

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო  
კონსერვატორია

ეკატერინე შენგელის ასული გოგოლიძე

ქართული ვოკალური ციკლების საკონცერტმაისტერო  
ინტერპრეტაციის საკითხები ოთარ თაქთაქიშვილის  
ვოკალური ციკლების მაგალითზე  
(„ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ და  
„ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“)

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის  
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

MUS 0215.1.8 საშემსრულებლო ხელოვნება (კონცერტმაისტერი)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

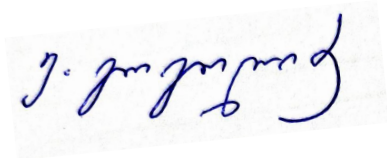
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,  
პროფესორი  
მარინა ქავთარაძე

თბილისი, 2025 წელი

## განაცხადი

„როგორც წარდგენილი სადისერტაციო ნაშრომის ავტორი, ვაცხადებ, რომ ნაშრომი წარმოადგენს ორიგინალურ ნამუშევარს და არ შეიცავს სხვა ავტორების მიერ აქამდე გამოქვეყნებულ, გამოსაქვეყნებლად მიღებულ, ან დასაცავად წარდგენილ მასალებს, რომლებიც ნაშრომში არ არის მოხსენიებული ან ციტირებული სათანადო წესის შესაბამისად.“

ეკატერინე გოგოლიძე (06.05.2025).

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'ე. გოგოლიძე' (E. Gogoladze), is written on a small, rectangular piece of paper.

## მადლობა

განსაკუთრებული მადლობა ჩემს სამეცნიერო ხელმძღვანელს - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, მუსიკოლოგს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს, ქალბატონ მარინა ქავთარაძეს, რომლის ყველა რეკომენდაციამ, ანალიტიკურმა ხედვამ და უზადო პროფესიონალიზმმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა წინამდებარე ნაშრომის შექმნაში. მისი მხარდაჭერა, რჩევები და თანამონაწილეობა კვლევითი პროცესის ყველა ეტაპზე ჩემთვის ფასდაუდებელი იყო.

გულწრფელი და გულითადი მადლობა ჩემს საკონცერტმაისტერო დახელოვნების პედაგოგს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს, ქალბატონ ნანი სანაძეს, ჩემი ბაკალავრიატში სწავლის პერიოდიდან დღემდე გამოჩენილი მუდმივი მზრუნველობის, თავდადებული შრომის და გამორჩეული ყურადღებისთვის. მისი პროფესიული მხარდაჭერა ჩემთვის მოტივაციის მომცემი და განსაკუთრებული მნიშვნელობის მქონე გზამკვლევაა პროფესიულ განვითარების გზაზე.

დიდი მადლობა საქართველოს სახალხო არტისტს, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორ ელდარ გეწაძეს და მის მეუღლეს - თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებულ პროფესორს, ქალბატონ დარეჯან მახაშვილს. მათთან ურთიერთობა და თანამშრომლობა უკვე თვრამეტ მადლიერებით აღსავსე წელს ითვლის. გულწრფელი მადლობა მათ კვლევის პროცესში ღირებული და საინტერესო ინფორმაციის გაზიარებისთვის, აგრეთვე ოთარ თაქთაქიშვილის ხელნაწერი ნოტების სახსოვრად გადმოცემისთვის, რაც ჩემთვის ფასდაუდებელ საგანძურად და მნიშვნელოვან წყაროდ იქცა.

განსაკუთრებული მადლობა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ყოფილ რექტორს, პროფესორ მანანა დოიჯაშვილს, ფასდაუდებელი პროფესიული ცოდნის გაზიარებისთვის.

ურდმესი მადლობა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს - მარიკა ნადარეიშვილს, მაღალი რანგის პროფესიონალს. განსაკუთრებული მადლიერებით ვაფასებ მის მიერ გაწეულ შრომას, ადამიანურ სითბოსა და ყურადღებას.

ასევე მადლიერებას გამოვხატავ ყველა იმ პროფესორის და პედაგოგის მიმართ, ვისთანაც დოქტორანტურაში სწავლის პერიოდში ალტერნატიული სასწავლო კურსები გავიარე. ნინო ჟვანია, მანონ მაჭავარიანი და რუსუდან თაყაიშვილი - თითოეულ მათგანს მადლობას ვუხდის ღირებული ცოდნის გაზიარებისა და სწავლის პროცესის შთამბეჭდავი, საინტერესო და შინაარსიანი ფორმით წარმართვისთვის.

განსაკუთრებული მადლობა ყველა იმ მუსიკოს შემსრულებელს, ვინც დოქტორანტურაში სწავლის პერიოდში პროფესიული დახმარება გამიწია: ირინა შერაზადიშვილი, ოთარ ჯორჯიკია, ზაალ ხელაია, გოჩა დათუსანი, ირინა თაბორიძე, ხათუნა ჭოხონელიძე, სულხან გველესიანი, ელენე საბაშვილი, თინათინ მამულაშვილი, ავთანდილ ჭიქავა, დუდი კვალიაშვილი, შოთა გოგომე, დიმიტრი ბოქოლიშვილი.

მათი პროფესიონალიზმი, თანამშრომლობა და შემოქმედებითი მხარდაჭერა მნიშვნელოვანი წვლილი იყო ჩემი საკონცერტმაისტერო პრაქტიკის გაღრმავებასა და განვითარებაში.

მადლობა კონსერვატორიის რექტორს ბატონ გიორგი ვაჩნაძეს და მთელ ადმინისტრაციას მხარდაჭერისთვის და ნდობისთვის.

გულწრფელი მადლობა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საშემსრულებლო მიმსრთულების დეკანს, ასოცირებულ პროფესორ თეა ბუაძეს - თანადგომისთვის, მეგობრობისთვის, სტიმულისთვის, მუდმივი გულშემატკივრობის და მხარდაჭერისთვის.

დიდი მადლობა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს მდივანს, ასოცირებულ პროფესორს ეკა ჭაბაშვილს - გულისხმიერებისთვის, ყურადღებისთვის და ადამიანური კეთილგანწყობისთვის.

დიდი მადლობა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს-ქალბატონ გულიკო კარიაულს, ასისტენტ პროფესორს გოჩა დათუსანს, სოლო აკადემიური სიმღერის მიმართულების პროფესორ-მასწავლებლებს, კონცერტმაისტერებს და ჩემს ყველა სტუდენტს გამორჩეული გულშემატკივრობისთვის.

მადლობა საკონცერტმაისტერო დაოსტატების მიმართულების პროფესორებს: მიმართულების ხელმძღვანელს - პროფესორ ლალი ბაქრაძეს, ასოცირებულ პროფესორებს: ცირა ქამუშაძეს, თეონა ბუაძეს, ნანი სანაძეს, მარინა ადამიშვილს, ირინა აივაზოვას, ბაკალავრიატში სწავლიდან დღემდე პროფესიული ცოდნის გაზიარებისთვის, საკონცერტმაისტერო ოჯახში მიღებისთვის და მხარში დგომისთვის.

მადლობა ჩემს ოჯახს. მათი თანადგომა ჩემთვის იყო უდიდესი მორალური მხარდაჭერა და მოტივაციის მომცემი.

**ნაშრომს ვუძღვნი მამის ხსოვნას** - ჩემი ცხოვრების მთავარ მეგობარს და მრჩეველს, რომელსაც ყოველთვის სჯეროდა ჩემი იმაზე მეტად, ვიდრე თავად მჯეროდა საკუთარი თავის.

## აბსტრაქტი

სადისერტაციო ნაშრომი ეძღვნება ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების საკონცერტმაისტერო ინტერპრეტაციის კვლევას. კონკრეტულად განხილულია კომპოზიტორის ორი ციკლი „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ (მეცო-სოპრანოს, ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის და „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ (ბარიტონისა და ფორტეპიანოსთვის).

კვლევის მიზანია გამოვლინდეს ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალურ ციკლებში ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების ურთიერთმიმართების, სანოტო ტექსტზე თავისებურებები, გაკეთდეს შესაბამისი რეკომენდაციები კონცერტმაისტერის თვალთახედვით.

ნაშრომი წარმოადგენს ქართული ვოკალური ციკლების საკონცერტმაისტერო ინტერპრეტაციის ანალიზის პირველ მცდელობას.

ვოკალური ციკლების დეტალურმა კომპოზიციურმა და საშემსრულებლო ანალიზმა, დაგვანახა, რომ სიმღერების ფსიქოლოგიური დატვირთვის მქონე მხატვრული სახეების გახსნა ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების ლოგიკური ურთიერთშეწყობით მიიღწევა, სადაც ფაქტურის საერთო დინამიზაციას ხშირად საფორტეპიანო პარტია განაპირობებს, რაც გამორიცხავს ფორტეპიანოს თანმხლებ ფუნქციას ტრადიციული გაგებით. პოეტური აზრის განზოგადება რიგ შემთხვევებში სწორედ საფორტეპიანო პარტიაში ხდება. აქედან გამომდინარეობს ციკლის საშემსრულებლო კონცეფციის თავისებურება - საფორტეპიანო პარტიის ინტერპრეტირებისას მისი ხაზგასმულად რელიეფური წარმოჩენის მოთხოვნა, ვინაიდან ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების ასეთი თანაფარდობა სრულუფლებიან პარტნიორობას გულისხმობს.

**საკვანძო სიტყვებია:** ოთარ თაქთაქიშვილი, ვოკალური ციკლები, საკონცერტმაისტერო ხელოვნება, ვოკალური პოემა, გალაკტიონ ტაბიძე, ნიკოლოზ ბარათაშვილი.

## Abstract

This dissertation explores the collaborative accompanist's interpretation in the vocal cycles of Otar Taktakishvili. Specifically, it focuses on two of the composer's works: *Five Vocal Poems on the Verses by Galaktion Tabidze* (for mezzo-soprano, violin, and piano) and *Seven Poems by Nikoloz Baratashvili* (for baritone and piano).

The aim of the research is to reveal the relationship between the vocal and piano parts in Taktakishvili's vocal cycles, explore the peculiarities of working with the musical text, and offer relevant recommendations from the perspective of the accompanist.

This work represents the first attempt to analyze Georgian vocal cycles from the viewpoint of collaborative (accompaniment) interpretation. A detailed compositional and performance analysis of the vocal cycles demonstrates that the revelation of psychologically charged artistic images is achieved through the logical interplay of the vocal and piano parts. Often, it is the piano part that drives the overall dynamism of the texture, thus excluding the piano's role as merely an accompanist in the traditional sense. In some cases, the generalization of poetic ideas occurs specifically in the piano part.

Consequently, the performance concept of the cycle requires a distinctly expressive interpretation of the piano part, as the equal partnership between the vocal and piano parts assumes a full-fledged collaborative relationship.

**Keywords:** Otar Taktakishvili, vocal cycles, collaborative piano art, vocal poem, Galaktion Tabidze, Nikoloz Baratashvili.

## ს ა რ ზ ე ვ ი

|                                                                                                                     |    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| <b>შესავალი</b> .....                                                                                               | 1  |
| ლიტერატურის მიმოხილვა .....                                                                                         | 5  |
| კვლევის მეთოდები .....                                                                                              | 8  |
| <br>1 თავი.                                                                                                         |    |
| საკონცერტმაისტერო ხელოვნება და მისი ტრადიცია საქართველოში .....                                                     | 11 |
| <br>2 თავი.                                                                                                         |    |
| ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები .....                                                                           | 25 |
| 2.1. ოთარ თაქთაქიშვილის „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის<br>ლექსებზე“ და მისი ინტერპრეტაციის საკითხები .....  | 26 |
| ციკლის საორკესტრო რედაქციის მნიშვნელოვანი ასპექტები .....                                                           | 51 |
| ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე ვაჟა ჩაჩავასეული ინტერპრეტაცია ...                                            | 53 |
| 2.2. ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლი „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი<br>ლექსი“ და მისი ინტერპრეტაციის საკითხები ..... | 58 |
| ოთარ თაქთაქიშვილი - „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“<br>შემსრულებელი .....                                       | 75 |
| <br><b>დასკვნა</b> .....                                                                                            | 81 |
| <b>გამოყენებული ლიტერატურა</b> .....                                                                                | 87 |
| <b>დანართი 1 (სანოტო მაგალითები)</b>                                                                                |    |
| <b>დანართი 2 (სპექტროგრამები)</b>                                                                                   |    |
| <b>დანართი 3 (ინტერვიუ ელდარ გეწაძესთან და დარეჯან მახაშვილთან)</b>                                                 |    |

## შ ე ს ა ვ ა ლ ი

### ქართული ვოკალური ციკლების საკონცერტმაისტერო ინტერპრეტაციის საკითხები ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების მაგალითზე

#### თემის დასაბუთება

საკონცერტმაისტერო ხელოვნება ის სფეროა, რომლის განსაკუთრებული მნიშვნელობა სოლო ვოკალური შემსრულებლობისას ჩანს. ვოკალური ციკლი კი ის ჟანრია, რომელიც კონცერტმაისტერს მისი შესაძლებლობების გამოვლენის ყველაზე კარგ საშუალებას აძლევს.

ვოკალური ციკლის ჟანრისადმი ინტერესი, რომელიც დასავლურ მუსიკაში დასაბამს ბეთჰოვენის „შორეული სატრფოდან“ იღებს და რომანტიკულ მუსიკაში შუბერტის, შუმანის, მუსორგსკის, მალერის, ვოლფის შემოქმედებაში თავის აპოგეას აღწევს, ქართულ მუსიკაში XX საუკუნის 50-60-წლების მიჯნაზე ჩნდება. ამავე წლებს უკავშირდება არაერთი კამერული ჟანრის დაბადება. ვოკალური ციკლის პირველი კლასიკური ნიმუშები იქმნება ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში, როდესაც ქართულ პროფესიულ მუსიკაში მანამდე დამკვიდრებულ მსხვილი მასშტაბური ჟანრებისა და ფორმების სპექტრს, როგორიცაა ოპერა, ორატორია, კანტატა, სიმფონია ახალი კამერული ჟანრები ამდიდრებს; ეს პროცესი დაკავშირებულია ტრადიციული ჟანრების კამერიზაციასთან. აღნიშნულ ჟანრთა განახლების სხვადასხვა ტენდენციებთან ერთად, როგორიც იყო ჟანრთა შერწყმა-შერევის ტენდენციები, ჟანრული ჰიბრიდების წარმოქმნა, ახალი საკომპოზიტორო სისტემებისა და ტექნიკის გამოყენება, ერთ-ერთი უმთავრესი იყო კამერიზაციის, ფსიქოლოგიზაციის ტენდენცია, რომელმაც განსაკუთრებით გამოკვეთა ინდივიდის ფენომენი. კამერიზაციის ტენდენცია გამოიხატა არა მარტო კამერულ-ინსტრუმენტულ ან კამერულ-ვოკალური სფეროების გაძლიერებაში, არამედ ტრადიციული ჟანრების - ოპერის, სიმფონიის, ორატორიის კამერულ გადაწყვეტაში (მაგ: ო. თაქთაქიშვილის „საოპერო ნოველები“, ს. ნასიძის, რ. გაბიჩვაძის კამერული სიმფონიები და სხვ).

„ვოკალური მუსიკა სინთეზური ხელოვნებაა, რომლის სპეციფიკა გამომდინარეობს მუსიკისა და სიტყვის მჭიდრო ურთიერთკავშირიდან. ორი ხელოვნების ეს სინთეზი ვლინდება სხვადასხვა ასპექტში: პოეტური და მუსიკალური

მეტრის ურთიერთკავშირში, პოეტური ტექსტის სტრუქტურის და სალაპარაკო ინტონაციის მუსიკალურ გავლენაში“ (ბაქრაძე, 2012:179). ამ თვალსაზრისით ქართულ მუსიკაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავთ ვოკალურ ციკლებს, რომელთა შემწეობით კომპოზიტორთა შემოქმედებაში შემოდის კლასიკური პოეზიისა და თანამედროვე ავტორების პოეტური სტრიქონები, ხალხური ლექსის მაღალმხატვრული ნიმუშები გამთლიანებული ერთიანი კონცეფციით, როდესაც სინთეზის ჭრილში მონოდრამის მსგავსად ვოკალური ციკლი რიგ შემთხვევებში „ერთი მსახიობის თეატრად“ იქცევა.

50-იანი წლების ბოლოს შექმნილ ვოკალური ციკლების ავტორებს განსაკუთრებით იზიდავთ ვაჟას პოეზია, რომლის ლირიკული შედეგები მუსიკასთან სიახლოვეს ამჟღავნებენ, მხედველობაშია ვაჟას პოეტური ლექსთაწყობის მელოდიურ თავისებურებებში, გამოხატულებას რომ პოულობს „მთის“ კილოს ინტონაციებსა და რიტმებში. შემთხვევითი როდია, რომ თვით ვაჟა-ფშაველამ ბევრ თავის ლექსს „სიმღერა“ უწოდა. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ა.მაჭავარიანის და ო.თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები, რომელთა სახით ვაჟას პოეტურ სიტყვაზე დაფუძნებული შესანიშნავი ქმნილებები დარჩა მუსიკის ისტორიას. როგორც გივი ორჯონიკიძე აღნიშნავს, ქართული ვოკალურ-ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარების ერთ-ერთ უმთავრეს ასპექტს სიტყვისადმი დამოკიდებულება განსაზღვრავს. ამ ევოლუციის პერსპექტივა და გეზი მიმართულია სიტყვის მელოდიაზე გადატანიდან პოეტური ტექსტის მუსიკალობასა და ქვეტექსტის გამოვლენაზე, მარტივი ინსტრუმენტული თანხლებიდან ისეთ ფორმებზე გადასვლაზე, რომელშიც თანაბარმნიშვნელოვანია ჟანრობრივი მრავალფეროვნება, ორივე საწყისი - ვოკალურიც და ინსტრუმენტულიც (ორჯონიკიძე, 1977:36).

ქართულ პროფესიულ მუსიკაში 60-70-იანი წლებიდან გავრცელებულ ვოკალური ციკლის ჟანრში შეიძლება გამოიყოს ნაწარმოებების ორი ჯგუფი<sup>1</sup>: პირველ მათგანს მივაკუთვნებთ ციკლებს, რომლებიც კლასიკურ პოეზიას, უმეტესად ქართულს ემყარება; მეორე ჯგუფს მიეკუთვნებიან ხალხურ ლექსებზე შექმნილი ვოკალური

<sup>1</sup>სტილურად განსხვავებული სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორთა ვოკალური ციკლები: ალექსი მაჭავარიანის „ხუთი მონოლოგი ვაჟა ფშაველას ლექსებზე“, 1965; „ოთხი ბალადა უილიამ შექსპირის ტექსტზე“, 1968; სულხან ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ – 1969; თენგიზ შავლობაშვილის „დედა“, 1971; გოგი ჩლაიძის „სიყვარულის სიმღერები“ – 1972; რეზო ჩიტაშვილის „კაფიები“ – 1973; ვახტანგ ჭულუხაძის „ა, ის ღრუბელნი მიყვარან“ – 1975; ტარიელ ბაქრაძის „ცხრა ვოკალური მინიატიურა“, 1976; ელიზბარ ლომდარიძის „სიყვარულის ლირიკა“, 1977; ნოდარ გაბუნias „სტანსები“, 1977; ვაჟა აზარაშვილის „თეატრალური ნიღბები“, 1980 და სხვ.

ციკლები, რომლებშიც უფრო ხაზგასმულია ხალხური პოეტური ტექსტისადმი მიმართვა და მუსიკალურ ფოლკლორთან კავშირი, მათ შორის ე.წ. „ეთნოგრაფიული ტიპის“ ციკლები. ორივე მათგანში ვლინდება მეოცე საუკუნის ევროპული მუსიკალური ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი სხვადასხვა ხერხების და მრავალფეროვანი გამომსახველი საშუალებების გამოყენება, ლირიკული ჟანრის ფსიქოლოგიზაციის ტენდენცია. ვოკალური ციკლი ის ჟანრი აღმოჩნდა, რომლის ჩარჩოებშიც ქართველმა კომპოზიტორებმა რამდენიმე მნიშვნელოვანი საკითხი გადაჭრეს. მათ შორის ისეთის როგორიცაა ინდივიდუალური საკომპოზიტორო ენის ფორმირება, ახალი მუსიკალური ჟღერადობის დამკვიდრება, სიტყვასა და მუსიკას, ვოკალსა და ფორტეპიანოს შორის ურთიერთობის ახალი გზების ძიება.

### თემის არჩევანი

ერთის მხრივ, ვოკალური ციკლების როლმა XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მუსიკაში და ჩემი, როგორც შემსრულებლის ინტერესმა ამ ჟანრისადმი, ვინაიდან ვოკალური ციკლი საკონცერტმაისტერო კუთხით ყველაზე მეტ საშუალებას აძლევს კონცერტმაისტერს მისი შესაძლებლობის გამოვლენისათვის, მით უფრო რომ საშემსრულებლო ანალიზის და საკონცერტმაისტერო ინტერპრეტაციის კუთხით ეს ჟანრი მეცნიერულად ნაკლებად არის შესწავლილი, განსაკუთრებით ქართულ მუსიკასთან მიმართებით. ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები კი ამ მხრივ მადლიერი მასალაა სამეცნიერო კვლევისათვის. წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს პირველ პრეცედენტს ამ თვალსაზრისით.

ოთარ თაქთაქიშვილის ნაწარმოებების შესრულება ხშირად მიწევს სხვადასხვა რანგის მომღერლებთან, იმდენად რამდენადაც ჩემი საკონცერტმაისტერო მოღვაწეობა კონსერვატორიაში სოლო აკადემიური მიმართულებით მეთვრამეტე წელს ითვლის, რომელმაც როგორც სტუდენტებთან, ისე პროფესიონალ მომღერლებთან მუშაობის გამოცდილება შეძინა. 2007 წლიდან კონსერვატორიაში მუშაობამ სოლო აკადემიური ვოკალის, კამერული სიმღერის და ვოკალური ანსამბლის მიმართულებებზე არაერთ ღვაწლმოსილ პროფესორთან და პედაგოგთან ურთიერთობის შესაძლებლობა მომცა.

მადლიერი ვარ თითოეული მათგანის უზარმაზარი პროფესიული ცოდნის გაზიარებისთვის<sup>2</sup>.

### **ნაშრომის კვლევის საგანი**

ნაშრომის კვლევის საგანია ოთარ თაქთაქიშვილის გამორჩეული მხატვრული ღირებულების ვოკალური ციკლები, „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ მეცო სოპრანოს, ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის და „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ ბარიტონისა და ფორტეპიანოსათვის.

**კვლევის ობიექტია** ამ ნაწარმოებების **საკონცერტმაისტერო ინტერპრეტაციის საკითხები**. მათ შექმნის თარიღებს თითქმის 30 წელი აშორებს და მიუხედავად მათი მაღალი მხატვრული ღირებულებისა, განსხვავებულია მათი შესრულების ინტენსივობაც - ვოკალური ციკლი „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ კომპოზიტორის ერთ-ერთი პოპულარული რეპერტუარული ნაწარმოებია, მაშინ როდესაც „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ იშვიათად სრულდება.

### **ნაშრომის მიზანი**

**სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია** - გამოვლინდეს ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალურ ციკლებში, ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების ურთიერთმიმართების, სანოტო ტექსტზე მუშაობის თავისებურებები და შესაბამისი რეკომენდაციები კონცერტმაისტერის თვალთახედვით.

### **კვლევის ამოცანები**

**დასახული მიზანი რამოდენიმე ამოცანის გადაჭრას საჭიროებდა:**

1. ზოგადად საკითხის ირგვლივ არსებული ლიტერატურის მოძიება და დამუშავება, მათ შორის საკონცერტმაისტერო შემსრულებლობასთან, ჟანრის ევოლუციასთან მიმართებაში დასავლურ და ქართულ მუსიკაში, ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებასთან კავშირში;

<sup>2</sup> ნანი სანაძე, გულიკო კარიაული, ელდარ გეწაძე, დოდო დიასამიძე, დარეჯან მახაშვილი, გოჩა დათუსანი, საკონცერტმაისტერო კათედრა: ლალი ბაქრაძე, ცირა ქამუშაძე, თეა ბუაძე, ირინა აივაზოვა, მარინა ადამიშვილი.

2. საანალიზო ნაწარმოებების ინტონაციური, დრამატურგიული და კომპოზიციური, ჟანრულ-სტილისტური ანალიზი;
3. კომპოზიტორის პოეტურ ტექსტთან მუშაობის პრინციპის გამოკვეთა;
4. ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების ურთიერთმიმართების საკითხის შესწავლა, პოეტური ტექსტისა და ვოკალური ინტონირების პრობლემა, სანოტო ტექსტზე მუშაობის თავისებურებები, ურტექსტზე დაყრდნობით მის ინტერპრეტაციაზე მუშაობა (დინამიკური ნიშნების, შტრიხების, კომპოზიტორის რემარკები და ა.შ.);
5. დასახული პრობლემის შესწავლა, ციკლების ინტერპრეტაციის, მათში საფორტეპიანო პარტიის დრამატურგიული ფუნქციის გამოკვეთის მიზნით სანოტო ტექსტის და არსებული აუდიო ჩანაწერების ანალიზი;
6. საშემსრულებლო, მათ შორის საკუთარი პრაქტიკიდან მიღებული რეკომენდაციების შემუშავება.

### ლიტერატურის მიმოხილვა

თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები საშემსრულებლო კუთხით არ გამხდარა კვლევის ობიექტი. საკვლევ თემასთან დაკავშირებული ლიტერატურის განხილვა მართებულად მივიჩნიეთ დაგვეჯგუფებინა თემატურ ბლოკებად, განსახილველი საკითხების შესაბამისად იმ წყაროების გამოკვეთით, რომლებიც განსაკუთრებით ყურადსაღებია ჩვენი ნაშრომის კონტექსტში:

კამერულ ვოკალურ მუსიკასთან დაკავშირებული მდიდარი სამეცნიერო ლიტერატურიდან, რომელიც ჩვენს მიერ იქნა შესწავლილი, განსაკუთრებით დაგვებმარა ლიტერატურა **ვოკალური ციკლის**, მისი ჟანრული სპეციფიკის, დრამატურგიის შესახებ, როგორც თეორიულ, ისე ისტორიულ კონტექსტში: სახელმძღვანელოები „ვოკალური მუსიკის ფორმების შესახებ“, რომელშიც განხილულია კამერულ-ვოკალური ციკლის წარმოშობის, სტრუქტურის, კონცეფციის პრობლემები და თეორიული დასაყრდენი მოგვცა აღნიშნული საკითხების კვლევაში (Ручьевская, 2022)

ვოკალური პოემის ჟანრის და მისი გამთლიანების პრინციპების შესახებ საკითხების კვლევაში მნიშვნელოვნად მივიჩნიეთ ე. პრიხოდსკაიას სტატია (Приходковская, 2009)

ვოკალური ციკლების ცალკეული ნომრების ფორმის ანალიზის დადგენის კუთხით - „მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი“ (არუთინოვი-ჯინჭარაძე, ნადარეიშვილი, 2012).

**ქართული კამერულ-ვოკალური მუსიკის** შესახებ - ელისაბედ ბალანჩივაძის 20-50-იანი და 60-80-იანი წლების ქართული კამერული ვოკალური მუსიკის შესახებ ნარკვევებმა, საშუალება მოგვცა არა მარტო გამოგვეჩია ამ პერიოდის საუკეთესო ნაწარმოებები ქართულ მუსიკაში, რომლებიც შედიოდა ქართველი მომღერლების საშემსრულებლო რეპერტუარში, არამედ განგვესაზღვრა ქართული კამერულ-ვოკალური ჟანრის ევოლუციის ძირითადი თავისებურებები, პოეტურ სიტყვისთან კავშირი, როგორც კომპოზიციური პროცესის იმპულსი, ასევე ჟანრის დრამატიზაციის და ციკლიზაციის საკითხები და სხვ. (ბალანჩივაძე, 1998; ბალანჩივაძე, 2004 )

**ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებისა და მისი ვოკალური ციკლების შესახებ** - გ. ტორაძის (ტორაძე, 2006) და ე. პოლიაკოვას (Полякова, 1979) მონოგრაფიები. ამ შემთხვევაში ჩვენი ინტერესი ორივე ფაქტორით იყო განპირობებული, როგორც ინტერესით კომპოზიტორის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ამსახველი წყაროსადმი, ისე შემოქმედების შესწავლის კუთხით, მის ვოკალურ ჟანრთან კავშირში. კერძოდ, გულბათ ტორაძის წიგნის I თავში, ხოლო პოლიაკოვას წიგნის III თავში წარმოდგენილია ო. თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების შექმნის ისტორია, მათ შორის - „ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“, თუმცა ვერც ერთ მათგანში ვერ მოხვდა კომპოზიტორის შემოქმედების ბოლო პერიოდში შექმნილი ნაწარმოებები, მათ შორის ვოკალური ციკლები, თუნდაც იმიტომ, რომ მაგ. პოლიაკოვას წიგნის გამოცემის თარიღი წინ უსწრებს კომპოზიტორის ბოლო პერიოდის შემოქმედებას, რომელიც ჩვენი განსაკუთრებული ინტერესის საგანს წარმოადგენდა. ცხადია, არც ერთ მათგანში არ განიხილება ნაწარმოებების საშემსრულებლო სპეციფიკასთან დაკავშირებული საკითხები.

წიგნში - **ოთარ თაქთაქიშვილი „სტატიები და ნარკვევები“** (ქავთარაძე, 2006) - მ. ქავთარაძის, ნ. ქავთარაძის, ნ. ჟღენტის და გ. ტორაძე თაქთაქიშვილის

შემოქმედებას სხვადასხვა ასპექტში განიხილავენ. მათგან ჩვენი ინტერესი მიიპყრო ნატო ჟღენტის სტატიამ: „ოთარ თაქთაქიშვილის გვიანდელი ვოკალური ციკლის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ“, რომელიც „ბარათაშვილის შვიდი ლექსს“ ეხება. ავტორი ძირითადად იკვლევს თაქთაქიშვილის მხატვრული აზროვნების საკითხებს, რომელიც ასახავს იმ წლების ქართული მუსიკის საერთო ტენდენციებს.

**ვოკალური ციკლების რედაქციების შედარების** თვალსაზრისით საინტერესო იყო გალაქტიონის ლექსებზე დაწერილი ვოკალური ციკლის საორკესტრო რედაქციის განხილვა მუსიკოლოგ ვ. გოგოტიშვილის ნაშრომში „თაქთაქიშვილის „5 ვოკალური პოემა გ. ტაბიძის ლექსებზე“ და თანამედროვე ქართული მუსიკის კილო-ჰარმონიული ენის ზოგადი საკითხისთვის.“ ასევე ი. ქუთათელაძის ნაშრომი, რომელიც „5 ვოკალური პოემა გალაქტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ მეორე რედაქციის საორკესტრო ვერსიას კილო-ჰარმონიული საკითხებს იხილავს და არსებითად ვ. გოგოტიშვილის ნაშრომს ეყრდნობა.

**მნიშვნელოვანი იყო ვოკალურ ლირიკაში პოეტური სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის პრობლემებისადმი** მიძღვნილი ლიტერატურის გაცნობა, როგორც ზოგადად (Васина-Гроссман, 1972; Васина-Гроссман, 1978; Ручьевская, 1973), ისე განსაკუთრებით, გალაქტიონის და ბარათაშვილის პოეზიასთან და მათ სტილისტიკასთან მიმართებით. კონკრეტულად კი იმ ნიმუშების, რომელიც ჩვენს საანალიზო ციკლებშია გამოყენებული, მათი შექმნის ინსპირაციის პირველწყაროები მოვიძიეთ წიგნებში - ნოდარ ტაბიძე „გალაქტიონი“ („ნაკადული“ -თბილისი 1982) (თბილისი 2000), გალაქტიონ ტაბიძე - რჩეული ლირიკა ორ ტომად (საბჭოთა საქართველო“ 1971), „ცხოვრება და პოეზია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა“ იონა მეუნარგია („საბას წიგნები“ 2016) და სხვ.

### **საფორტეპიანო და კერძოდ საკონცერტმაისტერო შემსრულებლობისადმი მიძღვნილი ლიტერატურა:**

მნიშვნელოვანი დახმარება გაგვიწია ლიტერატურის გაცნობამ საშემსრულებლო საკითხებთან და კონკრეტულად კონცერტმაისტერის მუშაობის თავისებურებების შესახებ: განსაკუთრებით გამოვყოფთ ჯ. მურის - (Moore, 1956; Мур, 1987), ე. შენდეროვიჩის - (Шендерович, 1996) და ვ. ჩაჩავას - „Важа Чачава. Артист и учитель“ (Парин, А. 2018) ნააზრევს, რომელსაც ზოგადად საკონცერტმაისტერო საშემსრულებლო

კუთხით ვემყარებით; ასევე გ. ნეიჰაუზის, ვ. ვანსლოვის, მ.ლიბერმანის, (Нейгауз, 1987; Ванслов, 2008; Либерман, 1988; Лебедев, 2020), ლ. ბაქრაძის (ბაქრაძე, 2015; ბაქრაძე, 2017; ბაქრაძე, 2019, ბაქრაძე, 2020) შრომებმა.

ქართულ ვოკალური ციკლების შემსრულებლობის საკითხებთან მიმართებით იშვიათად გამონაკლის წარმოადგენს სტატიები - ლ. ბაქრაძის „ტარიელ ბაქრაძის „ცხრა ვოკალური მინიატურა“ (საშემსრულებლო თვალთახედვა)“ (ბაქრაძე, 2012: 173-191) და ც. ქამუშაძის „საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხისთვის თენგიზ შავლობაშვილის ვოკალურ ციკლში „დედა“ (ქამუშაძე 2012: 191- 206), რომლებიც კონკრეტული ნაწარმოებების სრულფასოვან ანალიზს წარმოგვიდგენენ საკონცერტმაისტეროს შემსრულებლობის თვალსაზრისით.

ზემოაღნიშნულ წიგნებსა და სტატიებში გამოთქმული მოსაზრებები ჩვენს მიერ შესწავლილი და გააზრებულია სადისერტაციო ნაშრომის საკვლევ საკითხებთან მიმართებაში.

## **კვლევის მეთოდები**

### **ნაშრომში გამოყენებული კვლევის მეთოდები:**

1. ემპირიულ (დაკვირვება, აღწერა) მეთოდზე დაყრდნობით განხორციელდა კონკრეტული მუსიკალური მასალის პირველადი ანალიზი და სიტყვისა და მუსიკის კავშირის ურთიერთობის შესწავლა;
2. ისტორიზმის პრინციპი, ვინაიდან თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების შესწავლა წარმოუდგენელია იმ გამოცდილების და ისტორიული ეტაპების შესწავლის გარეშე სინქრონულ და დიაქრონულ ჭრილში, რომელიც ამ ჟანრმა განვლო, მათ შორის ინტერპრეტაციის კუთხით; აღნიშნული მიდგომა გამოყენებულია პარალელებისა და ანალოგების ძიებისას საკვლევ მასალასთან მიმართებით;
3. კომპლექსურმა მეთოდმა შესაძლებლობა მოგვცა საკვლევი საკითხი შეგვესწავლა მომიჯნე სფეროების კონტექსტში (პოეზია, ლიტერატურა);
4. კომპარატიულ მეთოდზე დაყრდნობით განხორციელდა თაქთაქიშვილის ორი ციკლის ერთმანეთთან შედარება სხვადასხვა პარამეტრებით, მათთვის დამახასიათებელი თავისებურებებიდან გამომდინარე, მათ შორის საკონცერტმაისტერო შემსრულებლობის კუთხით;

5. სპეციფიკურ ანალიტიკურ მეთოდებზე დაყრდნობით განხორციელდა თაქთაქიშვილის ციკლების ანალიზი თეორიულ და საშემსრულებლო ჭრილში;

6. თვისობრივ კვლევის მეთოდზე დაყრდნობით გაკეთდა ჩაღრმავებული ინტერვიუ „ბარათაშვილის 7 ლექსის“ პირველ შემსრულებელთან, ელდარ გეწამესთან, რომელიც ნაშრომის დანართშია წარმოდგენილი;

7. კვლევის შედეგების გამოსაკვეთად დასკვნაში დაგვჭირდა ინდუქციურ-დედუქციური მეთოდის გამოყენება.

