

შანა თოიბე

სასიმღერო ხმის  
წარმართვის მეთოდი

სახელმძღვანელო



გამომცემლობა „კონტაკი“

თბილისი

2017

# სასიმღერო ხმის წარმართვის მეთოდოლოგია

მადლიერების გრძნობით მინდა მოვიხსენიო

**პროფესორები** – ნიკოლოზ ბოკუჩავა, ნათელა სვანიძე, ბაბუღია ნიკოლაიშვილი, მალიკო მრეველიშვილი, ასიკო გამსახურდია, გაბრიელ ღვინიაშვილი, მიხეილ თუმანიშვილი, კონსტანტინე ბადრიძე, კონსტანტინე მეღვინეთუხუცესი, ვალენტინა გამსახურდია, ნათელა ურუშაძე, ნადეჟდა შალუტაშვილი, ელენე თოფურიძე, ოთარ ფირალიშვილი, მირა ფიჩხაძე, კოწო ბადრიძე, დიმიტრი ალექსიძე.

**რექტორები** – ილია თავაძე, ეთერ გუგუშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე, გიზო ჟორდანიას, გიორგი მარგველაშვილი;

**რედაქტორები** – გურამ ბათიაშვილი, ოთარ ევაძე, ნოდარ გურაბანიძე, როსტომ ჩხეიძე.

ყდაზე გამოყენებულია გივი თოიძის ნახატი – „თბილისის საოპერო თეატრი“

რედაქტორი: მერი ტორაძე

რეცენზენტები: გულიკო მამულაშვილი  
მაია გაჩეჩილაძე  
ვლადიმერ კანდელაკი

კორექტორი: მანანა სანადირაძე

დამკაბადონებელი: ეკატერინე ოქროპირიძე

© ჟანა თოიძე  
© Jana Toidze

© საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი, გამომცემლობა „კენტავრი“, 2017  
© Shota Rustaveli Theatre and Film Georgian State University Publishing House “Kentavri”, 2017

ISBN 978-9941-

## თაზო I

### ქართული ეთნობუნური სასიძღვრო ხელოვნების საწყისები – ქართული პროფესიული ვოკალური ხელოვნების საფუძვლები

ქართველი ხალხი უხსოვარი დროიდან ქმნიდა უნიკალურ მუსიკალურ ფოლკლორს. თანამედროვე პროფესიული ხელოვნების წარმოქმნამდე საქართველოში სიმღერა საკულტო და ხალხური შემოქმედების სახით არსებობდა.

ქართველების თვითმყოფად და ღრმა სასიძღვრო კულტურაზე მეტყველებს მისი განვითარების ნაირგვარი ფორმები, ჰარმონიული აზროვნების სპეციფიკა, რაც მას ევროპული ყაიდისაგან არსებითად ასხვავებს.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ ქართული საგალობელი აღმოცენდა ადრექრისტიანულ პერიოდში და საბოლოოდ მერვე საუკუნეში დამკვიდრდა.<sup>1</sup>

ხალხური მუზიციერების ზეპირი ტრადიციები საშუალებას არ გვაძლევს, მეცნიერული სიზუსტით დავადგინოთ, როდის და რა პირობებში ჩაისახა საქართველოში მრავალხმიანობა და როდის მოაღწია საგუნდო სიმღერამ კულტურის მაღალ დონეს: „მასალები უძველესი ქართული მუსიკის, მითოლოგიის, ზნე-ჩვეულებების შესახებ გვხვდება ბერძნულ და რომაულ წერილობით წყაროებში. უძველესი პერიოდის მაღალ სულიერ კულტურაზე მიგვითითებენ ხელოვნების საყოველთაოდ ცნობილი ნიმუშები, არქეოლოგიური მასალები, ანტიკური თეატრებისა და იპოდრომების ნანგრევები“.<sup>2</sup>

როგორც პროფ. დიმიტრი ჯანელიძე აღნიშნავს: „კოლხიდაში“, ბათუმთან ახლოს, V საუკუნის დასასრულსა და VI საუკუნის დასაწყისში მდებარეობდა ქალაქი აჰსარი ანტიკური თეატრითა და იპოდრომით“<sup>3</sup>. 1976 წ. ნაპოვნი იყო მუსიკალური ინსტრუმენტის – ჩანგის ბარელიეფი (უფლისციხე), სტვირი, რომელიც აღმოჩენილ იქნა მწყემსის საძვალეში მცხეთაში და ა.შ... ჩვენამდე მოაღწიეს წარმართული ლიტურგიის უძველესმა გადმონაშთებმა - სინათლის, სხვადასხვა ხის, კერპების წინაშე პანთეისტურმა თაყვანისცემამ.

337 წელს ქართველებმა ქრისტიანული სარწმუნოება მიიღეს. ქრისტიანობა ხალხურ საწყისებზე ქმნიდა თავის უძველეს საგალობლებს, იყენებდა ხალხურ მოტივებს, რეჩიტატიულ დეკლამაციას.

ენობრივი დიალექტები თავიდანვე განსხვავდებოდა მუსიკალური დიალექტებისაგან.

საქართველოში უძველესი დროიდან ჩაისახა სხვადასხვა მუსიკალური ჟანრი. ეს ჟანრი დროთა განმავლობაში ვითარდებოდა, მდიდრდებოდა და მან ჩვენამდე თანამედროვე სახით მოაღწია.

ხალხური შემოქმედება მდიდრდებოდა სხვადასხვა ხალხის ცივილიზაციის

<sup>1</sup> ჯავახიშვილი ივ. „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბილისი: ფედერაცია, 1938, გვ. 8.

<sup>2</sup> იგივე, გვ.4.

<sup>3</sup> ჯანელიძე დ. „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“. თბ., 1948, „სახელგამი“, გვ. 27-28.

გავლენით, ნიადაგს უმზადებდა პროფესიულ ხელოვნებას და, ამავე დროს, წარმოადგენდა რეალისტური ხელოვნების განვითარების უმდიდრეს წყაროს.

ხალხური ვოკალური პოლიფონიის მაღალმა კულტურამ ბიძგი მისცა ინსტრუმენტული მუსიკის განვითარებას, რომელიც ქართულ ხალხურ სიმღერებში გამოიყენება რიტმული ფუნქციით, ანდა როგორც უბრალო აკომპანემენტი სოლო სიმღერებში.

ქართული სიმღერების რიტმული ნახაზის მრავალმხრივობა აიხსნება ქანრული ნაირფეროვნებით, რაც განაპირობებს სპეციფიკურ რიტმს და მელოდიას.

ცნობილია, რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რიტმს, განსაკუთრებით, შრომის სიმღერებში. ყველაზე მკაფიო დადასტურებას იმისა, თუ როგორ იცვლება რიტმი შრომის სიმღერებში, წარმოადგენს სიმღერა „ნადური“, „მკა“, რომელიც სრულდება მოსავლის აღების დროს. სიმღერა გამოირჩევა შესრულების სიმსუბუქით, სწრაფი ტემპით, ვოკალური თვალსაზრისით, იგი იმითაა საინტერესო, რომ ხალხური სიმღერების შემსრულებელს ხმაში გამოუმუშავებს სიმსუბუქეს, სიმკვირცხლეს და, ამასთან ერთად, სწორ სასიმღერო სუნთქვას, კარგ დიქციას.

ყოველი მუსიკალური ფრაზის წინ მომღერალმა უნდა შეძლოს საკმაო რაოდენობის ჰაერის სწრაფად ჩასუნთქვა, ჰაერის თანაბარი განაწილება (ხარჯვა) და სიტყვების მკაფიოდ წარმოთქმა – წინააღმდეგ შემთხვევაში სიმღერაში დაიკარგება ხუმრობის მნიშვნელობა, აზრი – იუმორი. მსგავს ხალხურ სიმღერებს მიეკუთვნება აგრეთვე სახუმარო ხალხური სიმღერა „ინდი-მინდი“, რომელიც ტესტირებულად მაღალია და ამიტომ შემსრულებლისაგან მოითხოვს ხმის მკაფიო ჟღერადობას, „ძალდატანების“ გარეშე.

ზემოთ ნათქვამიდან შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ „ინდი-მინდის“, „ნადურის“ და სხვა მსგავსი ხალხური საგუნდო სიმღერების შესრულება თვითნასწავლ მომღერალს გამოუმუშავებდა ვოკალურ ჩვევებს – სწორ სასიმღერო სუნთქვას, ხმაში დიაპაზონის გაფართოებას, ჟღერადობის სიმსუბუქესა და სიმკვეთრეს ხმის ზედა რეგისტრში, კარგ დიქციას. კონსტანტინე ფოცხვერაშვილის მიერ დამუშავებული სიმღერა „ინდი-მინდი“ შეტანილია სამუსიკო სასწავლებლების მოსწავლეების, თბილისის კონსერვატორიის სტუდენტების და ვოკალის დასრულებული ოსტატების სასიმღერო რეპერტუარში (იხ. მაგალითი №1).





№ 3

იავნანა „მზე შინა...“

დიმიტრი არაყიშვილის მიერ დამუშავებული ქართული ხალხური სიმღერა

ქრისტიანობამდე, ქართველთა რწმენით, ღმერთად მიჩნეული მზე ყოველივე მშვენიერის განსახიერებას, ცხოვრებისა და სინათლის წყაროს წარმოადგენდა. ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში გვხვდება მზისადმი მიძღვნილი ძალიან ბევრი სიმღერა: „მზე, შინა“, „მზეო, ამოდი, ამოდი“, „მზე და მთვარე“. ისინი იმდენად კანტილენური და მელოდიური, რომ პროფესიონალი მომღერლები ხშირად იყენებენ მათ საკონცერტო პროგრამაში. ეს სიმღერები უმაღლესი სამუსიკო სასწავლო დაწესებულებების სასწავლო-პედაგოგიურ რეპერტუარშიცაა შეტანილი.

ნანა - „მზე-შინა“

მზე-ში-ნა-ლა მზე-გ-ზე თა მზე შინა-ში-ო

და-ო. მზე შინა-ლა მზე და-ლა-თა

1 2

თავისი სტრუქტურით, კილოთი და მელოდიური ნახაზით, აგრეთვე შესრულების ვოკალურ-მუსიკალური მანერით მეგრული ხალხური სიმღერები რამდენადმე განსხვავდება იმერული სიმღერებისაგან.

მეგრული ხალხური სიმღერები გამსჭვალულია ღრმა ლირიზმით. სიმღერები სრულდება ხალხური ინსტრუმენტის, ჩონგურის თანხლებით. მეგრული სიმღერები მოითხოვს განსაკუთრებულ ნიუანსირებას. ეს სიმღერები შემსრულებელს გამოუმუშავებს თანაბარ, ნარნარ და უწყვეტ ვოკალურ ხაზს, რბილი პიანოს უღერადობას – პიანო, პიანისიმო.

კომპოზიტორი დიმიტრი არაყიშვილი მეგრულ სიმღერებს „მუსიკალურ ინსტრუმენტებს“ უწოდებს.

**№4**

**„სისატურა“**

**გრიგოლ კოკელაძის მიერ დამუშავებული ქართული ხალხური სიმღერა**

გრიგოლ კოკელაძის მიერ დამუშავებული ნაწარმი „სისატურა“ შესულია სამუსიკო სასწავლებლებისა და კონსერვატორიის სტუდენტებისა და სიმღერის ოსტატთა რეპერტუარში. იგი დაწერილია „მოსერხებულ“ ტესიტურაში სოპრანოსთვის, ანდა ტენორისათვის.

იავნანა „სისატურა“ სრულდება გულმხურვალედ, კულმინაციაში შემსრულებლისაგან მოითხოვს ხმის უღერადობას ფორტეზე (აქტიურ სუნთქვაზე, „საყრდენზე“) (იხ. სანოტო მაგალითი №4).

*სისატურა - ნაწარმი.*

სი-სა-ტუ-რა ჰუ-სუ-სი-ა ღი-სა-ტუ რა ჰუ-სუ-სი-ა

ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა

ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა

ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა ნა-ნა

სი-სა-ტუ რა ჰუ-სუ-სი-ა ღი-სა-ტუ რა ჰუ-სუ-სი-ა



№6

ტირილი – ზარი

დიმიტრი არაყიშვილის მიერ დამუშავებული ქართული ხალხური სიმღერა

დ. არაყიშვილი თავის ნაშრომში განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს იმ გარემოებას, რომ „თუკი სვანეთმა დღევანდელობამდე შემოინახა თავისი წარმართული წეს-ჩვეულებანი და მუსიკა, მაშინ უნდა ვიფიქროთ, რომ ჩვენ გაგვაჩნია ათასწლეულობით ჩადუღაბებული მრავალხმიანობა, რომლის სტრუქტურა მკვეთრად განსხვავდება დასავლეთევროპული ტონიკო-დომინანტური სტრუქტურისაგან.“<sup>1</sup>

სვანური ხალხური სიმღერები სრულდება თავშეკავებით, კეთილშობილებით და ექვემდებარება ქართულ ვოკალურ-საშემსრულებლო წესებს.

ვოკალის თვალსაზრისით დიდ ინტერესს იწვევს სვანური ტირილი – „ზარი“. მოტირალი ქალი ან კაცი იწყებს ტირილს მაღალი ნოტებიდან. რეჩიტატიული ნამღერებით, ანდა „ა“-ზე გლისანდოთი.

მაგალითად მოვიყვანოთ „ტირილი“ – „ზარი“ ჩაწერილი კომპოზიტორ დ. არაყიშვილის მიერ (იხ. მაგალითები №6, №7).

ტირილი – ზარი  
დ. არაყიშვილი

სვანური ხალხური  
„ტირილი“  
დ. არაყიშვილი  
1950

<sup>1</sup> არაყიშვილი დ. – სვანური ხალხური სიმღერები, „ხელოვნება“, თბ. 1950, გვ. 35.

№7

სვანი ქალების ტირილი

ვლადიმერ ახობაძის მიერ დამუშავებული ქართული ხალხური სიმღერა

მაგალითისთვის მოგვყავს სვანი ქალების ტირილი (№7).

სვანი ქალების ტირილი  
კომ. ახობაძე

ქართული ხალხური სიმღერის  
მხატვარი 1957.

*Adagio*

გარკვეულ ვოკალურ ჩვევებს – ხმის კანტილენას, ფართო სუნთქვას, დიაპაზონს გამოუმუშავებს შემსრულებელს აღმოსავლეთ საქართველოს, კერძოდ, ქართლ-კახური სიმღერები, როგორც, მაგალითად, „გრძელი მრავალუამიერი“, „ურმული“, „ნანა“, რომელიც სრულდება ნელ ტემპში.

№ 8

ურმული

დიმიტრი არაყიშვილის მიერ დამუშავებული ქართული ხალხური სიმღერა.

სიმღერა „ურმულის“ რეჩიტატიული ხასიათი საჭიროებს მკვეთრი დიქციის გამოუმუშავებას, რათა შორ მანძილზე, მინდორში, გზაზე გასაგონი ყოფილიყო, თუ რაზე მღეროდა მომღერალი. იმისთვის, რომ გამოეხატა ადამიანის მწუხარება, ეს სიმღერა უნდა ემღერათ გულითადად, თბილად, რბილად.

„ურმულის“ სიმღერა პიანოზე დაბალი, „მძიმე“ ხმით მაღალ რეგისტრში, „მორთულობის“, ე.ი. რულადების თანხლებით, პროფესიონალი მომღერლისთვის ძნელი იყო. ამ სიმღერებს მაღალი ხმის მქონე მამაკაცის ხმა ესაჭიროებოდა. ამის გამო პროფესიონალი კომპოზიტორების მიერ დამუშავებული ხალხური სიმღერა „ურმული“ დაწერილია მაღალ რეგისტრში.

„ყჩაყლო“

საქ. რ. შაყაჭვიანი პუჩ  
1948წ.

*Moderato*

ყ - ნი ყჩაყ - ჭ ა - - ჭ - ხო - - - - - რა

ყუნ სან გათ - ხი ო მან - ხი - ლო!

ა. ბ.

№ 9

ნანა

ა. ბერაშვილის მიერ ჩაწერილი ქართული ხალხური სიმღერა.

„ნანა“

საქ. ა. შაყაჭვიანი პუჩ.

ა. შაყაჭვიანი შედგენა 1969წ.

*Andante affetuoso*

ი - უ ნა - ნა ვა - ლო ნა - ნო ი - უ

ნა - ნი - - ნა

ა. ბ.

## გურული ქართული ხალხური სიმღერები

გურულ ქართულ ხალხურ სიმღერაში „კრიმანჭულის“ შესრულებას განსაკუთრებული ვოკალური ხერხის მონახვა ესაჭიროება.

აკად. ივ. ჯავახიშვილის მტკიცებით, არ შეიძლება გავაიგივოთ „კრინი“ და ფალცეტი „კრიმანჭულთან“, რადგან თვითონ სახელწოდება „კრიმანჭული“ თავის თავში გულისხმობს „კრინის“ (ფალცეტის) გაგებას. ამიტომ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ „კრინი“ (ფალცეტი) როგორც ცალკეული ტერმინი, „კრიმანჭულზე“ ადრე არსებობდა. გასაგებია, რომ „კრიმანჭული“ შეიცავს „კრინის“ ელემენტებს, მაგრამ ის, რომ „კრიმანჭული“ არ წარმოადგენს ტიპიურ ფალცეტს, იქიდან ჩანს, რომ „კრიმანჭულს“ ჩვეულებრივ ფალცეტთან შედარებით ძლიერი უღერადობა გააჩნია. ამის გარდა, „კრიმანჭულის“ შესრულებისას არაა ჰაერის ისეთი დიდი დანაკარგი ფონაციის (ბგერათწარმოქმნის) დროს, როგორც ჩვეულებრივი ფალცეტის შესრულებისას. მაშასადამე, სახმო სიმების „კუმშვა“ „კრიმანჭულის“ დროს რამდენადმე სხვა ხასიათისაა, ვიდრე ჩვეულებრივი კრინის – ფალცეტის დროს. ვფიქრობ, „კრიმანჭულის“ ანალიზი სპექტრალურ შესწავლას მოითხოვს. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია რთული ინტერვალებისა და ორნამენტის, მელიზმების და რულადების შესწავლა.

დასავლეთ საქართველოს დიალექტი ყოფით საუბარში გამოირჩევა შედარებით „ღია“ მეტყველებით და წარმოთქმის სწრაფი ტემპით.

გურული დიალექტის თავისებურებათა გამო, გურული ხალხური სიმღერის შესრულებაც განსხვავებულია – ის მოითხოვს არაჩვეულებრივ სიზუსტეს წარმოთქმაში, მძლავრ მოძრაობას ხმაში, ფართო დიაპაზონს, სახმო სიმების ენერგიულ „შემჭიდროებას“, განსაკუთრებით, ხმის ზედა რეგისტრში და, აგრეთვე მხნე და სწრაფ სახასიათო შესრულებას. ესაა გურული სიმღერის შესრულების სპეციფიკური მანერა მაღალ ტესიტურაში. გურული სიმღერები შემსრულებლისგან მოითხოვს მაღალ ტექნიკას და განსაკუთრებულ „წმინდა, სუფთა“ ინტონაციას, ფართო სუნთქვას (ზოგჯერ 16 ნოტი ერთ ჩასუნთქვაზე) და სუნთქვის განაწილების ცოდნას.

ამრიგად, გურული და მეგრული სიმღერების შესრულება მომღერალში განავითარებს „თავისმიერ“ რეგისტრს, რაც ეფუძნება მაღალ ვოკალურ ოსტატობას, უღერადობის სიმკვეთრეს და ეფექტურობას ხმის დიაპაზონის მაღალ რეგისტრში.

ეს ყოველივე ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებელთა მაღალ ოსტატობასა და უძველესი ტრადიციების უტყუარობაზე მიგვანიშნებს (ამგვარი სიმღერის ნათელი მაგალითია შრომის სიმღერა „ხასანბეგურა“ და სხვ.).

ქართული სიმღერის ყველა ზემოაღნიშნული თავისებურება წარმოადგენს ქართული მუსიკისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს და თითოეული მათგანი თავისებურად ახდენს გავლენას ქართული კლასიკური ვოკალური სკოლის ჩამოყალიბების პროცესზე.



№13

კრიმანგული

ჩაწერილი ვლადიმერ ახოზაძის მიერ

№14

ხასანბეგურა

(მეორე ვარიანტი)

ჩაწერილი დიმიტრი არაყიშვილის მიერ

№15

ჩაკრულო

ჩაწერილია დიმიტრი არაყიშვილის მიერ



№16

ფშაური ხალხური სიმღერა

ფშაური სიმღერების გაანალიზების პროცესში შეგვიძლია გამოვავლინოთ ისეთი ვოკალური ჩვევა – ვიბრაციის სახეობა – რხევა ხმაში, რომელსაც არანაკლები მნიშვნელობა აკისრია ვოკალური სწავლების მეთოდულში და პროფესიული კლასიკური სიმღერის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მახასიათებელია. ვიბრაცია მომღერალს გამოუმუშავებდა კარგ „მეცო-ვოჩეს“. დ. არაყიშვილი წერს: „ფშავლები თავიანთ სიმღერებს ასრულებენ ხმის განსაკუთრებული ვიბრაციით, ამის წყალობით ფშავლების სიმღერები, ხევესურთა მკაცრი სიმღერებისაგან განსხვავებით, ატარებენ საოცრად ორიგინალურ ხასიათს“.<sup>1</sup>

ა. მშველიძე თავის წიგნში წერს: „ეს თვისებები უმეტესად გაპირობებულია კილოს წყობით და, ფშავლები, ხევესურების მსგავსად, თავიანთ სიმღერებს ინტონირებენ დადმავალი რეჩიტატივის სახით, ასრულებენ და მიმართავენ გლისანდირებას – აღმავალი ან დადმავალი ხერხით.“<sup>2</sup>

ანიკოს ზარი (ფშაური)

ჩაწერილია შალვა ასლანიშვილის მიერ



<sup>1</sup> არაყიშვილი დ. „აღმოსავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერების განხილვა“, თბ., 1949, გვ. 9.

<sup>2</sup> მშველიძე ა. „ქართული ხალხური მუსიკა“, „საბჭოთა კომპოზიტორი“, 1969, გვ. 8.





როდესაც ვლადპარაკობთ ქართული ხალხური სიმღერების შესრულებაზე, არ შეიძლება გვერდი ავუაროთ მათთვის ფრიად დამახასიათებელ ერთ თვისებას – შესრულების იმპროვიზაციულ მანერას. მაგალითად, სიმღერა „ურმულს“ ყოველი მომღერალი თავისებურად ასრულებს, ანიჭებს მას საკუთარ კოლორიტს, თავის ინდივიდუალურ ელფერს, ასეთივე თავისებურება ახასიათებს „ნანას“ და სხვა ხალხური სიმღერების შესრულებას.

შეგვიძლია მოვიყვანოთ ასეთი მაგალითი:

ხშირად, როდესაც სხვადასხვა სოფლის, თუნდაც, ერთი რაიონის მცხოვრებნი შეიკრიბებიან და იწყებენ სიმღერას, წამოიჭრება ხოლმე კამათი იმის თაობაზე, რომ ამა თუ იმ ადგილას სიმღერა ისე არ სრულდება, როგორც მას მეზობელ სოფელში მღერიან. ერთნი შესრულების თავიანთ ვარიანტს მიიჩნევენ სწორად, სხვებს – თავიანთი მიაჩნიათ სწორად. როგორც ზ. ფალიაშვილი წერს – ერთ-ერთი ასეთი კამათის შემდეგ გადაწყვიტეს აზრი ეკითხათ გურული სიმღერების საუკეთესო მცოდნისათვის – სამუელ ჩავლეიშვილისათვის და საბოლოოდ დაედგინათ სისწორე. მან მოისმინა ამ სიმღერის შესრულების ორივე ვარიანტი და თქვა: „ახლა მე თქვენ გიმღერებთ ამ სიმღერის მესამე ვარიანტს და ყველანი მართლები აღმოვჩნდებით“. ზაქარია ფალიაშვილი ამ მდგომარეობას ასე გვიხსნის: „საქართველოს სოფლებში მომღერლებს იმდენი უმღერიათ ერთმანეთთან, რომ თუ ერთი გუნდის შემსრულებელი შემთხვევით მოხვდება მეორე გუნდში, ყოველთვის როდი შეძლებს იმღეროს ეს სიმღერა მათთან ისევე, როგორც იგი თავის გუნდთან ერთად მღერის“.

– ეს იმის შედეგია, – ხსნის ზაქარია ფალიაშვილი – რომ მიუხედავად იმისა, რომ არცერთი შემსრულებელი არ გამოდის სიმღერისათვის დადგენილი კილოს ჩარჩოებიდან და არც მის საერთო ხასიათს ცვლის, მაინც თითოეული მათგანი კილოს ტონალობის საზღვრების შენარჩუნებით თავისებურად, მოხერხებულად ვარირებს ხმით და თავისებურად მიჰყვება თავის ოცნებას, თანაც, საერთო მფლოდიას აფერადებს სხვადასხვა „მელიზმით“.<sup>1</sup>

გ. გვახარია თავის წიგნში ხმებისა და შემსრულებლობის შესახებ, გვთავაზობს განვიხილოთ მამაკაცის ხმის სამი რეგისტრი (ავტორი ეყრდნობა იოანე ბაგრატიონის სახელმძღვანელოს – „ვოკალური და ინსტრუმენტალური მუსიკა“<sup>2</sup>). ეს რეგისტრებია:

მამაკაცის ხმის უკიდურესად მაღალი რეგისტრი;

მამაკაცის შემადლებული ხმა – კრინი (ფალცეტი);

I ხმა – ლირიული ტენორი;

მამაკაცის მაღალი ხმა – ზილი;

II ხმა – საშუალო – თქმა (მთქმელი) (ე.ი. ბარიტონი);

III ხმა – დაბალი ბანი, დვრინი (ე. ი. ბანი პროფუნდო);

<sup>1</sup> ფალიაშვილი ზ. „ქართული ხალხური სიმღერების კრებული“, თბ., 1909, გვ. X-XII.

<sup>2</sup> გვახარია გ. „ქართული ხალხური სისტემის განვითარება“, თბ., 1998, გამომცემლობა „ხელოვნება“.

მუსიკის ამ სახელმძღვანელოში იოანე ბაგრატიონი ჩამოთვლის ხმების რამდენიმე თვისებას, მაგალითად:

1. რამდენადაც შეუძლია ხმას „აიწიოს მაღლა“ ანდა „დაიწიოს დაბლა“ (როგორც ჩვენ ზემოთ აღვნიშნეთ, ჩნდება სასიმღერო ხმის დიაპაზონის ცნება).

2. „კანკალებს“ თუ არა ხმა? (მაშასადამე, ამ კითხვაში იგულისხმება ცნება – სასიმღერო ხმის ვიბრატო).

3. ხმა იზრდება, ძლიერდება (ეს გვიდასტურებს აგრეთვე ნიუანსირების ცნებას – (crescendo).

4. როგორ „იზნიქება“ ხმა? (ე.ი. ჩნდება ხმის მოძრაობის – ხმის ტექნიკის ცნება).

5. რომელ ბგერაზე ჩერდება, რომელ ბგერას ეყრდნობა მელოდია (მაღალს თუ დაბალს) (აქ მხედველობაში მიიღება მრავალხმიანი სიმღერების შესრულება).

6. საიდან, ე.ი. დიაპაზონის რომელი მონაკვეთიდან იწყებს მომღერალი სიმღერას. მაშასადამე, მომღერალს საშუალება ეძლევა, საკუთარ დიაპაზონში იპოვოს „პრიმარული ტონი“, ე.ი. თავისი ხმის ბუნებრივი ჟღერადობა. პრიმარული ტონის პოვნა მომღერლის უმთავრესი ვოკალურ-ტექნიკური პრინციპია, რომელიც საფუძვლად დაედო როგორც უძველეს იტალიურ ვოკალურ სკოლას, ასევე თანამედროვე ვოკალურ პედაგოგიკას.

დასკვნები: როდესაც ქართული ხალხური სიმღერების ეთნოგენურ დამახასიათებელ თვისებებს ვაკვირდებით და ვაანალიზებთ მათ, საჭიროა ყურადღება გავამახვილოთ:

- I – მელოდიის მრავალფეროვნებაზე (მრავალთვისობრიობაზე);
- II – რიტმული ნახაზის მრავალფეროვნებაზე;
- III – შესრულების იმპროვიზაციულ მხარეზე;
- IV – მრავალხმიანობაზე.

ქართული ხალხური სიმღერების მდიდარი ვოკალური საფუძვლები საინტერესოა პედაგოგ-ვოკალისტებისთვის, შემსრულებლებისათვის და სახალხო მომღერლებს გამოუმუშავებთ ისეთ პროფესიულ-კლასიკურ ვოკალურ ჩვევებს, როგორებიცაა:

- I – ტექნიკა, სისხარტე, სიმსუბუქე ხმაში;
- II – დიქცია;
- III – აფართოებს ხმის დიაპაზონს;
- IV – გამოუმუშავებს კანტილენას;
- V – ხმის სილამაზეს (ტემბრს);
- VI – ნიუანსირებას;
- VII – გამომხატველობას სიმღერაში;
- VIII – ხმის „იერიშ“, „შეტევას“ („სიმხნევეს“ შესრულების დროს);
- IX – ინტონაციის სისუფთავეს;
- X – იმპროვიზაციას შესრულებაში;
- XI – ხმის რეგისტრის ჟღერადობას;

- XII – ფალცეტს;
- XIII – ხმის ვიბრატოს;
- XIV – ბგერის სიძლიერეს (საყრდენზე);
- XV – სასიმღერო სუნთქვას;
- XVI – ფილირებას მაღალ ნოტზე;
- XVII – პრიმარული ტონის „პოვნას“ – ხმის სწორ დიაგნოსტიკას;
- XVIII – არტისტულობას, შემოქმედებით ტემპერამენტს შესრულებაში.

ყველა ზემოხაზოთვლილმა ვოკალურმა თვისებამ განაპირობა პროფესიული-კლასიკური ვოკალურ-საშემსრულებლო სკოლის განვითარება საქართველოში.

ცნობილია, რომ სახალხო მომღერალთა შემოქმედება ყოველთვის იყო შთამბეჭდავი, ამაღლებული, გვიბიძგებდა აზროვნებისკენ, ადამიანებს აკეთილშობილებდა, სულიერად ამდიდრებდა. ეს აიხსნებოდა იმით, რომ ხალხური სასიმღერო შემოქმედება – ესაა გულწრფელი, ნამდვილი ხელოვნება. ხალხური გამოთქმაა: „ყოველი სიმღერა სიმართლეა, ისეთი, როგორსაც გონება გეკარნახობს“.

სწორედ ქართული ხალხური საეკლესიო მრავალხმიანი ვოკალურ-საშემსრულებლო მაღალი კულტურის მიერ მზადდებოდა ნიადაგი საერო პროფესიული-კლასიკური სასიმღერო ხელოვნებისათვის საქართველოში.

ქართულ მონასტრებში არსებობდა სიმღერის სპეციალური სკოლები, სადაც სიმღერასთან ერთად სწავლობდნენ სანოტო ანბანს და მუსიკის თეორიას.

„მუსიკალური კანონები დიდად ფასობდა ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში, თანაც არა მხოლოდ იმ პირთა შორის, რომლებმაც თავი შესწირეს ხელოვნების ამ სახეს, არამედ მაღალ საზოგადოებას შორის“ – წერს აკად. ივ. ჯავახიშვილი.<sup>11</sup>

იოანე ხუცეს – მონაზონის ცნობით, საქართველოში შუა საუკუნეებში თურმე „უხუცესი მომღერლის“ თანამდებობაც კი არსებობდა.

მოგვიანებით, XI-XIII სს. გარდა ზემოთდასახელებული სიმღერის მასწავლებლებისა, გვხვდებიან აგრეთვე „ხელოვნების უფროსები“, რომლებიც თხზავენ მუსიკალურ მელოდიებს“.

საქართველოს ისტორიიდან ცნობილია, რომ ანტონ კათოლიკოსმა ასობით მომღერალი აღზარდა. მისი ცხოვრების მანძილზე 300 ახალგაზრდა სწავლობდა სიმღერას მცხეთის მონასტერში.

ისტორიული წყაროებიდანვე ვიცით, რომ 1795 წელს კრწანისის ბრძოლებში, რომელსაც ერეკლე II ედგა სათავეში, ქართველი მეომრები სიმღერითა და მუსიკის თანხლებით ხვდებოდნენ მტერს. მაგ. მეომრებს წინ მიუძღოდათ საუკეთესო მომღერალი და მსახიობი, დავით მაჩაბელი, რომელიც ერთ-ერთი შეტევის დროს გამირულად დაეცა ბრძოლის ველზე.

აქვე საჭიროა აღინიშნოს, რომ ერეკლე II-მ თავისი სიმღერის მასწავლებელი თავადაზნაურთა საფეხურზე აამაღლა, ხოლო მარტყოფელ მომღერლებს – სოლომონსა და ოთარს ადგილ-მამულები უბოძა. საინტერესოა აგრეთვე ცნობები

<sup>11</sup> ივ. ჯავახიშვილი „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“, თბ., 1938, გვ. 236.

იმის შესახებ, რომ ყველაზე მეტად ფასობდა ძველი საქართველოს სიმღერები. ისინი შემონახულია უძველეს მუსიკალურ ძეგლებში.

ამ შემთხვევაშიც, როგორც ირკვევა, ცნება „მაღალი და დაბალი“ ხმა საქართველოში გულისხმობს არა მარტო მაღალ და დაბალ ჟღერადობას, არამედ ხმის სიძლიერესაც, ე.ი. მაღალი ხმა წარმოქმნის მაღალ ბგერებს; მეორე მხრივ კი, ხმის ამაღლება გულისხმობდა ერთდროულად ხმის გაძლიერებას. ამას გარდა, „ჩუმად“ (ჩუმი მღერა) ნიშნავდა „სასიამოვნო“ მღერას.

ყველაზე მეტად ფასობდა ხმის „საამურობა“, ე.ი. მისი ტემბრი, ის, რასაც ვოკალისტები უწოდებენ სასიამოვნო „არაფორსირებულ“ ხმას, „მუსიკალურ“ ხმას, ხმის ტემბრს, რომელიც მდიდარია ობერტონებით.

