

პიანისტური ხელოვნების პრობლემების ზოგადი მიმოხილვა

რუსუდან ხოჯავა
ასოცირებული პროფესორი,
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორია

ანოტაცია:

ნაშრომში პიანისტური ხელოვნების ფუძემდებლური პრობლემები ერთობლიობაში, მჭიდრო ურთიერთკავშირშია განხილული. ყოველი წარმოჩენილი პრობლემა მნიშვნელობის თვალსაზრისით ცალკე და სიღრმისეულ კვლევას საჭიროებს, რის საშუალებასაც ნაშრომის ფორმატი არ მაძლევს. ზოგიერთი საკითხის მეტ-ნაკლები სიღრმით განხილვის მცდელობას ადგილი ჰქონდა ჩემს ადრე გამოქვეყნებულ სტატიებში. მოცემულმა ნაშრომმა საშუალება მომცა მკითხველისათვის შემეთავაზებინა არაერთი დიდი მუსიკოსისა თუ მეცნიერის ნაზრევი, და, რაც მთავარია, საღვთო წერილის ჭეშმარიტებანი, რომლებიც ბევრ საკითხს ფენენ ნათელს.

საკვანძო სიტყვები: მუსიკალური ნიჭიერება, ტექსტი, სიტყვა, მეტყველება, აზროვნება, წიგნიერება, ბგერათწარმოქმნა, შინაგანი სმენა, ტემპო-რიტმი, ხატოვანი აზროვნება, ინდივიდუალობა, ემოციური თვითგამოხატვა, გემოვნება, ინტონირება, სულიერება, დრამატურგია, ინტერპრეტაცია, ტექნიკა.

პიანისტის ხელოვნება იკარგება; რათქმუნდა სულ უფრო უკეთესად და უკეთესად უკრავენ, განსაკუთრებით სულ უფრო და უფრო ჩქარა.

მარგერიტ ლონგი

მე მებაღე ვარ და არა ბოტანიკოსი

არტურ შნაბელი

საფორტეპიანო მუსიკის ისტორია ხუთ საუკუნეს მოიცავს. დომინიკანელი ბერი, ესპანელი თომას დე სანქტა მარია უკვე 1565 წელს წერს ტრაქტატს, რომელშიც განხილულია საკლავირო შემსრულებლობის პრობლემები, განზოგადებულია ანტონიო დე კაბესონის და სხვათა გამოცდილება. თომას დე სანქტა მარიას საკლავირო ტექნიკის მამამთავარს უწოდებენ და ბევრი მისი მოსაზრება დღესაც აქტუალურია.

იმ დროიდან დღემდე გრძელდება საფორტეპიანო შემსრულებლობის საკითხების კვლევა. დღეს პიანიზმის, საფორტეპიანო პედაგოგიკის საკითხებს პიანისტები იკვლევენ მუსიკის ისტორიკოსებთან, თეორეტიკოსებთან, სხვა მეცნიერებებთან – ფსიქოლოგია (ქართვლებს გაგვაჩნია დიმიტრი უზნაძის ფუნდამენტური განწყობის თეორია),

ფილოსოფია, ფიზიოლოგია, ვისაც ხელეწიფება ღვთისმეტყველებასთან (დღეს მიღებულია მსგავსი კვლევა) – კავშირში.

დღევანდელი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელია პიანისტის აღზრდის თანამედროვე პირობების შესატყვისი ახალი გზების ძიება. რას ვგულისხმობთ თანამედროვე პირობებში, და რა ახალ გზებზეა საუბარი, განა ადრე არ იყვნენ დიდებული შემსრულებლები?

ამოსავალ წერტილად მივიჩნევთ ერთი მხრით იმას, რომ ბოლო წლებში მეცნიერებაში არაერთი ახალი მიმდინარეობა წარმოჩინდა; მეორე მხრით, ვითვალისწინებთ იმ რეალობას, რომ დღეს ადამიანს გამუდმებული ინფორმაციული სტრესის, ჭარბი ინფორმაციის, მუდმივი სტრესული ცაიტნოტის პირობებში უხდება არსებობა, რაც მას გარკვეულ სირთულეებს უქმნის. ჩვენი გონება უზომოდ გამდიდრებული, და, იმავდროულად უზომოდ გადატვირთულია წინა საუკუნეების გამოცდილებით. ამიტომაც ვეძებთ სწავლების ოპტიმიზაციის გზებს. მაგრამ ყოველივე ეს შეუძლებელია იკვლიონ ცალკე პიანისტებმა, წარმატება მიიღწევა მრავალი დარგის სპეციალისტთა ერთობლივი ძალისხმევით.

მუსიკოს-შემსრულებლის, პიანისტის აღზრდა, და. კერძოდ. მუსიკალურ ნაწარმოებზე მუშაობა რთული, ხანგრძლივი და თანაც საკმაოდ მტკივნეული პროცესია. ამ პროცესში პიანისტი-პედაგოგის, პიანისტი-შემსრულებლის (მოწაფე იქნება, სტუდენტი თუ უკვე დამოუკიდებელი შემსრულებელი) წინაშე მრავალი უმნიშვნელოვანესი საკითხი თუ პრობლემა წამოიჭრება.

მოცემულ ნაშრომში შევეცადე პიანისტური ხელოვნების ფუძემდებლური პრობლემები წარმოემჩინა. წერილის ფორმატმა არ მომცა საშუალება ყოველი წამოჭრილი პრობლემა სიღრმისეულად, ფუნდამენტურად განმეხილა – ჩემ მიერ სხვა გამოქვეყნებულ ნაშრომებში მოცემულია ზოგიერთი პრობლემის მეტნაკლები საფუძვლიანობით გაშუქების მცდელობა [1]. ამ შემთხვევაში კი ჩემ მიზანს შეადგენს წარმოვადგინო საფორტეპიანო ხელოვნების ასპექტების შეძლებისდაგვარად ფართო სპექტრი, ის პრობლემები, რომლებიც ერთობლიობაში, ერთდროულობაში მუდმივად უნდა იყოს ჩვენი – აღმზრდელისა თუ აღსაზრდელის ყურადღების ცენტრში, პრობლემები, რომლებიც ერთ მთლიან ჯაჭვში არიან გაერთიანებული. იმასაც უნდა გაეხვას ხაზი, რომ პედაგოგი მოწაფესთან მუშაობისას, თუ თვით შემსრულებელიც, ვერ გაჰყვება ამ წინასწარ დასახულ სქემას. ყველაფერი დამოკიდებულია პიანისტის მომზადების დონეზე, მის ფსიქოტიპზე – როგორ, რა დოზებით, რა თანამიმდევრობით განხორციელდება ყოველივე ეს. ერთი რამ კი უდავოა: ყველა ჩამოყალიბებული პრობლემა მუდმივად ჩვენი ზრუნვის საგანს უნდა შეადგენდეს – მოწაფე იქნება ეს, თუ უკვე შემსრულებელი. ამ თეზისის დასაბუთებისათვის ერთ მაგალითს მოვიყვან: გენიალურ ვირტუოზს ლისტს ძალიან უყვარდა კლემენტის Gradus ad Parnassum-დან № 22 ეტიუდის დაკვრა. ამ ეტიუდის მიზანი თითების დამოუკიდებლობის განვითარებაა, და ლისტი დიდ ხანს ჩერდებოდა იმ თითზე, რომელიც მას ნაკლებ განვითარებულად მიაჩნდა (?!).

მნიშვნელოვნად მესახება ის ფაქტი, რომ მოცემულ სტატიაზე მუშაობამ საშუალება მომცა მკითხველისათვის არაერთი დიდი მუსიკოს-პრაქტიკოსის, მუსიკოს მკვლევარის, მეცნიერის ფასდაუდებელი ნააზრევი მიმეწვდინა.

მკითხველს ვთხოვ, ციტატების „სიჭარბეს“ ნაკლად ნუ ჩამითვლის, რამეთუ ერთი პიანისტის თქმით, ჩვენ ყველანი ერთსა და იგივეზე ვლაპარაკობთ, მხოლოდ სხვადასხვა ენაზე (მხედველობაში არ არის ნაციონალური ენები). სათქმელი ბევრმა უნდა თქვას, თუნდაც ეს ყოველთვის ახალი კონტინენტის აღმოჩენის ტოლფასი არ იყოს. ძველი, ნაცნობი, ახლებურად ჩამოყალიბებული, ახალი კუთხიდან დანახული, ახლებურად შეჯერებული – უკვე ახალია.

მუსიკალური ნიჭიერება

ყოველი კეთილი საბოძვარი და ყოველი ნიჭი ზეგარდმო გადმოსულია, ნათელთა მამისაგან, ვისთვისაც უცხოა ცვალებადობა და ცვლილების ჩრდილი.

იაკ. 1,17

მუსიკალური ნიჭიერების, ანუ როგორც ჩვენ ვამბობთ, მუსიკალობის შეფასებისას გასათვალისწინებელია არაერთი დიდი მეცნიერის, მუსიკოსის მოსაზრებები. უნდა ითქვას, რომ მათი მოსაზრებები კი არ ეწინააღმდეგებიან, არამედ, უმეტეს შემთხვევაში, ავსებენ ერთმანეთს.

გერმანელი მეცნიერი კრისი (Wer ist musikalisch? Berlin, 1926) აყალიბებდა მუსიკალობის სამ ძირითად მხარეს [2, 68].

1. ინტელექტუალური მუსიკალობა: ა) რიტმი, 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.

კრისის მიერ ჩამოყალიბებულ ზოგადი მუსიკალობის სამ პარამეტრს, ჩვენ, პიანისტები, ვუმატებთ ფსიქო-ფიზიოლოგიურ, ანუ ბუნებრივი ტექნიკური მონაცემების პარამეტრს.

სიშორი მუსიკალობას განმარტავს, როგორც მრავალი მუსიკალური ნიჭიერების, „მუსიკალური ტალანტების“ მთელ სისტემას – ოცდახუთი დონე [2, 62-63].

ზოგი მეცნიერი მიიჩნევს, რომ რაღაც ფარგლებში მუსიკალობა ზოგადად ადამიანის თვისებაა. ეჭვგარეშეა, რომ ყველას, ვინც ფორტეპიანოზე დაკვრის ხელოვნებას ეუფლება, რაღაც მასშტაბებში გააჩნია ზემომოყვანილი ნიჭიერებები, ყოველ შემთხვევაში დიდი ნაწილი ამ სისტემიდან. პიანისტთან მეცადინეობისას ყურადსაღებია ნიჭიერების სისტემა – მომავალში შემოქმედებით წარმატებას ის პიანისტი აღწევს, რომელსაც ნიჭიერებათა ნუსხაში რაც შეიძლება ნაკლები „გარღვევები“ გააჩნია, ან სულაც არ გააჩნია.

რამდენადაც ნიჭიერება მხოლოდ და მხოლოდ წინაპირობაა პროფესიონალი – მუსიკოსი – ხელოვნის ჩამოყალიბებაში, ხოლო მიზანი ნიჭიერი მუსიკოსის სწორედ ასეთად ჩამოყალიბებაა, ამიტომ აუცილებელია დავაკონკრეტოთ – რა თვისებები უნდა აღვზარდოთ მოსწავლეში.

ტექსტის სიზუსტე

იყო თავისუფალი – ნიშნავს არაფერზე არ იყო დამოკიდებული, გარდა კანონისა.

ვოლტერი

შემსრულებელი შუამავალია კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის. შემსრულებლის მიზანია ინტერპრეტაციის მეშვეობით საკუთარი „მე“-ს ავტორის „მე“-სთან **„ობტიმალურად შესაძლო შერწყმას“** მიაღწიოს (სრული წვდომა შეუძლებელია იმ თვალსაზრისით, რომ ყოველი ადამიანი განუმეორებელი ინდივიდია). ეს შესაძლებელია იმ ფსიქოლოგიური კანონზომიერების მეშვეობით, რომლის მიხედვითაც ადამიანს გააჩნია უნარი უშუალოდ წვდეს სხვა ადამიანის გრძნობებს (თეოდორ ლიპსის „შთაგრძნობის თეორია“ – Einfühlung)[3].