**ნაშრომის სიახლე** მდგომარეობს იმაში, რომ ესაა ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების საშემსრულებლო კუთხით შესწავლის პირველი მცდელობა, რომელიც ეყრდნობა ამ ნაწარმოებების საუკეთესო საშემსრულებლო და პირადად ჩემს საკონცერტმაისტერო გამოცდილებას.

ვფიქრობთ, ეს ნაშრომი **პრაქტიკული ღირებულების** მქონეა არა მარტო სტუდენტებისთვის, არამედ პედაგოგებისთვისაც, რადგან ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ მრავალმხრივი ანალიზი გაუადვილებს მათ ციკლებზე მუშაობას.

### **ნაშრომის სტრუქტურა:**

შესავალი, რომელშიც დასაბუთებულია თემის აქტუალობა, ჩამოყალიბებულია მიზანი და ამოცანები, კვლევის ობიექტი და საგანი, კვლევის მეთოდები, გამოყენებული ძირითადი ლიტერატურის მიმოხილვა, ნაშრომის სიახლე და პრაქტიკული მნიშვნელობა.

I თავი - „**საკონცერტმაისტერო ხელოვნება და მისი ტრადიცია საქართველოში**“, წარმოგვიდგენს ვოკალურ ჟანრში კონცერტმაისტერის როლისა და ფუნქციის ისტორიულ რეტროპექტივას, მათ შორის საქართველოში; რა გზა განვლო ფორტეპიანომ აკომპანემენტიდან თანასწორუფლებიან პარტნიორამდე);

II თავი - **ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები** მოიცავს ორ ქვეთავს:

2.1. ოთარ თაქთაქიშვილის „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ და მისი ინტერპრეტაციის საკითხები, და

2.2. ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლი „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ და მისი ინტერპრეტაციის საკითხები; აღნიშნულ ქვეთავებში თანმიმდევრულად განიხილება ციკლებში შემავალი სიმღერების ანალიზი სხვადასხვა რაკურსით, მათ შორის ინტერპრეტაციის კუთხით.

**დასკვნა,** რომელშიც წარმოდგენილია ვოკალური ციკლების ანალიზზე დაყრდნობით შედარებითი კვლევის შედეგები და საშემსრულებლო ხასიათის რეკომენდაციები.

ნაშრომის ბოლოს წარმოდგენილია გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხა და თან ახლავს 3 დანართი:

**I დანართი** - სანოტო მაგალითები;

**II დანართი,** რომელშიც ასახულია სხვადასხვა საშემსრულებლო ვერსიების აუდიოჩანაწერების სპექტროგრამები (4), კერძოდ, ვოკალური ციკლიდან „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ სიმღერები „დედაო ღვთისავ“ და „ქალაქში მტვერში“ ვაჟა ჩაჩავას, ირინა არხიპოვას და ლიანა ისაკაძის ინტერპრეტაციით და ეკა გოგოლიძის და ირინა შერაზადიშვილის ინტერპრეტაციით

**III დანართი,** რომელშიც წარმოდგენილია ინტერვიუ ელდარ გეწაძესთან და დარეჯან მახაშვილთან.

## I თავი

### საკონცერტმაისტერო ხელოვნება და მისი ტრადიცია საქართველოში

არცერთი ინსტრუმენტული აკომპანემენტი არ ასრულებს ისეთ მნიშვნელოვან დრამატურგიულ როლს, როგორც ვოკალური ნაწარმოებების აკომპანემენტი, კერძოდ კი სარომანსო და სასიმღერო შემოქმედებაში. სასიმღერო ჟანრის ევოლუცია ხანგრძლივ პერიოდს, საუკუნეებს ითვლის. XIX საუკუნის დასაწყისში ვოკალური მინიატურები - დასავლეთევროპული მუსიკის მაგალითზე გულისხმობდა გიტარის ტიპის აკომპანემენტს და წამყვანი ფუნქცია მასში ჰქონდა მელოდიას და პოეტურ ტექსტს. ანალოგიური დატვირთვა ჰქონდა მას ქართულ მუსიკაში კლასიკოსთა პირველი თაობის და მათ წინამორბედთა სარომანსო შემოქმედებაში, კერძოდ მელიტონ ბალანჩივაძის, დიმიტრი არაყიშვილის, ია კარგარეთელის, ანდრია ყარაშვილის და სხვათა შემოქმედებაში. სარომანსო ჟანრის სპეციფიკა გულისხმობს ვოკალის უპირატესობას და ფორტეპიანოს დაქვემდებარებული თანმხლებას აკომპანემენტის ფუნქციით. ქართველ კომპოზიტორთა მეორე თაობიდან დაწყებული, სარომანსო და სასიმღერო შემოქმედებაში იზრდება ფორტეპიანოს როლი და მნიშვნელობა. კონკრეტულად ამ შემთხვევაში პიანისტი უკვე თანასწორ უფლებიან პარტნიორად იქცევა, შესაბამისად ის ხდება ანსამბლისტი. მხატვრული აკომპანემენტის განსაკუთრებული როლი და მნიშვნელობა ვლინდება ვოკალურ ციკლებში, რომლებიც თავისი შინაარსით შეიძლება იყოს გათანაბრებული ინსტრუმენტულ ანსამბლებთან, როგორც არის დუეტი, ტრიო, საკონცერტო ჟანრის ნაწარმოებები. მე-19 საუკუნის დასავლური მუსიკის ისტორიიდან შეიძლება გავიხსენოთ შუმანის „პოეტის სიყვარული“, „ქალის სიყვარული და ცხოვრება“, მალერის „მოხეტიალე შეგირდის სიმღერები“, მუსორგსკის „სიკვდილის სიმღერები და ცეკვები“, „უმზეოდ“ და ა.შ.

გასული წლების საკონცერტო პრაქტიკა გვიდასტურებს საოპერო მომღერლების მისწრაფებას კამერული ნაწარმოებების შესრულებისადმი, რაც ჩვენ ქართულ სინამდვილეშიც პრაქტიკით დასტურდება იგივე გიორგი გაგნიძის, ნინო სურგულაძის, ოთარ ჯორჯიკიას, ქეთევან ქემოკლიძის და მრავალი სხვა საოპერო მომღერლის პრაქტიკა ადასტურებს იმას, რომ ხშირია მათი გამოსვლები კამერული რეპერტუარით ფართო მსმენელის წინაშე. უდავოა ისიც, რომ საოპერო მომღერალი ცდილობს

აითვისოს კამერული რეპერტუარი იმდენად, რამდენადაც ეს მისი შემოქმედებითი მუშაობის ძალიან მნიშვნელოვანი რგოლია. კამერულ შემსრულებლობას მომღერლის ყურადღება გადააქვს მუსიკალური ფორმის კონსტრუქციის იმ თავისებურებებზე, მუსიკალური ფრაზის იმ გამომსახველობაზე, სიტყვასთან დამოკიდებულებაზე და კილო-ჰარმონიული განვითარების, ფაქტურის ისეთ კომპონენტებზე, რომელიც შესაძლოა საოპერო ნაწარმოებში არ იყოს იმდენად ხაზგასასმელი.

უცხოურ ლიტერატურაში ამ საკითხებს ეხება და ბრწყინვალე საკონცერტმაისტერო ანალიზის აკეთებს ჯერალდ მური, რომლის ნააზრევში დეტალურად არის განხილული შუბერტის, შუმანის, ბრამსის, რიჰარდ შტრაუსის კამერულ-ვოკალური ნაწარმოებები, რაც შეიძლება ითქვას, ძირითად სახელმძღვანელო მასალას წარმოადგენს ნებისმიერი კონცერტმაისტერისთვის, რომელიც ცდილობს სრულად გაიაზროს მისი პროფესიის ალფა და ომეგა.

ჩვენ ყურადღებას ვამახვილებთ კონცერტმაისტერის მუშაობის იმ ზოგად პრობლემებზე, რომელიც ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებების შესრულების პროცესშიც აქტუალურია. წმინდა საკონცერტმაისტერო ამოცანას წარმოადგენს ნებისმიერი ნაწარმოების ისტორიული ასპექტის გათვალისწინება, რომელიც კონცერტმაისტერის ყოველდღიურ პრაქტიკაში განსაკუთრებულ ყურადღებას საჭიროებს, როდესაც ის იწყებს საფორტეპიანო პარტიაზე, მის ტექნიკურ და მხატვრულ ამოცანებზე მუშაობას.

### კონცერტმაისტერის როლი

პიანისტი -კონცერტმაისტერის როლი აკადემიური ვოკალის მიმართულებით, ძალიან საინტერესო, სპეციფიკური, მრავალფეროვანი და მეტად საპასუხისმგებლოა. მრავალფეროვანია საკონცერტმაისტერო რეპერტუარი: მოიცავს საოპერო, საგუნდო და კამერულ ნაწარმოებს. განსხვავებულია კონცერტმაისტერის სამუშაო პროცესი: დირიჟორთან - საოპერო სპექტაკლების მომზადების კუთხით, აკადემიურ სოლო მომღერალთან, ვოკალურ ანსამბლებთან, გუნდთან. სპეციფიკურ მიდგომებს საჭიროებს თითოეულ მათგანთან მუშაობა.

განსხვავებულია კონცერტმაისტერის როლიც დამწყებ და პროფესიონალ მომღერალთან. განსხვავებაზე გავამახვილებთ ყურადღებას და კონცერტმაისტერის პოზიციიდან საპასუხისმგებლო დეტალებს განვიხილავთ.

სტუდენტებთან მუშაობა უკავშირდება უამრავ კონცერტს, გამოცდას, მასტერკლასს, კონკურსს, რასაც დიდი რუტინული სამუშაო პროცესი უძღვის წინ. იგულისხმება მუშაობა ნაწარმოების კონცეფციაზე, თითოეულ ფრაზაზე, სიტყვაზე, მხატვრულ გააზრებაზე, არტიკულაციაზე, ინტონაციურ სიზუსტეზე და ა.შ. ეს პროცესი საინტერესოსთან ერთად ერთგვარი გამოწვევაა, ვინაიდან ფეხდაფეხ მისდევ სტუდენტის შემოქმედებით განვითარებას და თავისთავად მისი წარმატების ნაწილი ხდება.

განსხვავებულია კონცერტმაისტერის როლი სცენაზე სტუდენტთან მუშაობისას, რომელიც კულისებიდანვე მისი დიდი ფსიგოლოგიური მომზადებით იწყება. ნებისნირი შემსრულებლის სცენაზე გასვლას საკონცერტო მღელვარება ახლავს. სტუდენტის მღელვარებას, როდესაც პროფესიონალური უნარები ჩამოყალიბების პროცესშია, სცენიური გამოუცდელობა ემატება, რაც ხშირად სცენაზე არაპროგნოზირებად ვითარებას ქმნის. არაერთხელ მქონია შემთხვევა, როდესაც სტუდენტი კონცერტზე ნაწარმოების შესრულებისას დელზისგან ტოვებს რამდენიმე ტაქტს, ავიწყდება სიტყვა, არ უსმენს საფორტეპიანო შესავალს და ვერ პოულობს საწყის ინტონაციურ ნოტს, არ ყოფნის სუნთქვა და არღვევს რიტმულ ნახაზს. ეს მნიშვნელოვანი ხარვეზები კონცერტმაისტერის დროული რეაგირების შემთხვევაში, შეიძლება შეუმჩნეველი დარჩეს მსმენელისთვის. კონცერტმაისტერისთვის მნიშვნელოვანია ლავირების უნარი, ინტუიცია, სცენიური გამოცდილება, პასუხისმგებლობის გრძნობა, რაც თავისთავად პროფესიული უნარების ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილია. კონცერტმაისტერი სცენაზე ყოველთვის სტუდენტის შესაძლებლობებს უნდა მოერგოს. სტუდენტს შეგრძნება უნდა ჰქონდეს, რომ სცენაზე არამხოლოდ გამოცდილ მუსიკოსთან ერთად გადის, არამედ უნდა გრძნობდეს, რომ სცენაზე კონცერტმაისტერი ეიმედება. სწორედ ამიტომ, როდესაც კონცერტმაისტერისთვის კარგადაა ნაცნობი ახალგაზრდა მომღერლის შესაძლებლობები, კონკურსებში მონაწილეობისას წარმატების შანსი მნიშვნელოვნად იზრდება.

დამწყები მომღერლის ტემბრს, ჯერ არ აქვს სრულად ფორმირებული საოპერო ხმის ჟღერადობა, ამიტომაც განსაკუთრებული სიფრთხილით საჭიროებს საფორტეპიანო თანხლების ბალანსს. ასევე საყურადღებოა დამწყები მომღერლის ვოკალური სუნთქვის გათვალისწინება, ამიტომ სამუშაო პროცესში, ხშირად ხდება შეთანხმება კონცერტმაისტერთან ერთად, თუ სად იქნას ფრაზაში გამოყენებული ვოკალური სუნთქვა ისე, რომ წინადადების აზრის ჩამოყალიბებას არ შეეშალოს ხელი. დამწყები მომღერლისთვის ასევე სირთულეს წარმოადგენს მისთვის უცხო ენაზე შესრულებული ნაწარმოებები, არა მხოლოდ სიტყვის წარმოთქმის მხრივ, არამედ უცხო ენაზე განსხვავებული კითხვის სპეციფიკიდან გამომდინარეც. ამიტომ, სასურველია კონცერტმაისტერმა იცოდეს კითხვა იმ ენებზე, რომლებზეც არის ძირითადი საოპერო თუ კამერული რეპერტუარი აგებული, რათა დაეხმაროს დამწყებ მომღერალს ვოკალური ტექსტის ზუსტ წარმოთქმაში და სიტყვაში მახვილის სწორად დასმაში. მუსიკალურ ნაწარმოებში არა მხოლოდ ვოკალური ტექსტის, არამედ თითოეული სიტყვის შინაარსის ცოდნას, უზარმაზარი მნიშვნელობა აქვს როგორც ნაწარმოების განწყობის გადმოცემის, მხატვრული აზრის გამოხატვის, ასევე ვოკალური ბგერის სწორად წარმოქმნაშიც კი. სასურველი და სავალდებულოც კია, რომ ვოკალური ტექსტი არა მხოლოდ ზოგადი შინაარსის მიხედვით იქნეს ნათარგმნი, არამედ კონკრეტული სიტყვის თარგმანის მიხედვით იქნეს გააზრებული. ეს კიდევ მეტი სიმძაფრით კამერულ რეპერტუარს ეხება, რადგან ზოგადად, თუ საოპერო პარტიებში მომღერალი ერთი პერსონაჟია მთელი ოპერის განმავლობაში, კამერულ რეპერტუარში, ხშირად ერთ კონკრეტულ ნაწარმოებში სხვადასხვა პერსონაჟის განსახიერება უწევს, რაც მის გამოსვლას „ერთი მსახიობის თეატრად“ აქცევს.

ახალგაზრდა მომღერალს ასევე რიტმული თვალსაზრისითაც აქვს ხოლმე სირთულეები, მაგ: ნაწარმოებში მუსიკალური ზომის ხშირი შეცვლა. სასურველია კონცერტმაისტერმა გამძაფრებული სიზუსტით დაიცვას რიტმული სურათი და საჭიროების მიხედვით ოდნავ გამოყოს კიდევ საყრდენი ინტონაციური ბგერები, განსაკუთრებით მარცხენა ხელის პარტიის ბანის ბგერები, რათა გაუადვილდეს დამწყებ მომღერალს რიტმული საყრდენების პოვნა. გარდა პროფესიული თანადგომისა, დამწყებ მომღერალს დიდ ფსიქოლოგიურ დახმარებას უწევს კონცერტმაისტერი როგორც სცენაზე, ასევე სცენის მიღმა. კულისებში სწორედ კონცერტმაისტერი ხდება

მისი ერთადერთი გამამხნეველები და საყრდენიც. სასურველია, კონცერტმაისტერს ჰქონდეს უნარი ფსიქოლოგიური განწყობის შექმნის, გამხნეების, მოტივაციის მიცემის და ამავე დროულად, არ დაკარგოს კონცენტრაცია საკუთარ საშემსრულებლო სტრატეგიულ გეგმაზე. აქედან გამომდინარე, კონცერტმაისტერს ყოველთვის ორმაგი პასუხისმგებლობის ქვეშ უწევს სცენაზე გასვლა.

პროფესიონალ სოლისტებთან ურთიერთობა კი კონცერტმაისტერს უზარმაზარ შემოქმედებით ასპარეზს აძლევს და სიამოვნებას ანიჭებს, რადგან კონცერტმაისტერისთვის პროფესიონალ მომღერალთან მუშაობა შემოქმედებითი დუეტია და არა თანხლება. პირადად მე შემოქმედებითი ურთიერთობა მქონია აღიარებულ ქართველ და უცხოელ მომღერლებთან, როგორებიცაა ნინო სურგულაძე, ქეთევან ქემოკლიძე, ოთარ ჯორჯიკია, კარმენ ჯანატაზიო, მასიმო კავალეტი, ბარბარა ფრიტოლი, სულხან გველესიანი, გიორგი მანოშვილი, გოდერძი ჯანელიძე, ხათუნა ჭოხონელიძე, ირინა თაბორიძე, ირინა შერაზადიშვილი და სხვ. თითოეულ მათგანთან მუშაობა ახალი გამოცდილება და დიდი სიამოვნება იყო, მიღებული ერთობლივი მუზიციურობით.

კონცერტმაისტერი და სოლისტი, ურთიერთშეთანხმებით, ნაწარმოების მხატვრული გააზრებით, ემოციით, ფრაზირებით, მუზიციურობით, არტიზტიზმით, თანაბარმნიშვნელობის ფუნქციებს ინაწილებენ და ერთობლივად ქმნიან მუსიკალური ნაწარმოების „ხმოვან სახეს“, რომელიც გამუმეორებელია მისი ეფემერულობიდან და წარმავლობიდან გამომდინარე.

კონცერტმაისტერის მუშაობა საოპერო მომღერალთან ნამდვილი შემოქმედებითი პროცესია: მუზიციურობის, თანასწორუფლებიანი პარტნიორობის თვალსაზრისით. შემოქმედებითი დუეტი ვლინდება როგორც სცენაზე ასევე სამუშაო პროცესში. მომღერლის და კონცერტმაისტერის იდეების გაცვლა, შემოქმედებით პროცესს ბევრად მხატვრულს, საინტერესოს და მრავალფეროვანს ხდის. განსხვავებით დამწყები მომღერლებისაგან, სტუდენტებისაგან, უკვე ჩამოყალიბებული მათი პროფესიონალური უნარები იძლევა საშუალებას, ყურადღება დაეთმოს ისეთ კონკრეტულ მუსიკალურ ნიუანსებს, დეტალებს, ფერებს, რომლებიც მუსიკალურ მხატვრული სახის სრულფასოვან გახსნას უწყობს ხელს. პროფესიონალ მომღერალთან კონცერტმაისტერს მეტი საშუალება აქვს საკუთარი თავის გამოხატვისათვის.

მომღერლის ტესიტურა და ფორტეპიანოს ბგერის ბალანსის დაცვა რა თქმა უნდა ამ შემთხვევაშიც დიდი ყურადღებით უნდა იქნას გათვალისწინებული. დრამატული სოპრანო, მეცო სოპრანო, მამაკაცის დაბალი ხმები: ბარიტონი, ბანი, მეტ შესაძლებლობას აძლევს კონცერტმაისტერს გამოავლინოს პიანისტური მასშტაბი.

განსაკუთრებით საინტერესოა კონცერტმაისტერისთვის კამერული რეპერტუარის და კერძოდ ვოკალური ციკლების შესრულება, რომელიც სწორედ ამ შემოქმედებითი „კონსერუსის“ მიღწევის იდეალურ შესაძლებლობას იძლევა. აქ მეტი შესაძლებლობებია გამოსავლენად კონცერტმაისტერისთვის როგორც პიანიზმის, ისე ტემბრული მრავალფეროვნების, აზროვნების, მხატვრული იდეის და კონცეფციის გახსნის უნარის თვალსაზრისით.

შესაბამისად, კონცერტმაისტერის პროფესია საჭიროებს განსხვავებული უნარების ერთობლიობას. კერძოდ, მან უნდა შესძლოს მომღერლის ხმის ტემბრიდან გამომდინარე, ფორტეპიანოს ჟღერადობის დაბალანსება, ვოკალურ სუნთქვასთან ორგანული შერწყმა, სცენაზე ლავირების უნარი, რათა მომღერლისთვის სცენაზე მოულოდნელი დისკომფორტის წარმოქმნის შემთხვევაში შესძლოს მნიშვნელოვანი პროფესიული მხარდაჭერა, ფურცლიდან კითხვის უნარჩვევა, იმ უცხო ენებზე კითხვა, რომელსაც ძირითადი საოპერო და კამერული რეპერტუარი მოითხოვს. სოლო შემსრულებლობისგან განსხვავებით, პიანისტ-კონცერტმაისტერს ყოველთვის უნდა ახსოვდეს, რომ მომღერლია მისი ორიენტირი და ამავდროულად არ დაკარგოს საკუთარი ინდივიდუალობა, ჰქონდეს ინტერპრეტაციის უნარ-ჩვევები და მაღალი პროფესიული პასუხისმგებლობის შეგრძნება.

\* \* \*

პირველი აკომპანიატორი-კონცერტმაისტერები ჩნდებიან ხალხურ მუსიკალურ კულტურაში, რომლებიც წარმოდგენილები არიან მოხეტიალე მუსიკოსების სახით. მაგალითად დასავლეთ ევროპაში: ტრუბადურები, მინეზინგერები, მენესტრელები; საქართველოში მგოსნებისა და მუტრიბების სახით. საინტერესო თავისებურება ამ პერიოდისა იყო „მუსიკალური დიფუზია“, რომელიც საერო და ხალხური ხელოვნების შერწყმის შედეგად წარმოიშვა. ამ ფენომენს წარმოადგენდნენ სწორედ „მოხეტიალე მუსიკოსები“.

XIX საუკუნის კომპოზიტორების უმრავლესობა საკუთარ თავს უზრუნველყოფდა ან მუსიკის მასწავლებლობით ან სწორედ იმით, რასაც ოთხ ხელში დაკვრა, ანსამბლური მუზიკირება და საკონცერტმაისტერო ფუნქციები ჰქვია. მათ შორის იყვნენ საშინაო მუზიკირების პროცესში დაბადებული პიანისტები. თანამედროვეთა მოგონებებით, ჩინებული კონცერტმაისტერები იყვნენ გამოჩენილი კომპოზიტორები და მომღერლებთან მათი ნაყოფიერი თანამშრომლობის თვალსაჩინო მაგალითებია ფ. შუბერტისა გ. ფოგელთან, მ. მუსორგსკისა ე. ლეონოვასთან, ს. რახმანინოვისა ფ. შალიაპინთან, ნ. მეტნერის ე. შვარცკოვთან. ისე როგორც პიანისტ-მომღერლების ცნობილი შემოქმედებითი „წყვილები“: ჯ. მური და დ. ფიშერი, ვ. ჩაჩავა და ე. ობრაზცოვა, ე. შენდეროვიჩი და ნესტერენკო, მ. რასტრაპოვიჩი და გ. ვიშნესკაია და სხვ.. შალიაპინი წერდა, რომ „როდესაც რახმანინოვი ზის ფორტეპიანოსთან და აკომპანემენტს მიკეთებს, მინდა ვთქვა მე კი არ ვმღერი, ჩვენ ვმღერთ“.

მომღერლების და ინსტრუმენტალისტ ვირტუოზების საგასტროლო მოღვაწეობამ დაბადა პროფესიონალი კონცერტმაისტერის პროფესია. იმდენად რამდენადაც, სოლისტ მომღერლების და ინსტრუმენტალისტ ვირტუოზების მოღვაწეობა საჭიროებდა დიდი მოცულობის სანოტო ტექსტის თანხლების სახით წარმოდგენას ანსამბლში, ამავე დროს მაღალ საშემსრულებლო დონეს და თუ თავდაპირველად ასეთი ტიპის პიანისტები მეორე პლანის როლს ჯერდებოდნენ, თანდათან მათი ფუნქცია იზრდებოდა და რეალურად ანსამბლისტის ფუნქციას იძენდა. სპეციალურად ამ პროფესიის დაუფლება ხდებოდა მუსიკალურ აკადემიასა და კონსერვატორიაში, თუმცა საგანგებო ყურადღება ამას ცალკე, როგორც პროფესიას არ ექცეოდა. კონცერტმაისტერები ხდებოდნენ პიანისტები, რომელთა სოლო კარიერა შესაძლოა არ იყო ისეთი წარმატებული და უპირატესობას სოლო კარიერასთან მიმართებით ანიჭებდნენ მუსიკალურ თანაშემსრულებლობას და ანსამბლში დაკვრას. ინტერესი პროფესიისადმი ნელ-ნელა მატულობდა და ხდებოდა უკვე შემოსავლის წყაროც. მაგალითად ჰოფმანი თავის წიგნში „საფორტეპიანო შესრულება კითხვები და პასუხები“ - გამოდის ამ პრობლემის აქტუალობიდან და ცალკეულ რჩევებსაც აძლევს ამ სფეროში დამკვიდრების მსურველებს, რათა გაუღვივოს მათ ბუნებრივი უნარები და მეტი თვითდაჯერება მისცეს მათ შესრულებას. (Hoffman, 1920)

კონცერტმაისტერის პროფესიის ისტორია უპირატესად განიხილება პიანისტის ისტორიასთან ერთობლივად, თუმცა აღიარება კონცერტმაისტერისა როგორც პედაგოგის, ფსიქოლოგის, ფართო კომპეტენციის სპეციალისტისა, რომელსაც ინტუიციის დონეზე აქვს შეგრძნებული სოლისტის თვისებები და უზადოა გემოვნებაში, დრომ მოიტანა. მხედველობაში გვაქვს მაღალი რანგის მეტრი, მასტრო, რომელიც ჩამოყალიბდა უპირველეს ყოვლისა კონცერტმაისტერი ხელოვანის სახით იტალიაში და ამის აკვანი თავისებურად გახდა ბელკანტო, რომელიც ხვეწდა მომღერლების ოსტატობასაც, მათ პროფესიულ განვითარებას და მოითხოვდა შესაბამის მაღალი რანგის თანხლებასაც.

კუპერენი წერს: „არ არის არაფერი იმაზე სასიამოვნო, ვიდრე იყო კარგი აკომპანიატორი. არაფერი ისე არ გაახლოებს სხვა მუსიკოსებთან, ვიდრე კონცერტმაისტერობა. რა უსამართლობაა, როდესაც კონცერტმაისტერს აქებენ კონცერტში სულ ბოლოს. კლავესინის თანხლება განიხილება მხოლოდ როგორც ფუნდამენტი კომპოზიციისა, მის შესახებ თითქმის არაფერს ამბობენ, ამ დროს მასზე დგას მთელი შენობის სიმძიმე და ის ყურადღება, რომლითაც აპლოდისმენტების სახით აუდიტორია აჯილდოვებს შესრულებას, წესით მხოლოდ სოლისტს არ უნდა ერგებოდეს.“ (Куперен, 1973) ბუნებრივია მაშინ კლავესინს არ ჰქონდა სოლისტის ის ფუნქცია რომელიც შემდგომ ფორტეპიანომ შეიძინა, შესაბამისად აქ ლაპარაკია კუპერენის ხედვაზე კლავესინისტ-აკომპანიატორზე. მოყვანილი ციტატა ერთის მხრივ წარმოგვიდგენს იმ ხანად კონცერტმაისტერის მიმართ დამოკიდებულებაზე, როგორც მეორე პლანის მუსიკოსზე და მეორეს მხრივ მკაფიოდ გამოკვეთავს იმ პრიორიტეტს ანსამბლური შემსრულებლობისა, რომელიც მის ესთეტიკურ ღირებულებასთან იყო დაკავშირებული. როგორც ცნობილია კარგი აკომპანირება არანაკლებ სირთულესთან არის დაკავშირებული, ვიდრე სოლისტ პიანისტის ფუნქციით წარდგომა. სოლისტისა და კონცერტმაისტერის მოღვაწეობის სპეციფიკა განსხვავებულია. ძნელი არ არის დავასახელოთ სოლისტი პიანისტები, რომლებიც არც თუ ისე კარგად ფლობენ აკომპანემენტის ხელოვნებას და პირიქით, პიანისტები რომლებმაც მაღალი ოსტატობითა და მხატვრული დონით აკომპანემენტისა მოიპოვეს აღიარება.

XIX საუკუნის შუა წლებიდან მოყოლებული კონცერტმაისტერობა უკვე ცალკე შემსრულებლობის სახით ყალიბდება, დამოუკიდებელ პროფესიად ფორმდება და თუ

იტალია გვიჩვენებს მაგალითს ღირსეული დამოკიდებულებისა და პატივისცემისა კონცერტმაისტერის მიმართ, არა როგორც უბრალო ოსტატის, არამედ როგორც ჭეშმარიტ მაღალი რანგის მუსიკოსისა, არის ქვეყნები სადაც კონცერტმაისტერს განსაკუთრებული პიეტეტით ეპყრობიან. ზაქარია ფალიაშვილი მისი კონსერვატორიის დირექტორობის დროს თავის მოხსენებით ბარათში საგანგებოდ აღნიშნავდა ამ პროფესიული უნარების აუცილებლობას. (ქავთარაძე, 2021). ანტონ რუბინშტეინმა პეტერბურგის კონსერვატორიაში ფურცლიდან კითხვის, საფორტეპიანო ისე საორკესტრო და ვოკალური ნაწარმოებების ერთობლივი დაკვრის სპეციალური კლასები ჩამოაყალიბა.

საქართველოში საკონცერტმაისტერო ხელოვნებამ უმაღლესი გამოხატულება ჰპოვა და საკონცერტმაისტერო სკოლა შექმნეს ამ სფეროს დიდოსტატებმა - ვაჟა ჩაჩავამ, მარია კამოევამ, ტატიანა დუნენკომ, ელენე ძამაშვილმა, ელენე ტერ-მინასოვამ, ეთერ პაპაშვილმა, ირინე საბაშვილმა, ნანა დიმიტრიადიმ და დღესაც წარმატებულად მოღვაწე კონცერტმაისტერებმა და პროფესორებმა ლალი ბაქრაძემ, ნანი სანაძემ, ცირა ქამუშაძემ, დარეჯან მახაშვილმა და სხვ.

ცხადია, რომ საკონცერტმაისტერო სკოლა ამა თუ იმ ქვეყნის, პიანისტური სკოლის გავლენას განიცდიდა. შესაბამისად, ქართული საკონცერტმაისტერო სკოლა რუსულისა და ქართულის სინთეზის შედეგად არის ფორმირებული და იმ თვისებებით გამორჩეული, რომელიც ზოგადად ამ კულტურისთვის არის დამახასიათებელი. სოლისტისა და კონცერტმაისტერის პროფესია ერთობლივად ვითარდებოდა და ამიტომაც ნებისმიერი სოლისტი შემსრულებლის პროფესიის დაუფლებას თან ახლავს მხატვრული აკომპანემენტი, კამერული მუზიცირება. კომპლექსურად ხდება მისი ჩამოყალიბება და იმ თვისებების გამომუშავება, რომელიც მას როგორც პიანისტს ნებისმიერ შემსრულებლობაში, ნებისმიერ სიტუაციაში შესაძლებლობას აძლევს სრულად გამოავლინოს თავისი პროფესიის, როგორც ანსამბლური მუზიცირების ისე სოლისტის, მრავალმხრივი ასპექტები.

დასავლურ საგამანათლებლო მუსიკალურ განათლების სისტემაში სპეციალურად კონცერტმაისტერის მომზადება კარგახანს არ ხდებოდა. უმეტესად კონცერტმაისტერები ხდებოდნენ პიანისტები, რომლებსაც არ ჰქონდათ პროფესიული მუსიკალური განათლება ან უარს ამბობდნენ სოლო კარიერაზე კონცერტმაისტერობის

სასარგებლოდ. ტიპური მაგალითი ამისა არის ჯერალდ მური, ჯეფრი პარსონსი და სხვ.

ინტერესი ანსამბლური შემსრულებლობის მიმართ და კონკრეტულად აკომპანემენტის მიმართ, შენდეროვიჩის აზრით გადაიზრდება მოთხოვნილებაში გაზარდოს თავისი საშემსრულებლო მასშტაბები და გაამდიდროს საშემსრულებლო პალიტრა ახალი ჟანრით - კამერული მუზიციერებით მომღერალთან ან ინსტრუმენტალისტთან. ეს მოთხოვნილება თავიდანვე არ ჩნდება, ის დროთა განმავლობაში მოდის. შენდეროვიჩი წერს: „ხშირად პიანისტის განვითარება ფერხდება სოლო ვირტუოზული შემსრულებლობის ჩარჩოებში და ამ გარემოებას იქამდე მიყავს, რომ საკონცერტმაისტერო კლასის პედაგოგებს ხშირად უწევთ ასეთი ტიპის პიანისტებთან დიდხანს მუშაობა, იმდენად რამდენადაც მათთვის ის კანონები და თავისებურებები აკომპანემენტისა ერთ-ერთ სირთულეს წარმოადგენს ანსამბლური მუზიციერების ფორმებიდან.“ (Шендерович, 1996)

კონცერტმაისტერობა როგორც ანსამბლური ხელოვნების ნაირსახეობა, მუსიკოსისაგან ითხოვს განსაკუთრებულ თვისებებს, კერძოდ: ანსამბლის შეგრძნებას და ინტუიციას, პედაგოგიური უნარების ფლობას, ფართო მუსიკალურ თვალთახედვას, ერუდირებას, სხვადასხვა ინსტრუმენტების ან ხმების სპეციფიკის ცოდნას, საკუთარი ინსტრუმენტის ფლობას, შესაბამისად ფურცლიდან კითხვას, პარტიტურის კითხვას მთლიანობაში და ანსამბლური გრძნობა, რომელზეც ჯერ კიდევ ფილიპ ემანუელ ბახი წერდა, რომ „კარგი აკომპანემენტი აცოცხლებს ნაწარმოების შესრულებას და პირიქით, ყველაზე კარგი შემსრულებელი სოლისტიც კი კარგავს ბევრს ცუდი თანხლების გამო, იმდენად რამდენადაც მხატვრული სრულყოფილება არ მიიღწევა ამ ერთობლიობის გარეშე.“ ხოლო იოსებ ჰოფმანი წერდა: „აკომპანემენტის ხელოვნება საჭიროებს ემპათიის უნარის ფლობას, რაც გამოდის სპეციფიურად მუსიკალური ნიჭიერების სფეროდან და ფსიქოლოგიას განეკუთვნება.“ (Hoffman, 1920) ის გულისხმობდა გამოცდილებას და იმ შეგრძნებას, ალღოს, რომელიც თანდაყოლილი ბუნებრივი თვისებაა.

\* \* \*

მე-20 საუკუნის 50 -იანი წლებიდან დაწყებული იმ რეპერტუარის გაჩენასთან ერთად, რომელიც კამერულ-ვოკალური ჟანრის, კონკრეტულად კი ვოკალურ ციკლების

შექმნასთან იყო დაკავშირებული, თანდათან გაიზარდა მოთხოვნა კონცერტმაისტერის ოსტატობასთან მიმართებით. განსაკუთრებით ეს თვალსაჩინოა იმ საშემსრულებლო სირთულეების შედარებისას, რომელიც პირველი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა სარომანსო, სასიმღერო შემოქმედების შემსრულებლობასა და შემდგომი თაობის 60 - იანი წლებიდან დაწყებული, შემდგომი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა ვოკალურ ციკლებში აღინიშნება და შესაბამისად გაზრდილია კონცერტმაისტერის საშემსრულებლო დონისადმი მოთხოვნები.

გაზრდილი მოთხოვნები კონცერტმაისტერის ხელოვნებასთან მიმართებაში მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც იმ ეროვნულ, მხატვრულ ესთეტიკურ და მუსიკალურ საშემსრულებლო ტრადიციებთან არის დაკავშირებული, რომელიც არსებობდა საფორტეპიანო სკოლის სფეროში. ქართული პიანისტური სკოლის მაღალი საშემსრულებლო დონე იყო ის ამოსავალი, რომელიც თავისებურად განსაზღვრავდა კიდევაც საკონცერტმაისტერო საშემსრულებლო დონესაც საქართველოში, რისი დასტურიცაა მაღალი რანგის კონცერტმაისტერების არსებობა თავად ამ მიმართულების არსებობის ისტორიიდან დაწყებული დღემდე თბილისის სახ. კონსერვატორიაში<sup>3</sup>.