საეკლესიო გალობა მომღერლებისაგან ითხოვდა სიტყვის ზუსტ წარმოთქმას – შეკავებულ დინამიკას, სუფთა ინტონაციას, ფართო სუთქვას (რადგანაც საეკლესიო მუსიკაში გვხვდებოდა გრძელი მუსიკალური ფრაზები), piano-ზე სუნთქვის სხვა საყრდენზე გადაყვანას, რაც ხელს უწყობდა „სუნთქვის“ გრძელ მუსიკალურ ფრაზებზე გადასვლას. ყველა ეს ჩვევა მოპოვებული იყო საეკლესიო გუნდების დიდი სასიმღერო პრაქტიკით, რასაც საქართველოში ბავშვობიდან ასწავლიდნენ. ასე ინერგებოდა კანტილენა – სიმღერის საფუძველი, გამომუშავდებოდა ზუსტი დიქცია, რადგან მიუღებელი იყო სიტყვის „ჩაყლაპვა“ ანდა სიტყვის წარმოთქმა კბილებს შორის (კბილებში სიტყვის „გაცრა“).

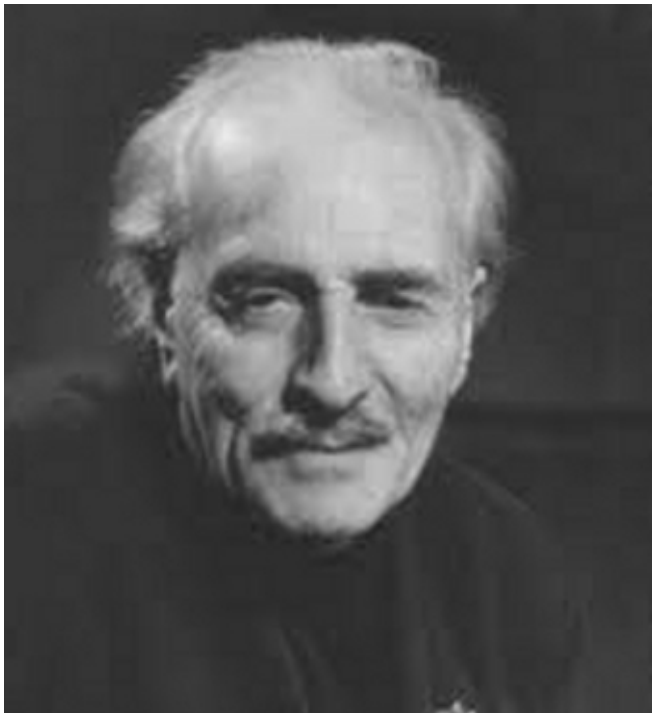
საგრძობლად მაღალი იყო საეკლესიო გუნდების ხელმძღვანელთა მოთხოვნები შემსრულებელთა მიმართ. ისინი მოითხოვდნენ „სიმღერის ლამაზ სინარნარეს“, რაც პროფესიონალი მომღერლებისათვისაც ძნელად მისაღწევია.

იგივე შეგვიძლია ვთქვათ სასცენო ხელოვნების საწყისების შესახებ, რაც აგრეთვე აღორძინდა ხალხური ხელოვნებიდან და საეკლესიო კონსტიტუირებული წარმოდგენების – „სანახაობიდან“. ეს სანახაობები იმართებოდა დღესასწაულებზე (ახალი წელი, ყველიერი, ყურძნის კრეფა – „რთველი“, „მცხეთობა“, „მარიამობა“ (წმინდა მარიამის მიძინების დღე) და ა.შ...

საუკეთესო შემსრულებლები აწყობდნენ გამოსვლებს ეკლესიის ეზოებში, მეფეთა თუ დიდგვაროვანთა სასახლეებში.<sup>11</sup>

საჭიროდ მიგვაჩნია ჩამოვთვალოთ გამოჩენილი ქართველი ხალხური სიმღერების შემსრულებლები: დედას ლევანა, ძუკუ ლოლუა, სანდრო და მიხეილ კავსაძეები, ანტონ დუმბაძე, სამუილ ჩავლეიშვილი, ალექსანდრე მახარაძე, ვარლამ სიმონიშვილი, რემა შელეგია, პორფილე გაბელაია, ივან ჩომახია, ლომინ გუგუშვილი, მისა ჯიღაური, ავქსენტი მეგრელიძე, ეკატერინე თარხნიშვილი, კირილე პაჭკორია, ბეგლარ აკობია, ნოკო ხურცია, გალაქტონ ჭელიძე, იროდიონ კალანდია, ევგენი კოროშინაძე, გიორგი ვარდიაშვილი, პარმენ მიქაძე, არტემა, ნანო, ვლადიმერ ერქომაიშვილები და სხვანი.

<sup>1</sup> დ. ჯანელიძე, „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“, თბ., 1948, სახელგამი, გვ.27-28.



არტემ ერქომაიშვილი (1887-1967)



გივი მუნჯიშვილი



## თავი II

### ქართული, იტალიური და რუსული ენების ზოგადი სემიოტიკური ფონეტიკური შედარებითი ანალიზი

ცნობილია, რომ როგორც მომღერლის, ასევე დრამის მსახიობის ხმაში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ხმის ტემბრს, სიძლიერეს, დიაპაზონს.

სასურველია, უნიკალური ტემბრის ხმები, როგორც ცნობილი მომღერლებისა, ასევე დრამის მსახიობების და სტუდენტებისა, შესწავლილი და გაანალიზებული იყოს სპექტრალურად, თანამედროვე ტექნიკის გამოყენებით.

კერძოდ, დადგენილი უნდა იყოს მომღერლის ხმის ე.წ. „მაღალი სასიმღერო“ და „დაბალი სასიმღერო“ ფორმანტა, ე.ი. ხმის სიკაშკაშე, რაც გულისხმობს:

1. ბგერის კატეგორიას;
2. ბგერის ვიბრატოს (რხევის სიხშირეს);
3. ობერტონების რაოდენობას;
4. ობერტონების მოცულობას;
5. ობერტონების სიღრმეს;
6. იოგების ელასტიურობას;
7. ბგერის ე.წ. „გადაფრენის“ სიძლიერეს;
8. ინტონაციურ სიზუსტეს.

ყოველივე ეს განსაზღვრავს სწორ იმპედანსს (მუსიკალური ფრაზის პირველი ბგერის სუნთქვაზე დაყრდნობილ ჟღერადობას), რათა მოზღვავებული ემოციის ფონზე არ მოხდეს ხმის ფორსირება, „ძალადობა“ ხმაზე.

უნდა აღვნიშნო, რომ სპექტრალური ანალიზი როგორც ვოკალის, ასევე სასცენო მეტყველების პედაგოგს დაეხმარება სტუდენტის ხმის დიაგნოსტიკის და შემდგომ, მისი წარმართვის პროცესში. აქვე მინდა დავძინო, რომ დრამის მსახიობის ხმის განვითარება მიმდინარეობს მხოლოდ ოქტავა-ნახევრის დიაპაზონში - ძირითადად „მედიუმში“, ე.ი. შუა რეგისტრში.

მომღერლის ხმის დიაპაზონი ფართოა. ის ბუნებრივად ზოგჯერ ორ ოქტავას, ან მეტსაც, შეიცავს. აქვე უნდა ითქვას, რომ კლასიკური ვოკალის ისტორიაში პირველად დაბალი ფორმანტა სპექტრალურად 1927 წელს მეცნიერების - კაზანსკისა და რჟევსკის მიერ იყო დადგენილი; ხოლო 1934 წელს ბარტლომიუმ დაადგინა, რომ სწორად „დაყენებულ“ ხმებს ყოველთვის თან ახლავს გაძლიერებული ობერტონების ჯგუფი; ამ ჯგუფს მან დაარქვა „მაღალი სასიმღერო ფორმანტა“, რაც გულისხმობს – სიძლიერეს, სიკაშკაშეს, ე.წ. ფოლადისებურ და ვერცხლისებურ ჟღერადობას. ხმის ამ თვისებებს მომღერლისაგან მოითხოვდნენ გამოჩენილი საოპერო დირიჟორები - ტოსკანინი, ფონ კარაიანი, მუტი; აგრეთვე ცნობილი საოპერო რეჟისორები - სტანისლავსკი, ძეფირელი, ფელზენშტეინი, პოკროვსკი; ქართველი დირიჟორები - მიქელაძე, მირცხულავა, ჯანსუღ კახიძე. რეჟისორებიდან წუწუნავა, აღსაბაძე, თუმანიშვილი, ჩხეიძე, მელივა, სტურუა, ჟორდანი, გაჩეჩილაძე და სხვები.

ვფიქრობ, სასურველია, ვოკალური ხელოვნების და სასცენო მეტყველების მეცნიერმა-პედაგოგებმა, საოპერო მომღერლებისა და დრამის მსახიობების ხმებზე დაყრდნობით **სპექტრალურად** შეისწავლონ ქართველი კორიფეების ე.წ. „მაღალი სასიმღერო ფორმანტაც“.

მომღერლებიდან პირველ რიგში საჭიროა ვანო სარაჯიშვილის, სანდრო ინაშვილის, ნიკო ქუმსიაშვილის და შემდგომი თაობის შემსრულებლების უნიკალური ხმების გაანალიზება; დრამის მსახიობებიდან – უნიკალური ტემბრის და სიძლიერის ხმის მქონე არტისტების – აკაკი ხორავას, უშანგი ჩხეიძის, ვერიკო ანჯაფარიძის, თამარ ჭავჭავაძის, თამარ ბაქრაძის და შემდგომი თაობების მსახიობთა ხმების; ხალხური შემოქმედებიდან – ჰამლეტ გონაშვილის, მარო თარხნიშვილის, ჯანსუღ კახიძის და სხვათა ხმების;

\* \* \*

ქართველი პროფესიონალი მომღერალი სწავლას იწყებს ძირითადად მშობლიურ ენაზე და შემდგომ იტალიურ, რუსულ და სხვა ენებზე აგრძელებს მეცადინეობას. უპირველეს ყოვლისა, გაგანალიზებთ ქართულ ხმოვანთა იმ ძირითად სამეტყველო თვისებებს, რომლებიც გასათვალისწინებელია ქართული ვოკალური ნაწარმოებების შესწავლის პროცესში.

საყურადღებოა, რომ „ქართული **ვოკალიზმი** (ხმოვანთა სისტემა) **კონსონანტიზმთან** (თანხმოვანთა სისტემასთან) შედარებით უფრო მარტივია.

„ქართული ხმოვნები ხორხში ვითარდება **ტონის** სახით. ლიტერატურულ წარმოთქმაში ქართულ ხმოვანთა ერთ-ერთი თავისებურება იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველი ხმოვანი სათანადო კუნთების დაჭიმულობის ამოქმედების შედეგად წარმოითქმის სრული სახით, სრული სტილით“<sup>1</sup>.

ასევე ვოკალური ნაწარმოებების შესწავლის პროცესში გასათვალისწინებელია აკადემიკოს **გ. ახვლედიანის** აზრი: – „ქართულ ენაში მახვილი თავისი ბუნებით დინამიკურია და ნაწილდება შემდეგნაირად: ორმარცვლიან სიტყვაში – ბოლოდან მეორე მარცვალზე, ხოლო სამ და უფრო მეტმარცვლიან სიტყვაში – ბოლოდან მესამე მარცვალზე“<sup>2</sup>.

იმის დასტურად, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია ყოველივე ეს ვოკალური დაოსტატების პროცესში, მოვიყვანო სასცენო მეტყველების პროფ. **ვ. მოროზოვის** სიტყვებს: „ვოკალური“ დაოსტატებისათვის განსაკუთრებით დიდი როლი აკისრია **დინამიკურ დიაპაზონს** მაქსიმალური სხვაობის ხმის სიძლიერეში“<sup>3</sup>.

მკვლევარების მონაცემებით, ქართულ სიტყვაში, საწყისი მარცვალი ყოველთვის გამოირჩევა თავისი **ინტენსიურობით** და სიტყვაში მახვილი შემდეგნაირად გამოიხატება:

1. ინტენსიურობის გაძლიერება;
2. გრძლიობის გადიდება;
3. ძირითადი ტონის ამაღლება.

<sup>1</sup> ბ. ნიკოლაიშვილი, „ქართული სასცენო მეტყველება“, თბილისი, განათლება, 1979 წ., გვ. 12.

<sup>2</sup> გ. ახვლედიანი, „ზოგადი საფუძვლები ქართულ სცენურ მეტყველებაში“, თბილისი, ხელოვნება, 1949 წ., გვ. 65.

<sup>3</sup> ვ. მოროზოვი – „ვოკალური სიტყვის საიდუმლო“. «Таиннывокальной речи». Москва, 1967.

ვოკალურ ნაწარმოებში **მახვილი** სალაპარაკო (ყოფითი) მეტყველებისგან განსხვავებულად დაისმის. კერძოდ, ვოკალური ნაწარმოებების შესრულებისას ზემოაღნიშნული ორი უკანასკნელი პარამეტრი არ შეიძლება გამოყენებულ იქნეს, რადგან გრძლიობა და სიმაღლე განსაზღვრულია თვით კომპოზიტორის მიერ, ნაწარმოების მელოდიით. მაგალითად, თუ დრამის მსახიობი წაიკითხავს გ. ქუჩიშვილის ლექსს – „წყარო და ყვავილები“ – „მორბის წყარო, ცელქი წყარო...“, მას შეუძლია გამოიყენოს სამივე პარამეტრი; ხოლო დი. არაყიშვილის ამავე ტექსტზე დაწერილი ვოკალური რომანსის შესრულებისას მომღერალი მხოლოდ პირველ პარამეტრს გამოიყენებს.

ასევე ვოკალური თვალსაზრისით ქართულ სიტყვაში საყურადღებოა **მახვილიანი და უმახვილო ხმოვნების გრძლიობათა თანაფარდობა, დაკავშირებული ენის მუსიკალურობასთან, მელოდიურობასთან, ინტონაციურობასთან, რაც** დამოკიდებულია ხმის ტემბრზე, ობერტონებზე.

მ. მრეველიშვილის სიტყვებით: „ქართულ მეტყველებაში რომ მახვილი არ არსებობდეს, მას არ ექნებოდა ასეთი უაღრესად მუსიკალურ-მელოდიკური ინტონაციებით უმდიდრესი ბუნება“.<sup>1</sup>

აქვე ქართული ენის ფონეტიკის რამდენიმე ასპექტი შეგვიძლია შევადაროთ რუსული ენის ფონეტიკურ თავისებურებებს.

რუსულ ენაში **მახვილიანი ხმოვანი** ხანგრძლივია.

**უმახვილო ხმოვნები** უფრო მოკლეა და ხშირად გადადის „სხვა“ ბგერაში – იკარგება, იცვლება ფონეტიკური ქდერადობა. მაგალითად, **гѳвор – говорѳм**. აქ მახვილიანი „ѳ“ და ქვემახვილი „ѳ“ ერთმანეთისგან განსხვავდება ტემბრითაც. რუსულ ენაში შეუძლებელია, სიტყვაში – „ѳко“ პირველი და მეორე მარცვლის „ѳ“-ს ჰქონდეს ერთნაირი ხასიათი.

ქართულ ენაში შეიცვლება წარმოთქმის **ინტენსიურობა**, ხოლო „ტემბრი“ უცვლელი დარჩება: „**ლ-ბოლი**“, „**ბოლი**“.

ვითვალისწინებთ რა ქართული ხმოვნების ზემოჩამოთვლილ ფონეტიკურ თავისებურებებს, შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ თუ მომღერლის სამეტყველო აპარატი სწორად არის „დაყენებული“ (ე.ი. **ქვედა ყბა თავისუფლად დაშვებულია**, რაც ესმარება **ხორხის გათავისუფლებას და „გახსნას“**), მაშინ სიმღერაშიც გვიადვილდება გამომუშავებული სამეტყველო ჩვევების გამოყენება. ყოველივე ამით სტუდენტებთან მუშაობის პროცესში შეგვიძლია მივადწიოთ ხმოვნების „**ლითონისებურ**“, თავისუფალ, მომრგვალებულ, პროფესიულ ქდერადობას.

რაც შეეხება **იტალიური ენის ხმოვნებს**, ისინი **ქართული ხმოვნების მსგავსად**, ითხოვენ **აქტიურ და თანაზომიერ წარმოთქმას** – პირის „დრუს წინა და უკანა ნაწილების“ „დაჭიმვას“ და არა „დაძაბვას“.

<sup>1</sup> მ. მრეველიშვილი, იქვე, გვ. 88.

ვინაიდან სიმღერაში **თანხმოვნების ხმოვნებთან შეხამებისას** დიდი როლი ენიჭება **ბგერათწარმოქმნის პროცესს**, ჩვენ განვიხილავთ **თანხმოვანი ბგერების ძირითად სპეციფიკურ თვისებებს**. აღვნიშნავთ **ქართული, იტალიური, რუსული ენების ფონეტიკურ თავისებურებებს, რომლებიც ზემოქმედებენ ვოკალურ-საშემსრულებლო ხელოვნებაზე და მათ ეროვნულ ხასიათს ანიჭებენ**.

„თანხმოვნების მნიშვნელობა მომღერლის დიქციისათვის ღრმავდება კიდევ იმით“ - წერს მუსიკისმცოდნე ი. ლევილოვი, - რომ თანხმოვნები უშუალო გავლენას ახდენენ **ხმოვანთა ხარისხზე**.<sup>1</sup>

თანამედროვე ქართულ ლიტერატურულ ენაში 33 ფონემაა, რომელთაგან 18 ფონეტიკურად მჟღერი ბგერაა და 15 – ყრუ. 18 ბგერიდან – 5 ხმოვანი და 13 თანხმოვანია. იტალიურში – 21 ფონემაა, რომელთაგან 5 ხმოვანია და 16 თანხმოვანი. აკად. გ. ახვლედიანი თავის ნაშრომში იძლევა ქართული თანხმოვნების ძირითად კლასიფიკაციას:

1. ხმოვნების წარმოქმნა სუნთქვით და სუნთქვის გარეშე;
2. ასპირაცია (ან ფშვინვა).

იტალიური ასო – „l“ იტალიურ ენაში აღნიშნავს საშუალო ბგერის წარმოქმნას.

1. „l“ – რბილი, მაგალითად, სიტყვაში – „Bella“ – [ლამაზი]
2. „l“ – მაგარი, მაგალითად, სიტყვაში – „Teatro alla Scala“ - [საოპერო თეატრი].

ქართულ დიალექტში გვხვდება რბილი „ლ“, დაახლოებით ისეთივე წარმოთქმის, როგორც იტალიური „l“ - რბილი. ამიტომ იმ სტუდენტებთან, რომლებსაც ქართულ მეტყველებაში გამოსასწორებელი აქვს – „ლ“- „l“, იმისათვის, რომ არ შეფერხდეს სასწავლო პროცესი, საჭიროა დასაწყის ეტაპზე მეცადინეობა წარმოებდეს მხოლოდ იტალიურ რეპერტუარზე: სავარჯიშოებზე, ვოკალიზებზე, მცირე არიებზე. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ქართული თანხმოვნის „ლ“-ს გამყარების პროცესი – ჩემს კლასში მიმდინარეობს რუსული თანხმოვნის – „л“-ს გამყარებასთან **პარალელურად**, სავარჯიშოები: «стол», «мел», «соловей» და ა.შ. ფონემას – [ы]-ს - [(ery)], ასევე მოკლე – [и]“-ს [i]-ს - [i]“-ს, მაგალითად: სიტყვაში – **соловей, юбилей**, და ა.შ.

სირთულეს წარმოადგენს ფონემა „ю“-ს წარმოთქმაც, რომელიც ქართველ სტუდენტებს უნდა შევასწავლოთ – „ი“-ს და ხმოვან „უ“-ს საშუალებით.

ქართველი სტუდენტებისთვის წარმოთქმაში არავითარ დაბრკოლებას არ წარმოადგენს იტალიურ სიტყვებში – თანხმოვნები [j]-ჯ [z]-ძ. ასევე ფარინგალური ასპირატი [h] - „ჰ“. ანუ – ლათინურად [aspirata] - დაბერვა, ფშვინვა, ნიავი – ფილტვებიდან ამოსული ჰაერნაკადი.

დიქციის გამომუშავების პროცესში როგორც სიმღერისას, ასევე მეტყველებაში, საჭიროა:

<sup>1</sup> ი. ლევილოვი, „სასიმღერო ხმა“, Изд. Москва, стр. 120.

I. პირველივე გაკვეთილზე თანხმომავანი ბგერების „უტრირება“;

II. ბგერების ენერგიულად და სწრაფად წარმოთქმა – **მთელი ხმით** – სუნთქვაზე დაყრდნობით;

III. სწავლების შემდგომ ეტაპზე შესაძლოა და აუცილებელიც, ყოველი თანხმომავანი ბგერების წარმოთქმა **ნიუანსირებით** – **mezzo forte-ზე** ან **piano-ზე** „ჩურჩულით“ (მკაფიო დიქციის შენარჩუნებით, შინაარსიდან გამომდინარე).

პირად პრაქტიკაში, პაუზის გამომუშავების პროცესში, ხშირად მივმართავ ცნობილი მსახიობის – მიხეილ ჩეხოვის „პაუზას“ და „ჩურჩულს“, რომელიც მაქსიმალურად დატვირთულია ემოციით.

ასევე მივმართავ ჩემი სასცენო მეტყველების პედაგოგის, პროფ. ბაბულია ნიკოლაიშვილის მეთოდუკას და პირად რჩევებს. კერძოდ, მეტად საყურადღებო ხერხს, რომელიც ეხმარება სტუდენტს სწორი დიქციის, ბგერის კულტურის გამომუშავების პროცესში, – ეს არის „მოსმენა“ - ანუ სტუდენტი ისმენს ორი გამომჩენილი მსახიობის, მაგალითად, თამარ ჭავჭავაძისა და ვერიკო ანჯაფარიძის მიერ წაკითხულ ერთსა და იმავე მონოლოგს. სტუდენტი უნდა დაუკვირდეს არტიკულაციას, ტემპო-რიტმს, პაუზების გრძლიობას, ყოველ სიტყვას, რომელიც დაკავშირებულია ემოციურ შესრულებასთან, „ქმედით სიტყვასთან“, შეიგრძნოს „ბგერის“ ვიბრატო, პოზიცია, მაღალი კულტურა სიტყვაში, რაც უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა მსახიობისთვის. ამგვარი „მოსმენის“ მეთოდი მიღებული და პოპულარულია ვოკალისტებს შორისაც, მაგალითად, ორი დიდი მომღერლის მიერ ერთი და იგივე არიის შესრულების ანალიზისას.

უნდა აღინიშნოს, რომ ბგერი მეთოდი, რომელსაც ეყრდნობა სასცენო მეტყველების პედაგოგი, ვოკალური მეთოდიკის, მისი პროფესიონალური მოთხოვნების იდენტურია, მაგრამ, რასაკვირველია, იმ განსხვავებით, რომ ვოკალისტებთან მრავალ ნიუანსირებას კარნახობს კომპოზიტორი.

\* \* \*

**დრამის მსახიობებთან** საჭიროა ვოკალური ნაწარმოებების „მონახვა“ მათი ხმის დიაპაზონის შესაბამისად ან ნაწარმოების ტრანსპონირება ისე, რომ დიაპაზონი არ აღემატებოდეს ოქტავა-ნახევარს ( $c-f^2$ ), ხოლო პროფესიონალი ვოკალისტების დიაპაზონი ორი ოქტავაა, ზოგჯერ მეტიც ( $c_1-c^3$ ) და ასე შემდეგ.

ამავდროულად, ყოველმა ვოკალისტმა უნდა შეისწავლოს სასცენო მეტყველების მეთოდიკა და ასევე გაიაროს სასცენო მეტყველების კურსი, მოუსმინოს **დრამის** მსახიობებს, როდესაც ისინი კითხულობენ პროზას, პოეზიას, მონოლოგებს და სხვ. ეს დაეხმარება ვოკალისტებს სიმღერის დროს თითოეული ბგერის და სიტყვის სწორ წარმართვაში, განსაკუთრებით ეს მნიშვნელობას იძენს **რეჩიტატივის** გამომუშავების პროცესში. ვოკალისტებმა ძირითადად უნდა მოუსმინონ გამომჩენილი იტალიელ მომღერლებს, შეისწავლონ მათი მრავალსაუკუნოვანი საოპერო ხელოვნება (ვოკალური სკოლა).

აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ მომღერალი-მსახიობის სასიმღერო ხმის დიაგნოსტიკის პროცესში **სასცენო მეტყველების** პედაგოგებს შეუძლიათ არსებითი დახმარების გაწევა **ვოკალის** პედაგოგებისთვის. სასურველია, მათ მეცადინეობის საწყის, პირველ ეტაპზე ერთობლივად დაადგინონ ხმის დიაპაზონი, მაგ., სოპრანოს ხარისხი – კლასიფიკაცია: კოლარატურაა თუ ლირიული სოპრანო, დრამატული თუ მეცო-სოპრანო, და ა.შ. ეს ყოველივე საჭიროა, რათა ამ ზუსტ დიაპაზონში მიმდინარეობდეს ხმის წარმართვის პროცესი. ხშირად სასცენო მეტყველების პედაგოგები აიძულებენ კოლარატურის ან მაღალი ლირიული სოპრანოს ხმის მქონე სტუდენტებს, იმეტყველონ, შეასრულონ სავარჯიშოები მეტად დაბალ, მათი ხმისთვის შეუფერებელ რეგისტრში.

\* \* \*

ცნება - **ბგერის კულტურა** - გულისხმობს:

1. სწორ არტიკულაციას;
2. თავისუფალ, ძალდაუტანებელ სიმღერას (ფორსირების გარეშე);
3. თანხმონების სწორ, მკაფიო გამოთქმას;
4. „ქმედით“ სიტყვას (განსაკუთრებით რეჩიტატივებში);
5. სუნთქვის სწორ განაწილებას და მთლიანად სუნთქვის ე.წ.

„დაყენების“ პროცესს;

6. ბგერის „მომრგვალებას“, „მოხურვას“ - მამაკაცის ხმებში;
7. ემოციურ ფონზე ბგერის ზომიერი „ვიბრატოს“ გამომუშავებას;
8. „ქმედით სიმღერას“, რომელიც წარმოიშვება – „ქმედითი“ სიტყვიდან;
9. ლეგატირებული სიმღერის ოსტატობას (Bel canto – ლამაზი სიმღერა);
10. ვოკალურ ტექნიკას (განსაკუთრებით ქალის მაღალ ხმებში);
11. მაღალი და დაბალი სასიმღერო „ფორმანტას“ ფლობას სარეზონატორო აპარატის გამოყენებით (კერძოდ, სასის კუნთების მეშვეობით);
12. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა „თავისუფალი ყბის“ კუნთების ფლობას;
13. კორპუსის ფლობას სცენაზე.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ სასცენო მეტყველების ხმის წარმართვის პროცესიც ექვემდებარება ზემოთ ჩამოთვლილ მოთხოვნებს.

როგორც ცნობილია, ვოკალის პედაგოგებსა და სტუდენტებში პოპულარული მეთოდია ცნობილი მომღერლების ჩანაწერების მოსმენა. ამ დროს პედაგოგი-ვოკალისტის ამოცანა უნდა იყოს, სტუდენტთან ერთად, განსაკუთრებული ყურადღების გამახვილება შემდეგ ძირითად საკითხებზე:

1. დაკვირვება ვოკალური მეტყველების კულტურაზე (არტიკულაციაზე);
2. რამდენად დაძლეულია იმ ენის ფონეტიკის სპეციფიკური სირთულეები, რომელზეც მღერიან შემსრულებლები;

3. მომდერლის ზოგადევროპული სიმდერის სკოლის ფლობაზე დაკვირვება;
4. ყურადღების გამახვილება იმაზე, ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებების შესრულებისას ხომ არ დაიკარგა, შენარჩუნებულია თუ არა ქართული ენის ნაციონალური თავისებურებანი, ქართული ენის ფონეტიკური სპეციფიკა.

\* \* \*

დასკვნის სახით მინდა აღვნიშნო, რომ ქართული და იტალიური ვოკალური ნაწარმოებების შესწავლის პროცესში გარდა ხმოვნებისა და თანხმოვნებისა, გასათვალისწინებელია ის ქართული ფონეტიკური სპეციფიკური თავისებურებები, რომლებიც იდენტურია იტალიური ენის ფონეტიკური თვისებებისა.

1. ხმოვნების **ინტენსიურობა და ტემბრის უცვლელობა** გამოთქმის დროს/ ყოველი ეს თვისება აუცილებელია სასცენო „ქმედით“ სიტყვის და, შესაბამისად, „ქმედით“ ვოკალური ფრაზის გამოსამუშავებლად, როგორც ქართული, ასევე იტალიური ვოკალური ნაწარმოებების შესრულებისას;

2. **ხმოვნების მახვილი** და მათი ტემბრის შენარჩუნება (ასევე გასათვალისწინებელია ხმის დაყენების პროცესში);

3. **ხმოვანთა კლასიფიკაცია:**

ა) წინა (ა), შუა(ო), უკანა(უ);

ბ) ხმების ხარისხი (მაღალი, საშუალო, დაბალი);

ეს კლასიფიკაცია გვეხმარება სასიმდერო ხმების რეგისტრების დადგენის და ხმის დიაგნოსტიკის პროცესში.

I. ქალის ხმები: კოლორატურა, ლირიკულ-კოლორატურული სოპრანო, ლირიკული სოპრანო, ლირიკულ-დრამატული სოპრანო, დრამატული სოპრანო, მეცო-სოპრანო, კონტრალტო;

II. მამაკაცის ხმები: ლირიკული ტენორი, ლირიკულ-დრამატული ტენორი, დრამატული ტენორი, ლირიკული ბარიტონი, დრამატული ბარიტონი, მაღალი ბანი, დაბალი ბანი (ბანი-პროფუნდო).

გ) **სასცენო მეტყველებაში სუნთქვაზე დაყრდნობილ** ხმოვანთა დაძაბულობაზე, სიმკვეთრეზე – ე.ი. აქტიურობასა და ინტენსიურობაზე მუშაობა ვოკალის პედაგოგს ეხმარება უკვე ვოკალური (სუნთქვაზე დაყრდნობილი) ხმოვანი ბგერის აქტიურობის – ინტენსიურობის – გამომუშავებაში, განსაკუთრებით, რეჩიტატივებზე მუშაობის დროს. სასურველია, თავიდან ავირიდოთ ბგერის ფორსირება ანუ მისი გადაჭარბებული დაძაბვა.

ვინაიდან საქართველოში სასწავლო პროგრამები მდიდარია იტალიელი კომპოზიტორების რეპერტუარით, საჭიროდ ჩავთვალე, ქართველი მკითხველისთვის ფრაგმენტულად შემეთავაზებინა **ქართული და იტალიური ენების ფონეტიკური სიახლოვის** შედარებითი ანალიზი (სპექტრალურად) [ამ ექსპერიმენტების სრული სახით გაცნობა შესაძლებელია ჩემს სადისერტაციო ნაშრომებში].

მოცემულ ექსპერიმენტში შემოთავაზებულია რუსული და იტალიური ხმოვნების სპექტრალური დახასიათებები.

გამოიცადა 50 ქართულენოვანი მოქალაქე, რომელთათვის ქართული მშობლიური ენაა.

ხმოვნები წარმოდგენილი იყო სხვადასხვა თანმიმდევრობით: **იტალიური ხმოვნები + რუსული ხმოვნები** და პირიქით, **რუსული ხმოვნები + იტალიური ხმოვნები**. ყოველ ხმოვან ბგერაზე მიღებულია 100 შედარების შედეგი.

ქართული ხმოვნების იტალიურსა და რუსულ ხმოვნებთან შედარებითი სიახლოვის დადგენას პედაგოგ-ვოკალისტისათვის, რომელიც ასწავლის ქართველ მოსწავლეებს სიმღერას რუსულ და იტალიურ ენებზე, ძალზე დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა აქვს.

აღვნიშნავ აგრეთვე, რომ აღმწერი სიახლოვის დადგენა – სპექტრალური ანალიზის შედეგად განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს ქართველი მოსწავლეების წინაშე, როდესაც საჭირო ხდება ორიდან ერთ-ერთი შესაძლებელი გზის არჩევა:

**I – დავეყრდნობ მშობლიურ /ქართულ ენას, თუ**

**II – მოსწავლე მივიყვანოთ იტალიურ ხმოვნებამდე რუსული ენის ხმოვნების დახმარებით** (როგორც ხდებოდა ხშირ შემთხვევაში);

**გამოვდივარ რა ზოგადმეთოდური მოსაზრებებიდან, პირველი გზა უნდა ჩაითვალოს უფრო მიზანშეწონილად იმ შემთხვევაშიც, თუ სტუდენტი ფლობს რუსულ ენას.**

ამიტომ, ყოველი ქართველი ვოკალისტისათვის საჭიროა ქართული საარტიკულაციო ჩვევების შესწავლა – **სასცენო მეტყველების საშუალებით – მეცნიერულად**, რათა იტალიურ ენაზე ვოკალური ნაწარმოებების შესწავლის პროცესში „საყრდენ“ ენად გამოვიყენოთ ქართული ენის **ხმოვნების და თანხმოვნების სწორი წარმოთქმა**.

საჭიროდ მიმაჩნია სახელმძღვანელოში მოკლედ აღვწეროთ ჩატარებული ექსპერიმენტი, რათა უფრო დამაჯერებელი გახდეს ქართული და იტალიური ხმოვნების ფონეტიკური სიახლოვე.

## ექსპერიმენტის შედეგები

ექსპერიმენტულმა მონაცემებმა გამოავლინა სტატისტიკურად საგრძნობი განსხვავება იტალიური და რუსული ენების ხმოვნების ქართული ენის ხმოვნებთან შედარების დროს /დასაშვები სხვაობა 0,1 და მონაცემთა სისწორის ხარისხი 0,95/. ეს საშუალებას გვაძლევს ვილაპარაკოთ ქართული ხმოვნების მეტ სიახლოვეზე იტალიურთან, ვიდრე რუსულთან.

მიღებული მონაცემები ადასტურებს, რომ იტალიური ენის შესწავლის პროცესში „საყრდენად“ უნდა გამოვიყენოთ მშობლიური, ქართული ენის არტიკულარული ჩვევები და არა მარტო იმ შემთხვევაში, როდესაც ქართველი სტუდენტი ან მაგისტრანტი რუსულს ქართულზე უარესად ფლობს, არამედ ამ ენების თანაბრად ფლობის შემთხვევაშიც.

ამგვარად, ამ ექსპერიმენტის ჩატარებისას ჩვენ გამოვაველინეთ ქართული, რუსული და იტალიური ენების ხმოვნების თავისებურებანი, რომელთა მხედველობაში მიღება აუცილებლად საჭიროა პედაგოგ-ვოკალისტიკოსის ამ ენებზე კლასიკური პროფესიონალური სწავლების პროცესში.

