

782(04)

h 59

განთავსებულია



ბუნების მეცნიერება

განთავსებულია
ცოდნა

გუნდთან მუშაობა

მეთოდური რჩევა-დარიგება
მომღერალთა გუნდების ხელმძღვანელებს

61126
K 1735
3



ბიბლიოთეკის მუშაკის მიერ შედგენილია
საქართველოს ენციკლოპედია
საქართველოს ენციკლოპედია
საქართველოს ენციკლოპედია
საქართველოს ენციკლოპედია



ა ვ ტ ო რ ი ს ა ბ ა ნ

ქართულ საგუნდო ხელოვნებას დიდი ტრადიცია გააჩნია. ეს გარემოება შეიძლება იმით აიხსნას, რომ როგორც ქართული ხალხური სიმღერა, ისევე საეკლესიო გალობა უფრო ხშირად საგუნდო ბუნებისაა.

თანამედროვე ქართულმა საგუნდო ხელოვნებამ მაღალ დონეს მიაღწია. ქართველ კომპოზიტორთა მრავალმა საგუნდო ნაწარმოებმა საბჭოთა კავშირის საზღვრებიც კი გადალახა და საერთო აღიარება ჰპოვა, რასაც ხელი შეუწყო აგრეთვე იმან, რომ ქართულმა საგუნდო ხელოვნებამ შეითვისა ყოველივე ის მოწინავე და ჯანსაღი, რაც კი მსოფლიო საგუნდო კულტურამ შეიმუშავა.

მაგრამ საგუნდო ხელოვნების მაღალი დონის მიუხედავად ქართული საგუნდო პროფესიული შემსრულებლობა ჯერ კიდევ შედარებით ჩამორჩენილია, ჩვენში ცოტაა პროფესიული გუნდების მცოდნე კადრები, მათი პროფესიული დაოსტატება შემდგომ სრულყოფას საჭიროებს.

წინამდებარე ნაშრომის მიზანია, შეძლებისდაგვარად, მოხაზოს ქართული პროფესიული და ხალხური გუნდების ზოგიერთი თავისებურებანი, გააშუქოს ქართული საგუნდო შემსრულებლობის საკითხები, მეთოდური დახმარება გაუწიოს ჩვენს საგუნდო კოლექტივებს.

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში მიღებულ თეორიულ ცოდნასა და პრაქტიკულ მომზადებასთან ერთად, ჩვენი მუშაობა ამ მიმართულებით ემყარება მრავალი წლის გამოცდილებას. დიდი დახმარება გავცივია აგრეთვე სამეცნიერო მივლინებამ მოსკოვსა და ლენინგრადში, სადაც გავეცანიოთ ჩვენი ქვეყნის მთელი რიგი მოწინავე პროფესიული გუნდების მუშაობას.



ქართული საგუნდო ხელოვნების ისტორიიდან

საბჭოთა ადამიანის ესთეტიკური გემოვნების ჩამოყალიბებისა და დახვეწის, პატრიოტიზმის კეთილშობილური გრძნობების გაღვივების, ახალგაზრდობის კომუნისტური აღზრდისათვის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს საერთოდ მუსიკალურ ხელოვნებას, კერძოდ კი საგუნდო სიმღერას.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ კაცობრიობის მთელი კულტურული მონაპოვარი მშრომელთა მილიონების სამსახურში ჩადგა. ხალხის სამსახურის ინტერესებით გაპირობებულა ის, რომ მუსიკა იყოს ხალხისათვის გასაგები, სადა, მელოდიური, ამასთან ერთად, მაღალიდეთური და მაღალმხატვრული. ყოველივე ამისათვის აუცილებელია, რომ ჩვენი მუსიკალური ხელოვნება, კერძოდ, პროფესიული საგუნდო მუსიკა ეყრდნობოდეს ხალხური სიმღერის დაუშრეტელ წყაროს, წარმოადგენდეს ხალხური მუსიკის შემოქმედებითი ათვისებისა და განვითარების შედეგს.

ამ გზიდან გადახვევა, ხალხური მუსიკის საწყისებისაგან დაცილება მუსიკალურ ხელოვნებას ჩიხში აქცევს, იწვევს მის გაღარიბებას, რის შედეგადაც წარმოიშობა ფორმალისტური თუ სხვა ანტირეალისტური გამოვლინება მუსიკალურ ხელოვნებაში.

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქართული მუსიკალური კულტურა მეტად მდიდარი და მრავალფეროვანია. ქართველმა ხალხმა საუკუნეთა მანძილზე შექმნა დიდი ეროვნული მუსიკა, რომელიც ხასიათდება თვითმყოფლობითა და ორიგინალობით. ქართულ ხალხურ სიმღერებში მსმენელს ხიბლავს შესანიშნავი მელოდიურობა, ჰარმონია, პოლიფონია, რიტმი. ბევრ მათგანში საუცხოოდაა შერწყმული ვაჟკაცური ჰანგები და სათუთი ლირიზმი. სიმღერებში ჩვენს ხალხს გამოუხატავს თავისი სიხარული თუ მწუხარება, ჭირ-ვარამი თუ სვებედნიერება.

ქართული კულტურის მოწინავე წარმომადგენლებს კარგად ესმოდათ ჩვენი მდიდარი ეროვნული მუსიკის ფასი და მნიშვნელობა. ცნობილია, თუ რა მაღალი აზრისა იყვნენ ქართულ ხალხურ მუსიკაზე ილია ჭავჭავაძე, აკაკი წერეთელი და არა ერთი სხვა გამოჩენილი ქართველი მწერალი თუ ხელოვანი.

მოწინავე ქართველი კომპოზიტორები თავიანთ შემოქმედებას საფუძვლად უდებენ ეროვნულ ხალხურ მუსიკას, ხალხური მუსიკის ტრადიციებს. სასიქადულო. კომპოზიტორები ზაქარია ფალიაშვილი და დიმიტრი არაყიშვილი ხალხურ სიმღერას მუსიკალური კულტურის ფუძედ თვლიდნენ. აღსანიშნავია, რომ ისინი უდიდესი გატაცებით ეწაფებოდნენ და ღრმად სწავლობდნენ ეროვნულ სამუსიკო შემოქმედებას, რისთვისაც საქართველოს სხვადასხვა კუთხეებში ხანგრძლივად მოგზაურობდნენ და როგორც ხელიხელ საგოგმანებ მარგალიტებს,

კრებდნენ ამ სიმღერებს, შემოქმედებითად ამუშავებდნენ მათ და ხშირად სა- ფუძვლად უღებდნენ თავიანთ მუსიკალურ ნაწარმოებებს.

ეროვნულ ხალხურ მუსიკას ასეთივე მოწიწებით და უსაზღვრო სიყვარუ- ლით სწავლობდნენ, ხოლო შემდეგ შემოქმედებითად იყენებდნენ გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორები მელიტონ ბალანჩივაძე, ვიქტორ დოლიძე, ნიკო სულხანიშვილი. მომდევნო წლებში კი იონა ტუსკია, გრიგოლ კილაძე, შალვა თაქთაქიშვილი, შალვა მშველიძე, ანდრია ბალანჩივაძე, ალექსი მაჭავარიანი, ოთარ თაქთაქიშვილი და სხვ.

ქართველ მოღვაწეთა დაინტერესება ქართული ხალხური საგუნდო კულ- ტურით შემთხვევით მოვლენას არ წარმოადგენს. საგუნდო ხელოვნებას საქარ- თველოში დიდი ტრადიციები აქვს. როგორც ცნობილია, ჯერ კიდევ XI საუ- კუნეში გიორგი მთაწმინდელმა ობოლ ბავშვებს თავი მოუყარა და შექმნა მომ- ლერალთა გუნდი, რომლის მაღალმა ხელოვნებამ ალტაეცებაში მოიყვანა არა მარტო ქართული საზოგადოება, არამედ საბერძნეთის იმპერატორი ბასილი და მისი კარისკაციც.¹

ქართული საგუნდო ხელოვნება ორი გზით ვითარდებოდა: ერთი მხრივ საეკლესიო მუსიკის, ხოლო მეორე მხრივ ხალხური მუსიკის ხაზით. საუკუ- ნეების მანძილზე მონასტრებსა და ეკლესიებთან არსებული სამგალობლო სკო- ლები ყოველმხრივ უწყობდნენ ხელს ქართული მრავალხმიანი გალობის დანერ- გვასა და მის შემდგომ განვითარებას. ასეთი სკოლები XIX საუკუნემდეც კი არსებობდნენ სიონის, ანჩისხატის, კალოუზნის, მეტეხის, ქაშვეთისა და სხვა ეკლესიებთან. საეკლესიო საგუნდო ხელოვნებას განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდნენ არა მარტო საეკლესიო სასწავლებლები, არამედ აკადემიებიც, სადაც მუსიკალური ხელოვნების სწავლებას მნიშვნელოვანი ადგილი ჰქონდა დათმობილი.²

მაგრამ, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ქართული საეკლესიო მუსიკა ხალ- ხური სიმღერის ნიადაგზე აღმოცენდა. საგუნდო შემსრულებლობის პრინციპი ძველთაგანვე დამახასიათებელი იყო ქართული ხალხური სიმღერისათვის.

საქართველოში მეცხრამეტე საუკუნის საგუნდო ხელოვნების თვალსაჩინო ოსტატთა და დიდ მოამაგეთა შორის პირველ რიგში უნდა მოვიხსენიოთ ხარ- ლამში სავანელი (1845—1890). მის მიერ სამოცდაათიან წლებში ჩამოყალი- ბებულმა საგუნდო კურსებმა და 1874 წლის 12 აპრილს გამართულმა პირ- ველმა საგუნდო კონცერტმა დიდი როლი შეასრულა საქართველოში პროფე- სიული საგუნდო საშემსრულებლო საქმიანობის განვითარების საქმეში. მიუ- ხედავად იმისა, რომ მეფის თვითმპყრობელობა საერთოდ ხელს არ უწყობდა ხელოვნების განვითარებას, მაინც XIX საუკუნის II ნახევრიდან საქართველოში დაიწყო ქართული ხალხური სიმღერების სისტემატურნი პროპაგანდა.

მელიტონ ბალანჩივაძის, ივანე სარაჯიშვილის, ზაქარია ჩხიკვაძის, ია კარ- გარეთელის, ფილიმონ ქორიძისა და სხვათა დაუღალავი მეცადინეობის შედე- გად ჩამოყალიბდა ქართული სიმღერის ეთნოგრაფიული გუნდი ლადო აღნი- აშვილის ხელმძღვანელობით, რომლის კონცერტი 1886 წლის 15 ნოემბერს გაიმართა. კონცერტს ჩეხი მუსიკოსი იოსებ რატილი ლოტბარობდა.

¹ ი. ჯავახიშვილი — ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, 1938, გვ. 226.

² კ. კეკელიძე — ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, გვ. 74.

ეროვნული ხალხური სიმღერების პროფესიული შემსრულებელი გუნდები უკვე მრავალი წელია მოღვაწეობენ და ფართო პოპულარობით სარგებლობენ ყველა მოკავშირე საბჭოთა რესპუბლიკაში. მეტ წილ ავტონომიურ საბჭოთა რესპუბლიკებსა თუ ავტონომიურ ოლქებში, რომ არაფერი ვთქვათ ხალხური სიმღერისა და ცეკვის უამრავ თვითმოქმედ კოლექტივებზე, რომლებიც ჩვენი თვალუწყდენელი ქვეყნის ყველა კუთხეში, თითქმის ყველა ქალაქში, დაბასა თუ სოფელში კულტურულ მომსახურებას უწყევენ მოსახლეობას და დიდად უწყობენ ხელს საგუნდო სიმღერების პოპულარიზაციას. ავლენენ და ფართო ასპარეზს უქმნიან შემსრულებელთა სახალხო ტალანტებს სხვადასხვა ოლიმპიადების მეშვეობით, რომლებიც სისტემატურად ეწყობა ჩვენს დიად სოციალისტურ სამშობლოში.

ქართული ხალხური საგუნდო სიმღერების შესრულებაში მაღალი ოსტატობით გამოირჩევა ქართული ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი, რომელსაც ამჟამად ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ა. გ. კავსაძე ხელმძღვანელობს. ამასთან ერთად აღსანიშნავია საქართველოს სახელმწიფო კაპელა, რომლის მხატვრული ხელმძღვანელია გ. ბაქრაძე.