აღნიშნული მჭიდრო კავშირშია სოლო და კამერულ- საანსამბლო შემსრულებლობასთან, რომლის რეპერტუარის სიღრმისეული გააზრება საკონცერტმაისტერო ოსტატობაზეც აისახება.

თავის მხრივ, ზოგადად ეს ქმნის წინაპირობას ქართველი კომპოზიტორების ვოკალური ნაწარმოებების და ვოკალური ციკლების ტექნიკურად რთული საფორტეპიანო თანხლების აზრობრივ-ემოციური და სახეობრივ პოეტური დატვირთვის სიღრმისეულ გააზრებისათვის, იმდენად რამდენადაც მათი ფუნქციაა გამოვლინდეს აზრის, გრძნობის, სულიერი განცდების, ფსიქოლოგიური მდგომარეობის სიმდიდრე და ყოველივე ეს მუსიკალურ ნაწარმოებებში სრულფასოვნად აისახოს, რაც შესაძლებელია შემსრულებლის სათანადო მზაობის

<sup>3</sup> საკონცერტმაისტერო დაოსტატების მიმართულება (დაარსდა 1969 წელს „მხატვრული აკომპანემენტის კლასის“ ბაზაზე) ხელმძღვანელები: ელენე ძიძაძე, ირინა საბაშვილი, ვაჟა ჩაჩავა, ნანა დიმიტრიადი, ლალი (ზეინაბ) ბაქრაძე (2013 წლიდან დღემდე).

**წევრები:** ტატიანა დუნენკო, ელენე ტერ-მინასოვა, ნინა ლაფერაშვილი, ეთერ პაპაშვილი, მარინა მესხი, ნატალია თუმანოვა, ლეილა სილიკაშვილი, ლეილა მელაშვილი, ირინა წვერაშვილი, ალექსანდრა ფავლენიშვილი, ვიტალი კამალოვი, ნანა ლესელიძე, გრიგოლ მუშველიშვილი, ნანა სანაძე, ინა რჟოტკევიჩი, ირინა მჟავანაძე, ელენე კისილიოვა, მერი ფოცხიშვილი, ოლია ჭავჭავაძე, ცირა ქამუშაძე, ირინა გორგაძე, მარინა ადამიშვილი, თეონა ბუაძე, ირინა აივაზოვა.

**ილუსტრატორები:** ოლღა სარაჯიშვილი, ნინა საგინაშვილი, ანზორ აღლაძე, ლარისა კოვალენკო, ზოია შილოვა, ნატალია ჩაგანავა, ვილი გრიგორიანი, სვეტლანა ტატოევა, მაია არჩვაძე, ლეილა გოცირიძე, მაია მამარდაშვილი, რუსუდან კიკნაძე, ნინო კემულარია, შოთა გოგოძე, თინათინ მამულაშვილი, ლელა ზარიძე, მარიკა მაჩიტაძე. (ქავთარაძე, ლორია, 2017)

შემთხვევაში. საშემსრულებლო ფუნქციები, რომელიც ეკისრება პიანისტს შესრულების პროცესში, განუყოფელია ვოკალისტის წინაშე მდგომი მხატვრული ამოცანებისაგან. ისინი ერთობლიობაში, ჰარმონიაში არის განსახილველი. ანუ, იმას რასაც ვოკალისტი ქმნის, პრაქტიკულად განუყოფელია იმისაგან, რაც პიანისტ კონცერტმაისტერს მოეთხოვება შესრულების კომპლექსური ამოცანების დაძლევის პროცესში.

მნიშვნელოვანია საკითხი, რომელიც დაკავშირებულია კონცერტმაისტერის პიანისტის პროფესიულ ოსტატობასთან, რომელიც ინიცირებულია მისი საბაზო განათლებით და უნდა აისახოს მის მხატვრულ აზროვნებაში, შემოქმედებით აქტივობაში, უნარით ჩაწვდეს ავტორის სტილისტურ თავისებურებებს, იმ მრავალფეროვან ნიუანსებს, რომელიც საკონცერტმაისტერო საშემსრულებლო რეპერტუარის სიღრმისეულ წვდომაში დაეხმარება.

აუცილებლად გასათვალისწინებელია კონცერტმაისტერის არტისტიზმი, რომელიც ორგანულად უნდა იყოს დაკავშირებული მის პარტნიორთან ერთობლივ შემსრულებლობასთან. ვინაიდან საშემსრულებლო ემპათია არის ის პროფესიული თვისება, რომელიც აუცილებელია კონცერტმაისტერისათვის. შესაბამისად მისი კულტივირება და განვითარება უნდა მოხდეს დასაბამიდანვე - საკონცერტმაისტერო ოსტატობის ათვისებასთან ერთად და ამავედროულად უნდა განვითარდეს ის თვისებები, რომელიც მას როგორც ლიდერის ფუნქციის მნიშვნელოვნებას გაუსვამს ხაზს, ვინაიდან პიანისტი კონცერტმაისტერი მომღერალთან ანსამბლში სწორედ ამ საშემსრულებლო ემპათიის გამოხატულებას წარმოადგენს და ამ პროცესში კონცერტმაისტერს ის ფუნქცია ენიჭება, რაც ორკესტრის დირიჟორს ან ანსამბლის ხელმძღვანელს. მაგალითად, პირველ ვიოლინოს, რომელიც არის ტონის მიმცემი და ფაქტობრივად პროცესის წარმმართველი ერთობლივი მუზიციერების დროს. ნაწარმოების გააზრება დაკავშირებულია შემსრულებლის ინტელექტუალურ მხარესთან, ხოლო შემსრულებლის არტისტიზმი, ნაწარმოების მხატვრულ ღირებულებას ერთი ორად ზრდის. არტისტიზმი ქმნის უნიკალურ კრეატიულობას, რომელიც ემოციურ და ენერგეტიკულ კომუნიკაციას ამყარებს მსმენელთან.

კიდევ ერთი მომენტი, რომელზედაც ყურადღება უნდა იქნას გამახვილებული არის კონცერტმაისტერის მიერ მუსიკისა და სიტყვის კავშირის სიღრმისეული გააზრება, . განურჩევლად იმისა, როგორია ეს მხატვრულ -სემანტიკური კავშირები და

განურჩევლად იმისა, თუ როგორია მუსიკალური ნაწარმოების ინტერპრეტაცია. ჟანრისაგან დამოუკიდებლადაც კი, იქნება ეს არია, რომანსი, ცალკეული სიმღერა თუ ზოგადად ნაწარმოებების ციკლი. სიტყვისა და მუსიკის კავშირის სიღრმისეული გააზრება მოეთხოვება არა მხოლოდ მომღერალს, არამედ კონცერტმაისტერსაც, რომელსაც ის ქვეტექსტები, რომლებიც მოდის პოეტური პირველწყაროდან, საფორტეპიანო პარტიის მეშვეობით უნდა იქნას გახსნილი სრულად. პარტნიორთან მუშაობის დროს ყურადღება უნდა გამახვილდეს ლიტერატურული ტექსტის ყოველ ელემენტზე, რომელიც ვოკალური ნაწარმოების საფუძველს წარმოადგენს და თავისი მუსიკალური სუბლიმაციის, იმ სემანტიკის მატარებელია, რომელიც შესაძლოა ერთი შეხედვით სახეობრივ პოეტურ სუბსტანციას თითქოს ნაკლებად აქვს გამოხატული, მაგრამ ყოველთვის უნდა ის პროტოტიპი ის წინარე სახეობრიობა რომელიც წინ უძღვის მხატვრულ სახეს, უნდა იქნას კარგად მოაზრებული და ერთობლივად შემუშავებული.

მომღერლის და კონცერტმაისტერის ერთობლივი მუშაობისას მნიშვნელოვანია ღრმად ჩაწვდნენ მუსიკალური ინტონაციის არსს და გახსნან მისი გამომსახველობითი პოტენციალი. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნება ნაწარმოების ინტერპრეტაცია წარმატებული და მხოლოდ ამ პირობებით შეიძლება საუბარი ჭეშმარიტ შემოქმედებით სინთეზზე იმ ხელოვნებისა, რასაც პიანისტის და ვოკალისტის ერთობლივი მუზიციერება ჰქვია.

არსებითი, რაც ვოკალური ციკლების განხილვისას უნდა იქნას გათვალისწინებული მდგომარეობს იმაში, რომ ეს არის ერთიანი შემოქმედებითი ლაბორატორია, რომლის კონტექსტიდაც ვოკალური და ინსტრუმენტული საწყისების, სიტყვისა და მუსიკის, ერთიანი მუზიციერების ურთიერთობის სისტემა ყალიბდება და პრაქტიკულად ზემოქმედებს იმ მხატვრულ ხარისხზე, რომელიც ამ ციკლების არა მარტო შემსრულებლობასთან, არამედ თავად ციკლების ღირებულებასაც უსვამს ხაზს. რადგან, ხშირად გვავიწყდება ერთი რამ, რომ ნაწარმოების კარგი შესრულება არის მისი სიცოცხლისუნარიანობის განმსაზღვრელი. შესრულებით შეიძლება დაასამარო ნაწარმოები და ასევე შესაძლებელია განსაზღვრო მისი მომავალი სიცოცხლის გზაც. ეს ხშირად ავიწყდებათ თავად ავტორებსაც, როდესაც ჩქაროებენ ხოლმე შესრულებას და სურთ თუნდაც უხეირო პირველი შესრულება შედგეს. ამ დროს იგი განმსაზღვრელია

როგორც აუდიტორიაზე ნაწარმოების ზემოქმედების კუთხით, ასევე იმ აურის თვალსაზრისითაც, რომელიც ამ ნაწარმოებს შემდგომ მის სიცოცხლეშიც გაყვება ხოლმე. მაგალითები ძალიან ბევრი გვაქვს არა მხოლოდ კამერული მუსიკის სფეროში, არამედ უფრო მსხვილი, საოპერო ჟანრის ისტორიაშიც, თუნდაც ქართული ოპერის ისტორიაში, როდესაც პირველი უიღბლო შესრულება აღიბეჭდა ამ ნაწარმოებების შემდგომ ბედზე და მოინათლა, როგორც დრამატურგიულად ხარვეზიანი და ა. შ. პირველი სრულფასოვანი შესრულება ძალიან მნიშვნელოვანია ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების ხაზგასმის კუთხით. ო. თაქთაქიშვილის შემთხვევაში- როდესაც თავად იყო კარგი შემსრულებელი და კარგად იცოდა მაღალი დონის შესრულების ფასი და ჰქონდა გემოვნების ეტალონური შემსრულებლობის დამოკიდებულება, არასოდეს ღალატობდა ამ მიდგომებს და ცდილობდა, რომ შესრულება ყოველთვის მაღალხარისხოვანი ყოფილიყო.

საკონცერტმაისტერო კლასი, როგორც სპეციალური დისციპლინა და საკონცერტმაისტერო მოღვაწეობა-როგორც საშემსრულებლო მოღვაწეობის ერთ-ერთი სახეობა, ფლობს იმ განუზომლად დიდ შესაძლებლობებს, რომელიც მუსიკოსს აქცევს უნივერსალურ შემსრულებლად არა მხოლოდ პიანისტ სოლისტს, არამედ იმ ანსამბლური მუზიკირების იდეალად, რომელიც ასე საჭიროა დღევანდელი სრულყოფილი შემსრულებლობის პროცესში.

## II თავი

### ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები

ქართული მუსიკის კლასიკოსი ოთარ თაქთაქიშვილი, რომლის დაბადებიდან 100 წლისთავი მასშტაბურად აღინიშნა 2024 წელს, კონცეპტუალური, მასშტაბური აზროვნების კომპოზიტორია, რომლის შემოქმედების გენეზისი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ეროვნული მუსიკის ტრადიციებთან და XX საუკუნის ევროპული მუსიკის სააზროვნო პრინციპებთან. მის ჟანრულად მრავალფეროვან შემოქმედებაში კამერულ ვოკალურ მუსიკას, კერძოდ ვოკალურ ციკლებს განსაკუთრებული ადგილი უკავია, რომლებიც კლასიკური პოეზიისადმი მის განსაკუთრებულ სიყვარულს ადასტურებს: ვოკალური ციკლები ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე - 1955, „ხუთი ვოკალური პოემა გ. ტაბიძის ლექსებზე - 1958, „პოეტა გზა“ – (ტექსტი ს. ჩოქოვანის, ი. ჭავჭავაძე, გ. ლეონიძე), 1959. ვოკალური ციკლი ს. ჩიქოვანის ლექსებზე 1962; ექვსი რომანსი პუშკინის ლექსებზე 1963; „ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ 1985წ. ექვსი რომანსი აკაკის ლექსებზე -1986.

ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედება ორმა ფენომენმა განსაზღვრა - ქართულმა ხალხურმა სიმღერამ და ეროვნულმა პოეზიამ, ის საფუძვლიანად იცნობდა არა მარტო ქართულ, არამედ დასავლურ კლასიკურ პოეზიასა და ლიტერატურას. კომპოზიტორის ვოკალური ციკლები სწორედ ქართველი პოეტების - ვაჟა ფშაველას, გალაკტიონ ტაბიძის, სიმონ ჩიქოვანის, ირაკლი აბაშიძის, გიორგი ლეონიძის, აკაკი წერეთლის და ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეტურ შედეგებზე შეიქმნა. ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალურმა ციკლებმა ერთგვარი ხიდის ფუნქცია შეასრულეს მისი შემოქმედების ცენტრალურ ჟანრთან - ოპერებთან: ვაჟა ფშაველას ციკლის მუსიკალური მასალა საფუძვლად დაედო ოპერა „მინდიას“, გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე შექმნილი ვოკალური პოემის მეორე ნომერი, მთლიანად გადაიტანა კომპოზიტორმა „სამ სიცოცხლეში“, „მეგრული სიმღერები“ - ოპერა „მთვარის მოტაცებაში“.

ო.თაქთაქიშვილის შემოქმედებას ასაზრდოებდა ქართული ხალხური სიმღერის კილო-ინტონაციური და საეკლესიო საგალობლების სტრუქტურული და რიტმული თავისებურებები. მის ნაწარმოებებში არაერთგზის გამოყენებული ფშაური კილო (მელოდიის დაღმავალი მოძრაობა კვარტის ფარგლებში, II და დაბლებული და VI

ამაღლებული საფეხურების გამოყენებით) სწორედ კომპოზიტორის პირველი ციკლიდან „დაჭრილი არწივიდან“ იღებს სათავეს.

ო. თაქთაქიშვილს, რომელიც თავად კარგი პიანისტი იყო, განსაკუთრებული სათუთი, ემოციური დამოკიდებულება ჰქონდა ვოკალური ხმის და განსაკუთრებით ქართველი მომღერლების მიმართ, რომელთა შემოქმედებაც ხშირად გამხდარა მისთვის ინსპირაცია ვოკალური ნაწარმოებების შექმნისათვის. (ტორაძე, 2006:47)

„შთამაგონებელი ძალა აქვს ზ. ანჯაფარიძის ხმას, ოსტატობას, არტისტულ მომხიბვლელობას. მისი ზემოქმედებით არაერთი ნაწარმოები დამიწერია. ასეთია ვაჟა ფშაველას ლექსებზე შექმნილი ვოკალური ციკლი. ეს ერთ-ერთი ჩემი პირველი ვოკალური ნაწარმოები ზ. ანჯაფარიძემ შეასრულა ისე ლაზათიანად, რომ გამიჩნდა ოპერის შექმნის სურვილი. მიხდის პარტიას სწორედ მისი შემოქმედების ზეგავლენით ვწერდი.“ (ტორაძე, 2006 :220) .

მაგალითად, ჰამლეტ გონაშვილის ხმას კომპოზიტორი ღვთიურს და ბიბლიურს უწოდებდა. თაქთაქიშვილი თვლიდა, რომ ჰამლეტ გონაშვილის განსაკუთრებული ფერმატოები, სიტყვას მნიშვნელოვან გამოხატულებას მატებდა და ასევე ხაზგასმით აღნიშნავდა მომღერლის გამორჩეული იმპროვიზაციის და უშრეტი ფანტაზიის უნარზე, რამაც გავლენა მოახდინა მის მიერ ვოკალურ ინტონაციაზე მუშაობის დროს.

„თუ არა ბატონი ოთარი, ალბათ, მე დღეს მომღერალი არ ვიქნებოდი“ -წერდა ზურაბ სოტკილავა (ტორაძე, 2006:231). აღსანიშნავია, რომ პირველად სწორედ ზურაბ სოტკილავამ შეასრულა კომპოზიტორის ციკლი „მეგრული სიმღერები“. ო.თაქთაქიშვილის საყვარელი ქართველი მომღერლებიდან ზურაბ სოტკილავასთან ერთად ასევე გვინდა აღვნიშნოთ ვოკალური ციკლის „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ პირველი შემსრულებელი, სახალხო არტისტი ბ-ნი ელდარ გეწაძე.

## **2.1.ოთარ თაქთაქიშვილის „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ მეცო სოპრანოს, ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის**

50-იანი წლების დასასრულს ქართულ მუსიკაში საკმაოდ დიდი ინტერესი გაჩნდა კამერულ-ვოკალური ჟანრის ციკლიზაციისადმი. ეს ტენდენცია განსაკუთრებით ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში გამოვლინდა. კომპოზიტორმა ძალზე მოკლე დროში (1957-1960 წწ.) შექმნა სამი ვოკალური ციკლი: 1. „რომანსები ვაჟა ფშაველას ლექსებზე

ტენორისა და ფორტეპიანოსთვის“ (1957წ.), რომელსაც მოგვიანებით დაერქვა „დაჭრილი არწივი“, 2. „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე მეცო სოპრანოს, ვიოლინისა და ფორტეპიანოსთვის“ (1958 წ.), 3. იმავე წელს დაწერილი გ. ლეონიძის, ი. აბაშიძის და გ.ტაბიძის ლექსებზე ბანისა და ფორტეპიანოსთვის.

კომპოზიტორმა ვოკალურ ციკლებში სიახლე შემოიტანა ნაწარმოების ფორმის მხრივაც. გალაკტიონის ციკლს უწოდა ხუთი პოემა და არა რომანსი, რითაც ხაზი გაუსვა პოემურობის პრინციპს ამ ვოკალურ ციკლში.

ო. თაქთაქიშვილმა თავისი ვოკალური ციკლებით დასაბამი მისცა მისსავე შემოქმედებაში სხვა ჟანრების ფორმირებას, კერძოდ ვოკალურ-სიმფონიური და საოპერო, რომლებშიც თითქმის ყველა თემატური მასალა ვოკალური ციკლებიდან გამოიყენა. ვოკალური ციკლები შექმნიდან მალევე გააორკესტრა ავტორმა და ციკლებიდან საუკეთესო მონაკვეთები გამოიყენა ვოკალურ-სიმფონიურ სიუიტაში „პოეტების გზა“, ვაჟა ფშაველას ლექსებზე შექმნილი ციკლიდან 5 რომანსი ოპერა „მინდიას“ საფუძველი გახდა, ხოლო გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე შექმნილი ციკლიდან - „შეშლილი სახით კიოდა ქუჩა“ - საოპერო ტრიპტიქის „სამი ნოველა“ მესამე ნოველა - „ჩიკორში“ შეიტანა.

გალაკტიონი კომპოზიტორისთვის გამორჩეული პოეტი იყო და მის არაერთ წერილში ამოვიკითხავთ პოეტისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას. ლ. პოლიაკოვასადმი გაგზავნილ წერილში წერს კომპოზიტორი: „გ.ტაბიძე - ცხოვრების პოეტი. მის ლექსებში ცოცხლობს რევოლუციური გარდაქმნების ძალა და ნატიფი, ღრმად ადამიანური, მაგრამ გარდატეხის ლირიკა.“ (XX საუკუნის 20-50 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. ე. ბალანჩივაძე კამერულ ვოკალური მუსიკა გვ 284.)

სულის ძიების, შინაგანი ფსიქოლოგიური დამაბულობის თემა ყველა პოემას ახასიათებს და მიუხედავად იმისა, რომ ამ ციკლს "ხუთი პოემა" ჰქვია, იგი აღიქმება როგორც ერთი მთლიანობა. ამას მოწმობს ნაწილებს შორის წმინდა მუსიკალური და ფსიქოლოგიური - ემოციური კავშირები.

გალაკტიონი - როგორც ბგერწერის შეუდარებელი ოსტატი, რომლის ლექსებშიც თავისთავად ჟღერს მუსიკა, კომპოზიტორმა ორგანულად შერწყა და გაამთლიანა მის მელოდიურ ნახაზთან და ფრაზირებასთან. ო. თაქთაქიშვილისთვის

ტაბიძის ლექსებზე შექმნილი ციკლი მნიშვნელოვანი მიღწევაა ქართულ კამერულ-ვოკალურ მუსიკაში. ამ ციკლის კომპლექსური ანალიზისას ჩვენს წინაშე არსებული ამოცანები იყო:

ჩემს საკონცერტმაისტერო რეპერტუარში ო.თაქთაქიშვილის კამერულ-ვოკალური მუსიკას და „ხუთი ვოკალური პოემას“ გამორჩეული ადგილი უკავია. ხშირად ვასრულებ ამ ციკლიდან ცალკეულ ნომრებად პოემებს: „დედაო ღვთისა“, „დუმილი“ , „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“, ამიტომ ამ ციკლის წინამდებარე ანალიზი სიღრმისეული კომპლექსური კვლევის და საშემსრულებლო თვითრეფლექსიის შედეგია, რომლის პროცესშიც განიხილება შემდეგი საკითხები:

1. ციკლში სიტყვისა და მუსიკის დამოკიდებულება;
  - ა. ვოკალურ პოემებში გამოყენებული პირველწყაროები: შედარება პირველწყაროსთან და ციკლში განხორციელებული ტექსტუალური ცვლილებები;
  - ბ. ვოკალური პოემის დამახასიათებელი თვისებები;
2. ციკლის გამთლიანების ხერხები;
3. პოემების ფორმის და ჰარმონიის ანალიზი;
4. ვოკალისა და ფორტეპიანოს პარტიების ურთიერთდამოკიდებულება: ბალანსის და დინამიკის კუთხით; პედალიზაცია, არტიკულაცია; კონცერტმაისტერის და მომღერლის ემოციური ხაზის ერთიანობა; რიტმული სინქრონიზაცია ანსამბლში; პაუზების მნიშვნელობა პოემებში ემოციური დამაბულობის შექმნის თვალსაზრისით;
5. საშემსრულებლო სირთულეები ფრაზირების, ინტონაციის, დიაპაზონის მხრივ; ტემპობრივი ცვალებადობა, მათთან დაკავშირებული პრობლემების გადაჭრის გზები;
6. ციკლში ვიოლიონოს პარტიის მნიშვნელობა;
7. ციკლის საფორტეპიანო და საორგესტრო რედაქციების შედარება;
8. ციკლის ვაჟა ჩაჩავასეული ინტერპრეტაციის განხილვა;

### **პოემის ჟანრი თაქთაქიშვილის ციკლთან მიმართებით**

ციკლს ო. თაქთაქიშვილმა წარუმძღვარა ჟანრული განსაზღვრება - **ვოკალური პოემა**. აღსანიშნავია, რომ პოემის ვოკალურ მუსიკაში გარდასახვის თეორია დღემდე

არაა საბოლოოდ შესწავლილი და გამოკვეთილი. მკვლევრები თანხმდებიან იმაზე, რომ ვოკალურ პოემაში უპირატესად წარმოდგენილია ერთი გმირი, სოლისტი, რომელსაც თანხლებას უწევს მეტწილად ერთი ინსტრუმენტი (ძირითადად ფორტეპიანო), ანსამბლი ან ორკესტრი. შესაბამისად, ვოკალური პოემის თვისებები, პირველყოვლისა, განიხილება ვოკალურ ციკლებში, საოპერო და საკონცერტო არიებში (მაგალითად, ძველებური იტალიური არიები: მარჩელოს „Quella fiamma”, სტრადელას „Pietà signore”, მოცარტის საკონცერტო არია „Chi sa” და სხვ.).

ინსტრუმენტულ მუსიკაში პოემის ჟანრი განავითარა, პირველყოვლისა, ფ. ლისტმა, რომლის შემოქმედებაში აქცენტირებულია ამ ჟანრთან დაკავშირებული ფორმის არარეგლამენტურობა და თავისუფლება, რაც ვოკალური პოემის ერთ-ერთი ძირითადი ნიშანთვისებაც არის. პოემურობის ერთ-ერთი ნიშანთვისება, მკვლევართა აზრით, შეიძლება იყოს პაექრობა, შეჯიბრობითობა სოლისტა და თანხლებას შორის, რაც ძველი რიტუალური კულტურიდან მოდის (სოლისტის მოძახილი და გუნდის მინამღერი, როგორც კითხვა-პასუხი).

ვოკალური პოემისთვის, ასევე, მნიშვნელოვანია რომანტიზმის ეპოქაში წამოწეული ესთეტიკა მარტოსულობისა, გამოხატვის მონოლოგური პრინციპი, რომელიც შემდგომ სხვადასხვაგვარ განვითარებას პოვებს. მარტოსულობის ესთეტიკას ვოკალურ ჟანრში იმდენად მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს, რომ XX საუკუნეში უკვე დამოუკიდებლად გამოიკვეთა „მონო ოპერის” ჟანრი. მონოლოგი ვოკალური პოემის ძირითადი მახასიათებელია, მაგრამ „მონო ოპერა” ვოკალურ პოემისგან პრინციპულად იმით განსხვავდება, რომ საჭიროებს სცენოგრაფიას, მონო ოპერა რეალური გმირის ლოგიკურ სიუჟეტურ განვითარებას მიჰყვება (მაგ: პულენკის „ადამიანის ხმა“-ში), მიუხედავად იმისა, რომ პერსონაჟი მარტოა, მუდმივად არსებობს ვირტუალური პერსონაჟი ვისზეც მთავარი გმირი ფიქრობს, ესაუბრება, ეჩხუბება. ვოკალურ პოემაში კი მონოლოგი, როგორც შინაგანი ხმის, შინაგანი გრძნობების ამსახველია (პრიხოდკოვსკაია, 2009).

### პირველი პოემა „დედაო ღვთისა“- (Andante)

კომპოზიტორმა გალაკტიონის ლექსი - „სილაში ვარდი ანუ ცის სილაჟვარდე“ დაასათაურა პოეტის პირველი რედაქციით - „დედაო ღვთისა“, რომელიც პირველად 1917 წელს გამოქვეყნდა ჟურნალში „თეატრი და ცხოვრება #1.“

ნოდარ ტაბიძე - გალაკტიონ ტაბიძის ძმისშვილი და პოეტის შემოქმედების მკვლევარი, თავის წიგნში - „გალაკტიონი“ აღწერს პოეტის ადრეული პერიოდის ბიოგრაფიულ ფაქტებს. იხსენებს, რომ თავად გალაკტიონს არაერთხელ მოუყვლია ნოდარ ტაბიძის ოჯახისთვის ამ ლექსის შექმნის ისტორია. გალაკტიონი ყვებოდა, რომ პეროვსკაიას ქუჩის დასაწყისში, ეკლესიის ეზოში იდგა მონაზონთა სენაკები. ამ ტაძარში ხშირად მოდიოდნენ მეძავეები და მხურვალე ლოცვით შენდობას ითხოვდნენ ღვთისგან. ერთხელ, ეკლესიაში შესულ გალაკტიონს საოცარი კადრი დახვდა თვალწინ. ულამაზესი მეძავე ქალი ცრემლებად იღვრებოდა ღვთისმშობლის ხატის წინ დამხობილი. ამ ფაქტმა ისე იმოქმედა და ააღელვა პოეტის სული, რომ სახლში დაბრუნებისთანავე საწერ მაგიდას მისჯდომია და შეუქმნია ეს შედეგრი.

„დედაო ღვთისა“ ვოკალური ციკლის პირველი პოემაა. მძაფრი ემოციური კონტრასტების მონაცვლეობა აქ გადმოსცემს ადამიანური გრძნობების და შინაგანი მდგომარეობის გაორებას - ლოცვის, ვედრების, სინანულის და სულიერი პროტესტის დაპირისპირება. გალაკტიონის პოეტური ტექსტის ლექსწყობას ორგანულად ერწყმის დეკლამაციური ტიპის ინტონაცია.

ო.თაქთაქიშვილმა ლექსის რამდენიმე სტროფი შეკვეცა (სტრ. 2, 4, 8,9.).

პოემაში წარმოდგენილია სამნაწილიანი რეპრიზული კომპოზიცია, სადაც ვოკალური მუსიკისთვის დამახასიათებელი კუპლეთურობის პრინციპებიც იკვეთება. პოემის პირველი ნაწილი წარმოადგენს ერთიანი აღნაგობის მოდულირებულ პერიოდს.

ნაწარმოები იწყება იდუმალებით აღსავსე ლოცვის განწყობით. საფორტეპიანო შესავალში მხოლოდ ფა მინორული სამხმოვანებაა მოცემული (*pp* -ზე)

ვოკალური პარტიის დასაწყისი ფრაზები სუსტ დროზეა მოცემული, ძლიერ დროს პაუზები ქმნიან, რომელთა ჟღერადობა ოხვრას მოგვაგონებს. აქ თითქოს შეფარული სიმშვიდეა ქარიშხლის წინ, რასაც ბანის აკორდებში ქრომატიზმები და მესამე ტაქტის ბოლოს ტრიტონი ოქტავაში კიდევ უფრო ამძაფრებს.

ო. თაქტიკიშვილს სურდა პოეტის სიტყვის - „ცის სილაჟვარდისთვის“ განსაკუთრებული ხაზგასმა. როგორც ლევან ბერძენიშვილი განმარტავს, სილაჟვარდე ანუ „ვარდი სილაში“ - შესაძლოა არც სცოდნოდა წინასწარ პოეტს რომ არსებობს ასეთი ფიზიკური მოვლენა, როდესაც უდაბნოში მოხვედრილი სითხე, წვიმა, გადაიქცევა თითქოსდა თაბაშირის ფირფიტებად რომელსაც ვარდის ფორმა აქვს. „უდაბნოს ვარდი“.

ამ განსაკუთრებული სიტყვის გამოსაკვეთად კომპოზიტორი სიტყვა - „ცის სილაჟვარდეს“ წინა ტაქტში ცვლის მეტრს 6/4, ხოლო იმ ტაქტში სადაც ჟღერს ეს სიტყვა, ცვლის ტემბრალურად მელოდიურ შეფერილობას - ფა მინორიდან ერთსახელიან მაჟორში. ფორტეპიანოს თანხლებაში ჩნდება ზარების რეკვის ინტონაცია. (ზარების რეკვის ინტონაცია სხვა ნაწილებშიც გვხვდება და ერთგვარად ციკლის გამთლიანებასაც უწყობს ხელს.)

„ღამენათევი და ნამთვრალევი მე მივეყრდნობი სალოცავ კარებს“(ტ13) დრამატურგიული ფუნქციის განვითარება საფორტეპიანო თანხლებას ეკისრება, ვოკალის პარტიაში, ერთგვაროვანი ფაქტურა რჩება როგორც დასაწყის თემაში, თუმცა საფორტეპიანო პარტიის ცვალებადობა მას ბევრად აღელვებულ ელფერს სძენს.

„შემოიჭრება სიონში სხივი და თეთრ ოღარებს გააცივადებს“ - კომპოზიტორი კვლავ სიტყვებიდან გამომდინარე ცვლის ტონალობას, მოდულაცია ეკეთება რე ბემოლ მაჟორში. თითქოს ამ მომენტიდან იწყება „აღსარება“. „ოღარი“ მღვდლის შესამოსელია, რომელიც ღვთისმსახურების საიდუმლოებების აღსრულების დროს გამოიყენება.

მოულოდნელად, უცაბედად, *ff*-ზე, გასამმაგებულ დო-ზე, *dramatico*-თი იწყება პოემის შუა დამუშავებითი ნაწილი. დრამატულობა სულ უფრო მძაფრდება, ტემპიც სულ უფრო ჩქარდება. *Allegro moderato*-დან დამუშავების მეორე კულმინაციისთვის იწყება მზადება, იცვლება მეტრი 6/8. საფორტეპიანო ფაქტურაში, მარჯვენა ხელის პარტიაში მოცემული სწრაფი, შეუჩერებელი ოცდამეთორმეტედები მღელვარებას მატებს ემოციურ ფონს. „ვით სამოთხეში ალიგიერი, მე ჯოჯოხეთით ვარ დაფარული,“ - ამ მონაკვეთში (*Agitato*) საფორტეპიანო ფაქტურაში ოცდამეთორმეტედებს ცვლის გამძაფრებული ტრიოლები. მთელი დამუშავების მანძილზე ვოკალი და ფორტეპიანო ტემპობრივ კონტრასტში არიან. ვოკალის პარტია ნახევრიანი და მეოთხედი გრძლიობებით, არ გამოირჩევა განვითარების ინტენსივობით, მისი ტემპი ნელია,

რასაც არღვევს საკმაოდ დატვირთული საფორტეპიანო ფაქტურა ოცდამეთორმეტელებითა და მერვედი ტრიოლებით გაჯერებული.

Andante (ტტ.75,76) დამუშავების ბოლო კულმინაციაა. აქ წარმოდგენილია, *ff*, მერვედების ოქტავეები მარკატოზე და *sf*-ზე აჟღერებული რე ბემოლ მინორული აკორდი. ვოკალში თაქთაქიშვილი იყენებს სიტყვის ნაცვლად გამღერებას ხმოვანზე „ა“, სადაც დაღმავალი სეკუნდა ფორშლაგით შექმნილი, ლამენტოს ინტონაციას აყალიბებს. ფერმატა ინაცვლებს პაუზაზე და იწყება რეპრიზა. მაგრამ ემოციურად- თითქოს იწყება ნამდვილი „კათარზისი“, „განწმენდა“ -რეპრიზაში კომპოზიტორი საფორტეპიანო თანხლებაში, ამატებს ოქტავეებს მაღალ რეგისტრში, ზარების რეკვას რომ მოგვაგონებს. მის მნიშვნელობის ხაზგასასმელად არღვევს თავდაპირველ რიტმსაც. თითქოს, ეს ლოცვა უკვე მონანიებული, განწმენდილი ცოდვებისგან, ამაღლებული საგალობელია.

ბოლო ორი ტაქტი რჩება მხოლოდ ფორტეპიანო, ტემპში *Sostenuto*, სადაც ჟღერს პაუზებში მოქცეული მერვედები მარკატოზე გაბმულ ფა მინორულ ჰარმონიაზე *pp*-ზე.

სქემა 1. „დედაო ღვთისა“

| A                                            |                                                           | B                                   | A1                                    |
|----------------------------------------------|-----------------------------------------------------------|-------------------------------------|---------------------------------------|
| I ნაწილი                                     |                                                           | II ნაწილი                           | III ნაწილი                            |
| კუპლეტი 1                                    | კუპლეტი 2                                                 | 4 მონაკვეთი                         | კუპლეტი 3                             |
| მოდულირებული<br>ერთიანი აღნაგობის<br>პერიოდი | მოდულირებული<br>(Des dur)<br>ერთიანი აღნაგობის<br>პერიოდი |                                     | მოდულირებული<br>პერიოდი<br>+ დამატება |
| f - F                                        | f - Des ,                                                 | f-Ges, h-d, es, c ფრიგ              | f - F - f                             |
| 1 – 12 ტტ.                                   | 13-23 ტტ.                                                 | 24 –32, 33-55, 56-66, 67-<br>76 ტტ. | 76-90 (6+6 + 2)                       |

### საშემსრულებლო ანალიზი კონცერტმაისტერის პოზიციიდან

„დედაო ღვთისაში“- მრავალი ამოცანა არის გადასაჭრელი: ინტონაციური, რიტმული, ტემპობრივი, ტექნიკური, პედალიზაციის მხრივ, ბალანსის და ა.შ.

საფორტეპიანო პარტია ლაკონურად, ერთი აკორდით (f moll) იწყება, აკორდი როგორც ლოცვის განწყობის შექმნის, ასევე მომღერლისთვის საწყისი ინტონაციური ბგერის პოვნის საყრდენია. კონცერტმაისტერმა მიუხედავად კომპოზიტორის

მითითებული ნიუანსისა - pp, სასურველია ტემბრალური სირბილის მიუხედავად შეინარჩუნოს აკორდის სიღრმე, რათა მთელი ტაქტის განმავლობაში გრძელდებოდეს ჟღერადობა. ასევე ყურადღება მიექცეს აკორდში ზედა კიდურა ბგერა დო-ს, რათა მეტად გაუადვილოს მომღერალს მისი პარტიის ინტონაციური სიზუსტით დაწყება. პედალი სასურველია პირველი ოთხი ტაქტი, ორივე მარჯვენა და მარცხენა ერთად იქნას გამოყენებული. აკორდის მინორული ტემბრალური ფერის, სირბილის და სიღრმის ერთდროულად დაბალანსების მიზნით.