და არა მარტო ამ კანონზომიერების მეშვეობით. აუცილებელია გავერკვეთ „მოცემულობებში“, რომლებიც დაფიქსირებულია ნოტებში, ანუ ავტორისეულ **„გრაფიკულ ტექსტში“**. უნდა ვიხელმძღვანელოთ იმ დებულებით, რომლის თანახმადაც ტექსტში დაფიქსირებული აღნიშვნები ავტორის „კაპრიზებს“ კი არ წარმოადგენენ, არამედ **ღვთიური, კოსმოსური წესრიგის განსახიერებას** ადამიანის აზროვნებისა და გრძნობების მიერ აღქმად ფორმაში. ცნობილ ფსიქოლოგს და პიანისტს ბ. ტეპლოვს მუსიკალობა განმარტებული აქვს როგორც მუსიკაზე ემოციური გამოძახილის უნარი. მაგრამ, ამბობს იგი, იმისათვის, რათა ემოციურად განიცდო მუსიკა, უპირველეს ყოვლისა უნდა აღიქვა თვით **ბგერითი ქსოვილი**: „დაე, ადამიანი ემოციურად რეაგირებდეს მუსიკაზე, მაგრამ თუ მას მხოლოდ ცოტა რამ ძალუძს გაარჩიოს, განასხვავოს, **„გაიგონოს“** მუსიკალურ ქსოვილში, ბუნებრივია, მასთან მუსიკის გამომსახველობითი შინაარსის უმნიშვნელო ნაწილი მიაღწევს. თუ ადამიანი მხოლოდ ემოციურად ეხმიანება რომელიმე მუსიკალურ ნაწარმოებს, მაგრამ იმავდროულად არ ძალუძს შეამჩნიოს არსებითი რიტმული ცვლილებები ამ ნაწარმოების მელოდიათა გადმოცემაში, ვერ ხედავს განსხვავებას ჰარმონიულად სწორი თანხლების არასწორით შეცვლისას, მაშინ, ცხადია, მისი ემოციები მოცემული ნაწარმოების შინაარსის ოდენ ყველაზე **ზოგად, მიახლოებით**, განუსაზღვრელ, **ბუნდოვან** მოხაზულობას ასახავენ. მუსიკის ამგვარი **დიფუზური** აღქმისას, რასაკვირველია, მაღალ მუსიკალობაზე ლაპარაკიც ზედმეტია. ამრიგად, მუსიკალობა გულისხმობს აგრეთვე მუსიკის საკმაოდ ფაქიზ, დიფერენცირებულ აღქმას, მუსიკის „მოსმენას“ [2, 51-52].

ისმის მეტად მნიშვნელოვანი საკითხი – „ობიექტური სიზუსტისა“ და „სუბიექტური თავისუფლების“ ურთიერთმიმართება. საშემსრულებლო ხელოვნებაში კამათი ამ საკითხის ირგვლივ მიმდინარეობს იმ დროიდან, როდესაც საშემსრულებლო ხელოვნება გაემიჯნა საკომპოზიტორს. თუმცა, ჯერ კიდევ 1722 წელს ფრანსუა კუპერენი წერდა, რომ მისი პიესები ისე უნდა შესრულდეს, როგორც დაწერილია. ისინი მაღალი გემოვნების ადამიანებზე ვერასდროს მოახდენენ საჭირო შთაბეჭდილებას, თუ შესრულების დროს ყველაფერი, რაც მან დაწერა, დამატების ან გამოკლების გარეშე, არ იქნება ზედმიწევნით დაცული.

ტექსტი „დოკუმენტი“, მაგრამ როდესაც ჩვენ ტექსტის სიზუსტეზე ვმსჯელობთ, ვგულისხმობთ იმასაც, რომ სანოტო ჩანაწერი გარკვეულწილად პირობითია, და ზუსტად ვერ გადმოსცემს ყოველივეს, რისი თქმაც კომპოზიტორს სურდა. ერნესტ ანსერმე განასხვავებს მუსიკალურ ტექსტს არქიტექტორული ან საინჟინრო გეგმისაგან, რამდენადაც ამ უკანასკნელის რეალიზაცია სიზუსტით ხდება [4, 111-112].

მეტად საინტერესოა ანსერმეს მიერ წარმოჩენილი განსხვავება კომპოზიტორის შემოქმედებით პროცესსა და შემსრულებლის ტექსტის მიმართ დამოკიდებულებას შორის. იგი ხაზს უსვამს იმ მომენტს, რომ კომპოზიტორისათვის ნაწარმოები „ანალიზის საგანს“ კი არ წარმოადგენს, არამედ, „არაცნობიერის ურიცხვ ელემენტს“ შეიცავს. რაც შეეხება შემსრულებელს, მისი აზრით პირიქით – შემსრულებელმა პირველყოვლისა ნაწარმოები უნდა გააანალიზოს, რათა შემდგომ ტექსტს მიღმა მუსიკის არსს წვდეს, არსს, რომელიც ავტორმა ჩანაწერის სახით სქემატურად წარმოადგინა [4, 112-113].

ამ შემთხვევაში თავს უფლებას მივცემ სხვა აზრი გამოვთქვა. ნაწარმოებზე მუშაობა შემსრულებელმა პირდაპირ ანალიზით კი არ უნდა დაიწყოს, არამედ ჯერ გაიცნოს ნაწარმოები – თვითონ შეძლებისდაგვარად თავიდან ბოლომდე დაუკრას ნაწარმოები (იმისდა მიუხედავად, რომ ეს ნაწარმოები სხვათა შესრულებით არაერთხელ მოუსმენია), მთლიანობაში აღიქვას იგი. ამ მომენტში წინა პლანზე წარმოჩინდება სწორედაც რომ „არაცნობიერის ურიცხვი ელემენტი“, ინტუიცია – იგი აღიქვამს ნაწარმოებს როგორც მთელს, გემტალტს [5], და მხოლოდ ამის შემდგომ მიმართავს გონით ანალიზს – დაიწყება სკრუპულოზური მუშაობა ტექსტზე, მასში არსებული კანონზომიერებების აღმოჩენა.

ტექსტის სიზუსტეზე მრავალი დიდი მუსიკოსი მსჯელობდა და მსჯელობს. მოცარტი: „ნოტები არის გასაღები, რომ ვიპოვოთ შინაარსი ნოტებს მიღმა“. ბეთჰოვენის ერთ-ერთ წერილში (1825 წ.) ლაპარაკია იმ მნიშვნელობაზე, რომელსაც იგი ანიჭებდა ყველა აღნიშნული მითითების: წერტილი, აქცენტი და ა.შ. აბსოლუტური სიზუსტით შესრულებას. ცნობილია, რომ ბეთჰოვენი სტაკატოს ორნაირად აღნიშნავდა – წერტილით და სოლით (клинышко). მისი ეს აღნიშვნები არ იყო აღბეჭდილი სონატების გამოცემებში და მხოლოდ რამდენიმე ათეული წლის წინ აღადგინეს ბონში გამოქვეყნებულ ახალ, გადამოწმებულ ურტექსტში. თუ რაოდენ მნიშვნელოვანი იყო ბეთჰოვენისათვის განსხვავება სტაკატოს ამ ორ სახეობას შორის, მეტყველებს ის ფაქტი, რომ როდესაც ნოტების გადამწერს შეეშალა, ბეთჰოვენმა პარტიტურაზე მიაწერა: „გადამწერი ვირია!“ მიუნში თვლიდა, რომ ვერ მივწვდებით იმას, რაც ნოტებს მიღმაა, თუ არ შევასრულებთ ის, რაც ნოტებში წერია. გოლდენვეიზერი: „კომპოზიტორზე ჭკვიანი ვერ იქნები“. სვიატოსლავ რიხტერი მთავარ მიზნად ისახავდა „მთლიანად დამორჩილებოდა ავტორს“. იგი ითხოვდა ყველა ავტორისეული რემარკის შესრულებას, წინააღმდეგი იყო ექსპოზიციის გამეორების გამოტოვების. ავტორის ტექსტისადმი ერთგულებამ რიხტერი ბოლო წლებში ნოტებით დაკვრის აუცილებლობამდე მიიყვანა, რასაც იგი ახალგაზრდებსაც ურჩევდა.

სანოტო ტექსტის ადეკვატური წაკითხვისათვის აუცილებელია შემსრულებელს მუსიკის გამომსახველი საშუალებების მიმართ ამაღლებული სიყვარული გააჩნდეს.

სიტყვა, აზროვნება, მეტყველება

დასაბამიდან იყო სიტყვა, და სიტყვა იყო ღმერთთან,
და ღმერთი იყო სიტყვა.

ინ. 1,1

სიტყვა არ არის მარტო ბგერათა ერთიანობა, მასში
განსაკუთრებული მისტიური ძალაა ჩადებული.

უწმინდესი და უნეტარესი ილია II

მუსიკის სწავლებას შევძლებთ ღვთაებრივი სიტყვით, რამეთუ შემსრულებელი გამტარია იმ ღვთაებრივი ჭეშმარიტებისა და მშვენიერების, რომლებიც მუსიკალურ ნაწარმოებშია კოდირებული. „... მუსიკის ბგერების მეშვეობით ადამიანი უკავშირდება ღვთაებრივ სიტყვას, ისეთს როგორც იგი სამყაროში წარმოჩნდება“ [4, 121].

მოვლენების შემეცნება შეგრძნებებით იწყება, მაგრამ შეგრძნებებს მოვლენათა ოდენ ცალკეული მხარეების ასახვა შეუძლიათ. დ. უზნაძე ამბობს: „შეგრძნება, როგორც ასეთი, არ ვითარდება. იგი უფრო სათანადო ორგანოების ავკარგიანობაზეა დამოკიდებული. მაგრამ აღქმაში ხომ საგანიც გვეძლევა, და საგნის გულისხმობას გრძნობების ორგანოსთან არაფერი აქვს საერთო. არსებობს დაუსრულებელი შესაძლებლობა სულ უფრო და უფრო ზოგადი საგნის გულისხმობისა. ეს ადამიანის ინტელექტის განვითარების დონეზეა დამოკიდებული, და, მაშასადამე, ინტელექტის განვითარებასთან ერთად აღქმის განვითარების შესაძლებლობაც ჩნდება“ [6, 239-240].

პიანისტის მიერ მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზისას ვლინდება მისი ინტელექტის, აზროვნების – აბსტრაქტული აზროვნების მაღალი ფორმის, **თეორიული აზროვნების დონე**. რამდენად გააჩნია მას ანალიზისა და სინთეზის რთული ოპერაციების ჩატარების უნარი. ანალიტიკური აზროვნების სისუსტე ნათლად მჟღავნდება მაშინ, როდესაც სტუდენტს არ შესწევს უნარი ახალ სიტუაციაში გამოიყენოს წარსულში შეძენილი ცოდნა. ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს **„ფსიქოლოგიური გადატანის“** (психологический перенос) არარსებობასთან – პიანისტს არ ძალუძს შეიმეცნოს მოვლენათა **განზოგადებული კანონზომიერებები**. „ფსიქოლოგიური გადატანა“ პიროვნების განვითარების საფუძველს შეადგენს.

ფსიქოლოგი ს. რუბინშტეინი ამბობს, რომ არ შეიძლება აზროვნების და მეტყველების დაცალკეება, ერთმანეთისაგან მოწყვეტა. მეტყველება, სიტყვა არ არის აზრის ოდენ გარეგანი „სამოსი“. მეტყველებაში ჩვენ **აზრის ფორმულირებას ვახდენთ**. მეტყველებითი ფორმის ჩამოყალიბებისას აზროვნება თვითონ **ფორმირდება**. აზროვნება და მეტყველება გაიგივებული არ არის, არამედ **ერთი პროცესის მთლიანობაშია ჩართული** [7, 416].

ზემოთქმულიდან გამომდინარე, პიანისტი მეტყველების, ანუ საკუთარი აზრის სიტყვიერად ჩამოყალიბების ჩვევაშიც უნდა გაიწაფოს.

განათლება, წიგნიერება

კარგი შემსრულებელი რომ გახდეს, საჭიროა არა მარტო ინსტრუმენტზე ბევრი ვარჯიში, არამედ მეტი კითხვა. იოჰანეს ბრამსი

წარსულის გამოცდილების აღქმის აუცილებლობა, თავისთავად გულისხმობს განათლების გარკვეული დონის არსებობას. ღრმა აზროვნებისა და ფართო განათლების აუცილებლობაზე ჯერ კიდევ პითაგორა, პლატონი, არისტოტელე საუბრობდნენ. ისინი უგულვებელყოფდნენ მუსიკოს-პრაქტიკოსებს, რომლებიც არ იცნობენ „მუსიკას“, როგორც მეცნიერებას. იგივე მოთხოვნებს უყენებს მუსიკოს-პრაქტიკოსს XVII საუკუნის გერმანელი კომპოზიტორი იოჰან კუნაუ, თვითონ საოცრად განსწავლული ადამიანი – კომპოზიტორი, თეორეტიკოსი, ორგანისტი, კლავირისტი, მწერალი, იურისტი; ღვთისმეტყველების, მჭერმეტყველების, პოეზიის, მათემატიკის, ძველი ენების მცოდნე [1, 91-96].

პიანისტი გათვითცნობიერებული უნდა იყოს მთელ რიგ საკითხებსა თუ პრობლემებში: ეპოქა, სტილი, მუსიკალური ნაწარმოების გარშემო არსებული გარკვეული ინფორმაციული სივრცე; და, აქედან გამომდინარე პოლიფონიის, ჰარმონიულ თავისებურებათა, ფორმის, ტემპო-რიტმის, მეტრის, დინამიკის, ფრაზირების, არტიკულაციის (რომლის მეშვეობითაც სრულდება ფრაზირება), პედალიზაციის საკითხებში – ავტორისეულ ტექსტთან, ნაწარმოების ძირითად იდეასთან მათ შესაბამისობაში; მუსიკალურ სტრუქტურებში, რომელთა გააზრების გარეშე ვერ აღვიქვამთ მთელს (გემტალტი – სტრუქტურირებული მთელი, ფორმა). შემსრულებელი ყურადღებას უნდა აქცევდეს დეტალებს, მათ როლს მთელის ფორმირების პროცესში (დეტალები ის საფეხურებია, რომლებითაც პიანისტი ოლიმპზე ადის – იოსებ ჰოფმანი).