ქართული საგუნდო შემსრულებლობის ისტორიის შესწავლა, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ჯერჯერობით ახალი საქმეა. მკვლევარს, რომელიც ამ საქმეს ხელს მოჰკიდებს, უეჭველად დიდ სამსახურს გაუწევს რუსული საგუნდო სიმღერების ბუნებისა და შემსრულებლობის ისტორიისადმი მიძღვნილი სპეციალური ლიტერატურა. ამ ლიტერატურიდან პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ ცნობილი რუსი ავტორების ე. ლინევას, ა. კასტალსკის, მ. სოკალსკის, კ. ასაფიევის, ნ. გარბუზოვის, ს. სკრებკოვის და ე. გიპიუსის ნაშრომები. ამ მკვლევართაგან ზოგიერთი საქართველოშიც ყოფილა და ჩაუწერია ქართული ხალხური სასიმღერო შემოქმედების მრავალი ნიმუში. ეს ჩანაწერები სხვაგან ერთად დაცულია მოსკოვის მუზეუმების ხელთნაწერთა ფონდებში.

საქართველოს კონსერვატორიაც მდიდარია ქართული ხალხური სიმღერებით, რომლებიც ჩვენი მუსიკათმცოდნეების გრ. ჩხიკვაძის, შ. მშველიძის, შ. ასლანიშვილის, გრ. კოკელაძის, ვ. ახობაძის, ო. ჩიჯავაძისა და სხვების დიდ მუშაობად უნდა ჩაითვალოს.

ქართულ-ხალხურ საგუნდო სიმღერებში კარგად არის განვითარებული როგორც ჰარმონიული, ისე პოლიფონიური მხარეები. ქართული სიმღერის ბუნებისათვის უმთავრესად დამახასიათებელია სამხმიანობის პრინციპი, რომელიც ქართველ ხალხს საუკუნეთა განმავლობაში გამოუმუშავებია. ქართული სიმღერის ნაირსახეობა გამოიხატება კილოთა მრავალფეროვნებაში, რომელიც მეტად განვითარებულ, დასრულებულ და სრულყოფილ ფორმაში გვევლინება. ნაწილი ქართული სიმღერისა მეტად რთულ სასიმღერო რეჟიტატივზეა აგებული, რაც შესრულების უაღრესად დიდ ოსტატობას მოითხოვს. ქართული სიმღერის განსაკუთრებულებას, მის ნაირფეროვნებას მოწმობს პოლიფონიურად და რიტმულად მეტად განვითარებული იმერული, გურულ-აჭარული სიმღერები, ქართლ-კახური სიმღერების წყნარი და ტკბილი მელოდიები, ნაზი და ნარნარი მეგრული ლირიკული სიმღერები და ომახიანი, ვაჟკაცური სვანური ჰიმნები.

თვითეული ამ კუთხის უამრავი სიმღერა თავისი საუცხოო მუსიკალური ღირსებით თითქოს ერთმანეთს ეჯიბრებაო. მაგრამ, მიუხედავად საოცარი ნაირსახეობისა და მრავალფეროვნებისა, მათ ყველას საერთო ბუნება აქვთ, საერთო

ქართული საფუძველი. სწორედ ეს შეადგენს ქართლი ხალხური სიმღერების ეროვნულ თავისებურებასა და თავისთავადობას, მის ორიგინალურ ხასიათს.

ქართული ხალხური სიმღერების ნიშანდობლივი თვისებაა არა მარტო მუსიკალური ნაირსახეობა და სიმდიდრე, არამედ ჟანრობრივი მრავალფეროვნებაც, სწორედ ეს მრავალფეროვნება დაედო საფუძვლად საგუნდო, საოპერო და სიმფონიური მუსიკის განვითარებას და შემსრულებლობის წინსვლას. ჩვენს კომპოზიტორებს სწორედ ეს მხატვრული სამყარო აძლევს მდიდარ მასალას.

ქართული საგუნდო საშემსრულებლო ხელოვნების განხილვის დროს არ შეიძლება გვერდი ავუხვიოთ ისეთს საეკლესიო საგუნდო კოლექტივებს, სადაც გალობდნენ როგორც მოზრდილები, აგრეთვე ბავშვები. მართალია, საეკლესიო გუნდებში ბავშვებს გონებას უმახინჯებდნენ რელიგიური ცრურწმენით, მაგრამ ამ გუნდში ყოფნა მათთვის, მეორე მხრივ, სასარგებლოც იყო: ისინი აქ საფუძვლიანად ეუფლებოდნენ პროფესიულ საშემსრულებლო საქმეს.

საქართველოს საგუნდო საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაზე კეთილნაყოფიერ გავლენას ახდენდა აგრეთვე საოპერო და სხვა სათეატრო კოლექტივების საქმიანობა, ძველთაგანვე სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსულ მომღერალთა საკონცერტო მოგზაურობანი საქართველოში. ამ მხრივ თვალსაჩინოა, კერძოდ, იტალიური საოპერო თეატრის მოღვაწეობა: როსინის, ბელინის დონიცეტისა და ვერდის ოპერები, რომლებიც ამ დროს თბილისში იდგმებოდა.

ქართული საგუნდო ხელოვნების, ისევე როგორც ჩვენი ეროვნული კულტურის მრავალი სხვა დარგის განვითარებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა რუსეთ-საქართველოს კულტურულ ურთიერთობას, რამაც ფართო ხასიათი მიიღო XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან. ცნობილია, თუ რა მალალ შეფასებას აძლევდა მოწინავე რუსული კულტურის კეთილნაყოფიერ გავლენას გასული საუკუნის 60-იანი წლების ქართველ მოღვაწეთა პლეადა, რომელიც „თერგდალეულთა“ სახელწოდებით არის ცნობილი. ამ მხრივ უაღრესად დამახასიათებელია დიდი ქართველი მწერლისა და საზოგადო მოღვაწის ილია ჭავჭავაძის მადლიერი სიტყვები რუსული კულტურის მიმართ: „არ არის ჩვენში არც ერთი მოღვაწე და მოქმედი კაცი მწერლობაში, თუ საზოგადო საქმეთა სარბიელზედ, რომ თავისუფალი იყოს ხსენებული ლიტერატურის ზეგავლენისაგან... თვითეული ჩვენგანი რუსული ლიტერატურით გაზრდილა, თვითეულს ჩვენთაგანს მის გამონარკვევზედ აუგია თავისი რწმენა, თავისი მოძღვრება და თავისი საგანი ცხოვრებისა საზოგადო საქმისათვის ამ გამონარკვევის მიხედვით გამოურჩევი“¹.

მაგრამ ჩვენი ეროვნული მუსიკის, საგუნდო ხელოვნების განვითარებისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია XIX საუკუნის ქართველ მოღვაწეთა როლი. მათ შორის აღსანიშნავია ფ. ქორიძის, მ. ბალანჩივაძის, ა. ბენაშვილის, ი. კარგარეთელის, რაჟდენ ხუნდაძის, კ. მალრაძის, ზ. ჩხიკვაძის ნაყოფიერი მოღვაწეობა, რომელთაც თავისი მიმდევრები გაუჩნდათ ძმები მ. და ნ. შარაბიძეების, ფოცხვერაშვილის, მ. კუხიანიძის, ს. კავსაძის, ძ. ლოლუას, ა. მეგრელიძის, ვ. სიმონიშვილის, მ. ჯილაურის, კ. პაჭკორიას, რ. შელეგიას, ა. და ლ. ერქომაიშვილების, მ. თარხნიშვილის, ვ. მჭედლიშვილის, ვ. მახარაძისა და სხვათა სახით. მთელი მათი ცხოვრება ქართული მუსიკალური კულტურის განვითარებისა და წარმატებისათვის უანგარო, თავდადებული შემოქმედებითი მუშაობის ნიმუშია.

¹ ი. ჭავჭავაძე — თაზულებანი, ტ. VIII, თბილისი, 1928, გვ. 285.

ქართული საგუნდო კულტურის განვითარებისათვის ოსტატდებიან საგუნდო სადირიჟორო კადრები ვანო სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიაში, რომელსაც კათედრის გამგე ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ვახტანგ ფალიაშვილი ხელმძღვანელობს.

ქართული საგუნდო კულტურის აღმავლობას ხელს უწყობს აგრეთვე თბილისში ახლახან ჩამოყალიბებული საგუნდო საზოგადოება ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის გრ. კოკელაძის მეთაურობით.

საყურადღებოა აგრეთვე საქართველოს ხალხური შემოქმედების სახლი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის მ. ჩირინაშვილის მზრუნველობით, რომელიც რამდენიმე წელია დაუღალავად იბრძვის ქართული ხალხური პროფესიული ხელოვნების ზრდა-განვითარებისათვის.

გუნდთან მუშაობის ზოგიერთი მეთოდური საკითხი

ცნობილი საბჭოთა მუსიკოსი პ. გ. ჩენსოკოვი მომღერალთა გუნდის ასეთ განსაზღვრას იძლევა:

„გუნდი—მომღერალთა ისეთ ჯგუფს წარმოადგენს, რომლის ხმოვანებაშიც შეიგრძნობა მკაცრად შეწონასწორებული ანსამბლი, ზუსტად განზომილი წყობა და მხატვრული, გარკვეულად გამომუშავებული ნიუანსები“¹.

არსებობს ორი ტიპის გუნდი; 1. ერთგვაროვანი და 2. შერეული თვითეული ამ ტიპთაგანი შეიძლება იყოს ხალხური ან პროფესიული.

ერთგვაროვანი გუნდი თავის მხრივ შეიცავს შემდეგ სახეობებს;

1. ბავშვთა (გოგო-ბიჭების ერთად ან ცალ-ცალკე), 2. ქალთა და 3. ვაჟთა გუნდებს.

შერეული (ქალ-ვაჟთა) გუნდის სახეობანია: კაპელა, საოპერო, ხალხური და თვითმოქმედი გუნდები. აღნიშნული გუნდები არსებითად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან.

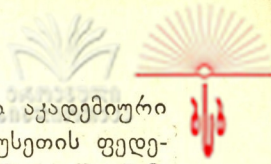
ამასთან ერთად, საბჭოთა საგუნდო ხელოვნებაში შეიქმნა გუნდის კიდევ ერთი სახე—ხალხური პროფესიული გუნდი, რომელიც ძირითადად წარმოიშვა თვითმოქმედი გუნდების ნიადაგზე. ასეთ გუნდებს ნ. კოლუგინა თავის საკანდიდატო დისერტაციაში — „Омский русский народный хор“—შემდგენიარად ახასიათებს:

„პროფესიული რუსული ხალხური გუნდი—საბჭოთა სახალხო საგუნდო კულტურის ახალი ფორმაა. ეს გუნდები აღმოცენდნენ თვითმოქმედი გუნდების ბაზაზე და პროფესიული ხასიათი იმიტომ მიიღეს, რომ საშემსრულებლო ოსტატობის დონითა და თავისი მუსიკალურ პრობაგანდისტული მნიშვნელობით გასცდნენ თვითმოქმედი ხელოვნების ფარგლებს, ისინი მუშაობენ პროფესიულ პირობებში ყოველდღიურად და სახელმწიფოს ხარჯზე არსებობენ“.

(წინათ საქართველოშიაც, თვითმოქმედ გუნდებთან შედარებით, ხალხური გუნდები მაღალ დონეზე იდგნენ, მიუხედავად მათი რეპერტუარის შეზღუდულობისა).

საგუნდო ხელოვნების მწვერვალს კაპელა წარმოადგენს. იგი პროფესიული გუნდია. ამ ტიპის საუკეთესო საგუნდო კოლექტივებია სსრ კავშირის სახელ-

¹ პ. ჩენსოკოვი — Хор и управление им, Музгиз, 1952, გვ. 17.



მწიფო აკადემიური რუსული გუნდი, ლენინგრადის სახელმწიფო აკადემიური კაპელა და კიდევ მრავალი თვალსაჩინო გუნდები, რომლებიც რუსეთის ფედერაციისა და სხვა მოკავშირე რესპუბლიკების დიდ ქალაქებში მოღვაწეობენ. კაპელას პროფესიულ გუნდს იმიტომ ვუწოდებთ, რომ იგი ძირითადად პროფესიული მომღერლებისაგან შედგება (ე. ი. მომღერლებს მიღებული აქვთ სათანადო მუსიკალური განათლება).