თანხმოვნების შესწავლის შედეგად აგრეთვე გამოვლენილია სპეციფიკური თავისებურებანი, რომელთა მხედველობაში მიღება აუცილებელია ამ სამ ენაზე ვოკალური ნაწარმოებების შესწავლის დროს, რაც ისევ და ისევ ამტკიცებს იმას, რომ იტალიური ნაწარმოებების შესწავლისას იტალიურ ენაზე „საყრდენ“ ენად ქართველმა ვოკალისტმა აუცილებლად ქართული ენა უნდა გამოიყენოს.<sup>1</sup>

სტიმულირების ჩაწერა და სპექტროგრაფია განხორციელდა თბილისის ივ. ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის ზოგადმეცნიერების კათედრაზე. ექსპერიმენტული ფიზიკის ლაბორატორიაში, ფიზიკოსების - ზ. მიქაძის, ი. ლეჟავას, უფროსი ინჟინრის - ი. მეფარიშვილის, პროფესორის, ფილოლოგიის დოქტორის - ზურაბ ჯაფარიძის ხელმძღვანელობით, /სონოგრაფზე 6061/.

<sup>1</sup> **ქ. თოიძე** – ავტორეფერატი ხელოვნებათმცოდნეობის (კანდიდატის) სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად „პროფესიონალური ვოკალური ხელოვნების დამკვიდრებისა და განვითარების საკითხისათვის საქართველოში“, (რუსულ ენაზე), გვ. 2-11, თბილისი, ივ. ჯავახიშვილის სახ. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1981.

**ქ. თოიძე** – ავტორეფერატი (სადოქტორო) დისერტაციის თემაზე: „თანამედროვე ქართული საოპერო რეჟისურა და მომღერალი-მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლევეს“ ქართულ ენაზე, ივ. ჯავახიშვილის სახ. სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1997.



### თავი III

## საქართველოში ვოკალური კლასიკური პროფესიული სწავლების ფუძემდებელთა მეთოდობა და მისი ბავშვთა თანამედროვე ქართულ ვოკალურ პედაგოგიკაზე

მესამე თავში ძირითადად გაანალიზებულია ქართული კლასიკური პროფესიული ვოკალური სკოლის ფუძემდებლების – პროფ. **ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინას**, პროფ. **ევგენი ვრონსკის**, პროფ. **ევგენი რიადნოვის** შემოქმედებითი ბიოგრაფიები და მათი ძირითადი მეთოდური პოსტულატები, რჩევები. ამავე თავში განხილულია პირველი თაობის ქართველი მომღერლების – პროფესორების – ძირითადი მეთოდური საკითხები და შემოქმედებითი ბიოგრაფიები.

სახელმძღვანელოში ძირითადად ასახულია იმ პედაგოგების მეთოდობა, რომელთაანაშრომებსაც ვეყრდნობით კლასიკური ვოკალის დაუფლების პროცესში. მათ მიეკუთვნებიან თბილისის კონსერვატორიის პროფესორები:

პროფ. **ნიკოლოზ ბოკუჩავა** – რესპუბლიკის დამსახურებული მოღვაწე, ზ.ფალიაშვილის სახ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის წამყვანი სოლისტი (ლირიკული ტენორი);

პროფ. **გიორგი გოგიჩაძე** – რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, ზ.ფალიაშვილის სახ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის წამყვანი სოლისტი (ბანი);

პროფ. **დავით ანდღულაძე** – სსრკ სახალხო არტისტი, საქართველოს სახალხო არტისტი, თბილისის კონსერვატორიის სოლო სიმღერის კათედრის გამგე, პროფესორი (დრამატული ტენორი);

პროფ. **ნოდარ ანდღულაძე** – რესპუბლიკის სახალხო არტისტი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, ფილოლოგიის მეცნიერებათა დოქტორი, ზ.ფალიაშვილის სახ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის წამყვანი სოლისტი (ლირიკულ-დრამატული ტენორი).

**ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა**  
**საქართველოს სახალხო არტისტი, პროფესორი**  
**(1879-1950)**



გამოჩენილი ქართველი საოპერო მომღერალი და ბრწყინვალე პედაგოგი ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა მოღვაწეობდა თბილისში, პეტერბურგში, მოსკოვში, კიევსა და ბაქოში.

მომღერალი ფლობდა ულამაზესი ტემბრის, ფართო დიაპაზონის ხმას (სოპრანო), ჰქონდა შესანიშნავი სასცენო გარეგნობა, სამსახიობო და მუსიკალური ნიჭი. მისი ყოველი პარტია-როლი გამოირჩეოდა არტისტიზმით. პრესაში განსაკუთრებული გამოხმაურება მოჰყვა ბახუტაშვილი-შულგინას მიერ შესრულებულ მაღამ ბატერფლაის პარტიას პუჩინის ოპერიდან „ჩიო-ჩიო-სანი“. გამოჩენილი მუსიკისმცოდნე ს. ლევინი წერს: „ბატერფლაის როლის შემსრულებელმა – შულგინამ ცრემლებამდე ააღელვა მსმენელი“.

მდიდარი იყო მომღერლის რეპერტუარი. ის შეიცავდა როგორც დასავლეთევროპელი, ასევე რუსი და ქართველი კომპოზიტორების ოპერებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ოლღა ბახუტაშვილი იყო დიმიტრი არაყიშვილის ოპერაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ (ა. წუწუნავას დადგმა, 1919) გულჩინას პარტიის პირველი შემსრულებელი. მისი პარტნიორები იყვნენ ვანო სარაჯიშვილი და სანდრო ინაშვილი. ვოკალისტებისთვის აგრეთვე მეტად საინტერესო იყო ოლღა ბახუტაშვილის მიერ დ. არაყიშვილის ამავე ოპერიდან თამარის არიის საკონცერტო შესრულება. ეს პარტია განკუთვნილია მეცო-სოპრანოს ხმისთვის, მაგრამ დ. არაყიშვილმა მომღერლისათვის „აწია“ ტესიტურა ერთი ტონით მაღლა. აღსანიშნავია, რომ ზაქარია ფალიაშვილთან მოღვაწეობისას ოპერა „აბესალომ და ეთერის“ (1919 წ.) პირველ აქტში მომღერლის თხოვნით შეცვლილი იყო ეთერის არიის ფინალი.

ო. ბახუტაშვილის მიერ შექმნილი ყოველი გმირი გამოირჩეოდა გულწრფელობით, სისადავითა და მაღალი საშემსრულებლო კულტურით.

პირველი ქართველი მომღერალი ო. ბახუტაშვილი დიდი ოსტატობით ასრულებდა ლიზას პარტიას ჩაიკოვსკის „პიკის ქალში“, ტატიანას – ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინში“, მარია მნიშეკს – ჩაიკოვსკის „მაზეპაში“. მომღერლისთვის ძალიან ახლობელი აღმოჩნდა ჩაიკოვსკის მუსიკა და პუშკინის პოეზია.

დიდი წარმატებით მღეროდა ო. ბახუტაშვილი-შულგინა თამარის პარტიას რუბინშტეინის ოპერაში – „დემონი“, ვალენტინას პარტიას მეიერბერის ოპერაში – „ჰუგენოტები“. ვერდის ოპერაში „აიდა“ მან ბრწყინვალედ შეასრულა აიდას პარტია. იმდროინდელი პრესა აღნიშნავდა მის შესანიშნავ ვოკალურ და მუსიკალურ, არტისტულ მონაცემებს: „მისი ხმა ლამაზია, ძლიერია, განსაკუთრებით მაღალ რეგისტრში. სოპრანო, რომელიც ათბობს ყურს თავისი ტემბრით“ – ა. ყანჩელი (გაზეთი Новое обозрение, 1902).

ვოკალისტებისთვის საინტერესოა და გასათვალისწინებელია, თუ პარტია-როლზე როგორ მუშაობდა მომღერალი დამოუკიდებლად. უპირველეს ყოვლისა, იგი იმ ქვეყნის ისტორიასა და ეპოქას სწავლობდა, სადაც ვითარდება მოქმედება ოპერაში. მომღერალს კარგად ჰქონდა შესწავლილი, მაგალითად, ეგვიპტის ისტორია – „ექვდა“ თავისი გმირის – აიდას და რადამესის წარმოშობის ისტორიას, მათ ბუნებას, რათა უკეთ შეექმნა მხატვრული სახე.

ქართული პროფესიული ვოკალური სკოლის ფუძემდებლის, პროფესორ ოლღა ბახუტაშვილის შემოქმედებაზე საუბრისას, ვფიქრობ, მკითხველისათვის საინტერესო იქნება მისი შემოქმედებითი ბიოგრაფიის გაცნობა.

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია ო. ბახუტაშვილის ოჯახის განსაკუთრებული მუსიკალურობა. იგი ქუთაისში ბავშვობიდან ეუფლებოდა **ფორტეპიანოზე დაკვრას პროფესორ ი. მატკოვსკისთან**, რომელმაც თავის მოსწავლეში აღმოაჩინა ლამაზი ტემბრის ხმა და ცნობილ პედაგოგს – პროფესორ ეგენი რიადნოვს მოასმენინა. რიადნოვი იმ დროს მოღვაწეობდა ქ. თბილისში. ო. ბახუტაშვილი 1898 წელს – 19 წლის ასაკში – **ე. რიადნოვის** კლასში ჩაირიცხა. მან მოკლე ხანში დიდ წარმატებებს მიაღწია. სისტემატური მეცადინეობის შედეგად სწრაფად განვითარდა, გაძლიერდა ხმა – თბილი ტემბრის სოპრანოდ ჩამოყალიბდა. მუსიკალურმა განათლებამ დიდად შეუწყო ხელი მომღერლის წარმატებას. წლის ბოლოს ო. ბახუტაშვილმა მონაწილეობა მიიღო იმდროინდელი მუსიკალური სასწავლებლის კონცერტში, სადაც დიდი წარმატებით შეასრულა ტატიანას სცენა და არია პ. ჩაიკოვსკის ოპერიდან „ეგენი ონეგინი“.

1900 წელს ო. ბახუტაშვილი კვლავ წარმატებით გამოვიდა კონცერტზე, მან შეასრულა გლინკას და დარგომიჟსკის არიები. გაზეთი „Тифлисский листок“ აქვეყნებს სტატიას, სადაც მისი სახელი პროფესიონალი მომღერალი-არტისტების გვერდით იყო მოხსენიებული.

ამავე წელს, ვინაიდან პროფ. ე. რიადნოვი სამუშაოდ როსტოვში გაემგზავრა, ო. ბახუტაშვილი სასწავლებლად იტალიის ქ. მილანიდან ჩამოსული **იტალიელი პედაგოგის – რონცის** კლასში გადავიდა. ამის შემდეგ კიდევ უფრო სწრაფად ვითარდება მომღერლის კარიერა.

**1901** წელს შედგა დებიუტი ე. წ. სახაზინო ოპერის თეატრში.

**1902** წელს დიდი წარმატება ხვდა წილად ორივე ოპერას - „აიდას“ და „პიკის ქალს“ (ორივე – ლირიკულ-დრამატული პარტია).

ამავე წელს ო. ბახუტაშვილი მოსკოვის საზაფხულო თეატრ „აკვარიუმში“

მიიწვიეს. ოპერა „აიდას“ ესწრებოდა ცნობილი რუსი მომღერალი – **ევგენია პავლოვსკაია, გამოჩენილი იტალიელი მანსტროს – ევერარდის მოსწავლე.** ე. პავლოვსკაია მოიხიბლა ო. ბახუტაშვილის ხმით, ნიჭით, გარეგნობით და თავისთან მეცადინეობა შესთავაზა მას. პედაგოგი ამბობდა: „იმისათვის, რომ შექმნა მუსიკალურ-სცენური სახე, უპირველესად საჭიროა, იყო ნიჭიერი მუსიკოსი“. იგი მიიჩნევდა, რომ მომღერლის მუსიკალურ მონაცემებთან ერთად აუცილებლად საჭიროა გარდასახვის უნარი. **მუსიკას მიჰყავს მომღერალი ჭეშმარიტ გარდასახვასთან.** ამ აზრს და რჩევას იზიარებდა ო. ბახუტაშვილი როგორც თავის შემოქმედებაში, ასევე შემდგომ – სტუდენტებთან მუშაობის პროცესშიც. მომღერალი დიდ დროს ანდომებდა **სამსახიობო ოსტატობას**, მუსიკალურ გამომსახველობას.

ო. ბახუტაშვილმა ქ. სანკტ-პეტერბურგში მომღერალ ი. პრიანიშნიკოვთან განაგრძო მეცადინეობა. ის ამ გამოჩენილ პედაგოგთან ეუფლებოდა ვოკალის ტექნიკას და ასევე სამსახიობო ოსტატობას. ო. ბახუტაშვილმა შეისწავლა მარგარიტას პარტია გუნოს ოპერიდან „ფაუსტი“, ნედას პარტია – ლეონკავალოს ოპერიდან „ჯამბაზები“, და სხვა.

**1903 წელს ო. ბახუტაშვილი-შულგინა [მის გვარს დაემატა მეუღლის გვარი] განაგრძობს ვოკალური ხელოვნების სრულყოფას პარიზსა და მილანში. იტალიელი პედაგოგი – ტეკი მომღერალს მეტად რთულ დავალებას აძლევდა – ხმაში, ხმის ბგერაში ინსტრუმენტულ უღერადობას მოითხოვდა.**

ტეკი დიდი ოსტატობით მუშაობდა ურთულესი ნიუანსირების – უკიდურესად მაღალი **ბგერის ფილირების – გამომუშავების სრულყოფაზე.** მანსტრო ტეკის კლასში ო. ბახუტაშვილმა შეისწავლა და სცენურადაც გაიარა პრინციპა მაცილდას ურთულესი პარტია-როლი, როსინის მონუმენტურ-ჰეროიკულ ოპერაში – „ვილჰელმ ტელი“.

**იტალიაში, ქ. მილანში ო. ბახუტაშვილი დახელოვნებას გამოჩენილ პროფესორ ბროჯისთან აგრძელებს.** მნიშვნელოვანია, რომ მოსწავლეებთან მეცადინეობის პროცესში დიდ ყურადღებას უთმობდა გამახვილებული **მუსიკალური ყურადღების და მუსიკალური მეხსიერების გამომუშავებას.**

1904 წელს მომღერალი ო. ბახუტაშვილი ლიზას პარტიის შესრულების შემდეგ მიიწვიეს მოსკოვში, დიდი თეატრის სოლისტად. პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალში“ წარმატებით გამოსვლის შემდეგ კი იგი კიევის საოპერო თეატრში მღერის. კიევის თეატრში მოღვაწეობა მეტად ნაყოფიერი აღმოჩნდა მომღერლისთვის. როგორც პრესა აღნიშნავდა, „ტრიუმფით“ მიდიოდა ყოველი საოპერო სპექტაკლი და სრულად გამოვლინდა მომღერალი-მსახიობის ტალანტი.

ამ პერიოდში ო. ბახუტაშვილს აქვს მრავალი საგასტროლო სპექტაკლი, მდიდარი რეპერტუარით. **1917 წელს იგი თბილისის საოპერო თეატრში ბრუნდება, სადაც 1927 წლამდე მოღვაწეობს.** მის ნაყოფიერ მოღვაწეობას მაღალ შეფასებას აძლევდნენ მუსიკოსები: დირიჟორი **ს. სტოლერმანი** და რეჟისორი **ალ. წუწუნავა**, აგრეთვე მისი პარტნიორები – **სანდრო ინაშვილი, ვანო სარაჯიშვილი,** კომპოზიტორები – **მელიტონ ბაღანჩივაძე, ზაქარია ფალიაშვილი** და მსახიობი **ვასო აბაშიძე,** რომლებთანაც ერთად ის საკონცერტო მოღვაწეობას ეწეოდა.



**ეთერი** – ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა  
ზ. ფალიაშვილი – „აბესალომ და ეთერი“

**მადამ ბატერფლაი** – ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა  
ჯ. პუჩინის ოპერა – „ჩიო-ჩიო-სანი“

საოპერო მოღვაწეობის პერიოდში ო. ბახუტაშვილს 33-ზე მეტი პარტია-როლი აქვს შესრულებული.

**თბილისის კონსერვატორიის დაარსების დღიდან ო. ბახუტაშვილს გამორჩეული ადგილი უკავია ვოკალის პედაგოგიკაში. ის 1918 წლიდან ეწეოდა სამეცნიერო მოღვაწეობას.**

**1932 წლიდან ო. ბახუტაშვილი სტუდენტებთან პრაქტიკულ მუშაობას შეუდგა. თანამედროვე ვოკალისტიკისთვის მეტად საინტერესოა გამოჩენილი მომღერალი-მსახიობის და პედაგოგის მიერ ხმის „დაყენების“ პროცესში მიცემული, იტალიურ ვოკალურ სკოლაზე დაფუძნებული რჩევები – მეთოდოლოგია.**

თავდაპირველად მომღერალი თეორიულად უხსნიდა სტუდენტებს ხმის დაყენების პროცესს – ბგერის ე.წ. „შეტევას“ სუნთქვაზე დაყრდნობით (атака звука), ხოლო შემდგომ პედაგოგმა უარყო თეორიის განცალკევებულად, პრაქტიკული მეცადინეობისაგან მოწყვეტით სწავლება და დანერგა **თეორიისა და პრაქტიკის შერწყმა**. თეორიის უკეთ გაგებაში მას ეხმარებოდა სტუდენტის შინაგანი შეგრძნებების – მუსიკალური ტექსტის, სასუნთქი და სმენითი, საარტიკულაციო აპარატის, ემოციის – მობილიზება. ისევე, როგორც მისი პედაგოგები, ო. ბახუტაშვილი-შულგინა დიდ ყურადღებას უთმობდა მუსიკალური სმენის, მესხიერების და ყურადღების განვითარებას.

1926 წელს ო. ბახუტაშვილი-შულგინას ინიციატივით **თბილისის კონსერვატორიაში ჩამოყალიბდა პირველი ვოკალურ-სამეცნიერო წრე**, რომელშიც მოღვაწეობდნენ მომღერლები, ვოკალის პედაგოგები და მეცნიერები, ფიზიოლოგები, ლარინგოლოგები, ფსიქოლოგები, აკუსტიკის სპეციალისტები. პროფ. ო. ბახუტაშვილმა, ფაქტობრივად, საქართველოში დააფუძნა ვოკალის დარგში მეთოდურ-სამეცნიერო კვლევა.

იქმნებოდა საინტერესო სამეცნიერო კვლევები, რომლებიც ეხებოდა ხმის წარმართვას, ვოკალური ნაწარმოების შესრულებას, სწავლების მეთოდოლოგიას, იყო ექსპერიმენტების ჩატარების მცდელობაც. ამ სამეცნიერო წრეს ერქვა „Тифлисское общество воспитания и оздоровления голоса и речи“ (ხმისა და

მეტყველების განვითარებისა და გაჯანსაღების ტიფლისის საზოგადოება). პროფ. ო. ბახუტაშვილის შრომები ინახება ვ. სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის სამეცნიერო ბიბლიოთეკაში.

სხვადასხვა დროს ო. ბახუტაშვილი მონაწილეობს ქ. მოსკოვში ჩატარებულ ვოკალისტების საერთაშორისო კონფერენციაში. აქ ის გამოდის მოხსენებით მეთოდურ საკითხებზე და წარადგენს საკუთარ სტუდენტებს. ესენი იყვნენ: მომავალში საქართველოს სახალხო არტისტი, თბილისის საოპერო თეატრის წამყვანი ლირიკულ-კოლორატურული სოპრანო – მერი ნაკაშიძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, სოპრანო – ნუცა მიქელაძე, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, კოლორატურული სოპრანო – იულია ფალიაშვილი, და სხვები.

აღსანიშნავია, რომ სამამულო ომის (1941-1945) წლებში სხვა ქართველ მომღერლებთან ერთად ო. ბახუტაშვილი აქტიურად მონაწილეობდა სამხედრო ნაწილების და ჰოსპიტლების კონცერტებში.

ო. ბახუტაშვილის ძირითადი მეთოდური პოსტულატია:

პირველი გაკვეთილებიდანვე, როდესაც პედაგოგი მოახდენდა ხმის დიაგნოსტიკას ანუ დაადგენდა ხმის შუა რეგისტრს, ე.წ. „ბუნებრივი“ ხმიდან (ე.ი. მომღერლის ხმის შუა რეგისტრიდან) იწყებდა ხმის სიმსუბუქის, მოძრაობის განვითარებას [მაესტრო ხმაზე მუშაობის დასაწყისში შუა რეგისტრში ავითარებდა ხმის ტექნიკას ანუ თავიდან შუა რეგისტრში მოითხოვდა „ბუნებრივ“ სტაკატოს [staccato], ტრელს [trillare] და ა.შ., ხოლო შემდეგ დიდი სიფრთხილით განაგრძობდა მუშაობას ხმის დიაპაზონის გაფართოებაზე]. პედაგოგის დაკვირვება იყო: „რაც თავიდან მხედველობიდან გამოგჩება, იმას დაკარგავ სამუდამოდ“.

პედაგოგი ო. ბახუტაშვილი დიდი სიფრთხილით მუშაობდა ნიჭიერ ბავშვებთან. მომღერლის ხელმძღვანელობით სკოლაში დაარსდა წრე – „Охрана детского голоса“ (ბავშვის ხმის დაცვა). ო. ბახუტაშვილი დიდი მონდომებით მუშაობდა ბავშვებთან, ზრუნავდა მათ რეპერტუარზე, მუსიკალური გემოვნების ჩამოყალიბებაზე, ტესტირებაზე. მისთვის ყოველად მიუღებელი იყო მიბაძვა, ან ბოშური და საესტრადო მუსიკალური სტილის აღრევა კლასიკასთან.

ო. ბახუტაშვილი დიდ ყურადღებას აქცევდა ბავშვების გარდატეხის პერიოდს – 13-15 წლის ასაკს. ზრუნავდა მათ მუსიკალურ და საერთო განათლებაზე. მისთვის მნიშვნელოვანი იყო:

1. ხმის დიაპაზონის დადგენა და გაფართოება მხოლოდ მოკლე სავარჯიშოებით;
2. ბავშვთა ფსიქიკის შესწავლა, მშობლებთან კონტაქტი, რეჟიმი (ინდივიდუალობის გათვალისწინებით);
3. 13-15 წლის ასაკში საჭირო სიფრთხილე ე. წ. „თავის“ და „მკერდის“ რეგისტრების შეერთების ფორმირების პროცესში. აქ საყურადღებოა ე.წ. „გარდამავალი“ ბგერების – ტონების გათვალისწინება. რეპერტუარი ან სავარჯიშო უნდა შეირჩეს ისე ფრთხილად, რომ ზედმეტად არ დაიძაბოს ხმის ზედა რეგისტრი;

4. **თუ 15-16** წლის მოზარდი „მთელი ხმით“ მღერის **ლადი, თავისუფალი შერეული ბგერით** (ანუ სუნთქვაზე დაყრდნობილი, **ოდნავ გაფართოებული დიაპაზონის ბგერით**), ის უკვე უახლოვდება **მოზარდი მომღერლის ხმის დაყენების პროცესს**. მაგრამ აქაც დიდი **სიფრთხილება** საჭირო.

ჩემი აზრით, პროფ. ო. ბახუტაშვილის რჩევები ძალიან მნიშვნელოვანია და გასათვალისწინებელია თანამედროვე ვოკალის პედაგოგიკაში.

რეზიუმეს სახით მინდა შევაჯამო პროფ. ო. ბახუტაშვილის მეთოდური პოსტულატები და საჭიროდ მიმაჩნია, ყოველმა დამწვებმა პედაგოგმა გამოიყენოს ისინი ხმის ფორმირების პროცესზე მუშაობისას.

**I – სახმო აპარატის ტექნიკის მომზადება** – პროფ. ო. ბახუტაშვილს მიაჩნია, რომ ტექნიკა ვოკალურ შემოქმედებაში ავითარებს ხმის აპარატს, ინახავს მას და თუ ტექნიკა დახვეწილი და სრულყოფილია, ეს შესაძლებლობას აძლევს მომღერალს, გამოხატოს კომპოზიტორის ჩანაფიქრი. პროფ. ო. ბახუტაშვილი XVI საუკუნის გამოჩენილი იტალიელი პედაგოგის – **პორპორას** რჩევებს მიმართავდა, რომელიც ამბობდა: „სიმღერის ხელოვნება იწყება იქ, სადაც მთავრდება ტექნიკა“. ცნობილია მაესტრო პორპორას მსოფლიოში განთქმული მოწაფეების სახელები: **ფერი, ფარინელი, კაფარელი** და სხვა ვირტუოზი მომღერლები (სავარჯიშოები ის. დანართში);

**II** – პროფ. ო. ბახუტაშვილს მიაჩნია, რომ სტუდენტთან **თეორიის და პრაქტიკის შესწავლა ერთდროულად უნდა მიმდინარეობდეს** (მოსწავლის ინდივიდუალობის გათვალისწინებით);

**III** – ვოკალური **ტექნიკა** და სიტყვის **წარმოთქმა** მსმენელისთვის უნდა განიხილებოდეს, როგორც **ერთიანი პროცესი**; უნდა შეიქმნას ერთიანი ჟღერადი შთაბეჭდილება, მომღერალმა განწყობა, გრძნობა „ადამიანური“ მეტყველებითაც უნდა გამოხატოს და არა მხოლოდ მუსიკალური ბგერებით. ო. ბახუტაშვილი იზიარებს მ. მუსორგსკის მოსაზრებას: „სიტყვაში მე მესმის ბგერა და ყოველ ბგერაში მესმის სიტყვა“;

**IV** – ე. წ. „ვოკალური“ სმენის გამომუშავება – ეს ურთულესი პროცესია, რომელიც დაკავშირებულია ხმის სწორ წარმართვასთან, სუნთქვის „**თვითკონტროლთან**“ (ამ თემაზე შეგჩერდები სახელმძღვანელოს შემდეგ თავში);

**V** – პროფ. ო. ბახუტაშვილი პირველი გაკვეთილებიდანვე ზრუნავს – **შესრულებაზე**, მუსიკალური მხატვრული **სახის გახსნაზე**;

**VI** – **კუნთების გათავისუფლება დაძაბვისაგან** – აუცილებელი პირობაა ბგერის ფორმირების პროცესში;

**VII** – **ემოცია** – ტემბრის გამომჟღავნების ფაქტორია შინაგანი ემოციური ძალა – როგორ გამოიხატება ემოცია, გრძნობა გარეგნულ მიმიკაში, მოძრაობაში, სიხარულის თუ სიძულვილის გარემოცვაში. ემოცია ყოველ ბგერას მატებს სრულყოფას. მომღერლის აღზრდის პროცესში ცენტრალურ ადგილს იკავებს **მიმიკის და ჟესტის** გამომუშავების ტექნიკა. გასათვალისწინებელია, რომ ღრმა ემოციურმა განცდამ არ უნდა გამოიწვიოს ბგერაში **გადაჭარბებული ეფექტი** და **ფორსირება, იოგების დაზიანება**;

VIII – ჯანსაღი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის უზრუნველყოფა -საჯარო გამოცდების, კონცერტების დროს, ფსიქოლოგიურმა დაძაბულობამ რომ არ იმოქმედოს მომღერლის ხმაზე, საჭიროა ე.წ. საკუთარი თავის „ხელში აყვანის“ გამომუშავება.



ნუცა მიქელაძე



მერი ნაკაშიძე

**МАЛЫЙ ЗАЛ ГОСКОНСЕРВАТОРИИ**

**ВТОРНИК** 18 Мая 1943 г.

**КОНЦЕРТ О. А. ШУЛЬГИНОЙ**  
 класса народной артистки профессора

**ПРОГРАММА**  
 1-ое отделение

1. Даргомыжского—дуэт—„Девицы красавицы“ . . . . .	{ М. Козловская и А. Хубларова
2. Мейербер—оп. „Гугеноты“—ария пажа . . . . .	{ Н. Потсхверашвили
Баланчивадзе—оп. „Дареджан Цбири“—Нана . . . . .	
3. Палиашвили—оп. „Латавра“—ария . . . . .	{ А. Хубларова
Сен-Санс—оп. „Самсон и Далила“—ария . . . . .	
4. Лист—„Как дух Лауры“ . . . . .	{ Е. Емельянова Л. Зак (арфа)
Палиашвили—Канцона Марихи . . . . .	
5. Верди—оп. „Трубадур“—ария . . . . .	{ Л. Гоциридзе
Рубинштейн—романс „Желание“ . . . . .	

ვფიქრობ, მზარდი ვოკალისტიკისთვის საყურადღებოა ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინას სასარგებლო რჩევები. პედაგოგი მიიჩნევდა, რომ მომღერალი თავის შემოქმედებაში მხოლოდ მაშინ მიაღწევს სრულყოფას, როდესაც ის გახდება საკუთარი ხმის სრულყოფილი მფლობელი და როდესაც ის დარწმუნდება იმაში, რომ ხმა დაემორჩილება მომღერლის ყოველგვარ მოთხოვნას.



ოლღა ბახუტაშვილი და მისი მოწაფეები:

პ. ამირანაშვილი, ნ. ცომაია, მ. ნაკაშიძე, ე. სოხაძე, ვ. მაღკოვა, მ. ყვარელაშვილი

ტეკი, რონცი, მატკოვსკი, ბროჟი, რიანოვი



ო. ბახუტაშვილი – შულგინა (1879-1950)

(საქართველოს სახ. არტისტი, პროფესორი)



1. პ. ამირანაშვილი (სსრკ სახ. არტისტი, პროფ.)
2. ვ. გოგინაძე (საქართველოს დამსახ. არტ., პროფ.)
3. თ. ბახტაძე (საქართველოს სახ. არტისტი)
4. მ. ყვარელაშვილი (საქართველოს სახ. არტისტი)
5. მ. ნაკაშიძე (საქართველოს სახ. არტისტი)
6. ე. სოხაძე (საქართველოს სახ. არტისტი)
7. ნ. ცომაია (საქართველოს სახ. არტისტი, პროფ.)
8. ი. ფალიაშვილი (საქართველოს სახ. არტისტი)
9. ნ. მიქელაძე (საქართველოს დამსახ. არტისტი)
10. პ. თომაძე (საქართველოს დამსახ. არტისტი)
11. ლ. გოცირიძე (საქართველოს სახ. არტისტი) და სხვები.

**ევგენი ვრონსკი**  
**საქართველოს სახალხო არტისტი, პროფესორი**  
**(1883-1942)**



ქართული პროფესიული ვოკალური სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი – ევგენი ვრონსკი ფლობდა შესანიშნავ ხმას (ბარიტონი). 1909 წლიდან ის მოღვაწეობდა მოსკოვის და ოდესის საოპერო თეატრებში, ხოლო 1915 - 1919 წლებში თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი იყო; აქ იგი წარმატებით მღეროდა ონეგინის პარტიას ჩაიკოვსკის ოპერაში „ევგენი ონეგინი“, რიგოლეტოს პარტიას ვერდის ოპერაში „რიგოლეტო“, დემონის პარტიას რუბინშტეინის ოპერაში „დემონი“, და სხვ.

ვრონსკი 1925 წლიდან რუსეთში ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, 1932 წლიდან კი მან თბილისის კონსერვატორიაში ახალგაზრდობის მთელი პლეადა აღზარდა.

საქართველოს სახალხო არტისტი, პროფ. ე. ვრონსკი დაიბადა რუსეთში, მოსამართლის

ოჯახში. 1902 წელს გამოცდები ჩააბარა პოლიტექნიკურ ინსტიტუტში, მაგრამ 1904 წელს პოლონელი კომპოზიტორის – ი. პადაროვსკის რჩევით, სასწავლებლად **იტალიაში, პროფესორ აუგუსტო პასხალის დი სუვესტროსთან** გაემგზავრა. მეტად საინტერესო და სასარგებლო აღმოჩნდა მასეტროსთან ერთად ხმაზე მუშაობა.

I – პირველი ორი წელი მასეტრო მუშაობდა მხოლოდ ვოკალიზებსა და სავარჯიშოებზე, ე. ი. სამეცადინო დროს ანდომებდა ტექნიკის გამომუშავებას;

II – პროფესორი მოსწავლეს ე. წ. **სოლმიზაციის** მეთოდით ამეცადინებდა, ე.ი. ვოკალიზებში სიმღერით წარმოათქმევენებდა ნოტების დასახელებას; **ააქტიურებდა არტიკულაციას**, მუშაობდა **მკაფიო დიქციაზე**, რის გარეშეც არ წარმოედგინა ვოკალური ხელოვნება;

III – მასეტრო აუგუსტო პასხალის დი სუვესტრო იყო ემპირიული მეთოდის **მომხრე**, ე.ი. ის თვითონ ცდილობდა ხმით „ეჩვენებინა“ ბგერის წარმოქმნის პროცესი, მოეხდინა ბგერის დემონსტრირება.

რაც შეეხება სასიმღერო სუნთქვას, პროფესორი იყო – ე. წ. **„ნეკნ-დიაფრაგმისეული“** სუნთქვის მომხრე (косто-абдоминальное дыхание).

სავარჯიშოები სუნთქვაზე დღეში ორჯერ – დილით და საღამოს ტარდებოდა. განსაკუთრებული ყურადღება ამოსუნთქვის პროცესს, ე.ი. **სუნთქვის განაწილებას** ეთმობოდა.

პირველი ორი წლის მეცადინეობის პროცესში ე. ვრონსკი სტუდენტებს ასწავლიდა კონკონეს 50 ვოკალიზს.

1907 წ. მაესტრო პასხალის დი სუვესტრო დრეზდენში, საქსონიის სამეფო თეატრში მიიწვიეს. მას ე. ვრონსკიც წაჰყვა. 1908 წელს ე. ვრონსკი ბრუნდება რუსეთში, გზად ჩერდება თბილისში, სადაც მას მოუსმინა საოპერო თეატრის მთავარმა დირიჟორმა – ივანე ფალიაშვილმა, შეაქო მისი შესანიშნავი ხმა, სასცენო



პროფ. ე. ვრონსკი – „რიგოლეტო“  
ჯ. ვერდის ოპერა – „რიგოლეტო“

მონაცემები, მაგრამ მისცა შენიშვნებიც, კერძოდ, დაუწუნა ე.წ. პათოსი (надрыв – მოთქმა „ცრემლებით“).