მარია იუდინა ამბობს: „მე ბევრი რამ მაწუხებს, მაგალითად ის, რომ ძალზე ხშირად შემსრულებლები, რომლებმაც ახლახან დაიწყეს თავისი არტისტული მოღვაწეობა – ჭკნებიან. მათ არაფერი აქვთ სათქმელი, ისინი „უთავო მხედრები“ არიან. ისინი ყოველთვის არ არიან წიგნიერი და განათლებულნი. თქვენ ყოველთვის უშეცდომოთ შეამჩნევთ ამას მათი შესრულების დროს. და ეს რაოდენ შორსაა იმისგან, რაც მთავარია მათ ცხოვრებაში – მუსიკის ფართო გაგებიდან“ [8, 5].

ბგერათწარმოქმნა, შინაგანი სმენა

მე ბევრი შრომა დავხარჯე იმისათვის, რომ როიალზე სიმღერისათვის მიმეღწია.

ანტონ რუბინშტეინი

ცოცხალი არსებები თავის თავზე უმეტესად ბგერით ვვატყობინებენ.

ლ. მაზელი

საფორტეპიანო ჟღერადობაზე უზარმაზარი ლიტერატურა არსებობს. იოჰან სებასტიან ბახი წერდა კლავესინისა და კლავიკორდისათვის, რომლებზედაც, მათი კონსტრუქციიდან

გამომდინარე, თითქმის შეუძლებელი იყო მღერადი შესრულება. მიუხედავად ამისა, თავისი ორხმიანი და სამხმიანი ინვენციების შესავალში იგი წერს, რომ მისი სურვილია შემსრულებელი კლავირზე მღერადი დაკვრის მანერას დაეუფლოს. იმ დროიდან მოყოლებული, და, უფრო ადრეც, მუსიკოსები კლავირში და ფორტეპიანოში „ადამიანის ხმისათვის დამახასიათებელ სიტბოს ეძებენ“. დღევანდელ ინსტრუმენტზე პიანისტის ოსტატობის წყალობით ეს შესაძლებელია. არაჩვეულებრივად დიდია ჟღერადობის შკალა – ოთხი პიანოდან ოთხ ფორტემდე!

პიანისტი უნდა ისწრაფვოდეს გადალახოს ფორტეპიანოს „ჩაქუჩოვანი“ ბუნება, ამას ხელს უწყობს კლავირის „ხვედროვანი შეხება“. ეს, ანტონ რუბინშტეინიდან დაწყებული, რუსული პიანისტური სკოლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა. ჰანს ფონ ბიულოვი, ანტონ რუბინშტეინის მეტოქე, აღიარებდა, რომ რუბინშტეინი „უდიდესი კოლორისტია“. „როდესაც რუბინშტეინი უკრავდა ფრაგმენტებს თავისი „დემონიდან“, მისი სიმღერა მომღერლების სიმღერაზე აღმატებული იყო“ – წერდა ნ. კაშკინი [9, 77].

ჩნდება ტერმინი „კლავირის მოფერება“, რასაც „კლავირზე დარტყმას“ უპირისპირებდნენ.

არაჩვეულებრივი მღერადობით ხასიათდებოდა ფ. ბლუმენფელდის დაკვრა – „ეს მე ანტონ რუბინშტეინიდან მაქვს“, – ამბობდა იგი, და ამ გზით წარმართა მან ვლადიმერ ჰოროვიცის განვითარება. იგივე შემთხვევა ვთქვა ჩემი მასწავლებლის, ალექსანდრე გოლდენვეიზერის ბგერათწარმოთქმაზე, კონსტანტინე იგუმნოვის ბგერათწარმოქმნაზე, რომელსაც გავეცანი ჩემ მეორე მასწავლებელთან, იაკობ მილშტეინთან ურთიერთობისას.

შინაგანი სმენის, შინაგანი ბგერითი წარმოდგენების მეშვეობით პიანისტისათვის მისაწვდომი ხდება სავსე, მღერადი პიანოს, მარცხენა პედალის გარეშე პიანოს მდიდარი გრადაციების, კომპოზიტორის სტილის შესატყვისი პიანოს, აგრეთვე ძლიერი, მაგრამ არამუსიკალური ობერტონებისაგან თავისუფალი ფორტეს ფლობა.

შინაგანი სმენის, მუსიკალურ-სმენითი წარმოდგენების განვითარებას უდიდესი როლი ენიჭება პიანისტ-შემსრულებლის, პედაგოგის (ან თუნდაც იმ მოწაფის, რომელიც არ ფიქრობს პროფესიად მუსიკა გაიხადოს) აღზრდის პროცესში. მუსიკალურ ნაწარმოებზე მუშაობის რთულ და მრავალსაფეხუროვან პროცესში შინაგანი სმენითი წარმოდგენების შექმნას იმდენად დიდი როლი ენიჭება, რომ მუსიკოსების აზრით ნაწარმოებზე მუშაობა მნიშვნელოვანწილად სწორედ ამ წარმოდგენების ჩამოყალიბებაში მდგომარეობს.

ადამიანისათვის ჩვეული ე.წ. სმენით-მოდრაობითი კოორდინაციის თანახმად, ბგერითი ხატი, რომელიც პიანისტის წარმოსახვაშია შექმნილი, მისი, როგორც მთლიანი პიროვნების აქტივობაზე ახდენს ზემოქმედებას. ამ კანონზომიერების თანახმად „პიანისტი, რომელმაც იცის, რისი მოსმენა სურს, და შეუძლია საკუთარი თავის მოსმენა, ადვილად იპოვის საჭირო ფიზიკურ მოძრაობებს“ [10, 15].

შინაგანი სმენის, შინაგანი ბგერითი წარმოდგენების პრობლემას სხვადასხვა ეპოქის მუსიკოსები განიხილავენ. შეიძლება ითქვას, რომ არ არსებობს პიანისტი (დღევანდელი დღის ჩათვლით), რომლის ყურადღების ცენტრში ეს პრობლემა არ იდგეს [1, 227-244]. მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს: „საფორტეპიანო ტექნიკის მამად“ აღიარებული მუციო კლემენტი (XVIII საუკუნის ბოლო – XIX საუკუნის დასაწყისი): „ვიდრე შემსრულებელი კლავიატურას შეეხება, მას წარმოდგენილი და შეგრძნებული უნდა ჰქონდეს ბგერა მთელი

თავისი სისავსით“. ლისტი: „შინაგანი მოძრაობიდან წარმოიქმნება გარეგანი“, „ტექნიკა იბადება ყურიდან, და არა მექანიკიდან“ [11, 87]. „ჯერ მოისმინე, შემდეგ დაუკარი“ (არტურ შნაბელი). ფელიქს ბლუმენფელდს, ვლადიმერ ჰოროვიცის მასწავლებელს, ბგერა შინაგანად კლავიატურასთან შეხებამდე ესმოდა. შინაგანი ბგერით-სმენითი წარმოდგენების როლზე ჰენრიხ ნეიგაუზიც წერს.

მოსკოვის კონსერვატორიაში, ალექსანდრე ალექსეევთან პედაგოგიკის გაკვეთილებიდან კარგად მახსოვს ის, რომ ბავშვთან მეცადინეობის საწყის ეტაპზე იგი იწყებდა ზრუნვას ბავშვის სმენითი წარმოდგენების განვითარებაზე და საამისოდ მეთოდურ ჰქონდა შემუშავებული.

შესანიშნავი მუსიკოსის და ვირტუოზის გრიგოლ გინზბურგის ქალიშვილმა, ლიზა გინზბურგმა მომიყვა შემდეგი ამბავი: იყო შემთხვევები, როდესაც მამამისს მეცადინეობის დროს რაღაც ადგილი არ გამოსდიოდა. პიანისტი დგებოდა, მიდიოდა სასეირნოთ (იმ დროს ხომ სუფთა ჰაერი და სიჩუმე მეტ-ნაკლებად რეალობა იყო), ერთი-ორი საათის მერე ბრუნდებოდა სახლში, მიუჯდებოდა როიალს, დაუკრავდა იმ ეპიზოდს, რომელიც უკვე სრულყოფილად გამოდიოდა!

ტემპო-რიტმი

ყველას უკვირს, რომ მე ყოველთვის ზუსტად ვიცავ ტაქტს.

მოცარტი

რიტმის პრობლემა ძველთაგანვე იპყრობს ადამიანების ყურადღებას. ემყარება რა პითაგორელებისა და ნეოპლატონიკოსების მიერ რიცხვის გაგებას, ნეტარი ავგუსტინე ყველა საგანში, მოვლენაში ხედავს რიცხობრივ კანონზომიერებებს, რიტმს – numerus [12, 83-108].

პითაგორას მოსაზრება, რომ რაოდენობრივი თანაფარდობა საგანთა არსს წარმოადგენს, არ არის უარყოფილი. რიცხობრივი თანაფარდობა ნებისმიერ გენიალურ ნაწარმოებში მრავალმხრივად ვლინდება – ამ შემთხვევაში რიტმი მაქვს მხედველობაში.

რიტმის პრობლემისადმი ინტერესი დღესაც არ განელებულა. XX საუკუნის მუსიკისმცოდნე Brainioiu წერს: „მუსიკის ყველა ელემენტიდან არც ერთს არ აღუძრავს იმდენი სამეცნიერო დავა, და არ მიუცია საბაზი განყენებული და წინააღმდეგობრივი მოსაზრებების გამოთქმის, როგორც რიტმს. მისი განმარტება ვრცელდება მეტაფიზიკიდან ტექნიკურ სიზუსტემდე...“ [4, 180]. რიტმი – რიცხვი სამყაროს, ბუნების, მუსიკის საფუძველია. ამიტომაც მსმენელი და თვით შემსრულებელიც (ცალკე კვლევის თემაა – სხვადასხვა პრობლემით დატვირთული შემსრულებელი ხშირად ვერც ამჩნევს, რიტმს რომ არღვევს) ძალზე მტკივნეულად აღიქვამენ რიტმის დარღვევას.

ტემპის პრობლემაზე ბევრ მკვლევარსა და დიდ მუსიკოსს აქვს გამოთქმული მოსაზრებები [11]. 1816 წელს მელცელის მიერ მეტრონომის გამოგონების შემდეგ უაღრესად გამძაფრდა დისკუსიები ფიქსირებული ტემპის გარშემო, რამეთუ ეს ის პრობლემაა, რომლის გადაწყვეტისას ყველაზე ხშირად ვაწყდებით ხოლმე სუბიექტურ ფაქტორს.

„ყოველთვის დავიწყობ პიესის ტემპისა და მისი მოძრაობის ხასიათის განსაზღვრიდან“ – წერს მეტნერი თავის ფასდაუდებელ წიგნში [13, 17]. ვაგნერსაც აუცილებლად მიაჩნდა დირიჟორისათვის საჭირო ტემპის დადგენა.

მაგრამ რომელია „საჭირო“ ტემპი? მრავალი მუსიკოსი თვლის, რომ ერთიდაიგივე მუსიკა შეიძლება შესრულდეს მეტრონომიული თვალსაზრისით სხვადასხვა ტემპში, და მუსიკის გამომსახველობა ამით არ დაზარალდება [4, 112]. ცნობილია, როგორი კონფლიქტები ჰქონდა გენიალურ შალიაპინს დირიჟორებთან ტემპების საკითხში.

აქედან გამომდინარე, ტემპის შერჩევას უნდა გავითვალისწინოთ ტემპის „ზონური ბუნება“ [14], ტემპების მისაღები ზონა, რომლიდანაც გადახრა ორივე მიმართულებით საზიანოა მუსიკალური ნაწარმოებისათვის. ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში უნდა ვიხელმძღვანელოთ იმ აღიარებული შეხედულებით, რომლის თანახმადაც „სწორ“ ტემპად ჩათვლება ისეთი ტემპი, რომლის მეშვეობით შემსრულებელი შეძლებს მუსიკის იდეის გადმოცემას, შეძლებს **ნათლად წარმოაჩინოს ფაქტურა**. აგრეთვე უნდა გვახსოვდეს განსხვავება *rubato*-სა და არიტმიას შორის. არიტმია დაავადებაა, რომელსაც მკურნალობა ჭირდება – ამბობს ნეიგაუზი. მაგრამ ჩვენ ხომ საქმე გვაქვს არამართო ტემპის, არამედ აგოგიკური აღნიშვნების მრავალფეროვნებასთან: *rubato*, *ritardando*, *ritenuto*, *accelerando*... გამოწერილი აგოგიკური ნიშნების გარდა არსებობს კიდევ **„უმნიშვნელო აგოგიკური გადახრები“**, და სრულყოფილად აღიქმება არა მეტრონომიული სიზუსტით დაკვრა, არამედ **აგოგიკურად მდიდარი შესრულება**.