რაც შეეხება მომღერლის პარტიის დასაწყის ფრაზებს - „დედაო ღვთისავ, მზეო მარიამ, როგორც ნაწვიმარ სილაში ვარდი“ (ტ-1-6) კომპოზიტორი მიმართავს რეჩიტაციულ-დეკლამაციურ სტილს, იქმნება ლოცვის ინტონაციური განწყობა, კომპოზიტორი ფრაზებს ერთმანეთისგან ძლიერ დროზე მოცემული პუზებით გამოყოფს, რომლებიც აღიქმება როგორც ლოცვის დროს ოხვრის და სინანულის გამომხატველი ინტონაციები. მნიშვნელოვანია, ზუსტად იქნას დაცული ფრაზის დასაწყისის წინა მერვედი პაუზები, რათა არ მოხდეს საწყისი ფრაზების ძლიერ დროზე შესვლა. ასევე ძალზე მნიშვნელოვანია, მიუხედავად pp, მომღერალმა შეძლოს სიტყვების მკაფიო არტიკულაციით წარმოთქმა და ყურადღება გაამახვილოს ინტონაციურ სიზუსტეზე, განსაკუთრებით ფრაზების ბოლოს დაბოლოებულ დაღმავალ სეკუნდურ სვლებზე. ხოლო მე-7 ტაქტი-„ჩემი ცხოვრების გზა სიზმარია“ სასურველია ძალიან დიდ ლეგატოზე შესრულდეს.

მეორე სტროფიდან „ღამე ნათევი და ნამთვრალევი“ (ტ-13) საფორტეპიანო თანხლებაში მარჯვენა ხელის პარტიის აკორდებს, მარცხენა ხელის პარტიაში მერვედი ნოტების ფიგურაციები ემატება. თითქოს კარზე კაკუნის ინტონაციას მოგვაგონებს. მახვილით აქცენტირებული თანაბარი მერვედი შეკავებულ ნახევრიან გრძლიობასთან. პირველი მერვედი ნოტის შემდგომ, დიდი სეკუნდით დაბლა ერთსადაიმავე ბგერაზე თანაბრად მიყოლებული სამი მერვედი. რომლის უტირიებული გამეორებაც cresc- ს საშუალებით უფრო და უფრო მძაფრდება და საბოლოოდ ff -ს აღწევს გასამმაგებული პრიმით, *dramatico*, 24- ზე ტაქტზე. საიდანაც იწყება შუა ნაწილი.

მინდა გავამახვილო ყურადღება მეტრის ხშირ ცვალებადობაზე, რასაც კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს მთელი პოემის მანძილზე. ზოჯგერ ყოველ

მომდევნო ტაქტშიც კი ცვლის მეტრს. აშკარაა მომენტები, როდესაც კომპოზიტორტს შინაარსობრივი დატვირთვის მისაცემად, პოეტური ტექსტის ხაზგასმა და ამა თუ იმ სიტყვის მეტად გამოკვეთა სურს. მაგ: (ტ. 9 -10) „და შორეული ცის სილაჟვარდე“, მე-9 ტაქტში მოცემული 6/4, მე-10 ტაქტში კვლავ 4/4 უბრუნდება. ასევე „და თეთრ ოლარებს გააცივადებს“ (ორივე სიტყვასთან დაკავშირებით მითითებული მაქვს ნაწარმოების ზოგად ანალიზში)

ყურადსაღებია 56 -ე ტაქტი Allegro moderato 6/8 . მანამდე ოთხი ტაქტით ადრე დაწყებული accel. „ ასეა ყველა“- ვოკალურ პარტიაში კულმინაციური ნოტი. მომდერალს აქვს შეკავებული მეორე ოქტავის „ლა ბგერა“ , სადაც ფორტეპიანოს თანხლებაში ოქტავური მერვედების წინსწრაფვით მივდივართ Allegro moderato-მდე. მარჯვენა ხელის პარტიაში პატარა სეკუნდების ოცდამეთორმეტედი ფიგურაციები სასურველია მარცხენა ხელის პარტიის აკორდულმა არპეჯიოებმა ზუსტ რითმში შეაკავოს. ხოლო როდესაც ოცდამეთორმეტედი ფიგურაციები ოქტავური სვლით იწყებს მოძრაობას, კიდევ უფრო მეტად შენარჩუნდეს რიტმული სიზუსტე და ენერგეტიკული სიმძაფრე ისე რომ p-ს არ გადაამეტოს საფ-ნო თანხლებამ , რადგან მომდერალს ცენტრალურ ტესიტურაში უწევს ფრაზების მღერა და როგორც წესი , ასეთ შემთხვევაში განსაკუთრებული ბალანსის დაცვას საჭიროებს კონცერტმაისტერის მხრიდან. პედალი უმჯობესია ამ მონაკვეთში ყოველ ძლიერ თვლაზე შეიცვალოს.

რეპრიზაში, საფორტეპიანო თანხლებაში, მარჯვენა ხელის პარტიაში დამატებული ოქტავეები (ტ-77, 79, 80, 81, 87,88) სასურველია რბილად და ზედა ბგერის მეტი გამახვილებით იქნას შესრულებული, ტემბრალურად ზარების რეკვის ინტონაციის მსგავსად. ხოლო ვიდრე sostenuto -ზე გადავალთ, (ტ. 88-89) მნიშვნელოვნად გავამახვილოთ მაჟორ-მინორის ტემბრალურ შეცვლაზე ყურადღება. სასურველია, თუ ბოლო ორი ტაქტი Sostenuto პედალიზაციის გარეშე შესრულდება.

### მეორე პოემა - „მე და ღამე“ (Andante)

ლექსი „მე და ღამე“ 1913 წლით არის დათარიღებული. ცნობილია, რომ გალაკტიონს როგორც სიმბოლისტ პოეტს ებრძოდნენ და ამიტომ თავადვე ჩქმალავდა და იგონებდა ისტორიებს ბრალდების უარყოფის მიზნით. სავარაუდოდ ეს ისტორიაც პოეტმა შეთხზა. 1956 წელს, ცხინვალის პედაგოგიური ინსტიტუტის სტუდენტებთან

შეხვედრაზე პოეტი ყვებოდა, რომ თითქოს 1912 წელს, მას ციხეში მყოფმა მეგობარმა, სარკმლიდან პურის ცომში დამალული წერილი გადმოუგდო, სადაც საიდუმლოდ იარაღის შეტანას ითხოვდა. პოეტი ასაბუთებდა, რომ ამ საიდუმლო ამბავს უკავშირდებოდა ლექსის შექმნა და ამრიგად უარყყოფდა სიმბოლოზმთან კავშირს.

სინამდვილეში, ცხადია „მე და ღამე“ სიმბოლისტური და ფილოსოფიური, სადაც ასახულია განსაკუთრებული, ღრმა კავშირი ადამიანსა და სამყაროს შორის. ეს ერთ-ერთი ყველაზე მელანქოლიური და მისტიური ლექსია ქართულ პოეზიაში, რომლის მსგავსებასაც ხშირად ბარათაშვილის „სული ობოლთან“ აიგივებენ მკვლევარები.

ო. თაქთაქიშვილმა ლექსის მისტიურობის, მარტოობის, ფარული სევდიანი ფიქრების და ღამის სიჩუმის ფერების გადმოსაცემად ციკლში შემოიტანა სრულიად განსხვავებული ჟღერადობა. **დაამატა ახალი ინსტრუმენტი- ვიოლინო.** რომელიც პოემის მთავარი მუსიკალურ-მხატვრული სახე, ღერძი გახადა და სწორედ მას მიენიჭა მთელი ციკლის ლაიტთემის პირველად გაჟღერების პრიორიტეტი. რეალურად პოემა „მე და ღამეში“ მთავარ პარტიას ასრულებს ვიოლინო და ჟღერადობის მთელ ჯადოსნურ მისტიკას თავის თავზე იღებს.

პოემის საფუძველი ტონალობა სი მინორია, თუმცა ასევე ვხვდებით მოდალურ კილოებსაც. ნაწარმოები იწყება ფორტეპიანოს ორ ტაქტიანი შესავლით. საფორტეპიანო პარტია ერთგვაროვანი, ლაკონური, ჰომოფონიური ფაქტურით *pp*-ზე თითქოს ფონს უქმნის ვიოლინოს მღერად კანტილენურ ხაზს, მაგრამ ამავე დროს მკვეთრი მინიშნებებით შეიგრძნობა ბგერწერითი ილუსტრაციები. პირველყოვლისა, ტემბრული შეფერილობებით, ასევე დადმავალი კვარტ-სეპტაკორდებით (არპეჯიოზე) მოძრაობები ხმოვანებს, როგორც „სიო, სარკმლით მონაქროლი“ და „საიდუმლო შუქი“. დადმავალ კვარტულ აკორდებს მეტი ფერადოვნებისთვის, სასურველი იქნება თუ მივუახლოვებით საორკესტრო ჟღერადობას. ამ ნაწილში დორიული და ფრიგიული კილოების სინთეზით, თავს იჩენს „ფშაური“ კილო, რომელიც დასაწყისშივე ვლინდება ვიოლინოს პარტიაში. თემა იწყება დიდი ტერციით, დორიულ კილოში, სინკოპირებულ რიტმში, რომელსაც დადმავალი ფრიგიული კილოს ტეტრაქორდი მოჰყვება, რის შედეგადაც იკვეთება „ფშაური“ კილო:

მკვლევარების ვ. გოგოტიშვილისა და ქუთათელაძის აზრით, პოემა „მე და ღამე“ გამჭოლ სამნაწილიან რეპრიზულ ფორმაშია დაწერილი მსგავსად პირველი პოემისა „დედაო ღვთისა“. ჩვენი აზრით, ეს პოემა შესაძლებელია განვიხილოთ, როგორც შერეული ფორმა, სადაც წარმოდგენილია რამდენიმე ფორმის სინთეზი. კერძოდ, პოემაში როგორც 3 ნაწილიანი, ისე სოპრანო-ოსტინატური ვარიანტების ნიშნები.

პოემის დასაწყისში, ლაიტთემის მონაკვეთი განცალკევებით დგას, მას პროლოგის ფუნქცია ენიჭება. ეს ვრცელი 17-ტაქტიანი, ჰომოფონიური შესავალი, ერთიანი განვითარების, მოდულირებული პერიოდის ფორმითაა გადმოცემული. აქ მოყვანილი თემა, შემდეგ ნაწარმოებში ვიოლინოსთან 6-ჯერ ტარდება, ზოგჯერ არასრულად (აღსანიშნავია სახეშეცვლილი ლეიტთემის გაელვება 33-ე ტაქტში, მოკლე 3-ტაქტიანი მონაკვეთის სახით  $\frac{3}{4}$  ზომაში), ზოგჯერ მინიშნებით, ხოლო დამუშავებით მონაკვეთში - ვოკალის პარტიაში ინაცვლებს.

პირველ ნაწილში, ინსტრუმენტული შესავლის შემდეგ, მე-18 ტაქტიდან შემოდის ვოკალის პარტია. ვიოლინოსთან კვლავ ტარდება ოსტინატური თემა, რომლის ფონზეც ისმის ვოკალის რეჩიტატიულ-დეკლამაციური კონტრაპუნქტი. მსგავსად პირველი პოემისა („დედაო ღვთისა“), აქაც ვოკალური პარტიის ფრაზები ძლიერ დროზე პაუზებით იწყება. ნაწარმოების შუა ნაწილში (48ტ., poco piu mosso) ლაიტთემა ვოკალში 3-ჯერ ტარდება  $\frac{3}{4}$  ზომაში. პირველი გატარება *pp*-ზე „დიდი ხნიდან საიდუმლოს მეც ღრმად გულში დავატარებ“, სეკვენციურად ვითარდება (56ტ), მეორე გატარება *p*-ზე საფორტეპიანო პარტიაც მეტად დატვირთულია 63-ე ტაქტიდან ფორტეპიანოში მოქნილი პასაჟები უნისონში *crescendo*-ზე ამზადებს პოემის კულმინაციას. კულმინაცია *ff*-ზე უბრუნდება საწყის ტემპს (*tempo 1*), ოსტინატური ლაიტთემა ვოკალში ჟღერს, მხოლოდ მაღალ რეგისტრში, იცვლება თემის რიტმული ნახაზი, აღმავალი დიდი ტერცია შეცვალა პატარა ტერციამ. აღნიშნულის ხარჯზე თემა უფრო ფართ სუნთქვით იმღერება.

78-ე ტაქტიდან, რეპრიზაში კვლავს ჟღერს შესავლის მასალა. დაშლილი არპეჯიოების 2 ტაქტის შემდეგ კვლავ ვიოლინო იბრუნებს თემის გაჟღერებას უფლებას ოდნავ სახეშეცვლილად, რაც მის იმპროვიზაციულობას კიდევ უფრო მეტად უსვამს ხაზს. 84-ე ტაქტიდან ვიოლინოს ნაზად ეფინება ვოკალი, აკომპანიმენტში კვლავ დაშლილი არპეჯიოების, მთვარიანი ღამის შუქჩრდილებია.

95-ე ტაქტიდან კი იწყება ნაწარმოების ვოკალური პარტიის რეპრიზა. აქ ვერბალური ტექსტის ბოლო სტრიქონები ჟღერს - „იცის როგორ დავრჩი მარტო, როგორ ვევენ და ვეწამე, ჩვენ ორნი ვართ ქვეყანაზე, მე და ღამე, მე და ღამე“. ვიოლინოს ლაიტემის ინტონაციები თითქოს მეორე ხმას უწყობს ვოკალს *pp*-ზე. ნაწარმოები თანდათან ნელდება *poco meno mosso*-ზე, ისმის „მე და ღამე, მე და ღამე“ და საფორტეპიანო პარტიაშიც გაიღვებს ლაიტემის საწყისი ინტონაცია (103 ტ.). პოემა ერთსახელიან მაჟორში მთავრდება.

## სქემა 2. „მე და ღამე“

| შესავალი | I ნაწილი<br>A |       |       |           | II ნაწილი<br>B |       |        |       | III ნაწილი<br>A1 |           |
|----------|---------------|-------|-------|-----------|----------------|-------|--------|-------|------------------|-----------|
| a        | a1            | b     | a2    | b1, a3,   | a4             | a5    | a6     | a7    | a8               | a9        |
| f-ფშური  | h             | e     | e     | e ფშ.     | d              | d     |        |       | h                | h         |
|          |               |       |       |           | ფრიგ           | ფრიგ  |        |       | ფრიგ             |           |
| 1-17     | 18-26         | 27-32 | 33-35 | 36-47     | 48-55          | 56-64 | 65-72  | 73-77 | 78-94            | 95-108    |
| ფ-ნო     | ფ-ნო          | ფ-ნო  | ფ-ნო  | ფ-ნო      | ფ-ნო           | ფ-ნო  | ფ-ნო   | ფ-ნო  | ფ-ნო             | ფ-ნო      |
| ვ-ნო     | ვ-ნო          | ვ-ნო  | ვ-ნო  | +(ვ-ნო(42 | -              | -     | ვ-ნო   | ვ-ნო  | ვ-ნო             | +(ვ-ნო    |
| -        | ვოკა          | ვოკა  | -     | ტ-დან)    | ვოკა           | ვოკა  | ვოკალი | ვოკალ | ვოკალ            | (96ტ-დან) |
|          | ლი            | ლი    |       | ვოკალი    | ლი             | ლი    |        | ი     | ი                | ვოკალი    |

## საშემსრულებლო ანალიზი კონცერტმაისტერის პოზიციიდან

საფორტეპიანო პარტიის ორ ტაქტიანი შესავალი დაშლილი კვარტ სეპტაკორდები ორივე ხელის პარტიაში როგორც ფონი, მშვიდი და იდუმალი ღამის ბგერწერით სურათს ქმნის. ამ ნომერში პირველად ჩნდება ვიოლინოს ტემბრი და საკონცერტმაისტერო თანხლება უკან იხევს, აქ ის ჰარმონიულ ფონად იქცევა განსხვავებით პოემის ფინალური ნომრისგან, სადაც ასევე გამოყენებული აქვს კომპოზიტორს ვიოლინო, მაგრამ საფორტეპიანოს ფაქტურა საკმაოდ დატვირთული და ექსპრესიულია.

ციკლის მეორე რედქციაში საორკესტრო ვერსიაში საკონცერტმაისტერო თანხლების კვარტ სეპტაკორდის არპეჯიოები არფების ჟღერადობით არის მოცემული. შესაბამისად, სასურველი იქნება თუ საფორტეპიანო თანხლება ტემბრულად არფის გამჭირვალე, ჰაეროვან ჟღერადობას მიუახლოვდება. ორივე ხელის პარტიაში ერთი და

იგივე სეპტაკორდებია მოცემული, ამიტომ ყურადღება უნდა მიქცეს, რომ სინქრონი არ გამოვიდეს, არამედ გრძელი დაშლილი არპეჯიო, მარცხენა ხელის პარტიაში მე-5 თითი საყრდენივით იყოს და მას დაეფინოს შემდეგ დაშლილად აკორდი, რათა არფის ჟღერადობის იმიტაცია შეიქმნას. რაც შეეხება ვიოლინოს პარტიას, კომპოზიტორს pp-თან ერთად მითითებული აქვს *molto espressivo*. ახალი ინსტრუმენტის შემოსვლის მნიშვნელობას უსვამს ხაზს. ვიოლინოს ტემბრით ჩნდება პოემის ლაიტთემა, შესაბამისად ამ ნომერში უნდა დომინირებდეს ვიოლინო აქვე აღვნიშნავ, რომ საორკესტრო ვერსიაში კოლორატურული სოპრანო ჟღერს ვიოლინოს ნაცვლად და სასურველი იქნება მევიოლინემ ლეგატო შეასრულოს როგორც მკაფიოდ გამოკვეთილი მღერადი კანტილენა. როდესაც ვოკალის პარტია შემოდის, ვიოლინო არ უთმობს მას ასპარეზს. მისი თემის მეორე გატარება იწყება ოქტავით ქვემოთ რეგისტრში (პირველ ოქტავაში) წამყვანი მელოდიური ხაზიკვლავ ვიოლინოს რჩება და ვოკალი რეჩიტაციულ-დეკლამაციური სახით არის წარმოდგენილი.

კომპოზიტორი პოეტის ვერბალურ ტექსტს პუნქტუაციის ნიშნებითაც კი მიჰყვება. დაკვირვების შედეგად მახვილი თვალით ჩანს, რომ ყველა სასვენ ნიშანს მძიმესთან, კომპოზიტორი წერს პაუზას. „ეხლა, (მეოთხედი პაუზა) როცა ამ სტრიქონს ვწერ, (მეოთხედი პაუზა) შუა ღამე იწვის დნება, (მეოთხედი პაუზა) და ა. შ. იმისთვის, რომ შემსრულებლებს შორის ბალანსი იყოს შენარჩუნებული, ამისათვის მევიოლინეს, მიუხედავად მისი პარტიის მნიშვნელოვანი როლისა, დიდი ყურადღება და სიფრთხილე მართებს, რათა არ გადააჭარბოს და გადაფაროს მომღერლის პარტია, რომელსაც ტესიტურულად ცენტრალურ რეგისტრში აქვს მოცემული სასიმღერო პარტია.

### **მესამე პოემა „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ – (Presto)**

როგორც პოეტი და მკვლევარი ვახტანგ ჯავახიძე წიგნში „უცნობი“ წერს, გალაქტიონმა ეს ლექსი ცნობილი მწერლის, ჭაბუა ამირეჯიბის მამას - ირაკლი ამირეჯიბს მიუძღვნა (ი.ა). რომელთან ერთადაც ის იყო მოსკოვში, რევოლუციის პერიოდში.

**„ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“** განცალკევებით დგას მთელ ნაწარმოებში, როგორც ციკლის ყველაზე დრამატული პოემა. მისი ორი ნაწილი ერთმანეთთან

მკვეთრად დაპირისპირებული კონტრასტის პრინციპით არის დაკავშირებული. ურბანული ქალაქის -სოფლის იდილიასთან. პირველი - ბობოქარი, ხმაურიანი ქალაქის ქუჩაში გარდაცვლილი ბავშვის შემზარავი სურათით გამოწვეული და მეორე - ამადლებული გრძნობის, როგორც სევდიანი იავნანის, ბუნებასთან შერწყმული სოფლის სიმშვიდის.

ეს პოემა ციკლის ღერძია, რასაც კონტრასტული გამჭოლი განვითარებაც უწყობს ხელს. საკმაოდ ვრცელი საფორტეპიანო შესავალი (13 ტ) გამოირჩევა მოტორული, ოსტინატური რიტმულ-ინტონაციური ფიგურებით სიმეტრიული კილოს (ტონი-ნახევართონი) და ახასიათებს ტოკატურობა, დიდი ექსპრესია და დინამიკურობა. ვირტუოზული პასაჟები, ტემპი -Presto, *ff* ოქტავური სფორცანდოები, ქრომატიული დაღმავალი აკორდული სვლები და გაშმაგებული პასაჟების მონაცვლეობა, რომელიც ხმაურიან, მტვრიან ურბანულ გარემოში, ქალაქში გარდაცვლილი ბავშვის სურათს აღწერს; სოფლელი ბავშვისა, რომელსაც პოეტი, როგორც ბუნების საწყისს, ჰარმონიის, უმანკოების სიმბოლოდ მოიაზრებს. ვ. გოგოტიშვილი ამ პოემასა და შუბერტის „ტყის მეფეს“ შორის პარალელს ავლებს: „ოსტინატური რიტმიული ფიგურის სწრაფი რბოლა, რომელიც ისევე, როგორც შუბერტის ბალადაში, მღელვარე გამომსახველ ფონს უქმნის თხრობას და ამავე დროს, ილუსტრაციულ-ბგერწერით ფუნქციას ასრულებს“ (გოგოტიშვილი, 1966/67: 14).

ვოკალურ პარტიაში მიყოლებით, ორჯერ, ზუსტად გამეორებული ერთი და იგივე ფრაზას „შემლილი სახით კივოდა ქუჩა“ აგრძელებს საფორტეპიანო 11 ტაქტიანი ჩანართი, კვლავ შესავლის მსგავსად ტოკატური რიტმული პასაჟებით ბანში, მარჯვენა ხელში დაღმავალი აკორდებით გაჯერებული. რის შემდეგაც ვოკალში იგივე მელოდირი ნახაზი მეორდება, ოღონდ ამჯერად ტექსტზე: „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ (*poco meno mosso*.) რის შემდეგაც Tempo I აღდგება, ბანის ოსტინატური ფიგურაციები მარჯვენა ხელში ინაცვლებს; ერთი და იგივე პასაჟის ოთხჯერადი გამეორება და შემდეგ მთელ პაუზაზე ფერმატა, ბავშვის წაქცევის მომენტს გამოხატავს. ინტონაციურად ეს პასაჟები თითქოს მოგვაგონებს შუბერტის სიმღერის ინტონაციებს „გრტჰენი ჯარასთან“.

ბობოქარი პირველი მონაკვეთისა და დიდი გარინდებული პაუზის შემდეგ იწყება Andante (*pp*-ზე) 4/4 ზომაში, ჩნდება გალობის ინტონაციები *cis* ფრიგიულზე.

ესაა ქორალი, რომელიც გარდაცვლილი ბავშვით გამოწვეულ დიდ სევდასა და ტკივილს გამოხატავს („და მწუხარების მალე ნიავეში მოფრინდნენ ლურჯი ანგელოზები“). აქ იკვეთება ძველი ქართული საეკლესიო მუსიკის ინტონაციური წყობა: „ფრიგიული ინტონაცია დაღმასვლისას ტრიტონის ხაზგასმით კვინტისა და ფრიგიულ მეორე საფეხურს შორის” (გოგოტიშვილი, 1966/67: 14).

მესამე მონაკვეთი პირველის შეკვეცილ ვარიანტს წარმოადგენს. ის კვლავ კონტრასტულად, მომზადების გარეშე იწყება Presto-ს ტემში f-ზე, კვლავ ხმაურიანი ქალაქის აღწერით და ამით შინაარსობრივად ეხმიანება პირველ ეპიზოდს. შეკვეცილი სახით გამოჩნდება პირველი ეპიზოდის შემადრწუნებელი ფრაზები, ვოკალში მელოდიური ფრაზა კვლავ უცვლელია- „შეშლილი სახით კივოდა ქუჩა”, რომლებიც 51-ე ტაქტიდან ფორტეპიანოს პარტიაში აღმავალი პასაჟებით გადაიზრდება არიტმულ, პაუზებით შეწყვეტილ აკორდულ მოძრაობაში, რომელსაც ფერმატიანი პაუზა შეწყვეტს.

მეოთხე ეპიზოდის სევდიანი და სითბოთი გაჯერებული მელოდია გარდაცვლილი ბავშვის მშობლიურ სოფელს აღწერს. ეს მონაკვეთი პოემის მეორე მონაკვეთთანაა შინაარსობრივად დაკავშირებული). შესავლის 2 ტაქტი 4/4 ლა მაჟორში უკვე ქმნის პასტორალურ ხასიათს, („მზე შორს დარჩა მშობლის კერა, ყვაოდა სოფლად ალუჩა, და გაისმოდა დების სიმღერა“).

კოდა იწყება  $\frac{3}{4}$ -ზე, ლა მაჟორში, ის თითქოს იავნანას მოვარგონებს. მისი რწევადი რიტმი, ბოლო 2 ტაქტში (molto rit) მუსიკა ნელ-ნელა ქრება. კოდაში ტარდება ციკლის ლეიტთემა, რომელიც დასაბამს მეორე ნომერში „მე და ღამეში” იღებს.

მაშასადამე, ამ პოემაში ორი, ურთიერთდაპირისპირებული მხატვრული სახეა წარმოჩენილი, რაც მელოდიკის ორი ნაირსახეობით - რეჩიტაციულ-დეკლამაციურითა და კანტილენურით არის წარდმოგენილი. პოემის დასაწყისში დრამატული სახე დომინირებს, მაგრამ განვითარების შემდგომ პოემა მთავრდება ლირიკული სახის დომინირებით - მეოთხე ეპიზოდი განმეორებული პერიოდის ფორმითაა მოცემული და თითქოსდა განცალკევებითაა, მეორე ნაწილის სახით იკვეთება, რაც მუსიკის აღქმისას ამ თავისუფალ ფორმაში არარეპრიზული ორნაწილიანობის შეგრძნებასაც ბადებს.

სქემა 3. „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ - (Presto)

| შესავალი         | A        |       |       | B         | A1    | C     | დასკვნა         |       |
|------------------|----------|-------|-------|-----------|-------|-------|-----------------|-------|
| a                | b        | a1    | b2    | c         | a2    | d     | ციკლის ლაიტთემა |       |
| ტონი-ნახევარტონი |          |       |       | cis ფრიგ. |       | A dur | A               |       |
| 1-13             | 14-25 38 | 26-31 | 32-38 | 39-47     | 48-53 | 54-63 | 64-71           | 72-75 |

### საშემსრულებლო ანალიზი კონცერტმაისტერის პოზიციიდან

„ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ ციკლის ყველაზე ვირტუოზული ნომერია. საფორტეპიანო პარტიის პირველი ნაწილი ძალიან ენერგიული, მოძრავი, ბგერწერითია. მრავალშრიანი ნიუანსებით გაჯერებული. ტექნიკურად დატვირთულია ვირტუოზული პასაჟებით. რიტმულადაც სინკოპირებული აკორდებით. მეორე ნაწილი კი ფაქიზი, ფერთა ნაზავი და მდუმარე ატმოსფერო ძირითადად ბგერის ფერადოვან პალიტრაზეა აწყობილი.

საფორტეპიანო პარტიის პირველი მონაკვეთი საკმაოდ მასშტაბური და ვირტუოზულია, ტოკატური ჩქარი პასაჟები, ტემპობრივად, ექსპრესიულად და დინამიურად საკმაოდ რთული შესასრულებელია. ამ ნომერს ვრცელი საფორტეპიანო შესავალი (13 ტ) ტემპი presto, ff-ზე აქვს. მარცხენა ხელის პარტიაში მოცემულია ტოკატური, მოტორული, ოსტინატური პასაჟები. კონცერტმაისტერის მხრიდან სასურველია პედალიზაცია მინიმუმამდე იქნას დაყვანილი, რადგან მოცემული პასაჟები სიმეტრიული კილოთი, ტონიტონნახევრის დაშორებით არის მოცემული და ნათელი ჰარმონიის აღსაქმელად უმჯობესია პედალი მხოლოდ იმ ტაქტების დასაწყისში ავიღოთ, სადაც მითითებულია sf (სფორცანდოები) (ტ1,2, 11,12,13) . საორკესტრო ვერსიაში დასარტყამი ინსტრუმენტები აძლიერებენ დრამატულ ეფექტს.

მართალია აპლიკატურა ყველა პიანისტისთვის ინდივიდუალურია, მაგრამ ამ ნომერზე მუშაობის დროს მიღებულმა საკუთარმა გამოცდილებამ, კონკრეტული აპლიკატურით ბევრად გამიიოლა მოცემული პასაჟების ტექნიკური სირთულის დაძლევა. პირველი ხუთი ტაქტში მარცხენა ხელის პარტიის აპლიკატურა: ( 5-1- 3-1-2-1-2-1-2-1-3-1), მომდევნო ოთხი ტაქტი იდენტურია. რაც შეეხება მარჯვენა ხელის პარტიაში მესამე ტაქტში მოცემულ „რეპეტიციებს“, მეორე სექსტოლი შეგვიძლია პირველი თითით დავიწყოთ და შემდეგ ბგერებზე კვლავ მე-3 თითით გავაგრძელოთ.

ეს აპლიკატურა ვფიქრობ კონცერტმაისტერს დაეხმარება როგორც ტექნიკური სირთულის დაძლევაში, ასევე რიტმული სიზუსტის დაცვაში.

მე-3 ტაქტი დინამიკურად აუცილებლად უნდა განვითარდეს და მე-4 ტაქტის მარჯვენა ხელის პარტიაში პირველივე აკორდიდან ყურადღება გამახვილდეს დაღმავალი სეკუნდური მოძრაობის აკორდებზე, სასურველია გამოიყოს აკორდებში ზედა ბგერები, რათა მეტი სიმძაფრით გამოჩნდეს დაღმავალი სეკუნდები. მე-11,12,13 ტაქტებზე სფორცანდოების შემდეგ სიზუსტით დავიცვათ მოცემული პაუზები, პედალიზაციის გარეშე. ამ ნომერში მეტწილად მარცხენა ხელის პარტიაზე დამოკიდებული ტემპობრივი სიზუსტე, ხოლო მთლიანად ყველა ნიუანსის შესრულებამ უნდა გამოიწვიოს ის განწყობა, რითაც ვოკალური პარტიის პირველი ფრაზა იწყება- „შეშლილი სახით კივოდა ქუჩა“.

ვოკალურ პარტიაში ასევე დიდი ამოცანები აკისრია მომღერალს. პირველ რიგში მკვეთრად დაპირისპირებული ორი კონტრასტული სახის ჩვენება.

სირთულეა როგორც ტემბრული გამომსახველობის მხრივ, ემოციური ენერგეტიკული კავშირით, ასევე რიტმული სიზუსტის თვალსაზრისით. ამ ნომრის პირველ მონაკვეთში (1- 38ტ) ვოკალურ პარტიაში სამჯერ მეორდება ერთი და იგივე მოტივი. ანუ გვაქვს სამი ფრაზა ერთი და იმავე მოტივზე: 1-„შეშლილი სახით კივოდა ქუჩა, 2-„შეშლილი სახით კივოდა ქუჩა“,3- ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“.

ფრაზის დასაწყისში f-ზე ხუთჯერ გამეორებული მეორე ოქტავის ფა უნდა ჟღერდეს უტრირებულად, როგორც შემადრწუნებელი კივილი. მთლიანი ფრაზა კი როგორც რეჩიტატივი, ყოველგვარი ტემბრული შელამაზების გარეშე. მე-4 ტაქტში საფორტეპიანო პარტიაში აღმავალი პასაჟები კიდევ უფრო ამძაფრებს და ამზადებს შემდგომ ვოკალურ ფრაზას, რომელიც მე-5 ტაქტში ზუსტი განმეორებით ჩნდება „შეშლილი სახით კივოდა ქუჩა“. 31-ე ტაქტში ისევ საფორტეპიანო თანხლების აღმავალი პასაჟებით მზადდება ვოკალის პარტიის მე-3 ფრაზა, მოტივი იგივე რჩება, მაგრამ მეტი ექსპრესიულობისთვის კომპოზიტორი ოდნავ აწელებს ტემპს -Poco meno mosso და ფრაზის პირველ ტაქტში ცვლის რიტმულ ფიგურაციებს „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ შემდგომ უბრუნდება საწყის ტემპს (Presto) საფორტეპიანო პარტიით. 35, 36,37-ე ტაქტები, პარჯვენა ხელის პარტიაში მონოტონურად გამეორებული პასაჟები, რომლებიც ინტონაციურად თითქოს შებერტის „გრეთჰენს ჯარასთან“ მოგვაგონებს,

ბგერწერით ილუსტრირებულ სახეს ქმნიან, ბავშვის დაცემის მომენტის ასახვის, რასაც მოყვება მთელ ტაქტზე პაუზა ფერმატაზე. ეს პაუზა არის გამყოფი კონტრასტულ მონაკვეთებს შორის. ის არის როგორც დასასრული პირველი მონაკვეთის, ასევე მეორე მონაკვეთის დასაწყისი.

პოემის მეორე მონაკვეთში *andante*, pp, (ტ-39) რადიკალურად სხვა ამოცანების წინაშეა როგორც მომღერალი ასევე კონცერტმაისტერი. ნაწარმოები ტემბრალურად მკვეთრად განსხვავებული ჟღერადობით უნდა შეიცვალოს, გაჩნდეს სასოწარკვეთილების განცდა, მელანქოლია, დადმავალი სვლა, ლამენტოს ინტონაციები პაუზებით, როგორც შეკავებული ფრაზები, თითქოს ტირილით დანაწევრებული: „ნუკრის თვალებით“, „თმით მიმოზებით“, 43-47-ე ტაქტები კი როგორც საგალობელი ისე ჟღერს ინტონაციურად. საფორტეპიანო თანხლების მარჯვენა ხელის პარტიის სამხმოვანებების ზედა ბგერები სინქრონში მიჰყვება მომღერლის ფრაზებს: „და მწუხარების მალე ნიაფში მოფრინდნენ ლურჯი ამგელოზები“. განსაკუთრებული ყურადღებით უნდა მიჰყვეს კონცერტმაისტერი მომღერლის ხაზს, რათა მაქსიმალური სინქრონი შენარჩუნდეს. ამავდროულად დააბალანსოს ტემბრულად, განსაკუთრებით მარჯვენა ხელის პარტიაში მოცემული აკორდები, რომლებიც დიაპაზონითაც, რიტმული სიზუსტითაც თანხვედრაშია ვოკალის პარტიის ფრაზებთან.

48-ე ტაქტიდან მოულოდნელი კონტრასტით უნდა შეცვალოს მომღერალმა განწყობა. ტემპი და დინამიკა, *Presto*, ff. საწყისი ფრაზის შეკვეცილი სახით მეორდება ფრაზა - „შეშლილი სახით კივოდა ქუჩა“. ჩქარი აღმავალი პასაჟები, პაუზებით შეწყვეტილი აკორდები და პაუზა ფერმატით (ტ-51, 52, 53)

იწყება პოემის ბოლო მონაკვეთი. ამ მომენტამდე ტონალობა ძალიან ბუნდოვანი იყო, უფრო კილოები ჰქონდა კომპოზიტორს გამოყენებული. მეტწილად ფრიგიული კილო. ამ ბოლო მონაკვეთში კი ნათლად შემოდის *A dur* - 4/4 მეტრით, მშვიდი, პასტორალური განწყობით. ორ ტაქტიანი საფორტეპიანო შესავალში *A dur* ჰარმონიის აკორდები. საფორტეპიანო პარტიის ვირტუოზული ნაწილი ძალიან მშვიდ თანხლებაში გადაინაცვლებს. მაქსიმალური სირბილით, კომპოზიტორისეული მითითებით *legato*, ასევე ვოკალურ პარტიაში ტემბრული სიფაქიზით. ლეგატო უპირველესი ამოცანაა. „მზე შორს დარჩა, მშობლის კერა, ყვაოდა სოფლად ალუჩა, და გაისმოდა დების სიმღერა, დების სიმღერა..“ როდესაც 64-ე ტაქტიდან მომღერალი ამ მონაკვეთის საწყის

მოტივს ბგერა ა-ზე იწყებს, უნდა ისმოდეს როგორც შორიდან გაჟღერებული სიმღერა სევდიან მაჟორში.