შემდგომ, 1909 წლიდან ე. ვრონსკი მოღვაწეობს მოსკოვში, ასრულებს მთავარ პარტიებს. საოპერო ცხოვრება დაიწყო ე.წ. მცირე პარტიებით და მხოლოდ შემდგომ შეასრულა ონეგინის, სკარპიას, ამონასროს, ფიგაროს, დემონის და სხვა პარტია-როლები. მას ჰქონდა კარგი სამსახიობო ნიჭი და სცენური გარეგნობა; როგორც პრესა აღნიშნავდა, იყო ექსპრესიული, ემოციური მომღერალი.

1915-1919 წლებში ე. ვრონსკი მოღვაწეობს თბილისში. დიდი წარმატებით მღერის ბარიტონისთვის განკუთვნილ მრავალ რთულ პარტიას. საყურადღებოა მომღერლის გადასვლა ბათუმში (მას ჯანმრთელობის გამო ესაჭიროებოდა ზღვის კლიმატი).

ბათუმში ე. ვრონსკიმ დააარსა

ვოკალური სტუდია, ხელმძღვანელობდა გუნდს. 1922 წელს თავისი მოწაფეების მონაწილეობით დადგა პ. ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინი“. ამავე სპექტაკლში მონაწილეობდა შემდგომში სსრკ სახალხო არტისტი, პროფესორი დავით ანდღულაძე.

1922 წელს ე. ვრონსკის აჭარის დამსახურებული არტისტის წოდება მიანიჭეს.

1925 წელს ე. ვრონსკი კვლავ ბრუნდება თბილისში.

1926 წელს ე. ვრონსკიმ დააარსა საოპერო სტუდია, რომელიც თავისი მოსწავლეებითა და მოყვარული მომღერლებით დააკომპლექტა. დაიდგა „ევგენი ონეგინი“, „დემონი“, „ტრავიატა“, „რიგოლეტო“. თვითონ ე. ვრონსკი იყო დირიჟორი, რეჟისორი, ვოკალის პედაგოგი. მას კონცერტმაისტერები კ. ურიცკაია და პროფ. ნინო ბახუტაშვილი ესმარებოდნენ (ო. ბახუტაშვილის ძმისშვილი). ამ სტუდიასთან თანამშრომლობდნენ ახალგაზრდა მომღერლები: დავით ანდღულაძე, დავით ბადრიძე, ვლადიმერ ხომასურაძე და სხვები.

1932 წელს მაესტრომ პროფესორის თანამდებობა დაიკავა თბილისის კონსერვატორიაში.

1935 წელს იგი ვოკალურ კათედრას ხელმძღვანელობს.

1936 წელს მოსკოვში დიდი წარმატებით გამოვიდნენ, გაიბრწყინეს ე. ვრონსკის მოსწავლეებმა – ქართველი მომღერლების უნიკალურმა ხმებმა – დავით ანდლულაძემ და დავით გამრეკელმა. ნადეჟდა ხარაძეს, ვლადიმერ ხომასურძეს და დავით გამრეკელს ლაურეატის წოდებები მიენიჭათ.

ე. ვრონსკი ეწეოდა სამეცნიერო კვლევით მუშაობას. მას ხშირად იწვევდნენ საერთაშორისო კონფერენციებზე მოსკოვში, პეტერბურგში, სადაც გამოდიოდა მოსხენებებით და სტუდენტების ჩვენებით. ისინი ასრულებდნენ დასავლურ, რუსულ, აგრეთვე ქართულ რეპერტუარს – მ. ბალანჩივაძის, დ. არაყიშვილის, ზ. ფალიაშვილის, შ. მშველიძის ნაწარმოებებს.

ვრონსკის სამეცნიერო შემოქმედებასა და მის ნაშრომებზე იბეჭდებოდა სტატიები. განსაკუთრებით დასაფასებელია პროფ. მიხაილ ლვოვის წერილი, „სასიმღერო სუნთქვა“, რომელიც დაიბეჭდა 1939 წელს გაზეთში „Советское искусство“.

განსაკუთრებული ადგილი ვრონსკის პედაგოგიურ შემოქმედებაში დაიკავა შემდგომში სახალხო არტისტმა, ზ. ფალიაშვილის სახ. საოპერო თეატრის წამყვანმა მომღერალმა, სსრკ სახალხო და საქართველოს სახალხო არტისტმა, ზ. ფალიაშვილის პრემიის ლაურეატმა, თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორმა, ვოკალური კათედრის გამგემ - დავით ანდლულაძემ.

დ. ანდლულაძის ხმა – დრამატული ტენორი – გამოირჩეოდა ტემბრალური უნიკალურობით, რაც გამოიხატებოდა მის სიძლიერეში, აგრეთვე გამოირჩეოდა ოპერტონების სიმდიდრით, ფართო დიაპაზონით, გამძლეობით. ცნობილია დ. ანდლულაძის მოღვაწეობა მოსკოვში ჯერ კ. სტანისლავსკის თეატრში, თვით სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით, ხოლო შემდგომ დიდ თეატრში, სადაც დ. ანდლულაძე ასრულებდა წამყვან პარტიებს: გერმანი – ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“, ოტელო – ვერდის „ოტელო“, ლეკო – რიმსკი კორსაკოვის „მაისის ღამე“, ხოლო თბილისის საოპერო თეატრში – აბესალომი – ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“, ტარიელი – შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“ და სხვა.

ნაყოფიერი იყო ე. ვრონსკის მოსწავლის, საქართველოს სახალხო არტისტის, ლირიკული ტენორის – დავით ბადრიძის – შემოქმედებაც. მომღერალი ფლობდა მეტად ლამაზი ტემბრის, ფართო დიაპაზონის ხმას. მღეროდა თბილისის საოპერო თეატრში, მოსკოვში (1936-1948 წლებში), იყო დიდი თეატრის სოლისტი, სადაც წამყვან პარტიებს ასრულებდა: ლენსკი – ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“, ჰერცოგი – ვერდის „რიგოლეტო“, ვერთერი – მასნეს „ვერთერი“. თბილისის საოპერო სცენაზე დ. ბადრიძე მღეროდა კოტეს პარტიას დოლიძის ოპერაში „ქეთო და კოტე“ და სხვ.

**დ. ბადრიძე** ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ქ. მოსკოვში.

დიდი წარმატება ხვდა წილად მოსკოვის „დიდ თეატრში“ **დავით გამრეკელს**. მისი ხმა გამოირჩეოდა **უნიკალური ტემბრით – სილამაზით, სითბოთი, სიძლიერით და ფართო დიაპაზონით** (ბარიტონი). 1935 წლიდან იგი თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი იყო, ხოლო 1944 წელს „დიდი თეატრის“ სოლისტი, ვოკალისტების კონკურსების ლაურეატი გახდა; რსფსრ – რუსეთის დამსახურებულმა არტისტმა, მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორმა – **დავით გამრეკელმა** აღზარდა არაერთი წარმატებული მომღერალი.

**დ. გამრეკელი** დიდი წარმატებით მღეროდა ბარიტონის ყველა წამყვან პარტიას ისეთ ოპერებში, როგორებიცაა – „დაისი“, „აბესალომ და ეთერი“, „ღარეჯან ცბიერი“, „ევეგენი ონეგინი“, „პიკის ქალი“, „იოლანტა“, „სევილიელი დალაქი“, „ტრავიატა“ და სხვ. მომღერლის მიერ შესრულებული ყოველი პარტია, ყოველი ბგერა, აცვიფრებდა მსმენელს ბგერის ტემბრალური სიმდიდრით – **ობერტონებით**.

**ე. ვრონსკის** აღზრდილი მომღერლები და პედაგოგები გამოირჩევიან ღრმა თეორიული ცოდნით. ვოკალური ხელოვნების თეორიას დაეუფლა მისი მოსწავლე – რესპ. დამსახურებული მოღვაწე, თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი, პროფესორი - **ნიკოლოზ ბოკუჩავა**. მომღერალი ფლობდა ლამაზი ტემბრის, ფართო დიაპაზონის ლირიკულ ტენორს, იშვიათ მუსიკალურობას, სამსახიობო ნიჭს და სცენურ გარეგნობას. **ზ. ფალიაშვილის** სახელობის სახელმწიფო ოპერის თეატრში მომღერალი დასავლურ, ქართულ და რუსულ ოპერებში დიდი წარმატებით ასრულებდა მთავარ პარტიებს.

როგორც ვოკალური, ასევე სამსახიობო თვალსაზრისით, ყველაზე წარმატებული აღმოჩნდა **მალხაზის პარტია ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „დაისი“**, ალფრედის პარტია – ვერდის ოპერიდან „ტრავიატა“, ლენსკის პარტია – ჩაიკოვსკის ოპერიდან „ევეგენი ონეგინი“, „ღვთის გლახის“ პარტია – მუსორგსკის ოპერიდან „ბორის გოდუნოვი“ და სხვ.

**ნიკოლოზ ბოკუჩავა** ეწეოდა მრავალფეროვან საკონცერტო მოღვაწეობას. ის დიდი წარმატებით ასრულებდა ქართველი კომპოზიტორების არიებს და რომანსებს გამოჩენილ მომღერლებთან – დავით გამრეკელთან, მერი ნაკაშიძესთან, ნადეჟდა ხარაძესთან ერთად. ყოველი საგასტროლო კონცერტი დიდი წარმატებით სრულდებოდა. აფიშაზე ეწერა: „ქართული უნიკალური ხმები“ და მუსიკალური ნიჭის ტრიუმფით მთავრდებოდა ყველა კონცერტი. ჯანმრთელობასთან დაკავშირებული პრობლემების გამო ნიკოლოზ ბოკუჩავამ შედარებით ადრე დატოვა საოპერო სცენა და პედაგოგიურ-სამეცნიერო მოღვაწეობა დაიწყო.

**რესპუბლიკის დამსახურებულმა მოღვაწემ, პროფ. ნ. ბოკუჩავამ** მუშაობა დაიწყო ქ. **სოხუმში**, არაყიშვილის სახელობის მუსიკალურ სასწავლებელში ვოკალის პედაგოგად და კათედრის გამგედ. პროფ. ნ. ბოკუჩავასთან კლასში ექვსი წლის განმავლობაში სწავლობდნენ მომავალში „დიდი თეატრის“ სოლისტი – **ზურაბ სოტკილავა**, თბილისის შემდგომ საოპერო თეატრის წამყვანი სოლისტი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი – **ზაირა ხორავა**, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ამირან გაგუა და სხვები.

შემდგომ პროფ. ნ. ბოკუჩავამ მოღვაწეობა განაგრძო თბილისში. აქ იგი მოწვეული იყო ვოკალის პედაგოგად ზ. ფალიაშვილის სახ. მუსიკალურ ათწლედში (ე.წ. „ნიჭიერთა ათწლედში“), ასევე ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში და შემდგომ შ. რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუტში – ვოკალური კათედრის გამგედ. მას აღზრდილი ჰყავს თბილისის და ქუთაისის სახელმწიფო საოპერო თეატრის, აგრეთვე ვ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური თეატრის არაერთი სახალხო და დამსახურებული არტისტი. მათ შორის არიან ტატა ჭანტურია, ჯემალ ლორთქიფანიძე, რომელიც, თავის მხრივ, არის მსოფლიო მნიშვნელობის მომღერლის, „გრან პრის“ მფლობელის, მრავალჯ ზის ლაურეატის – ლადო ათანელის პედაგოგი.

პროფ. ნ. ბოკუჩავას აღზრდილი ჰყავს მუსიკალური თეატრის წამყვანი მომღერლები: საქართველოს დამსახურებული არტისტი – ანზორ გოგორიშვილი (ტენორი), საქართველოს დამსახურებული არტისტი – ლილი ჩიბაღაშვილი (სოპრანო), საქართველოს ფილარმონიის სოლისტი, ხელოვნების მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი ჟანა თოიძე (სოპრანო).

პროფ. ნიკოლოზ ბოკუჩავას ვოკალის პედაგოგიაში გამოქვეყნებული აქვს მნიშვნელოვანი წიგნები და ნაშრომები.

ვფიქრობ, დასკვნის სახით საინტერესოა პროფესორ ევგენი ვრონსკის ვოკალური სწავლების მეთოდიკის ძირითადი პოსტულატების განხილვა თანამედროვე სწავლების თვალსაზრისით.

ერუდირებული პედაგოგი, რომელიც კარგად იცნობდა იტალიური, ფრანგული, გერმანული, რუსული ვოკალური სკოლების ძირითად მეთოდიკას, ხშირად კრიტიკულად ეკიდებოდა ე.წ. „მოდველებულ“ მეთოდიკას და ეძებდა ახალ გზებს. ამასთან დაკავშირებით მას გამოქვეყნებული აქვს ნაშრომი: „ხმის დაყენების მეთოდიკა და შეცდომების შესწორება“.

**მაესტროს ძირითადი პოსტულატებია:**

1. პედაგოგმა სიმღერის დროს სტუდენტს უნდა გამოუმუშავოს თვითკონტროლის შეგრძნება;

3. საჭიროა ჟღერადობის გათანაბრება ხმის მთელ დიაპაზონზე (გამოსწორდეს ნაკლოვანებები – ცხვირის, ყელის და სხვ.);

4. დამუშავებული /ე. წ. „დაყენებულ“/ ხმის დიაპაზონი უნდა იყოს არანაკლები ორი ოქტავისა;

5. დამუშავებულ ხმად ითვლება ის ხმა, რომელსაც ძალუძს შეთანხმებულად აამოქმედოს სიმღერის პროცესში სუნთქვა, ხორხი და რეზონატორები (ამით მომღერლის ხმას ეძლევა გათანაბრებული ელფერი – ჟღერადობა – და სწორდება ე.წ. „სიჭრელე“);

6. მომღერალი აღზრდილი უნდა იყოს „მომღერალ-შემოქმედად“. გამოყენებული უნდა იყოს სამსახიობო ოსტატობის ელემენტები;

7. პედაგოგიკის პროცესში დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს ფონეტიკას – მეტყველების და სიმღერის ურთიერთობის პროცესს;

8. სრულიად დაუშვებელია მხოლოდ წმინდა ფიზიოლოგიური მონაცემების გამოყენება (ე. ი. მხოლოდ ხმაზე აქცენტირება);

9. კუნთების გათავისუფლება დაძაბულობისაგან პირდაპირ კავშირშია ხმის ხარისხთან (ამავე მეთოდს მიმართავენ **სასცენო მეტყველების პედაგოგები** – ე.თ.);

10. მაესტრო ეყრდნობა პროფ. ლ. რაბოტნოვის თეორიას, მის შრომებს – **„სწორი სუნთქვა“** ნიშნავს სუნთქვის **სწორ განაწილებას;**

11. მაესტრო – ე. წ. რბილ **„შეტაკებას“** – „атака звука“ – გვთავაზობს, რათა ადვილად მოხდეს იოგების შემჭიდროვება, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როდესაც გადაჭარბებულია იოგების შემჭიდროება, რათა არ მოხდეს **ხმის ფორსირება;**

12. მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იოგები მეტად **მოდუნებულია**, მაესტრო გვთავაზობს ძლიერ **„შეტაკებას“** – (твёрдая атака), რაც ხელს უწყობს იოგების სწორ შემჭიდროვებას (**смыкание связок**) ფონაციის პროცესში;

13. მაესტრო იყენებდა ე. წ. **„კონცენტრიულ მეთოდს“**, ე. ი. ხმაზე მუშაობდა იმ ტონის მონაკვეთზე, რომელიც უადვილებდა მოსწავლეს ძალდაუტანებელ სიმღერას (უნდა ითქვას, რომ ე. წ. „კონცენტრიული მეთოდი“ ვოკალურ მეთოდიკაში რუსმა კომპოზიტორმა **მიხაილ გლინკამ** შემოიტანა). იგი იტალიაში ეუფლებოდა **ვოკალს და ავტორია რომანსების**, რომლებიც იტალიური ვოკალური სკოლის გათვალისწინებით შესანიშნავად **„ერგება“** ხმებს. **საქართველოში დღემდე ამ კონცენტრიული მეთოდით ხელმძღვანელობს ვოკალის და სასცენო მეტყველების ბევრი წამყვანი პედაგოგი.**

14. საჭიროდ მიმაჩნია დამწვებ მოსწავლეებთან შედარებით რთული მხატვრული ნაწარმოებების შესწავლის მეთოდის – „მსუბუქიდან რთულ ნაწარმოებზე და ნელი ტემპიდან ჩქარ ტემპზე გადასვლის“ – გამოყენება.

ე. ვრონსკის **ფუნდამენტური შრომა** – **„სასიმღერო სუნთქვა“** სამი ძირითადი ნაწილისგან შედგება, სადაც მაესტრო თეორიული და ექსპერიმენტული საშუალებებით დაწვრილებით ხსნის სასიმღერო სუნთქვის იმ ურთულეს პროცესს, რომელიც სრულიად ემთხვევა **სასცენო სუნთქვის ე. წ. „ხმის დაყენების“** და ხმის განვითარების პროცესს. (ე. თ.)

**დიაფრაგმის კუნთების როლი.**

ავტორს მოჰყავს იტალიელი პროფესორების – **სონკის და პასხალის დი სუვესტროს სავარჯიშოები**. მაესტრო აგრეთვე იყენებს ე. წ. **„პარადოქსულ“ (შერეულ) სუნთქვას**, რომელიც პროფესორ ლ. რაბოტნოვის ნაშრომშია ასახული (1932წ).

**„პარადოქსული სუნთქვა“** ვოკალის და სასცენო მეტყველების ყველა წამყვანი პედაგოგის მიერაა გამოყენებული თანამედროვე პედაგოგიკაში. აქ ძირითადად გასათვალისწინებელია, რომ:

**შესუნთქვის პროცესი მიმდინარეობს, როდესაც:**

- **სრულიად მშვიდ მდგომარეობაშია მუცლის კუნთები და მკერდი (მუცლის კუნთის და მკერდის კედელი);**

- ღიაფრაგმის (მუცლის ზედა ნაწილი) იწვევს ზემოთ;
- სასა დაჭიმულია და მაღლა იწვევს, მხოლოდ ე.წ. „მცირე ენა“ (ანუ ენის უკანა ნაწილი) არის დაწეული;
- ღიაფრაგმა შეიძლება აიწიოს ან გაჩერდეს ადგილზე, ოღონდ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაიწიოს, რაც გამოიწვევს ტონუსის დაწევას.

„ხანგრძლივი სუნთქვა არის კარგი სიმღერის გარანტი“ – მიიჩნევედა მაესტრო (იგივე პროცესი ჩვენს მიერ აღწერილია სასცენო მეტყველების სუნთქვის გამომუშავების პროცესში – ქ.თ.).

საყურადღებოა ე. ვრონსკის შეხედულება რეგისტრების შესახებ. მაესტროს დაყოფილი ჰქონდა ხმა ორ ძირითად რეგისტრად:

1. მკერდისეული რეგისტრი
2. თავის რეგისტრი

მაესტროს პრინციპი იმაში მდგომარეობდა, რომ ეს ორი რეგისტრი გათანაბრებული ე. ი. პოზიციურად, ინტონაციურად, ტექნიკურად თანაბარი უნდა ყოფილიყო. დამწყები მომღერალი ხშირად ძნელად, ზოგჯერ პანიკურად აღიქვამს ერთი რეგისტრიდან მეორეში გადასვლის რთულ პროცესს, რომელიც ზოგჯერ ორ ოქტავას მოიცავს (სასურველია, ეს პროცესი სტუდენტისთვის შეუმჩნეველად – ე.წ. „კომპლექსური მეთოდის“ გამოყენებით წარიმართოს – ქ. თ.).

რეგისტრების „გათანაბრების“ პროცესი სასცენო მეტყველების ხმის ფორმირების დროს განსხვავდება იმით, რომ სასცენო ხმის გათანაბრება ხდება მხოლოდ შუა და დაბალ რეგისტრებს შორის.

აღსანიშნავია, რომ ბუნებით მაღალი რეგისტრის ხმის მქონე დრამატული თეატრის მსახიობ-სტუდენტებსა და ვოკალისტებს, მაგალითად, სოპრანოებს ან ტენორებს, სასცენო მეტყველების პედაგოგები ხშირად „უკრძალავენ“ მაღალ რეგისტრში ვარჯიშსა და მეცადინეობას, მუშაობას ნაწარმოებებზე (ვიმპორებთ, იმ შემთხვევაშიც კი, თუ მსახიობს ბუნებით მაღალი ხმა აქვს). ეს „აკრძალვა“ უკავშირდება იმ მოსაზრებას, რომ დრამატული თეატრის სცენას „არ უხდება“ ბგერის მაღალი ჟღერადობა. ჩემი აზრით, ეს საკამათოა, ვინაიდან ისეთ წმინდა ღირსიკულ როლებს, როგორც, ვთქვათ, დეზდემონაა – შექსპირის „ოტელოში“ – ან სხვა სპექტაკლში, სადაც სასურველია მსახიობის მაღალი ხმა, საჭიროა ვარჯიში სწორედ მაღალ, შემსრულებლისთვის ბუნებრივ რეგისტრში.

მეტად საყურადღებოა პედაგოგებისათვის, რომ მაესტრო ე. ვრონსკი დამწყებ სტუდენტებთან რომანსებზე და არიებზე მუშაობის პროცესის პარალელურად იწვებდა მეცადინეობას რთულ დინამიურ ნიუანსებზე, განსაკუთრებით ისეთ რთულ ნიუანსირებაზე, როგორცაა „მეცცა ვოჩე“ (mezza voce) ე. წ. ნახევარი ხმის სიძლიერით სიმღერა (ჩემი აზრით, ეს დაახლოებით იგივეა, რასაც საეკლესიო მუსიკაში „დვრინს“ უწოდებენ). „მეცცა ვოჩე“ არის ვოკალური შემსრულებლობის განსაკუთრებული ხერხი, საშუალება, რომელიც მოითხოვს მაღალ ტექნიკურ ოსტატობას: ნახევარი, არასრული ხმით, მაგრამ ყველა აკუსტიკური ღირებულების

**შენარჩუნებით (ძლიერების გარეშე) სასიმღერო ხმის სრულყოფილ ჟღერადობას.**

უფრო რთულია და დიდ ოსტატობას მოითხოვს „მეცცა ვოჩეს“ შესრულება ბგერის ფილირების გამომწევაების პროცესში, მით უფრო, ხმის მაღალ რეგისტრში, უკიდურესად მაღალ – **მეორე ოქტავის „სი<sup>2</sup>“-ბემოლ, „სი<sup>2</sup>“ ან მესამე ოქტავის – „დო<sup>3</sup>“, „დო<sup>3</sup> # ~** ან უფრო მაღალ ბგერებთან.

ამ ურთულესი ნიუანსირების – ფილირების გამომწევაების პროცესი ასახულია სახელმძღვანელოს მეხუთე თავში, კერძოდ, „**კომპლექსური მეთოდიკის**“ გამოყენების შესახებ საუბრისას.

**თეატრალური უნივერსიტეტის სტუდენტებისათვის საყურადღებოა პროფ. ე. ვრონსკის მოსაზრებები ვოკალისტის ხმის ნაკლოვანებებზე და მათ გამოსწორებაზე, რაც სრულიად იდენტურია იმ რჩევების, რასაც ამავე ნაკლოვანებების გამოსწორების პროცესში გვთავაზობენ სასცენო მეტყველების პედაგოგები.**

მაესტრო მომღერლის ხმის ნაკლოვანებებს ყოფს **ხუთ ნაწილად** (ამავე ნაკლოვანებების დაძლევაზე მუშაობს **სასცენო მეტყველების პედაგოგიც**):

1. **ფონეტიკური:** აქ იგულისხმება **ხმის ხარისხი**, ანუ **კატეგორია**; ტრემოლო (ანუ გადაჭარბებული ვიბრაცია); არაზუსტი ინტონაცია;

**ტრემოლო** – ზედმეტი ვიბრაცია ხმაში გამოწვეულია ხმის ფორსირებით. ამიტომ პედაგოგი ურჩევს სტუდენტს, გამოიმუშაოს „**თვითკონტროლი**“. ბგერის ფორმირების პროცესი უნდა მიმდინარეობდეს დაძაბვის გარეშე, სასურველია **სარკის წინ, რათა ენა და ხახა არ მოძრაობდეს ხმოვან „ა“-ზე** (ვფიქრობ, „ა“ ბგერა ზოგჯერ **ყელზეა** დაბჯენილი ან **ცხვირისმიერია**, ამიტომ პირად პრაქტიკაში **ვმუშაობ** ყველაზე **თავისუფალ ბგერაზე** – შეიძლება ეს უფრო ხშირად იყოს „**ო**“ და შემდგომ გადავდივარ „**ა“-ზე** ან ბგერა – „**ე“-ზე**). „**ი**“ სულ **სხვა** მიდგომას საჭიროებს, კერძოდ, **ყბის მეტ** გათავისუფლებას მოითხოვს – **როგორც სასიმღერო, ასევე სასცენო მეტყველების შემთხვევაში;**

2. **აკუსტიკური:** ყელისმიერი, ცხვირისმიერი ბგერები; ყრუ-პასიური ბგერა; მოდუნებული სახის კუნთები; ღოყის კუნთები;

3. **რესპირატორული:** სუნთქვასთან დაკავშირებული ნაკლოვანებები – კერძოდ, მოკლე ამოსუნთქვა;

4. **ყელისმიერი ბგერა:** ზოგჯერ თანდაყოლილია, მაგრამ უმეტესად არასწორი სიმღერის – ფორსირების შედეგია. მაესტრო გვთავაზობს მისი გამოსწორების მეთოდს – **დაძაბულობის გარეშე ხახის გასხნას – სარკის წინ** – (ე. წ. „**მთქნარება**“). ამ შემთხვევაში სტუდენტს ეძლევა საშუალება, იმღეროს უფრო ლაღად, ლამაზი, თავისუფალი ბგერით (ვფიქრობ, **სამეტყველო აპარატის გამოსწორების შედეგებით მარტივ და სასარგებლო მეთოდს გვთავაზობენ სასცენო მეტყველების პედაგოგებიც**). ეს მეთოდი უმეტესად დაკავშირებულია ყბის „**გათავისუფლების**“ პროცესთან;

5. **ცხვირისმიერი ბგერა:** დაკავშირებულია **ფიზიოლოგიურ ნაკლოვანებებთან**. ამ დროს, ძირითადად, „**პარალიზებულია**“ **სუსტი, განუვითარებელი სახის კუნთი**, რაც ხშირად უკავშირდება **პოლიპებისა და გლანდების პრობლემებს** ან ორგანიზმის **გაციებას, სურდოს**). აქ კვლავ რეზონატორებს „**მივმართავთ**“. ამ ურთულეს პროცესში მონაწილეობს **მთლიანი საარტიკულაციო და სასუნთქი აპარატი**.



ე. ვრონსკი და მისი მოწაფეები: ნ. ხარაძე, დ. გამრეკელი, ლ. ხომასურიძე და დ. გამრეკელი

### აუმუსტო პასხალის დი სუვმსტრო



ე. ვრონსკი (1883-1942)

საქართველოს სახალხო არტისტი, პროფესორი



1. დ. ანდლულაძე (სსრკ სახ. არტისტი, პროფ.)
2. დ. გამრეკელი (საქართველოს სახალხო არტისტი, რსფსრ ხელოვნ. დამსახ. მოღვაწე)
3. დ. მჭედლიძე (საქართველოს სახალხო არტისტი, პროფესორი)
4. ნ. ხარაძე (საქართველოს სახ. არტისტი, პროფესორი)
5. ნ. ბოკუჩავა (საქართველოს დამსახ. მოღვაწე)
6. ბ. კრავეიშვილი (საქართველოს სახ. არტისტი)
7. რ. ბაგდასარიანი (საქართველოს სახ. არტისტი)
8. დ. ბადრიძე (საქართველოს სახ. არტისტი)
9. შ. ვაშალომიძე (საქართველოს დამსახ. არტ.)
10. რ. გრიგოლაშვილი (საქართველოს სახ. არტისტი)
11. ე. ხიჯაკაძე (საქართველოს სახ. არტისტი)
12. გ. შმაღცერი (საქართველოს დამსახ. არტისტი)
13. ბ. ივანიცკაია (პედაგოგი)
14. ე. ეპიტაშვილი (საქართველოს დამსახ. არტისტი)
15. ნ. ოვანესიანი (სსრკ სახ. არტისტი)
16. ვ. კანდელაკი (საქართველოს დამსახ. არტისტი) და სხვები.

**ევგენი რიადნოვი**  
**საქართველოს სახალხო არტისტი, პროფესორი**  
**(1853-1925)**



ქართული პროფესიული ვოკალური სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებელი იყო გამოჩენილი მომღერალი-მსახიობი და ვოკალის პედაგოგი, პროფესორი ევგენი რიადნოვი. ე. რიადნოვი დაიბადა უკრაინაში. ქ. ხარკოვის გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ 1872წ. სასწავლებლად გაემგზავრა პეტერბურგში – ტექნოლოგიის ფაკულტეტზე.

პეტერბურგში იგი **ხშირად დადიოდა მარიას თეატრში**, რამაც მომავალ მომღერალს განუვითარა მუსიკალური სმენა, კლასიკური ოპერის მოსმენის კულტურა. ე. რიადნოვი ანებებს თავს ტექნიკურ უნივერსიტეტს და გამოცდებს პეტერბურგის კონსერვატორიაში

აბარებს, გამოჩენილი იტალიელი პროფესორის, **მაესტრო კამილო ევერარდის კლასში**. სამი წლის სწავლების შემდეგ რიადნოვი მიემგზავრება იტალიაში, სადაც აგრძელებს მეცადინეობას პროფესორ ანტონიო ბუცის ხელმძღვანელობით. ამავე დროს რიადნოვი მუშაობს ურთულეს საოპერო პარტია-როლებზე იმ დროს მსოფლიოში განთქმული მომღერლების – ფრანჩესკო ტომანოს და ანჯელო მაზინის პედაგოგთან.

სწრაფად ვითარდება მომღერალ ე. რიადნოვის ხმა, ფართოვდება რეპერტუარი. მომღერალი **ხშირად ესწრება მილანის საოპერო თეატრის – „ლა სკალას“ სპექტაკლებს**. მილანში სწავლების სამი წლის შემდეგ მომღერალი მიიწვიეს კომპოზიტორ დონიცეტის სამშობლოში – ქ. ბერგამოს საოპერო თეატრში, სადაც ე. რიადნოვმა იმდერა ფერნანდოს პარტია დონიცეტის ოპერაში „ფავორიტი ქალი“.

მოგვიანებით ე. რიადნოვმა ქ. მოდენაში განახორციელა რიჩარდის პარტია-როლი ვერდის ოპერიდან „ბალ-მასკარადი“. აქ მან გაიცნო მომღერალი ქალი – ჯუბელინი, რომელიც მღეროდა კონტრალტოსთვის განკუთვნილ პარტიებს. მომავალმა პედაგოგმა მის ხმაში აღმოაჩინა შესანიშნავი დრამატული სოპრანო, რომლის დიაპაზონი მეცადინეობის შედეგად გაფართოვდა და გახდა ორნახევარ ოქტავაზე მეტი. მეცადინეობის შედეგად ჯუბელინი ჩამოყალიბდა ურთულესი ლირიკულ-დრამატული პარტიების შესანიშნავ მომღერალ-მსახიობად.

დიდი წარმატება ხვდა წილად ევგენი რიადნოვის მოსწავლეს და შემდგომ მეუღლეს – ჯუბელინის. მეტად საყურადღებოა, რომ მომავალი პედაგოგის ე. წ. ექსპერიმენტმა გაამართლა. შემდგომ, ე. რიადნოვი და მისი მეუღლე ეწევიან საგასტროლო მოღვაწეობას: რომში, ვენაში, მარსელში... 1880 წელს მათი გასტროლები დასრულდა რუსეთში და შემდგომ – თბილისში.

1880 წელს ე. რიადნოვი მღეროდა თბილისის საოპერო თეატრში. აქ იგი ასრულებდა ისეთ ურთულეს პარტია-როლებს, როგორებიცაა – ტანჰოიზერი – რიჰარდ ვაგნერის ოპერიდან „ტანჰოიზერი“, რაიმონდა – პეტრე ჩაიკოვსკის ოპერიდან „ორლეანელი ქალი“ და სხვა.

1881 წელს ე. რიადნოვი მიიწვიეს პეტერბურგის საოპერო თეატრში, სადაც ასრულებდა წამყვან ლირიკულ-დრამატულ პარტიებს გამოჩენილი ღირიჟორის მ. ნაპრაენიკის ხელმძღვანელობით.

1885 წელს ე. რიადნოვი მეუღლესთან - ჯუბელინისთან ერთად კვლავ ბრუნდება თბილისში და მღერის ჩვენს საოპერო თეატრში. განსაკუთრებული წარმატება წილად ხვდა ტურიდუს პარტიას მასკანის ოპერაში „სოფლის ღირსება“, რადამესის პარტიას ვერდის ოპერაში „აიდა“, მანრიკოს პარტიას ვერდის ოპერაში „ტრუბადური“, ხოზეს პარტიას ბიზეს ოპერაში „კარმენი“, ლენსკის პარტიას ჩაიკოვსკის ოპერაში „ევგენი ონეგინი“ და სხვ.



პროფ. ე. რიადნოვი  
ჟ. ბიზე – „კარმენი“

ე. რიადნოვი ფლობდა ბრწყინვალე ხმას – ლირიკულ-დრამატულ ტენორს. მას წმინდა დრამატულ პარტიებთან ერთად შეეძლო ემღერა ლირიკული პარტიებიც. მომღერალს ჰქონდა დახვეწილი გემოვნება, მუშაობის პროცესში საოცარი სიღინჯე, მოთმინება. ასეთივე მოთმინებით მუშაობდა იგი მოსწავლეებთანაც და მნიშვნელოვან წარმატებებს აღწევდა.

კარმენი – ჯ. ჯუბელინი, ხოზე – ე. რიადნოვი,  
მიქაელა – ლუბკოვსკაია

მაესტრო პრიორიტეტად მიიჩნევდა ხმის სწორ დიაგნოსტიკას, ე. ი. ბუნებრივი ტემბრის მონახვას და შემდგომ ფორსირების გარეშე ხმის ვოკალურ-ტექნიკურ საშემსრულებლო განვითარებას. ე. რიადნოვთან პერიოდულად მეცადინეობდნენ ოლდა ბახუტაშვილი, ვანო სარაჯიშვილი, სანდრო ინაშვილი, ნიკო ქუმსიაშვილი და სხვა გამოჩენილი ქართველი მომღერლები.