ტემპი მრავალწილად დამოკიდებულია ტუმზე, როიალზე, აკუსტიკაზე, პედალიზაციაზე. მახსოვს გოლდენვეიზერის მითითება ბეთჰოვენის „ავრორას“ მესამე ნაწილის დასაწყისის შესრულების თაობაზე – მან შემომთავაზა დამეკრა ან უფრო ღრმა ბგერით, უფრო ნელა და უპედლოდ, ან უფრო მოძრავ ტემპში, უფრო მსუბუქი ბგერით და პედალზე.

ხატოვანი აზროვნება

„ხშირად ფიქრობთ აკროპოლზე?“

ნადია ბულანჟე ალექსი ნასედკინს ბეთჰოვენის სონატა op. 106 *Adagio*-ს შესრულებისას.

კულტურა უსწრაფესი ასოციაციების სკოლაა.

ო. მანდელშტამი

ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს მუსიკალური ჰერმენევტიკის ურთულეს პრობლემასთან – მუსიკალურ სახეთა განმარების ხელოვნებასთან. პიანისტს უნდა გააჩნდეს ტრადიციების, შინაარსის გახსნის სხვადასხვა მეთოდების ცოდნა, ინტერპრეტაციათა შედარებითი ანალიზის უნარი.

აქ მოსალოდნელია ანალიზის პრიმიტიული, „ბელეტრისტული“ მსჯელობის დონეზე დაყვანის საშიშროება, თუმცა ისიც უნდა ვთქვათ, რომ არსებობს უფლება „მუსიკალურ ბელეტრისტისკაცად“ გააჩნია, თუ ის მაღალმხატვრულია. ხომ უნდა ვერკვეოდეთ კომპოზიტორისათვის დამახასიათებელ სახეთა სისტემაში. ამ შემთხვევაში არც დამაჯერებელი პარალელები პოეზიიდან, ლიტერატურიდან, სახვითი ხელოვნებიდან, არქიტექტურიდან იქნება ზედმეტი. როგორ ავუხსნათ მოწაფეს ლისტის *h-moll* სონატა

გოეთეს „ფაუსტის“ გვერდის ავლით? ან ის, რომ შოპენის ბალადა № 2 შთაგონებულია ადამ მიცკევიჩის პოემით, რომ ლისტის „Spozalitie“ რაფაელის სურათის შთაბეჭდილებით არის შექმნილი; ან ვინ იყო პეტრარკა, ლაურა?

მსგავსი მეთოდის ცხოველმყოფელობა ნათელია იმათთვის, ვისაც წაუკითხავს მარია იუდინას საშემსრულებლო სემინარების სტენოგრაფიული ჩანაწერები; ვისაც ჰენრიხ ნეიგაუზის გაკვეთილები ახსოვს (ასეთი ადამიანები, საბედნიეროდ, ჯერ კიდევ არსებობენ, სამწუხაროდ უკვე ძალიან ცოტანი!).

ჰენრიხ ნეიგაუზი: „... ყველაფერი შემეცნებადი მუსიკალურია, ამიტომ, ტალანტი რომ განავითარო, საჭიროა, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, ფართოდ გაახილო თვალები და განახვონ ყურები, შეისრუტო მთელი უზარმაზარი სამყარო – ყვავილის გვირგვინიდან კოსმოსამდე, გრძნობდე და გესმოდეს მისი ჟღერადობა შენ თავში და იმ გენიალურ ქმნილებებში, რომლებიც უნდა განიცადო“. [15, 274].

ინდივიდუალობა

Людей неинтересных в мире нет,
Их судьбы – как истории планет.
У каждой все особое, свое,
и нет планет похожих на нее.

Евгений Евтушенко

ინდივიდუალობას განვმარტავ როგორ ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური, ფიზიკური, ინტელექტუალური თვისებების ერთობლიობას, რომელიც ადამიანს ინდივიდუუმად, განუმეორებელ პიროვნებად აყალიბებს. ადამიანის ფსიქოლოგიური ორგანიზაციის „ამგვარობა“ განსაზღვრავს მის მიერ სამყაროს აღქმის თავისებურებას, მის ნებისყოფას, სოციუმში არსებობას.

ინდივიდუალობის პრობლემა აღმზრდელის, და, აგრეთვე, თვით პიანისტის ყურადღების ცენტრში უნდა იდგეს, სათანადო დაკვირვებას, თვითდაკვირვებას, და, შესაბამის კვლევასაც ითხოვს. ინდივიდუალობის, ფსიქოტიპის გაცნობიერება პედაგოგს (თვით შემსრულებელსაც) მოწაფის შინაგანად გახსნაში დაეხმარება – ზოგიერთი ადამიანი ძნელად შემოდის ახალ აზრობრივ-ინფორმაციულ სივრცეში, მას ამისათვის დრო ჭირდება, ზოგიც უფრო სწრაფად.

პედაგოგმა უნდა გაარკვიოს – გააჩნია თუ არა მოწაფეს ნებისყოფა, სტაბილურობა, თანამედროვე პირობებში წარმატების მიღწევისათვის აუცილებელი „მებრძოლი ხასიათი“. პედაგოგი, რომელსაც შესწევს უნარი დაადგინოს მოსწავლის ფსიქოტიპი, ზოგადად გათვითცნობიერებულია ფსიქოლოგიის, ფსიქოანალიზის, ფიზიოლოგიის, მედიცინის საკითხებში, შეძლებს დაეხმაროს კიდევ მას ამ აუცილებელი თვისებების რაღაც დონემდე განვითარებაში (ი. მილშტეინს უთქვამს ჩემთვის: პიანისტს სპილოს ჯანმრთელობა ჭირდებაო, ვფიქრობ, თვით მას ასეთი ჯანმრთელობა არ გააჩნდა, და ამიტომაც ეს უნიჭიერესი მუსიკოსი ჩამოშორდა ესტრადას, და მუშაობა როგორც პედაგოგმა და მკვლევარმა გააგრძელა). ყურადსაღებია ისიც, რომ არტურ შნაბელი ზემომოყვანილ თვისებებს ირონიულად „მექანიკურ სანდოობას“ უწოდებს [16]. საკითხავია, გაიმარჯვებდა

თუ არა დღევანდელ საერთაშორისო კონკურსში ვლადიმერ სოფრონიცკი? ისიც მახსოვს, ჩაიკოვსკის ერთ-ერთ კონკურსზე უნიჭიერესი გერა სიროტას მოსასმენად მისი თაყვანისმცემლები ხელში ვალერიანის წვეთებით რომ მიდიოდნენ!

უნდა გავითვალისწინოთ შემსრულებლის რომელ ტიპს განეკუთვნება სტუდენტი, და რა არის მისი ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელი – მძაფრი ემოციური თვითგამოხატვა, თუ ინტელექტუალობა, ჭკრეტა, მედიტაცია, და შეესაბამება თუ არა მის ამ თვისებებს შერჩეული რეპერტუარი.

ანალიტიკური მიდგომის მეშვეობით პედაგოგი შეძლებს დაეხმაროს შემსრულებელს „ცნობიერების გაფართოებაში“, დაეხმარება მიაკვლიოს მუსიკის იმ სფეროს, რომელშიც მაქსიმალურად სრულყოფილად წარმოჩინდება მისი ნიჭიერება. ხშირად ადამიანი, რომელიც „უნიჭოდ“, „უპერსპექტივოდ“ არის შერაცხული, პედაგოგის ძალისხმევით, ინტუიციის, საკითხებში ჩაღრმავების წყალობით პოულობს მუსიკაში თავის ადგილს, და უფრო საინტერესო მუსიკოსად ყალიბდება, ვიდრე საყოველთაოდ აღიარებული „ნიჭიერი“ სტუდენტი. ასეთი მაგალითები ბევრია. ჩაიკოვსკი წერს, რომ ხშირად წარმატებას უფრო ნაკლებად ნიჭიერი ადამიანები აღწევენ!

ინდივიდუალობიდან გამომდინარე, ზოგი შემსრულებლისათვის უფრო ახლოა ძველებური მუსიკა, ზოგისთვისაც თანამედროვე მუსიკა, ან რომანტიკა. შესაბამისად, მათ შესრულებაში წარმოჩენილი აზრების, გრძნობების, ემოციების სპექტრიც სხვადასხვა იქნება.

შემსრულებლის ინდივიდუალობაზე მსჯელობისას ისევ ტექსტის სიზუსტის, ტექსტის ადეკვატური წაკითხვის პრობლემას ვუბრუნდებით: ა. გოლდენვეიზერი: „შეიძლება ძალზე ზუსტად დაიცვა ავტორის ტექსტი, და იმავდროულად მკაფიოდ გამოხატული ინდივიდუალობა გაგაჩნდეს. შეიძლება ტექსტში სხვადასხვა „კორექტივები“ შეგქონდეს და არავითარი ინდივიდუალობა არ გაგაჩნდეს“.

ემოციური თვითგამოხატვა, ზომიერება, გემოვნება

მხოლოდ გენიოსს ძალუძს შეაერთოს ორი ერთმანეთის გამომრიცხავი თვისება: ლოგიკა და შთაგონება.

ლამარტინი

მაგრამ ალბათ არა მარტო გენიოსს: რაღაც დონემდე ამის უნარი სტუდენტსაც უნდა გააჩნდეს. შესანიშნავი მუსიკოსი, მრავალი მაღალი კლასის პიანისტის აღმზრდელი ლია ლევინსონი (მოსკოვის კონსერვატორია) ამბობდა: უნდა ვიყოთ დიდი ადამიანების ჩამონატეხი – надо быть сколком с великих людей. მე ასე ვშიფრავ ამ გამოთქმას – უნდა ვიყოთ ბრილიანტის და არა რიყის ქვის პაწაწუნა ნამტვრევი, ანუ გაგვაჩნდეს დიდი პიროვნების თვისებები, ოღონდ გაცილებით უფრო მცირე მასშტაბებში. ასე რომ არ იყოს, მაშინ მხოლოდ დიდი მუსიკოსის, დიდი პიანისტის შესრულება მოახდენდა ჩვენზე შთაბეჭდილებას, არადა ხშირად ჩვეულებრივი სტუდენტის შესრულებასაც ძალუძს მაღალ ღირებულებებს გვაზიაროს^[17].

ემოციური თვითგამოხატვის, ზომიერების, გემოვნების პრობლემა უშუალოდაა დაკავშირებული ტექსტის ადეკვატური წაკითხვის, ტემპო-რიტმის პრობლემებთან.

მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარ ემოციებზე დაყრდნობა, ემოციების ჰიპერბოლიზაცია მეტად საზიანოა, რადგანაც როგორც ერნესტ ანსერმე ამბობს: „... კომპოზიტორი ნაწარმოებში აქსოვს ეთოსს და არა თავისი აფექტური „არსის“ სუბსტანციას“ [4, 93].

ზოგიერთი შემსრულებლისათვის მუსიკალური ნაწარმოები საკუთარი ემოციებიდან განტვირთვის საშუალებას წარმოადგენს. აქ თავს იჩენს მუსიკის „საკომპენსაციო ფუნქცია“, რომელიც თავისი ხასიათით არქექტიპულია – არაცნობიერად საწყისს პრიმიტიული ხალხების მუსიციციებიდან იღებს.

უნდა გავერკვეთ რამდენად არის შემსრულებლის ემოცია ავტორის მიერ სანოტო ტექსტში დაფიქსირებული ემოციის კონგენიალური. ბ. ტეპლოვი: „ემოციური განცდა მხოლოდ მაშინ იქნება მუსიკალური, თუ ის მუსიკალურ სახეთა გამომსახველი მნიშვნელობათა განცდაა, და არა უბრალოდ ემოცია მუსიკის დროს“ [2, 52].

კლასიკურ მუსიკაში ემოცია მკაცრად ჩამოყალიბებულ აკუსტიკურ ფორმაშია გადმოცემული. პიანისტი უნდა აკონტროლებდეს ემოციებს, მით უფრო, თუ მას მჩქეფარე ტემპერამენტი აქვს. მახსოვს, ა. გოლდენვეიზერმა ერთ თავის თბილისელ მოწაფეს, რომელიც ლისტის „მაზეპას“ უკრავდა, უთხრა: „ცხენი ველურია, მაგრამ შემსრულებელი არ უნდა იყოს ველური“.

არაჩვეულებრივად მგზნებარე შესრულების დროს უდიდეს თავშეკავებულობაზე მოკვითხრობს გ. კოგანი, როდესაც აღწერს იმ გამოგნებელ შთაბეჭდილებას, რომელიც მოახდინა ოდესიდან ჩამოსულმა თექვსმეტი წლის ემილ გილელსმა მოსკოვში, მოცარტ-ლისტის „ფიგაროს ქორწინების“ შესრულებისას: „შესრულების ბოლოს დარბაზში დარჩა მხოლოდ ერთი ადამიანი, რომელიც ფლობდა საკუთარ თავს: ეს იყო თვით შემსრულებელი“ [16, 84].