კაპელას შეუძლია შეასრულოს სხვადასხვა ფორმის მუსიკალური ნაწარმოებები, მცირე ფორმის ნაწარმოებიდან დაწყებული, კანტატითა და ორატორიით დამთავრებული.

კაპელას მეტი საშუალება აქვს მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსის გახსნაში დიდ ოსტატობას მიაღწიოს იმით, რომ აქ გუნდის მომღერლები, საოპერო გუნდისაგან განსხვავებით, არ მოძრაობენ და შესულიათ მთელი ყურადღება გადაიტანონ მეტყველებაზე, დიქციასა და ინტონაციაზე.

პროფესიულ გუნდს განეკუთვნება აგრეთვე საოპერო გუნდი, რომლის ერთ-ერთ მთავარ მიზანს შეადგენს ოპერის მასობრივ სცენებში ხალხის საერთო განწყობილება გადმოსცეს. ამიტომ საოპერო გუნდში სიმღერასთან ერთად მოქმედებასაც აქვს ადგილი. საოპერო გუნდი ხშირად მოქმედების საშუალებით გადმოსცემს ამა თუ იმ ჩანაფიქრს. ამ გუნდის მსახიობისათვის გარეგანი გაფორმება (გრიმი, ჩაცმულობა და სხვ.) მნიშვნელოვანი გამომსახველობითი საშუალებაა. ეს გარემოება საოპერო გუნდს გარკვეულ სპეციფიკურ სახეს აძლევს, რაც მას პრინციპულად განასხვავებს კაპელასაგან.

ხალხური გუნდი, ჩვეულებრივ, ხალხური მომღერლებისაგან შედგება და წმინდა ხალხურ სიმღერას იმ სახით ასრულებს, რა სახითაც იგი თვით ხალხმა შექმნა.

შესრულების ხალხურ მანერაში იგულისხმება ღია ხმით სიმღერა, ამა თუ იმ კუთხის მცხოვრებთა მეტყველების, ამა თუ იმ დიალექტის თავისებურებებთან დაკავშირებით. მაგალითად, ცნობილია, რომ გურულების მეტყველება ხასიათდება მოქნილობით და სიმკვირცხლით. ამავე თვისებების შემცველია გურული სიმღერებიც, მაშინ როდესაც რაჭული სიმღერები, რაჭველთა მეტყველების მსგავსად, ხასიათდება სიღინჯითა და აუჩქარებლობით.

ქართლ-კახური სიმღერების შესრულებასაც თავისებური ხასიათი აქვს. „გუთნური“, „კალოური“, „ურმული“, „ოროველა“ და მრავალი სხვა სიმღერა საქართველოში უძველესი დროიდანვე შრომის პროცესთან იყო დაკავშირებული. მათ მამაკაცები მღეროდნენ, ეს სიმღერები შინაარსით ქართველი გლეხის ცხოვრებას უკავშირდება და სრულდება ხალხური მანერით, მკაფიო, ღია ხმით, განსაკუთრებული მგრინობიარობით.

ზემოთქმული შეეხება მხოლოდ ისეთ მომღერლებს ან კოლექტივებს, რომლებიც ხალხურ სიმღერას ასრულებენ ზუსტად იმავე კილოკავით, ხმის მიხერამოხვრითა და სიძლიერით, როგორც ეს ხალხშია. ცხადია ეს არ ნიშნავს იმას, თითქოს ხალხური სიმღერის შესრულება არ შეეძლოს მუსიკალური განათლების მქონე ცალკეულ მომღერალს ან მთელ გუნდს, რომელიც ასეთი მომღერლებისაგან შედგება, ე. ი. პროფესიულ გუნდს.

პროფესიულ მომღერალთა და გუნდთა ღირსებას სწორედ ის შეადგენს რომ მათ ხალხური სიმღერები უნდა შეასრულონ პროფესიულ სიმაღლეზე, შეუნარჩუნონ ამ სიმღერებს ხალხურობა. თანაც შემსრულებლობაში შეიტანონ



გამოთქმათა და ვადაცემათა ის ოსტატობა, რასაც საერთოდ პროფესიული ხელოვნება გულისხმობს.

ხალხურობასაგან განსხვავებით, პროფესიულ შესრულებაში იგულისხმება ისეთი სასიმღერო ხმით შესრულება, რომელიც სიმღერის ყოველგვარი წესის დაცვით ღღერს, ვოკალური ხელოვნების საერთო წესებს ექვემდებარება და მისი აკადემიურობიდან გამომდინარეობს.

სხვა სიტყვებით, რომ ვთქვათ, ყოველი პროფესიონალი ხელოვანის ვალია, ხალხური სიმღერის შესრულებაში გაუმჯობესება შეიტანოს, მაგრამ ისე, რომ ხალხური სიმღერების ბუნება ამით არ შეილახოს.

თვითმოქმედი გუნდები ჩამოყალიბებულია კულტურის სახლებთან, კლუბებთან, ფაბრიკა-ქარხნებში, სკოლებში და სხვაგან. ასეთი გუნდების პროგრამა გუნდის წევრთა მომზადების დონით განისაზღვრება. ეს კოლექტივები ზოგჯერ დიდი ფორმის ნაწარმოებსაც ასრულებენ ხოლმე, ხშირად სიმღერის გარდა ცეკვებიც შეაქვთ რეპერტუარში. ამიტომ არის, რომ ბევრ შემთხვევაში ამგვარი კოლექტივები სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლებად იწოდებიან. ცეკვა შეიძლება სრულდებოდეს როგორც სიმღერასთან ერთად, ისე მის გარეშეც.

სიმღერასთან ერთად ცეკვების შესრულება დამახასიათებელია მხოლოდ თვითმოქმედი გუნდების, ხალხური და სხვა სახის ანსამბლებისათვის. რაც შეეხება კაპელას, აქ ცეკვითს სანახაობას ადგილი არა აქვს.

ბავშვთა საგუნდო კოლექტივები ასრულებენ საგუნდო სიმღერებს როგორც ცალკე, ისე დიდ, შერეულ გუნდებთან ერთად. ხშირად კომპოზიტორი დიდი ფორმის ნაწარმოებში რომელიმე ნაწილს ბავშვთა გუნდს უთმობს. რასაც ნაწარმოებში თავისებური კოლორიტი შეაქვს. ასეთია, მაგალითად, დ. შოსტაკოვიჩის ორატორია „სიმღერა ტყეებზე“, ანდა ალ. მაჭავარიანის ორატორია „ჩემი სამშობლოს დღე“, დაწერილი სობრანოს, ბანის, ბავშვთა გუნდის, შერეული გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის. ორატორიის მეორე ნაწილი, რომელსაც „პიონერების სიმღერა“ ჰქვია, მთლიანად ბავშვთა გუნდის მიერ სრულდება. საერთოდ ბავშვთა გუნდებისათვის მრავალი მხატვრული ნაწარმოებია შექმნილი. ასეთ ნაწარმოებებს დიდი ოსტატობითა და მაღალი პროფესიული გემოვნებით ასრულებენ მოსკოვისა და ლენინგრადის ბავშვთა კაპელები. ასეთია ზონღერალთა გუნდების ძირითადი ტიპები და სახეები.

* * *

მაღალკვალიფიციური საგუნდო-სამემსრულებლო ხელოვნებისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მუსიკალური ნაწარმოების საფუძვლიანად შესწავლას. სწორედ ასეთი შესწავლის პროცესში იზრდებიან მუსიკოსი-მემსრულებლები, რომლებიც შემდეგ წარსდგებიან აუდიტორიის, ხალხის წინაშე.

გუნდის ლოტბარის ჩამოყალიბებისათვის პრაქტიკის გარდა, აუცილებელი პირობაა მისთვის საერთო სამუსიკო განათლება. იგი უნდა იცნობდეს სპეციალურ ლიტერატურას. ნახული და მოსმენილი უნდა ჰქონდეს დიდი გუნდები, გაცნობილ უნდა იყოს მათს მუშაობას.

მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ არის საკმარისი. იმისათვის, რომ მემსრულებელი, ღირსეულად წარუდგეს ხალხს. საჭიროა, რომ ის პირველ რიგში იყოს უაღრესად კულტურული და დისციპლინირებული, მთელი აღმზრდელობითი პრო-

ცესი კარგ დისციპლინაზეა დამყარებული. დისციპლინაზეა დამყარებული აგრეთვე კოლექტივის ერთიანობა და ღირსება, ხოლო კოლექტივის ღირსებას ქნნიან მისი ცალკეული წევრები, თუკი ისინი ნიჭიერებასთან ერთად ბეჯითნი და დისციპლინირებულნი არიან.

დიდი რუსი პედაგოგი ა. ს. მაკარენკო აღმზრდელობითი მუშაობის საფუძვლად მიიჩნევდა კომუნისტური ნებასყოფისა და მიზანსწრაფვის გამომუშავებას, კოლექტივის დარაზმულობასა და მისი ყოველი წევრისათვის პასუხისმგებლობის გრანობის ჩანერგვას. აი, ერთი ფრაგმენტი ა. ს. მაკარენკოს ნაწერებიდან, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა აქვს, კერძოდ, საგუნდო კოლექტივის წარმატებით მოღვაწეობისათვის:

„კომუნისტური თავისუფლება, კომუნისტური მამაცობა, კომუნისტური მიზანსწრაფვა არ შეიძლება აღიზარდოს, თუ კოლექტივში არ იქნება სპეციალური ვარჯიშები.

ჩვენი აღმზრდელობითი მეთოდის წინაარსს უნდა შეადგენდეს—არა მეთოდი შემთხვევითი გავლენისა, არა მეთოდი ზოპიერებისა და სიჭიმის, არამედ კოლექტივის ორგანიზაცია, ორგანიზაცია მომთხოვნელობისა ადამიანისადმი, ორგანიზაცია რეალური, ცოცხალი მიზანსავე გაქანების ადამიანისა, კოლექტივთან ერთად“¹.

ხელოვნების უაღრესად დიდმნიშვნელოვანი ამოცანაა ხალხთა მასების, კერძოდ, ჩვენი ახალგაზრდობის კომუნისტურად აღზრდა. საგუნდო ხელოვნების მუშაებს ამ მხრივ დიდი პასუხისმგებლობა აკისრიათ. გუნდის ხელმძღვანელი პასუხს აგებს არა მარტო თავის თავზე, არამედ მთელ კოლექტივზე, კოლექტივის ყოველ წევრზე. საგუნდო კოლექტივის ყოველ წევრზე პასუხისმგებლობა კი, რომ არაფერი ვთქვათ პირად პასუხისმგებლობაზე, მეტად რთული საქმეა, რადგან შემსრულებლობა თითქმის ყოველთვის. დიდი გამოცდილების პირობებშიც კი, შემოქმედებითი განცდის გარეშე წარმოუდგენელია.

ხელოვნების სხვადასხვა დარგის შემსრულებლები, რა თქმა უნდა, სხვადასხვანაირად განიცდიან შემოქმედებით პროცესს. თვით ერთისა და იმავე დარგის შემსრულებლებს, მაგალითად, ფორტეპიანოზე დამკვრელებს, ერთისა და იმავე ნაწარმოების შესრულების დროს სხვადასხვაგვარი შემოქმედებითი განცდები აქვთ. მაგრამ პასუხისმგებლობას შემსრულებლისა, რომელსაც მხოლოდ თავისი თავი აზარია, ბევრად აღემატება ღირიჯორის პასუხისმგებლობა, რომელიც შესრულების წინ ღელავს საკუთარი თავისა და მთელი კოლექტივის გამო. უფრო სწორად: შემოქმედებით პროცესში იგი კოლექტივის რომელიმე ცალკეულ წევრზე ხშირად უფრო მეტს ფიქრობს, ვიდრე საკუთარ თავზე, რადგან გუნდის რომელიმე წევრის უყურადღებობამ ადვილი შესაძლებელია შესრულების ხარისხის დაქვეითება გამოიწვიოს.

დიდი საგუნდო საშემსრულებლო პრაქტიკის მქონე უხუცესი მასწავლებელი ნ. შარაბიძე ხშირად იტყვოდა ხოლმე: „გუნდში ერთი კაცის უყურადღებობა მთელი გუნდის ბედსა წყვეტს“.