თბილისში, პროფ. ე. რიადნოვთან ვოკალური განათლება მიიღო მომავალში ცნობილი მომღერალმა, პედაგოგმა და პეტერბურგის კონსერვატორიის კათედრის გამგემ – ევგენი ოლხოვსკიმ, აგრეთვე ბევრმა სხვა წარმატებულმა ქართველმა მომღერალმა და კონსერვატორიის პროფესორმა.

როგორც ზემოთაც აღვნიშნეთ, ე. რიადნოვი მეტად საინტერესო და რთულ

რეპერტუარს ასრულებდა თბილისის საოპერო თეატრში: მეიერბერის ოპერები – „ჰუგენოტები“, „აფრიკელი ქალი“, ბიზეს „კარმენი“, ვერდის „აიდა“, მოცარტის „დონ ჟუანი“, „ფიგაროს ქორწინება“, დონიცეტის „ფავორიტი ქალი“ და სხვ.

რუსული ოპერებიდან: გლინკას „ივან სუსანინი“, „რუსლან და ლუდმილა“, რუბინშტეინის – „დემონი“, ჩაიკოვსკის – „ორლეანელი ქალი“, „ევგენი ონეგინი“, დარგომიჟსკის „ალი“ და სხვ.

ვოკალური მეთოდის თვალსაზრისით აღსანიშნავია ის, რომ მომღერალი, რომელიც ძირითადად მღეროდა დრამატული ტენორისა და ლირიკულ-დრამატული ტენორის პარტიებს, სრულიად ძალდაუტანებლად ასრულებდა წმინდა ლირიკულ პარტიებსაც, ვინაიდან განსაკუთრებულად მაღალ დონეზე ფლობდა ვოკალურ ტექნიკას. დიდი წარმატება ხვდა წილად მას თბილისის საოპერო თეატრში ლენსკის პარტიის შესრულებისას ჩაიკოვსკის ოპერაში „ევგენი ონეგინი“.

1910 წლიდან მომღერალი დამკვიდრდა ქ. თბილისში და გააგრძელა მოღვაწეობა პედაგოგიის დარგში.

1917 წელს მუსიკალური სასწავლებელი კონსერვატორიად გადაკეთდა, სადაც გამოჩენილი მომღერალი და პედაგოგი – ევგენი რიადნოვი სამუშაოდ მიიწვიეს.

1924 წელს ქართველმა საზოგადოებამ ღვაწლმოსილ პროფესორ ე. რიადნოვს სახეიმოდ გადაუხადა მოღვაწეობის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილი იუბილე. კონცერტში მონაწილეობა მიიღეს გამოჩენილმა მომღერალმა ლეონიდ სობინოვმა, აგრეთვე კომპოზიტორმა და დირიჟორმა მიხაილ იპოლიტოვიანოვმა.

ე. რიადნოვი ავტორია სამეცნიერო შრომის: „ვოკალური სკოლის ძირითადი პრაქტიკული რჩევები, შენიშვნები“. ეს შრომა დადებითად შეაფასეს აკადემიკოსმა ბორის ასაფიევმა და მიხაილ იპოლიტოვიანოვმა. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ბოლო 20 წლის განმავლობაში მაესტროს, როგორც კონცერტმაისტერი და მისი ნაშრომების შემგროვებელი, ეხმარებოდა, მისი მეუღლე ე. რიადნოვა (რაც შეეხება შესანიშნავ იტალიელ მომღერალს და რიადნოვის მეუღლეს – ჯოვანა ჯუბელინის, იგი 1900 წელს რუსეთში გარდაიცვალა).

საჭიროდ მიმაჩნია, გავიცნოთ პროფესორ რიადნოვის მიერ მის ნაშრომში შემოთავაზებული ძირითადი მეთოდური რჩევები: „ვოკალური სკოლის ძირითადი პრაქტიკული რჩევები“.

## I – ხმის დიაგნოსტიკა

ე. რიადნოვი მიიჩნევდა, რომ მთავარია დადგინდეს ხმის ე. წ. გარდამავალი ბგერები, განსაკუთრებით მამაკაცის ხმებში: „არასწორი დიაგნოსტიკა ღუპავს ხმებს“ – ასე აფრთხილებდა მაესტრო ვოკალის პედაგოგებს;

## II – მუსიკალური სმენა

მაესტრო მიიჩნევდა, რომ ვოკალის პედაგოგის სმენა არის ერთადერთი კრიტერიუმი, საშუალება მუშაობის პროცესში. ძნელია, არ დაეთანხმო პედაგოგის მოსაზრებას მუსიკალური სმენის გადამწყვეტი მნიშვნელობის და როლის შესახებ ვოკალურ პედაგოგიკაში.

რთულ ვითარებაში შესაძლებელია ტექნიკური აპარატურის გამოყენება – ეს არის პნევმოგრაფი, ოსცილოგრაფი და სხვა უფრო თანამედროვე აპარატურა, რომელიც ექპერიმენტულად, მეცნიერული სიზუსტით განსაზღვრავს ბგერის ქდერადობას, სიძლიერეს, ტემბრს, ვიბრაციის ხარისხს – ე.ი. ბგერის რხევის სიხშირეს. (ჟ. თ.)

პროფ. ე. რიადნოვს მიაჩნია, რომ ხმის განვითარების პროცესი უნდა იწყებოდეს მხოლოდ – ცენტრში ე. ი. შუა რეგისტრში, სადაც ყველაზე ლამაზად და თავისუფლად ჟღერს ხმა.

მაესტრო კატეგორიულად უკრძალავდა მოწაფეებს:

- მაღალი ბგერებით ხშირად სარგებლობას, ვინაიდან ეს იწვევდა იოგების დაძაბვას, დაბალი ბგერების დასუსტებას, ტრემოლაციას ცენტრში და ინტონაციის უზუსტობას;
- მაღალი ბგერების ხელოვნურად განვითარებას.

მაესტროს მოსაზრებები თანხმდება იტალიური ვოკალური სკოლის ძირითად მეთოდოლოგს, რომელიც დღემდე აქტუალური და საინტერესოა ვოკალის სწავლების პროცესში.

პროფესორი ე. რიადნოვი თვლის, რომ ზოგი მომღერალი და კომპოზიტორი მიისწრაფვის მაღალი ბგერების წარმოჩენისკენ, ეფექტის მოხდენისკენ, რაც, როგორც წესი, წარუმატებლობით მთავრდება. ამაში მაესტრო ადანაშაულებს მომღერლებს და კომპოზიტორებს (უნდა დავეთანხმოთ ამ მოსაზრებას – თანამედროვე კომპოზიტორების ვოკალური ნაწარმოებები ხშირად დაწერილია მეტად მაღალ ტესიტურაში, რთული მუსიკალური ლექსიკით – დისონანსებითაა გადატვირთული – ჟ.თ.).

ამრიგად, როგორც შესავალში აღვნიშნე, უახლესი ვოკალური მუსიკის შემსრულებლებისათვის საჭიროა „უახლესი“ ვოკალური სკოლის, ხერხების „მორგება“ იმ ძველ კლასიკურ მაღალპროფესიულ ვოკალურ სკოლასთან, რომელზეც აღიზარდნენ მსოფლიო მნიშვნელობის მომღერლები.

საყურადღებოა ისიც, რომ ხშირად მომღერალი მეცო-სოპრანო ასრულებს სოპრანოს პარტიას, ან პირიქით – მომღერალი სოპრანო გადაჰყავთ მეცო-სოპრანოზე; ასევე მაღალი ბარიტონები ასრულებენ ტენორების პარტიებს. ეს პროფესიული თვალსაზრისით ყოველად დაუშვებელია, მაესტროს ეს დამღუპველად მიაჩნია (აღსანიშნავია, რომ ამავე შემთხვევებს ხშირად ვაწყდებით თანამედროვე ვოკალურ სამყაროშიც – ჟ.თ.).

მუსიკალური სმენის უმაღლეს ფორმად მაესტრო მიიჩნევდა „შინაგან სმენას“. ეს არის „გარეთა“ და „შინაგანი“ სმენის შერწყმა. ამგვარი სმენის განვითარება უნდა ხდებოდეს ხმის „დაყენების“ პროცესის პარალელურად.

მაესტრო წერს: – „პედაგოგის მოვალეობაა არამარტო ბგერის „სუფთა“ ინტონაციის გამომუშავება, არამედ პედაგოგმა მოსწავლეს უნდა განუვითაროს ბგერის წარმოქმნის გემოვნება, მთელი სიფაქიზით უნდა შეაჩვიოს ამ ბგერის

ტემბრის, ფერების, კოლორიტის გარჩევას. სმენის განვითარების პროცესში მეტად სასარგებლოა პედაგოგის მიერ მოცემული მაგალითები – ხმის შედარება და პარალელის გავლება სხვადასხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტთან“ (პირად პრაქტიკაში ქალის მაღალ ხმასთან მუშაობის პროცესში ვიყენებ ხოლმე ხმის შედარებას ვიოლინოს ჟღერადობასთან, ხოლო ჩელოს ჟღერადობას ვადარებ – მეცო-სოპრანოს ან ბარიტონის ხმას. მუშაობის პროცესში ამდაგვარი რჩევა სასარგებლოა და დადებითი რეზულტატის მომცემი - ჟ. თ.)

მხოლოდ განვითარებული სმენით მოახერხებს მომღერალი ჰარმონიულად ურთულესი ანსამბლების შესრულებას. უნდა აღვნიშნო, რომ საქართველოში ნაკლებად დგას სმენის განვითარების საკითხი, ვინაიდან ქართველი მომღერლები, როგორც წესი, მდიდარ ქართულ პოლიფონიურ მუსიკაზე – საეკლესიო საგალობლებსა და ხალხურ მუსიკაზე არიან აღზრდილნი.

### III - სუნთქვა სიმღერაში

პროფესორი ე. რიადნოვი მიიჩნევდა – „ვინც არ ფლობს სუნთქვას, ის ვერ გახდება მომღერალი“.

1. „სუნთქვის დაყენების პროცესში მომღერალს უვითარდება სუნთქვის ფლობა მცირე სუნთქვის ნაკადით“ – პროფესორი ე. რიადნოვი დიდ ყურადღებას ანიჭებდა ამოსუნთქვის პროცესს, როგორც იოგების მამოძრავებელ ძალას და ბგერის ნაირსახეობის მომცემს. შესუნთქვა უნდა იყოს ღრმა, მსუბუქად აღებული, რათა ხმამ შეიძინოს სრულყოფილი ჟღერადობა, რასაც ვოკალისტები ე.წ. „დაყენებულ“ ბგერას, „სუნთქვაზე ბგერას“ უწოდებენ (ღრმა შესუნთქვით ფილტვებში დაგროვილი ჰაერი შემდგომ მომღერალს აძლევს საშუალებას, თანდათანობით, ელასტიურად, ეკონომიურად გადავიდეს „ამოსუნთქვის პროცესზე“).

2. „სასიმღერო სუნთქვა უნდა იყოს კომბინირებული. არ არის საჭირო ამორჩევა მხოლოდ ერთი ტიპის სუნთქვის. რაც საყურადღებოა – მაესტრო გეთავაზობს: „მუსიკალური ფრაზის დამთავრებისას ბგერა უნდა შეწყდეს და დარჩენილი ჰაერი წამით შეჩერდეს კუნთის მეშვეობით და მხოლოდ შემდგომ დაწიოს მკერდი. როგორც გამონაკლისი, სუნთქვის და ბგერის ერთდროული მოხსნა შესაძლებელია მხოლოდ ფრაზის დეკლამაციის შემთხვევაში“ (ამ მეთოდს ვიყენებ ყოველდღიურ პრაქტიკაში, განსაკუთრებით რეჩიტატივების გამომუშავების პროცესში. ამავე მეთოდს იყენებენ სასცენო მეტყველების პედაგოგებიც.)

მეტად საჭირო რჩევა – განსაკუთრებით, დამწყები სტუდენტებისთვის:

იმ შემთხვევაში, თუ მუსიკალური ფრაზის დასასრულისკენ მოსწავლეს არ ჰყოფნის სუნთქვა, მან პაუზის დროს უნდა გამოიყენოს ე. წ. „ნახევარსუნთქვა“, მოკლე სუნთქვა. პაუზის წინ სუნთქვა უნდა იყოს გააზრებული, სწრაფი. მსუბუქად აღებული (ჰაერის გადაჭარბებულად აღება იწვევს არაზუსტ ინტონაციას და ხელს უშლის ხმის ტექნიკის განვითარებას). ეს დიდი გემოვნებით, მსმენელისთვის შეუმჩნეველად, მუსიკალური აზრის დამთავრების შემდეგ, ფაქიზად უნდა განხორციელდეს. მოკლე სუნთქვა დაეხმარება მომღერალს ბრწყინვალედ, დიდ, ღრმა სუნთქვაზე დაასრულოს მუსიკალური ფრაზა (სუნთქვის იგივე პრინციპი გამოიყენება სასცენო მეტყველების გაკვეთილებზეც – ჟ. თ.)

**IV - მაღალი ბგერების** აღებისას მომღერლის იოგები ერთმანეთს უახლოვდება. ამ რთულ პროცესს ეხმარება მისი კუნთების საერთო ენერჯის ხარჯზე მუშაობა, **ყბის გათავისუფლება: „ხმა უნდა იყოს დაყრდნობილი და არა მოწოლილი“** უხეშად, **„ხმა უნდა გასცე და არ უნდა დააწვე მას“** – მოითხოვს მაესტრო.

მიმაჩნია, რომ ბგერის ენერჯის სწორი განაწილებით, „კრემინდოზე“ ე.წ. ნახევარი ხმითაც შესაძლებელია ძლიერი ჟღერადობის მიღწევა. მხოლოდ რეგისტრების გათანაბრებითაა შესაძლებელი ყოველი ნიუანსის მიღწევა. მუსიკალური ფრაზა დაბალ რეგისტრში და დაბალი ხმა მოითხოვს მეტ სუნთქვას – მეტი ჰაერის ნაკადის შესუნთქვას (იგივე პროცესია – სასცენო მეტყველებისას დაბალი ხმის დაყენებაც - ჟ. თ.).

ე. რიადნოვი ხმის დაყენების პროცესში მთავარ მომენტად „ბგერის“ – შემართებას – („атака звука“) მიიჩნევდა.

პროფესორი ე. რიადნოვი თვლის, რომ ხმის განვითარების პროცესში ბგერა იბადება ე.წ. „შეტაკების“ შედეგად. შეტაკება უნდა მოხდეს ფრთხილად (ცხვირისმიერი და ყელისმიერი ნაკლოვანებების გარეშე). სწორ შემართებას – „შეტაკებას“ – მიიჩნევს მაესტრო ბგერის სწორად წარმართვად (რეზონატორებში).

როგორც ცნობილია, მაღალი პოზიციის პროექტირება ხდება ხახის ზემო ადგილას. შეტაკება – მეტად ეხმარება პედაგოგს რეგისტრების გათანაბრების პროცესში (იგივე პროცესის გამოყენებით – რეზონატორებში იბადება სწორი, ლამაზი სამეტყველო ბგერაც – სასცენო მეტყველების შესწავლისას) (ჟ. თ.).

პროფესორი რიადნოვი მამაკაცის ხმას ყოფს ორ რეგისტრად: მკერდის რეგისტრად და თავის რეგისტრად.

რეგისტრების დადგენის პროცესში მკერდთან დაკავშირებული - ე. ი. ვოკალური შერეული რეგისტრი – აბსოლუტურად იდენტურია სასცენო მეტყველების რეგისტრთან.

განსხვავებულია ვოკალური ხმების რეგისტრების დადგენა. საჭიროა ქალის ხმების, განსაკუთრებით უკიდურესად მაღალი ხმების, – სწორად განსაზღვრა. აქ ძირითადად სამი რეგისტრია: მკერდის, მედიუმი (ე.ი. ნახევრად გულ-მკერდის) და თავის (უნიკალურ ხმებს აქვთ სამზე მეტი -  $3_{1/2}$  ოქტავა) – წმინდა კოლორატურა. ეჭვს იწვევს მაესტროს რჩევა: პოზიციის მონახვა მოკუმული პირით (საეჭვოა, ვინაიდან, ბგერამ შეიძლება მიიღოს ცხვირისმიერი ბგერის შეფერილობა. ამავე მეთოდით ბგერის პოზიციის „მონახვის“ ხერხით - მეთოდით – სარგებლობენ სასცენო მეტყველების პედაგოგები. ჟ. თ.).

**„მაღალ რეგისტრში ყბა უნდა იყოს ჩამოწეული, თავისუფალი, რათა არ დაზიანდეს იოგები“.** სუნთქვის აღებას მაესტრო გვირჩევს ცხვირით (რაც ყოველთვის არ ხერხდება - ჟ.თ.)

მაესტრო, როგორც ყველა გამოჩენილი მომღერალი, დიდ ყურადღებას უთმობს ტუჩების, ბაგეების მოძრაობას, რაზეც დამოკიდებულია ბგერის ხარისხი, სილამაზე. ტუჩების სწორი მოძრაობა დაკავშირებულია როგორც ვოკალური, ასევე სამეტყველო სწორი ბგერის გამომუშავების პროცესთან. კერძოდ, ბგერის

„მომრგვალება“, „ბგერის მოხურვა“, საშემსრულებლო თვალსაზრისით: სარკაზმის, სიხარულის, აღტაცების, ტრაგიზმის გამოსახატავად.

**ყოველი გრძნობის გამომხატველი ტემბრალური ელფერი დამოკიდებულია ბაგეების კუნთებზე (ჟ.თ.)**

### **ხმოვნების „მომრგვალება“**

მაესტროს აზრით, „ადამიანის ხმა ისევე, როგორც მუსიკალური ინსტრუმენტი, ფასეულობას შეიძენს იმ შემთხვევაში, როდესაც მისი ბგერა მიიღებს „მომრგვალებულ ფორმას. „მომრგვალებული“ ბგერა მდიდარია ტემბრით, კომპაქტურია, ელასტიურია და მოქნილი. ბგერა არ იქნება კეთილშობილი ჟღერადობის, თუ ის არ იქნება „მომრგვალებული“. ღია ბგერა, მითუმეტეს მაღალ რეგისტრში არის – „ყვირილი“ და მოწყვეტილია კეთილშობილურ ჟღერადობას.

იმ შემთხვევაში, თუ „ნატურალური“ ბგერა ე. ი. ბუნებრივი ბგერა, – დაბალ რეგისტრშია, მაშინაც მაესტრო საჭიროდ მიიჩნევს ე.წ. ხმის „მომრგვალების“ აუცილებლობას, რაც აღწერილი გვექონდა სახელმძღვანელოს მეორე თავში. განსხვავება მხოლოდ რეგისტრებშია, ვინაიდან სასცენო მეტყველებაში მხოლოდ შუა და დაბალ რეგისტრში მიმდინარეობს ხმის დაყენების პროცესი (გფიქრობ, რომ როგორც წმინდა ფოკალურ, ასევე სასცენო მეტყველების თვალსაზრისით, მეტად საყურადღებოა პროფესორ ე. რიადნოვის მეთოდის, რომელიც დაკავშირებულია მომღერლის საარტიკულაციო აპარატთან, – კერძოდ: ბგერის სწორ რეზონირებასთან, რაც ასევე დაკავშირებულია სასასთან, მისი კუნთების მართვასთან, როგორც სასცენო მეტყველების, ასევე სასიმღერო ბგერის ფორმირების პროცესში - ჟ.თ.).

ამ მიზნით სახელმძღვანელოში შემაქვს პროფესორ ე. რიადნოვის მიერ შექმნილი ე. წ. ცხრილი, რომელსაც მაესტრო იყენებს მომღერლის ხმის სასიმღერო ბგერის გამომუშავებისას (იხ. სავარჯიშოები რუსულ და უცხო ენაზე, მუსიკალური ლიტერატურის გამოყენებით).

1. ნებისმიერი ენის ხმოვანი – „ა“ – „მომრგვალების“ პროცესში გამოითქმის, როგორც - „ო“;
2. რუსული ენის ხმოვანი – „ბ“ – „მომრგვალების“ პროცესში გამოითქმის, როგორც ფრანგული „ œ “;
3. რუსული ენის ხმოვანი – „ნ“ – „მომრგვალების“ პროცესში გამოითქმის, როგორც ფრანგული „ა“.
4. რუსული ენის ხმოვანი – „ო“ – „მომრგვალების“ პროცესში გამოითქმის, როგორც ფრანგული „ œ “.
5. რუსული ენის ხმოვანი – „ყ“ – „მომრგვალების“ პროცესში გამოითქმის, როგორც ფრანგული ვიწრო „ი“.
6. რუსული ენის ხმოვანი – „ჩ“ – „მომრგვალების“ პროცესში გამოითქმის, როგორც [ia].
7. რუსული ენის ხმოვანი – „ე“ – „მომრგვალების“ პროცესში გამოითქმის, როგორც ფრანგული „ œ “.

8. რუსული ენის ხმოვანი – „ი“ – „მომრგვალების“ პროცესში გამოითქმის, როგორც [iu].

9. Я, Ё, Ю – ე.წ. „იოტირებული ბგერები“ – (иотированные звуки) - პროფესორ ე. რიადნოვს და პროფესორ ე. ვრონსკის გამოყენებული აქვთ **სარეზონანტო ბგერების გამომუშავების პროცესში (ამავე „იოტირებულ“ ბგერებს იყენებდა პროფესორი ნ. ბოკუჩავა, რომელიც იყო პროფესორ ევგენი ვრონსკის მოსწავლე).**

შესაბამისად, მეც, როგორც პროფესორ ნ. ბოკუჩავას აღზრდილი პედაგოგი, წარმატებით ვიყენებ „იოტირებულ ბგერებს“ – Я, Ё, Ю – ხან ფრანგულ **œ**, **u**-ს (აქვე მინდა დავძინო, რომ ფრანგულ ბგერებს ხმის დაყენების პროცესში იყენებს თანამედროვე გამოჩენილი იტალიელი მომღერალი, დირიჟორი და მანქანის პლასტიკო დომინგო).

ვინაიდან პროფესორი ე. რიადნოვი სწავლობდა იტალიელ მანქანის კამილო ევერარდისთან, ხოლო პროფესორი ე. ვრონსკი მანქანის პასხალის დი სუვესტროსთან, გასაგები ხდება ფრანგული და რუსული „იოტირებული“ ბგერების გამოყენების წარმომავლობა ვოკალურ-ტექნიკური სკოლის სწავლების პროცესში.

განსაკუთრებით მინდა შევხერდე მეტად საყურადღებო ფაქტორზე: მიმაჩნია, რომ ვოკალის პედაგოგი, რომელიც პროფესიულ დონეზე ფლობს სასცენო მეტყველებას, საარტიკულაციო აპარატის თავისებურებებს (უცხო ენების ფონეტიკის გათვალისწინებით), ადვილად დაეუფლება ურთულესი – **სარეზონანტო ბგერების გამომუშავების პროცესს.**

ცნობილია, რომ სასის კუნთების სწორ წარმართვაზე დამოკიდებულია: ხმის ტემბრი, ბგერის ე. წ. „მოხურვა“ (მამაკაცების ხმებში), ასევე – ობერტონების რაოდენობა, ბგერის „მომრგვალება“ (ქალების ხმებში), დიაპაზონების გათანაბრება და მაღალი სასიმღერო ფორმანტას გამომუშავება, ასევე ნიუანსირება და ტექნიკა – სუნთქვის, ფიორიტურების გამომუშავების ურთულესი პროცესი (ჟ.თ.).

საყურადღებოა, რომ პროფ. ე. რიადნოვი „მომრგვალებული“ ბგერის პარალელურად, ზოგ შემთხვევაში, მოითხოვს ე. წ. „ღია“ ბგერას:

1. **ოდნავ ღია ბგერას**, რომელიც საჭიროა პიანო-ს და პიანისიმო-ს გამომუშავების პროცესში;
2. **აღტაცების** გამოსახატავად – „მბრწყინავი“, „კაშკაშა“ ბგერის გამომუშავების პროცესში;
3. **წყველის, შიშის, ზიზღის** გამოსახატავად;
4. **ბგერის სიმსუბუქის**, ფიორიტურების გამომუშავების პროცესში;
5. ზოგ შემთხვევაში, **სწრაფი ტემპით** შესრულებისას საჭიროა **ოდნავ ღია ბგერა**;
6. **სიტყვის და ბგერის ორგანული შერწყმა** არის ტექნიკის საფუძველი.

ურთულესი ნიუანსირების გამომუშავების პროცესში აუცილებელია სამსახიობო ელემენტების ჩართვა. ფილირების დროს, უკიდურესად მაღალ ბგერებზე, მომღერალს ეხმარება საკუთარ თავში რელიგიური განწყობის შექმნა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მლოცველად ქცევა, რაც ასევე სამსახიობო ოსტატობას, მუსიკალურად მგრძნობიარე შესრულებას ერწყმის (ჟ.თ.)

პროფესორი **ე. რიადნოვი** სტუდენტთან მუშაობის დროს დიდ დროს უთმობდა დიქციას, – თანხმობების გამომუშავებას, ის მიიჩნევდა: „იმისათვის, რომ მომდერალმა მსმენელამდე მიიტანოს **სიმღერის აზრობრივი შინაარსი**, მან უნდა შეიგრძნოს მეტყველების მუსიკა“. მეტყველების პრობლემა განსაკუთრებით აქტუალური ხდება რომანსების შესრულებისას – **კამერულ ჟანრში: „რომანსი უფრო მეტად უნდა მჭევრმეტყველებდეს, ვიდრე ჟღერდეს“** – ეს იყო მაესტროს პოსტულატი. **საოპერო მოღვაწეობას**, რომელიც თხოულობს მეტ **მასშტაბურობას**, ყოველი ბგერის **გამომსახველობას**, **მაესტრო ადარებს დიდ ფერწერულ ტილოს**, – მის შტრიხებს.

**რეზიუმეს** სახით შეიძლება ითქვას, რომ ამ სამი გამოჩენილი მომდერალი-პედაგოგის: პროფ. **ოლდა ბახუტაშვილი-შულგინას**, პროფ. **ევგენი ვრონსკის**, პროფ. **ევგენი რიადნოვის** ძირითადი მეთოდური რჩევები, რაც **აერთიანებს მათ ნაყოფიერ მოღვაწეობას**, **აქტუალურია როგორც თანამედროვე ვოკალურ-სამსახიობო, ასევე სასცენო მეტყველების პედაგოგიკაში.**

**განსაკუთრებით აღსანიშნავია შესუნთქვის და ამოსუნთქვის პროცესი**, რაც ერთ საფუძველზეა დამყარებული, კერძოდ: ა) შესუნთქვა უნდა ხდებოდეს ჰაერის საშუალო ნაკადით, ოდნავ ღია პირით. ბ) ამოსუნთქვა – ჰაერის ნაკადის „ეკონომიური“ – ე. ი. ნელი განაწილებით (სუნთქვაზე „დაყრდნობით“):

1. როგორც მომდერალმა, ასევე მსახიობმა – სტუდენტმა კარგად უნდა შეიგრძნოს და შეითვისოს დიაფრაგმის კუნთების ფუნქცია-მუშაობა, ხმის წარმართვის პროცესში (ჟ.თ.);
2. ხმის-ბგერის ემისია – იმპედანსი დამოკიდებულია სწორ „დაყრდნობილ“ სუნთქვაზე;
3. სუნთქვის „დაყენების“ პროცესი ორივე შემთხვევაში ხდება – საგარჯიშოების მონაცვლეობით:
  - ა) „წარმოთქმით“ – ე. ი. ხმით (სასიმღერო ან სამეტყველო);
  - ბ) „მექანიკურით“ – ე. ი. ხმის გარეშე, მხოლოდ კუნთების შეგრძნებით.
4. ბგერის „მომრგვალების“ აუცილებლობა, როგორც სასიმღერო, ასევე სასცენო-სამეტყველო ხმის დაყენების პროცესში (ნაწარმოებების ხასიათის გათვალისწინებით);
5. ბგერის „მოხურვის“ პროცესი დამოკიდებულია სწორად „მომრგვალებულ“ ბგერაზე, რეზონატორებზე:
  - ა) სასცენო მეტყველებაში ხმას აქვს ორი რეგისტრი (ოქტავა/ნახევარი) – დაბალი და შუა;
  - ბ) სასიმღერო ხმას აქვს სამი რეგისტრი (ორი ოქტავა, ორნახევარი ან მეტი) – დაბალი, შუა, მაღალი – ე. წ. „თავის რეგისტრი“.
6. როგორც სასიმღერო, ასევე სამეტყველო ხმის დაყენების პროცესში აუცილებელია ხმის რეგისტრების გათანაბრება ერთნაირი – ე. წ. „კონცენტრიული“ მეთოდით, ე.ი. ხმის ნატურალური, ბუნებრივი ბგერებით (ჟ.თ.)

მინდა გავიხსენო კ. სტანისლავსკის სიტყვები: „სასურველია, ვოკალის და სასცენო მეტყველების პედაგოგებმა ერთობლივად იღვაწონ“.

ანტონიო ბუცი, კამილო ვეერარდი

↓  
ე. რიადნოვი (1853-1925)



1. ვ. სარაჯიშვილი – სწავლობდა 2 წ. რიადნოვთან, შემდეგ კი ი. პრიანიშნიკოვთან პეტერბურგში.
2. ს. ინაშვილი (სსრკ სახ. არტისტი, პროფ.)
3. მ. ქუმსიაშვილი (საქართველოს სახ. არტ.)

## თაზი IV

### იმ კვლავობთა ძირითადი პრინციპები, რომელთაც ვეყრდნობი ვოკალის სწავლებას

*I – სასურველია შევისწავლოთ გამოჩენილი ქართველი მომღერლების შემოქმედებითი ბიოგრაფიები, გავიცნოთ და გავაანალიზოთ მათი მეთოდის ძირითადი საკითხები – პოსტულატები.*

*II – მოვნახოთ მათ მეთოდულ საერთო/განსხვავებული პრინციპები. კვლევითი ანალიზი არსებითად დაეხმარება ვოკალის ახალგაზრდა პედაგოგებს სტუდენტებთან მუშაობისას ხმის „წარმართვის“ პროცესში.*

სახელმძღვანელოში აქცენტირებულია საქართველოში პროფესიული ვოკალური სკოლის ფუძემდებლების – პროფესორ ო. ბახუტაშვილი-შულგინას, პროფესორ ე. ვრონსკის, პროფესორ ე. რიადნოვის ძირითადი მეთოდური პოსტულატები, რაზეც გაიზარდა არაერთი გამოჩენილი ქართველი მომღერალი.

შემდგომი ამოცანაა, გავაანალიზოთ მომდევნო თაობის ქართველი მომღერლების პედაგოგიური მოძღვრება – რამდენად აგრძელებენ ისინი თავიანთი პედაგოგების სკოლას, მეთოდუკას, რამდენად ითვალისწინებენ მათ პოსტულატებს, რჩევებს.

ამ მიზნით საჭიროდ მიმაჩნია, პირველ რიგში, გავაშუქო და გავაანალიზო იმ მომღერალი-პედაგოგების ვოკალური სკოლა, რომელთა მეთოდუკას ვეზიარე, შევისწავლე როგორც თეორიულად, ისე პრაქტიკულად, მეცადინეობის – ხმის წარმართვის დროს (კერძოდ: ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო მუსიკალურ „ნიჭიერთა ათწლეულში“, ზ. ფალიაშვილის სახ. II სამუსიკო სასწავლებელში; საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ე. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ასპირანტურაში სწავლის დროს და დისერტაციებზე მუშაობის პროცესში).

## ნიკოლოზ ბოკუჩავა



პროფესორი ნიკოლოზ ბოკუჩავა 1925 წლიდან სწავლობდა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში საქართველოს სახალხო არტისტთან, პროფესორ ევგენი ვრონსკისთან (როგორც ცნობილია, ე. ვრონსკის პედაგოგი იყო იტალიელი მანესტრო – აუგუსტო პასხალის დი სუვესტრო).

კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ ნ. ბოკუჩავა მოღვაწეობს თბილისის საოპერო თეატრში, ასრულებს ყველა წამყვან ლირიკულ პარტია-როლს.

ნ. ბოკუჩავა ფლობდა ლამაზი ტემბრის ხმას, ფართო დიაპაზონის უწმინდეს ინტონაციას, Bel canto-ს უნატიფეს ნიუანსირებას, განსაკუთრებით

მაღალ რეგისტრში. იგი დაჯილდოებული იყო სამსახიობო ნიჭით, არტისტული გარეგნობით.

ათი წლის მანძილზე ნ. ბოკუჩავას საოპერო თეატრის რეპერტუარიდან შესრულებული აქვს ლირიკული ტენორის ყველა წამყვანი პარტია. განსაკუთრებული წარმატება წილად ხვდა მის მიერ შესრულებულ მალხაზის პარტიას ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „დაისი“. როგორც იმდროინდელი პრესა აღნიშნავდა, დაუვიწყარი იყო ნ. ბოკუჩავას მიერ შესრულებული არია – „თავო ჩემო“. დიდმა მუსიკალურმა ნიჭმა სრულყოფილად გამოავლინა მომღერლის ხმის მდიდარი მონაცემები, ემოციურობა, ლირიზმი.

ასევე წარმატებული იყო მომღერლის მიერ შესრულებული შემდეგი პარტია-როლები: კოტე (ვ. დოლიძის ოპერა „ქეთო და კოტე“), ლენსკი (ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინი“), ღვთის გლახა (მუსორგსკის ოპერა „ბორის გოდუნოვი“), ალფრედი (ვერდის ოპერა „რიგოლეტო“), არლეკინი (ლეონკავალოს ოპერა „ჯამბაზები“).

ნ. ბოკუჩავა დიდი წარმატებით ასრულებდა სრულიად განსხვავებული ხასიათის პარტია-როლებს. ის ბუნებამ დააჯილდოვა სამსახიობო ნიჭით, სცენური გარეგნობით, არტისტიზმით და უზომო მუსიკალურობით, აგრეთვე ბგერის კულტურით, ნატიფი გემოვნებით, დახვეწილობით შესრულებაში.