ემოციური თვითგამოხატვა, ზომიერება არა მხოლოდ ტექსტის წიგნიერ, შემოქმედებითად წაკითხვის უნართან არის დაკავშირებული, არამედ გემოვნებასთანაც. გემოვნება, სიმორის მიერ ჩამოყალიბებულ ნიჭიერებათა სისტემის ნაწილია. გემოვნება უდავოდ თანდაყოლილი ნიჭიერებაა, მაგრამ გარკვეულ დონემდე იგი აღზრდას ექვემდებარება. ლევ ობორინი წერს, რომ შოპენისტები იბადებიან, რადგანაც შოპენი – „გემოვნების გენიოსია“! ისიც უნდა ითქვას, რომ „გემოვნებაზე“ ლაპარაკი შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, და იმის შემდგომ, როცა დაცული იქნება მუსიკალური ხელოვნების, კერძოდ კი პიანისტური ხელოვნების საყოველთაოდ აღიარებული მთელი რიგი ფუძემდებლური მახასიათებლები.

გემოვნება ის ბეწვის ხიდია, რომელზეც უნდა გაიაროს შემსრულებელმა. გავიხსენოთ ლევ ტოლსტოის გამონათქვამი: „Искусство начинается там, где начинается „чуть-чуть“. იმავეზე ლაპარაკობს ანტონ რუბინშტეინი იოსებ ჰოფმანთან საუბარში: „იცით რატომაა ასე ძნელი საფორტეპიანო შემსრულებლობა? იმიტომ რომ ის თავის თავში შეიცავს საშიშროებას გახდეს ან აფექტური, ან მანერული; თუ გაგიმართლებს და ბედნიერად გასცდები ამ ხაფანგებს, მაშინ შენ წინაშე ახალი საფრთხე წარმოჩინდება – მშრალი აღმოჩნდე! ჭეშმარიტება ამ სამ უბედურებას შორის ძევს“ [9, 76]. როდესაც გემოვნების ფაქტორს შეგნებულად თუ შეუგნებლად წინ ვაყენებთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ არ შეიძლება ხელალებით უარვყოთ ის, რაც ჩვენთვის შესაძლოა, უცხოა, შევეცადოთ

ჩავწვდეთ მოცემულ შესრულებაში **ნაწარმოების რა მხარეებია გახსნილი**. როდესაც ვამბობთ: „ეს არ არის ბეთჰოვენი“ და არ ვასაბუთებთ, მაშ „რა არის ბეთჰოვენი“, ამით შეფასება გემოვნების მამებლობის დონეზე დაგვყავს. ამიტომ ჯერ ჩვენ თავად უნდა გავიაზროთ რა არის ბეთჰოვენი, რომ ბეთჰოვენის მუსიკის სუბიექტი მთელი კაცობრიობაა – ანტონ რუბინშტეინი (Оннимитесь, миллионы!), რომ მისი მუსიკის ორი მხარეა ბობოქარი ვნებები და ფილოსოფიური ჭკერეტა, გასვლა ტრანსცენდენტში.

დიდი რუსი მსახიობი მიხეილ ჩეხოვი ამბობს: „როგორ ხშირად გვესმის, მაგალითად, რომ არსებობს მხოლოდ ერთი ჰამლეტი, ის რომელიც შექმნა შექსპირმა. მაგრამ ვინ გათამამდება თქვას, რომ მან იცის, როგორი იყო ჰამლეტი თვით შექსპირის წარმოსახვაში? „შექსპირის“ ჰამლეტი მითია, არსებობს იმდენი სხვადასხვა ჰამლეტი, რამდენსაც ტალანტის მქონე, შთაგონებული მსახიობი განასახიერებს მას სცენაზე“ [16, 40].

ინტონირება

მე მივაქციე ყურადღება ტონის, ხმის ძალის ყოველ ცვლილებას, რომელიც დამახასიათებელია ჩივილის, სინარულის და მსგავსი გრძნობების გამოხატვისას.

იაკოპო პერი

ეს ტერმინი მუდმივ ხმარებაშია, მაგრამ რას ვგულისხმობთ ამ შემთხვევაში, ხშირად ბუნდოვანია. არსებობს ინტონაციის, ინტონირების რამდენიმე ასპექტი. საშემსრულებლო ხელოვნებას ესადაგება აკად. ბორის ასაფიევის ცნობილი დეფინიცია: ინტონირება **გააზრებული წარმოთქმის ხარისხია**, ინტონირებული აზრის ხელოვნება, განპირობებული ბუნებით და ადამიანის ინტონირების პროცესით [18, 140]. გუსტავ ფლობერი ცდილობდა მის მიერ დაწერილი მოსმენილი სახით აღექვა: ის ლაპარაკობდა, ინტონირებდა თავის მონათხრობს, ხმამაღლა ეძებდა ფრაზებს [18, 138]. დეკარტე მუსიკის ექსპრესიას მეტყველების ინტონაციურ გამომსახველობას უკავშირებს: „რატომ, რატომ სხვადასხვა ხმებიდან უფრო სასიამოვნოა მეგობრის ხმა, ვიდრე მტრის ხმა?“ [19, 21].

მუსიკის ინტონაციური თეორიის შემქმნელი ბ. ასაფიევი ინტერვალს აღიქვამდა, როგორც მუსიკის ერთ-ერთ პირველად ფორმას [18, 11], ამბობდა, რომ თუ ვერ ვიგრძენთ ინტერვალური დამაბულობა, მათი სიმკვრივე, წინააღმდეგობა, ვერ გავიგებთ „რა არის ინტონაცია მუსიკაში“. იგი ლაპარაკობდა ინტონაციურ „წერტილებს“ შორის არსებულ „ბგერათაღებზე“ [18, 11].

ინტონირება მჭიდროდაა დაკავშირებული ფრაზირებასთან – სუნთქვა, ცეზურები (რომენ როლანმა რაბინდრანად თავორთან საუბარში გამოთქვა მოსაზრება, რომ მუსიკა ემყარება სუნთქვისა და სისხლის მიმოქცევის კანონზომიერებებს). მაგრამ იმავდროულად სწორი ფრაზირებაც ვერ შეცვლის ინტონირებას.

პიანისტს გააზრებული უნდა ჰქონდეს ინტონირების, ინტონაციის არსი. არაფერი არ აშიშვლებს ადამიანის სულს, მის შინაგან მდგომარეობას ისე, როგორც ინტონაცია – ეს შეეხება როგორც მუსიკალურ შესრულებას, ასევე მეტყველებას. ამის საუკეთესო მტკიცებულება ბერნარდ შოუს სიტყვებია: „არსებობს სიტყვა „დიახ“-ის წარმოთქმის

ორმოცდაათი ხერხი და სიტყვა „არა“-ს წარმოთქმის ხუთასი ხერხი, მაგრამ იმისათვის, რომ დავწეროთ ეს სიტყვები არსებობს მხოლოდ ერთი ხერხი“ [16, 33].

ბ. ასაფიევი და ფ. ბლუმენფელდი აღნიშნავენ შალიაპინის და რახმანინოვის შესრულებებს შორის არსებულ კავშირს, მსგავსებას, რაც ინტერვალების „წარმოთქმაში“, ინტერვალების „მიზიდულობაში“ მდგომარეობს. ბ. იავორსკი წერს, რომ მიზიდულობა მუსიკის, მთელი ცხოვრების, სამყაროს საფუძველია. მუსიკა – მელოდიური, ჰარმონიული და რიტმული მიზიდულობაა [16, 161]. შალიაპინის სიმღერის გენიალობა სწორედ ამაშია, და არა მხოლოდ „ლამაზ სიმღერაში“ (bel canto). ა. გოლდენვეიზერთან სწავლის პერიოდიდან მახსოვს მისი საოცრად „მოლაპარაკე“, „მეტყველი“ ბგერა, დეკლამაციურობა მელოდიის შესრულებისას – მისი უპირველესი მოთხოვნა, და, ვფიქრობ, ეს იგივეა, რაც ინტონირება ბ. ასაფიევთან.

არასდროს, არასდროს დამავიწყდება ჩაიკოვსკის პირველ საერთაშორისო კონკურსის ფინალში, ვან კლიბერნის მიერ „წარმოთქმული“ რახმანინოვის მესამე კონცერტის პირველი თემა. სიტყვები უძღურია ამ შთაბეჭდილების გადმოსაცემად. რა იყო ეს – სიმღერა, დეკლამაცია თუ სხვა რამ? კლიბერნმა თქვა სათქმელი და დაამთავრა ამით...

სამწუხაროდ, ბოლო დროს მოწმეები ვართ ინტონაციურად უსახო დაკვრის, თუმცა მღერად ბგერას, „ფორტეპიანოზე სიმღერას“ ყურადღება ექცევა. ამის მრავალი მიზეზი არსებობს, რომლებზედაც ამჯერად ვერ შევჩერდები.

სულიერება

რომელმაც მოგვცა იმის ძალა, რომ ახალი აღქმის მსახურნი ვიყოთ; არა ასოსი, არამედ სულისა, ვინაიდან ასო კლავს, ხოლო სული აცოცხლებს.

2 კორ. 3, 6.

დღეს ყოფიერების ბევრ სფეროში ლაპარაკობენ სულიერებაზე.

როგორ განვსაზღვროთ, არის თუ არა შესრულებაში სულიერება? სულიერება არ არის აბსტრაქტული ცნება, ის რეალობაა, მაგრამ ვმსჯელობთ მასზე ხშირად ბუნდოვნად. სულიერება არ შეიძლება იყოს იქ, სადაც არის გრძნობების პრიმატი – ჭარბი ემოციები, სადაც მთავარი ყურადღება ექცევა „ემოციურ თვითგამოხატვას“, ტექნიკურად ძლიერ დაკვრას (ისიც, ხშირად, ხარისხის ხარჯზე). სულიერება ეს არის სწრაფვა აბსოლუტისკენ, ჭვრეტა, მედიტაცია, და ამას შესრულებაში ხშირად ჩვეულებრივი მსმენელი უფრო აღიქვავს, ვიდრე პროფესიონალი (რადგანაც მასში დიდია პირადი დაინტერესება). ამ საკითხზე ჯერ კიდევ ძველი დროის დიდი მოაზროვნეები მსჯელობდნენ [1, 145-168; 170-181; 183-202].

შესრულება, რომელშიაც ჭარბობს ხორციელი და მშვენიერი საწყისი, ხშირად ხასიათდება გადაჭარბებული გრძნობიერებით, ვნებების თავშეუკავებლობით. ასეთ შესრულებაში დიდი ყურადღება ექცევა მხოლოდ და მხოლოდ გარეგნულ მსაზღვრელებს – მატერიალურ-გამომსახველობით მხარეს, ფორმის პროპორციებს, ანუ კონკრეტულ-მატერიალურ სილამაზეს, გარეგნულ ეფექტებს. ყურადღება არაა გამახვილებული ნაწარმოებში ჩაქსოვილი აზრის სიღრმეზე და სიმაღლეზე, სულის შინაგან მოძრაობაზე.

გრიგოლი ნოსელი: „ცათა მელოდია, რომელიც ესმა დიდ დავითს... მიიწვდომება შეგრძნებებზე ამაღლებული გონებით...“

მუსიკას არა მხოლოდ ესთეტიკური, არამედ, უფრო მეტად ეთიკური დანიშნულება აქვს. აქედან გამომდინარე, სულიერების მატარებელ შესრულებად, მაღალი ხელოვნების ნიმუშად არ შეიძლება შეფასდეს ისეთი შესრულება, რომელიც მხოლოდ გრძნობად სიამოვნებას გვანიჭებს.

ანსერმე ამბობს, რომ მუსიკის დიდებულება, ისევე, როგორც მისი საკაცობრიო ღირებულება ემყარება განცდილი გრძნობის ტრანსცენდენტულ მნიშვნელობას [4, 205].

როგორი სიბრძნეა ათას ერთი ღამის ერთ-ერთ მოთხრობაში: „მუსიკა ზოგი ადამიანისთვის საზრდოა, ზოგისთვის – წამალი, ზოგისთვის მარაო“. როდესაც შესრულებაში მხოლოდ იმას აღნიშნავენ: „ლამაზი ბგერა აქვს“ – ასეთი შესრულება „მარაოა“, „საგრილებელი“. უარყოფითად უნდა შეფასდეს ისეთი შესრულებაც, რომლის დროს ყურადღება გამახვილებულია მხოლოდ გარეგან მსაზღვრელებზე – ტექნიკაზე, მძაფრ ემოციებზე, თუმცა მძაფრი ემოციები გვხვდება აგრეთვე სულიერი აღმავლობის, ექსტაზის მომენტებშიც, მაგალითი: ლისტის h-moll სონატის მეორე დამხმარე პარტია – სრულყოფილების იდეალისაკენ სწრაფვაა, გამოყენებულია ჯვაროსნების ლაიტმოტივი „წმ. ელისაბედიდან“, გრიგორიანული ქორალი, – განსხვავებით პირველი დამხმარესაგან – რომანტიკული იდეალი [20, 23-24].