ღირიჯორი ყოველ დღეს უნდა ხმარობდეს, რომ თავიდან ბოლომდე შეუცდომლად და უღვევქტოდ წარმართოს გუნდისა თუ ორკესტრის მიერ

¹ ა. ს. მაკარენკო — О коммунистическом воспитании (Сборник статей, Москва, 1952, გვ. 58).



ნაწარმოების შესრულება. მაგრამ თუ დეფექტმა მაინც იჩინა თავი, ღირებურობი ვალდებულია სწრაფად, საზრიანად, და, რამდენადაც შესაძლებელია, გაუზვიადებლად გამოასწოროს დაზვებული შეცდომა. ეს შეცდომა, სხვა მიზეზების გარდა, ზოგჯერ დაკავშირებულია აგრეთვე არასწორი ტონალობის აღებასთან.

ჩვენი შემოქმედებითი პრაქტიკიდან გვახსოვს, ჯერ კიდევ ბავშვობის დროს, როცა საბავშვო გუნდის ერთმა წევრმა სიმღერა უყურადღებოდ, მოუფიქრებლად, მეტად ძლიერი ხმით დაიწყო, რასაც მის ახლოს მდგომი ბავშვებიც აყენენ, ხოლო გუნდის მეორე ნაწილმა ჩვენი ხმა ყურადღებით მოისმინა და სწორი ტონალობა აიღო. მდგომარეობის გამოსწორებისათვის ჩვენ მოგვიხდა გუნდის შეჩერება და სიმღერის ხელახლა დაწყება.

შესაძლებელია, რომ თვითშექმედმა მომღერალთა გუნდმა სიმღერის დაწყების წინ ტონი ცუდად აიღოს, მით უმეტეს, როდესაც საქმე არაპროფესიულ, განსაკუთრებით კი, საბავშვო გუნდთან გვაქვს. რაც შეეხება პროფესიულ, თუნდაც საბავშვო პროფესიულ გუნდებს, მათთვის ეს მეტად იწვიათია და, პირდაპირ უნდა ითქვას, მიუტევებელიც.

მოსკოვისა და ლენინგრადის ბავშვთა კაპელეზში მუსიკალური დონე იმდენად მაღალია (ბავშვების უმეტესობას აბსოლუტური სმენა აქვს), რომ მუსიკალური ნაწარმოების დაწყების წინ ტონალობა ყველა შენსრულებლისათვის წინასწარ გარკვეულია, ისე რომ შეიძლება მათმა უმრავლესობამ ერთდროულად დაიწყოს შესწავლილი ნაწარმოები აღნიშნულ ტონალობაში. მაგალითად, ა.ვ. სვენიკოვმა ბიჭების გუნდის ერთ-ერთ რეპეტიციაზე ბავშვებს მიმართა: მიმღერეთ ერთად: რე, ფა, ლა, დო-ო. ბავშვებმა ტონის მიუტეველად, ყველამ ერთად, თავიანთი წკრიალა დისკანტებითა და ალტებით ერთდროულად აიღეს აღნიშნული აკორდი.

მოსკოვისა და ლენინგრადის პროფესიული ბავშვთა გუნდები საუკეთესო ნიმუშად გამოგვადგება საქართველოში საგუნდო მუსიკალური ნიჭით დაჯილდოებულ ბავშვებისაგან კაპელის შესაქმნელად. ამგვარი გუნდების შექმნა თბილისსა და ქუთაისში, აგრეთვე საქართველოს სხვა მოწინავე ქალაქებში, დიდ სარგებლობას მოუტანს როგორც ცალკეულ ბავშვთა მუსიკალურად აღზრდას და მომავალ საგუნდო პროფესიონალთა კადრების მომზადებას, ისე, საერთოდ, საგუნდო პროფესიული ხელოვნების განვითარებას საქართველოში თბილისის პიონერთა სასახლის მომღერალთა გუნდი უსათუოდ კარგი წამოწყება ბავშვთა მომავალი კაპელების დამკვიდრებისათვის.

მას შემდეგ, რაც ამა თუ იმ სახის მომღერალთა გუნდი დაკომპლექტებულია, ღირებურობი ყოველმხრივ მომზადებულია იმისათვის, რომ მუშაობა დაიწყოს. დგება საკითხი თუ როგორ, რა კონკრეტული გზებითა და საშუალებებით ხორციელდება გუნდის ხელმძღვანელობა.

მომღერალთა გუნდის მცერ ნაწარმოების შესრულება შეიძლება სრულყოფილად ჩაითვალოს როდესაც გუნდი სწორად გადმოსცემს ნაწარმოების წინაარსს, როცა გუნდი ნაწარმოებს გამოხატავს ფორმის მხრივ დასრულებულად, დახვეწილად, ინტონაციური სრულყოფით, ხმების სიმადლის სიზუსტით, ტემბრული ნაირფეროვნებით, სუნთქვის სწორად განაწილებით, მელოდიურად, მუსიკალურად, მეტრულ-რიტმული სიზუსტით, ტემპის გამოკვეთით დინამიკური და აგოგიური ნიშნების დაცვით; როცა ინტერვალებსა და აკორდებს გადმოგვცემს ჰორიზონტალური და ვერტიკალური ხაზის ზუსტი დაცვით და, ყო-

მელივე ამის შემდეგ, მსმენელთა შორის განსაკუთრებულ ემოციურ გრძობას გამოიწვევს.

იმისათვის, რომ შესრულების ასეთ მაღალ კულტურას მივალწიოთ, უპირველესად საჭიროა გუნდის საკონცერტოდ მომზადება, რაც მეცადინეობის დაწყების პირველი დღეებიდანვე უნდა ხდებოდეს.

ტექნიკურ და საორგანიზაციო საქმეთა შესრულების შემდეგ, პირველი გაკვეთილიდანვე უნდა დაიწყოთ გუნდის ვარჯიში გამებით, არბეჯიოთი და სხვა. რადგან აღნიშნულ გუნდში მომღერლები სხვადასხვა მუსიკალური განათლებისანი არიან, აგრეთვე მათი ხმის დაყენება სხვადასხვა ვოკალისტებთან წარმოება, გამის პირველი საფეხურიდან ჩვენ მოვისმენთ ხმათა ნაირსახეობას: უფრო სწორად — მათი ხმები ერთბაშად და სწრაფად ვერ შეთანხმდებიან, რაც არ უნდა მუსიკალურნიც იყვნენ გუნდის ცალკეული მსახიობები და რაც არ უნდა კარგი ხმა ჰქონდეს თვითეულ მათგანს. ამ შემთხვევაში გუნდის მსახიობს ბრალს ვერ დავდებთ, რადგან ცნობილია რომ ერთისა და იმავე ხმის, ვთქვათ, ბანის დაყენების საქმეს სხვადასხვა პედაგოგი სხვადასხვანაირად წარმართავს. მაშასადამე, გუნდის მსახიობის წინაშე ორი დიდი წინააღმდეგობა იქმნება: ჯერ ერთი, ის შეჩვეული არ არის გუნდის საერთო ხმოვანებას და, მეორე, მას ხმის დაყენება სხვა პედაგოგთან აქვს გავლილი (ამიტომ არის, რომ ის მღერის შესრულების სულ სხვა მანერით).

გამების სიმღერის, მთავარი მიზანი სწორედ ის არის, რომ მოხდეს ხმათა შეფარდება, ხმათა შეწყობა, მონათესავე ხმების ერთად დაჯგუფება.

გამებით სიმღერას, აგრეთვე ის მნიშვნელობა აქვს, რომ იგი ხელს უწყობს ყველა მომღერლის ერთიანი, მთლიანი სუნთქვის გამომუშავებას. ამ მხრივ აღსანიშნავია კერძოდ სადირიჟორო ტექნიკა. დირიჟორის ხელის მოძრაობა გასაგები უნდა იყოს გუნდის ყოველი წევრისათვის.

დირიჟორის უპირველესი ამოცანაა იზრუნოს სხვადასხვა ხმებში ერთი მთლიანი ხაზის არსებობისათვის, ერთიანი ჟღერადობისათვის, ხმოვანებისათვის, რასაც ანსამბლი, ანუ ხმათა შეწყობა ეწოდება.

ანსამბლის ცნებას პ. გ. ჩენსოკოვი შემდეგნაირად განმარტავს:

„ანსამბლი (ensemble) ფრანგული სიტყვაა და ნიშნავს — ერთბაშად, ერთად, შერწყმულად და, რაც მთავარია, შეწონასწორებულად სიმღერას. — მთავარი იმიტომ, რომ შესაძლებელია შერწყმულად სიმღერა, მაგრამ თუ არ იქნება დაცული წონასწორობა ხმოვანების ძალის მხრივ, არ გამოვა ისიც კი, რასაც კერძოდ ანსამბლი შეიძლება ვუწოდოთ („კერძოს“ — ამ ანსამბლს იმიტომ ვუწოდებთ, რომ იგი ცალკე საკუნდო პარტიას — გუნდის ნაწილს მიეკუთვნება)¹.

სასურველია, თუ ხელმძღვანელი ახლად შეკრებილ გუნდს აუხსნის დირიჟორის როლსა და დირიჟორობის მნიშვნელობას. კერძოდ, განმარტებულ უნდა იქნეს დირიჟორობა სხვადასხვა ზომებსა და ტემპებში, სუნთქვის მნიშვნელობა დირიჟორობის დროს და სხვა. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაეთმოს იმის განპარტებას, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების კარგად შესრულებისათვის სიმღერის დაწყების წინ გუნდის მიერ ერთად აღებულ სუნთქვას.

გუნდის მთავარი ხელმძღვანელი არის გუნდის მთავარი დირიჟორი და პედაგოგი. იგი პასუხისმგებელია გუნდის მხატვრული მხარისა. ამიტომ

¹ პ. ჩენსოკოვი — Хор и управление им, გვ. 14.

მიზანშეწონილია, დამხმარე ღირიყოლებმა, ანუ ხორმისტერებმა მხედველობიდან არ გამოტოვონ გუნდის მხატვრული ხელმძღვანელის მოქმედების არც ერთი დეტალი და მიბაძონ მას გადაცემისა თუ შესრულების ხელოვნებაში.

პრაქტიკამ დაგვანახა, რომ განსხვავება მთავარი ღირიყორის მიერ ნაჩვენებსა და დამხმარე ღირიყორის მიერ შესრულებულს შორის იწვევს მომღერალთა დაბნევას, ისინი ვარდებიან წინააღმდეგობაში, რაც წარმოშობა გაუკვევლობას, მომღერლებმა აღარ იციან ვის დაუჯერონ: მათი შესრულების ტექნიკა იმდენად არ არის განვითარებული, რომ ერთსა და იმავე დროს სხვადასხვა ღირიყორის გემოვნება აითვისონ.

უფრო მეტიც, არის შემთხვევები, როცა გუნდის ხელმძღვანელსა და რიგითს ღირიყორს შორის გარკვეული წინააღმდეგობა იჩენს ხოლმე თავს. მეტწილად ამას ადგილი აქვს მაშინ, როცა რიგითს ღირიყორს ახლადდაწყებული აქვს შემოქმედებითი მოღვაწეობა: მას სურს ყველაფერი სხვანაირად წაიყვანოს, ეჩვენება, რომ მთავარი ღირიყორი თითქოს ჯეროვნად არ წარმართავს გუნდს და რომ თვითონ მას მეტის გაკეთება შეუძლია, მაგრამ როცა საქმე საქმეზე მიდგება, სულ სხვა სურათს ვლდებულობთ: თავისთავში გადაჭარბებულად დარწმუნებული ახალგაზრდა ღირიყორი სასოწარკვეთილებაში ვარდება.

ამის შედეგად სამხატვრო ხელმძღვანელს ორმაგი მუშაობის ჩატარება უხდება, ჯერ ერთი, საჭიროა ძველის აღდგენა და, მეორე, ახლის დამკვიდრება.

ამრიგად, გუნდთან მუშაობის დროს ერთ-ერთი მთავარი საკითხია სამხატვრო ხელმძღვანელსა და რიგითს ღირიყორებს შორის ერთი მთლიანი, საერთო აზრისა და ენის გამონახვა.

იმისათვის, რომ მხატვრული ხელმძღვანელი გუნდის საერთო მეცადინეობაზე გადავიდეს, გუნდი ჯგუფური მეცადინეობით უნდა იყოს მომზადებული. პრაქტიკამ დაგვანახა, რომ ნაწარმოების შესწავლის ერთ-ერთი ნაყოფიერი და ბევრ შემთხვევაში საუკეთესო ხერხია ჯერ ჯგუფური და შემდეგ გუნდის გაერთიანებული მეცადინეობა. ჯგუფური მეცადინეობა გულისხმობს სიმღერის შესწავლას, როგორც ხმების, აგრეთვე პარტიის მიხედვით.