პარალელურად ნ. ბოკუჩავა ეწეოდა საკონცერტო მოღვაწეობას. აქ იგი ასრულებდა როგორც საოპერო არიებს, ასევე დიმიტრი არაყიშვილის რომანსებს. მომღერლის პარტნიორები იყვნენ გამოჩენილი ქართველი მომღერლები – პეტრე ამირანაშვილი, ნადეჟდა ხარაძე, მერი ნაკაშიძე, დავით გამრეკელი, დავით ბადრიძე და სხვები. იმდროინდელი პრესა აღნიშნავდა ამ „ვარსკვლავების“ გამარჯვებებს, მაგრამ ათი წლის წარმატებული მოღვაწეობის შემდეგ გაუარესებული ჯანმრთელობის გამო ნიკოლოზ ბოკუჩავა ტოვებს სცენას და იწყებს ნაყოფიერ სამეცნიერო-პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

1948 წელს ნიკოლოზ ბოკუჩავა მიწვეული იყო აფხაზეთში – ქ. სოხუმის დ. არაყიშვილის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალურ სასწავლებელში, სასწავლო ნაწილის გამგედ და ვოკალის პედაგოგად. აქ მომღერალი მეტად სერიოზულად მოეკიდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. როგორც ცნობილი ქართველი პიანისტი, პროფ. თენგიზ ამირეჯიბი ჩემთან პირად საუბარში ახასიათებდა ნ. ბოკუჩავას პედაგოგიურ მოღვაწეობას, იგი „დიდი სიფრთხილით“ და ნიჭიერებით შეისწავლიდა ყოველი სტუდენტის ხმას და ვოკალურ ინდივიდუალობას. მაგალითად, ჯერ კიდევ სტუდენტ ზურაბ სოტკილავასთან მეცადინეობის დროს – ქ. სოხუმში, მუსიკალურ სასწავლებელში, აგრეთვე ზ. ფალიაშვილის სახ. ცენტრალურ მუსიკალურ „ნიჭიერთა ათწლედში“ და ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში,

მე-3 კურსამდე, მე ხშირად ვესწრებოდი მათ მეცადინეობას. ჩემი დაკვირვებით, პედაგოგი თავიდან *ლირიული ბარიტონის* ტესტიურაში ამეცადინებდა ზურაბს, კერძოდ, დიმიტრი არაყიშვილის რომანსებზე, ჩაიკოვსკის ოპერა „იოლანტაზე“ და სხვა რომანსებზე. ახალგაზრდა მომღერლის (და სპორტსმენის) ხმის გარდატეხის პროცესი მიმდინარეობდა ფაქიზად, ხმის იოგების დანდობით, რამაც ზურაბ სოტკილავას შეუნარჩუნა ხმის ულამაზესი, ძლიერი, უკიდურესად მაღალი ბგერები. ამ პროცესმა მომღერალს გაუადვილა წმინდა *დრამატული ტენორის* პარტიებზე გადასვლა, რასაც თვითონ პედაგოგი ნ. ბოკუჩავა უახლოეს მომავალში – მე-5 კურსიდან, უწინასწარმეტყველებდა მას.

მე, როგორც პროფ. ნიკოლოზ ბოკუჩავას სტუდენტს, რომელმაც მასთან გავიარე პროფესიონალური ვოკალური სკოლა, მიმაჩნია, რომ უფლება მაქვს, გამოვთქვა ჩემი მოსახზრება მაესტროს მეთოდისაზე, მის რჩევებზე და მისსავე აღზრდილებზე, მათ წარმატებებზე.

პროფ. ნ. ბოკუჩავასთან პირველი გაკვეთილები ჩამიტარდა ქ. სოხუმში (ზაფხულში დასვენების დროს ჩემზე უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინეს მისმა სოხუმელმა მოსწავლეებმა – ზურაბ სოტკილავამ, ზაირა ხორავამ, ამირან გაგუამ – სხვადასხვა კატეგორიის ულამაზესმა ძლიერმა ხმებმა). მეცადინეობა გვიტარდებოდა ქ. სოხუმის დ. არაყიშვილის სახ. სახელმწიფო მუსიკალურ სასაწავლებელში, სადაც იმ დროს მოღვაწეობდა პროფ. ნიკოლოზ ბოკუჩავა



ლენსკი  
პეტრე ჩაიკოვსკის  
ოპერა „ვეგენი ონგინი“



მალხაზი  
ზაქარია ფალიაშვილის  
ოპერა „დაისი“



საქართველოს დამს. მოღვაწე,  
პროფესორი ნიკოლოზ  
ბოკუჩავა სტუდენტებთან

მისი სტუდენტები დაჯილდოებულნი იყვნენ მუსიკალური ნიჭით, მეტად სწრაფად ვითარდებოდა მათი ხმა, მდიდრდებოდა რეპერტუარი. მაესტროს თანხმობით, ხშირად ვესწრებოდი უნიკალური ტემბრის მქონე ზურაბ სოტკილავას გაკვეთილებს, რომლის ხმაც, ვფიქრობ, ე.წ. „დიაგნოსტიკას“ არ საჭიროებს; ვინაიდან იმ მომღერლებს,

რომლებიც უნიკალური ხმებით იბადებიან, – როგორც, მაგალითად, მარია კალასია, – ვფიქრობ, არ უნდა ჰქონდეთ სოპრანოს უალტერნატივო „დიაგნოსტიკა“ (როგორც წერია ლექსიკონებში), ვინაიდან კალასის ხმა უსაზღვროა ყოველ რეგისტრსა და ვოკალურ პარტიაში, აქვს „საკუთარი“, უნიკალური „დიაგნოსტიკა“.

უნდა აღვნიშნო, რომ პროფ. ნ. ბოკუჩავას კლასში სუსტი ხმა და სუსტი აგებულების სტუდენტი, ჩემ გარდა, არ შემხვედრია. ყოველ ხმას ეკიდებოდა დიდი სიფრთხილით, ინდივიდუალურად. აფასებდა ყოველი სტუდენტის ხმის და მუსიკალურ მონაცემებს, ნიჭს, ეხმარებოდა მათი სწრაფი განვითარების პროცესს, – ზრუნავდა, იცავდა სახმო აპარატს, ე.ი. იოგებს, ხორხს, რაც მთლიანი ორგანიზმის ზრდასთან იყო დაკავშირებული (განსაკუთრებით, ვაჟებთან გარდატეხის ასაკში).

მაესტრო გაკვეთილებზე ხშირად მიმართავდა XVIII, XIX საუკუნის გამოჩენილი პედაგოგების და მომღერლების მეთოდოკას – მანუელ გარსიას შრომებს, მაზინის, დიუპრეს, კონკონეს, მარკეზის სავარჯიშოებს და ვოკალურ ნაწარმოებებს (განსაკუთრებით დამწვებ სტუდენტებთან). ყველას გვინერგავდა, რომ ტექნიკის მისაღწევად იტალიაში ცნობილი პედაგოგები დამწვებ მოსწავლეებთან მეცადინეობისას ხუთი-ექვსი წლის განმავლობაში საჭიროდ თვლიდნენ ხმაზე მუშაობას მხოლოდ სავარჯიშოებით და ვოკალიზებზე, ე.წ. „თანდათანობით“ მეთოდით, რათა არ დაზიანებულიყო მზარდი ორგანიზმის სახმო აპარატი (მაესტროს სიფრთხილზე ხმებთან დაკავშირებით თავდაპირველად გავიგე, როგორც აღვნიშნე, თენგიზ (გიზი) ამირეჯიბისგან, როდესაც ვაბარებდი თბილისის კონსერვატორიაში). და მართლაც, განსაკუთრებული ზრუნვით, სიფრთხილით და სიყვარულით მაესტრო – პროფ. ნიკოლოზ ბოკუჩავა – ინდივიდუალურად ეკიდებოდა ყოველ ხმას (ჩემი ხმის ჩათვლით, რაზეც უზომოდაც მაღლიერი ვარ მისი, როგორც პედაგოგის და უდიდესი პიროვნების).

განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ეს მიდგომა, რომლითაც პროფ. ნიკოლოზ ბოკუჩავა ამეცადინებდა **ზურაბ სოტკილავას** (ამ თემაზე მოგვიანებით ვისაუბრებთ).

მოგვიანებით პედაგოგი აღრმავებს თეორიულ ცოდნას, აგრძელებს თავისი პედაგოგის – პროფესორ ევგენი ვრონსკის სკოლას. მის კალამს ეკუთვნის სამეცნიერო შრომები, გამოქვეყნებული აქვს რეცენზიები და წიგნები. მათ შორის – „ვოკალური ხელოვნების საკითხისათვის“ (განათლება და შრომა, თბილისი, 1949), რომელსაც აქტიურად ვეყრდნობი პედაგოგიურ-თეორიული და პრაქტიკული მუშაობის დროს.

საჭიროდ მიმაჩნია, ჩამოვაყალიბო ის ძირითადი მეთოდური საკითხები, რასაც აზიარებდა მაესტრო ნ. ბოკუჩავა პედაგოგიკაში – კერძოდ, ხმის „დაყენების“ პროცესში.

- I მოთხოვნა** – მოსწავლის ხმა უნდა ყოფილიყო ძლიერი და ლამაზი ტემბრის;
- II** – კარგად განვითარებული **სმენა, სახმო აპარატი, საარტიკულაციო აპარატი** – დიქცია, ორთოეპია;
- III** – მუსიკალურობა, შესრულების კულტურა, – გემოვნება;
- IV** – ზომიერი ემოციურობა;
- V** – საერთო კულტურა;
- VI** – გაწონასწორებული ფსიქიკა.

პროფესორ ნ. ბოკუჩავას ძირითადი პედაგოგიური პოსტულატებია:

I. მუსიკის შემსრულებელი ზედმიწევნით ღრმად უნდა გადმოსცემდეს მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსს.

1. **ემოციურ** განწყობილებათა გამოვლენა;
2. **სიტყვა** მუსიკაში მიმართულებას აძლევს შემეცნებას იმ საგნისა ან მოვლენისა, რაც გამოსახულია მუსიკის ფაქტურაში;
3. **გამოსახვითი** მდგომარეობა – შინაგანი მხარე – მუსიკის შინაარსს ვისმენთ, ამ

სმენის საშუალებით ვიგებთ აზრს, რომელიც მუსიკის ემოციურ განცდაშია მოცემული და შინაგანი არტისტიზმით გადმოვცემთ ამ მუსიკალურ იდეას.

## II. რა არის ვოკალური ტონი?

ეს არის საკუთარი ბუნებით მოცემული, **ნატურალური** ტონის „შეცნობა“, რომელსაც **მღერადობა** და **ტემბრი** ეწოდება.

## III. ხმის „დაყენება“ (წარმართვა)

ეს არის ტონთა (ბგერის) წარმოშობის საკითხი. ამისათვის სამი აუცილებელი პირობაა საჭირო

### 1. სუნთქვა -

ჰაერის ჩასუნთქვა, ამოსუნთქვა და განაწილება ხდება **ფილტვებში**. ამ აქტის კოორდინირებას ახდენს **დიაფრაგმა**, რომელიც ელასტიურია და დამოკიდებულია კუნთების ინტენსიურ მოქმედებაზე. ღრმა სუნთქვის დროს მონაწილეობას ღებულობს მომღვლის **მკერდის, დიაფრაგმისა და მუცლის არე**.

სუნთქვითი აქტისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს მომღვლის **კორპუსის (ტანის) პოზიციას**.

აუცილებელია:

#### 1. გულმკერდის წინ წამოწევა

2. ჰაერის ჩასუნთქვისთვის საჭიროა მუცლის არის ოდნავ სიღრმეში (შიგნით) შეწევა. **ნელა** შევისუნთქვათ ჰაერს თუ არა, **თანდათანობით** მკერდი **ზევით** უნდა იწევდეს; ამ პროცესს მოსდევს ჩასასუნთქად ჰაერის შეკავების აქტი, რასაც პაუზა ეწოდება. ამის შემდეგ იწყება ამოსუნთქვა, რაც სიმღერის მაწარმოებელი ხდება. თუ ჩაისუნთქავ სწორად და **„რიგანად არ მოიხდინე“** (ნ.ბოკუჩავა), ვერ იქნება ნაპოვნი ის აუცილებელი **ამოსასუნთქი საყრდენი** წერტილი, რომელიც შეძლებს ნორმალური ტონის წარმოქმნას.

### ხმოვანი იოგები

ხმის წარმოქმნისათვის საჭიროა ხმოვანი **ძაფები** ერთმანეთს დაუახლოვდეს.

**სწორია** – ჰაერის ნაკადის შეტევა, და არა მხოლოდ ბგერის [атака звука]

#### 1. ძლიერი შეტევა – „ნორმალური“ ტონის მისაღებად – ზომიერად

#### 2. რბილი შეტევა – ხმა სუსტია და „უქნარა“ (ნ.ბოკუჩავა)

#### 3. მფშინავი შეტევა – როდესაც სუნთქვა მოკლე აქვს სტუდენტს

### ხმის რეგისტრი

ვოკალურ მეთოდოლოგიაში, როგორც ზევით აღვნიშნეთ, ძირითადად ცნობილია ხმის **ოთხი** რეგისტრი:

- **დაბალი** ანუ მკერდისმიერი
- **შერეული**
- **მაღალი**
- **ფალცეტი**

მთავარია მომღვლის ხმის **ბუნებრივი, ნატურალური** ტონის მიღება.

ამისათვის საჭიროა:

#### 1. დიაფრაგმისეული სუნთქვა

#### 2. ყელის გათავისუფლება, „გახსნა“ ფართოდ

#### 3. სარეზონატორო აპარატის გამოყენება, ე.წ. „წერტილების“ მონახვა

რა არის საჭირო ბუნებრივი ტონის მისაღებად?

ამისათვის უნდა ვივარჯიშოთ დაბალ ტონებზე „უ“ და „ი“ ბგერებით, რადგან ამ ბგერების წარმოთქმისათვის ყოველთვის საჭიროა **ხორხის** დაბალი პოზიცია.

ისმის კითხვა, რომელ ბგერაზე ჯობია ხმის დაყენება?

ეს დამოკიდებულია სტუდენტის ხმის ინდივიდულობაზე და მისი ფილტვების მოცულობაზე.

**ვარჯიში** საჭიროა ხმის დიაპაზონის მხოლოდ **შუა რეგისტრში**. ვისაც **ხორხის დაბალი** პოზიცია აქვს, იმისთვის ყველაზე უკეთესია ბგერა „ა“. საერთოდ, ნებისმიერბგერაზე ვარჯიშმა უნდა მოგვცეს ბგერა „ა“-ზე **ნატურალური, ბუნებრივი** ტონის ჟღერადობა.

ეს პირველი აუცილებელი პირობაა ხმის წარმართვის საკითხში. „უ“ – უნდა იყოს **ნათელი და არა მუქი**.

„ი“ – აუცილებლად **მუქი** (ანუ მომრგვალებული) ჟღერადობის უნდა იყოს, რადგან მხოლოდ ამ შემთხვევაშია შესაძლებელი სწორი **სარეზონატორო ბგერის** მიღება.

ჩემი აზრით, **სარეზონატორო „წერტილი“** არის წინა მაღალი პოზიცია, იგი კბილისა და მაგარი სასის მიჯნაზეა მოქცეული.

**დაბალი** ხმებისათვის მუქ „ა“-ზე მღერა ჟღერადობის სწორ პოზიციას იძლევა და ხმაც უფრო მასიურია.

**ყბის გათავისუფლების** (პირის გაღების) **პოზიციურობა** შედარებით ვერტიკალურ მდგომარეობაში უნდა იყოს. სწორი **ტონის რეზონირებისათვის** პირის გაღების პოზიციურობას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

იმისათვის, რომ პირის არეში **რბილ სასას** ანუ **ელასტიკურ ფარდას** მაღალი პოზიცია მივაღებინოთ, საჭიროა შემდეგი ტიპის **ვარჯიში**: უნდა მოგვეუმოთ პირი, თითო დავაჭიროთ დიაფრაგმისეულ საყრდენ წერტილს და ვაწარმოთ ამოსუნთქვა, გაფართოებული ყელის მდგომარეობაში „ჰუ“-ზე. ეს ვარჯიში **ყელსაც** კარგად ხსნის და ზევით წევს რბილ **სასასაც**, რომლის ფიქსირება მომღერლისთვის აუცილებელია (აქვე აღვნიშნავ, რომ ამავე სავარჯიშოებს იყენებენ, სასცენო მეტყველების პედაგოგები – ჟ. თ.)

**ვისაც უნდა მომღერალი გახდეს**, არასოდეს უნდა იჩქაროს ხმის ტექნიკის დაუფლება, ხმოვანი ძაფები არასოდეს უნდა გადაღალოს, სასუნთქი აპარატი **არ უნდა გადატვირთოს** ზედმეტი შრომით და **არ უნდა ივარჯიშოს მაღალ რეგისტრში**, სანამ არ იგრძნობს, რომ საამისოდ **მომზადებულია**.

რა და რა გვარისაა დეფექტური ხმები?

- **მძიმე ხმა (ფორსირებული ბგერა)** – კუნთების ზედმეტი დაჭიმვითაა გამოწვეული. მის გამოსასწორებლად აუცილებელია ბუნებრივი სუნთქვის დაუფლება.
- **ყრუ ხმა** – საჭიროა ნათელი ბგერის მიღება – ხორხის დაბალი „**პოზიციის**“ აწევით. აუცილებელია ნათელ „ი“ ბგერაზე ვარჯიში. მხოლოდ **დაბალ რეგისტრში**.
- **ტრემოლაცია** (*ბგერის* გადაჭარბებული რყევა) – გამოსწორება ძნელია. ეს არის შედეგი ხმოვან იოგებში კუნთების უნარიანობის შესუსტებისა. საჭიროა – **გააზრებული ვარჯიში** – **დიაფრაგმისეული** მთლიანი ხასიათის სუნთქვა. მფშინავი შეტევა „ჰუ“-ზე ერთი ოქტავის მანძილზე. უნაყოფო იქნება, თუ **გადავაჭარბებთ** ვარჯიშში, ე. ი. თუ გადავდლით ყელს. იგივე შეიძლება ითქვას სასცენო მეტყველების შესახებაც – ჟ. თ.)
- **ხმის რყევა** – გამოწვეულია არასწორი სუნთქვით. ამ შემთხვევაში მომღერალი სუნთქავს ზევითა კიდურებით – ლავიწებით (ключичное дыхание), რაც ღლის ყელს. ფილტვების საკითხი დამოკიდებულია იმაზე, თუ როგორ არის დაყენებული ხმა.

როცა მომღერალი ხმის ფილტვებას ადვილად ახერხებს, ეს იმას ნიშნავს, რომ მას ხმა სრულად დაყენებული და მომზადებული აქვს.

ე.ი. **ხმის წარმართვის**, „**დაყენების**“ **საკითხში** სირთულეს მაღალი რეგისტრის მოწესრიგება წარმოადგენს. აუცილებელია დიაფრაგმული მთლიანი ხასიათის სუნთქვა და ხორხის დაბალი პოზიცია, რის საფუძველზე ყელი იხსნება იმ წესით,

## რა მდგომარეობაშიც ის მიქნარების პროცესშია.

ამ წესზე ვარჯიში შესაძლებელია მაღალი ხმებისათვის მცირე ოქტავის სოლ-ამდე, დაბალი ხმებისთვის პირველი ოქტავის დო-მდე ან რე-მდე.

ასეთი წესით მუშაობა აუცილებელია ერთიდან ორ წლამდე.

პედაგოგი ვოკალისტის მოვალეობაა პრაქტიკულად უჩვენოს ყოველი ტონი მოსწავლეს.

აუცილებელია თუ არა, რომ პედაგოგი ვოკალისტი იყოს?

აუცილებელია. ის მუსიკოსი, რომელიც ვოკალურ ტექნიკას არ იცნობს, ვერ შეძლებს პედაგოგობას.

\* \* \*

პროფესორ ნიკოლოზ ბოკუჩავას შესწავლილი ჰქონდა ვოკალური მუსიკის როლი საოპერო ხელოვნებაში.

ვოკალური მუსიკა თავის თავში ყოველთვის სასცენო ხელოვნებასაც იტევს, რადგან საოპერო მუსიკა საერთოდ ყოველთვის პროგრამულია და ამ პროგრამულობაში აუცილებლად ნაგულისხმევია სცენიური მოქმედებაც.

საოპერო თეატრის მსახიობი ჯერ ვოკალისტია, შემდეგ მსახიობი. ის ვოკალით იწყებს ემოციურ განცდას.

საოპერო რეჟისორი ოსტატი კარგად უნდა იყოს გამეცადინებული როგორც სცენიური მოქმედების, აგრეთვე მუსიკალური ენის ცოდნაში, რადგან სცენიური მოქმედება ოპერაში მუსიკის საშუალებით ვლინდება.

არამუსიკოსი რეჟისორის მიერ ოპერის დადგმა უფრო ძნელია, ვიდრე მუსიკოსი რეჟისორისათვის.

საოპერო სცენა მოითხოვს მუსიკალურ აზროვნებას და არა სიტყვიერს.

მსახიობი გაურკვეველობაშია მანამ, სანამ რეჟისორი მუსიკის შინაარსს გაიგებს. კარგი საოპერო რეჟისორი ერთიანობას ქმნის კომპოზიტორსა და მსახიობს შორის.

რეჟისორის შემოქმედება საკუთარი შემოქმედება კი არ არის, არამედ მსახიობ-მომღერლის შემოქმედებითი ძალების მონახვაა. ამაშია მისი სიძლიერე.

რაში გამოიხატება რეჟისორის დახმარება მსახიობისადმი?

ის ვალდებულია მსახიობში გაადვილოს შემოქმედებითი ენერჯია, დაეხმაროს როლის განცდაში. მსახიობმა როლის „მე“ თავის საკუთარ „მე“-დ უნდა აქციოს.

აუცილებელია სცენის შემოქმედებითი გაფორმება. იმდენად რეალისტური უნდა იყოს დეკორაცია და კოსტიუმები, რომ მსახიობი ადვილად გარდაისახოს, განეწყოს ახალი სახის შექმნისათვის.

ოპერის თეატრში დირიჟორის მუშაობა ორი მიმართულებით მიდის: ორკესტრი და მსახიობი. საოპერო ხელოვნებაში პირველობა ვოკალურ მუსიკას ეთმობა, ამიტომ დირიჟორის შემოქმედებაში აუცილებელი პირობა – აკომპანემენტი.

## კრიტიკის როლი:

აუცილებელი პირობაა ობიექტური კრიტიკა, რომელიც ვოკალურ ხელოვნებაში განწყობილების შემქმნელი იმპულსია.

პროფესორი ბოკუჩავა იყენებს შემდეგ ლიტერატურას:

1. ფსიქოლოგია, გამომცემლობა 1945 წელი, პროფესორი შ. ტეპლოვი. – О музыкальном переживании გვ. 447, 429
2. Музехольд – Акустика и механика человеческого голосового органа, 1825. მოსკოვი, გვ. 8-68-78
3. Советская музыка - О развитии советской оперы, №11, 1940, გვ. 52-53

საქართველოს დამსახურებული მოღვაწის, პროფესორ ნიკოლოზ ბოკუჩავას ნაშრომების მეთოდურმა გამოკვლევამ გვიჩვენა, თუ რა გზით ჩამოყალიბდა და განვითარდა ერთ-ერთი პირველი ქართველი პროფესიული ვოკალური სკოლის მომღერალი-პედაგოგი.

პროფესორმა ნ. ბოკუჩავამ აღზარდა არაერთი წარმატებული ქართველი მომღერალი და ვოკალის პედაგოგი (იხ. სქემა №1).

**დასკვნის** სახით მინდა ვთქვა, რომ უნიკალურმა მუსიკალურმა სმენამ და ვოკალურმა მონაცემებმა – იშვიათი, – წმინდა ღირიკული ტენორის, ლამაზი ტემბრის, ფართო დიაპაზონის ხმამ მომღერალ ნიკოლოზ ბოკუჩავას ქართული ხალხური და ნაციონალური კლასიკური მუსიკის ნიადაგზე გაუადვილა რუსული და იტალიური პროფესიული ვოკალური სკოლების შერწყმა.

**ამგვარად:** საქართველოში პროფესიული ვოკალური სკოლა ყალიბდება და ვითარდება იმ კულტურის საფუძველზე, რომელშიც არის ძირითადი ისტორიული კავშირი მრავალხმიან, ხალხურ, აგრეთვე კლასიკურ პროფესიულ და კერძოდ იტალიურ პროფესიულ ვოკალურ მუსიკას შორის.

**სქემა №1  
აუზუსტო კასხალის დი სუვესტრო**

**პრ. ვ. ვრონსკი**

**პროფ. ნ. ბოკუჩავა (რუსუბალიკის დამსახურებული მოღვაწე)**

1. ჯ. ლორთქიფანიძე (ტენორი) რესპ. დამსახ. არტისტი, თბ. კონსერვატორიის დოცენტი.
2. ზ. ხორავა (დრამ. სოპრანო).
3. ტ. ჭანტურია (ღირიკული სოპრანო) რესპ. დამსახ. არტისტი.
4. რ. გორგაძე, რესპ. დამსახ. არტისტი (ბარიტონი).
5. თ. ზეინკლიშვილი (ტენორი) რესპ. დამსახ. არტისტი.
6. ა. კანკია (სოპრანო).
7. გ. შონია (ღირ. ტენორი).
8. ტ. თუხარელი (სოპრანო) III სამუსიკო სასწავლებლის ვოკ. განყოფილების გამგე, ვოკალის პედაგოგი.
9. ი. ათანელოვი (ბარიტონი) (ისრაელის საოპ. თეატრის სოლისტი).
10. ლ. ჩიბალაშვილი რესპ. დამსახ. არტისტი (სოპრანო).
11. ა. გოგორიშვილი (ტენორი), რესპ. სახ. არტისტი.
12. უ. თოიძე (სოპრანო), საქართველოს ფილარმონიის სოლისტი, ხელოვნების მეცნიერებათა დოქტორი, პროფესორი და სხვები...

ლ. ათანელი – შ. რუსთაველის პრემიის ლაურეატი, ფ. ვინიასის სახ. ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი (ბარსელონა, I პრემია და გრან პრი), კონსულტანტი პროფ. ნ. ანდლულაძე და სხვები.

სსრკ სახ. არტისტ ზ. სოტკილავას პირველი პედაგოგი ქ. თბილისის ზ.ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო ცენტრალურ მუსიკალურ (ნიჭიერთა) ათწლედში და ვ.სარაჯიშვილის სახ.სახელმწიფო კინსერვატორიაში (მე-3 კურსამდე);

საქართველოს დამსახ. არტისტი – ა. გაგუა, – ქ. სოხუმის დიმარაყიშვილის სახ. მუსიკალური სასწავლებელი.



ქ. სოხუმი  
პროფ. ნიკოლოზ ბოკუჩავა ქალიშვილ  
ცირა ბოკუჩავასა და  
აბიტურიენტ ჟანა თოიძესთან ერთად



სსრკ და საქართველოს  
სახ. არტისტი, მოსკოვის პ.  
ჩაიკოვსკის კონსერვატორიის  
პროფესორი –

**ზურაბ სოტკილავა**

ორიოდე სიტყვით შევჩერდეთ ზურაბ სოტკილავას შემოქმედებითი ბიოგრაფიის ერთ ეპიზოდზე. მე ჯერ სოხუმში და შემდგომ თბილისში მომსწრე ვიყავი, როგორი აღტაცებით გვიყვებოდა „ნიკოლაი ვარლამოვიჩი“, როგორც ჩვენ სიყვარულით ვუწოდებდით ნიკოლოზ ვარლამის ძე ბოკუჩავას, ზურაბ სოტკილავას ულამაზესი, ძლიერი ხმის შესახებ, მის უზომო მუსიკალურ ნიჭზე და ასევე მის სპორტულ, კერძოდ, საფეხბურთო მონაცემებზე. ასევე, მომსწრე ვიყავი ზურაბ სოტკილავას ცურვის ოსტატობისა, როდესაც ზღვაში ძალიან შორიდან გაისმა ნეოპოლიტანური სიმღერა, რომელსაც ზღვაში ზურგზე დაწოლილი მღეროდა ზურაბ სოტკილავა, ხოლო ზღვიდან ამოსვლისას მთელი სანაპიროა პლოდისმენტებით ეგებებოდა. ეს იყო წლები, როდესაც ზურაბი იწყებდა სიმღერას. შემდგომ მან თბილისის ათწლეულში მაესტრო ნ. ბოკუჩავასთან გააგრძელა მეცადინეობა და ბოლოს, თბილისის კონსერვატორიაში (ამ წლებში, ზ. სოტკილავამ დაამთავრა პოლიტექნიკური ინსტიტუტი, ასე რომ, იგი ინჟინერიც იყო).

მე, როგორც მომავალი პედაგოგი, დავინტერესდი ზაირა ხორავას და ზურაბ სოტკილავას ხმებით და, შევუდექი დაკვირვებას მათი ხმების ზრდის პროცესზე, შესწავლას მაესტროს დახმარებით.

I – დავადგინე ზურაბ სოტკილავას ასაკი – ის იყო 19 წლის (დაბადებულია 1937 წ., ქ. სოხუმში).

II – ვიცოდი, რომ რუსეთში ამ ასაკის ვაჟებს მუსიკალურ სასწავლებელში ვოკალურ განყოფილებაზე არ ღებულობდნენ (მხოლოდ 21, 22 წლის ასაკში იყო მათთვის შესაძლებელი სწავლის დაწყება).

III – ე.ი. 1956-1960 წლამდე, როდესაც ზურაბ სოტკილავა იყო 19, 20, 21, 22, 23 წლისა, იგი ინტენსიურად მეცადინეობდა ფართო დიაპაზონის ულამაზესი ხმის შუა რეგისტრში.

იგი განსაკუთრებული მუსიკალობით ასრულებდა იტალიელი კომპოზიტორების ვოკალიზებს, სავარჯიშოებს, ნაწარმოებებს.

განსაკუთრებით გულშიჩამწვდომად მღეროდა დ. არაყიშვილის რომანსებს – მეტად ლაღ, თავისუფალ ტესიტურაში, ასევე იავნანებს, განსაკუთრებით, მეგრულს.

გაკვეთილიდან გაკვეთილამდე რთული ვოკალიზებით და სავარჯიშოებით იხვეწებოდა ახალგაზრდა მომღერლის ხმის ტექნიკა, იმ ტესიტურაში, სადაც ხდებოდა ხმის ე.წ. „ნიველირება“, – ე.ი. დიაპაზონის გათანაბრება ყველა რეგისტრში.

ისედაც ბუნებით ძლიერი ხმა, სავსე ობერტონებით, თანდათანობით გაფართოვდა, გაძლიერდა და თითქოს საკლასო ოთახი მეცადინეობისას „ვერ იტევდა“ ამ ულამაზესი ჟღერადობის ხმას.

ზურაბ სოტკილავას ხმა ისმოდა არამარტო თბილისის კონსერვატორიის დერეფანში, არამედ შემოსასვლელში, II სართულიდან, გაზაფხულზე კი – გრიბოედოვის ქუჩაზე, ღია ფანჯრებიდან გაისმოდა მის მიერ შესრულებული ჩაიკოვსკის რომანსები, არიები და სხვ.

მეორე კურსზე, ზ. სოტკილავა 24-25 წლისა იყო. ლაღად, ხავერდოვნად ჟღერდა მისი ხმა ოროქტავიანი დიაპაზონის რეგისტრში. მომღერალი ფლობდა ნიუანსირებას. მისი შესრულებით დაუვიწყარი იყო – პიანოზე (p) და პანისიმოზე (ppp) – ურთულესი ვოკალიზები და ნაწარმოებები.

მე კი, როგორც „მკვლევარი“, სულ ვითვლიდი ზურაბის ასაკს (19-25 წლისა) და „მაშინებდა“ მისი გადაჭარბებული ემოცია, ძლიერი სპორტული ორგანიზმი, და გაძლიერებული (მოცურავის) სუნთქვა, რომელმაც ძალიან დიდი როლი ითამაშა,

– ვოკალური სუნთქვის – ე.წ. დიაფრაგმული (კოსტო-აბდომინალური) (Косто-абдоминальное) სუნთქვის განვითარების საკითხში.

მაგრამ მაესტრო მაინც სიფრთხილეს იჩენდა ახალგაზრდა ადამიანის იოგებთან, ხორხთან მიმართებაში. მახსოვს მისი სიტყვები: „არ „დააწვე“ ხმას!“ ამას ყველას გვეუბნებოდა, მაგრამ განსაკუთრებით ზურაბ სოტკილავას, – მისი მოზღვავებული ენერჯის გათვალისწინებით. მე კი, ტექნიკის, რეპერტუარის ზრდის პროცესის პარალელურად ვაკვირდებოდი ცვლილებებს ხმაში, – კერძოდ ტემბრში, ვინაიდან ზურაბ სოტკილავა გახდა 24-25 წლის. ხავერდოვანი, თბილი, ულამაზესი ხმა ხდებოდა უფრო მჭექარე, ნათელი და ინარჩუნებდა სილადეს, ოღონდ, უფრო ფართო დიაპაზონში. ვიმეორებ, უნიკალური ხმა არ ექვემდებარება ზუსტ ე.წ. „დიაგნოსტიკას“ (სხვათაშორის, ამაზე უწერია გამოჩენილ მკვლევარს და მომღერალს – ჯაკომო ლაური-ვოლფის წიგნში „ვოკალური პარალელები“).

როგორც გამოვთვალე, ზურაბ სოტკილავა III კურსზე რომ გადავიდა, იყო 25-26 წლის ასაკში, ვინაიდან 1965 წელს დაამთავრა კონსერვატორია, 28 წლისამ – სრულიად დასრულებული, გაძლიერებული სახმო აპარატით, სუნთქვით, დაუშრეტელი ენერჯით (შავი ზღვის, კერძოდ, სოხუმის არაჩვეულებრივი კლიმატის პირობებში).

როგორც ამბობდა ექიმი-ფონიატრი, პროფ. სიმონ ხეჩინაშვილი, სოხუმის ჰაერი იოგების, ხორხის, ფილტვების მკურნალია. ზურაბ სოტკილავას ხმამ და ბუნებამ „მოინდომა“ გაფართოება. – რეპერტუარის გაფართოება ხმის უკიდურესად მაღალ რეგისტრში.

მიხარია, რომ, როგორც მომავალმა პედაგოგმა, სოტკილავას ეს სურვილი ვიგრძენი მანამ, სანამ თვითონ „მოსწავლე“ გამოთქვამდა მას და ველოდებოდი იმ დროს, როდესაც კლასში ამ თემაზე შედგებოდა საუბარი და მსჯელობა პედაგოგსა და სტუდენტს შორის. დადგა ეს დღეც და მე შევესწარი, პროფესიული თვალსაზრისით, ჩემთვის მეტად საინტერესო დიალოგს.