ბასილი დიდი ბრძანებს: „როგორც კანონი კრძალავს არასწორ მოქმედებას, ასევე კრძალავს სახარება სულის ყველაზე დაფარულ, ბიწიერ მოძრაობებს“.

დრამატურგია, ინტერპრეტაცია

აწ ადარ იქნებიან ინტერპრეტატორები,
მხოლოდ შემსრულებლები.

ერნესტ ანსერმე

მუსიკალური დრამატურგიის ერთ-ერთი მიღებული განმარტებაა მხატვრულ სახეთა მონაცვლეობა, სახეთა გარკვეული სისტემა; „სახეობრივ-აზრობრივი ურთიერთქმედებისა და განვითარების პროცესი“ [21, 216].

იმისათვის, რომ „ამოვიცნოთ“, რა მხატვრულ სახესთან გვაქვს საქმე, საკმარისი არ არის მხოლოდ და მხოლოდ ინტუიციური, სპონტანური აღქმა. უაღრესად შთაგონებულმა ხელოვანმა, ლუჩანო პავაროტიმ კითხვაზე: რა ჭარბობს მის შესრულებაში – ინტუიცია თუ ინტელექტი, უპასუხა: ორმოცდაათი პროცენტი ინტუიცია და ორმოცდაათი პროცენტი ინტელექტი. ლოგიკური ანალიზი შერწყმული ინტუიციასთან გვეხმარება შეძლებისდაგვარად ღრმად ჩავწვდეთ ნაწარმოების არსს – ინტუიცია და გონითი ანალიზი ერთობლიობაში შემსრულებელს გარკვეული დრამატურგიული კონცეფციის ჩამოყალიბებაში, ინტერპრეტაციის შექმნაში ეხმარება.

ამდენად ყოველივე იმისა, რაზეც საუბარი გვქონდა მოცემულ ნაშრომში, საბოლოო მიზანია მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაცია. დრამატურგიის გააზრების საფუძველზე ყალიბდება გარკვეული ინტერპრეტაცია.

არსებობს მუსიკალური დრამატურგიის სხვადასხვა ასპექტი: ჰარმონიული ელიფსის ინტერპრეტაცია, განხილული დ. არუთინოვ-ჯინჭარაძის ნაშრომში [22]; აგრეთვე კულმინაციის გაფორმება – სამი ფაზა: მომზადება - აქტერება - განმუხტვა [23] და სხვა [24].

ლათინურად interpretatio – შუამავლობა. შემსრულებელი შუამავალია კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის. მისი, როგორც შუამავლის როლი ნაწარმოების ინტერპრეტაციაში აისახება, ინტერპრეტაციის, რომელიც ავტორის შთანაფიქრის მისეულ ხედვას წარმოგვიდგენს²⁵.

ყველა შემსრულებელს ვერ ვუწოდებთ ინტერპრეტატორს. ტექსტის სკრუპულოზური გადმოცემა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს ინტერპრეტაციას. ამიტომ ხშირად პროფესიულად გამართული დაკვრაც კი ვერ ახდენს მსმენელზე ზეგავლენას, ზეგავლენა მხოლოდ ინტერპრეტატორს ძალუძს.

აღსანიშნავია, რომ ავტორის ჩანაფიქრისა და საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის აბსოლუტური დამთხვევა არ არსებობს მაშინაც კი, როცა შემსრულებელს ეს მიზანი ამოძრავებს, იმ შემთხვევაშიც, თუნდაც იგი ამ ავტორის მოწაფე იყოს. სრული დამთხვევის შეუძლებლობა გამოხატულებაა იმ ზოგადი კანონზომიერების, რომლის მიხედვითაც ყოველი ადამიანი განუმეორებელ ინდივიდს წარმოადგენს. ავტორის ჩანაფიქრსა და შემსრულებლის ინტერპრეტაციას შორის განსხვავება იზრდება იმ დროის პროპორციულად, რომელიც შემსრულებელს ავტორისაგან აშორებს. სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირად ესმით – ამბობდა შუმანი. ერთი სიტყვით, წარსული მუსიკის განსახიერებასა და აღქმაზე დიდ გავლენას ახდენს დროის ფაქტორიც. ცნობილი გერმანელი მუსიკალური მკვლევარი არნოლდ შერინგი (1877-1941) წერდა: „წარმოვიდგინოთ, რომ ბახის რომელიმე ნაწარმოები სრულდება მაქსიმალური სტილისტური სიზუსტით, ყველა უფაქიზესი დეტალის დაცვით, თავისი ორიგინალური სახით _ ერთი სიტყვით, წარმოვიდგინოთ, რომ ვიმყოფებით 1724 წლის ლაიფციგში. განა ეს ნაწარმოები, როგორც ხელოვნების ნიმუში, მსმენელზე ისეთივე შთაბეჭდილებას მოახდენს, როგორსაც ასოთხმოცი წლის წინ მოახდენდა? როგორც ჩანს, არა. წარსული საუკუნის ოსტატთა შედეგებმა ჩვენი სმენა და ჩვენი აღქმა სხვა კრიტერიუმებს აზიარა. ჩვენი მუსიკალური გამოცდილება გამდიდრებულია ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, ვებერის, შოპენის, ბრამსის, ლისტის, ვაგნერისა და სხვა მუსიკისაგან მიღებული შთაბეჭდილებებით. ყოველივე ეს ისე ღრმად აღიბეჭდა ჩვენს მუსიკალურ ცნობიერებაში, რომ შეუძლებელია მისი უგულვებელყოფა...“

ინტერპრეტაციის პრობლემა მჭიდროდ არის დაკავშირებული **ტექსტის წაკითხვის პრობლემასთან**. არსებობს ტოსკანინის და სტრავინსკის მიერ წამოყენებული ლოზუნგი: „შემსრულებელს რჩება მხოლოდ ის, რომ დაუკრას ის, რაც წერია“ [4, 114]. ანსერმე ამ ლოზუნგს შემდეგს უპირისპირებს: „არასდროს არ უკრავენ „იმას, რაც წერია“, მაგრამ არასდროს არ უნდა დაუკრან ის, რაც არ შეესატყვისება ტექსტის **მუსიკალურ აზრს**“ [4, 114].

სტრავინსკი წერდა: „ინტერპრეტაციას... ვერ ვიტან, მუსიკა უნდა შესრულდეს, და არა ინტერპრეტაციის საგანი გახდეს... ყოველი ინტერპრეტაცია ხსნის პირველ რიგში ინტერპრეტატორის ინდივიდუალობას, და არა ავტორის“ [26, 15-16]. რაველი: „მე არ მსურს ჩემს ინტერპრეტაციას ახდენდნენ“ [26, 16].

ანტონ რუბინშტეინი ეუბნებოდა თავის მოწაფეს, ალფრედ კორტოს: „პატარავ, არ დაგავიწყდეს, რასაც მე გეტყვი: ბეთჰოვენი არ უნდა შეასრულო, იგი თავიდან უნდა შექმნა“ [16, 36]. იმავდროულად ანტონ რუბინშტეინის მეორე მოწაფე – იოსებ ჰოფმანი მას „პედანტს“, „ასოკირკიტას“ უწოდებდა. მახსოვს, ვანდა შიუკაშვილს ჰენრიხ ნეიგაუზთან რომ უნდა წავეყვანე (ნეიგაუზი იმხანად ხანგრძლივად იმყოფებოდა თბილისში, და მოწაფეებს სისტემატურად ამეცადინებდა, და არა ისე, როგორც დღესაა მიღებული „ვარსკვლავური მასტერკლასები“), გამაფრთხილა: იცოდე, ნეიგაუზი დიდი პედანტიაო, მისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მოწაფემ არ აურიოს ერთმანეთში მეთექვსმეტედი და მერვედი.

აქ ჩვენ ვაწყდებით წინააღმდეგობრიობას, პარადოქსს – ტოსკანინის პარტიტურებში ხშირია „რეტუში“, ასევე მალერთან, შნაბელთან, ბუზონისთან, რომლებიც აგრეთვე ტექსტის სიზუსტეს ითხოვდნენ [16, 68]. ამ წინააღმდეგობრიობის ფესვები ინდივიდუუმის განუმეორებლობაშია.

XIX საუკუნეში მიმდინარეობდა დავა ინტერპრეტაციის საკითხების ირგვლივ – ბრამსის, გერმანელი მუსიკოსების ნაწილის შეხედულებები უპირისპირდებოდა ლისტის შეხედულებას. ბრამსს სძაგდა პიანისტები, რომლებისთვისაც ნაწარმოები მათი შესაძლებლობათა გამოვლენის საშუალებას წარმოადგენდა. იგი ამბობდა: „... როდესაც მე ვასრულებ ბეთჰოვენის ნაწარმოებს, მე ვერ ვგრძნობ ჩემ ინდივიდუალობას, პირიქით, მე ვცდილობ შევასრულო ის ისე, როგორც თვით მას ჰქონდა გამიზნული. ეს ხომ თავისთავად მნიშვნელოვანი შრომაა“ [27, 178].

ამ თვალსაზრისით სრულიად საწინააღმდეგოა ლისტის დამოკიდებულება ინტერპრეტაციისადმი, იგი ბეთჰოვენის ნაწარმოებთა შესრულებისას ტექსტსაც კი ცვლიდა, რაც მან სიცოცხლის ბოლო წლებში მოინანია.

შესასრულებელი ნაწარმოებების მიმართ ბრამსისნაირი დამოკიდებულება დამახასიათებელი იყო იმდროინდელი გერმანელი მუსიკოსების გარკვეული ნაწილისათვის. ა. ალექსეევი წერს: „გერმანელ პიანისტთა შორის, განსაკუთრებით აკადემიური ბანაკის წარმომადგენლებიდან ბევრი იყო მომხრე შესრულების ე.წ. ობიექტური მანერისა (ეს ტერმინი მაშინ ხშირად იხმარებოდა). ავტორის ჩანაფიქრის სწორედ გადმოცემისადმი მისწრაფება რეაქციას წარმოადგენს ვირტუოზების უკიდურეს სუბიექტივიზმზე, რომლებიც ხშირად იქამდე მიდიოდნენ, რომ ძალზე თვითნებურად ხსნიდნენ შესასრულებელი ნაწარმოების სახეს და თავისუფლად ეკიდებოდნენ ნაწარმოების ტექსტს. დაკვრის „ობიექტური“ მანერის გავრცელებაში თავი იჩინა მეცნიერული აზრის გავლენამ, რომლის ზემოქმედება მუდმივად შეიგრძნობა იმ დროის გერმანელი კულტურის სხვადასხვა სფეროში.

მკაცრ „ობიექტურობას“ განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭებოდა ბახის, მოცარტის, ბეთჰოვენის მუსიკის შესრულებისას, „კლასიკოსთა ყველა ნაწარმოები – ამბობდა ამ მიმართულების ერთ-ერთი წარმომადგენელი – შეიძლება ამომწურავად და ნათლად გადმოიცეს, თუ შემსრულებელი შეეცდება განთავისუფლდეს თავისი პირადი „მე“-საგან, რომ მისი მეშვეობით თვით კომპოზიტორი მეტყველებდეს“ [28, 176].

მოცემული თვალსაზრისი საშემსრულებლო ხელოვნებაში სუბიექტივიზმის საწინააღმდეგო მეორე უკიდურესობას წარმოადგენს. ჭეშმარიტი და ღრმა ჩაწვდომა შესასრულებელი ნაწარმოების არსში შესაძლებელია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, როდესაც

შემსრულებელი მიაღწევს საკუთარი „მე“-ს ოპტიმალურ შესაძლებელ შერწყმას კომპოზიტორის ჩანაფიქრთან, და არა მაშინ, როდესაც ის უარს ამბობს საკუთარ „მე“-ზე (რაც, უნდა ითქვას, შეგნებული სურვილითაც შეუძლებელია). ეს ხორციელდება ავტორისეული ტექსტის ღრმა, ანალიტიკური შესწავლის შედეგად. ბრამსის შესრულებაში, მიუხედავად იმისა, რომ იგი ამტკიცებდა საკუთარ ინდივიდუალობაზე უარის თქმის აუცილებლობას, შეხამებული იყო გენიალური მუსიკოსის ინტუიცია აზრის მკაცრ ანალიტიკურ მუშაობასთან, ინტელექტის ძალასთან, სუბიექტური საწყისი ტექსტის სიზუსტესთან. სწორედ ამით აიხსნება მისი ინტერპრეტაციების ზემოქმედების არაჩვეულებრივი, განუმეორებელი ძალა.

ჩვენ დროში, როდესაც სრულფასოვნად და მხატვრულად გამართლებულად აღიარებულია ისეთი შესრულება, რომელიც თავის თავში აერთიანებს ავტორისეული ტექსტის გულმოდგინე წაკითხვას, მის ღრმა გააზრებასა და შემოქმედებით წარმოსახვას, სრული დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ბრამსის საშემსრულებლო ტენდენცია წინასწარგანჭვრეტას წარმოადგენს.