ჯგუფური მეცადინეობის დაწყების წინ სამხატვრო ხელმძღვანელი ეთათბირება თავის დამხმარეებს, განუმარტავს შესასწავლ მასალას, რის შემდეგ დამხმარეები—ჯგუფის ხელმძღვანელები ვალდებულნი არიან საფუძვლიანად შეასწავლონ თავ-თავიანთ ჯგუფს აღნიშნული ნაწარმოები. თუ საჭიროებამ მოითხოვა, სამხატვრო ხელმძღვანელი წინასწარ აუხსნის გუნდს ნაწარმოებს და შემდეგ დაანაწილებს ხმათა შესასწავლად.

ნაწარმოების ახსნა წარმოებს შეპღვეგი საშუალებებით: პირველ რიგში უნდა გაირკვეს ნაწარმოების საერთო შინაარსი, შემდეგ სასურველია ნაწარმოების ინსტრუმენტზე შესრულება, თუკი ეს დამაჯერებლად გამომხატველი იქნება ნაწარმოების მთლიანი შინაარსისა.

ჩვენში ზოგიერთ პროფესიულ საგუნდო კოლექტივში სიმღერის გადაცემა ხდება პირდაპირ გაერთიანებული მეცადინეობის დროს. მომღერლები ნაწარმოებს კითხულობენ ფურცლიდან, თვითეულს ცალ-ცალკე აქვთ ნაწარმოების მთლიანი კლავირები საკმარისია მათ რამდენჯერმე იმღერონ ნაწარმოები ნოტების დასახელებით, შემდეგ კი სიტყვების თანდართვით, რომ ნაწარმოები სწრაფად დასძლიონ. მაგრამ რაც არ უნდა მალალ პროფესიული იყოს გუნდი, სიმღერის ასეთი წესით შესწავლა შენსრულებლობაზე აუცილებლად უარყოფითად იმოქმედებს.

ჯგუფური მეცადინეობის უპირატესობა სწორედ ის არის, რომ იგი შესაძლებლობას იძლევა გამოვიკითხოთ ცალკეულ მომღერლებს და სათანადოდ დავაზუსტოთ ცალკეული საგუნდო პარტიები.

ხშირად კონცერტმეისტერები იმდენად ვერ ფლობენ ვოკალურ ხელოვნებას, რომ ნაწარმოების გადაცემის დროს ვერ უზენებენ ჯგუფს, თუ როგორ იმღერონ. ამ შემთხვევაში კონცერტმეისტერმა უნდა გამოიყენოს გუნდის რომელიმე წამყვანი მომღერლის მაგალითი. მაგრამ სასურველია, რომ გუნდის დირიჟორს თავისივე ხმით შეეძლოს სიმღერის გადაცემა განსხვავებულ რეგისტრებში ქალთა და ვაჟთა გუნდებისათვის, ისე როგორც განსვენებული გუნდის დირიჟორი გ. ს. ხახანაშვილი იტყოდა:

„ეს დირიჟორი კი არ მღერის, არამედ ხმებს გვიხატავსო“.

დირიჟორის მიერ გადაცემულ სიმღერაში, განსაკუთრებით მაშინ, როდესაც იგი მთელ გუნდს უმღერის, უნდა ჩანდეს ზუსტი ნიუანსები, ცალკეული ფრაზის ნათელი გამოხატვა, მკაფიო და გასაგები დიქცია, რათა მომღერლები ნაწარმოების შეთვისებით დაინტერესდნენ.

მაგრამ, სამწუხაროდ, ზოგჯერ ასეა: ხელმძღვანელი გუნდისაგან მოითხოვს სიმღერის მუსიკალურად შესრულებას, თვითონ კი მუსიკალურად ვერ უზენებს. თავს იმართლებს რა იმით, რომ მას ხმა არა აქვს. ასეთ შემთხვევაში უმჯობესია დირიჟორმა ან რომელიმე წამყვან მომღერალს შეასრულებინოს (როგორც უკვე მივუთითებდით), ანდა ინსტრუმენტზე შესრულებით გადასცეს.

ყოველგვარი შესრულების ნაღალი საესტრადო ღირსების მაჩვენებელია ნაწარმოების ტექნიკური სრულყოფით შესრულება და მომღერლის მიერ მსახიობური ოსტატობის გამოვლინება.

კოლექტივის ვოკალური კულტურა, მისი ნამდვილი პროფესიული ოსტატობა რომ გაიზარდოს, საჭიროა სისტემატურად ვეწეოდეთ სასიმღერო აღმზრდელობას. ცნობილია, რომ მარტო ხმის ბუნებრივი მონაცემები არ არის საკმარისი ვოკალური კულტურის ზრდისათვის, ამისათვის, გარდა გუნდის საერთო ხმოვანების სილამაზისა, საჭიროა გარკვეული და მკაფიო დიქცია, რასაც კოლექტივი მაშინ მიაღწევს, როცა განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდება თანხმოვანი ბგერების გადმოცემას. თანხმოვანი ბგერების სწორ გადმოცემას ქართულ ენაში გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს დეკლამაციისათვის, სიტყვათა მკაფიოდ გამოთქმისათვის, ქართულ ვოკალურ ხელოვნებაში დიდ დაბრკოლებებს ვხვდებით თანხმოვანთა თავმოყრისა (ბრდღვნა, გრგვინვა) და ზოგიერთი მათგანის (ჭ, ჯ, ყ, წ) გამოთქმის სიძნელის გამო. დაბრკოლებებს ვხვდებით მაშინაც, როცა მოქდევნო სიტყვა იმავე თანხმოვნით იწყება, რითაც წინა სიტყვა თავდება (მაგ., სამშობლოს საკეთილდღეოდ და სხვ.).

ბგერათა შესატყვისი გახმოვანება გუნდისათვის უდიდესი მნიშვნელობის ფაქტორია. ხშირია შემთხვევა, როცა გუნდი მუსიკასა და ტექსტს შორის შეუთანხმებლობით თავის ინტონაციურ ხმოვანებას კარგავს. ეს განსაკუთრებით ჩანს მაშინ, როცა ნაწარმოები ჩქარ ტემპშია. ამიტომ გუნდის ხელმძღვანელი ძნელად გამოსათქმელ თანხმოვანი ბგერების შემცველ ტექსტზე დაწერილ ნაწარმოებს, რომელიც ჩქარ ტემპში უნდა სრულდებოდეს, გუნდს ჯერ ნელ-ტემპში შეასწავლის, ამგვარადვე შეასრულებინებს რამდენჯერმე, შემდეგ მხოლოდ ერთხელ ამღერებს ჩქარა და ისევ ნელ ტემპს დაუბრუნდება. ამავე დროს,



ტონის გარკვეული სიმაღლე რომ შეინარჩუნოს, იგი მიმართავს ნაწარმოების შესწავლასა და განმეორებას სხვადასხვა ტონალობაში, მით უმეტეს ჰაშინ, როდესაც ნაწარმოები აკომპონიმენტის გარეშე სრულდება.

სხვადასხვა ტონალობაში შესწავლილი ნაწარმოები განსაკუთრებული სისუფთავით სრულდება. ერთი ტონალობა მომღერლების შეჩვენებს იწვევს. როცა ნაწარმოები მაღალ ტონალობაშია, მაშინ ნახევარი ტონით ხმის დაწევა ან, პირიქით, დაბალ რეგისტრში მყოფი ნაწარმოების ნახევარი ტონით აწევა იწვევს ხმის ერთგვარ დასვენებას, შეუჩვენელი ტონალობის ათვისებას. სასურველია, რომ ნაწარმოები, განსაკუთრებით მაშინ, თუ ის მაღალ ტონალობაში დაწერილი, შედარებით დაბალ ტონალობაში ისწავლებოდეს.

ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს აგრეთვე ერთი გარემოება, სახელდობრ ის, რომ დიდი და გამოჩენილი აკადემიური კოლექტივები ინსტრუმენტის თანხლების გარეშე ნაწარმოების შესწავლას შემდეგი წესით ახდენენ: ცალკეული პარტიის ხელმძღვანელები თავიანთ მელოდიებს მღერიან, რაც მომღერლების მეტ დაინტერესებას იწვევს. ეს შესწავლის აქტიური ფორმაა: მომღერალი თავის თავზე ამყარებს მთელ იმედს, მისი ყურადღება მხოლოდ ერთი მიმართულებითაა მობილიზებული — რაც შეიძლება ჩქარა და დაუხმარებლად აითვისოს ჩელოდია. მომღერალი ძალაუნებურად აქტიურ როლში გამოდის და აღარ საჭიროებს ინსტრუმენტის თანხლებას. ნაწარმოების ამგვარი ათვისება ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ათვისებაა. შეიძლება პირველ ხანებში ეს გუნდმა ვერ დასძლიოს, მაგრამ გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ დროთა განმავლობაში მომღერლები ისე მიეჩვენებიან შესწავლის ამ მეთოდს, რომ შემდეგ შეიძლება ამ წესით შესწავლილ იქნას ისეთი ნაწარმოებებიც, რომლებიც ინსტრუმენტის თანხლებით სრულდება.

ჩვენი ქვეყნის შესანიშნავი პროფესიული საგუნდო კოლექტივებისათვის ინსტრუმენტი მხოლოდ შემოწმების იარაღია. ინსტრუმენტის გარეშე შესწავლილი ნაწარმოები იშვიათად თუ შესრულდება ინტონაციური უსუფთაობით. ამიტომ სასურველი იქნებოდა ყოველი პროფესიული გუნდის მსახიობებს მიეღწიათ აკადემიურობის იმ დონისათვის, რომ შესძლებოდათ ნაწარმოების ამ წესით შესწავლა.

დღესდღეობით კი ხშირია შემთხვევა, როცა გუნდის მსახიობთა მუსიკალური განათლების დონე იმდენად დაბალია, რომ მათთვის ნაწარმოების გადაცემა მხოლოდ ინსტრუმენტის დახმარებით ხდება. უფრო მეტიც, ზოგ შემთხვევაში მიმართავენ მელოდიის ორივე ხელით ოქტავაში დაკვრას, ამას თან ერთვის ხელმძღვანელის დამღერება, რაც იწვევს ხმაურს. ხმაური განსაკუთრებით საგრძნობია ბანების მიერ ნაწარმოების ათვისების დროს. ზოგჯერ მომღერალი ისე ეჩვენება სიმღერის ხმაამაღლა შესწავლას, ინსტრუმენტის თანხლებით ათვისებას, რომ ამბობს: „მე სიმღერის შესწავლა ხმადაბლა, ჩუმად არ შემიძლიაო“ იგი არავითარ ყურადღებას არ აქცევს შინაგან სმენას.

ამ გარემოების სალიკვიდაციოდ სასურველია ზოგჯერ მელოდიის გადაცემა ხდებოდეს არა მარტო ინსტრუმენტის თანხლების გარეშე, არამედ შინაგანი სმენით, წარმოდგენით.

მაგალითად, ასე: ვთქვათ, ჯერ ტონალობას ვუმღერებთ, დავაწყებინებთ სიმღერას, რამდენიმე ტაქტის შემდეგ შევაჩერებთ და უხმოდ, თვალებით ვაკითხებთ აღნიშნულ მელოდიას. შემდეგ ისევ ხმით გავავარძლებინებთ სიმღერას და



დავაკვირდებით, თუ ისევ იმ ტონალობაში მღერის, მაშასადამე, მასი შინაგანი სმენა სათანადოდ ყოფილა განვითარებული. სიმღერის გადაცემის ეს მეთოდი ხელს შეუწყობს შესრულების მაღალ დონეს.

ამრიგად, დირიჟორი რაც უფრო მეტი სიმწვდით, წყნარად, დამაჯერებლად დაამკვიდრებს ნაწარმოებს ჩომღერალთა ცალკეულ ჯგუფებში, მით უფრო მეტ სარგებლობას მოუტანს მთელ გუნდს.

საგუნდო სიმღერის კულტურამ დიდი გზა განვლო იმისათვის, რომ გუნდში ოთხი ძირითადი ხმა დამკვიდრებულიყო.