ამ პოემას ძალიან საინტერესო პატარა საფორტეპიანო კოდა აქვს( ტ-72-75) . მისი თემა არის ციკლის მეორე ნომრის „მე და ღამის“ ვიოლინოს პარტიის ლაიტთემის მოტივი და ასევე მოცემულია ზარების ინტონაციები „დედაო ღვთისადა“ ( დაშლილი ოქტავეები ნახევრიან გრძლიობაზე ზედა რეგისტრში). სასურველია შესაბამის ჟღერადობასთან მივაახლოვოთ ტემბრულად: ვიოლონოს მოტივი- ვიოლინოს ტემბრთან, დაშლილი ოქტავეები კი ზარების ინტონაციებთან.

### მეოთხე პოემა „დუმილი“ (Allegro tranquillo)

პოემა გალაკტიონის ამავე სახელწოდების ლექსზეა შექმნილი. ლექსი პასტორალური ხასიათისაა და ბუნების მშვიდ პეიზაჟს აღწერს.

მთელ ციკლში ეს პოემა ყველაზე მცირე მასშტაბისაა. ის მარტივ 3- ნაწილიან რეპრიზულ ფორმაშია დაწერილი, შესავლითა და კოდით. თავთაქიშვილმა ამ პოემაში გალაკტიონის ლექსის რვა სტროფიდან ოთხი სტროფი გამოიყენა მხოლოდ. I, II, და VII. ეს ნომერი ძალიან დიდი პოპულარობით გამოირჩევა. სხვა ნომრებისგან განსხვავებით მისი კომპაქტურობის გამო, ის ძალიან ხშირად სრულდება ციკლისგან დამოუკიდებლად, როგორც ცალკე ნაწარმოები. მას თითქმის ყველა მეცო სოპრანოს საკონცერტო რეპერტუარში ვხვდებით.

ნაწარმოები 4 ტაქტიანი საფორტეპიანო შესავლით იწყება 6/4 -ზე მი მონორში (Allegro tranquillo). მარჯვენა ხელის დადმავალი ოქტავეების სვლა პიანოზე მთვარიანი ღამის მშვიდ პეიზაჟს აღწერს, დადმავალი ოქტავეები თითქოს ტბის მონაბერ ნიავს გამოხატავენ. მე-5 ტაქტიდან მომდერლის გამომსახველი მელოდია უერთდება მშვიდ განწყობილებას ტექსტზე „ნიაჲ წყნარად დაისისინა, ხევში შეიჭრა და მიიძინა“. პოემის პირველი ნაწილი 8-ტაქტიანი ერთტონალური პერიოდის ფორმაშია დაწერილი. მე-12 ტაქტიდან ჟღერს სვლა კვლავ შესავლის მოტივებზე, რაც ამზადებს შუა ნაწილს ტექსტზე „მარტოკა ერთი იდუმალ ვნებით“

საფორტეპიანო პარტია შუა ნაწილში საკმაოდ დატვირთულია, განსაკუთრებით 21-ე ტაქტიდან, მარჯვენა ხელში მეოთხედ ნოტებზე ტრელები ტემბრულ მრავალფეროვნებას ქმნიან. კულმინაციაში სწრაფად იცვლება ზომა (6/4, 9/4, 6/4) და

კულმინაცია ფერმატაზე აკორდით მთავრდება. რეპრიზას კვლავ შესავლის ოქტავური მოძრაობა უძღვის წინ შემცირებული (2 ტაქტი) სახით. 29-ე ტაქტიდან pp-ზე, შესავლის სიმშვიდეში შემოდის ვოკალის პარტია ტექსტზე „აცურდა მთვარე, აცურდა წყნარი“. რეპრიზაში, ისევე, როგორც პოემა „დედაო ღვთისა“-ში, კომპოზიტორს შემოჰყავს ზარების ინტონაცია (მერვედი ფორშლაგი დაღმავალ ოქტავის მთელი გრძლიობის ნოტს უერთდება). რეპრიზა მთავრდება ერთსახელიან მაჟორში, რასაც მოსდევს 8 ტაქტიანი კოდა ტექსტზე „შუქი შიშველი, შუქი ნარნარი, შუქი შიშველი“. ნაწარმოების შესავლის ინტონაცია - დაღმავალი ოქტავეების მოძრაობა - უცვლელი სახით გვახსენებს თავს. იგი პოემაში თითოეული მონაკვეთის დასაწყისში იჩენს თავს და ერთგვარად რონდოსებურობის პრინციპის შემოტანას უწყობს ხელს. გაბმულ ოსტინატურ მი-ზე არპეჯირებული მი მაჟორული სამხმოვანება ასრულებს ამ ნაწილს.

სქემა 4. „დუმილი“- (Allegro tranquillo)

| შესავალი | I ნაწილი<br>A<br>პერიოდი | სვლა  | II ნაწილი<br>B | III ნაწილი<br>A1<br>პერიოდი | დასკვნა       |
|----------|--------------------------|-------|----------------|-----------------------------|---------------|
| a        | b                        | a1    | c              | a2 b1                       | b2 a3         |
| e        | e, e dor, e              | e-H   | e              | e                           | e -E          |
| 1-4      | 5-11                     | 12-15 | 16-26 (4+4+3)  | 27-36                       | 37-44 (4+2+2) |

**საშემსრულებლო ანალიზი კონცერტმაისტერის პოზიციიდან**

შესრულების მხრივ ტემპთან დაკავშირებული ამოცანით დავიწყებ . კომპოზიტორს მითითებული აქვს ტემპი- allegro tranquillo. რადგან ნაწარმოები შინაარსობრივად პასტორალური ხასიათითაა გადმოცემული, შემსრულებლები ამჯობინებენ ბევრად მშვიდ ტემპში შესრულებას რაც თითქმის andante-ს უახლოვდება ხოლმე . შესაბამისად ტემპობრივი სირთულე ნამდვილად ახლავს ამ ნაწარმოებს, უნდა შენარჩუნდეს სიმშვიდე - tranquillo და ამავედროულად იყოს ტემპი allegro. საფორტეპიანო პარტიის ოთხ ტაქტიან შესავალში მარჯვენა ხელის პარტიის დანაწევრებული ოქტავეები, ოქტავის ზედა ბგერებით უნდა გამოიკვეთოს ლეგატო, მაქსიმალურად ვეცადოთ, რომ ოქტავეები არ დამძიმდეს, შესაბამისად სიფრთხილით უნდა ვიყოთ ოქტავეებში მარჯვენა ხელის პარტიაში ოქტავეების შესრულებისას. მარცხენა ხელის პარტიაში მითითებული ლეგატო დაღმავალ სეკუნდაზე (ტ-1,2)

გამოვყოთ და პედალიც სასურველია პირველ ორ ტაქტში მხოლოდ ძლიერ დროზე ავიღოთ. აქ ტემბრულად საფორტეპიანო პარტია, სასურველია, გამჭვირვალე ბგერით იქნას შესრულებული და მიუახლოვდეს ფლეიტების ჟღერადობას (აღსანიშნავია, რომ საორკესტრო რედაქციაში სწორედ ფლეიტები ჟღერადობით იწყება დადმავალი ოქტავების მოძრაობა).

ვოკალის პარტიაშიც ლეგატო მთელი ნაწარმოების განმავლობაში ძალიან მნიშვნელოვან როლს ასრულებს. ტესიტურულად ცენტრალურ რეგისტრშია დაწერილი, გარდა შუა ნაწილისა. ინტონაციური სისუფთავის მხრივ რამდენიმე ადგილი განსაკუთრებით საყურადღებოა: მაგ. მე- 6 და რეპრიზაში 30-ე ტაქტებში ხუთჯერ გამეორებული პირველი ოქტავის სი-ბგერა *ritenuto*-ზე („დაისისინა“) („აცურდა წყნარი“)

მთელი ნაწარმოებში *p-pp* ფარგლებშია და საფორტეპიანო პარტია ჰომოფონიური ფაქტურით, ჰარმონიულ ფონს ქმნის, როგორც თანხმლები აკომპანემენტი. ტემბრული ბალანსის დაცვა, როგორც ყველა სხვა შემთხვევაში, აქაც ძალიან მნიშვნელოვანია. შუა ნაწილში საფორტეპიანო ფაქტურა უფრო დინამიკური ხდება. 21-ე ტაქტში მარჯვენა ხელის პარტიაში მოცემული ტრელები მეოთხედი გრძლიობის ნოტებზე რიტმულად სინქრონულად მიჰყვება ვოკალის პარტიის მეოთხედ გრძლიობის ნოტებს. ამ ტაქტში - „უხვ სურნელებით“, უმჯობესია წამყვანი ხაზი მარცხენა ხელის მეოთხედი გრძლიობის ნოტები იყოს, ხოლო 24, 25, 26-ე ტაქტებში აკორდების ფაქტურით არ გადავფაროთ მომღერლის კულმინაციური ნოტი. მართალია კომპოზიტორის მიერ მითითებულია *cresc.*, მაგრამ მომღერლის კულმინაციური ნოტი მეორე ოქტავის რე დიეზია და მითითებულია რომ, ფრაზის განვითარება *p*-თი დაიწყოს.

რეპრიზაში საფორტეპიანო პარტიის შესავლის ნაწილი შეკვეცილი ვარიანტით ჩნდება (ტ-27,28) ხოლო 29-ე ტაქტიდან 35-ე ტაქტებამდე მარჯვენა ხელის პარტიაში ემატება ოქტავები - მერვედი ფორშლაგით შეერთებული დადმავალი ოქტავის მთელი გრძლიობის ნოტთან, რომლებიც მახვილით არის აღნიშნული. ამ ქრომატიულად დადმავალმა ოქტავებმა ყველა ჯერზე მნიშვნელოვანი ტემბრული ელფერი უნდა შემატოს, გაამდიდროს და გაამრავალფეროვნოს ჟღერადობა. 36-ე ტაქტში ნაწარმოები ერთსახელიან მაჟორში გადადის. 37 ტაქტიდან იწყება 8 ტაქტიანი კოდა, სადაც მაჟორ-

მინორული შუქ-ჩრდილები ენაცვლებიან ერთმანეთს. ნაწარმოების საფორტეპიანო შესავლის მელოდია აქაც გაიელვებს შეკვეცილი ვარიანტით (ტტ. 41-42) ნაწარმოების ბოლო აკორდი დაშლილი E dur სამხმოვანება მთელი გრძლიობის აკორდი ფერმატაზე სასურველია მართლაც გამონათდეს როგორც „შუქი ნარნარი“, „შუქი შიშველი“, რისთვისაც უნდა ყურადღება მიექცეს მარჯვენა ხელის აკორდის კიდურა ნოტს - სოლ დიეზს.

### მეხუთე პოემა „მთაწმინდის მთვარე“- (Andantino)

გალაკტიონის რომანტიკულ-სიმბოლისტური ლექსი „მთაწმინდის მთვარე“, განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს პოეტის შემოქმედებაში - იგი პოეტის თვითალიარების და თვითგამომხატველი ფრაზებით უხვად არის შემკული. გალაკტიონი პირველად უწოდებს საკუთარ თავს მეფე-მგოსანს. იგი სიმართლის წინასწარ ჭკრეტით გვეუბნება „რომ წაჰყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი“, 1950 წ. 17 ნოემბერით დათარიღებულ ჩანახატ-ჩანაწერებში ამოვიკითხავთ: „მეფე ვარ და პოეტი“ - მქონდა ასეთი ფრაზა „მთაწმინდის მთვარეში“. ეს ლექსი („მთაწმინდის მთვარე“) მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან პოპულარულია, საკმარისად შესწავლილი არ არის, როგორც ერთ-ერთი გასაღებთაგანი ჩემის შემოქმედებისა.” ამავე ჩანაწერებში გალაკტიონი ასევე წერს: „მთაწმინდის მთვარე ჩემი პროგრამული ლექსია, რომელიც კონკრეტულად ასახავს ჩემს დამოკიდებულებას კულტურული მემკვიდრეობისადმი (ბარათაშვილი, აკაკი, მე)“ (გალაკტიონი, ჩანახატ-ჩანაწერები).

ო. თაქთაქიშვილმაც, ალბათ, შემთხვევით არ ისურვა სწორედ ეს მისტიკური, იდუმალეზით სავსე ლექსი ყოფილიყო მისი ციკლის ბოლო პოემა. როგორც პოეტის ორ ლექსში - „მთაწმინდის მთვარე“ და „მე და ღამე“ - იდუმალი ღამის კავშირები ნათლად იხატება, ასევე თაქთაქიშვილის ეს ორი პოემაც დაკავშირებულია ერთმანეთთან. აქაც კომპოზიტორს შემოჰყავს ვიოლინოს ტემბრი და კვლავ ჩნდება ლაიტთემა.

„მთაწმინდის მთვარე“ ციკლის ბოლო, შემაჯამებელი პოემაა, ამიტომაც ყველაზე მასშტაბურია. იგი ვოკალური პოემის ტრადიებშია გადაწყვეტილი - დაწერილია თავისუფალ ფორმაში, სადაც იკვეთება რონდოსებურობისა და ორნაწილიანობის ნიშნები. პოემა 21 ტაქტიანი საფორტეპიანო შესავლით იწყება. Andantino-ს მშვიდი, გამომსახველი მელოდია ფა მაჟორის დომინანტურ ბგერის საორდანო პუნქტზე

ტარდება. პოემა იწყება მხოლოდ ერთი ნოტით - „დო“, მისი მნიშვნელობის გამოსახატავად მხოლოდ პირველ ტაქტში წერს კომპოზიტორი mf-ს და მეორე ტაქტიდანვე ცვლის ნიუანსს - p-თი. შესავალში ფა მაჟორის (კვარტ-სექსტაკორდი)-ს არპეჯიოები pp-ზე ასრულებს შესავალს და ამავე დროს ამზადებს ვოკალურ პარტიას, გამქრალი აკორდები ასპარეზს უთმობენ მომღერალს. აქედან ჟღერს მონაკვეთი b ნაგებობა, Andante (22-38 ტტ.) ტექსტზე „ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი“. სახეზეა ოთხ ტაქტზე გადანაწილებული ფრაზა, სადაც ყველა ტაქტში მოულოდნელობებს გვთავაზობს კომპოზიტორი - როცა მელოდია ფა მაჟორიდან გადაედინება ერთსახელიან მინორში, ფრაზის ბოლოს უბრუნდება მაჟორს. მაგრამ მთლიანი ფრაზა ისეთი სირბილით გადადის ერთმანეთში, მსმენელისთვის ეს ყოველი შემდეგი ტაქტის ტონალური ცვალებადობა, არა მოულოდნელობის არამედ უჩვეულოდ იდუმალ ეფექტს ქმნის. ეს ნაწილი 4-ტაქტიანი ფრაზებისგან შედგება. მეორე ფრაზა პირველის მსგავსად აღმავალი დიდი სექსტით იწყება. მესამე ფრაზაში მელოდიის დიაპაზონთან ერთად იზრდება გამომსახველობაც, ბოლო ფრაზით მთავრდება მთლიანად b ნაგებობა. საფორტეპიანო თანხლება წმინდა აკომპანირებას უწევს, ნაზი არპეჯირებული აკორდებით, რაც არფის ჟღერადობას მოგვაგონებს.

39-ე ტაქტიდან იწყება c ნაგებობა (39-53 ტტ.) პოემის საწყისი ტემპით Andantino, ვოკალს ანაცვლებს ვიოლინო. აქ ძალიან მკაფიო ინტონაციური კავშირებია მე-2 პოემა „მე და ღამესთან“. იქ თუ პოემის დასაწყისი მოულოდნელად ვიოლონოს ლაიტემით იწყებოდა და თითქოს ვიოლინო პოემის მთავარი „პერსონაჟი“ ხდებოდა დასაწყისიდანვე, „მთაწმინდის მთვარეში“ ვიოლინოს პარტიაში აჟღერებული ლაიტემა ჩნდება როგორც მძაფრი მოგონება (mf, molto espress), რომელიც ნამდვილ დუეტად გარდაიქმნება ვოკალთან. მომდევნო მონაკვეთში - ნაგებობა b1 (54-72 ტტ.) ვიოლინო ვოკალურ პარტიას ჩამოართმევს თემას და ვოკალთან ერთად იქმნება პოლიმელოდიური კონტრაპუნქტი. ტონალობა რე მაჟორში გადაინაცვლებს. ამ მონაკვეთს მოჰყვება ინსტრუმენტული მონაკვეთი (72-82 ტტ.), სადაც ჟღერს ციკლის ლაიტემის გარდაქმნილი ინტონაციები. ამ მონაკვეთზე სრულდება მთელი პოემის პირველი, დიდი ნაწილი და იწყება კვაზირეპრიზული მეორე ნაწილი, სადაც კვლავ გვესმის შესავლის ინტონაციები (მონაკვეთი a1, ტტ. 83-100) ფა მაჟორში. მას მოსდევს ისევ „b“ მონაკვეთის მუსიკალური მასალა, მხოლოდ ლა ბემოლ მაჟორში. 119-ე

ტაქტიდან კი იწყება პოემის კულმინაცია piu mosso f- ზე, ამჯერად ვოკალის პარტიაში ჟღერს მთელი ციკლის ლაიტთემა ტექსტზე „რომ აჩრდილნო მე თქვენს ახლოს სიკვდილს ვეგებები“ (მონაკვეთი d1). აქ აღსანიშნავია საფორტეპიანო პარტიის ცვალებადობა და დინამიკურობა. მოქნილი პასაჟები, როგორც არფის არპეჯირებული ფიგურაციები, ექსპრესიულობას მატებს კულმინაციას. პასაჟები მძლავრ აკორდულ ტრიოლებად გარდაიქმნება Piu mosso -ში (135) ტექსტზე „რომ წაყვება საუკუნეს თქვენთან ჩემი ქნარი“. 151-ე ტაქტიდან ბოლოჯერ ჟღერს ამ პოემის შესავლის თემა, ხოლო ნაწარმოებს ასრულებს კოდა მთელი ციკლის ლაიტთემით. აქ (Andante, mp, Des dur) შემსრულებელთა ნამდვილი ტრიოა წარმოდგენილი. ვოკალის პარტიაში ლაიტთემის ინტონაციები ჟღერს ვიოლინოს ნაზ ორნამენტულ პასაჟებთან და ფორტეპიანოს არპეჯირებულ აკორდებთან ერთად, თანდათანობით იკლებს ხმოვანება (pp). ძალიან საინტერესოდ ჟღერს ფინალური აკორდი ფორტეპიანოსთან, როგორც შეჯამება. აქ, მარცხენა ხელში მოცემულია ტონიკური სეპტაკორდი, როგორც პასუხგაუცემელი კითხვა, ხოლო მარჯვენა ხელში ტონიკური სამხმოვანება. ეს უჩვეულო ჟღერადობა პოემის ფინალს სწორედ ისეთივე იდუმალ და ბოლომდე ამოუხსნელ ელფერს სძენს, როგორც გალაკტიონის შედევრების წაკითხვის შემდეგ გვრჩება.

სქემა 5. „მთაწმინდის მთვარე“ - (Andantino)

| შესავალი       | I ნაწილი          |                                    |                      |                          | II ნაწილი            |                   |                   |                | კოდა                 |
|----------------|-------------------|------------------------------------|----------------------|--------------------------|----------------------|-------------------|-------------------|----------------|----------------------|
| a              | b                 | c                                  | b1                   | d                        | a1                   | b2                | d1<br>(ლაიტთ.)    | a2             | d2<br>(ლაიტთ.)       |
| F              | F –f-F            | a ფრიგ.,<br>ტონი-<br>ნახვარტონი, a | D-d-D                | des-<br>ტონი-<br>ნახვარტ | F                    | As –<br>as-As1    | Des               | Des            | Des                  |
| 1-21           | 22-38             | 39-53                              | 54-73,               | 74-82                    | 83-100               | 101-118           | 119-150           | 151-168        | 169-181              |
| -<br>-<br>ფ-ნო | ვოკ.<br>-<br>ფ-ნო | -<br>ვ-ნო<br>ფ-ნო                  | ვოკ.<br>ვ-ნო<br>ფ-ნო | -<br>ვ-ნო<br>ფ-ნო        | ვოკ.<br>ვ-ნო<br>ფ-ნო | ვოკ.<br>-<br>ფ-ნო | ვოკ.<br>-<br>ფ-ნო | -<br>-<br>ფ-ნო | ვოკ.<br>ვ-ნო<br>ფ-ნო |

### საშემსრულებლო ანალიზი კონცერტმაისტერის პოზიციიდან

ამ პოემაში ყველაზე რთულია ნაწარმოების ფორმის შეკვრა. ეს ყველაზე გრძელი პოემაა, ვინაიდან წინა პოემების შემაჯამებელია. წინა ნომრებიდან თავს იჩენს მელოდიური მასალა, ლაიტთემები როგორც გახსენება და ხდება მთელი ციკლის გამთლიანება ემოციურ და ტემბრულ დონეზე.

ვრცელ საფორტეპიანო შესავალში სასურველია სიმსუბუქის შენარჩუნება. განსაკუთრებით მარჯვენა ხელის პარტიის ოქტავეში - P როგორც განწყობის შემქმნელი. ვიდრე მომღერლის ფრაზები დაიწყება, აკორდული ფაქტურაში უნდა იქმნებოდეს დიდი იდუმალების, მისტიკურობის განწყობის შემქმნელი ჟღერადობა.

ვოკალის პარტიის ჟღერადობაც ასევე დიდი საიდუმლოს მატარებელი და ფარული სევდით უნდა იყოს გაჯერებული. ვოკალის პარტიის დაწყებისას, როდესაც საფ-ნო პარტია აკორდულ ფაქტურაში გადადის, სასურველია ყველა აკორდის ალტერაცია მკაფიოდ ჟღერდეს. განსაკუთრებით ძლიერ თვლაზე მოქცეული არპეჯიოები და ტაქტის ბოლომდე შენარჩუნდეს მათი ჟღერადობა.

შუა ნაწილში. სადაც ვიოლინოს პარტია ისმის- molto espress. საფ-ნო პარტიის პასაჟები pp-ზე სასურველია იმპროვიზაციული მანერით დაიკრას. მაქსიმალური ხელშეწყობით ვიოლინოს პარტიისთვის, რომელიც ლაიტთემას გვახსენებს „მე და ღამედან.“ ლაიტთემიდან ვიოლინო ვოკალს ართმევს მთავარ მელოდიას და ის ხდება დომინანტი ტრიოში. საფ-ნო პარტია ძირითადად აკორდული ფაქტურით- თანხლებით გამოირჩევა. ის ჰარმონიული და ტემბრული საყრდენია და ფუნქციურად დიდ როლს ასრულებს.

Piu mosso- ორჯერ ჩნდება, ნაწარმოების კულმინაციაში. მეორე piu mosso- დან საფორტეპიანო პარტიის ფაქტურა „დედაო ღვთისას“ შუა ნაწილსაც მოგვაგონებს- აკორდული, მერვედი გრძლიობის ტრიოლებით. ამ დროს, სასურველია დიდი ყურადღება გამახვილდეს ტემბრალურ ბალანსზე კონცერტმაისტერის მხრიდან.

პოემის ფინალში კი კვლავ საფ-ნო შესავალი ჟღერს, ოღონდ F-ზე- სავსე ჟღერადობით F-ზე, რომელიც ნელ-ნელა ქრება და უკვე ვოკალის პარტიაში გატარებულ ლაიტთემას და ვიოლინოს პარტიას უთმობს ასპარეზს, ჟღერადობა იკლებს და თითქოს ღამის მისტიკურ იდუმალებასთან ერთად იფანტება.

### ციკლის საორკესტრო რედაქციის მნიშვნელოვანი ასპექტები

ო.თაქთაქიშვილმა ციკლი 1960 წელს გააორკესტრა საორკესტრო რედაქციაში ვიოლინოს პარტია სოპრანოთი შეცვალა. არსებობს საორკესტრო ვერსიის უნიკალური ჩანაწერი, სადაც საქართველოს სახელმწიფო კამერულ ორკესტრს თავად ო. თაქთაქიშვილი დირიჟორობს, სოლისტები - ცისანა ტატიშვილი და ნათელა ტულუში.

**„დედაო ღვთისას“** საორკესტრო ვერსიაში შესავალი აკორდები სიმებიანი ინსტრუმენტებში ჟღერს, რაც გრძელ ჟღერადობას, რბილ და დამამშვიდებელ ატმოსფეროს ქმნის. ტაქტების რაოდენობა, ტემპები და დინამიკური ნიშნები უცვლელად გადადის პირველი რედაქციიდან.

დამუშავებიდან კულმინაციამდე ორკესტრის სრული ჟღერადობით, სწრაფად ზრდადი დინამიკით, რიტმის დამაბვით სულიერ მღელვარებას აძლიერებს. თუმცა, ვიტყვდი, რომ საფ-ნო ვერსიაში კულმინაციური მომენტები - ჩქარი პასაჟებით და ინტენსიური დინამიკით, არანაკლებ შეესაბამება ემოციურ ატმოსფეროს. პირიქით, ფორტეპიანოს სწრაფ სეკუნდურ სვლებში, მოძრაობა მეტი მკაფიოებით ისმინება. ფორტეპიანოს რიტმული სტრუქტურა თითქოს მეტ ცოცხალ განცდას და ენერგიას ბადებს. მასშტაბური აკორდებული ტექსტურა ორკესტრის მასშტაბური ჟღერადობის ეფექტს ქმნის.

**„მე და ღამეში“** ვიოლინოს პარტიას კოლორატურული სოპრანო ანაცვლებს. ის ვოკალიზივით ხმოვან „ა“ ზე ჟღერს. ოდნავ სახემეცვლილი - ვოკალიდან გამომდინარე რიტმული ნახაზით. ის ჟღერს არფის არპეჯიოების შუქ-ჩრდილების ფონზე. იმ მონაკვეთში კი, სადაც ვიოლინოს და ვოკალის პარტიის დუეტია, საორკესტრო ვერსიაში ამოღებულია ვიოლინოს ანუ სოპრანოს თემა. სავარაუდოდ დაბალი ტესიტურის გამო.

ჩემი აზრით, ვიოლინო და ვოკალი თავიანთი განსხვავებული ტემბრით მეტ კონტრასტულ შეფერილობას ქმნიან. ვიოლინო-სევდიანი გაბმული ჟღერადობით, მოქნილი ვიბრატოთი და ადამინის ხმა- გამოხატვის როგორც ყველაზე ცოცხალი ემოციის ამსახველი. საფ-ნო ვერსიაში ისინი უფრო აძლიერებენ ერთმანეთის ხმების თავისებურებების შესაძლებლობების გამოვლენას და ქმნიან განსხვავებულ ტემბრულ დუეტს.

**„ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვს“** ძალიან ეფექტური საორკესტრო ვერსიით გამოირჩევა. საორკესტრო შესავალში დასარტყამ და ხემიან ინსტრუმენტებთან ერთად

ორკესტრში ფორტეპიანოც მონაწილეობს, რაც ძალიან ამდიდრებს და ამრავალფეროვნებს ტემბრულად.

პოემის პირველ ნაწილში დასარტყამი ინსტრუმენტების რიტმული მუხტი, გარდაცვლილი ბავშვის ამაღელვებელ, დრამატულ, თავზარდამცემ სურათს ქმნის. საფორტეპიანო აღმავალი სწრაფი პასაჟების ჩართვები, კიდევ უფრო მეტ ემოციურ სიღრმეს აძლევს და ამძაფრებს მუსიკალურ ქსოვილს.

მეორე ნაწილში, კონტრასტული სიმშვიდით, თითქოს მედიტაციური მნიშვნელობით არის გამოყენებული კოლორატურული სოპრანოს ტემბრი. ის ლაიტ თემის მოტივებს იმეორებს. შესაბამისად. თუ საფორტეპიანო პარტიაში ვიოლინო მხოლოდ **ორ** : მე-2 და მე-5 პოემებში გვხვდებოდა, საორკესტრო ვერსიაში, ვიოლინოს პარტიის ნაცვლად დამატებული კოლორატურული სოპრანო, მე-3 პოემაშიც გვხვდება.

**„დუმილი“** - შესავალში არფის მსუბუქი აკომპანიერების ფონზე დაღმავალი ოქტავეების ხემიანი ინსტრუმენტებით და ფლეიტების მეშვეობით მეტი მოქნილობით ჟღერს. თითქოს ერთიან ფერს იძლევა. ორკესტრი ამ ნომერში ერთიან მუსიკალურ კოლაჟს ქმნის, რომელიც ხელს უწყობს მომღერალს ვოკალური ხაზის უკეთ გამოხატვაში. საფორტეპიანო პარტიაში მეტად ფოკუსირებულია ფაქტურა. ფაზლივით, ფრთხილ დაფენას ითხოვს ერთმანეთზე. ორკესტრში კი მეტი ჰარმონიული საყრდენია მოცემული და იდეალურად სრულყოფს ჰარმონიულ ფონს, რაც მეტად წამოწევს მომღერლის მელოდიურ ხაზს.

ვოკალის პარტია - ისე როგორც საფორტეპიანო რედაქციაშია, უცვლელია.

**„მთაწმინდის მთვარეში“** - ვრცელი შესავლის თემას ვიოლინოები ასრულებენ და ვიოლინოს პარტიის ნაცვლად კვლავ სოპრანო ჟღერს. ამ პოემის საორკესტრო ფერადოვნება დანათელი, რომანტიკული და თან ერთგვარი მელანქოლიური ჟღერადობით გალაკტიონისეულ სიმბოლისტურ ლირიკას მეტად ეხმიანება.

როგორც კომპოზიტორი ლ. პოლიაკოვასადმი მიწერილ წერილში წერდა გალაკტიონის შესახებ: „...მანცვიფრებს ადამიანის აღსარების ცხოვრებიეული სიღრმე, ცხოვრების შეგრძნება უდიდესი გარდაქმნების მოლოდინში, თრთოლვა, გულისხმიერება, ხედვის სიმახვილე, სიმბოლური ხილვები, ზოგჯერ მისთვისაც ჯერ კიდევ „ალბათ, შორეული, შემაშინებელი, და ძალა, ძალა მისი ადამიანური ხასიათისა.“

(XX საუკუნის 20-50-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. ე. ბალანჩივაძე კამერულ-ვოკალური მუსიკა)

## **„ხუთი ვოკალური პოემა გალაქტიონ ტაბიძის ლექსებზე“**

### **ვაჟა ჩაჩავასეული ინტერპრეტაცია**

ტაბიძის ციკლის არსებული ჩანაწერებიდან განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ირინა არხიპოვას, ლიანა ისაკაძის და ვაჟა ჩაჩავას შესრულებით. ამჯერად ვკონცენტრირდები ამ ჩანაწერის ჩაჩავასეულ ინტერპრეტაციაზე, რადგან თაქთაქიშვილის ციკლის ეს შესრულება განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია. მისი ინტერპრეტაცია გამოირჩევა როგორც ტექნიკური სრულყოფილებით, ასევე მუსიკალური შინაარსის ღრმა გააზრებით. ციკლში ვაჟა ჩაჩავას მიერ შესრულებული საფორტეპიანო პარტია არ არის მხოლოდ „აკომპანემენტი“. ის დეტალურად გამოსახავს კომპოზიტორის მიერ ჩაფიქრებულ დრამატურგიას, ინარჩუნებს ტექსტის ემოციურ და პოეტურ სიღრმეს. ვაჟა ჩაჩავას მომღერალთან განსაკუთრებული პატრნიორული შეგრძნება ციკლის შთამბეჭდაობას კიდევ უფრო ამაღლებს.

ვ. ჩაჩავას შესრულება ტექსტის მკაფიო სიზუსტით გამოირჩევა. კომპოზიტორის ყველა მითითებულ შტრიხს, რემარკას, ნიუანსს, ტემპობრივ ცვალებადობებს საოცარი სკრუპულოზურობით ასრულებს და ამავე დროს ამ ჩარჩოში რჩება თავისუფალი და უნდივიდუალური. არსად სცილდება კომპოზიტორისეულ ხედვას და თან ისე ორგანულადად აკეთებს ამას, თითქოს თავად ქმნის ნაწარმოებს. განსაკუთრებულია მისი დამოკიდებულება სოლისტებთან: ირინა არხიპოვა და ლიანა ისაკაძესთან. ეს არის სრული ჰარმონია, ერთიანობა, შერწყმა. ამ უნიკალურ ჩანაწერში ერთადერთი (დიდი) დანაკლისია ჩემთვის გალაქტიონის ქართული პოეტური ტექსტი (ჩანაწერში ჟღერს გალაქტიონის ლექსების თარგმანი რუსულ ენაზე).

ციკლის პირველ ნომერში - „დედაო ღვთისაში“ ვაჟა ჩაჩავა ქმნის უნიკალურ ბალანსს პარტიებს შორის, რაც განსაკუთრებულ ემოციურ კომუნიკაციას ამყარებს მომღერალთან. დამუშავებაში, მიუხედავად საფ-ნო პარტიის საკმაოდ ვირტუოზული ინტენსივობისა, ვაჟა ჩაჩავას შესრულება არასდროს გადადის წინა პოზიციაზე. მისგან ტექნიკური სირთულე ყოველთვის ემსახურება ნაწარმოების შინაარსის გადმოცემას.

ვაჟა ჩაჩავას განსაკუთრებულ ვოკალური ხმის შეგრძნების უნარზე, არაერთი მუსიკოსი საუბრობდა და საუბრობს დღემდე. ირინა არხიპოვასთან დუეტშიც სწორედ პირველივე აკორდებიდან იგრძნობა ვოკალურ ხმისადმი მისი დამოკიდებულება. კომპოზიტორისეულ მითითებულ ნიუანსს pp -საც კი ისეთი სრულყოფილი ჰარმონიით უკრავს, ეს არ არის მხოლოდ ჟღერადობა, ეს განწყობაა, სწორედ იმ თითოეული ჰარმონიული ნოტის აღქმიდან გადმოტანილი. ასევე გასაოცარია მისი დამოკიდებულება მომღერლის სუნთქვასთან მიმართებაში. ის არა მხოლოდ არაჩვეულებრივად უსმენს და მიყვება მომღერლის თითოეულ ფრაზას, არამედ თითქოს მასთან ერთად სუნთქავს.

მეორე და მეხუთე ნომრებში- სადაც ვიოლინოს პარტია ემატება, ვაჟა ჩაჩავა ქმნის კითხვა-პასუხის ეფექტებს, სადაც მომღერალს და მევიოლინეს უქმნის არაჩვეულებრივ ანსამბლს. მისი განსაკუთრებული საკონცერტმაისტერო უნარით წარმოაჩენს თითოეული მუსიკოსის ძლიერ მხარეს. და ამავე „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ არის ვაჟა ჩაჩავას, ასე ვთქვათ, ნამდვილი მასტერკლასი. ორ გვერდიან ვირტუოზულ საფორტეპიანო პარტიის შესავალ ნაწილში ჩანს, თუ როგორ შეიძლება ვირტუოზულ მონაკვეთში კონცერტმაისტერი გახდეს განწყობის და ემოციის შემქმნელი, და როდესაც კონცერტმაისტერის ვირტუოზული ტექნიკა, ძალიან მაღალი დონის ხარისხში წარმოდგენილი, პრიორიტეტად არ იქცევა.

ამ ნომერში ვაჟა ჩაჩავა თითქოს გამოეყოფა ცალკე და ხდება დირიჟორი. დირიჟორობს მომღერალს და საფორტეპიანო პარტიას - როგორც ორკესტრს. მის დაკრულ ფაქტურაში ისმინება ყველა ტექნიკური სირთულის პასაჟი, რეპეტიციები, მარცხენა ხელის პარტიის რიტმული ფიგურაციები, მარჯვენა ხელის პარტიის დაღმავალი სვლის აკორდების თითოეული ნოტი. ეს ყველაფერი ცალკეულად ისეა აღქმული, როგორც დამოუკიდებელი ინსტუმენტები და ამავე დროს შერწყმული. ერთობლიობით იქმნება საოცარი მასშტაბი, ნამდვილი საორკესტრო ჟღერადობა. მიუხედავად ამ ნომრის საკმაოდ დატვირთული ფაქტურისა ვაჟა ჩაჩავა მაინც ყველა ასპექტში ითვალისწინებს სოლისტს- რიტმული, ტემბრული ჟღერადობის თუ ემოციური ბალანსის მხრივ.