ამრიგად ბრამსი, თანამედროვე მუსიკის წინამორბედი, რომელმაც ტ. ადორნოს აზრით „თანამედროვე მუსიკის აღმოცენებაში ითამაშა ისეთივე როლი, როგორც სეზანმა ახალ ფერწერაში“ [29, 55], მოგვევლინა აგრეთვე თანამედროვე საფორტეპიანო შემსრულებლობის წინამორბედადაც.

აღიარებულია, რომ ერთი შემოქმედი ან ერთი ეპოქა ვერ ამოწურავს ბოლომდე ნაწარმოების არსს, რომ გენიალურ ნაწარმოებში ბევრი რამ ადამიანის შემეცნების მიღმა რჩება. დოსტოევსკი: „... ყოველ გენიალურ ან ახალ ადამიანურ აზრში, ან, უბრალოდ, ყოველ სერიოზულ აზრში, რომელიც მავანის გონებაში ჩაისახება, ყოველთვის რჩება რაღაც ისეთი, რაც შეუძლებელია გადაეცეს სხვა ადამიანებს, თუნდაც თქვენ მრავალი ტომი დაწეროთ და ოცდათხუთმეტი წელი მოანდომოთ მის განმარტებას“ [16, 36].

შემსრულებელს შესრულებაში შეაქვს რაღაც პირადი, მომდინარე საკუთარი ინდივიდუალობიდან. მიუხედავად ამისა, შესრულება ყოველთვის კომპოზიტორის ჩანაფიქრის ჩარჩოებში უნდა ვარირებდეს.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე იკვეთება ინტერპრეტაციათა მრავლობითობის მეტად მნიშვნელოვანი პრობლემა. რასაკვირველია არსებობს „გადახვევების“ მომენტიც, მაგრამ ეს მხოლოდ მაშინ და იმის შემდეგ, როდესაც საგულდაგულოდ იქნება შესწავლილი ყველა **კანონზომიერება**, რომელიც საფუძვლად უდევს მოცემულ ნაწარმოებს, და ასეთი „გადახვევების“ უფლება ძირითადად რჩეულებს აქვთ. არსებობს მაგალითები, როდესაც თვით კომპოზიტორი ეთანხმებოდა მისივე ნაწარმოების განსხვავებულ ინტერპრეტაციას, მაგრამ ეს ხდებოდა იმ შემთხვევაში, როდესაც ეს „სხვაგვარობა“ დამაჯერებელი იყო, რადგანაც საბოლოო ჯამში შინაარსის რომელიღაც **მნიშვნელოვანი წახნაგის გახსნას** ემსახურებოდა. იმის მაგალითებიც არსებობს, რომ თვით კომპოზიტორი სხვადასხვა დროს სხვადასხვანაირად უკრავდა, იგივე ითქმის შემსრულებელზეც. ნეიგაუზი: „ყველაზე „უკეთესი“ პიანისტის ყველაზე შესანიშნავ შესრულებას მხოლოდ და მხოლოდ რაღაც შემოაქვს შოპენის შემოქმედების გაგებასა და განცდაში, თუმცა ვერასდროს ვერ ამოწურავს მას ბოლომდე. ეს ყველა გენიოსის ხვედრია: მათი ქმნილებები დამოუკიდებელი სიცოცხლით არსებობენ“.

გენიალური ნაწარმოები იმდენად მრავალწახნაგოვანია, რომ ერთ შემსრულებელს ან ერთ რომელიმე ეპოქას არ ძალუძს ყოველივე იმის რეპროდუცირება, რაც ჩადებულია ნაწარმოებში. სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვანაირად ესმით – ამბობს შუმანი. ამის მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ XX საუკუნის დასაწყისში სერენ კიერკეგორის მიერ გამოქვეყნებული წერილი „დონ ჯოვანი“, რომელმაც მოცარტის შემოქმედებისადმი ახალ მიდგომას დაუდო საფუძველი.

ინტერპრეტაციის პრობლემების განხილვას მივყავართ ფილოსოფიურ, ფსიქოლოგიურ, რელიგიურ პრობლემებთან, რაც ღრმა კვლევას ითხოვს და ამჟამად ჩემ მიზანს არ შეადგენს, თუმცა მოკრძალებულ მცდელობებს ადრე უკვე ჰქონდა ადგილი [1]. მოსკოვში, კიევში, თბილისში გამმოქვეყნებულ ნაშრომებში საკითხთა თანამედროვე გაგების შუქზე და მუსიკალური გენეზისის საკითხებზე დაყრდნობით შევეცადე საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ერთ-ერთი შესაძლო ვარიანტი შემეთავაზებინა [1, 97-111; 203-217]. ამ შემთხვევაში ჩემი მიზანია ინტერპრეტაციის პრობლემა საშემსრულებლო პრობლემებთან კონტექსტში განვიხილო, და მიმაჩნია, რომ ინტერპრეტაციის შექმნისას აუცილებელია გავითვალისწინოთ ყველა ის პარამეტრი, რომელიც საბოლოოდ ნაწარმოების შესრულებისას, ინტერპრეტაციაში აისახება.

ყოველივე ზემოთქმული მეტყველებს იმაზე, თუ რაოდენ გადაჯაჭვულია ერთმანეთთან ნაშრომში წამოჭრილი ყველა პრობლემა, რაც ამართლებს ყველა პრობლემის ერთობლიობაში განხილვის მცდელობას. ამ პრობლემების გათვალისწინების საფუძველზე შესაძლებელი გახდება განვასხვავოთ მყარ, ანალიტიკურ და არა მხოლოდ ინტუიციურ საფუძველზე აგებული ახლებური ინტერპრეტაცია, ან, უბრალოდ, მისი არარსებობა, ვოლუნტარიზმი.

რამდენადაც შემსრულებლის საბოლოო მიზანი მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაციაა, ამდენად თავისთავად ცალკე რომელიმე ერთი ან რამდენიმე პრობლემის თუნდაც წარმატებული გადაჭრა ჯერ კიდევ არაფერს ნიშნავს, რადგანაც შემსრულებლის უპირველესი ამოცანაა გახდეს **შუამავალი** კომპოზიტორსა და მსმენელს შორის, ყოველივე დანარჩენი ამ საბოლოო მიზნის მისაღწევად არის აუცილებელი. აქ საქმე გვაქვს ცნობილ ტრიადასთან: **ნაწარმოები – შემსრულებელი – მსმენელი**.

როდესაც ინტერპრეტაციაზე ვფიქრობ, წარმომესახება ფენომენი – გენიალური ადამიანები შრომობდნენ, იტანჯებოდნენ და თვლიდნენ, რომ მათი ქმნილებები ოდენ მიახლოებაა იდეალთან. ლისტი: „სწრაფვა იდეალისკენ – აი, რაშია ცხოვრების და ხელოვნების მშვენიერება“. ერთ მეცნიერს ჰკითხეს: ერთ ხელში ჭეშმარიტება საბოლოო სახით რომ მოგეცეს, ხოლო ჭეშმარიტების ძიება მეორე ხელში – რომელს აირჩევდიო. ჭეშმარიტების ძიებას – უპასუხა მეცნიერმა. ყველაზე უკეთ კი ბეთჰოვენი ამბობს: „...დედამიწის არც ერთ შვილს არ ძალუძს ბგერებით, სიტყვებით, საღებავებით, მოქანდაკის საჭრისით გადმოსცეს ის ზეციური სურათები, რომლებიც მის აზვირთებულ წარმოსახვაში გაცისკროვნების ჟამს ამოტივტივდებიან“ [30, 67]. ამის პასუხსაც ბიბლია გვაძლევს:

„... რაც არ უხილავს თვალს, არ სმენია ყურს, და არ გაუვლია კაცს გულში, და რაც ღმერთმა განუმზადა თავის მოყვარეთ“

1 კორ. 2, 9.

ტექნიკა

ეს შესანიშნავია: თითქოს საკერავი მანქანაა.

ედვინ ფიშერი

ვირტუოზობამ, როგორც საკონცერტო სტილის ჰედონისტურმა სფერომ და როგორც ტექნიკისა და სრულყოფილების სტიმულმა, არ გააუქმა მელოდიკო-ინსტრუმენტული სტილის გამომსახველ თვისებებზე სერიოზული და ღრმა მუშაობა.

ბორის ასაფიევი.

ეს პრობლემა [13] ბოლოსთვის შემოვიჩინა და არა იმიტომ, რომ მას მცირე მნიშვნელობას ვანიჭებ, არამედ იმიტომ, რომ ყოველივე იმის, რაზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი განხორციელება შეუძლებელია განვითარებული ტექნიკის, ინსტრუმენტის ფლობის გარეშე. ჩვენ ხომ საქმე გვაქვს „უხემ მატერიასთან“ (Черная скотина – მეტნერი) და მისი „წინააღმდეგობის“ დაძლევა შესაძლებელია მხოლოდ ოსტატობის მეშვეობით. ამავე დროს პიანისტები ადამიანის სხეულს და ინსტრუმენტს ერთ სისტემად მიიჩნევენ. ამიტომ უპირველესი ზრუნვის საგანს პიანისტური თავისუფლება, სხეულის, კუნთების მოქნილობა წარმოადგენს. რაც შეეხება კუნთების თავისუფლებას, ამ შემთხვევაში პიანისტს ძალიან დიდ სარგებლობას მოუტანს კ. სტანისლავსკის ფუნდამენტური ნაშრომის „Работа актера над собой“ ერთ-ერთი თავის „Освобождение мышц“-ის გაცნობა. სტანისლავსკი წერს: „... კუნთოვანი დაძაბულობა ხელს უშლის მუშაობას და მით უფრო განცდას. სანამ არსებობს ფიზიკური დაძაბულობა, – შეუძლებელია ვილაპარაკოთ როლის სწორ, ნატიფ გრძნობაზე და ნორმალურ სულიერ სიცოცხლეზე“ [31, 133].

როგორც პედაგოგმა, შემიძლია ვთქვა, რომ ყველა იმ ჭეშმარიტი აზრის გათავისება, რაც სტანისლავსკის ნაშრომშია მოცემული, არაჩვეულებრივად დამხმარებია პედაგოგიურ პრაქტიკაში, და, არაერთი – ზოგი ექიმებთან ნამკურნალები, ზოგიც გასარიცხად გამზადებული სტუდენტი დღეს წარმატებით მოღვაწეობს უცხო ქვეყნების საკონცერტო ესტრადებზე.

ორიგინალური არ ვიქნები თუ ვიტყვი, რომ სტანისლავსკის „მეთოდს“ წარმატებით იყენებენ არა მარტო მსახიობები, არამედ მუსიკოს-შემსრულებლებიც. არაერთი ცნობილი შემსრულებლიდან პირადად მსმენია და წამიკითხავს კიდეც ამ „მეთოდის“ ცხოველყოფილობის შესახებ, ისიც, რომ მათ სამემსრულებლო ხელოვნებას მნიშვნელოვანწილად (სხვა პარამეტრებთან ერთად) სწორედ სტანისლავსკის „მეთოდი“ უდევს საფუძვლად.

პიანისტური თავისუფლება რომ ტექნიკის განვითარების უპირველესი საწინდარია, ამას ყველა დიდი პიანისტი აღიარებს. ალექსანდრე გოლდენვეიზერი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოძრაობის ეკონომიასა და მიზანშეწონილობას. ის ძალზე წინააღმდეგი იყო „ზედმეტი მოძრაობების“. ამასთან დაკავშირებით იგი ხშირად იხსენებდა ეპიზოდს ცნობილი სერიიდან „იასნაია პოლიანაში ჩემი ყოფნისას“ («В бытность мою в Ясной Поляне»): ერთხელ ლევ ტოლსტოიმ შეთავაზა გოლდენვეიზერს ცხენზე შემჯდარიყო, ის

მყისიერად დათანხმდა, მაგრამ ცხენმა იგი უმაღლესად აღმოაგებდა. ტოლსტოიმ გაიცინა და აუხსნა, რომ ცხენი ვერ იტანს ზედმეტ მოძრაობებს, ამიტომაც აღმოაგებდა იგი. გოლდენვერზერის კომენტარი: „თუ ამ შემთხვევაში ადამიანი რისკის ქვეშ საკუთარ სიცოცხლეს აყენებს, ჩვენს შემთხვევაში მსმენელის ყურები იტანჯებიან!“

პიანისტის მიზანი უნდა იყოს მინიმალური მოძრაობების მეშვეობით მაქსიმალური შედეგის მიღწევა. გავიხსენოთ ჩეხოვის სიტყვები: „თუ ადამიანი მოცემული მოქმედებისთვის მოძრაობის მინიმუმს ხარჯავს, ეს უკვე გრაციაა“ [8, 151]. ასეთი გრაციოზულობისაკენ უნდა ისწრაფვოდეს პიანისტი, ტყუილად ხომ არ ამბობენ, რომ დიდი პიანისტის დაკვრა გარეგნულად ძალზე ლამაზია!