სრულიად წყნარ ატმოსფეროში, ჩვეულებრივ გაკვეთილზე, როიალთან იდგა ზურაბი, მაესტრო როიალთან იჯდა, მე კი – მის უკან. „გამღერების“ წინ ზურაბ სოტკილავამ უთხრა მაესტროს: „ნიკოლაი ვარლამოვიჩ, მინდა ვიმღერო ტენორის რეპერტუარი“. მაესტრომ უპასუხა: „ნუ ჩქარობ, მე შენ გადაგიყვან ტენორის რეპერტუარზე V კურსზე. ხმის დიდი დამაბულობა და დატვირთვა მოგელის“. ზურაბ სოტკილავამ არაფერი უპასუხა მაესტროს, მე კი ვარჩიე საკლასო ოთახიდან გასვლა.

შემდეგ გაკვეთილზე რომ მოვედი, მაესტრო დამხვდა ცუდ ხასიათზე და გავიგე, რომ ზურაბი გადავიდა პროფ. დავით ანდლულაძის კლასში. მართალი რომ ვთქვა, ყველაზე და, მათ შორის, ჩემზეც ძალიან იმოქმედა ამ სიტუაციამ, ვინაიდან ყოველი შეფერხების გარეშე იხვეწებოდა 19, 20, 21, 22, 23, 24 წლის ასაკში ახალგაზრდა უნიკალური მონაცემების ხმა, რომელსაც სტუდენტის ფიზიკური მონაცემებიდან გამომდინარე, ესაჭიროებოდა ფრთხილი მიდგომა. ნ. ბოკუჩავა უფრთხოდა ახალგაზრდა მომღერლის ხმის იოგების ფორსირებას, რადგან ხორხი ჯერ მაინც ჩამოყალიბების პროცესში იყო.

მაესტრო ნ. ბოკუჩავამ – თვითონ ლირიულმა ტენორმა – შესანიშნავად იცოდა ურთულესი პროცესის – ე.წ. „გადალახვის“ მეთოდის იტალიური სკოლის მიმდევარი ნ. ბოკუჩავა სტუდენტებთან იცავდა თავისი პედაგოგის, ბრწყინვალე მომღერლის და მაესტროს, პროფ. ევგენი ვრონსკის, მაშასადამე იტალიელი მაესტროს – პასხალის დი სუვესტროს რჩევებს, პოსტულატებს. კერძოდ: – „მოინახოს ახალგაზრდა მოწაფის ხმაში შუა რეგისტრი – მედიუმი – და რამდენიმე (5-6) წელი იმეცადინონ მხოლოდ ამ რეგისტრში, ხოლო შემდგომ, ასაკიდან გამომდინარე, დადგინდება – ხმის დიაპაზონი, თუ რა მიმართულებით გაფართოვდება ხმა – ჩამოყალიბდება ბარიტონად, თუ ტენორად“ [ოღონდ უნდა ითქვას, რომ ესეც პირობითია, ვინაიდან არსებობს: ე.წ. „შუალედური“ ხმები («промежуточные» голоса) – ე.ი. ხმა საშუალო, ლირიკულ ბარიტონსა და დრამატულ ტენორს შორის].

ამგვარად, ზურაბ სოტკილავამ III კურსზე დაძლია ნაწარმოებების შესრულება

მაღალ ტესტირებაში, ხოლო 1965 წელს, თბილისის კონსერვატორიის დამთავრების დღიდან, 28 წლის ასაკში, გახდა ზ. ფალიაშვილის სახელობის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის წამყვანი სოლისტი. შემდგომ, – 1966-68 წლებში მომღერალი სტაჟირებას გადის მილანის საოპერო თეატრ – „ლა სკალაში“, 1974 წლიდან ხდება მოსკოვის დიდი თეატრის წამყვანი სოლისტი, მრავალჯერის საერთაშორისო პრემიის ლაურეატი – მათ შორის პ. ჩაიკოვსკის პრემიის, ბარსელონაში მიიღო – I პრემია და „გრან-პრი“, ასევე გახდა ბოლონის ხელოვნების აკადემიის საპატიო წევრი, პ. ჩაიკოვსკის კონსერვატორიის პროფესორი, ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას საქართველოში, რუსეთში, საზღვარგარეთ.

როგორც ვხედავთ, ზურაბ სოტკილაგას შემოქმედება სწრაფად ვითარდება, ყოველგვარი შეფერხების გარეშე (ვგულისხმობ სახმო აპარატის განვითარებას). მომღერალმა, ვიტყვით, გააფართოვა რეპერტუარი – ლირიკული ბარიტონის რეპერტუარს დაემატა ლირიკულ-დრამატული და დრამატული რეპერტუარი – აბესალომი (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“), არზაყანი (ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცება“, რომელიც მოვისმინე მოსკოვის დიდ თეატრში, – ბრწყინვალე შესრულებით), მანრიკო, ოტელო, რინარდი, რადამესი, ჰერცოგი (ჟ. ვერდის ოპერებში), ხოზე (ბიზეს „კარმენი“), კავარადოსი (პუჩინის „ტოსკა“), ტურიდუ – (მასკანის „სოფლის ღირსება“); აგრეთვე სოტკილაგა ასრულებდა ჩაიკოვსკის, რიმსკი-კორსაკოვის ოპერებს და სხვ. როგორც ვხედავთ, პროფ. ნიკოლოზ ბოკუჩავამ იცოდა ვერიზმის ოპერების შესრულებასთან დაკავშირებული ვოკალურ-ტექნიკური სირთულეები, ამიტომ V კურსის სტუდენტს, 24-25 წლის ზ.სოტკილაგას პირდებოდა რეპერტუარის გაფართოებას ლირიკულ-დრამატულ ტესტირებაში. აქვე კვლავ მინდა მოვიყვანო ლაური ვოლპის სიტყვები, რომ ვერიზმის ოპერების შესრულებას ესაჭიროება მომღერლის „რკინისებური ფილტვები და ფოლადისებური“ დიაფრაგმა. ზურაბ სოტკილაგას ხმის ამ ბუნებრივმა თვისებებმა და სიჭაბუკის წლებიდანვე ხმის სწორად წარმართვამ „დააძლევინა“ მომღერალს ეს ურთულესი რეპერტუარი.

აქვე მინდა გავიმეორო, რომ თითქმის ყველა ცნობილ მომღერალს ჰყავდა ვოკალის ორი ან სამი პედაგოგი, კონცერტმაისტერი, ისინი იცვლიდნენ ვოკალურ სკოლებს. **ზურაბ სოტკილაგას შემთხვევაში არ მოხდა ვოკალური სკოლის შეცვლა, ვინაიდან შემოქმედებითი ბიოგრაფიიდან გამომდინარე, ზურაბ სოტკილაგას პედაგოგები, როგორც პროფ. ნიკოლოზ ბოკუჩავა, ასევე პროფ. დავით ანდლულაძე, სწავლობდნენ ერთი პროფესორის – ეგენი ვრონსკის კლასში. ამგვარად, სტუდენტმა სწორედ ამიტომ იოლად, თავისუფლად გააგრძელა მეცადინეობა იმავე ვოკალური სკოლით, ოღონდ უკვე გაფართოებული – ლირიკულ-დრამატული რეპერტუარით.**

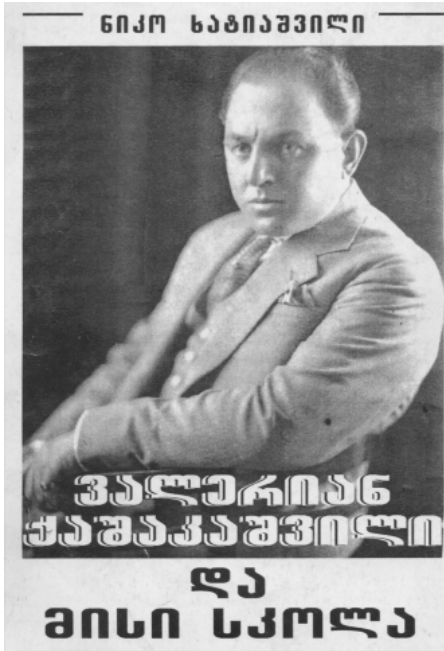
შესანიშნავად მახსოვს ზურაბ სოტკილაგას არაჩვეულებრივი შესრულებით აბესალომის პარტია ზ. ფალიაშვილის ოპერაში „აბესალომ და ეთერი“. ასევე ჩემთვის დაუვიწყარია მისი ოტელოს პარტია-როლი ჟ. ვერდის ოპერაში „ოტელო“, თბილისის საოპერო სცენაზე, საქართველოს სახალხო არტისტის, პროფ. დიმიტრი (დოდო) ალექსიძის დადგმით. განსაკუთრებული ოსტატობით შესრულდა მაგრის – ზურაბ სოტკილაგას – და დეზდემონას – საქართველოსა და სსრკ სახალხო არტისტის, დიდი თეატრის სოლისტის მაყვალა ქასრაშვილის მიერ ფინალური – სიკვდილის – სცენა, რომელმაც დიდი ზემოქმედება მოახდინა მსმენელზე და პირადად ჩემზეც (დარბაზიდან ქვითინი ისმოდა). „დატირების“ ამ სცენაში ვიგრძენი ერთი მნიშვნელოვანი რამ – მართალია, ვერდის გენიალური მუსიკა სრულდებოდა მაღალპროფესიულად, Pianissimo(pp)-ზე ფილირებით, მაგრამ ეს არ იყო ძველი იტალიური სკოლის თუნდაც ტექნიკურად უზადოდ „გაკეთებული“ ე.წ. «надрыв». ეს იყო ქართველი კაცის გულის სიღრმიდან ამოსული მეგრულ-სვანური დატირების გულამოსკვნილი, გულამომჯდარი ტირილის ბგერები და აგრეთვე ბუნებრივ სუნთქვაზე დაყრდნობილი „ჩურჩული“.

ზურაბ სოტკილაგას ხმა უსაზღროა და ამიტომ, ვფიქრობ, არ ესაჭიროება ე.წ. „დიაგნოსტიკა“, ისევე, როგორც ეს არ ესაჭიროება **კარუზოს ტენორს (კარუზო**

პუჩინის „ბოჭემაში“ ბანის პარტიასაც კი ასრულებდა). ზურაბ სოტკილავეს ხმა გამოირჩევა კაშკაშა, ულამაზესი მაღალი სასიმღერო ფორმანტით, რომელიც მდიდარია ობერტონებით, სიღრმით, მოცულობით და, ჩემი ვარაუდით, ზურაბ სოტკილავე ასაკის მატებასთან ერთად კვლავ საშუალო – დაბალ – რეგისტრს დაუბრუნდება. აქვე პედაგოგიური თვალსაზრისით საჭიროდ მიმაჩნია, შევჩერდეთ კიდევ ერთ თითქმის ანალოგიურ შემთხვევაზე ქართულ ვოკალურ ხელოვნებაში და განვიხილოთ ცნობილი ქართველი მომღერლის და პედაგოგის – ვალერიან ქაშაკაშვილის მაგალითი.

## ვალერიან ქაშაკაშვილი

ვ. ქაშაკაშვილი დაიბადა



1898 წელს სოფ. ბაღდადში, გარდაიცვალა 1954 წელს, თბილისში. იგი ბავშვობიდან ეუფლებოდა საგალობლებს (ძმებთან ერთად სამ ხმაში მღეროდა, დაბალი ხმით).

1923 წელს (25 წლის ასაკში) ვ. ქაშაკაშვილმა დაამთავრა თბილისის კონსერვატორია, – პროფესორ ა. ჯაყელის კლასი.

1920-25 წლებში, ჯერ კიდევ სტუდენტობის პერიოდიდან, იგი მოღვაწეობდა თბილისის საოპერო თეატრში – წამყვან სოლისტად, ასრულებდა ბარიტონის ხმისთვის განკუთვნილ ურთულეს რეპერტუარს, კერძოდ, ამონასროს – ჯ. ვერდის ოპერაში „აიდა“, ტონიოს – ლეონკავალოს ოპერაში „ჯამბაზები“, აბდულ-არაბის – დ. არაყიშვილის ოპერაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, კიაზოს – ზ. ფალიაშვილის ოპერაში „დაისი“ და სხვა.

1925 წელს (27 წლის ასაკში) მომღერალი დაოსტატების მიზნით მიემგზავრება იტალიაში, ქ. მილანის „ლა სკალას“ საოპერო თეატრში, სადაც

ქაშელის, ან ტორელის ფსევდონიმით მეცადინეობს ცნობილი იტალიელი მანესტროს – მარიო სამარკოს ხელმძღვანელობით.

1928 წელს (30 წლის ასაკში) ვ. ქაშაკაშვილი მიიწვიეს რომის და გენუას საოპერო თეატრებში, სადაც მომღერალმა შეასრულა ბარიტონის წამყვანი პარტიები.

აღსანიშნავია, რომ 1928-1948 წლებში (30-50 წლის ასაკში) ვ. ქაშაკაშვილი კვლავ მოღვაწეობს თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო აკადემიურ საოპერო თეატრში.

იმდროინდელი პრესა საუბრობდა მომღერლის ხავერდოვანი, ლამაზი ტემბრის ხმის შესახებ. საყურადღებოა, რომ ამ წლების განმავლობაში, 1932-1938 წლებში (34-40 წლის ასაკში) ვალერიან ქაშაკაშვილი აფართოებს, ამდიდრებს თავის რეპერტუარს და ასრულებს მხოლოდ დრამატული ტენორისთვის განკუთვნილ პარტიებს, ხოლო 1938 წელს (40 წლის ასაკში) მომღერალი კვლავ უბრუნდება ბარიტონალურ პარტია-როლებს. როგორც პროფესიონალებისთვის, ასევე მსმენელისათვის განსაკუთრებით საყურადღებო გახდა ვალერიან ქაშაკაშვილის მიერ შესრულებული მავრის – ოტელოს დრამატული ტენორის პარტია-როლი, ჯ. ვერდის ოპერაში „ოტელო“, ვინაიდან მომღერალი ამავე ოპერაში ბრწყინვალედ ასრულებდა იაგოს – ბარიტონის – პარტიასაც.

ცნობილია, მომღერლისგან რა ემოციურ და ფსიქოლოგიურ დატვირთვას მოითხოვს ოტელოს და ასევე იაგოს, სრულიად საწინააღმდეგო, როგორც ვოკალურად, ასევე სამსახიობო ოსტატობის თვალსაზრისით, – პარტიების შესრულება. უდავოა, რომ მხოლოდ მაღალი პროფესიონალიზმით – ბრწყინვალე ვოკალური სკოლით, ულამაზესი ხმით, ფართო დიაპაზონით, ნიჭიერებით შეძლო

მომდერალმა ამ ურთულესი, ხასიათის და ტესიტურის თვალსაზრისით სრულიად ურთიერთსაწინააღმდეგო პარტია-როლები შესრულება.

ვ. ქაშაკაშვილის რეპერტუარი მოიცავს თითქმის 30 საოპერო (როგორც ბარიტონის, ასევე ტენორის) პარტიას.

შესანიშნავი ქართველი მომდერალი პარალელურად ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, ჯერ – დ. არაყიშვილის სახ. სახელმწიფო მუსიკალურ სასწავლებელში, ხოლო შემდგომ – ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში. მის კლასში აღიზარდა არაერთი ცნობილი ქართველი მომდერალი.

აქვე მინდა გამოვთქვა ჩემი მოკრძალებული აზრი იმის შესახებ, რომ ჩვენს მიერ განხილული – რეპერტუარის გაფართოების, ე.წ. „გამდიდრების“ – ურთულესი პროცესი დიდი წარმატებით წარიმართა როგორც პროფ. ვალერიან ქაშაკაშვილის, აგრეთვე – ზურაბ სოტკილაშვილის შემოქმედებაში. პროფესორ ნოდარ ანდელუაძის სიტყვებით: „იტალიაში მოპოვებული სკოლა და საშემსრულებლო გამოცდილება – ვ. ქაშაკაშვილმა შესანიშნავად შეურწყა თავის სასიმდერო მაღალნიჭიერებას და განავრცო პედაგოგიურ მოღვაწეობაში“. ვფიქრობ, იგივე სიტყვებით შეგვიძლია შევაფასოთ ზ. სოტკილაშვილის შემოქმედებაც.

ასეთივე მაგალითი გვხვდება საოპერო ლეგენდის – პლასიდო დომინგოს შემოქმედებაში. ცნობილი ტენორი – მომდერალი, მავსტრო და დირიჟორი სულ მალე მსოფლიო მსმენელის წინაშე წარდგება, როგორც ბარიტონი – რიგოლეტოს პარტიით, ვერდის ოპერაში „რიგოლეტო“.

## გიორგი გოგიჩაძე

მნიშვნელოვნად და საინტერესოდ მიმაჩნია ჩემი მეორე პედაგოგის და



საკანდიდატო დისერტაციის ხელმძღვანელის – საქართველოს დამსახურებული არტისტის, პროფესორ **გიორგი გოგიჩაძის** პედაგოგიკის ძირითადი მეთოდური საკითხები. პროფესორი გ. გოგიჩაძე იყო თბილისის ოპერისა და ბალეტის წამყვანი სოლისტი (ბანი), ასრულებდა იმ წლების რეპერტუარის ყველა წამყვან პარტიას: ბორისი, პიმენი (მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“), მეწისქვილე (დარგომიშსკის „ალი“), ივან სუსანიანი (გლინკას „ივან სუსანიანი“), გრემინი (ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“), ფარაონი (ვერდის „აიდა“), მეფისტოფელი (გუნოს „ფაუსტი“), როკო (ბეთჰოვენის „ფიდელიო“), როსტევანი (მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“), აბიო მეფე (ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“), მასრების მეფე (ბუკიას „დაუპატიებელი სტუმრები“), ცანგალა (ფალიაშვილის „დაისი“) და სხვ.

გ. გოგიჩაძის პედაგოგი, როგორც აღნიშნულია სქემაში, იყო გამოჩენილი ქართველი მომდერალი – პროფესორი

**ო. ბახუტაშვილი-შულგინა – დიდი იტალიელი მავსტროების – ტეკის, რონცის, ბროჯის, აგრეთვე პრიანიშნიკოვის მოსწავლე.**

ამგვარად, პროფესორ გ. გოგიჩაძეს პროფესიული ვოკალური სკოლა ჩამოუყალიბდა იტალიურ და რუსულ კლასიკურ ვოკალურ სკოლასა, ქართულ ხალხურ და აგრეთვე ქართულ კლასიკურ მუსიკაზე დაყრდნობით.

XX საუკუნის 30-იან წლებში გ. გოგიჩაძე მოღვაწეობდა ქ. მოსკოვის რადიო-კომიტეტში, შემდეგ სოლისტად დიდი თეატრის საოპერო სტუდიაში, სადაც წარმატებით ასრულებდა ბორის გოდუნოვის პარტიას მ. მუსორგსკის ოპერაში „ბორის გოდუნოვი“; ფლობდა ლამაზი ტემბრის ხმას, შესანიშნავ სცენურ გარეგნობას, არტისტიზმს, განსაკუთრებით დიქციას და ორთოქიას (გამორჩეოდა

თანხმობის წარმოქმნის მაღალი კულტურით), მის მიერ ნამდერ ყოველ მუსიკალურ ფრაზაში მომღერალი-პედაგოგი ნიუანსირებით გამოხატავდა ნაწარმოების სტილს, ეპოქას, ხასიათს.

მომღერალი გ. გოგიჩაძე განსაკუთრებული აღმაფრენით ასრულებდა დ. არაყიშვილის, შ. მშველიძის, ს. რახმანინოვის, პ. ჩაიკოვსკის, მ. მუსორგსკის უროულეს რომანსებს, არიებს, კანტატებს.

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ყოველი წარმატებული კონცერტი, ყოველი ფაქიზი მუსიკალური ფრაზა დამუშავებული იყო ბრწყინვალე მუსიკოსის – გიორგი გოგიჩაძის მეუღლის – კონცერტმაისტერისა და საქართველოს დამსახურებული არტისტის, ზ.ფალიაშვილის სახ. მე-2 სამუსიკო სასწავლებლის პედაგოგის – **რახილ გლეზერის** მიერ.

რახილ გლეზერი ქ. მოსკოვის რადიო-კომიტეტში და სახელმწიფო ფილარმონიაში მოღვაწეობდა ისეთ გამოჩენილ მომღერალთან, როგორც იყო ლეონიდ ლემეშევი, აგრეთვე სხვებთან; ხოლო თბილისში – სსრკ და საქართველოს სახალხო არტისტთან, პროფესორ სანდრო ინაშვილთან; რსფსრ და საქართველოს სახალხო არტისტთან – დავით გამრეკელთან; საქართველოს სახალხო არტისტთან – მერი ნაკაშიძესთან; საქართველოს დამსახურებულ არტისტთან – თამარ (ტალია) ბახტაძესთან; საქართველოს სახალხო არტისტთან – ლეილა გოცირიძესთან; საქართველოს და უკრაინის სახალხო არტისტთან, პრადის, სოფიის, ტოკიოს ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატთან, პირველი პრემიისა და გრან-პრის მფლობელთან – ლამარა ჭყონიასთან და აგრეთვე ჩვენთან – მათ მოსწავლეებთან – ეს იყო ნამდვილი მუსიკალური აკადემია.



**რახილ გლეზერი** – საქართველოს დამსახურებული არტისტი  
კონცერტმაისტერი – პედაგოგი  
**გიორგი გოგიჩაძე** – საქართველოს დამსახურებული არტისტი, თბილისის  
კონსერვატორიის პროფესორი

გ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში ასპირანტურაში სწავლების პერიოდში პროფესორ გ. გოგიჩაძის კლასში გამოიკვეთა პედაგოგის ძირითადი მოთხოვნები:

1. ხმის ტემბრი, დიაპაზონი, სიძლიერე;
2. მუსიკალური სმენა, შესრულების მანერა;
3. საერთო კულტურის დონე;
4. სცენური გარეგნობა;

5. არტიზმი, ემოციურობა;
6. გაწონასწორებული ფსიქიკა.

რაც შეეხება მეთოდურ საკითხებს, გ. გოგიჩაძის აზრით, დამწყებ სტუდენტთან მუშაობის პროცესში სიფრთხილეა საჭირო (განსაკუთრებით, ჭაბუკი ახალგაზრდების ხმებთან):

1. „ბგერის“ კულტურა (დაძაბულობის გარეშე);
2. სიტყვის როლი მუსიკალურ ფრაზაში;
3. სუნქვა – (კოსტო-აბდომინალური);
4. საარტიკულაციო აპარატის მოწესრიგება;
5. „გარდამავალი“ ბგერების გათანაბრება;
6. „მაღალი“ და „დაბალი“ ფორმანტას გამომუშავება;
7. ზომიერი ვიბრატოს გამომუშავება;
8. „მოხურვის“ პროცესი (სარეზონანტორო აპარატის გამოყენებით);
9. „მაღალი პოზიციის“ მონახვა;
10. ზომიერი ემოციური დატვირთვა (ფორსირების გარეშე);
11. ემოციურ ფონზე მთლიანი ხასიათის შერეული სუნთქვა დიაფრაგმაზე დაყრდნობით;
12. მაღალი ხმების დიაპაზონის ზომიერი თანდათანობითი განვითარება;
13. ყოველი მუსიკალური ფრაზის შინაარსობრივი გააზრება;
14. სიტყვისთვის მნიშვნელოვანი როლის მინიჭება;
15. ვოკალიზის მაგივრად ნაწარმოების (რომანსის, არიის) შესწავლა სხვადასხვა ხმოვან ბგერაზე (სიტყვების გარეშე);
16. მომრგვალებული ბგერების გამომუშავება ხმის შუა რეგისტრში;
17. მაღალ რეგისტრში – უკიდურესად ძლიერი, ემოციური, თავისუფალი, ე.წ. „კაშკაშა“ ბგერის გამომუშავება, რასაც ეწოდება მაღალი სასიმღერო ფორმანტა;
18. უკიდურესად მაღალი ბგერის ფილირების პროცესი მიმდინარეობდა და იხვეწებოდა რახილ გლეზერთან ერთად, რომელიც სტუდენტისგან მოითხოვდა ვიოლინოს უღერადობის ელფერის და ვიოლინოს ბგერის მაღალი პოზიციის გამოცემას ხმაში.

პროფესორი გ. გოგიჩაძე ეწეოდა სამეცნიერო მოღვაწეობას. ხშირად ღებულობდა მონაწილეობას ვოკალისტთა საქართველოს და საკავშირო კონფერენციებში, სტუდენტების ჩვენებით და ჩვენი, მისი ასპირანტების მონაწილეობით. გამოქვეყნებული აქვს წიგნები და სამეცნიერო შრომები.

მისი შრომები ძირითადად ეხებოდა სუნთქვას, ქართული და რუსული ენების სპეციფიკას სიმღერის პროცესში, დიქციასა და ორთოეპიას, ბგერისა და შესრულების კულტურას.

მოსკოვში გ. გოგიჩაძის კონსულტანტი იყო გამოჩენილი რუსი მუსიკისმცოდნე – თეორეტიკოსი, პროფესორი ლეონიდ ლუოვი. პროფესორ გოგიჩაძის ხელმძღვანელობით არაერთმა თაობამ დაამთავრა კონსერვატორია და ზ. ფალიაშვილის სახელობის „ნიჭიერთა“ მუსიკალური ათწლედი.

პროფესორი გ. გოგიჩაძე იყო ორი დისერტაციის – თბილისის კონსერვატორიის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პროფესორ ივეტა გერსამიას და ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, თეატრალური უნივერსიტეტის პროფესორის - ჟანა თოიძის ხელმძღვანელი.



## დავით ანდღულაძე



ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, სოლო სიმღერის კათედრაზე ასპირანტურაში სწავლის პერიოდში საშუალება მიქონდა, თვალი შედექნებინა კონსერვატორიის პედაგოგების სამუშაო პროცესისთვის. კერძოდ, ხშირად ვესწრებოდი პროფესორების – დავით ანდღულაძისა და ნოდარ ანდღულაძის ღია გაკვეთილებს, მოხსენებებს, აგრეთვე სიმპოზიუმებს, რომელთა მუშაობაში თავადაც ვღებულობდი მონაწილეობას.

პროფესორი დავით იასონის ძე ანდღულაძე (დრამატული ტენორი) – სსრკ სახალხო არტისტი, სსრკ სახელმწიფო და ზ. ფალიაშვილის სახ. პრემიების ლაურეატი, თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის სოლისტი; თბილისის ვანო სარაჯიშვილის

სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის სოლო სიმღერის კათედრის გამგე.

დ. ანდღულაძე დაიბადა 1859 წელს სოფ. ბახვში, სადაც დღემდე ფუნქციონირებს დავით ანდღულაძის სახელობის კულტურის სახლი. აქ აღიზარდა არაერთი გამოჩენილი ქართველი მუსიკოსი. ამავე კულტურის სახლში დ. ანდღულაძე ბავშვობაში გუნდში მღეროდა ქართულ ხალხურ სიმღერებს. როგორც იმდროინდელი პრესა აღნიშნავდა, ის ფლობდა ლამაზი ტემბრის, ძლიერ, „წკრილა“, ვერცხლისებურ ხმას. განსაკუთრებით ეხერხებოდა „დახვეული კრიმანჭული“, რაც მეტად მნიშვნელოვანია ტენორებისათვის.

1922 წელს, 17 წლის ასაკში, დ. ანდღულაძე იწყებს მეცადინეობას პროფესორ ევგენი ვრონსკის კლასში. პროფესორი ვრონსკი, როგორც ცნობილია, აღტაცებული იყო დ. ანდღულაძის ხმით, შრომისმოყვარეობით, ნიჭით. ვრონსკი თავის მოგონებებში წერდა: „ანდღულაძემ გამოამუღავნა ბგერის ინტონაციური სიზუსტე და რიტმის თანდაყოლილი გრძნობა და სიძინჯე“<sup>1</sup>.

1920-1925 წლებში ქ. ბათუმში პროფესორმა ე. ვრონსკიმ დააარსა ვოკალური სტუდია, სადაც საოპერო სპექტაკლებში მონაწილეობდა დავით ანდღულაძე.

ვოკალისტებისთვის საყურადღებოა ის, რომ მომღერლის ხმა გასაოცარი სისწრაფით ვითარდებოდა სწავლების პერიოდში. მომღერალმა კონკონეს 75 ვოკალიზი შეისწავლა. პედაგოგიური თვალსაზრისით ამ მეთოდმა ნამდვილად გაამართლა და დაახქარა ახაგაზრდა მომღერლის ხმის განვითარება [როგორც ცნობილია, ძველი იტალიური ვოკალური სკოლა ძირითადად ეყრდნობოდა ვოკალიზების – სავარჯიშოების სწავლებას, რაც გათვლილი იყო „გრძელვადიანი“ – 7 წლიანი სწავლების პროცესზე].

1926 წლიდან დავით ანდღულაძე თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი სოლისტი ხდება.

1927-29 წლებში იგი მოსკოვის კ. სტანისლავსკის და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახ. მუსიკალური თეატრის სოლისტია.

აღსანიშნავია, რომ შემოქმედებითმა მუშაობამ გამოჩენილ საოპერო რეჟისორ-რეფორმატორთან დიდი წარმატება მოუტანა დ. ანდღულაძეს, როგორც საშემსრულებლო, ასევე პედაგოგიურ მოღვაწეობაში.

კონსტანტინე სტანისლავსკი იმდენად გატაცებული და აღფრთოვანებული იყო

<sup>1</sup> Е. А. Вронский - „Давид Андгуладзе - ученичество и актерство“. 1922-1936

ახალგაზრდა მომღერლის მდიდარი ხმითა და სამსახიობო მონაცემებით, რომ დ. ანდლულაძეს აჩუქა საკუთარი პორტრეტი თბილი წარწერით (პორტრეტი დაცულია დ. ანდლულაძის სახლ-მუზეუმში, თბილისში).

ვფიქრობ, ვოკალისტებისთვის საყურადღებოა ის ფაქტი, რომ კ. სტანისლავსკი თვითონ მუშაობდა დავით ანდლულაძესთან ოტელოს (ჯ. ვერდის ოპ. „ოტელო“), გერმანის (პ. ჩაიკოვსკის ოპ. „პიკის ქალი“), ხოზეს (ჟ. ბიზეს ოპ. „კარმენი“) პარტია-როლებზე.

მომღერლის უთუოდ ბრწყინვალე ხმა და ნიჭი გახდა დიდი რეჟისორის შთაგონების წყარო, რის შედეგადაც გამოიძერწა ძლიერი სახეები, როგორც ვოკალური, ასევე საშემსრულებლო-სამსახიობო თვალსაზრისით.

1933-35 წლებში დავით ანდლულაძე მოსკოვის დიდი თეატრის სოლისტია და სცენაზე წარმატებით ასრულებს გერმანის და ოტელოს პარტიებს. იმდროინდელი რუსული პრესა აღტაცებით აღნიშნავდა ახალგაზრდა მომღერლის – დრამატული ტენორის – ხმის სიძლიერეს, მდიდარი ტემბრის ჟღერადობას, ემოციურობას, სამსახიობო ნიჭს. 1950-54 წლებში გამოჩენილმა რუსმა მომღერალმა, დიდი თეატრის სოლისტმა, სსრკ სახალხო არტისტმა – დებორა პანტოფელ-ნიჩეცკაიამ (სოპრანო) თბილისში პირად საუბარში მითხრა, რომ დიდ თეატრს არ ხსომებია ისეთი გერმანი, როგორც იყო დავით ანდლულაძე.

ცხადია, შემთხვევითი არ არის ის მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტი, რომ პროფ. დავით ანდლულაძის კლასში აღზრდილმა და ჩამოყალიბებულმა, პროფესიული ვოკალური სკოლის მესამე თაობის ბრწყინვალე ტენორებმა – ზურაბ ანჯაფარიძემ, ზურაბ სოტკილავეამ, ნოდარ ანდლულაძემ – მოსკოვის დიდი თეატრის სცენაზე შეასრულეს თავიანთი დიდი მასწავლებლის რეპერტუარი – გერმანის, ოტელოს, ხოზეს პარტიები. ცნობილია ზურაბ ანჯაფარიძის გამარჯვება გერმანის პარტიაში, – ფილმისთვის „პიკის ქალი“ (კონკურსში მონაწილეობდა 21 ტენორი).

1935 წლიდან დ. ანდლულაძე აგრძელებს საოპერო მოღვაწეობას თბილისის საოპერო თეატრში, სადაც ასევე წარმატებით ასრულებს ოტელოს, გერმანის, მანრიკეს, კავარადოსის, დონ ხოზეს, კანიოს, რადამესის და ბევრ სხვა პარტიას. როგორც პრესა აღნიშნავდა, დავით ანდლულაძე შეუდარებელი იყო აბესალომის პარტია-როლში (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“). ქართული რეპერტუარიდან დ. ანდლულაძე ასევე წარმატებით ასრულებდა ტარიელის პარტიას შ. მშველიძის ოპერაში „ამბავი ტარიელისა“ (პირველი შესრულება).

თბილისის პრესა განსაკუთრებით აღფრთოვანებული იყო ანდლულაძის ხმის სიძლიერით, ლამაზი ტემბრით, ფართო დიაპაზონით, ემოციურობით, მსახიობური ოსტატობით. როგორც ცნობილია, დ. ანდლულაძის ხმა შესწავლილია სპექტრალურად, სადაც ობერტონების მოცულობით, ხმის სიხშირით, და სხვა პარამეტრებით მისი ხმა შედარებულია ისეთი მსოფლიო მნიშვნელობის იტალიელი მომღერლის ხმასთან, როგორც იყო კარუზო<sup>1</sup>.

საყურადღებოა პროფესორ დავით ანდლულაძის შეხედულება იმ პედაგოგის მეთოდის შესახებ, რომელთანაც იგი არც თუ ისე დიდხანს აგრძელებდა მეცადინეობას. ეს იყო იტალიიდან, კერძოდ, მილანიდან მოწვეული მანესტრო – ემილიო ვაგი. დ. ანდლულაძე თავის მოგონებებში წერს: „მანესტროს უყვარდა ხმის ზედმეტი ჟღერადობით დატვირთვა, ფორსირება – ვარჯიშის პროცესში, მაგრამ ამავე დროს მოითხოვდა ფაქიზ ფრაზირებას, ვინაიდან კარგი მუსიკოსი იყო“. ახალგაზრდა მომღერალს გაუჭირდა მანესტროსთან მუშაობა და ის კვლავ განაგრძობდა მეცადინეობას თავის პედაგოგ ევგენი ვრონსკისთან, რომელმაც აღუდგინა დ. ანდლულაძეს ხმაში ის იშვიათი თვისებები, რაც ბუნებით ჰქონდა მომღერალს – „სიკაშკაშე“, „ვერცხლისებური“ ჟღერადობა.

1926 წელს სანდრო ახმეტელის დადგმითა და ივანე ფალიაშვილის დირიჟორობით

<sup>1</sup> ი. ათანელოვი „დავით ანდლულაძე“ თბ. „ხელოვნება“ 1978.