## დასკვნა 2.1

თაქთაქიშვილის ციკლში „5 პოემა გალაქტიონ ტაბიძის ტექსტზე“ საფორტეპიანო და ვოკალურ პარტიას თანაბარი კუთვნილი წონა და დატვირთვა აქვს. კონცერტმაისტერს მრავალი ამოცანის დაძლევა უხდება - ვირტუოზული, ტემბრული, რიტმული, მუსიკალური ფორმის გამთლიანებისა და რაც მთავარია ანსამბლის შეგრძნების ორგანული წონასწორობის და ბალანსის დაცვის კუთხით. საფორტეპიანო პარტია სრულად გადმოსცემს ციკლის თითოეული პოემის მხატვრულ და ემოციურ სახეს, იდეასა და კონცეპციას. ის ხდება მომღერლის „თანამგზავრი“ და პარტნიორიც. საფორტეპიანო ტექსტურა იმდენად მრავალფეროვანი და მრავალმნიშვნელოვანია, რომ ხან ბგერწერით ფუნქციას ითავსებს, ხან რელიეფის მნიშვნელობისაა. საკმაოდ რთული, დატვირთული პიანისტური პასაჟებით, დინამიკურობით და მასშტაბურობით ნამდვილ ვირტუოზულ პიესად გვევლინება („ქალაქში მტვერში წაიქცა ბავშვი“), ხანაც შუქ-ჩრდილების ფერწერას ახდენს („მე და ღამე“). სწორედ ამ ზემოთქმულიდან, ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა ვოკალურ პოემაში არის ფუნქციური თანასწორობა სოლისტთან, ვერბალური და მუსიკალური ხაზის კულმინაციური წერტილები.

**მომღერლისგან** ციკლის შესრულება ითხოვს მაღალ პროფესიულ ვოკალურ შესაძლებლობებს, შინაგან ინტელექტს, განსაკუთრებულ ტემბრულ გამომსახველობას, რეგისტრულ ფართო დიაპაზონსა და დიდ არტისტიზმს. ვერცერთი ინსტრუმენტი, როიალიც კი, თავისი უზარმაზარი შესაძლებლობებით და რესურსით: ჟღერადობით, დიაპაზონით, დინამიკით, მასშტაბით, ჰარმონიით, ვერ შეედრება ენერგეტიკული თვალსაზრისით ყველაზე ძველ და ბუნებრივ ინსტრუმენტს - „ადამიანის ხმას“. მის დომინირებას ვერბალური ხაზიც უწყობს ხელს.

**ვოკალური პოემისთვის** დამახასიათებელი ყველა თავისებურება - მონოლოგიურობა და თვითჩაღრმავება, „მარტოსულობის“ განწყობა, სოლისტისა და თანხლების ფუნქციათა გათანაბრება, არარეგლამენტირებული ფორმა, ვერბალური ტექსტის სიმბოლიკა - არეკლილია ო. თაქთაქიშვილის ციკლში.

კომპოზიტორს მე-2 და მე-5 პოემაში ვიოლინო შემოჰყავს ფორტეპიანოს და ვოკალის დუეტში მესამე პერსონაჟად. თაქთაქიშვილმა ვიოლინოს ტემბრს ანდო ლაიტთემის პირველად გაჟღერების პრიორიტეტი. შესაბამისად, პოემები „მე და ღამე“

და „მთაწმინდის მთვარე“ განსაკუთრებულ კავშირშია ერთმანეთთან, ისევე, როგორც გალაკტიონის ეს ორი ლექსი.

ო.თაქთაქიშვილი ხუთივე პოემას აერთიანებს შინაარსობრივ და კილო-ინტონაციურ დონეზე. შეიძლება ითქვას, რომ ამის გამო ხუთივე პოემა თითქოს ერთმანეთისგან გამომდინარეობს. ისინი ორგანულად მონაცვლეობენ და ქმნიან ერთ მთლიანობას. მიუხედავად იმისა, რომ თითოეული პოემა აბსოლუტურად სრულყოფილ ნაწარმოებად აღიქმება და საკონცერტო პრაქტიკაში ხშირად დამოუკიდებლადაც სრულდება.

„დედაო ღვთისა“ - ესაა ლოცვა. ადამიანის შინაგანი მდგომარეობის ამსახველი პოემა. სულიერი განცდების, ადამიანური ვნებების დამარცხების და სულიერი განწმდენდის გამომხატველი. თუ „დედაო ღვთისას“ ლოცვის იდუმალემა მუხტავდა, მომდევნო პოემა - „მე და ღამეში“ ამ მისტიკურობას ვიოლინოს ნაზი ტემბრით გაჟღერებული ლაიტტოთემა ინარჩუნებს. პოემა „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ ბოხოქარი, ტოკატურ-ოსტინატური რიტმითა და ვირტუოზული პასაჟებითაა გაჯერებული - ესაა ახალი ფერი, ახალი ტალღა, რომელიც მოულოდნელი ექსპრესიით შთანთქავს იდუმალი ლოცვის ლირიკულ განწყობას, მაგრამ პოემის დასასრულს კოდაში ლაიტტოემას ვოკალი აჟღერებს. შესაბამისად, „მე და ღამის“ შესავალი და „ქალაქში მტვერში წაიქცა ბავშვი“-ს კოდა ერთ თემატურ მასალაზეა აგებული. პოემა „დუმილში“ ზარების რეკვის ინტონაციები გვახსენებს თავს, ერთგვარად ასევე მის წინა პოემის ლირიკულ ნაწილთან პასტორალური ხასიათით და აზრობრივი კავშირით. „მზე შორს დარჩა მშობლის კერა, ყვაოდა სოფლად ალუჩა“ („ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“) „ნიაჲმა წყნარად დაისისინა, ხევში შეიჭრა და მიიძინა, შეწყდა ნუგეში ბულბულის სტვენა, მზე ჩაესვენა“ („დუმილი“) - ორივე თითქოს სოფლის მშვიდი, წყნარი ბუნების აღწერით ხასიათს ატარებს. ისინი მუსიკალურადაც ლირიკული მშვიდი ჰარმონიული ჟღერადობით ჰგვანან ერთმანეთს.

„მთაწმინდის მთვარე“ თითქოს პოემა „დუმილის“ გაგრძელებაა. თაქთაქიშვილმა ლექსი „დუმილის“ ოთხი სტროფი გამოიყენა და პოემის ბოლო ფრაზები მთავრდება სტროფით „აცურდა მთვარე, აცურდა წყნარი, ვერცხლისფერ შუქში გახვია ველი, ტბას დააფრქვია შუქი ნარნარი, შუქი შიშველი“, რის შემდეგაც თითქოს ლოგიკური

გაგრძელებით, იმავე ლირიკული განწყობით იწყება პოემა „მთაწმინდის მთვარე“ - „ჯერ არასდროს არ შობილა მთვარე ასე წყნარი“.

საინტერესოა ბოლო აკორდის, როგორც შემაჯამებელი აკორდის როლი, ტონიკური სეპტაკორდის და ტონიკური სამხმოვანების ერთობლიობა. შუაში მოქცეული შეფარული დისონანსი (დო, რე ბემოლი) მსმენელს უტოვებს იდუმალ ჟღერდობას და ამოუწურავ ფიქრებს.

ციკლის ნაწილებს განსხვავებული დრამატურგიული ფუნქცია აქვთ. მაგალითად, დრამატული ცენტრი და კულმინაციაა ციკლის მესამე ნაწილი „ქალაქში ...“, ლირიკულ ცენტრად შეგვიძლია მოვიაზროთ მეოთხე ნაწილი - „დუმილი“, რომელიც ყველაზე ინტიმური ნაწილია, პირველ ნაწილს „დედაო ღვთისა“ ერთგვარი პროლოგის ფუნქციაც აქვს. ციკლის ნაწილები ერთმანეთში გადაედინება. კომპოზიტორი ნაწილთა გაერთიანებისთვის მიმართავს ინტონაციურ კავშირებს (ლაიტთემა და ზარების ინტონაცია განმეორებული სხვადასხვა ნაწილებში), არამომიჯნავე ნაწილები შეიძლება მანძილზე გაერთიანდეს ინსტრუმენტული შემადგენლობითაც (ვიოლინოს პარტია ციკლის მეორე და ბოლო ნაწილებში).

სქემა 6:

|                              | დედაო<br>ღვთისა          | მე და ღამე                          | ქალაქში<br>მტვერში               | დუმილი                   | მთაწმინდის<br>მთვარე            |
|------------------------------|--------------------------|-------------------------------------|----------------------------------|--------------------------|---------------------------------|
| დრამატურგ<br>იული<br>ფუნქცია | პროლოგი                  |                                     | დრამატული<br>კულმინაცია          | ლირიკული<br>ცენტრი       |                                 |
| ინტონაციუ<br>რი<br>კავშირები | ზარების<br>ინტონაცია     | ლაიტთემა                            | ლაიტთემა<br>ზარების<br>ინტონაცია | ზარების<br>ინტონაცია     | ლაიტთემა                        |
| ანსამბლი                     | მეცო-<br>სოპრანო<br>ფ-ნო | მეცო-<br>სოპრანო<br>ფ-ნო<br>ვიოლინო | მეცო-სოპრანო<br>ფ-ნო             | მეცო-<br>სოპრანო<br>ფ-ნო | მეცო-სოპრანო<br>ფ-ნო<br>ვიოლინო |

პოემაში საინტერესოაა გააზრებული ვოკალის პარტიის ფუნქცია, სადაც დომინირებს დეკლამაციურ-რეჩიტატიული ინტონირების ტიპი, თუმცა კომპოზიტორი

ლირიკულ მონაკვეთებში უარს არ ამბობს ფართო სუნთქვის კანტილენაზე. დეკლამაციური ინტონირების გავრცელების მიზეზს მკვლევრები ქართული ხალხური მუსიკის ზეგავლენით ხსნიან, თუმცა, მიგვაჩნია, რომ მისი გამოყენება, პირველყოვლისა, სხვა მიზეზითაც შეიძლება აიხსნას. რეჩიტაციულ-დეკლამაციური სიმღერის სტილი მეტად წარმოაჩენს გალაკტიონის პოეზიის სიდიადეს, ამ შემთხვევაში ვერბალური ტექსტი უპირატესიც კი არის მუსიკაზე.

ზოგადად, ამ ციკლში იგრძნობა ქართული ფოლკლორის ნიშნები, როგორც ინტონირების, ისე კილო-ჰარმონიულ წყობაში. მაგალითად, მეორე პოემის ინსტრუმენტული შესავალი სალამურის მინამღერს მოგვაგონებს, მთელ ციკლში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს მთის კილოს (ე.წ. ფშაური კილო მაჟორული და მინორული ვარიანტებით), გვხვდება სახასიათო კვარტულ-კვინტური ტიპის აკორდიკა. ამავედროულად, დიდია წილი თანამედროვე ჰარმონიული ენისა - კომპოზიტორი მიმართავს სიმერტიულ კილოს (ტონი-ნახევარტონი „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“), ზოგჯერ სახეზეა კილო-ტონალური გაურკვევლობაც.

დღესდღეობით, ო. თაქთაქიშვილის „ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ტექსტზე“ მთლიანი სახით, იშვიათად სრულდება. აღნიშნული, შესაძლოა, აიხსნას ციკლის ვოკალური მხარის სირთულთა და პოემური ჟანრისთვის დამახასიათებელი მასშტაბურობით, განვითარების განსაკუთრებული გასაქანით. თუმცა, ხშირია მომღერლის რეპერტუარში ამ ციკლიდან ცალკეული პოემები (განსაკუთრებით პოპულარულია „დუმილი“, „დედაო ღვთისა“).

## 2.2. ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლი „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ ბარიტონისა და ფორტეპიანოსთვის

„ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ ოთარ თაქთაქიშვილის ერთ-ერთი ბოლო ნაწარმოებია. შემოქმედებითი ბიოგრაფიის თვალსაზრისით სიმბოლური და მნიშვნელოვანი ციკლია, რომელიც 1985 წელს შეიქმნა და ეძღვნა მის პირველ შემსრულებელს ელდარ გეწაძეს.<sup>4</sup>

გამომდინარე იქიდან, რომ აღნიშნულ ციკლთან მიმართებით სამეცნიერო ლიტერატურა ძალზედ მწირია, კვლევაში წარმოდგენილი ანალიტიკური მსჯელობა

<sup>4</sup> გამოცემულია 1986 წელს სსრ კავშირის მუსიკონდის საქართველოს განყოფილების მიერ.

უმთავრესად დაფუძნებულია პირად საშემსრულებლო გამოცდილებაზე, რაც ნაშრომის სამეცნიერო სიახლედ გვესახება.

წინამდებარე თავში ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლის „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ კომპლექსური ანალიზია წარმოდგენილი, რომელიც კონცენტრირებულია შემდეგი საკითხების ირგვლივ:

1. ციკლის სტრუქტურისა და კომპოზიციის ანალიზი;
2. სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთდამოკიდებულება;
3. ციკლში გამოყენებული ბარათაშვილის ლექსების მხატვრული სამყარო;
4. კომპოზიტორის სანოტო ხელნაწერის და ბეჭდური სანოტო გამოცემის შედარება;
5. ვოკალისა და ფორტეპიანოს პარტიების ურთიერთდამოკიდებულება;
6. ციკლის საშემსრულებლო ანალიზი (კონცერტმასტერის თვალთახედვა);
7. ოთარ თაქთაქიშვილი - კონცერტმასტერის ამპლუაში: ციკლის საკონცერტო ვიდეოჩანაწერის ანალიზი; განსხვავებით ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლისაგან „ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“, სადაც ვოკალისა და ფორტეპიანოს დუეტს ნომრებში „მე და ღამე“ და „მთაწმინდის მთვარე“ ლაიტთემის და ახალი ტემბრული შეფერილობის ხაზგასასმელად ემატება ვიოლინო, ხოლო საფორტეპიანო პარტია ვირტუოზული, ვრცელი, დინამიკური და ექსპრესიული ხასიათისაა, ვოკალურ ციკლში - „ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ - კომპოზიტორი სათაურშივე მიანიშნებს, რომ ნაწარმოების ინტიმურ კამერული განწყობის შექმნაში ლექსს ანიჭებს უპირატესობას. სიტყვა არის ციკლის დომინანტური სფერო და კომპოზიტორის სწრაფვა მისი „პოეტიზაციისაკენ“ პრიორიტეტულია.

ბარიტონისა და ფორტეპიანოსთვის დაწერილ ბარათაშვილისეულ ციკლში მისთვის უმთავრესი მართოსული გმირი, ფარული სევდა და გამოთხოვების განცდაა. საფორტეპიანო პარტიაც მეტად „კამერულია“, მოკლებულია ტექნიკურ სირთულეს, გარეგნულად ეფექტურ, ვირტუოზული პასაჟების სიმრავლეს, თუმცა ფუნქციურად გაძლიერებულია მისი დრამატურგიული დატვირთვა. კომპოზიტორის უკანასკნელი ციკლი ხასიათით ყველაზე ახლოს დგას მასზე ორი წლით ადრე დაწერილ სიმებიან კვარტეტთან, „ორივეში სახეზეა ერთი აზრის კონცენტრირება და, რაც მთავარია,

გამოთხოვების ის სევდიანი წინათგრძნობა, რომელიც 80-იან წლებში ქართული მუსიკის დამახასიათებელ თვისებად იქცა“ (ჟღენტი, 2006 :77).

ბარათაშვილის პოეზია განსაკუთრებით იზიდავდა კომპოზიტორს და მისი ინსპირაციის წყარო იყო მოღვაწეობის სხვადასხვა წლებში. გენიალური ქართველი რომანტიკოსის შემოქმედებას თავთაქიშვილმა ვოკალური ციკლის შექმნამდე თხუთმეტი წლით ადრე, 1970 წელს მიმართა ორატორიაში „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. მიუხედავად იმისა, რომ ჟანრის თავისებურებებიდან გამომდინარე, ეს ორი ნაწარმოები მკვეთრად განსხვავდება ერთმანეთისაგან, ბარათაშვილის პოეზიის რომანტიკული ლირიკულ-სუბიექტური ტონი ორატორიაზეც აისახა, რაც უცხოა ამ ჟანრისათვის და გარკვეულწილად მოახდინა სიმფონიური ორკესტრისთვის, სოლისტის, გუნდის და მამაკაცთა ფოლკლორული ანსამბლისთვის დაწერილი მასშტაბური ხუთნაწილიანი ორატორიის ლირიზაცია.

ვოკალურ ციკლში კომპოზიტორმა ბარათაშვილის ლექსები ქრონოლოგიური პრინციპით დააწყო და ციკლის პირველ ნომრად პოეტის ერთ-ერთი ყველაზე ადრინდელი ლექსი გამოიყენა - „შენი დაღალნი“ (1832) ციკლის ბოლო ნომრის საფუძველი - „ჩემი ლოცვა“ - 1840 წელს შექმნილი ბარათაშვილის ლექსია.

მუსიკალური ფორმის ანალიზის კუთხით ციკლის ნომრები უფრო ლაკონურია ვიდრე წინარე ციკლების სიმღერები; მაგალითად, გვხვდება მინიატურებიც, როგორიცაა „საყურე“, „სატრფოვ მახსოვს თვალნი შენნი“.

საგულისხმოა ის ფაქტი, რომ ბარათაშვილის ლექსები ისეა შერჩეული, რომ ყველა ნომერი პირველ პირშია მოწოდებული. თავთაქიშვილის ციკლი აშკარად იმ ლექსებს აერთიანებს, რომლებიც ეკატერინე ჭავჭავაძეს ეძღვნება, თუმცა ღიად ეს არსადაა გაცხადებული, რის გამოც პირობითად ამ ციკლს „ეკატერინესადმი მიძღვნა“ ვუწოდეთ.

ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიაში სიყვარულის თემა განსაკუთრებული სინატიფით, საოცარი რომანტიკული განცდით და შთაგონებით ვლინდება. პოეტის ცხოვრებაში ყველაზე დიდ გრძნობად აღიარებულია ეკატერინე ჭავჭავაძისადმი სიყვარული, რომელიც უპასუხოდ დარჩა. მართალია, მკვლევრები თვლიან, რომ ეკატერინე არ იყო პოეტისადმი გულგრილი, მაგრამ XIX საუკუნის ქართულ მაღალ არისტოკრატიულ ოჯახში დაბადებულ ეკატერინეს პოეტისადმი გრძნობა დედოფლობის

გვირგვინმა გადაწონა. იგი სამეგრელოს მთავრის დავით დადიანის მეუღლე გახდა. ბარათაშვილისთვის ეკატერინეს ქორწინება და შემდგომი მოვლენები დიდი ტკივილის მიზეზი გახდა, რაც მის პოეზიაში მკაფიოდ აისახა. ეკატერინე თბილისში დაბრუნდა გარკვეული პერიოდით მეუღლესთან უთანხმოების მიზეზით და ამ დროს მომხდარა შერიგება პოეტთან. ბარათაშვილმა ამ დროს ეკატერინეს სახსოვრად გადასცა ორი რვეული თავისივე ხელით გადაწერილი - „ლექსნი“ და „ბედი ქართლისა“. პოეტს სწორედ ამ რვეულში აქვს შეტანილი „ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“. ლექსის სახელწოდებიდანაც ჩანს, რომ ლექსი ეკატერინეს გათხოვების შემდეგ იყო დაწერილი, რადგან ეკატერინეს სახელი დაფარულია და საერთოდ არ არის ნახსენები, (ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი) და ასევე, ლექსში გადმოცემულია ეკატერინეს სულიერი ტკივილი - „ღაწვი ნაცრემლნი“. ეკატერინემ იცოდა ბარათაშვილის, როგორც პოეტის ფასი და სწორედ მისი წყალობით ისტორიას შემორჩა ის შედეგები, რომლებიც დღესაც ასე აოცებს მკითხველთ.

პოეტის ტრაგიკული სიყვარული უკვდავყოფილ იქცა მის ლექსებში. ხშირად ამბობენ, რომ ბარათაშვილის პოეზიაში, სადაც ცისფერი და თეთრი ფერებია ნახსენები, ყველა მეტაფორულად ეკატერინეს ხატებასთან ასოცირდება. (ბერძენიშვილი <https://www.youtube.com/watch?v=nncbBo5-dJE&t=11s>) ნიკოლოზ როდესაც ერთი ამოსუნთქვით შექმნილი ლექსი „საყურე“ ბარათაშვილმა მიუძღვნა სატრფოს, მალევე შეიქმნა მეორე ლექსიც „თავადის ჭავჭავაძის ასულს ეკატერინეს“.

ვოკალური ციკლი „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ ლირიკული მონოლოგია გმირისა, რომელშიც გადმოცემულია მარტოსულობა, გამოთხოვება, აღსარება.

ბარათაშვილის ვოკალური ციკლის პირველი შემსრულებელი საქართველოს სახალხო არტისტი ელდარ გეჭაძეა. ოთარ თაქთაქიშვილმა ციკლის თითოეული ნომერი მომღერალთან ერთად დაამუშავა და ბევრი დეტალი სწორედ მის შესაძლებლობებს მორგო, ამაზე გათვლით არის წარმოდგენილი რეგისტრული დიაპაზონი, ტემბრული თავისებურებები თუ მომღერლის სუნთქვის შესაძლებლობები, კერძოდ ფართო სუნთქვის გრძელი ფრაზები.

ციკლის შვიდივე ნომერი - 1) „შენი დაღალნი“, 2) „სული ობოლი“, 3) „საყურე“, 4) „ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“, 5) „ფიქრნი მტკვრის პირას“, 6) „სატრფოვ,

მახსოვს თვალნი შენნი“, 7) „ჩემი ლოცვა“ - განსხვავებული ხასიათისაა. ზოგიერთი მათგანი მინიატურის, ზოგიც ფართო მონოლოგის სახით არის წარმოდგენილი. აღსანიშნავია, რომ ციკლის პირველი შესრულება, სიმბოლურად ბარათაშვილის სახლ-მუზეუმში შედგა, სადაც თანხლებას თავად კომპოზიტორი უწევდა ბატონ ელდარს. პირველი შესრულებიდან ერთი თვის შემდეგ ციკლი უკვე ფართო მსმენელის წინაშე გაჟღერდა კონსერვატორიის დიდ დარბაზში. ძალიან სასიხარულოა, რომ კონცერტის ჩანაწერი ისტორიას შემორჩა, ისევე, როგორც თავად კომპოზიტორის ხელნაწერი ნოტები, რომელიც ბატ-მა ელდარმა საჩუქრად გადმომცა, რაც მნიშვნელოვანია ჩვენთვის საავტორო ტექსტზე მუშაობის პროცესის აღწერისათვის. საინტერესოა ისიც, რომ პრემიერისას შედგა თაქთაქიშვილის, როგორც კონცერტმამისტერის საჯაროდ წარდგომა მსმენელის წინაშე, რაც ჩვენთვის ძალზედ მნიშვნელოვანია თავად კომპოზიტორის საკონცერტმამისტერო უნარების დაკვირვების კუთხით. მანამდე ერთადერთი შემთხვევაა ცნობილი, როდესაც თაქთაქიშვილი თანხლებას უწევდა საჯაროდ სოლისტს - მოსკოვში მაყვალა ქასრაშვილმა კონცერტზე სპონტანურად, დარბაზიდან აიყვანა კომპოზიტორი და მათ ერთად შეასრულეს რომანსი „წყარო“ სიმონ ჩიქოვანის ლექსზე.

„ბარათაშვილის შვიდ ლექსში“ უნდა აღინიშნოს ვოკალის პარტიის ძალიან დიდი სირთულე როგორც დიაპაზონის და ასევე ინტონაციური თვალსაზრისით. ბატონი ელდარი ჩვენთან ინტერვიუში აღნიშნავს, რომ ყველა ნომერი ძალიან დატვირთული იყო ვოკალური სირთულეებით, განსაკუთრებით კი „ფიქრნი მტკვრის პირას“, ხოლო საკონცერტო რეპერტუარში ხშირად ასრულებდა „ჩემს ლოცვას“, როგორც დამოუკიდებელ ნაწარმოებს. (იხ. ინტერვიუ. დანართი III )

### **„შენი დაღალნი“ – (Andante)**

ციკლის პირველ ნომერთან დაკავშირებით, მუსიკისმცოდნე ანტონ წულუკიძეს, რომელიც ნაწარმოების მზადების პერიოდში ყველა რეპეტიციას ესწრებოდა, ამ ტექსტის გამოყენებასთან დაკავშირებით უთანხმოება ჰქონდა კომპოზიტორთან, ვინაიდან იმ პერიოდში არჩილ ჩიმაკაძის რომანსი - „შენი დაღალნი“, უკვე დიდი პოპულარობით სარგებლობდა და ანტონს წულუკიძეს, როგორც ოთარ თაქთაქიშვილის ერთგულ მეგობარს, არ სურდა ეს ორი ნაწარმოები შედარების და განსჯის საგნად

ქცეულიყო. კომპოზიტორი კი მას არ ეთანხმებოდა და მიიჩნევდა, რომ უამრავი მაგალითი არსებობდა ერთსა და იმავე ლექსზე სხვადასხვა კომპოზიტორის მიერ შექმნილი მუსიკალური ნაწარმოებებისა და თვლიდა, რომ ორივე ნაწარმოებს ჰქონდა არსებობის უფლება, მით უმეტეს რომ არჩილ ჩიმაკაძის რომანსს „შენი დაღალნი“ - ძირითადად ტენორები ასრულებდნენ.

ა. ჩიმაკაძის სატრფიალო ლირიკის ნათელ ნიმუშს, სიმღერას „შენი დაღალნი“ ქართულ კამერულ-ვოკალურ მუსიკაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ის 1954 წელს შექმნა კომპოზიტორმა და მის ორ, ასევე ძალიან ცნობილ რომანსთან „ნინო ჭავჭავაძეს“ და „იავნანასთან“ ერთად რეპერტუარულ და ძალზედ პოპულარულ რომანსად რჩება დღემდე. ამ ნაწარმოებს ორი განსხვავებული, ცნობილი ინტერპრეტატორი ჰყავდა ბათუ კრავეიშვილის და ზურაბ ანჯაფარიძის სახით.

„თუ კრავეიშვილი ამ რომანსს ასრულებდა ვაჟკაცური თავდაჭერით და კულმინაციას აშკარა დრამატულ ხასიათს აძლევდა (რაც დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა კომპოზიტორს მისი პირადი ნაამბობიდან გამომდინარე), ზურაბ ანჯაფარიძე რომანსის პირველივე ტაქტებიდან საოცარ ლირიკულ განწყობას ქმნიდა, თითქოს ტკბებაო მშვენიერი ასულის ხილვის ყოველი წამით, ხოლო კულმინაცია განსაკუთრებული ემოციურობით იყო აღვსილი.“ (ბალანჩივაძე 1998: 278)

**თაქთაქიშვილის ციკლის პირველ ნომერში** - მელანქოლური, რომანტიკული განწყობის განცდებაა გადმოცემული. სასიმღერო მელოდიური ხაზი რეჩიტაციულ-დეკლამაციურია. ვოკალის პარტიაში მითითებულია „ad libitum“, რითაც კომპოზიტორი თავისუფალი ფრაზირების საშუალებით, ლექსის დრამატურგიას მისდევს.

ვოკალის პარტია ინტონაციური სირთულით დატვირთულია და მომღერლისთვის ხელშესაწყობად, საფორტეპიანო პარტიაში სასურველია გამოვეყნოთ ის ინტონაციური საყრდენი ნოტები (როგორც პატარა მინიმუმები), რომელიც დაეხმარება მომღერალს ინტონაციურ სტაბილურობაში. ასევე კონცერტმაისტერის მხრიდან სასურველია მომღერლისთვის რიტმული მხარდაჭერა, რათა ვოკალურ ხაზს მიეცეს სუნთქვის თავისუფლება.

საფორტეპიანო პარტია მთლიან ნომერში აქტიურ მონაწილეობას იღებს მუსიკალურ დიალოგში. ის პასუხობს ვოკალისტის ფრაზებს. როდესაც ვოკალისტი

გადმოსცემს ლექსის ნარატივს, საფორტეპიანო პარტია თითქოს ხორცს ასხამს მის შინაარსს. აკომპანემენტი უნდა მიჰყვეს მომღერლის ინტერპრეტაციას ტემპობრივად და დინამურად. მნიშვნელოვანია ფრაზის საერთო დინამიკის შენარჩუნება. შესაბამისად სასურველია საფორტეპიანო პარტია იყოს რაც შეიძლება რბილი ჟღერადობის, რათა დაცული იყოს ხმოვანების ბალანსი და მომღერლის ჟღერადობის პრიორიტეტი არ დაირღვეს.

აღსანიშნავია, რომ კომპოზიტორი ვოკალის პარტიას უწერს „ad libidum“-ს, საფორტეპიანო პარტიაში წერს colla voce-ს (ხმასთან ერთად), რაც თავისთავად გულისხმობს ვოკალთან მუსიკალურ „ერთობას“, როდესაც ორივე შემსრულებელი თანაბრად განსაზღვრავს ნაწარმოების ემოციურ და მუსიკალურ არსს.

პედალიზაცია სიფრთხილით უნდა იქნეს გამოყენებული, სასურველია პედალის ხშირი ცვლა, ვოკალური ხაზის ინტონაციური სირთულის ხელშესაწყობად.

დრამატურგიული კუთხით ორნაწილიანობა იკვეთება, თუმცა თემის მოტივური ელემენტები მთელ კომპოზიციაშია გაბნეული, რაც მონოთემატიზმის პრინციპზე მიგვანიშნებს. შესავლის თემა მთელი სიმღერის განმავლობაში ტარდება და სხვა თემატური ელემენტებიც მისგან არის ამოზრდილი.

#### სქემა 7. „შენი დაღალნი“ (Andante)

| შესავალი | I   |       |       |       | II    |       |       |       |
|----------|-----|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
|          | A   |       |       |       | B     |       |       | Coda  |
| A        | b   | b1    | C     | b2    | a1    | a2    | a3    |       |
| 3        | 6   | 5     | 6     | 12    | 7     | 8     | 4+4+6 |       |
| 1-3      | 4-9 | 10-17 | 15-20 | 21-32 | 33-39 | 40-47 | 48    | 62-67 |

#### „სული ობოლი“ (Andante)

ლექსი - „სული ობოლი“ ეკატერინეს გათხოვების შემდგომ არის დაწერილი. პოეტმა მის ნათესავს და და გულითად მეგობარ მაიკო ორბელიანს ვრცელი წერილი მისწერა, სადაც მას ეკატერინესადმი უიმედო სიყვარულის გრძნობას უზიარებს. იგი უყვება თავის სულით ობლობაზე და სიცოცხლის ხალისის დაკარგვაზე. „ვინც მაღალის გრძნობის მქონი მეგონა, იგი ვნახე უგულო; ვისიც სული განვითარებული მეგონა, მას სული არ ჰქონია, ვისიც გონება მრწამდა ზეგარდმო ნიჭად, მას არცა თუ განსჯა ჰქონია;

ვისიცა ცრემლნი მეგონებოდენ ცრემლად სიბრალულისა, გამომეტყველად მშვენიერის სულისა, თურმე ყოფილან ნიშანნი ცბიერებისა, წვეთნი საშინელის საწამლავისა“

კომპოზიტორი ლექსის ოთხივე სტროფს თანმიმდევრულად იყენებს სიმღერაში. დაწერილია რეპრიზულ სამ ნაწილიან ფორმაში რონდოს ნიშნების სინთეზით, რადგან შესავლის თემა ნაწილებს შორის მუდმივად ჩნდება და რეფრენის ფუნქციას იძენს. მელოდია ორგანიზებულია კვადრატული პრინციპით (4+4).

თანხლებას მნიშვნელოვანი ფუნქციური როლი აქვს ამ ნომერში. ძალიან გამომსახველი და იდუმალი რვა ტაქტიანი საფორტეპიანო შესავლით იწყება, რომელიც პოლიფონიური ფაქტურით არის გადმოცემული.

ფა მინორში ჟღერს გაბმული ბანი ტონიკაზე, სუსტ დროზე *lamento*-ს დაღმავალი სეკუნდური ინტონაციებით. საფორტეპიანო პარტიაში საშემსრულებლო კუთხით განსაკუთრებით რთული და საყურადღებოა მარცხენა და მარჯვენა ხელის პარტიების დიალოგი, რაც პოლიფონიურ ჟღერადობას ქმნის. მარცხენა ხელში დიდი ოქტავის ფა გაბმულად უნდა გვეჭიროს მე -5 თითით, რა დროსაც შუა ხმა პოლიფონიურად მოძრაობს, ამას ემატება მარჯვენა ხელის პარტიის დაღმავალი ნახევარტონები აქცენტირებული სუსტ დროზე. საკმაოდ საფრთხილოა ზედმეტმა პედალიზაციამ აკუსტიკურად არ წაშალოს პოლიფონიური ჟღერადობა. ამიტომ სასურველია პროცესი მინიმალური პედალიზაციით ვაკონტროლოთ. მნიშვნელოვანია მკაფიო რიტმის დაცვა, რადგან სუსტ დროზე აქცენტირებულად იწყება მელოდიური ნახაზი, ბანის საყრდენი და ძლიერი თვლა საკმაოდ მკაფიოდ უნდა ავაჟღეროთ. ვოკალის პარტია მე -9 ტაქტიდან შემოდის, მართალია *p*-ზე, მაგრამ ძალიან დიდი ექსპრესიით, სეკუნდური სვლები ნახევარტონებზე რეჩიტატიულ-დეკლამაციური გადმოცემით. ძალიან ძნელია, ასეთი რთული ვოკალური ინტონირებით მკაფიო არტიკულაციის მიღწევა. ამიტომ სიტყვას, განსაკუთრებით თანხმოვნების წარმოთქმას დიდი დატვირთვა უნდა მიანიჭოს მომღერალმა. ასევე საგულისხმოა ის, რომ „ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას“ ერთ გრძელ სუნთქვაზე სრულდება, რადგან მისი რთული სეკუნდური სვლების გამო, მოუხერხებელია შეწყვეტა. მომღერლისგან მნიშვნელოვანია ლეგატოს შეგრძნება. ერთიანი ფრაზაა ასევე - „ნუ ვინ სჩივის თავის უთვისტომობას“. 24-ე ტაქტიდან ისევ საფორტეპიანო მონაკვეთი, ამჯერად მოდულირებული რე მინორში. 29-ე ტაქტიდან (*pochissimo piu mosso*) „მეგობართა ნათესავთ მოკლებული“ *pp*-დან ნელ-ნელა

აღმავალი სეკვენციებით, ტემპის წინსწაფვით მზადდება დიდი კულმინაცია. „არღარა აქვს მას ნდობა ამა სოფლის, ემინიან, იკრძალვის არღა იცის“ - მომღერლისთვის საკმაოდ რთული სვლებია ტესიტურულად. პირველი ოქტავის ფა# და სოლ, ბარიტონისთვის დიდ დიაპაზონს მოითხოვს. 62- ე ტაქტიდან საფორტეპიანო შესავლის თემა ჟღერს ff-ზე, გაორმაგებული ოქტავეებით. რვა ტაქტიან საფორტეპიანო ჩართვაში კომპოზიტორი decresch.-თი, pp-ზე მშვიდად ასრულებს მელოდიას. ნაწარმოების coda - „ძნელი არის მარტოობა სულისა“- ისევე როგორც დასაწყისში, მკაფიო არტიკულაციით, ლეგატოთი და ინტონაციური სიზუსტით უნდა შესრულდეს. ბოლო ოთხ ტაქტს კვლავ საფორტეპიანო შესავლის თემის ინტონაციები აჩარჩობს.