აქ განსაკუთრებით დაგვხმარება შესანიშნავი კომპოზიტორის, პიანისტისა და პედაგოგის ნიკოლოზ მეტნერის მოსაზრება. მეტნერი მკვეთრად ანსხვავებს ჩვევასა და ჩვეულებას: „ჩვეულება პასიური შეგუებაა, ხოლო ჩვევა – აქტიური გადალახვა...“ [8, 151]. ჩვეულება ხელოვნებაში „მავნე მოვლენაა“ – დასძენს იგი. პიანისტის მიზანი (ამას პედაგოგი, თვით შემსრულებელიც უნდა აკონტროლებდეს) მავნე ჩვეულებების, დამაბულობის გადალახვა, სწორე ჩვევების დაუფლებაა.

პიანისტური თავისუფლების შესახებ ლისტიც წერს. იგი ამბობს, რომ ენერგიები ზურგიდან მოედინებიან და სამი სახსრის შეუფერხებელი გავლით თითების ბოლოებს გადაეცემიან.

ჩვენ გადატვირთულ დროში, როდესაც უზომოდ დიდია ინფორმაციის მოცულობა, სწრაფია ცხოვრების ტემპი, პიანისტი XIX საუკუნის ზოგიერთი პიანისტის დარად ვეღარ ახერხებს მრავალი საათი ინსტრუმენტზე დაკვრას, ტექნიკურ მუშაობას დაუთმოს. პიანისტები, მკვლევარები ოპტიმიზაციის გზების ძიებაში არიან. დღეს შეუძლებელია გამების, სავარჯიშოების საათობით დაკვრა, თუმცა რაღაც დოზებით ეს მაინც საჭიროა.

ტექნიკაზე მუშაობისას ძალზე სასარგებლოა ვარიანტების მეთოდის გამოყენება – ამ მეთოდის მეშვეობით ჩვენ საშუალება მოგვცემა კონკრეტულ სიმნელეს სხვადასხვა მხრიდან მივუდგეთ, და რაც მთავარია გონება გადაღლისაგან დავიცვათ. მხატვრული ნაწარმოების მასალაზე სავარჯიშოების აგებას ლისტის კვალდაკვალ მოწაფეებს ურჩევდნენ გოდოვსკი, კორტო, ჰოფმანი და ამ ხერხმა ჩვენამდეც მოაღწია (მხედველობაში მაქვს მოსკოვის კონსერვატორიაში მიღებული პრაქტიკა).

დღეს ჩვენ ძალიან გამოგვადგება წარსულის დიდი მუსიკოსების გამოცდილება, მათი ნააზრევი. ჩვენი მიზანია მინიმალურ დროში მაქსიმალურ შედეგს მივაღწიოთ. ჰანს ბიულოვი გვირჩევს ვარჯიშისათვის ე.წ. დაკარგული წუთებიც გამოვიყენოთ. ამის მაგალითად შეგვიძლია არტურ შნაბელი მოვიყვანოთ. იმპრესარიო იხსენებს შნაბელის და ცნობილი მევიოლინეს საკონცერტო ტურნეს. ამერიკის ერთი ქალაქიდან მეორეში მატარებლით გადაადგილებისას იმპრესარიო და მევიოლინე საუბრობდნენ, ხოლო შნაბელი კუთხეში ჩუმად იჯდა. შეკითხვაზე, რატომ არ იღებს მონაწილეობას საუბარში, შნაბელმა უპასუხა, რომ იგი მეცადინეობს! ამ და უამრავ სხვა შემთხვევაში საქმე გვაქვს შინაგანი სმენის, შინაგანი ბგერითი წარმოდგენების ფაქტორთან, რომელსაც მუსიკოსები ყოველთვის დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ.

ტექნიკურ დაოსტატებაში არა მხოლოდ ბუნებრივ ფიზიკურ მონაცემებს მიუძღვით წვლილი – გავრცელებული ფრაზაა: კარგი ხელები აქვს. მაგრამ რას ნიშნავს განმარტება „კარგი ხელები“? ზოგ დიდ პიანისტს არ ჰქონდა დიდი ხელები, მაგალითად შოპენის ხელი

არ იყო დიდი, მაგრამ საოცარი წელვადობით გამოირჩეოდა. გენიალურ ანტონ რუბინშტიენს ზომზე მეტად სქელი თითები ქონდა, რის გამოც იგი ხშირად ჭუჭყიანადაც უკრავდა, რასაც სხვა პიანისტს არავინ აპატიებდა. სტასოვი წერდა ანტონ რუბინშტიენის „მძლავრ“, „ლომისებრ“, „მეფურ ტორებზე“. თანამედროვეთა აზრით რუბინშტიენმა „ლომის ტორით ევროპაში ფანჯარა გაჭრა“. აქედან გამომდინარე, როდესაც ტექნიკაზე ლაპარაკობენ, ტვინის შესაბამისი ნაწილების ქმედითუნარიანობას გულისხმობენ.

მოსკოვის კონსერვატორიაში, გოლდენვეიზერთან, უფრო გვიან კი იაკობ მილშტიენთან მეცადინეობის პერიოდში ვაკვირდებოდი, რომ პრიორიტეტი ეკუთვნის არა „ძნელი ადგილების“ მრავალჯერ მექანიკურ განმეორებას, რომლის დროსაც პიანისტი ხშირად თავის მავნე ჩვეულებებს „ავარჯიშებს“, არამედ, პირველ რიგში მხატვრული ამოცანის გაცნობიერებას. მხატვრული იდეის წინა პლანზე წარმოჩენა – ობიექტივაცია (ქართველი ფსიქოლოგების ტერმინია) პიანისტს ადეკვატური პიანისტური ხერხის მოძიებაში ეხმარება. ეს ზოგჯერ არაცნობიერად ხდება (ნეიგაუზი), ზოგჯერ ცნობიერად. ვანსხვავებთ ტექნიკას, როგორც თითების სწრაფი, მარდი მოძრაობის უნარს, სისუფთავეს, სითანაბრეს, და, ტექნიკას, რომელიც ხელოვნების ჭეშმარიტი მიზნის მიღწევას ემსახურება. ტექნიკა – იდეის მსახური.

ბოლოთქმა

რადგან ჩვენ ნაწილობრივ ვიცით, ნაწილობრივ კი ვწინასწარმეტყველებთ.

ხოლო როდესაც მოიწევა სრულქმნრილება, მაშინ განქარდება ნაწილობრივი.

1 კორ. 13, 9-10.

ნაშრომში შევეცადე ჩამომეყალიბებინა ყოველივე ის, რითაც ვხელმძღვანელობდი ჩემს საკონცერტო პრაქტიკაში და დღესაც ვხელმძღვანელობ პედაგოგიკაში; ის, რაც მოვისმინე და შევისწავლე ჩემი პედაგოგებისაგან: ვანდა შიუკაშვილი, ალექსანდრე გოლდენვეიზერი, მარია ნემენოვა-ლუნცი, იაკობ მილშტიენი, ლია ლევენსონი, ალექსანდრე ალექსევი, და აგრეთვე სხვა დიდ მუსიკოსებთან: ტატიანა ნიკოლაევსთან, მარია გრინბერგთან, ლეონიდე როიზმანთან, ვასილი ნეჩაევთან, ალექსანდრე იოხელესთან ურთიერთობისას. ისიც უნდა ვაღიარო, რომ ნაშრომში მოცემული ოდენ უმცირესი ნაწილია იმის, რასაც ისინი მასწავლიდნენ. აგრეთვე მსურს გავიმეორო ის, რაც უკვე დავაფიქსირე შესავალში: თითოეული ჩემ მიერ წამოჭრილი პრობლემა მარტო ცალკე ნაშრომის საგანს კი არ წარმოადგენს, არამედ, ცალკე მონოგრაფიისაც – როგორც პრობლემის მნიშვნელოვნების თვალსაზრისით, ასევე თანამედროვე მოწინავე მეცნიერული და საშემსრულებლო ტენდენციების გათვალისწინებითაც.

ჩემი მიზანი გაცილებით მოკრძალებულია – ნაშრომს შეიძლება ვუწოდოთ „დამხმარე სახელმძღვანელო“. სურვილი მაქვს სტუდენტს, პედაგოგს საშემსრულებლო ხელოვნების პრობლემების შეძლებისდაგვარად ფართო პანორამა გადავუშალო, ეს პრობლემები მათ ერთდროულობაში, ურთიერთკავშირში დავანახო – კავშირი იმდენად მჭიდროა, რომ

გამიჭირდა კიდევაც მათი თანმიმდევრული დალაგება – რა უფრო მნიშვნელოვანია და რა რისგან მომდინარეობს. იმედი მაქვს მკითხველს გაუჩნდება სურვილი თავად ჩაულრმავდეს ამ პრობლემების შესწავლას და საკუთარი აზრებიც წარმოაჩინოს.

რაც ყოფილა, იგივე იქნება და რაც მომხდარა,
იგივე მოხდება; არაფერია მზის ქვეშ ახალი.
ეკლ. 1, 9

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ხოჯავა რუსუდან. რჩეული ნაწერები. თბილისი, „ეთნოპოლიტიკა“, 2010.
2. Теплов Б.М. Проблемы индивидуальных различий. М., Изд-во Академии педагогических наук РСФСР. 1961.
3. ამ საკითხზე უფრო დაწვრილებით ვიმსჯელებ ქვეთავში „დრამატურგია, ინტერპრეტაცია“.
4. Ансерме Эрнест. Статьи о музыке и воспоминания. М., «Сов. композитор». 1986.
5. ვფიქრობ, ამ მოსაზრებით ხელმძღვანელობდნენ ლია ლევინსონი და ეკატერინე რუჩიევსკაია, როდესაც მთხოვეს უცბად, ტემპში – ერთმა ბორის შეხტერის საფორტეპიანო სონატა, ხოლო მეორემ მისკოვსკის № 27 სიმფონია დამეკრა.
6. უზნაძე დ. ზოგადი ფსიქოლოგია. თბილისი, თბილისის უნივერსიტეტის გამოცემა, 1940.
7. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии. Издание второе. М., Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР. 1946.
8. Пианисты рассказывают. Под общей редакцией М. Соколова. Вып. третий. М., Советский композитор, 1988.
9. Грум-Гржимайло Т.Н. Музыкальное исполнительство. Москва, «Знание», 1984.
10. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. М., 1958.
11. Герсамия И. Е. К проблеме психологии творчества. Тбилиси, «Мецниереба», 1985.
12. Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М., «Искусство». 1984.
13. Метнер Н.К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., «Музыка». 1963.
14. Гарбузов Н.А. Зонная природа темпа и ритма. М., 1960.
15. Нейгауз Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., «Советский композитор», 1983.
16. Коган Г. Избранные статьи, вып. 3. М., «Советский композитор», 1985.
17. მახსენდება მოსკოველი პიანისტის, მარკ მილმანის თბილისში სახელმწიფო გამოცდაზე აწ გარდაცვლილი თინა ნაცვლიშვილის შესრულების შეფასება. სამოსანი, ნაკლებ ნიჭიერად აღიარებული სტუდენტის შესრულება მან ხუთიანზე შეაფასა და თქვა: მე მისმა შესრულებამ მეტი სიამოვნება მომანიჭა, ვიდრე ზოგიერთი ლაურეატისამ; შესაძლოა პატარა მინდვრის ყვავილმა უფრო დიდი სიხარული განგაცდევინოს, ვიდრე რომელიმე ძვირფასმა ყვავილმამ.

18. Асафьев Б. (Игорь Глебов) Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. М., Музгиз, 1947.
19. Орлова Е.М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. М., «Музыка», 1984.
20. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. М., «Музыка», 1984.
21. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.
22. Арутюнов Д. О роли эллипсиса в музыке Ф. Шопена. В сб.: Венок Шопену. М., «Музыка», 1989.
23. სიხარულიძე მამუკა. შოპენის ეტიუდების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხები. დისერტაცია. თბილისი, 2010.
24. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., «Музыка», 1984.
25. საინტერესოა გრიგორი კოგანის მოსაზრება მსმენელის მიერ მუსიკის აღქმის თაობაზე, რომ ეს აღქმა, მართალია ნაკლებად, ვიდრე შესრულება, მაგრამ რაღაც დონეზე მაინც ნაწარმოების „ინტერპრეტაციაა“.
26. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. М., «Советский композитор», 1982.
27. Huschke Konrad. Brahms als Pianist. Die Musik XXIII/3 (Dezember 1930).
28. Алексеев А. История фортепианного искусства. М., «Музыка», 1967, ч. 2.
29. Южак К. О природе и специфике полифонического мышления. В сб.: Полифония. М., «Музыка», 1975.
30. Ромен Роллан. Последние квартеты Бетховена. «Музыка». Ленинградское отделение. 1976.
31. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Часть первая. М., Государственное издательство «Искусство». 1954.
32. ბუჩუკური რ., თავხელიძე ნ. საფორტეპიანო ტექნიკის ასპექტები. თბილისი, 2009.
33. სამსონიძე ლონდა. მუსიკის ფსიქოლოგია. ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. თბილისი, 2012.

Article received: 2012-04-30