ეს ოთხი ხმა გარკვეულ ნაწარმოებებში კიდევ იყოფა დივიზებად. ასე, მაგ., სოპრანო I და სოპრანო II და ა. შ. ხმების დაყოფა ჯგუფური მეცადინეობის დროს აუცილებელია ნაწარმოების მუსიკალური და შემოქმედებითი გადაცემისათვის. ჯგუფური მეცადინეობა ითვალისწინებს არა მარტო ნოტების შესწავლას, არამედ ნაწარმოების შინაარსის ძირფესვიანად დამუშავებას.

სწორედ აქ ხდება მუსიკალური ფრაზის დადგენა. თუ ჯგუფური მეცადინეობა მოწყდა შემოქმედებით ჰეშაობას და წმინდა „შავი“ სამუშაოს შესრულებად გადაიქცა, მაშინ გუნდის საერთო მუშაობა და მხატვრული ზრდა შეფერხდება.

ამრიგად, ჯგუფური მეცადინეობა გადამწყვეტ პირობად უნდა ჩაითვალოს გუნდის გაერთიანებული მეცადინეობისათვის. ჯგუფური მეცადინეობის დროს ხდება კერძო ანსამბლის დადგენა, სუნთქვის აღნიშვნა და რეგულირება. კერძოდ, სუნთქვის სწორად დადგენა გადამწყვეტი მნიშვნელობისაა, ამიტომ მასზე საგანგებოდ უნდა გამახვილდეს ყურადღება. სუნთქვის დადგენა აუცილებელია ინტონაციური სირთულის დასაძლევად. ასევე გადამწყვეტია სუნთქვა მეტრულ-რიტმული დაყოფისათვის. იგი მოქმედებს ინტონაციაზე, ტემპზე, რიტმზე, დინამიკაზე და ტემბრზე. სუნთქვის დადგენაზე ბევრად არის დამოკიდებული საგუნდო კოლექტივის მიერ ნაწარმოების შესრულების ხარისხი; იგი აუცილებელი პირობაა გუნდის წარმატებისათვის.

საგუნდო ნაწარმოების მოსმენის დროს ჩვენ მარტო ხმების სილამაზით კი არ უნდა ვტკბებოდეთ, ნაწარმოები ისე ნათლად და მკაფიოდ უნდა აღწევდეს ჩვენამდე, როგორც კარგი დიქციის მქონე მსახიობის ძიერ წაკითხული ტექსტი, რომლისთვისაც, დიდი რუსი რეჟისორის კ.ს. სტანისლავსკის სიტყვებით, დამახასიათებელი უნდა იყოს: „აზრის გადმოცემის სიცხადე, გამოთქმის გარკვეულობა და სიზუსტე, ლოკურობა, თანხიმდეკრობა და წინადადების კარგი აგება, მათი დაჯგუფება და მთელი თხრობის კონსტრუქცია.“¹

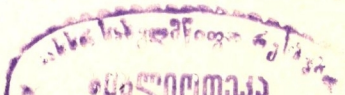
შემსრულებლობის ასეთი ოსტატობის მიღწევას სერიოზული მუშაობა სჭირდება. გუნდში დიქცია რომ სათანადო სიმაღლეზე იდგეს, ამისათვის საჭიროა სხვადასხვა სავარჯიშოების გამონახვა და შესრულება.

თუ ნაწარმოების შეთვისების დროს დირიჟორი განსაკუთრებულ ყურადღებას არ მიაქცევს დიქციას, გამომხატველობას, ემოციურ გრძნობას და სხვა, მაშინ მთელი მისი მუშაობა უნაყოფოდ ჩაივლის.

გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს იმას, თუ გუნდის მსახიობთა ხშიერი მღერითი სმენა განვითარების რა სიმაღლეზე დგას. ამ მხარის განვითარებას დი-

III-1735-6426

¹ კს. სტანისლავსკი - Работа актера над собой, Собрание сочинений, ტ. III, ნაწილი II, 1955, გვ. 331



ღი მნიშვნელობა აქვს მომღერლისათვის. როდესაც ერთი ასრულებს „სოლო“ სიმღერას, მისთვის თავისი ხმოვანება ადვილად არის გასაგები, მაგრამ, როდესაც იგი მომღერალთა გუნდში მონაწილეობს, საკუთარი ხმის მოსმენას ბელს უშლის დანარჩენი ხმები.

მომღერლის ყურადღება გაჰახვილებული უნდა იყოს გუნდის საერთო ხმოვანებაზე, იგი უნდა ცდილობდეს გამოიმუშაოს სიმღერის შესრულების ისეთი ტექნიკა, რომ მისი სმენა, ყურადღება საერთო ხმოვანებას არ ასცდეს. არიან გუნდის მომღერლები, რომლებსაც ისე აქვთ განვითარებული შინაგანი მუსიკალური სმენა, რომ თავიანთი პარტიის შესრულების დროს შეუძლიათ მთელი გუნდის ხმოვანების მოსმენა. მაგრამ არიან ისეთი მომღერლებიც, რომელთა საერთო სმენის რადიუსი არ სწვდება გუნდის მილიან ხმოვანებას და მხოლოდ თავის პარტიაში რჩება. ასეთი შემთხვევის დროს ცნობილ გუნდებში ყოველი მომღერლისათვის ცალ-ცალკე იწერება სპეციალურად მისთვის განკუთვნილი კლავირი. მომღერალი ნაწარმოების შეთვისების დროს სწავლობს რა თავის პარტიას, ამავე დროს მას ხელთ აქვს მთელი ნაწარმოების კლავირი, ისმენს სხვა პარტიებს, უკვირდება როგორც დანარჩენი პარტიების, ისე გუნდის მთლიან ხმოვანებას. ამას დიდი მნიშვნელობა აქვს გუნდის მომღერლისათვის განსაკუთრებით მაშინ, თუ შესრულებისას გათვალისწინებულია რამდენიმე ტაქტით მისი შესვენება, როცა მომღერალი ისმენს წინა ტაქტის ხმოვანებას, იგი ადვილად შესძლებს თავისი პარტიის გაგრძელებას, ან ნაწარმოების შესრულებაში ხელახლა ჩართვას და აღარ დასჭირდება მომღერლების გაფრთხილება, ვთქვათ ასე: „ბანები მეცხრე ტაქტს ნოტა სოლო-ით იწყებთ და ეს ტონი ტენორებისაგან უნდა გადაიღოთ.“ რაც იმას გულისხმობს, რომ ტენორები მერვე ტაქტს ნოტა სოლო-ით ამთავრებენ, ხელმძღვანელის ამგვარი გაფრთხილებანი კი არც თუ ისე იშვიათია.

მასასადამე, სასურველი და მაზანშეწონილია, რომ შესასწავლად განკუთვნილი ნაწარმოები, რა ტექნიკურ სისწინელსაც არ უნდა შეიცავდეს იგი, თავდაპირველად გადაწერილ იქნეს ყოველი მომღერლისათვის ცალ-ცალკე კლავირებად, რაც დადებითად იმოქმედებს ნაწარმოების როგორც შეთვისებაზე, ისე მისი შესრულების ხარისხზე.

ნაწარმოების შეთვისების გასაადვილებლად აკადემიურა გუნდის პრაქტიკაში მიღებულია საგუნდო სიმღერის შესრულება სიტყვების ნაცვლად სავარჯიშო გამოთქმების გამოყენებით („ლე-ლე“, „ტა-ტა“, „კუ-კუ“ და სხვა) რასაც გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება გუნდის გაწვრთნაში.

მხატვრული ხელმძღვანელის უნარი და ოსტატობა იმაში მდგომარეობს რომ კარგად შეარჩიოს — რომელ საგუნდო ნაწარმოებს რომელი სავარჯიშო გამოთქმა და ბერხი მიუდგება და რა შემთხვევაში უნდა გამოაყენოს ესა თუ ის სავარჯიშო გამოთქმა და მისი ნაირსახეობანი. ხმოვან ბგერებს (ი, ე, ა, ო, უ) სხვადასხვა გადაადგილებით მღერიან, მეტწილად მაშინ, როცა მხოლოდ ხმოვნებზე მუშაობენ. ხოლო მაშინ, როცა ნაწარმოებში ტექსტის მკაფიოდ გამოთქმა უნდათ, ხელმძღვანელი გუნდს მიმართავს: „შევასრულოთ ნაწარმოები კითხვით“ ამ დროს გუნდის ყოველი წევრი მეტ ყურადღებას აქცევს დიქციას, ე. ი. ტექსტის მკაფიოდ გამოთქმას, რაც ხდება რიტმის გარკვეულობით და ზომის გამოკვეთით. მაგალითად, ოთხმეოთხედნიანი ზომის ნაწარმოებში ნახევრიან ნოტებს მეოთხედებიანად წარმოადგენენ, რათა ნოტების დაყოფის საშუალებით დიქცია უფრო მეტად გამოიკვეთოს.



მუს. შ. მშველიძისა
ტექსტი ხალხური

მელობე ტაქტი

Maestoso

წი - - - თელ - - - წი - თე - ლი და და ა. შ.
- - - - - ელ

ცნობილი აკადემიური გუნდების პრაქტიკაში მიღებული სავარჯიშოების გადმოღებასა და შემოქმედებით ათვისებას დიდი მნიშვნელობა აქვს ყოველი პროფესიული მომღერალთა გუნდის საშემსრულებლო საქმისათვის, სასიმღერო ტექნიკისა თუ პროფესიული სასიმღერო მანერის გამომუშავებისათვის. კერძოდ, ასეთი სავარჯიშოების გამოყენება ქართულ პროფესიულ მომღერალთა გუნდებს დიდად შეუწყობს ხელს შემდგომ დახელოვნებასა და წარმატებაში. თავისთავად იგულისხმება რომ არ შეიძლება დავიწყებულ იქნას ის დიდი გამოცდილება, რომელიც ამ მხრივ თვით ქართულ საგუნდო კოლექტივებს გააჩნიათ.

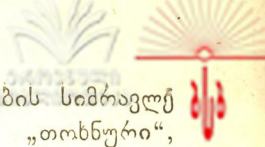
ქართულ საგუნდო ნაწარმოებთა შესწავლის დროს ძირითადი საყრდენი უნდა იყოს ეროვნული, ხალხური მუსიკალური კულტურა. მშობლიურ სიმღერებს გუნდში ისეაივე მნიშვნელობა უნდა ენიჭებოდეს, როგორც დედა ენას აქვს. სწორედ ეს შეადგენს ყოველი ეროვნული მუსიკალური ნაწარმოების თავისებური შესრულების საფუძველს, სწორედ აქ უნდა ვეძიოთ გასაღები ეროვნული მუსიკის შემსრულებლობით სპეციფიკაში.

ცნობილია, რომ სხვადასხვა ეროვნების მუსიკალური შემსრულებლობის, მანერა, პროფესიული იქნება თუ ხალხური, გაპირობებულია თვითეული ამ ხალხის ეროვნული თავისებურებებით, ხასიათისა თუ გეოგრაფიული გარემოს სხვადასხვაობით.

ისევე, როგორც ერთსა და იმავე ნაწარმოებს სხვადასხვანაირად ახსნის სხვადასხვა მუსიკალური გემოვნების მქონე ხელმძღვანელი, ასევე ერთი და იგივე ნაწარმოები სხვადასხვანაირი ფორმით სრულდება სხვადასხვა კოლექტივის მიერაც.

გუნდში სუნთქვის დადგენისა, ტემპისა, დინამიკური და აგოგიური ნიშნებისა და მრავალი სხვა მუსიკალური მხარის სრულყოფის გარდა, დიდი მნიშვნელობა აქვს რიტმზე მუშაობას.

რიტმის წარმოშობა, უპირველეს ყოვლისა, შრომის პროცესთანაა დაკავშირებული, რადგან რიტმი აწეარბევს შრომას, მოძრაობას, იგი აერთიანებს მთელი კოლექტივის მოქმედებას. ხალხი გამოცდილებით დარწმუნდა, რომ რიტმულად მოწესრიგებული შრომა უფრო ადვილი და სახალისო იყო და უფრო მეტი ნაყოფის მომცემი. ამით აიხსნება სამეურნეო ხასიათის საუ-



ცხოლო ლექს-სიმღერების, ეგრეთ წოდებული შრომის სიმღერების სიმრავლემ ქართულ ხალხურ შემოქმედებაში („ხელხვაი“, „ნაღური“, „თოხნური“, „გუთნური“, და სხვა).