სქემა 8. „სული ობოლი“

| რეფრენი  | I<br>ნაწილი                            | რეფრენი          | II ნაწილი                                           | რეფრენი            | III<br>ნაწილი           | რეფრენი           |
|----------|----------------------------------------|------------------|-----------------------------------------------------|--------------------|-------------------------|-------------------|
| შესავალი | A                                      | შესავლის<br>თემა | B                                                   | ინსტრ.<br>შესავალი | A1                      | ინსტ.<br>შესავალი |
| 1-8      | a<br><u>4+4+4+4</u><br>პერიოდი<br>9-24 | 24-29            | <u>4+4+4+4</u><br><u>4+4 +4+4</u><br>30-35<br>46-61 | 62-69              | <u>4+4+4+4</u><br>70-85 | 86-90             |
| ფ-ნო     | ვოკალი<br>ფ-ნო                         | ფ-ნო             | ვოკალი<br>ფ-ნო                                      | ფ-ნო               | ვოკ<br>ფ-ნო             | ფ-ნო              |
| F        |                                        |                  | d                                                   | F                  |                         |                   |

### „საყურე“ – (Con moto, tranquillo)

„საყურე“ - ერთ-ერთი პირველი გამოვლინებაა ბარათაშვილის სასიყვარულო გრძნობისა ეკატერინესადმი. პოეტმა საყურე - როგორც სამკაულზე შექმნილი ლექსი, სიყვარულის სიმბოლოდ აქცია.

იონა მეუნარგია აღწერს თავის წიგნში „ცხოვრება და პოეზია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა“ პოეტის სიყრმის მეგობრის, ლევან მელიქიშვილის გადმოცემულ ამბავს; ნიკოლოზ ბარათაშვილი სტუმრად იმყოფებოდა ერთ-ერთ ოჯახში საღამოზე, სადაც იმყოფებოდა ლევან მელიქიშვილიც: „ლევან, ლევან! გავგიჟდი მეტი არა ვარ!

ეკატერინა იქ არის და მისმა საყურეს თამაშმა გადამრია! ღვთის განაჩენი კაცი ვერ ნახავს ვერაფერს უკეთესს”...და იმ საღამოს სახსოვრად დასწერა ლექსი „საყურე”...”

“საყურეში” კომპოზიტორი ბარათაშვილისეული ლექსის მხოლოდ პირველ სტროფს მიმართავს. ეს სალონური ტიპის რომანსი-მინიატურაა.

ამ ნომერში თითოეული დეტალი მნიშვნელოვანია, რადგან ციკლის ეს სიმღერა ემოციურად დატვირთული და ლაკონურია, მცირე დროში კონცენტრირებული.

ბგერწერითია საფორტეპიანო პარტიის როლი. ოთხ ტაქტიანი შესავალი pp-ზე, მაჟორ/მინორის მონაცვლეობით - ერთის მხრივ ნაზი, მსუბუქი პეპლის ემოციას აცოცხლებს („ვითა პეპელა არხევს ნელ-ნელა“.) მეორეს მხრივ კი საყურის ბზინვარების შუქ-ჩრდილების ილუზიას ქმნის.

დაშლილი მაჟორ-მინორული აკორდები სასურველია შესრულდეს ჰაეროვნად, მაჯის სიმძიმის გარეშე, თითების ფრთხილი შეხებით. მსუბუქად, წარმოსახვით როგორც პეპლის ფრთის ნაზი მოძრაობის ალუზიით. პედალის ფრთხილი გამოყენებით რათა არ გადაიფაროს ერთმანეთში ჰარმონიები. ამავდროულად პედალიზაციაა უზრუნველყოფს აკორდების ხავერდოვან და მსუბუქ ჟღერადობას. სასურველია მარცხენა პედალის გამოყენება მეტი ფერადოვნების და სიფაქიზის მისაღწევად.

ვოკალური პარტიაც pp-ზე შემპარავად, ჰაეროვნად იწყება. აღმავალ ტრიტონს პირველსავე ფრაზიდან - „ვითა პეპელა“, განსაკუთრებული ტემბრული ფერადოვნება და სიმსუბუქე შემოაქვს. ვოკალური პარტია, როგორც სხვა ნომრებში ასევე ამ მინიატურაშიც ინტონაციურად საკმაოდ რთული შესასრულებელია.

წინა ნომრის მსგავსად სტრუქტურულად ამ სიმღერაშიც თვალშისაცემია კვადრატულობა და დეკლამაციურობით გამორჩეული ერთიანი განვითარება.

სქემა 9. „საყურე“

**შესავალი**

|       |                                 |                         |
|-------|---------------------------------|-------------------------|
| 1 - 4 | $\frac{4+4}{C} + \frac{4+4}{a}$ | $\frac{4+4+4+4}{D - C}$ |
|-------|---------------------------------|-------------------------|

**დო მაჟორ-მინორი**

**„ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“ (Tempo die Valse)**

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ეკატერინესადმი მიძღვნილ ლექსებში, ნათლად ჩანს თუ როგორი ამბულეზული გრძნობით უყვარდა იგი. როდესაც ეკატერინე ცოლად გაჰყვა სამეგრელოს მთავარს, მათი ურთიერთობა მალევე გაცივდა. ეკატერინეს რამდენიმე ხნით თბილისში დაბრუნებისთანავე გახშირდა შეხვედრები პოეტთან. „პოეტის გული ხელახლა აენტო სიყვარულის გრძნობით, ის მაშინვე წერს ლექსებს „აღმოხდა მნათი“ , „ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“.

კომპოზიტორი ლექსის სამ სტროფს - I, II, IV-ს იყენებს მოცემულ ნომერში.

ვალსის ზომით დაწერილი რომანსი, რომელიც თითქოს მსუბუქი საცეკვაო ხასიათით გამოირჩევა, ამავედროულად დიდი ემოციური სიღრმისაა.

ნომერს მიმზიდველი და ლამაზი საფორტეპიანო შესავალი აქვს, რომელიც მუსიკალური ზარდახშის მელოდიურ ჟღერადობას მოგვაგონებს, რაც ხაზგასმულია მარჯვენა ხელის პარტიაში მაღალი რეგისტრის ტემბრული შეფერილობით, ფორშლაგებით, სინკოპირებული რიტმული ფიგურაციებით, მარცხენა ხელის თანაბარი მერვედების აკომპანირების ფონზე. საინტერესოა ტაქტები(10,11,12). ამ სამ ტაქტში კომპოზიტორი ცვლილებებს მიმართავს: Poco rit.- accelerando- in tempo. Accelerando-ს ტაქტში დანაწევრებული მერვედების აჩქარება, მომდევნო ტაქტში უცებ უბრუნდება პირველად ტემპს - თითქოს მუსიკალური ზარდახშა ხელახლა „დაეოქეს“.

შესავლის თემა ოთხჯერ მეორდება, ზოგჯერ სრულად, ზოგჯერ არასრულად. საფორტეპიანო შესავალი შესრულებისას სასურველია გავითვალისწინოთ ვალსის რიტმული სპეციფიკის სიზუსტე, სტაბილური პულსაცია  $\frac{3}{4}$  ზომით. მარჯვენა ხელი უნდა მიჰყვეს მელოდიურ ნახაზს, იგრძნობოდეს ერთი უწყვეტი ხაზი, ჟღერდეს რბილად, მსუბუქად, მაგრამ თითების მკაფიო არტიკულაციით. რადგან მელოდია დიდ ინტერვალებზე არ მოძრაობს, სასურველია თითები იყოს მაქსიმალურად ახლოს, მომრგვალებული პოზიციით, ხელი კი თავისუფალი და მოქნილი. მარცხენა ხელი სასურველია ასრულებდეს თანხლების როლს, თითქოს შორიდან ისმის აკომპანემენტი, რომ არ გადაიფაროს მარჯვენა ხელის მელოდიური ხაზი.

რომანსი დაწერილია მარტივ სამნაწილიან ფორმაში. ფორტეპიანოს პარტიის შესავლის თემის გამეორებები, ნაწილებს შორის რონდოსებურობას განაპირობებს.

**ვოკალის პარტია იწყება** pp-ზე ერთიანი განვითარების გრძელი ფრაზით (8 ტ.) „ხმა საკრავისა, ნელ ნარნარისა სულს განახარებს“ და ფრაზას ფორტეპიანოს მერვედების 2 ტაქტი ასრულებს. აქ საინტერესო მონაცვლეობაა ვოკალისა და ფორტეპიანოსი. როდესაც ვოკალი შემოდის, საფორტეპიანო პარტია თითქმის სულ აკორდულ ფაქტურაზე გადადის. ძალიან ლამაზი დუეტის, ასევე სიმსუბუქის და ჰაეროვნების შეგრძნებას ტოვებს. შემდეგი ვოკალური ფრაზა „და მშვენიერის ენა ამიშლის გულისა ჭირებს“ იგივე მელოდიით იწყება როგორც წინა. 8 ტაქტის შემდგომ ისევ საფორტეპიანო 2 ტაქტი დაასრულებს ფრაზას, რის შემდეგაც კვლავ საფორტეპიანო შესავლის მუსიკალური ზარდახშის მელოდია ისმის არასრული გამეორებით, რასაც მოსდევს შემდეგი ეპიზოდი როგორც შუა ნაწილი, აქ ვალსის მკაფიო რიტმი შეიგრძნობა ვოკალში, „ვკჳრეტდი ლამაზად“, რომელსაც მოდულაციით As-dur ისევ საფორტეპიანო შესავლის თემა აგრძელებს. „ჟუჟუნა თვალნით“ - რეპრიზა იწყება და უზრუნდება ისევ ვოკალის პარტიის საწყის ფრაზას და ასევე ტონალობას (ტ. 73). საფორტეპიანო პარტიის ბოლო გატარება ოქტავით მაღლა ჟღერს. ფინალში ვოკალის „მოჰბერვენ“ აღმავალ ტეტრაქორდზე ჟღერს და ნომერს გაბმულ ნოტ დო-ზე ვალსის ინტონაციების 6 ტაქტიანი საფორტეპიანო პარტიის კოდა ამთავრებს.

სქემა 10 - „ეკატერინა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“

| შესავალი        | I ნაწილი<br>A       |                  | II<br>ნაწილი<br>b       | რეპრიზა<br>a <sub>1</sub> |                                       | Coda             |
|-----------------|---------------------|------------------|-------------------------|---------------------------|---------------------------------------|------------------|
|                 | განმ.<br>პერიოდი    |                  | განმ.<br>პერიოდი        |                           | განმ.<br>პერიოდი                      |                  |
|                 | a+a<br>9+8<br>17-33 | შესავლის<br>თემა | b+b <sub>1</sub><br>8+8 | შესავლის<br>თემა          | a <sub>2</sub> +a <sub>3</sub><br>8+8 | შესავლის<br>თემა |
| 1-16<br>პერიოდი | 17-33               | 34-38            | 41-56                   | 57-72                     | 73-88                                 | 89-107           |
| ფ-ნო            | ვოკ.<br>ფ-ნო        | ფ-ნო             | ვოკ.<br>ფ-ნო            | ფ-ნო                      |                                       | ფ-ნო             |

### „ფიქრნი მტკვრის პირას“ – (Andante)

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ფილოსოფიური ლირიკის ეს გამორჩეული ლექსი ქართული რომანტიკული პოეზიის შედეგია. და ბუნებრივია, რომ ციკლში ნომერი - „ფიქრი მტკვრის პირას“ ნაწარმოების კულმინაციად აღიქმება.

კომპოზიტორი ლექსის სტროფებს ზოგჯერ კვეცავს ამ ნომერში. მაგ: II, III, V სტროფები შემოკლებულია.

ვოკალის პარტია დიდი ემოციური და დრამატურგიული სიმბაფრით გამოირჩევა. რთული შესასრულებელია რიტმულად, ინტონაციურად ვინაიდან მოითხოვს ხმის დიდ დიაპაზონს.

როგორც ციკლის პირველ ნომერში, ასევე აქაც კომპოზიტორი *ad libitum*-ს უთითებს ვოკალის პარტიას და *colla voce*-ს საფ-ნოს.

საფორტეპიანო პარტია ფონურ ემოციურ ატმოსფეროს ქმნის. ის პოეტური ტექსტის ძირითადი სათქმელის გაღრმავებას უწყობს ხელს. *Colla voce* სოლისტის განსაკუთრებულ ურთიერთგაგებას მოითხოვს. კონცეპტმაისტერმა სასურველია ძალიან დიდი ყურადღებით აკონტროლოს სოლისტის ფრაზირება, სუნთქვა, ბალანსი, სწრაფი რეაგირებით შეუწყოს მომღერლის თავისუფალ ფრაზირებას ხელი და მოარგოს სოლისტის ემოციურ ინტენსივობას.

მარცხენა ხელის პარტიაში ხშირად გვხვდება გაბმული ბგერები, რაც სასურველია მხრის სიმძიმით ავიღოთ. გაბმული ნოტების ჟღერადობის შენარჩუნებისთვის სასურველია შუა პედალის გამოყენებაც, რომელიც საშუალებას მოგვცემს შევინარჩუნოთ ხანგრძლივი გაბმული ჟღერადობა.

ნომერი რთულ სამ ნაწილიან ფორმაშია დაწერილი, I ნაწილში მი ეოლიურია მოცემული. განვითარებადი ტიპის II ნაწილში 3 მონაკეთია. რეპრიზა - დინამიზირებული და შეკვეცილი. მთავარი თემა ტარდება არა ვოკალის, არამედ ფორტეპიანოს პარტიაში (66-70ტტ.) ვოკალის პარტია 71- ე ტაქტიდან შემოდის.

ნაწარმოები იწყება შესავალის გარეშე, *e moll*-ში. საფორტეპიანო პარტია პირველ ტაქტში ფაქტობრივად მხოლოდ ტონს აძლევს (პირველი ოქტავის E). მთლიანად ამ ნომრის ტემპი *andante*-ა, თუმცა ვოკალის პარტია და შესაბამისად ნაწარმოები იწყება *ad libitum*, პირველსავე ფრაზაში თითქმის ყველა ტაქტში იცვლება მეტრი. ზოგადად ამ ნომერში ხშირია ტემპობრივი ცვალებადობა. ვოკალური პარტიის რეჩიტაციულ-

დეკლამაციური დასაწყისი მი ეოლურშია და ქართულ ხალხურ სიმღერასაც მოგვაგონებს, მთლიანობაში კი დიდ ფსიქოლოგიურ მუხტს ჰქმნის. II ნაწილში (ტ. 33) ნაწარმოების მზადება კულმინაციისკენ „მაინც რა არის ჩვენი ყოფა წუთისოფელი“ , ნელ-ნელა დაძაბულობა კიდევ უფრო მატულობს, იცვლება ტონალობა (es moll) და იწყება დრამატული კულმინაცია, საფორტეპიანო ფაქტურაში ოქტავურ - აკორდული სვლები სულ უფრო და უფრო ბობოქრობს ემოციურად, სიტყვებზე- „თვითონ მეფენიც უძლეველნი“ პირველად ჩნდება f, მაღალი რეგისტრული ნოტებით და ემოციურად ძალიან დატვირთული. Molto cresc. „შფოთვენ და დრტვინვენ, შფოთვენ და დრტვინვენ“ საფორტეპიანო ფაქტურაც საკმაოდ მასშტაბურად, დიდი ემოციით და ექსპრესიით მიჰყვება ვოკალის პარტიას და fff აღწევს. ვოკალის პარტიის ურთულესი ნოტები Ges, F „შფოთვენ“ და კულმინაციის ბოლო საფორტეპიანო პარტიის აკორდი ასევე fff, რასაც მოსდევს fermata , მაგრამ ეს არ არის ემოციური განმუხტვის fermata, მართალია დინამიკა იკლებს, მაგრამ ემოციური მუხტი ბოლომდე ნარჩუნდება. ვოკალურ პარტიაში ნახევარტონებზე, თითქოს გაურკვევლობაში, კითხვის ნიშნით ჟღერს „მაშინ ვინ სთქვას მათი საქმე ვინ სადღა იყოს?“ და უპასუხოდ, გადაუწყვეტელი ჰარმონიით მთავრდება შუა ნაწილი.

რეპრიზაში მელოდიური ხაზი, რომელიც მანამდე ვოკალის პარტიაშია მოცემული, საფორტეპიანო პარტიაშია გადატანილი, რომელიც მარჯვენა ხელის პარტიაში ჟღერს. რაც მელოდიური ხაზს ახალ ტემბრულ შეფერილობას სძენს. სასურველია მარჯვენა ხელის პარტია ხაზგასმით, მკაფიოდ და გამომსახველად შესრულდეს. პედალი ჰარმონიის შეცვლის შესაბამისად ვცვალოთ.

ბრუნდება ტონალობა e moll რასაც PP-ზე უერთდება ვოკალური პარტია „მაგრამ რადგანაც კაცნი გქვიან შვილნი სოფლისა“, რომელშიც დიდი სულიერი ტკივილი იგრძნობა. ვოკალური პარტიის რეპრიზის მელოდია კი იწყება „არც კაცი ვარგა რომ ცოცხალი მკვდარსა ემსგავსოს, იყოს სოფელში და სოფლისთვის არა იზრუნოს“. მიუხედავად ნაწარმოების ბობოქარი შუა ნაწილისა, ვფიქრობთ ემოციური კულმინაცია სწორედ ამ ბოლო ფრაზებშია ჩადებული.

სქემა 11. „ფიქრნი მტკვრის პირას“

| I ნაწილი<br>A |       |          |       | I ნაწილი<br>B |       |       | რეპრიზა<br>A1 |       |
|---------------|-------|----------|-------|---------------|-------|-------|---------------|-------|
| a             |       | a1       |       |               |       |       | a + b         | a1    |
| I კუპლ.       |       | II კუპლ. |       | c             | d     | e     |               |       |
| a + b         |       | a + b    |       |               |       |       | 5+8           | 10    |
| 1+8           | 8     | 8        | 8     |               |       |       |               |       |
| 1-9           | 10-16 | 17-27    | 25-32 | 33-42         | 43-57 | 58-65 | 66-70         | 71-78 |

### „სატრფოვ, მახსოვს თვალნი შენნი“

ეს ლექსი ეკატერინე ჭავჭავაძის ქორწინების შემდეგ არის დაწერილი და ის, რომ მისი გრძნობები შესაძლოა პოეტის მიმართ საპასუხო ყოფილიყო, სწორედ ამ ლექსში შეიძლება ამოვიკითხოთ:

„სატრფოვ მახსოვს თვალნი შენნი

მშვენიერნი ცრემლით ჰკრთოდნენ,

და ბაგენი მდუმარენი

ხვაშიადსა მიმალავდნენ“

ცნობილია, რომ ეკატერინეს სილამაზეს აურაცხელი თაყვანისმცემელი ეტრფოდა და მისი ოჯახი ჩაერია ქორწინების გადაწყვეტილებაში. მისი გათხოვების შემდეგ კი ხვდება პოეტი, თუ რა საიდუმლოს მალავდა ეკატერინე. ეს სავარაუდოდ მისი ნების გარეშე დაგეგმილი ქორწინება იყო:

„აწ მივხვდი მე უბედური,

თვალთა შენთა მეტყველებას“

<https://old.funtime.ge/siyvarulis-istoria/post/91271-nikoloz-baratashvilis-sami-upasuxo-siyvaruli>

<https://tvalsazrishi.ge>

კომპოზიტორს ციკლის ამ მინიატურაში ლექსის I და III სტროფი აქვს გამოყენებული. წინა ნომრიდან ერთსახელიან მაჟორში გადასვლას, განწყობას რადიკალურად ცვლის. ეს არის მინიატურა - როგორც „საყურე“. ამ ნომერში

კომპოზიტორს ქართულად აქვს მითითებული ტემპი- „ნაზად და დინჯად“ . ერთტაქტიანი პატარა საფორტეპიანო შესავლით მაჟორული ტეხილი ტერცია ტონიკურ ბგერაზე. „სატრფოვ მახსოვს“ ნახევარ ტონების მონაცვლეობა, საკმაოდ რთული ინტონაციური ხაზით იწყება. მთლიანად ეს ნომერი, ერთიანი განვითარებისაა და თითქოს ერთი ამოსუნთქვით მთავრდება. წინა ნომრის ფილოსოფიური სიბრძნისგან განსხვავებით, ძალიან რომანტიკული სიმსუბუქე შემოაქვს. თითქოს განტვირთვის ფუნქციას ითავსებს „ფიქრნი მტკვრის პირას“ და „ჩემი ლოცვას“ შორის.

ეს ნომერი ორი კუპლეტისგან შედგება. კუპლეტები კვადრატულია და პერიოდის ფორმითაა დაწერილი. მეორე კუპლეტი პირველი პერიოდის ვარირებული განმეორებაა. კომპოზიტორი მელოდიის განსხვავებულ ჰარმონიზაციას გვთავაზობს- ქრომატიული E dur-ში.

სქემა 12. „სატრფოვ, მახსოვს თვალნი შენნი“

| შესავალი | I კუპლეტი    | II კუპლეტი    |
|----------|--------------|---------------|
|          | a<br>პერიოდი | a1<br>პერიოდი |
| 1        | 4 + 4        | 4 + 4         |

### „ჩემი ლოცვა“

ვფიქრობთ, შემთხვევითი არ აურჩევია ო. თაქთაქიშვილს ლექსი - „ჩემი ლოცვა“ ციკლის ბოლო ნომრად. მითუმეტეს თუ გავითვალისწინებთ იმ გარემოებას, რომ ციკლი კომპოზიტორის უკანასკნელ წლებში შეიქმნა. თითქოს ბარათაშვილის ამ შედევრით, კომპოზიტორს სურს გამოთხოვება და აღსარება. ამ მეტად ფილოსოფიურ ლექსში პოეტი მართლაც ყველა ადამიანის ღვთისადმი სათქმელ ლოცვას გვთავაზობს. ადამიანის, რომელსაც ცოდვაც აქვს და ღირსებაც, რომელიც ცდილობს ღმერთთან ამაღლებას , რწმენა და იმედი აქვს უფლის. „არა დაჰქროლონ ნავსა ჩემსა ქართა ვნებისა“.

ციკლის ბოლო ნომერზე „ჩემ ლოცვაზე“- მუშაობის დროს, ქ-ნ დარეჯან მახაშვილმა<sup>5</sup>, სთხოვა კომპოზიტორს ბოლო ნომრის შეკვეცა, რადგან მომღერლისთვის ურთულეს ტესტურაში იყო დაწერილი და ბევრჯერ მეორედებოდა რთული ეპიზოდები. კომპოზიტორი თავიდან ძალიან წინააღმდეგი იყო და გაბრაზდა კიდეც ამ შეთავაზებაზე, თუმცა შემდეგ რეპეტიციაზე მისულ ბ-ნ ელდარს და ქ-ნ დარეჯანს, ნოტებში კომპოზიტორის ხელითვე გადახაზული დახვდათ ის ეპიზოდი. მიუხედავად იმისა, რომ ცნობილია, თუ როგორი პრინციპული და უკომპრომისო იყო ო.თაქთაქიშვილი, ის დათმობაზე წავიდა მომღერლის სასარგებლოდ.

ნაწარმოების ხელნაწერის უკვე გამოცემულ სანოტო ტექსტთან შედარებისას ნათლად ჩანს, რომ ავტორისეულ ხელნაწერში 30-ე გვერდი მთლიანად გადახაზულია (19 ტაქტი) ასევე 33 -ე გვერდზე გადახაზულია საფორტეპიანო მონაკვეთის 2 ტაქტი.

„ჩემი ლოცვა“ რეჩიტაციულ დეკლამაციურ სტილშია დაწერილი, მუსიკალური ფორმის თვალსაზრისით რთული სამ ნაწილიანი კომპოზიციაა კუპლეტურობის და რონდოსებურობის ნიშნებით. ყველა სასიმღერო ფრაზა ლექსის სიტყვების წყობიდან გამომდინარეობს. კომპოზიტორი სალექსო წყობის თანმიმდევრობას უცვლელად იყენებს. ამ ნომერში ნაკლებადაა წამოწეული მელოდიური ხაზი. საწყისი ექვსტაქტიანი აკორდული შესავალი საკმაოდ მშრალი და პირქუშია, მიუხედავად PP სა. აკომპანემენტი თითქმის სინქრონულ რიტმულ აკორდებში მიჰყვება სასიმღერო პარტიას. შუა ნაწილში - „ოხ, ცხოვრები წყაროვ, მასვი წმინდათა წყაროთგან შენთა“ მძაფრი ექსპრესიულობით გამოირჩევა. საფორტეპიანო ფაქტურა გამძაფრებულია, მასშტაბური აკორდებით, ოქტავური სვლებით, სასიმღერო პარტიაც კულმინაციაში ძალიან დატვირთულია, როგორც რიტმულად, ისე ტესტურულად, ინტონაციურად და ემოციურად. ნაწარმოების coda-ში მეორდება მოტივები ციკლის პირველი ნომრიდან „შენი დაღალნი“, როგორც საფორტეპიანო ისე ვოკალის პარტიაში და ფინალური ტაქტებიც საერთო აქვთ - სამი მერვედი გრძლიობის ოქტავები.

<sup>5</sup> დარეჯან მახაშვილი, თბილისის სახ. კონსერვატორიის სოლო სიმღერის მიმართულების ასოც. პროფესორი, პიანისტი-კონცერტმასტერი.

სქემა 13. „ჩემი ლოცვა“

| შესავალი | I ნაწილი     |                        |                          |                        | შუა ნაწილი   |              |                  |                                | რეპრიზა          |                 | Co da     |
|----------|--------------|------------------------|--------------------------|------------------------|--------------|--------------|------------------|--------------------------------|------------------|-----------------|-----------|
|          | a<br>პერიოდი |                        | b                        |                        | c            |              |                  | D                              | a1               | b1              |           |
|          | 4+4<br>7-14  | ინსტ.<br>შეს.<br>15-17 | 3+3+2+<br>2+4+4<br>18-35 | ინსტ.<br>შეს.<br>15-17 | 4+3<br>40-46 | 3+3<br>47-52 | 4+3<br>53-<br>59 | რეჩიტატივი<br>(ლოცვა)<br>60-63 | 6+2<br>64-<br>72 | 3+3+3+<br>3+4+4 | 90-<br>96 |
| ფ-ნო     |              | ფ-ნო                   |                          | ფ-ნო                   |              |              |                  |                                |                  |                 |           |

### ოთარ თაქთაქიშვილი - „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ შემსრულებელი

ოთარ თაქთაქიშვილი, როგორც კომპოზიტორი და მრავალმხრივი შემოქმედი მრავალმხრივი შესწავლის სასურველი სუბიექტია. ამჯერად ის ჩვენს თვალთახედვაში როგორც კონცერტმასტერი აღმოჩნდა.

„ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ პირველი საკონცერტო შესრულებისას, სახალხო არტისტ ელდარ გეწაძეს, თავად კომპოზიტორმა გაუწია აკომპანირება. სწორედ ეს ჩანაწერი გახდა ინსპირაციის საფუძველი, ოთარ თაქთაქიშვილის ამ ციკლის საკონცერტმასტერო ინტერპრეტაციის კონცეფცია თავად ავტორის მიერ შესრულებული საკონცერტო ვერსიის საფუძველზე განგვეხილა.

ოთარ თაქთაქიშვილმა ფორტეპიანოზე დაკვრა 8 წლის ასაკში დაიწყო, თუმცა, თუ თაქთაქიშვილების ოჯახის მუსიკალურ ტრადიციებს გავითვალისწინებთ ( ბიძები - შალვა და გიორგი თაქთაქიშვილები ცნობილი მუსიკოსები იყვნენ) მუსიკა მის ცხოვრებაში გაცილებით ადრე შემოვიდა. თავდაპირველად მისი მიზანი და სურვილი სწორედ პიანისტობა გახლდათ. „ნიჭიერთა ათწლეულში“ იგი ცნობილი პედაგოგის და პიანისტის - ევგენია ჩერნიავესკაიას კლასში სწავლობდა, რომელსაც დიდი წვლილი მიუძღვის თაქთაქიშვილის, როგორც მუსიკოსის ჩამოყალიბებაში. კონსერვატორიაში მან კომპოზიციის განხრით ჩააბარა, მაგრამ როგორც პიანისტი, რჩებოდა თავისი ნაწარმოებების ჩინებულ ინტერპრეტატორად და ასევე გამოირჩეოდა ფორტეპიანოზე იმპროვიზირების შესანიშნავი უნარით. ამას ადასტურებს მისი საშემსრულებლო

ინტერპრეტაციის არა ერთი მოწმე, თუმცა დოკუმენტური აუდიო/ვიდეო მასალა მისი შესრულებით ძალზედ მწირია. (ტორაძე, 2006: ოთარ თაქთაქიშვილი)

ოთარ თაქთაქიშვილზე - კომპოზიტორზე, დირიჟორზე, პედაგოგზე ბევრი თქმულა და დაწერილა, მაგრამ მისი საკონცერტმაისტერო ოსტატობა ჯერ არ გამხდარა ანალიზის საგანი, რაც ჩემთვის, როგორც კონცერტმაისტერისთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო, მით უფრო რომ ბარათაშვილის ვოკალური ციკლის სხვა ჩანაწერი არც არსებობს.

როგორც აღვნიშნე, შემონახულია ციკლის ხელნაწერი ნოტები, რომელშიც თაქთაქიშვილის მუშაობის მთელი პროცესია ასახული; ციკლზე მუშაობის საწყისი ეტაპიდანვე კომპოზიტორი მუშაობდა ბატონ ელდართან და ხელნაწერიც მას, როგორც პირველ შემსრულებელს, უსახსოვრა. ძალიან მაღლიერი ვარ, რომ დისერტაციაზე მუშაობის პროცესში ეს ხელნაწერი ბ-მა ელდარმა საჩუქრად გადმომცა.

ხელნაწერი ნოტების მეშვეობით შევძელით დეტალურად გავცნობოდით დედანში შეტანილ ცვლილებებს და დაგვედარებინა უკვე გამოცემულ სანოტო ვერსიასთან. (თბილისი, 1986)

ციკლის პირველივე ნომრიდან ოთარ თაქთაქიშვილი როგორც კონცერტმაისტერი მომღერალს აძლევს თავისუფალი ფრაზირების შესაძლებლობას, ტემბრალურ დინამიკას უსადაგებს ბალანსირებულ ჟღერადობას. მდიდარი ბგერითი პალიტრით ქმნის მრავალფეროვან და ემოციურ შესრულებას. სათუთი, გამჭირვალე ბგერიდან ნამდვილ საორკესტრო Tutti-მდე. სიმღერაში „შენი დაღალნი“ კულმინაციურ საფორტეპიანო ათ ტაქტიანი მონაკვეთი ( 46-55 ტ), სადაც მარცხენა და მარჯვენა ხელის პარტიების განსხვავებული შტრიხებით შესრულება საორკესტრო Tutti - ს ჟღერადობას მოგვაგონებს. აღსანიშნავია იმავე მონაკვეთის მაგალითზე აკორდულ ფაქტურაში წარმოჩენილი ბგერის სიღრმე და პიანისტური მასშტაბი.

პოლიფონიური ფაქტურის შესრულება ერთ-ერთი ურთულესია საშემსრულებლო ხელოვნებაში. „სული ობოლის“ პერიოდის ფორმაში დაწერილ რვა ტაქტიანი შესავლის მაგალითზე, რეფრენივით რომ გასდევს მთლიან ნომერს, საფორტეპიანო პარტიის საკმაოდ რთული შესავალი სამ ხმიან პოლიფონიურ იმიტაციურ ფაქტურას ემყარება. ხშირად ვრცელი საფორტეპიანო შესავლები, კონცერტმაისტერისგან ითხოვს სოლისტი- პიანისტის უნარებს; პირველ რიგში მისი

როგორც სოლისტის ინიციატივას. „სული ობოლის“ კონკრეტულ შემთხვევაში, ამ ამოცანის დაძლევა პოლიფონიური ფაქტურის სირთულეც ემატება. ო. თაქთაქიშვილის შესრულებაში აღსანიშნავია, პოლიფონიური სამი ხმის ტემბრული სხვაობა და ასევე ფაქიზი პედალიზაცია, რომელიც უდიდეს ოსტატობას მოითხოვს. როდესაც აღნიშნულ ნომერში მომღერლის პარტია იწყება: „ ნუ ვინ იტყვის ობლობისა ვაებას...“ - საფორტეპიანო შესავლის სამხმიანი პოლიფონიური ფაქტურა, მარტივ საფორტეპიანო თანხლებად იქცევა. მარჯვენა ხელის პარტია თითქმის უნისონში მიჰყვება მომღერლის პარტიას. მსგავსი თითქოს და მარტივი, დაუტვირთავი ფაქტურის თანხლება კონცერტმაისტერისთვის იმ სირთულით არის განპირობებული, რომ იდეალურ სინქრონს და მომღერლის ტემბრთან შესატყვის ბალანსს ითხოვს. სამაგალითოა ო.თაქთაქიშვილის მიერ ამ დიდი კონტრასტის ჩვენება, სოლირებიდან უცაბედ თანხლებაზე გადასვლის და მომღერალთან იდეალური ბალანსის, სინქრონის დაცვის თვალსაზრისით - ის თითქოს სოლისტთან ერთად სუნთქავს.

საფორტეპიანო პარტიის კიდევ ერთ თავისებურ სირთულეს საკონცერტმაისტერო პარტიებში, ბგერწერითობა განსაზღვრავს. როდესაც კონკრეტულად უნდა გადმოსცე ესა თუ ის მოვლენა თუ საგანი. „ბარათაშვილის შვიდ ლექსში“ აღსანიშნავია ამ კუთხით ორი ნომერი: „საყურე“ და „ეკატერინე ფორტეპიანოზედ მომღერალი“. „საყურეს“ ოთხ ტაქტიანი საფორტეპიანო შესავალი, დიდი ტერციების (C dur-Es dur) რეგისტრული მონაცვლეობა, პეპლის ნელ რხევასაც მოგვაგონებს და საყურის ჩრდილის თამაშსაც. დაშლილ ტერციებს ისეთი მსუბუქი ტემბრული შეფერილობით უკრავს კომპოზიტორი, თითქოს კონკრეტულ სურათს ვუყურებდეთ. ეს მინიატურა ერთ ამოსუნთქვაზე სრულდება, როგორც ულამაზესი კადრის გაელვება.

რაც შეეხება „ეკატერინე ფორტეპიანოზედ მომღერალს“ - ეს ნომერი ბგერწერითი ნიმუშის კიდევ უფრო ნათელი გამოხატულებაა. საფორტეპიანო შესავალი საკმაოდ ვრცელი, ერთიანი განვითარების თექვსმეტ ტაქტიანი პერიოდის ფორმით, tempo di valse ს რიტმშია დაწერილი, რომელიც მექანიკური ზარდახშის ჟღერადობას მოგვაგონებს. მარცხენა ხელის პარტია აღმავალი მიმართულებით მეოთხედი გრძლიობებით , ზარდახშის მექანიკის მონოტონურობას ასახავს, ხოლო მარჯვენა ხელის პარტია მის მელოდიას, განმეორებადი ფრაზებით, რაც მექანიკური ზარდახშისთვის

დამახასიათებელია. საინტერესოა 10,11, 12 ტაქტების ტემპობრივი ცვალებადობა (poco rit, accel, a tempo), რომელიც თითქოს მექანიკური ზარდახშის დაქოქვას და შემდეგ მელოდიის ოდნავ ნაჩქარევ ტემპში გაგრძელებას ასახავს. ჩემთვის ეს ნომერი მთლიან ციკლში ყველაზე გამორჩეული სილამაზის არის და კომპოზიტორი იმდენად დელიკატურად ასრულებს, ზუსტად იცავს თითოეულ ნიუანსს, თითქოს თვალწინ ცოცხლდება პატარა მექანიკური ზარდახშის ულამაზესი მელოდია. მთლიანად ეს თემა ოთხჯერ მეორდება კონკრეტულ ნომერში. არაჩვეულებრივ დუეტს გვთავაზობენ შემსრულებლები. ო. თაქთაქიშვილის, როგორც პიანისტის ბგერწერითობა, კიდევ მნიშვნელოვან თვისებას ავლენს, თუ რაოდენ დიდი სიზუსტით შეუძლია მას, როგორც შემსრულებელს საკუთარი წარმოსახვის მსმენელამდე მიტანა და ზუსტი შეგრძნებით გაზიარება.

ო. თაქთაქიშვილის და ელდარ გეწამის დუეტმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე. ბ-ნი ელდარის ნატიფი და დახვეწილი შესრულება, რომელიც როგორც ტექნიკურად სრულყოფილებით, ასევე ემოციით ეხება მსმენელის გულს.

კონცერტის ჩანაწერში ო. თაქთაქიშვილი მისი ცხოვრების ბოლო წლებს ითვლის და მიუხედავად ბოლო პერიოდის ავადმყოფობისა, განცვიფრებას იწვევს მისი საშემსრულებლო ტექნიკური გამართულობა, ოსტატობა და მაღალი პროფესიონალიზმი.

