამ არ ღირს მათი განსაკუთრებული კონკრეტიზირება და მუსიკით ილუსტრირების ღონემდე დაყვანა. დებიუსის პროგრამულობის ასახვას ნელადა 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“ (Рильке, 1971:115). ზუსტად ანალოგიური დანიშნულებისად დებიუსის პრელუდების ბოლოში მიწერილი დასახელებები.

ახალი საფორტეპიანო სტილის შექმნაში დებიუსის დამსახურება ეფუძნება ტექნიკურისა და ესთეტიკურის ერთიანობას, რაც იძლევა მისი, როგორც კომპოზიტორი-ნოვატორის შოპენის მიღწევებთან შედარებისა და გათანაბრების საფუძველს. ჯ. მეხლისის (Machlis) აზრით - „დებიუსიმ იგივე გააკეთა XX საუკუნის საფორტეპიანო 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 фортепианная музыка. М., 1961.
3. Быков В. Новаторские черты фортепианного 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 Дебюсси. СМ № 8. М. 1962.
8. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М. 1975
9. Печерский П. О фортепианной 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 ლიტერატურა

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 დაკრის 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. ხოჯაბა 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. Фортепианная 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 в ДМШ. 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, ., 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 für anfangler -1(Lererheft); Universal Edition, Wien. 1982.
35. Wiener Instrumentalschulen; Klavierliteratur für Fortgeschrittene. Harald Boje, Band 2, Der klavierschule Universal Edition, Wien., 1984
36. Hermann Keller. Die Klavierwerke Bachs. Leipzig, 1977