რიტმის ცნება მუსიკაში გულისხმობს მთელი მუსიკალური მეტყველების — მეტრის, მელოდიის, ჰარმონიის და დინამიკის მოწესრიგებას.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს რიტმს საგუნდო ხელოვნებაში. გუნდის დირიჟორს უნდა შეეძლოს თავისი ხელის მოძრაობის რეგულირება დროში, ხოლო გუნდის მომღერალს — თავისი სიმღერისა და დირიჟორის ხელის მოძრაობის კოორდინირება.

რიტმულობა ყველგან და განსაკუთრებით მუსიკაში ესთეტიკურ სიამოვნებას ანიჭებს ადამიანს — იგი ესთეტიკური ტკბობის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობათაგანია და ამიტომაც მუსიკის თვალსაჩინო, წამყვან ელემენტს წარმოადგენს.

რა ხასიათისაც არ უნდა იყოს სიმღერა, მასში ყოველთვის მოცემულია მკვეთრი რიტმული წარჩევა, რადგან რიტმი გუნდში არის შემეორთებელი ხიდი მუსიკალური ბგერის მოძრაობასა და სიტყვიერ ტექსტს შორის, რიტმი საგუნდო ხელოვნებას მკვრივსა და დინამიკურს ხდის. ამიტომ გუნდთან რიტმზე მუშაობას უადრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს. მაგრამ შეცდომა იქნებოდა, თუ რიტმზე მუშაობას დავაცილებდით ტემპზე მუშაობას. რიტმი საგუნდო ხელოვნებაში სრულიადაც არ ნიშნავს სიმღერის მექანიკურ შესრულებას ერთი და იმავე განუსხვავებელი ტემპით, სიმღერაში იცვებიან შენელებას, აჩქარებას, პაუზებს და ა.შ. ყველა შემთხვევაში სიმღერა რიტმული იქნება, მაგრამ ტემპის მიხედვით განსხვავებული.

გუნდთან მუშაობის დროს განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს ნოტების გრძლიობას. ამასთან ერთად ზუსტად უნდა ხდებოდეს ერთი ინტონაციიდან მეორეზე გადასვლა.

სიტყვების მარცვლებად დაყოფისას უნდა ვიხელმძღვანელოთ არა ყოველთვის გრამატიკული წესებით, არამედ იმ თავისებურების გათვალისწინებით, რაც აუცილებელია სიტყვისათვის გარკვეული ჟღერადობის მისაცემად. კერძოდ, დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ბოლოთანხმოვანთა გადატანა, ანუ მუსიკალური მელოდიის დაყოფა სწორად და რიტმულად ხდებოდეს. ილუსტრაციისათვის მივმართოთ მაგალითს:

რ ა ს ჯ ო ბ ი ა ნ ...

მუს. ვ. ცაგარეიშვილისა
ტექსტი ო. ჭელიძისა

პირველი ტაქტი

Vivo

როგორი რიტმული სირთულის ნაწარმოებთანაც არ უნდა გვქონდეს საქმე, ან როგორი გრძლიობის ნოტებისგანაც არ უნდა შედგებოდეს იგი, ყოველთვის საჭიროა ხელმძღვანელმა გუნდს ნოტები დაუნაწილოს ფორტეპიანოზე დაკვრით, სიმღერით, ტაშისცენით და სხვ., რათა მომღერლის ყურადღება შესრულებული ნაწარმოების რიტმულ მხარეზე გადაიტანოს. თვით მომღერლები მელოდიის გარჩევისას ხშირად მიმართავენ დირიჟორობას, რითაც იადვილებენ რიტმულად ძნელი მელოდიის ათვისებას. ამავე მიზნისათვის გუნდის ხელმძღვანელი სხვადასხვა საშუალებებს იყენებს. კერძოდ, პრაქტიკაში მიღებულია სიმღერის გადაცემა დამარცვლით, რიტმულად, მელოდიის გარეშე.

მესტვირული

მუს. ნ. ხულხანიშვილისა
ტექსტი ა. წერეთლისა

Andantino

f

ს

ა

1

1

მეჩვიდმეტე ტაქტი

ო დე - ლა ბ - ქო დე - ლა - ა ო დე - ლა დე - ლა დე ლ - ო

(უ) (უ) (ლა) (უ) (უ) (ლა) (ლა) (უ) (უ) (დე) (ლა) (დე) (ლა) (დე) (ლა) (უ)

ეს სიმღერის გადაცემის დადებით და სასარგებლო მეთოდად უნდა მივიჩნიოთ.

სიმღერის გადაცემა უნდა მოხდეს ტემპის შენელებით, მომღერლის მიერ წვრილი ნოტების ზუსტი შეგრძნობა—შეთვისებით, რაც მომღერალს სრულ წარმოდგენას აძლევს თვითეული ნოტის გრძლიობაზე. ამასთან ერთად, საჭიროა ცალკეული ფრაზების დაყოფა, რათა დაცული იქნას ერთი ნოტიდან მეორეზე გადასვლის სიზუსტე. შესაძლებელია გუნდის ხელმძღვანელმა მიმართოს უსიტყვო, ან მელოდიის გარეშე რიტმულ ჩვენებასაც—რიტმულ თვლას, რაც ხორციელდება ხელის თათებით, ფანქრით, კლავიშით ან სხვა საშუალებებით. დასაშვებია ისიც, რომ ახალი, რთული სიმღერის გადაცემის დროს გუნდის ხელმძღვანელმა მომღერლებს მოუყვანოს მაგალითი რომელიმე სხვა, უფრო მარტივი, მათთვის ცნობილი სიმღერისა. ასეთი და მსგავსი სავარჯიშოების გამონახვას გუნდის ხელმძღვანელი საჭიროებისამებრ მიმართავს მუშაობის პროცესში.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამის საილუსტრაციოდ ვიღებთ კომპოზიტორ ალ. მაჭავარიანის ბალადა — პოემა „არსენას“, რომელიც დაწერილია გუნდისათვის. ამ ნაწარმოებში გავამახვილოთ ყურადღება რიტმზე, რომელსაც გუნდში სხვა მხარეებთან ერთად წამყვანი ადგილი უჭირავს.

როგორც ცნობილია, არსენა სახალხო გმირი იყო. ღარიბი ხალხის ზღარველი და მდიდრების დაუძინებელი მტერი. იგი ცხოვრობდა XIX საუკუნის პირველ ნახევარში. არსენას გმირული ცხოვრებისა და ბრძოლის თემაზე ხალხმა შექმნა მთელი პოემა, რომელიც „არსენას ლექსის“ სახელითაა ცნობილი.

კომპოზიტორმა ალ. მაჭავარიანმა სწორედ ამ პოპულარულ ხალხურ ლექსზე ააგო თავისი მუსიკალური ნაწარმოები, რომელიც სპეციალურად გუნდისათვის არის დაწერილი და ინსტრუმენტის თანხლების გარეშე სრულდება, ე. ი. a Cappella. ნაწარმოები დაწერილია შერეული გუნდისა და სოლისტებისათვის.

მონაწილეობენ:

- | | |
|-----------------------|-----------------------|
| 1. მთქმელი — ბანი | 5. კუჭატნელი — ბანი |
| 2. მთქმელი — ბარიტონი | 6. ფარსადანი — ტენორი |
| 3. მთქმელი — ტენორი | 7. დეკლამატორი |
| 4. არსენა — ტენორი | 8. შერეული გუნდი |

კომპოზიტორი შესავალშივე ხსნის ნაწარმოების საერთო მხატვრულ ხასიათს. ნაწარმოები იწყება გრძელი ბგერებით, მახვილებით ტაქტის ძლიერ ნაწილზე და სრულდება მოკუმული პირით.

პოეტური სახის შესაბამისად კომპოზიტორი იყენებს სათანადო ინტონაციას, მელოდიური განვითარების შესაფერ საშუალებებს, ქართული ჰარმონიისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს და ამით ჰქენის არსენას მთლიან მხატვრულ სახეს.

მაგალითი 1

Moderato

fp >

S (მოკუმული პირით) (Закрытым ртом)

A fp

T (მოკუმული პირით) (Закрытым ртом) fp

B fp

დასაწყის სამ ტაქტში მახვილიანი ნოტებით კომპოზიტორი ხაზს უსვამს ტაქტის ძლიერ ნაწილებს.

მეოთხე ტაქტიდან სტივირის თემა შემოდის, რომელსაც ალტის სახით თან ახლავს მეორე ხმა..

მეორე ხმა ერთ შემთხვევაში მახვილს აკეთებს პირველ თვლაზე, მეორე შემთხვევაში — პირველსა და მესამეზე, რაც ოთხმეოთხედიან ზომაში კანონიერად უნდა ჩაითვალოს. მაგრამ მესამე შემთხვევაში იგი იძლევა მახვილს პირველზე მეორესა და მესამეზე. ასეთი მცირე ნიუანსით იგი აღწევს რიტმის ნაირსახეობას.

შემდეგ იწყება სიმღერა რეჩიტატივით, რომელსაც აკონტრანინენტის სახით, გაბმული ბგერები ახლავს (იხ. მაგალითი 3).

მაგალითი 2



Moderato

S

f (მოკუმული პირიად)
(Закрытым ртом)

A

T

B

S

A

T

B

მაგალითი 3

Moderato

f მოკმელი
запевала I

მა - რ - სი - ტუ - ცა მე - ტვი - რემ ღმე - რთი ჰა - ლა - ლი ა - ნაე - ნა
В не-сиях ва-ших слад-ко-звуч-ных мы все-выш-не-го по-мя-нем

S

A

T

B



ამ რეჩიტატივში შესანიშნავად ვლინდება რიტმის კანონზომიერი ხასიათი. ეს მაგალითი რეჩიტატივის ერთი სახეა. იგი ამღერებული ბგერებით გამოითქმის ნახევრად სასიმღერო და ნახევრად რეჩიტატივული ხერხით. შემდეგ საქმე გვაქვს თავისუფალ რიტმზე აგებულ რეჩიტატივთან, სიტყვიერი წასალის წარმოთქმასთან მუსიკალური თანხლებით (გუნდი მოკუმული პირის ფონზე), რასაც მელოდეკლამაციას უწოდებენ. ეს შინაარსის თხრობითი გადმოცემაა.

მაგალითი 4

Moderato
დეკლამაციით Декламацией

ეს რომ ბატონმა ვაიგო
Как узнал про то помещик

S

(მოკუმული პირით)
(Закрытым ртом)

A

ლუბუნატოს მოახსენა : თუ არსენას ვერ დაიჭერთ, ძველი ჩემი დარჩენა !
К губернатору помчался : Коль Арсена не накажем, жить не стоит нам и часа !

S

A

აქ თხრობა უნდა დავიწყოთ პირველ თვლაზე, შეიძლება დაგვიანებითაც. ეს დამოკიდებულია შემსრულებელზე, მაგრამ ამ თხრობას თავისი შინაგანი რიტმი აქვს.

მეორე სურათი იწყება სულ სხვა რიტმული ფიგურაციით. აქ რიტმი მღელვარეა, მერვედიანი ნოტები პაუზებით, ზომაა 6/8; სოულდება ორ თვლაზე. რიტმთან ერთად მღელვარეა ინტონაციაც (იხ. მაგალითი 5).

გამოთქმა „რი-თრო“ საგანგებოდ, რიტმული მხარის მკვეთრად გამოსახვისათვის არის აღებული.

ეს ადგილი გუნდისათვის ასათვისებლად დიდ სირთულეს წარმოადგენს. აქ ხელმძღვანელმა უნდა მიმართოს ყველა იმ ხერხსა და საშუალებას, რაც ზემოთ გვქონდა აღნიშნული. სიტყვა „რი-თროს“ სწორად, რიტმულად გამოთქმისათვის საჭიროა ხელმძღვანელმა სოლმიზაცია დაიხმაროს: გუნდის წევრებს

ჯგუფურად ან ინდვიდულურად, მელოდიის გარეშე რამდენიმეჯერ ვაამეორებინოს სიტყვა „რი-თრო“, რათა მთელი ყურადღება რიტმულ მხარეზე გადაიტანოს. თუ ეს საშუალება არ იკმარებს, მაშინ საჭირო იქნება ინსტრუმენ-

მაგალითი 5

Moderato დეკლამაციით Декламацией

ათი თორმეტი ყაზახი გასწევს თრიალეთისკენა, კოდაზე რომ შემოვიდნენ, წინ იქ დაუხვდათ არსენა.
 И отряд казачий тотчас в Триаleti устремился, лишь вступил в селенье Кода. — перед ним
 Арсен явился.

რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო

ტზე დაკვრის ხერხს მივმართოთ. შემდეგ სასურველია, რომ მომღერლებმაც უსიტყვოდ, მხოლოდ ნოტების დასახელებით, იმღერონ. ყველა ამ საშუალების შემდეგ შესაძლებელი იქნება მელოდიის შეერთება სიტყვებთან.

ნაწარმოებში არსენა შემოდის სინკოპირებულ რიტმზე აგებულ რეჩიტატივით.

მაგალითი 6

Moderato *f* არსენა Арсен

„დრა-სტი ზნა-კომ“, გა-მა - რჯო-ბა!, „კუ-და ი-ლომ“, სა-ი - თყე-ნა?
 „Здра-ствуй, зна-ком“, га-ма-рдже-ба! от-ку - да вы, за-чем при-шли?

რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო

ამის შესაბამისად გუნდის პასუხიც მკვეთრ რიტმზეა აგებული. აქაც მახვილი მეორე და მეხუთე თვლაზე ხედება.

შემდეგ, გუნდი მღერის „რი-თროს“, რომლის ფონზე დეკლამაციით სრულდება შემდეგი ადგილი:

„ერთი ბიჭი გამოგვექცა,
 სახელად ჰქვია არსენა,
 ბრძანება წამოგვილია,
 გვინდა იმისი დაჭერა“.

ამ სტროფის მხატვრული წაკითხვის დროს ყურადღება უნდა გამახვილდეს ტონის ცვალებადობაზე, პაუზებზე, რომ თხრობა მონოტონური არ გამოვიდეს.

ამ დროს გუნდში ორგვარი სიძნელე იქმნება. ქალთა გუნდი მიყვება №6 მაგალითის რიტმს სიტყვებით: „ეს რომ არსენამ გაიგო...“ და ა. შ., ხოლო ვაჟთა გუნდი მღერის „რი-თროს“, მაგრამ არა №5 მაგალითის მიხედვით, არამედ №7 მაგალითის მიხედვით, რაც უკვე სულ სხვა რიტმულ ნაირსახეობას იძლევა.

ნაწარმოების გაგრძელებს დროს ვხვდებით განმეორებებს, მთქმელებისა და გუნდის ურთიერთშენაცვლებას. ფარსადანის გამოსვლას სულ სხვაგვარი რიტმული მონახაზი ახასიათებს. იგი სრულდება ამღერებული მეთექვსმეტედიანი ნოტებით, რომელიც რიტმული ქარგით არსენას გამოსვლას უახლოვდება.

ამას მოსდევს გუნდის პასუხი ძლიერი მღერადი რიტმით.

მაგალითი 7

Moderato მთქმელო III
заввала

ფრთი ბიჭი გამოგვექცა სახელად ჰქვია არსენა, ბრძანება წამოგვლია გვინდა იმჭი დაქერა
Убежал один молодой Одзелашвили Арсена. Раз начальство приказало не идти ему от плена

რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი - რე -
ри-тро ри-тро ри-тро ри-тро ри - ре -
ო

ეს რომ არ სე - ნამ ვა - გო ჩა -
У - слы - хал Ар - сен все ѓ - то и -
ნა -
и - ву - сы - лишь

რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო რი-თრო
ри-тро ри-тро ри-тро ри-тро ри-тро ри-тро

ქვემოთ მოყვანილ მაგალითში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს მახვილებს.

მაგალითი 8

Moderato

მეთექვსმეტედიანი ნოტები, მახვილები, ტემპისა და ზომის დაცვა, სიტყვების სწორად გამოთქმა — ყოველივე ეს გუნდისათვის დიდ სირთულეს წარმოადგენს. ამიტომ გუნდის ხელმძღვანელი ვალდებულია ნაწარმოების შესწავლის დროს გუნდის წევრებს რამდენჯერმე წაუკითხოს სიტყვები ჯერ ნელი ტემპით, შემდეგ კი ტემპის აჩვარებით, ამასთანავე გამოიყენოს ტაშის ცემა, ან ფანქრის დარტყმის რიტმულად აყოლება. ბოლოს, როცა ხელმძღვანელი დარწმუნდება რომ მომღერლები სიტყვებს სწორად და გამართულად გამოთქვამენ, შეიძლება ფორტეპიანოზე მელოდიის რამდენიმეჯერ დაკვრა. ნოტების დასახელებაზე ვარჯიშის დროს არ არის სავალდებულო მახვილების გამოყოფა, მელოდიის სიმღერის დროს კი განსაკუთრებული ყურადღება მახვილებზე უნდა იქნეს გადატანილი.

ამ სავარჯიშოების შემდეგ ხელმძღვანელი (თუ თვითონ არ შეუძლია სიმღერა) დაავალებს და ამღერებს რომელიმე მომღერალს მთელი გუნდისათვის საჩვენებლად. ასეთი საშუალებებით მიზანი აუცილებლად მიღწეული იქნება.

თუ ლეტალურად გავყვებით ა. მაჭავარიანის საგუნდო პოემა-ბალადას, კიდევ არაერთ რიტმულ ნიუანსს შევამჩნევთ. მაგალითად, ნაწარმოების ერთ ადგილას კომპოზიტორი პაუზებით მოითხოვს „რი-თროს“ გამოთქმას; ამასთანავე, ნაწარმოებში, რამდენიმე ტაქტით კოდის წინ ვხვდებით ქორალს. აქ რიტმული მხარე ნაწარმოების დასაწყისს მოგვაგონებს. იგი ნელი ტემპით სრულდება.

დასასრულს, ვხვდებით რიტმის კიდევ ერთ ნაირსახეობას, რომელსაც შეიძლება შეკავებული რიტმი ვუწოდოთ (იხ. მაგალითი 9).

ამ ოთხი ტაქტით, რომლებიც ნაწარმოების კოდას წარმოადგენს, კომპოზიტორი აჯამებს მთელ შინაარსს. პირველი სამი ტაქტი ჩუმად სრულდება, ბოლო კი — ძლიერად. აქ ავტორი შესანიშნავად იყენებს რიტმის მთელ შესაძლებლობებს.

რიტმული მხარის მკვეთრად გამოყოფა ნაწარმოების დასასრულს ნათლად ამჟღავნებს რიტმის მნიშვნელობას მოცემულ მუსიკალურ ნაწარმოებში.



Moderato

Musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Moderato' and the dynamic is 'ppp'.

Soprano part: *ppp* რი-ტრო რი-ტრო

Alto part: *ppp* რი-ტრო რი-ტრო

Tenor part: *ppp* რი-ტრო რი-ტრო

Bass part: *ppp* რი-ტრო რი-ტრო

Continuation of the musical score for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B) voices. The key signature remains two sharps and the time signature is common time. The dynamic is marked 'ff'.

Soprano part: რი-ტრო რი-ტრო რი-ტრო! რი-ტრო!

Alto part: რი-ტრო რი-ტრო რი-ტრო! რი-ტრო!


Tenor part: რი-ტრო რი-ტრო რი-ტრო! რი-ტრო!

Bass part: რი-ტრო რი-ტრო რი-ტრო! რი-ტრო!

ბალადა „არსენას“ მეორე ნახევარი უფრო ქორალურია, მდიდარია მელოდით, ჰარმონიული და პოლიფონიური ხერხებით, ფორმით, ხმათა განაწილებით, მათი ურთიერთშეთარღობითა და პროპორციულობით.

* * *

ჩვენ შეძლებისდაგვარად შევეხეთ ქართული საგუნდო შემსრულებლობის ძირითად საკითხებს; იმ ხერხებსა და საშუალებებს, რომლებიც უნდა გამოიყენოს დირიჟორმა გუნდთან მუშაობის დროს. ცხადია, ჩვენ არ შეგვეძლო ყველაფრის აქ გადმოცემა. გუნდის ხელძღვანელობა ეს წმინდა შემოქმედებითი



მუშაობაა, რომლის პროცესში ხელოვანი ხშირად თვითონ ქმნის სიმღერის
გადაცემის ახალ-ახალ საშუალებებს. ამასთან ერთად, გუნდთან მუშაობის
წესების ცოდნაც, რა გინდ არ უნდა იყოს იგი, ვერ დაეხმარება დირი-
ჟორს, თუ მას, როგორც ყოველ ხელოვანს, საამისო ბუნებრივი ნიჭი არ
გააჩნია. ხოლო სადირიჟორო მონაცემებით დაჯილდოებულ ახალგაზრდა
დამწყებ მუსიკოსს, ვიმედოვნებთ, გარკვეულ სამსახურს გაუწევს აქ წარმოდგე-
ნილი მეთოდური რჩევა-დარიგებანი.



გამოყენებული ლიტერატურა

1. А. М. Горький — Советская литература (доклад на первом Всесоюзном съезде советских писателей, изд. Художественная литература, М. 1939).
2. А. С. Маваренко — Некоторые выводы из моего педагогического опыта I сборник, О коммунистическом воспитании, Учпедгиз, М. 1952.
3. Б. Ф. Асафьев — Русская музыка от начала XIX столетия, изд. М. - Л., 1951.
4. М. И. Глинка — Упражнения для усовершенствования голоса, методические к ним пояснения и вокализы — сольфеджио, Музгиз, М.-Л., 1961.
5. А. Е. Варламов — Полная школа пения, под ред. проф. Богодурова, Музгиз, М., 1935.
6. А. А. Егоров — Теория и практика работы с хором, Музгиз, М., 1951.
7. П. Г. Чесноков — Хор и управление им, Музгиз, М., 1952.
8. მ. ჯავახიშვილი — ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, 1938.
9. კ. კეკელიძე — ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. 1.
10. დ. არაყიშვილი — ქართული ხალხური სიმღერები (მთიელები, სვანები), თბილისი, 1950.
11. შ. ასლანიშვილი — ქართლ-კახეთის ქართული სიმღერების ჰარმონია, თბილისი 1951.
12. ლ. დონაძე — ზ. ფალიაშვილის შემოქმედება, თბილისი, 1959.
13. ლ. გეგეჭკორი — ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, თბილისი, 1959.
14. გ. კაშმაძე — ზ. ფალიაშვილი (ბიოგრაფიული მიმოხილვა), თბილისი, 1948.
15. გრ. ჩუბიკვაძე — ქართული მუსიკალური კულტურა უძველესი დროიდან XIX საუკუნემდე (1944, ხელთნაწერები — ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია).
16. მ ჩიკაშუა — რიტმზე მუშაობა გუნდთან (1954, ხელთნაწერი — ვ. სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია).





შ ი ნ ა ა რ ს ი

ავტორისაგან	83
ქართული საგუნდო ხელოვნების ისტორიიდან	3
გუნდთან მუშაობის ზოგიერთი მეთოდური საკითხი	4
გამოყენებული ლიტერატურა	8
	30

რედაქტორი ვ. ფალიაშვილი
 გამომც. რედაქტორი რ. ხუნდაძე
 ტექრედაქტორი მ. ასათიანი
 კორექტორი ლ. შარაშენიძე

* ხელმოწერილია დასაბეჭდად 8/V-63 წ. ანაწყობის ზომა 7×11,5. ქალაქის ზომა 70×108. ნაბეჭდი თაბახი 2. სააგტორო თაბახი, 1,56. სააღრიცხვო-აგამომცემლო თაბახი 1,65. უფ 04914 შუკვ. № 89 ტირაჟი 1000 ფასი 8 კაპ.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს პროფესიულ-ტექნიკური განათლების სახელმწიფო კომიტეტი.
 თბილისის № 34 ქალაქის პროფესიულ-ტექნიკური სასწავლებელი კამოს ქ. № 68.

Государственный комитет Совета Министров Грузинской ССР по профессионально-техническому образованию.
 Тбилисское городское профессионально-техническое училище № 34 ул. Камо № 68.



Мамия, Исидорович Чикашуа

РАБОТА С ХОРОМ

Методические указания для руководителей хоров.

(на грузинском языке)

Государственное издательство „Подна“
Министерства культуры Грузинской ССР
Тбилиси — 1963

59029-