როგორც კონცერტმაისტერს, მას შეუძლია მომდერალთან ჭეშმარიტად თანასწორი დუეტის შექმნა, იდეალური ბალანსის და მკაფიო რიტმული პულსის დაცვა, დროის ფლობით, ბგერის მრავალფეროვანი პალიტრით, წარმოსახვის საშემსრულებლო ოსტატობით რეალიზების უნარი. დაკვრისას ის თითქოს დირიჟორობს. ერთი მხრივ მკაცრად იცავს რიტმულ სურათს და მეორე მხრივ მომდერალს აძლევს თავისუფლებას ფრაზირების და მუზიციერების შესაძლებლობას. კომპოზიტორი - როგორც შემსრულებელი, იმდენად ზუსტად და მკაცრად იცავს თითოეულ ტაქტში მისსავე მითითებულ ნიუანსს, თითქოს სხვა კომპოზიტორის ნაწარმოებს ასრულებდეს და არა საკუთარს. აქ იგრძნობა, რომ კომპოზიტორის შრომის პროცესი არ იყო ინტუიციური და მხოლოდ ემოციაზე დამყარებული. ოგრძნობა, რომ ნაწარმოების თითოეული ტაქტის რეჰარკა თუ ნიუანსი ხანგრძლივი გააანალიზების და ფიქრის შედეგად იყო ჩაწერილი.

ზოგადად, როდესაც კომპოზიტორის მიერ საკუთარ ნაწარმოების შესრულება, ეს ერთგვარი ექსკლუზივია. ის მსმენელის უაღრესად დიდ ინტერესს იწვევს და განუმეორებელ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ოთარ თაქთაქიშვილის უპირატესობაც ამ ციკლის შესრულებისას ის არის, რომ მისთვის ორგანულია ყველა ნიუანსი და განზრახვა, რაც მას შექმნის პროცესში ჰქონდა ჩადებული. კომპოზიტორი ერთდროულად ნაწარმოების შთამაგონებელიც არის და ავტორიც. და მას აქვს სხვათაგან განსხვავებით ის უპირატესობა, რომ შეუღია შუამავლის გარეშე გადასცეს აუდიტორიას ის იდეა და ემოცია, რაც ნაწარმოების შექმნის მომენტში ჰქონდა.

## დასკვნა 2.2

ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლი „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ რომანტიკული სულისკვეთებითაა გამსჭვალული. სადა ნატიფი ლირიკა და უაღრესად დახვეწილი, სისადავით გამორჩეული საფორტეპიანო თანხლება გადმოსცემს ბარათაშვილის პოეზიის ლექსის სინატიფეს, მის არისტოკრატიულ ბუნებას. არა ვნებიან გრძნობას, არამედ ქალის გაიდიალების და მისი სამკაულის ტკბობით გამოწვეულ თავბრუდამხვევ, ამაღლებულ რომანტიკულ განცდას. მთელ ციკლში პოეტური ტექსტის დრამატურგია ლექსის წყობა განსაზღვრავს მუსიკალურ თემატურ განვითარებას და სტილისტიკას.

**ციკლის გამთლიანება** თემატური განვითარების პრინციპით ხდება. პირველ ექვს სიმღერას ერთი იდეა ასაზრდოებს- სატრფოს სიყვარული. მეშვიდე სიმღერა - „ჩემი ლოცვა“ კი განცალკევებით დგას, როგორც ავტორისეული ბოლოთქმა.

კომპოზიტორი უმთავრესად იყენებს რეჩიტაციულ-დეკლამაციურ სტილს, ლექსის წინა პლანზე წამოწევის და სიტყვის დომინანტური მხარის საჩვენებლად. მთელ ციკლში არსად გვხვდება ჩქარი ტემპები. ციკლის კულმინაციური ცენტრი მეხუთე ნომერია - „ფიქრნი მტკვრის პირას“, რომელიც დიდი კონტრასტებით გამოირჩევა (pp-დან – fff-მდე).

**მუსიკალური ფორმის ანალიზის** კუთხით ციკლის ნომრები უფრო ლაკონურია ვიდრე ადრეულ პერიოდში დაწერილი ციკლების სიმღერები. გვხვდება მინიატურებიც („საყურე“, „სატრფოვ მახსოვს თვალნი შენნი“) ორივე მინიატურა დიდი სიფაქიზის და სინატიფის გამოხატულებაა. შედარებით მოძრავი - tempo die valse

ნომერია- „ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი“ სადაც ფორტეპიანოს უაღრესად ბგერწერითი ფუნქცია აქვს.

მთლიანად ციკლი ღრმა, ამაღლებულ ფილოსოფიურ და წმინდა ადამიანურ ღირიკულ გრძნობებს აერთიანებს.

ციკლი ეკატერინე ჭავჭავაძეს ეძღვნება, ღირიკული განცდით არის გაჯერებული, მასში მინორული ტონალობა და ასეთივე განწყობა სჭარბობს. პოეტის უპასუხო სიყვარული დიდი გულისტკივილით არის გამოხატული. აღტაცების გრძნობის გადმოცემის დროსაც კი კომპოზიტორი მაჟორ-მინორულ ტონალურ დაპირისპირებას გვთავაზობს, რადგან ამ სიყვარულის უკან დიდი სევდა და ტკივილია: მაგ: „საყურე“ ( C-c ) .

ოთარ თაქთაქიშვილი ორგანულად უსადაგებს ლექსის განწყობას სათანადო ინტონაციას, ტემპს, მკაფიოდ წარმოაჩენს ლექსის თითოეული ფრაზის გამომსახველობას. ამ კონტექსტში ურთულესი საშემსრულებლო ამოცანების წინაშე დგას მომღერალი. ვოკალის პარტია სიტყვის გამომსახველობასთან ერთად ძალიან დიდ დიაპაზონს, გრძელ ფრაზებზე სუნთქვას, მკაფიო არტიკულაციას, ლეგატოს, ემოციურ კონტრასტებს და ამავე დროს კამერულობას მოითხოვს, ალბათ ეს ვოკალური სირთულეები გახდა მიზეზი იმისა, რომ ციკლი იშვიათად სრულდება.

მართალია **საფორტეპიანო თანხლება** არ გამოირჩევა ტექნიკური სირთულეებით და პასაჟების სიმრავლით, მაგრამ გარეგნული სირთულის ნაკლებობა არ ნიშნავს მის სიმარტივეს.

ციკლში საფორტეპიანო პარტიის მნიშვნელობას განსაზღვრავს მუსიკალური და ემოციური სიღრმე, რაც მოითხოვს დახვეწილ ინტერპრეტაციას. ვოკალურ პარტიასთან უერთიერთგაგების განსაკუთრებულ მიდგომას. საფორტეპიანო პარტია ციკლში წარმოადგენს არა უბრალოდ აკომპანემენტს, არამედ სრულფასოვან პარტნიორს. მის სრულყოფილად შესრულებას განაპირობებს არა ტექნიკური სირთულე, არამედ კონცერტმაისტერის უნარი მომღერალთან ერთად პოეტური ტექსტისა და მუსიკის სიღრმე თანმიმდევრულად და ემოციურად გადმოსცეს. ეს ციკლი არ საჭიროებს ვირტუოზულ ეფექტებს. საფორტეპიანო თანხლება პოეტის სათქმელს „ფეხდაფეხ“ მიჰყვება, მთლიანად თანაზიარია მისი განცდების. შესაბამისად კონცერტმაისტერის

ფუნქცია ძალიან მნიშვნელოვანია და ვოკალურ პარტიასთან თანასწორობის პრინციპზეა დაფუძნებული.

### დასკვნა

ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების დეტალურმა ანალიზმა მათი მსგავსება-განსხვავების გამოკვეთის და ინტერპრეტაციის თვალსაზრისით დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა:

ო.თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები „ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ კომპოზიტორის შემოქმედებითი მოღვაწეობის სხვადასხვა პერიოდში შეიქმნა. „5 ვოკალური პოემა“ დაიწერა 50- იან წლებში, როდესაც ო. თაქთაქიშვილი ინსტრუმენტულიდან ვოკალურ ჟანრში გადაერთო, და ვაჟა ფშაველას ტექსტზე შექმნილ ვოკალურ ციკლთან ერთად თავისებური მოსამზადებელი ეტაპი იყო მისივე საოპერო შემოქმედებისათვის. ვოკალური ციკლი- „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ კი დაიწერა 80- იან წლებში, კომპოზიტორის სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში და შესაბამისად მისი ერთ-ერთი ბოლო ნაწარმოებია .

### ციკლების საერთო მახასიათებლები:

ორივე ციკლი ტექნიკურ, ემოციურ და ინტერპრეტაციულ მაღალ დონეს ითხოვს შემსრულებლებისგან, რათა მათ სრულყოფილად გადმოსცენ ო. თაქთაქიშვილის მუსიკის გასაოცარი სიღრმე და სილამაზე. საერთოა სამყაროს ფილოსოფიური ხედვა, რომანტიული ლირიკა, სიტყვათა შერჩევის გასაოცარი ფერები.

ორივე ციკლში თაქთაქიშვილის განსაკუთრებული მიდგომაა ვოკალური პარტიის გამომსახველობასთან და ტექსტთან სინთეზის მხრივ.

ორივე ციკლში მთავარი გმირი მარტოსული, სასოწარკვეთილი ადამიანია- როგორც ორივე პოეტი - გალაკტიონი და ბარათაშვილი, მათი ცხოვრების ტრაგიკული ბედით.

საინტერესო დამთხვევაა, რომ „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე ” ლოცვით იწყება ( „დედაო ღვთისა”) ხოლო „ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი” - სრულდება ლოცვით. („ჩემი ლოცვა“ ) გალაკტიონი მიმართავს

ღვთისმშობელს შუამდგომელს, ლოცვა ღვთისმშობლის მიმართაა აღვლენილი, ბარათაშვილის ლოცვა ღვთისადმია აღვლენილი. ორივე ლოცვა მძაფრი ემოციებითაა გამოხატული ერთმანეთს ემოციურად ენაცვლება სინანული, კითხვები, საყვედური, აღსარება. ორივე ლექსში გამოხატულია ადამიანური განცდები, მიწიერი დაცემაც და ცამდე ამაღლებაც.

**ვოკალური პარტიის შესრულების** თვალსაზრისით ორივე ციკლი მომღერლისგან ითხოვს ტექსტის სიღრმისეულ გააზრებას, ვოკალის ფართო დიაპაზონს, დრამატულ და ემოციურად დატვირთულ ვოკალურ ხაზს. გამომსახველობას, მკაფიო არტიკულაციას, მკვეთრ კონტრასტებს, ზუსტ ინტონაციას, ემოციურ სიღრმეს. კომპოზიტორი ორივე ციკლში ხშირად მიმართავს რეჟიტაციულ - დეკლამაციურ სტილს. მომღერალმა უნდა შესძლოს თითოეული სიტყვის განცდა, სიტყვის მუსიკასთან შერწყმა, სწორი ფრაზირება და ტემბრული მრავალფეროვნება. თითოეულმა ელემენტმა- ტექსტის ინტერპრეტაციამ, ვოკალურმა ტექნიკამ და სცენიურმა გამომსახველობამ უნდა შექმნას მუსიკალური და დრამატურგიის ჰარმონიული მთლიანობა.

**საკონცერტმაისტერო** თვალსაზრისით - კომპოზიტორი ფორტეპიანოს პარტიას ორივე ციკლში არა მხოლოდ აკომპანიმენტის, არამედ აქტიური დრამატურგიული ელემენტის როლს ანიჭებს. ასევე მოითხოვს კონცერტმაისტერის მხრიდან განსაკუთრებულ მოქნილობას დინამიკის, აგოგიკის, ტემპის თვალსაზრისით, ხშირია ტემპობრივი ცვალებადობა ნომრებში. ორივე ციკლში ფორტეპიანო ამსახველია ტექსტის შინაარსისა და ქმნის შესაბამის ემოციურ განწყობას. საფორტეპიანო პარტიის ვრცელ შესავალ მაწილებს ხშირად ბგერწერით- ილუსტრაციული ფუნქცია აქვთ : ურბანული ქალაქის ხმაური- „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“, პასტორალური - „დუმილი“, ზარდახშის- „ნა... ფორტეპიანოზედ მომღერალი.“ დახვეწილ ნიუანსებთან ერთად კონცერტმაისტერი აძლიერებს და ავსებს სოლისტს, ქმნის უწყვეტ ჯაჭვს, ერთ დიდ მთლიანობას, რაც არის ძირითადი გზავნილი ამ საერთო კომუნიკაციის პროცესში.

### განსხვავებული მახასიათებლები:

ციკლების მთავარი ელემენტი მათ სათაურებში იკითხება: ორივეში ხაზგასმულია პოეტური ტექსტის მნიშვნელობა სიტყვით - „**ლექსი**“, ორი გენიალური ქართველი პოეტის შემოქმედებით რომ არის შთაგონებული. თუმცა, პირველ ციკლში - „ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ **ვოკალური პოემა** უკვე მიგვანიშნებს ნომრების არარეგლამენტურობაზე, მასშტაბურობაზე, საფორტეპიანო და ვოკალური პარტიის თანასწორუფლებიანობაზე, რაც ზოგადად ვოკალური პოემისთვის არის დამახასიათებელი. საფორტეპიანო პარტიაში გავრცობილი შესავლები, ვირტუოზული პასაჟები მრავლად არის გამოყენებული, განსაკუთრებით ნომერში - „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“.

ციკლები სხვადასხვა ხმისთვის არის დაწერილი: ქალის და მამაკაცის, მეცო-სოპრანოს და ბარიტონისათვის.

ვოკალურ პოემაში კომპოზიტორი ახალ ინსტრუმენტს - **ვიოლინოს** ამატებს ციკლის მე-2 და მე-4 ნომრებში („მე და ღამე“ „მთაწმინდის მთვარეში“), ჩნდება ლაიტთემა - ვიოლინოს პარტიაში.

ვოკალურ პოემაში ცალკეული ნომრები მკვეთრი კონტრასტით არის დაპირისპირებული ერთმანეთთან, რაც ზოგჯერ ცალკეული ნომრის შიგნითაც ვლინდება. მაგ: „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ - ქოტური, მტვრიანი ქალაქის ხმაურში გარდაცვლილი ბავშვის აღწერა დაპირისპირებულია სოფლის იდილიასთან, სოფლის - როგორც სისუფთავის, უმანკოების, ჰარმონიული სიმშვიდის. კომპოზიტორი ანაცვლებს გალაკტიონის ლექსის სტროფებს და მეტი ტრაგიზმის გადმოსაცემად ცვლის სიტყვასაც. „წაიქცა“- „დაეცათ“. „ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებში“ საფორტეპიანო პარტია ძალიან მრავალფეროვანი და მრავალმნიშვნელოვანია.

გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე შექმნილი ციკლიდან ცალკეულ ნომრებად ხშირად სრულდება ვოკალური პოემები: „დედაო ღვთისა“, „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ „დუმილი“.

**საკონცერტმეისტერო თვალსაზრისით:** „ხუთი ვოკალური პოემა“ მეტად რთულ ტექნიკურ ოსტატობას ითხოვს, ვიდრე „ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“. პოემაში მრავლადაა ვირტუოზული პასაჟები, შესავალ ნაწილებში საფორტეპიანო პარტიები

უმეტესად ვრცელია. ციკლში რადგან ვიოლინოც მონაწილეობს დამატებით განსაკუთრებულ ანსამბლურ უნარებს მოითხოვს კონცერტმაისტერისგან.

ვოკალურ პოემაში საფორტეპიანო პარტია შესაძლოა ოდნავ მეტი უპირატესობით და მეტი თანასწორ უფლებიანობით გამოირჩევა ვიდრე „ბარათაშვილის შვიდ ლექსში.“

**„ბარათაშვილის შვიდ ლექსში“** - ციკლი კამერიზაციისკენ სწრაფვით ხასიათდება, არსად ჩნდება დამატებითი ინსტრუმენტიც. ფორმის მხრივ ნომრები ვოკალური პოემისგან განსხვავებით ბევრად ლაკონურია. გვხვდება მინიატურები („საყურე“, „სატრფოვ მახსოვს თვალნი შენნი“) კომპოზიტორის მიერ შერჩეული ბარათაშვილის ლექსები და მათი განლაგება, ქმნის შთაბეჭდილებას, რომ ვოკალური ციკლი ეკატერინე ჭავჭავაძეს ეძღვნება, თუმცა ღიად ეს არსადაა გაცხადებული.

ციკლის სათაურიდანვე ჩანს, რომ ბარათაშვილის ლექსები ნაწარმოებში დომინანტურია და შესაბამისად ფოკუსირება მომღერალზე ხდება. ვოკალური პოემისგან განსხვავებით, მართალია საფორტეპიანო პარტია მოკლებულია ვირტუოზულ პასაჟებს, მასშტაბურობას, მაგრამ გაზრდილია მისი ფუნქციური როლი. საფ-ნო პარტია ხდება თითქოს პასუხისმგებელი მთლიანი ნაწარმოების ემოციური ხაზის. ვოკალური პარტიის სინატიფის და ლექსის უკეთ წარმოსაჩენად, კონცერტმაისტერს ბგერის მხრივ დიდი სიფაქიზე , ტემბრული მრავალფეროვნება, ასევე დინამიკის კონტროლი, პედლის ზომიერი გამოყენება თუ აკუსტიკის გათვალისწინება მართებს. განსაკუთრებით ისეთ მინიმალისტურ აკომპანემენტის დროს, როგორიც არის მაგალითად „საყურე“ და „სატრფოვ მახსოვს თვალნი შენნი“. მათი მინიატურული ფორმიდან გამომდინარე, თავისთავად ქმნიან ვოკალური პოემებისგან აბსოლუტურად განსხვავებულ და გამორჩეულ ვარიანტებს თავისი ფაქტურული მინიმალიზმით. მაგ. „საყურეში“ - საფ-ნო პარტია თითო ტაქტში მხოლოდ ორი აკორდის მონაცვლეობით - (12 ტაქტის მანძილზე,) აღწევს საყურის შუქ-ჩრდილების და პეპლის რხევის ილუსტრაციას. შესაბამისად კონცერტმაისტერმა ასეთი მინიმალისტური ფაქტურით უნდა უნდა შესძლოს, რომ ყველა ბგერა სუნთქვდეს, ახდენდეს ილუსტრაციას თხრობას და ამავდროულად ზედმიწევნით მიჰყვებოდეს ვოკალური პარტიის ხაზს.

**ტემპების მხრივ** - Andante- თი იწყება ორივე ციკლის პირველი და მეორე ნომრები. ხოლო განსაკუთრებულ კონტრასტს ქმნიან ორივე ციკლში ტემპები:

გალაკტიონის მე-3 პოემაში Presto „ქალაქში მტვერში“ და ბარათაშვილის ციკლის მე-4 ნომერ „ნა... ფორტეპიანოზე მომღერალში“ - Tempo die Valse. ეს ნომრები მსგავსია ვრცელი საფორტეპიანო შესავლით, ხოლო განწყობით რადიკალურად განსხვავებულია, რაზეც ტემპობრივი კონტრასტიც მოქმედებს. Presto-თი იწყება საფ-ნო შესავალი გალაკტიონის ციკლის მე-3 პოემა. რაც ქალაქის ქაოსის, უწყესრიგობის ილუსტრაციას კიდევ უფრო ამძაფრებს. Tempo die Valse - ს კი ზარდახშის მელოდიის რომანტიკული ვალსის ასოციაციას იწვევს.

„ხუთი პოემა გალაქტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ არის დუეტი ხმისა და ფორტეპიანოსთვის. მდიდარი ჰარმონიით და ემოციური ინტენსივობით გაჯერებული, სადაც შერწყმულია ლირიზმი და დრამატიზმი. ფორტეპიანოს პარტია ორკესტრულად მოიაზრება. ეს არის ვოკალურ- ინსტრუმენტული ნაწარმოები, რომელიც ფილოსოფიური განზოგადებისკენ ისწრაფვის.

„ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ - გამოვლინებაა გაიდიალეული სიყვარულის იმედგაცრუებისა, რაც თითოეულ ნომერში მძაფრი გამომსახველობით არის ასახული. ეს ციკლი არის მეღანქოლიისა და პოეტური სულის სიღრმეების ანარეკლი. საფორტეპიანო პარტია ინარჩუნებს კამერულობას, ინტიმურობას. ის რჩება მუდმივ თანამგზავრად მთელი ნაწარმოების მანძილზე.

50-იანი წლების ვოკალურმა ციკლებმა დაასრულეს ერთი დიდი ეტაპი და ამავდროულად დასაბამი მისცეს იმას, რასაც ო.თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში ცენტრალური და პრიორიტეტული ადგილი უჭირავს - ოპერას. ხოლო, მისი ცხოვრების ბოლო წლებში შექმნილი ციკლი „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ არის არა მიბრუნება ვოკალურ ციკლებთან, არამედ ერთგვარი გამოსათხოვარი. განსაკუთრებით ციკლის ბოლო ნომერი „ჩემი ლოცვა“, სადაც კომპოზიტორი თითქოს თავადვე ავედრებს ღმერთს საკუთარ თავს.

ვოკალური ციკლების დეტალურმა თეორიულ-საშემსრულებლო ანალიზმა, დაგვანახა, რომ სიმღერების ფსიქოლოგიური დატვირთვის მქონე მხატვრული სახეები ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების თემატური მასალის ლოგიკური ურთიერთშეწყობით მიიღწევა, სადაც ფაქტურის საერთო დინამიზაციას ხშირად საფორტეპიანო პარტია განაპირობებს, რაც გამორიცხავს ფორტეპიანოს თანმხლებ ფუნქციას ტრადიციული გაგებით. უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ პოეტური

აზრის განზოგადება რიგ შემთხვევებში სწორედ ფორტეპიანოს თემატურ მასალაში ხდება. აქედან გამომდინარეობს ციკლის საშემსრულებლო კონცეფციის თავისებურება - საფორტეპიანო პარტიის ინტერპრეტირებისას მისი ხაზგასმულად რელიეფური წარმოჩენის მოთხოვნა, ვინაიდან ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების ასეთი თანაფარდობა სრულუფლებიან პარტნიორობას გულისხმობს.

ვიმედოვნებ, სადისერტაციო ნაშრომში განხილული ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციასთან დაკავშირებული საკითხები, რომელიც საკუთარი გამოცდილების საფუძველზეა წარმოჩენილი, გარკვეულწილად დაეხმარება მათ შემსრულებლებს ამ ნაწარმოებების სანოტო ტექსტის წაკითხვასა და გააზრებაში.

## ბიბლიოგრაფია

აივაზოვა ი., (2011) მუსორგსკის ვოკალური ციკლი “სიკვდილის სიმღერები და ცეკვები” (თეორიულ-საშემსრულებლო ასპექტები), სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისის სახ. კონსერვატორია.

აზარაშვილი ნ., (2011) “Kindertotellieder”-ის ადგილი და მნიშვნელობა მალერის შემოქმედებაში პიანისტ-კონცერტმასტერის საშემსრულებლო ამოცანებთან მიმართებაში, სადოქტორო დისერტაციის ავტორეფერატი, თბილისის სახ. კონსერვატორია.

არუთინოვი-ჯინჭარაძე, დ., ნადარეიშვილი, მ. (2012). მუსიკალური ნაწარმოების ანალიზი. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ბალანჩივაძე, ე. (1998). კამერულ-ვოკალური მუსიკა. XX საუკუნის 20-50 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. მუსიკათმცოდნეობის საკითხები. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ბალანჩივაძე, ე. (2004). კამერულ-ვოკალური მუსიკა. XX საუკუნის 60-90 წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი: თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ბაქრაძე, ლ. (2012). ტარიელ ბაქრაძის ცხრა ვოკალური მინიატურა (საშემსრულებლო თვალთახედვა). მუსიკოლოგიური ძიებანი. თბილისი: საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. გვ. 173-189

ბაქრაძე ლ., (2015) აკომპანემენტის ხელოვნება ვოკალურ -საფორტეპიანო საანსამბლო მთლიანობის ჭრილში. კრებულში: "პიროვნება, საზოგადოება, კულტურა დროის კონტექსტში" კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი., გვ.265-281

ბაქრაძე ლ., (2017) აკომპანემენტის ხელოვნება: ტრადიცია და თანამედროვე ტენდენციები, თბილისი.

ბაქრაძე ლ., (2019) პიანისტ-აკომპანიატორის პროფესიის კომუნიკაციურ-შემოქმედებითი პარამეტრები. კრებულში: „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“ ბათუმი, გვ.302-306

ბაქრაძე ლ., (2020) პიანისტ -აკომპანიატორის პროფესიის ჩამოყალიბების ეტაპები და პარადიგმული მოდელები. კრებულში: "ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები", ბათუმი, გვ 205-215;

გალაკტიონ ტაბიძე. რჩეული ლირიკა ორ წიგნად. (1971). თბილისი: საბჭოთა საქართველო.

გოგოტიშვილი, ვ. (1966/67). თაქთაქიშვილის „5 ვოკალური პოემა გ. ტაბიძის ლექსებზე“ და თანამედროვე ქართული მუსიკის კილო-ჰარმონიული ენის ზოგიერთი საკითხისათვის. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. ხელნაწერი სამეცნიერო შრომა.

ლორია, ნ. ქავთარაძე, მ. (2017) თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია -100 თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ორჯონიკიძე, გივი. (1978). აღმავლობის გზის პრობლემები. თბილისი: ხელოვნება.

ქლენტი, ნ. (2006). ოთარ თაქთაქიშვილის გვიანდელი ვოკალური ციკლის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ. ოთარ თაქთაქიშვილი (ნარკვევები და სტატიები). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

რაზმაძე, ქ. (2021) ვოკალური ციკლების მანუელ დე ფალიას „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ სულხან ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ სამემსრულებლო ასპექტები ეროვნულ წყაროებთან მიმართებაში. სადისერტაციო ნაშრომი. თბილისი: ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი.

ტაბიძე, ნ. (1982). გალაკტიონი. თბილისი: ნაკადული.

ტორაძე, გ. (2006). ოთარ თაქთაქიშვილი . თბილისი: მუსიკალური საქართველო.

ტორაძე, გ. (2006). ოთარ თაქთაქიშვილი- შემოქმედი და პიროვნება. ოთარ თაქთაქიშვილი (ნარკვევები და სტატიები) თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ქავთარაძე, მ. (2006). ოთარ თაქთაქიშვილის საოპერო ესთეტიკა XX საუკუნის მეორე ნახევრის მხატვრული ტენდენციების ფონზე. ოთარ თაქთაქიშვილი (ნარკვევები და სტატიები). თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ქავთარაძე, მ. (2021) „ზაქარია ფალიაშვილის საგანმანათლებლო მოღვაწეობა საქართველოს პირველი რესპუბლიკის კულტურის პოლიტიკის ჭრილში“. ბათუმი <http://www.batu.edu.ge/sub-10/books/2/index.html>

ქავთარაძე, მ. (2012 ). სიტყვასთან დამოკიდებულების პრობლემა XX საუკუნის მუსიკაში. მუსიკოლოგიური ძიებანი. სამეცნიერო შრომების კრებული II. თბილისი: საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ქავთარაძე, ნ. (2006). პოეტური სიტყვის როლი ოთარ თაქთაქიშვილის სააზროვნო სისტემაში /ვაჟა-ფშაველას პოეზიის საფუძველზე/. ოთარ თაქთაქიშვილი (ნარკვევები და სტატიები) . თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ქამუშაძე, ც. (2012). საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხისთვის თენგიზ შავლობაშვილის ვოკალურ ციკლში „დედა“. თბილისი: საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია.

ქამუშაძე, ც. (2017) მუსიკის რეპეტიტორი (სტუდენტის სახელმძღვანელო), I,II, თავები, ელ. წიგნი

ქუთათელაძე, დ. (1977). ო. თაქთაქიშვილის „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“. ხელმძღვ. გ. გვარჯალაძე. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია სადიპლომო შრომა.

წერეთელი, მ. (1973). ქართული პოეზიისა და მუსიკის ურთიერთობის საკითხისათვის. თბილისი: მეცნიერება.

გალაკტიონის „ მე და ღამის“ შექმნის ისტორიის შესახებ

[https://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%9B%E1%83%94\\_%E1%83%93%E1%83%90\\_%E1%83%A6%E1%83%90%E1%83%9B%E1%83%94](https://ka.wikipedia.org/wiki/%E1%83%9B%E1%83%94_%E1%83%93%E1%83%90_%E1%83%A6%E1%83%90%E1%83%9B%E1%83%94) ( აქტიურია 15.11.2024)

<https://www.youtube.com/watch?v=Z3bNXRKLlIQ&t=166s> ( აქტიურია 15.11. 2024)

ბერძენიშვილი ლ., - გალაკტიონის სილაჟვარდე ანუ ვარდი სილაში

<https://www.youtube.com/watch?v=Z3bNXRKLlIQ> (აქტიურია 23.12.2024)

მეუნარგია, ი. (2016). ცხოვრება და პოეზია ნიკოლოზ ბარათაშვილისა.

<https://saba.com.ge/books/details/3956>

ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსები და წერილები. (2013). პალიტრა L.

<https://saba.com.ge/books/details/1858> ( აქტიური 4.08.2024)

სარია,ზ. „დაკვირვება ნ. ბარათაშვილის სატრფიალო ლექსებზე“  
[https://www.researchgate.net/profile/Zeinab-Saria/publication/348845856 Observation on LovePoems\\_by\\_N\\_Baratashvili\\_Compared\\_to\\_European\\_Romantic\\_Poetry/links/6012e6c5299bf1b33e30ac90/Observation-on-Love-Poems-by-N-Baratashvili-Compared-to-European-Romantic-Poetry.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Zeinab-Saria/publication/348845856/Observation_on_LovePoems_by_N_Baratashvili_Compared_to_European_Romantic_Poetry/links/6012e6c5299bf1b33e30ac90/Observation-on-Love-Poems-by-N-Baratashvili-Compared-to-European-Romantic-Poetry.pdf) (აქტიურია 10.11.2023)

ჯალაშვილი, მ. გალაკტიონის ბავშვები. ინტერნეტ გაზეთი mastsavlebeli.ge.  
 20.04.2017. ბმულზე: <http://mastsavlebeli.ge/?p=13919> (აქტიური 16.06.2024)

შარაბიძე, თ. „ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბიოგრაფია“ (ნაწილი II) ნიკოლოზ ბარათაშვილი - ანალიტიკური გზამკვლევი. იბ. ბმულზე:  
<https://nbaratashvili.blogspot.com/2016/02/ii.html> (აქტიური 10.11. 2023)

„ნიკოლოზ ბარათაშვილის სამი უპასუხო სიყვარული, სამი საფლავი და სასტიკი ბედისწერა“. ბმულზე: <https://old.funtime.ge/siyvarulis-istoria/post/91271-nikolozbaratashvilis-sami-upasuxo-siyvaruli>. (აქტიური 10.11.2023)

Adler K., (1965) The art of accompanying and coaching. Minneapolis,  
 Argyle M., (1981) Furnham, A., Graham, J.A., Social Situations, L., Cambridge University Press,.

Bingham, O. Ruth (2004) The Early Nineteenth-Century Song Cycle // The Cambridge Companion to the Lied / ed. by J. Parsons. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 101–119.

Hoffman, J. (1920). Piano playing with piano questions answered. Philadelphia: Public Domain.)

Kimball, C. (2006). A Guide to art song style and literature. Milwaukee, Wisconsin: Hal Leonard Corporation.

Kimball, C. (2013) Art Song: Linking Poetry and Music. Hal Leonard Corporation, USA, [Electronic resource].

URL: <https://books.google.ru/books?id=BcsXAAAAQBAJ&pg=RA2-PA20-IA5&lpg=RA2-PA20-A5&dq=The+advent+of+YouTube+allows+us+to+watch+singers,+and+often+not+listen+to+them%E2%80%9D.&source=bl&ots=TpbddVvQiP&sig=QJSURKYbkFpJd8iw3eHRxYbhbuM&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwifr8GI9trZAhVsd8KHZaEB6oQ6AEIJzAA#v=onepage&q=The%20advent%20of%20YouTube%20allows%20us%20to%20watch%20singers%2C%20and%20often%20not%20listen%20to%20them%E2%80%9D.&f=false>

(აქტიურია 1.06.2024)

Moore, G. (1956). The Unashamed accompanist. New York: The Macmillan Company.

Peake, L. E. (1968) *The Song Cycle: A Preliminary Inquiry into the Beginnings of the Romantic Song Cycle and the Nature of an Art Form*. Ph. D. Columbia University, 336 p.

Radkevich, Yu. (2015) *The Vocal Cycle and its Origins in L. Van Beethoven's Works // Questions of Interrelation of Mastery, Pedagogy, Theory and Practice*. R. 45, pp. 196–208.

Stevens, D. (1970). *A history of song*. New York: W.W. Norton & company.

*The Romantic Song Cycle as Literary Genre, Word and Music Studies Defining the Field: Proceeding of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997* / ed. by W. Bernhart and W. Wolf in collaboration with D. Mosley. Rodopy, Amsterdam-Atlanta, Ga 1999.

Tunbridge, L. (2010) *The Song Cycle*. Cambridge: Cambridge University Press. (Cambridge Introductions of Music). 256 p

Ванслов В. (2008) Об артистизме в музыкально-исполнительском искусстве. В сборнике: *Феномен артистизма в современном искусстве*. О. Кривцун (Ред.-составитель). Москва: «Индрик», (gv.381-398).

Васина-Гроссман. В. (1972) *Музыка и поэтическое слово. Часть I, Ритмика*. М. Васина-Гроссман В. (1978) *Музыка и поэтическое слово; 2 и 3 части*. Москва: «Музыка».

Григорьевич В., Натансон В. (1983) *Музыкальное исполнительство*. Москва: Музыка..

Готлиб А., (1971) *Основы ансамблевой техники*, Москва: Музыка..

Емельянов Ю., (1991) *Обучение паритетному диалогу*, Л.,

Куперен, Ф. (1973) *Трактат "Искусство игры на клавесине /1716"* под редакцией Я.И. Мильштейна и комментариями Ю.Н. Холопова: Москва.

Лаврентьева И. (1978) *Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений*, Москва: «Музыка».

Лебедев, А. Е.(2020). *Теория музыкально-исполнительского искусства*. Санкт-Петербург, Лань: Планета музыки

Либерман Е. (1988) *Творческая работа пианиста с авторским текстом*, Москва: «Музыка».

Мур Дж., (1987) Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке, Москва: «Музыка».

Нейгауз Г., (1987) Об искусстве фортепианной игры, Москва: «Музыка».

Полякова, Л. (1979). Отар Тактакишвили. Москва: Советский композитор.

Парин, А. (2018). Важа Чачава. Артист и учитель. Москва: АГРАФ.

Кривопалова, В., Никитина, К. Вокальные поэмы Клода Дебюсси и Мориса Равеля «SOUPIR» по Малларме. [https://journals.tsu.ru/uploads/import/1623/files/1\\_025.pdf](https://journals.tsu.ru/uploads/import/1623/files/1_025.pdf)

Приходковская, Е. (2009). Жанр вокальной поэмы. принципы организации целого. «Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность». Межвузовский сборник научных трудов, вып.4. Краснодар.

Искусство концертмейстера (уч. пособие под ред. Чачавы) - все курсы <https://disk.yandex.ru/d/sBamztb3jtEkjA>

Ручьевская Е. (1973) О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина) // Поэзия и музыка / Сб. статей исследований. Москва, «Музыка». С. 137-185.

Ручьевская Е. (1973)– Поэзия и Музыка, Москва, «Музыка».

Ручьевская, Е. А., Коллектив авторов. (2022). Формы вокальной музыки. Учебник по анализу. Санкт-Петербург: Композитор.

Скафтымова, Л. А. (2019) Вокальный цикл Георгия Свиридова на стихи Михаила Лермонтова. Санкт-Петербург: Государственная консерватория имени Н. А. Римского Корсакова.

Чачава В. (2005) (Ред.-составитель) Искусство концертмейстера (учебные пособия для студентов ВУЗов) Санкт-Петербург: «Композитор»

Шендерович, Е. М. (1996). В концертмейстерском классе. Москва: Музыка.

Шендерович Е., (1983) Фортепианная партия в вокальном цикле (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова). В сб.: Музыкальное исполнительство, 11 вып., Москва: Музыка.