ასევე ავტორეფერატი Атанелов Исаак Хаймович. Исполнительская деятельность и вокально-педагогические принципы Д.Я.Андгуладзе и его учеников. Тбилиси: 1976.



დავით ანდლულაძე –  
ოტელოს პარტია,  
ვერდის ოპერიდან „ოტელო“

დავით ანდლულაძე მღერის რიჩარდის ურთულეს პარტიას ვერდის ოპერიდან „ბალ-მასკარადი“. პრესაში შეფასებული იყო მომღერლის უნიკალური, ხავერდოვანი ხმა – ყოველ რეგისტრში თანაბარი ჟღერადობით, მუსიკალური ფრაზის სიმკვეთრით და დიდი ემოციურობით.

1946 წელს გამოჩენილი მომღერალი იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

1967 წელს მაესტრო – პროფესორი დ. ანდლულაძე დაინიშნა თბილისის კონსერვატორიაში სოლო სიმღერის კათედრის გამგედ, სადაც მოღვაწეობდა 1973 წლამდე (სიცოცხლის ბოლომდე).

საჭიროდ მიმაჩნია, გამოვეყო პროფესორ დავით ანდლულაძის ვოკალური სკოლის ის ძირითადი მეთოდური საკითხები – პოსტულატები, რომელთა გათვალისწინებითაც აღიზარდა გამოჩენილი მომღერლების არაერთი თაობა.

დავით ანდლულაძე – პედაგოგი – პირველ რიგში ეყრდნობოდა თავისი მაესტროს – პროფესორ ევგენი

ვრონსკის პრინციპებს, სავარჯიშოებს; აგრეთვე იტალიურ და რუსულ ვოკალურ სკოლას, რომელზე დაყრდნობითაც მან შემდგომ განავითარა ქართული მდიდარი მუსიკალური და ვოკალური კულტურა:

I – სუნთქვის ფლობა (სასიმღერო სუნთქვის ტიპებს შორის სასურველად მიაჩნდა მხოლოდ „შერეული“, ე.ი. გულმკერდ-დიაფრაგმული სუნთქვა);

II – უფერული, ღია „ბგერის“ უარყოფა;

III – ბგერის „მოხურვის“ ფლობა (რეზონატორების გამოყენებით);

IV – ვოკალური ტექნიკის და საშემსრულებლო კულტურის შერწყმა;

პროფესორი დ. ანდლულაძე აღზრდილი იყო პროფესორ სონკისა და პროფესორ პასხალის დი სუვესტროს ურთულეს სავარჯიშოებზე.

სასიმღერო სუნთქვის დაუფლების ყოველი მეთოდი პროფესორ დ. ანდლულაძეს გამოყენებული ჰქონდა სტუდენტის ხმის კატეგორიის, მუსიკალური ნიჭის გათვალისწინებით. მეტად საყურადღებოა, რომ დ. ანდლულაძე სავარჯიშოების შესრულებისას სტუდენტებს აჩვენდა პაერის მცირე რაოდენობით ჩასუნთქვას: „სწორად დაყენებული სუნთქვა უნდა ეხმარებოდეს დამწყებ მომღერალს ყველა ხმისქმნადი ორგანოს მუშაობის შინაგანი თავისუფლების შეგრძნებაში“<sup>1</sup>.

დ. ანდლულაძე სამეცნიერო შრომებში და პრაქტიკაში იყენებდა ლ. ბოგოდუროვის, ი. ნაზარენკოს, ლ. რაბოტნოვის კვლევებს.

პროფესორი დავით ანდლულაძე, როგორც საშემსრულებლო, ასევე პედაგოგიურ პრაქტიკაში, კერძოდ – ვოკალური მხატვრული სახის შექმნის პროცესში, იყენებდა თავისი პედაგოგის – კონსტანტინე სტანისლავსკის მეთოდიკას. კ. სტანისლავსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ყოველივე რთული უნდა ვაქციოთ იოლ პროცესად, ხოლო იოლი – ზეიმად. პროფესორ დ. ანდლულაძის ყოველი „ღია“ გაკვეთილი თავის მოწაფეებთან – მომავალში გამოჩენილ მომღერლებთან, მართლაც ნამდვილი ზეიმი იყო.

<sup>1</sup> დ. ანდლულაძე, რეზონატორები და სუნთქვა, მოხსენება წაკითხული ვოკალის მეთოდისტთა საკავშირო სემინარზე, 1963 წელი, მოსკოვი (ხელნაწერი)

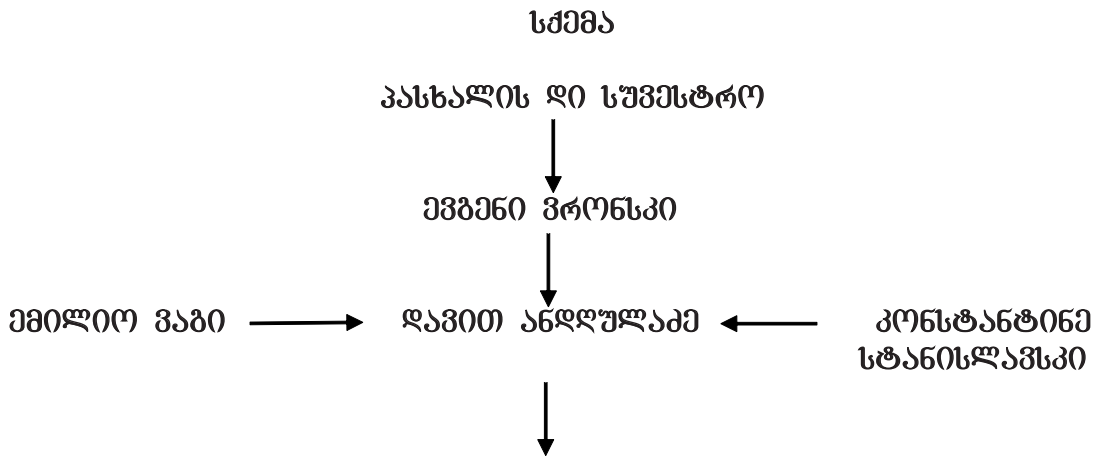
სასურველია, გავიცნოთ დავით ანდლულაძის მდიდარი შემოქმედებითი რეპერტუარი. როგორც ვოკალური, ასევე სამსახიობო თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია:

აბესალომი (ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“),  
ტარიელი (შ. მშველდის „ამბავი ტარიელისა“),  
კანიო (ლეონკავალოს „ჯამბაზები“),  
რადამესი (ვერდის „აიდა“),  
დონ ხოზე (ბიზეს „კარმენი“),  
გერმანი (ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“),  
ოტელო (ვერდის „ოტელო“),  
მანრიკო (ვერდის „ტრუბადური“),  
კავარადოსი (პუჩინის „ტოსკა“),  
პინკერტონი (პუჩინის „ჩიო-ჩიო-სანი“),  
რაული (პუჩინის „ბოჰემა“),  
სამსონი (სენ-სანსის „სამსონი და დალილა“),  
ვერთერი (მასნეს „ვერთერი“),  
არნოლდი (როსინის „ვილჰელმ ტელი“),  
ლეგო (რიმსკი-კორსაკოვის „მაისის ღამე“),  
ცრუ ლიმიტრი (მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“),  
შოთა რუსთაველი (არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“),  
ზაქრო (ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“),  
გელა (ი. ტუსკიას „სამშობლო“).



**პროფესორი დავით ანდლულაძე სტუდენტებთან:**  
მარცხნიდან ნოდარ ანდლულაძე,  
ზურაბ ანჯაფარიძე

## დავით ანდღულაძის ვოკალური



### ნოდარ დავითის ძე ანდღულაძე



პროფესორი ნოდარ დავითის ძე ანდღულაძე დაიბადა 1927 წელს, თბილისში.

საქართველოს სახალხო არტისტი; ზ. ფალიაშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის თეატრის წამყვანი სოლისტი (დრამატული ტენორი); ზ. ფალიაშვილის სახელობის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი; საქართველოს პედაგოგიურ მეცნიერებათა აკადემიისა და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა ქართული ვოკალური კულტურის ფონდის პრეზიდენტი; ფილოლოგიის დოქტორი [სტაჟირება გაიარა მილანის საოპერო თეატრში „ლა სკალა“ (პედაგოგი ჯ. ბარა); დაამთავრა ვ. სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (პროფესორ დავით ანდღულაძის (მამის) კლასი)].

ნოდარ ანდღულაძე ფლობდა ძლიერ, ობერტონებით მდიდარ ლირიკულ-დრამატულ ტენორს, აგრეთვე თავისუფალ, უკიდურესად მაღალი ბგერების

სასიმღერო ფორმანტას (ამგვარ ბგერას მუსიკალური რეცენზენტები „კაშკაშას“, „ფოლადისებურს“ უწოდებენ).

მომღერლის მდიდარი საოპერო და საკონცერტო შემოქმედებითი რეპერტუარი იქმნებოდა მისი პედაგოგიური და სამეცნიერო-კვლევითი მოღვაწეობის პარალელურად.

გთავაზობთ პროფესორ ნოდარ ანდღულაძის ძირითად რეპერტუარს:

აბესალომი – ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“;

მალხაზი – ზ. ფალიაშვილის „დაისი“;

ტარიელი – შ. მშველიძის „ამბავი ტარიელისა“;

მინდია – ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“;

არზაყანი – ო. თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცება“;

გერმანი – პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“;

რადამესი – ჯ. ვერდის „აიდა“;

ოტელო – ჯ. ვერდის „ოტელო“;

მანრიკო – ჯ. ვერდის „ტრუბადური“;

ჰერცოგი – ჯ. ვერდის „რიგოლეტო“;  
 ედგარი – დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმური“;  
 კანო – ლეონკავალოს „ჯამბაზები“;  
 ტურიდუ – მასკანის „სოფლის ღირსება“;  
 ლოენგრინი – ვაგნერის „ლოენგრინი“;  
 ჰეროდუ – რ. შტრაუსის „სალომე“, და სხვა.

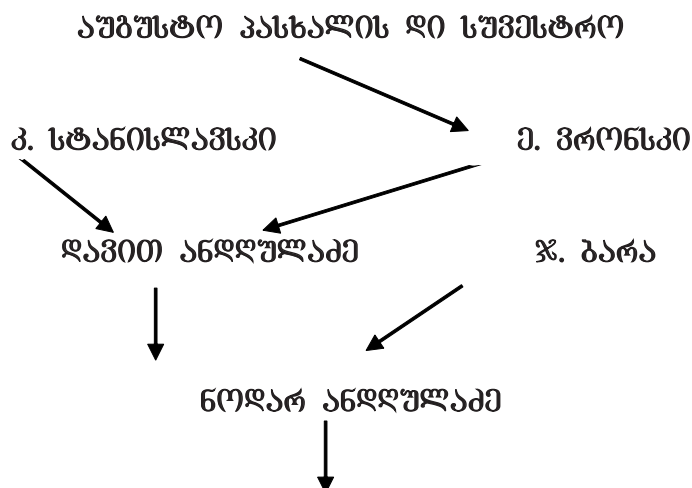
მინდა მოვიყვანო ნ. ანდლულაძის უნიკალური ხმის ერთ-ერთი საინტერესო შეფასება:

„ანდლულაძის გამოსვლა მანრიკოს როლში ბუქარესტის საოპერო თეატრში ადასტურებს ვოკალური სკოლის დიდ მიღწევებს. უდიდეს შესაძლებლობათა მქონე ლირიკულ-დრამატული ტენორი თანაბრად ძლიერი იყო როგორც ლირიკულ პასაჟებში, ასევე მოზღვავებული ვნებათაღელვით აღსავსე სცენებში, სადაც მისი ბრწყინვალე „მაღლების“ მქონე ხმა იძენდა დრამატული კოლორიტის სისავსეს, „მისთვის გახსნილია ბრწყინვალე კარიერის აღმავალი გზა“ (1963 წ.)

ნ. ანდლულაძის ბრწყინვალე „მაღლებს“ – ე.ი. ხმის მაღალ სასიმღერო ფორმანტას ახასიათებს უნიკალური ხმის ტემბრის მდიდარი ობერტონები, სიღრმე, მოცულობა, „გადაფრენა“, „ქმედითი“ სიმღერა, ფართო დიაპაზონი, სიძლიერე, რაც დამახასიათებელია ხოლმე მსოფლიო მნიშვნელობის მომღერალთა ხმებისთვის.

საჭიროდ მიმაჩნია სქემის წარმოდგენა, რომელიც ასახავს გამოჩენილი მომღერალ-მეცნიერის – პროფესორ ნოდარ ანდლულაძის „გენეალოგიური“ ჩამოყალიბების პროცესს.

#### სქემა №4



1. **თეიმურაზ გუგუშვილი** – საოპერო თეატრის სოლისტი, საქართველოს სახალხო არტისტი, საქართველოს სახელმწიფო და ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, სტაჟირება გაიარა მილანის თეატრში „ლა სკალა“;

2. **ნუგზარ გამგებელი** – თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი, ვოკალისტთა საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი: ვინიასის (ბარსელონა, პირველი პრემია და გრან-პრი), ალონსოს (მადრიდი, პირველი პრემია), პამპლონის (ესპანეთი, მეორე პრემია, კარერასის სპეციალური პრიზი);

3. **გულნარა კარიაული** – თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი;

4. **გიორგი ონიანი** – თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი, მიუნხენის მუსიკისა და თეატრის უმაღლესი სასწავლებლის ასპირანტი. სტაჟირება გაიარა მილანის თეატრში „ლა სკალა“, I პრემიის ლაურეატი საერთაშორისო კონკურსზე რივა დელ გარდაში (იტალია), მოიპოვა გრან პრი რუმინეთში ტენორების საერთაშორისო კონკურსზე „ტრაიან გროცავესკუ“.

ნ. ანდლულაძის ყოველი სამეცნიერო შრომა, „ღია“ გაკვეთილი, მასტერკლასი თუ სესიაზე გამოსვლა, მეტად მნიშვნელოვანი იყო ვოკალისტებისთვის. ნ. ანდლულაძე კონსულტაციას უწევდა ყოველ კონკურსანტს, მათ შორის, მრავალგზის გრანპრის მფლობელს, I პრემიის ლაურეატს – **ლადო ათანელს**.

აგრეთვე მინდა აღვნიშნო, რომ ბატონმა ნოდარმა ოპონენტობა გაუწია ჩემს საკანდიდატო დისერტაციას თემაზე: „К вопросу становления и развития профессионального вокального искусства в Грузии“ (Тбилиси. 1980).

ნ. ანდლულაძის ფუნდამენტური შრომა – მისი ავტორობით გამოსული წიგნი – „ადამიანი – მომღერალი – Homo cantor“ მნიშვნელოვანი მონაპოვარია არამარტო საქართველოსთვის, არამედ XX-XXI საუკუნის ვოკალური ხელოვნებით დაინტერესებული საერთაშორისო მკითხველისთვის.

ნაშრომში ღრმა ფილოსოფიური და ესთეტიკური რაკურსით არის დანახული და შერწყმული უძველესი და უახლესი ვოკალური ხელოვნების ძირითადი საკითხები. უნიკალურ შრომაში გამოყენებულია როგორც ფილოსოფიური, ასევე მდიდარი ვოკალური სამეცნიერო ლიტერატურა.

პროფესორ ნოდარ ანდლულაძეს ვოკალური ხელოვნების თეორიის, ისტორიის, მეთოდოლოგიისა და მეთოდიკის საკითხებზე მრავალი ნაშრომი აქვს გამოქვეყნებული. გამოყოფ რამდენიმე შრომას, რომლის შესწავლაც სასურველია ვოკალისტი-მაგისტრანტის მიერ:

1. Canto ergo sum - „თეატრალური მოამბე“, 1993 №1-2

2. სიმღერა – მხატვრული სინთეზის პირველსაწყისი ოპერაში (გაზეთი „ქართული კულტურა“, 5, VI, 1992, №9)

3. პრობლემები და ამოცანები (საბჭოთა ხელოვნება, 1969, №7)

4. გაეტანო დონიცეტის „ლუჩია დი ლამერმური“ (საოპერო რეჟისურის თეორიული პრინციპები), ქუთაისი, 1982

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ნ. ანდლულაძის დადგმით და მონაწილეობით – იგი ასრულებდა ედგარის პარტიას, – ანშლაგით გადიოდა ეს სპექტაკლი (ლუჩიას პარტიას ასრულებდა ჩემი სტუდენტი – რესპ. დამს. არტისტი – ფ. ღუნდუა – სოპრანო, ამიერკავკასიის ვოკალისტთა კონკურსების ლაურეატი).

ნ. ანდლულაძის კლასი დაამთავრა 20-მდე სტუდენტმა. 2013 წლამდე ის იყო თბილისის ოპერის თეატრის კონსულტანტი, ასევე მრავალი ვოკალური კონკურსის ჟიურის წევრი (მოსკოვი, ერევანი, ბაქო, სანკტ-პეტერბურგი, თბილისი, ტაშკენტი).

ნოდარ ანდლულაძეს მიღწევები ჰქონდა სამეცნიერო დარგშიც: მისი ხელმძღვანელობით მკვლევარმა სიმონ კიკვაძემ დაიცვა საკანდიდატო დისერტაცია, ხოლო 1984 წელს ის იყო რამდენიმე დისერტაციის ოპონენტი (საქართველოში – ჟ. თოიძე, რუსეთში – მ. კოტლიაროვი, ა. კისელიოვი, ვ. იუშმანოვი, ვ. ჩაპლინი, ნ. ლანსკოი) და სხვები.

2013 წლამდე ნოდარ ანდლულაძე ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის კონსერვატორიაში, კითხულობდა ლექციებს, 2013 წელს რადიო „მუზაში“ მიჰყავდა გადაცემა „Homo Cantor“.

Нодар Андгуладзе



В ПОИСКАХ СМЫСЛА

*Handwritten notes in Georgian:*  
ქონა თორაძე  
ქაქუცაძე  
მ. ბერიძე  
მ. ბერიძე  
ნ. ანდგულაძე  
17.02.04



ИГРАФ  
Москва  
2003

**ნოდარ ანდგულაძის სწავლების მეთოდის ძირითადი პოსტულატებია:**

I – ვოკალში უმნიშვნელოვანესია საშემსრულებლო ესთეტიკა: მეტყველება – სიტყვა და მუსიკის სინთეზირება (ამისკენ ისწრაფვოდნენ სხვადასხვა დროის მუსიკალური რეფორმატორები: მონტევერდი, გლუკი, ვაგნერი, ვერდი, მუსორგსკი);

II – იტალიაში Bel canto-ს ჩასახვისთანავე ჩნდება მუსიკალური ესთეტიკისა და საშემსრულებლო სტილისტიკის ორგანული კავშირი. ამ კავშირს ეფუძნება ნოდარ ანდგულაძის პედაგოგიური კრედი;

III – უმნიშვნელოვანესია მჭიდრო კავშირი ვოკალურ ტექნიკასა და საშემსრულებლო სტილისტიკას შორის. ამ თემაზე (აგრეთვე ე.წ. „ჩუქურთმოვანი სიმღერის“ შესახებ) საინტერესო მოსაზრებები გააჩნია XVIII საუკუნის ვოკალის თეორეტიკოსს – პიერ ფრანჩესკო ტოზის (1723 წ.).

IV – დიდი ყურადღება ეთმობა მუსიკალური დისციპლინების დარგებს;

XIX და XX საუკუნეების ვოკალური ხელოვნების თეორია და მეთოდის ვითარდება მომღერლის ფიზიკური ძალის (ძირითადად, სუნთქვის) და ფიზიოლოგიური განვითარების მიმართულებით. ამ საკითხზე ფართოდ მსჯელობს თავის ცნობილ წიგნში XIX საუკუნის ვოკალის ხელოვნების თეორეტიკოსი და პედაგოგი მანუელ გარსია (შვილი).

ეს პროცესი XX საუკუნეშიც მიმდინარეობს.

1950 წელს ფრანგმა მომღერალმა, ფიზიოლოგმა, აკუსტიკოსმა და მათემატიკოსმა რაულ იუსონმა ჩამოაყალიბა ნეიროქრონაქსიული თეორია. პროფესორი ნ. ანდგულაძე აანალიზებს როგორც იუსონის ნააზრევს, ასევე ვოკალისტებისთვის ისეთ მეტად საჭირო შრომებს, როგორებიცაა: 1955 წელს ლ. დმიტრიევის რენტგენოლოგიური გამოკვლევები ხორხის მდგომარეობის შესახებ სიმღერის პროცესში და სხვ.

პროფესორ ნ. ანდგულაძეს შესწავლილი ჰქონდა ძველი და თანამედროვე მსოფლიო ვოკალური სკოლის თეორეტიკოსთა და პრაქტიკოს მასწავლებელთა

შრომები, რომელთაც ინტენსიურად ამუშავებდა (სხვათაშორის, ორიგინალის ენებზე).

ფიზიოლოგია, განსაკუთრებით კი ფიზიოლოგიური აკუსტიკა, სულ უფრო და უფრო ღრმად შეისწავლის ადამიანის სახმო აპარატს, მის სამეტყველო და საფონაციო მექანიზმებს.

ფაქტობრივად, ჩვენს თვალწინ იქმნება საფონაციო ვოკალური მექანიზმების თეორია.

ნოდარ ანდღულაძის აზრით: „ამ თვალსაჩინო წარმატებების გამო და აგრეთვე ხელოვნების მოვლენათა მხოლოდ ობიექტურ-ექსპერიმენტალური მეთოდებით შესწავლის პოსტულირების გამო ვოკალური მექანიზმების თეორია ცდილობს... გამოაცხადოს თავი ერთადერთ ექსპერიმენტულ, მატერიალისტურ და, მაშასადამე, მეცნიერულ თეორიად. სხვა მიდგომა ვოკალური ხელოვნების თეორიისადმი, ტექნიკური პრობლემებისადმი, მიიჩნევა პირველ რიგში არამატერიალისტურ, სუბიექტურ, არამეცნიერულ, ემპირიულ განზოგადებას უნარმოკლებულ მიდგომად“.

სწორედ ამ კონტექსტში დგება ვოკალური ხელოვნების ზოგადი თეორიის მეთოდოლოგიური თვალსაზრისით შემუშავების პრობლემა. ნ. ანდღულაძე როგორც თავის წიგნებში, ასევე ლექცია-გაკვეთილებზე მიმართავს ძალიან მნიშვნელოვან ავტორებს – ფილოსოფოსებს, ფსიქოლოგებს, მუსიკისმცოდნეებსა და ვოკალის თეორიის სპეციალისტებს. ეს ნაშრომები დასახელებულია ნ. ანდღულაძის ზემოთ ნახსენები წიგნის ბიბლიოგრაფიაში და ჩვენ დაბეჯითებით ვურჩევთ ახალგაზრდა მკითხველს, დაინტერესდეს ამ ლიტერატურით და გაეცნოს მას.

XX საუკუნის მეორე ნახევარსა და XXI საუკუნის დასაწყისში დავით ანდღულაძემ და ნოდარ ანდღულაძემ ვ. სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში სხვა გამოჩენილ პროფესორებთან ერთად სოლო სიმღერის კათედრაზე შექმნეს ძლიერი, საერთაშორისო მასშტაბის, თანამედროვე ქართული პროფესიული ვოკალური სკოლა.

საყურადღებოა, რომ საერთაშორისო კონკურსებზე გამარჯვებული ქართველი მომღერლები, ლაურეატები, გრან პრის მფლობელები სტაჟირებას გადიოდნენ იტალიაში, კერძოდ – მილანში, „ლა სკალას“ საოპერო თეატრში – ისეთ გამოჩენილ პედაგოგებთან და მომღერლებთან, როგორებიც არიან ბარა, დომინგო, დირიჟორი მუტი, რეჟისორი ძეფირელი და სხვა გამოჩენილი მოღვაწეები. ყოველი მათგანი აღიარებს ქართულ პროფესიონალურ ვოკალურ სკოლას – საქართველოს



**ნოდარ ანდღულაძე**

ზაქარია ფალიაშვილის ოპერა „დაისი“  
მალხაზის პარტია

უნიკალური ტემბრის ხმებს, ქართველ მომღერალთა მუსიკალურობას, ემოციურობას, ნიჭიერებას, სამსახიობო გარდასახვის უნარს; მათ განსაკუთრებით აღაფრთოვანებთ ქართველი მომღერლების მიერ იტალიური ოპერების ადვილად ათვისება – როგორც მუსიკალური, ასევე ენობრივ-ფონეტიკური თვალსაზრისით.



იტალია, ქ. მილანი, ლა სკალას თეატრი  
ნოდარ ანდღულაძე ვოკალის გაკვეთილზე მასტრო ჯენარო ბარასთან



პეტრე ამირანაშვილი



ნადეჟდა ცომაია



მელეა ამირანაშვილი



ნოდარ ანდლულაძე



მერი ნაკაშიძე



ზურაბ ანჯაფარიძე



დავით გამრეკელი



ნადეჟდა ხარაძე



ელდარ გეწაძე



თეიმურაზ გუგუშვილი



ლელია გოცირიძე



ვლადიმერ კანდელაკი



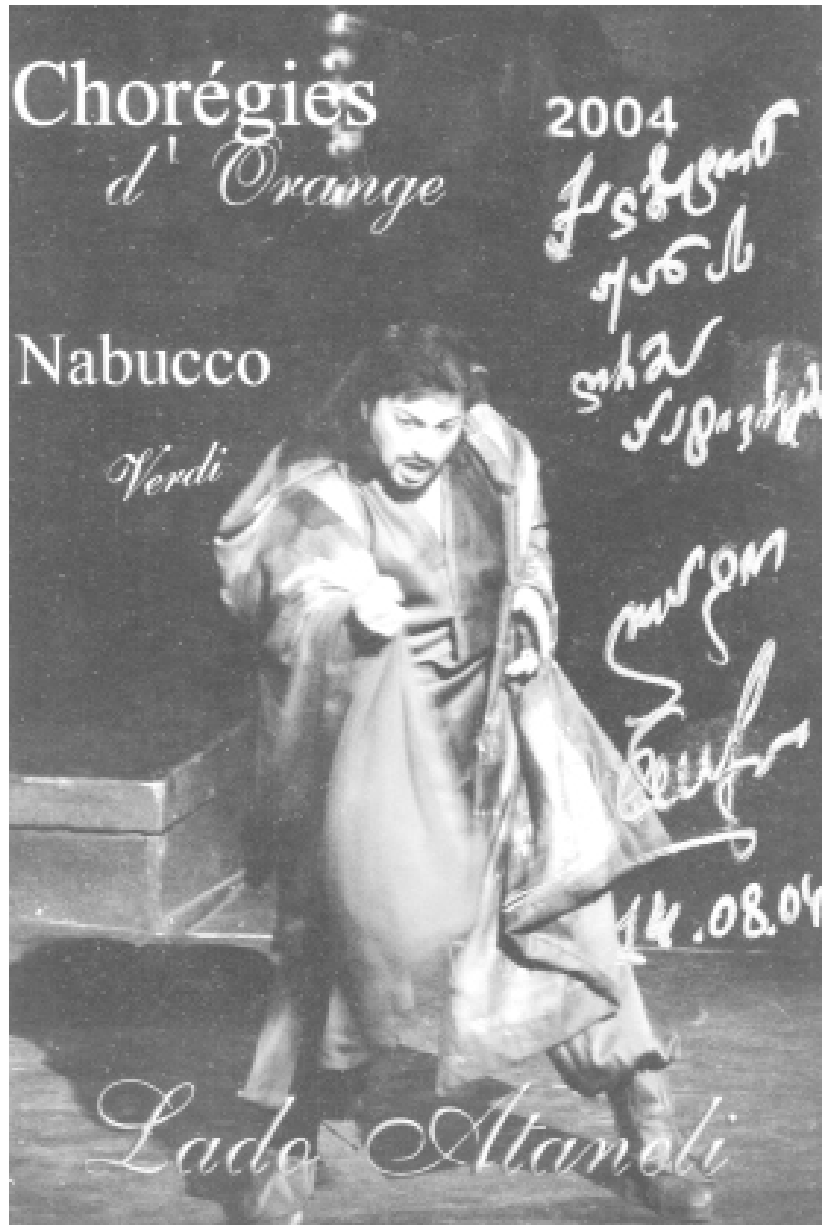
ირინა რატიანი



პაატა ბურჭულაძე



მარცხნიდან: ლადო ათანელი, მანანა ჩიქოვანი, პლაჩიდო დომინგო





ალეკო ზომერიკი



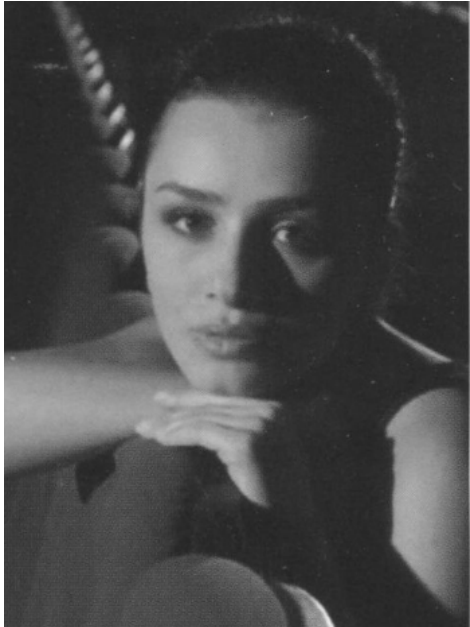
მაია თომაძე



**იანო ალიბეგაშვილი**



**ბაქრი მაისურაძე**



**ქეთევან ქეზოკლიძე**



**ჟანა თოიძე**  
ფილარმონიის სოლისტი



**ნონა შილაკაძე**  
ფილარმონიის სოლისტი

**თანამედროვე ახალი ფორმაციის მომღერალი-მსახიობის ჩამოყალიბების პროცესი „კომპლექსური მეთოდის“ გამოყენებით**

1950 წლიდან საქართველოში განსაკუთრებით სწრაფად ვითარდება პროფესიული ეროვნული ვოკალური სკოლა, რომელიც, როგორც შესავალში აღვნიშნეთ, ჩამოყალიბდა მრავალსაკუნოვან, მრავალხმიან ეროვნულ საერო, ხალხურ, ასევე პროფესიულ – იტალიურ, ევროპულ და რუსულ ვოკალურ სკოლაზე დაყრდნობით.

XX საუკუნის დამლევს და XXI საუკუნის დასაწყისში საქართველოში აღიზარდა არაერთი გამოჩენილი საშუალო და ახალგაზრდა თაობის მსოფლიო მნიშვნელობის მომღერალი-მსახიობი. თითქმის ყოველი მათგანი ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას როგორც საქართველოში, ასევე საზღვარგარეთ, კერძოდ, რუსეთში და დასავლეთევროპულ ქვეყნებში. მათ დიდი წვლილი შეიტანეს ქართული პროფესიული ვოკალური განვითარების და დახვეწის პროცესში.

როგორც აღვნიშნე, მეტად რთულია თანამედროვე მუსიკალური თეატრის და საოპერო ხელოვნებაში ახალი ფორმაციის მომღერალი მსახიობი-მუსიკოსის ფორმირებასთან დაკავშირებული პრობლემები. სწორედ ამგვარი მომღერალი განაპირობებს თანამედროვე კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შესრულების მრავალფეროვან და ამასთანავე უაღრესად ინდივიდუალურ სტილს. იგი ხელს უწყობს ვოკალისტთა შემოქმედებაში ახალი ესთეტიკური შეხედულებების დანერგვას, რაც, თავისთავად, მომღერლის მიერ ე.წ. „უახლესი“ ვოკალური სკოლის ათვისებასთან არის დაკავშირებული. დავეყრდნობი ძირითად ცნებებს და ტერმინებს, რაც პედაგოგებისთვის საყურადღებოდ მიმაჩნია.

ვინაიდან XX საუკუნის ბოლოს და XXI საუკუნის დასაწყისში მსოფლიოს თითქმის ყველა წამყვან საოპერო, მუსიკალურ თეატრში იდგმება ახალი და უახლესი ოპერები, ოპერეტები, მიუზიკლები, კანტატები, საჭიროა ვოკალის პედაგოგიკაში მონახოს ისეთი ახალი ხერხები – მეთოდთა, რომელიც სრულყოფილად ასახავს უახლეს მუსიკალურ ლექსიკას, სტილს, რაც მთავარია, დაძლევს თანამედროვე ტესტირებას. ზოგ შემთხვევაში ახალგაზრდა ვოკალისტი ხდება ახალგაზრდა კომპოზიტორის თანაავტორი.

კომპოზიტორმა უნდა შეისწავლოს მომღერლის ხმის სპეციფიკა (სიძლიერე, დიაპაზონი და ა.შ.), ვინაიდან „უახლესი“ მუსიკა მომღერლისგან მოითხოვს:

1. ჭარბი ინტონაციის გამოყენებას
2. ხმის დიაპაზონის უკიდურესად მაღალი ტესტირების დაძლევას
3. დისკანტის (discantus) ფლობას
4. ჭარბი დისონანსების ათვისებას
5. ჭარბი რეჩიტატივების, მელოდეკლამაციის ათვისებას
6. არატრადიციული ინტერვალების ფლობას
7. პაუზების ჭარბ გამოყენებას
8. გადაჭარბებულ ექსპრესიას შესრულებაში და სხვა.

ვოკალის პედაგოგისთვის ყურადსადებია რეჟისორი-პედაგოგის მოთხოვნების გათვალისწინება, კერძოდ: „გათანამედროვებული“, ახალი საოპერო და მუსიკალური სპექტაკლების დადგმის ხერხების ფლობა, რაც ზოგჯერ დაკავშირებულია უტრირებულ მოძრაობასთან (ცეკვა-პლასტიკა).

ვოკალის გაკვეთილზე, ხმის დაყენების პროცესში შევქმენი მეთოდი, რომელსაც პირობითად „კომპლექსური მეთოდი“ ვუწოდებ.

ვოკალის სწავლების „კომპლექსური მეთოდი“ შემუშავებულია შოთა რუსთაველის სახ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის მუსიკალურ დისციპლინათა კათედრაზე და ზ. ფალიაშვილის სახ. სახელმწიფო II მუსიკალური სასწავლებლის

ბაზაზე, – სოლო სიმღერის განყოფილებაზე.

„კომპლექსურ მეთოდს“ საფუძვლად დაედო ჩემი მრავალწლიანი პედაგოგიური მოღვაწეობის გამოცდილება. თავდაპირველად, ეს მეთოდი მოხსენების სახით წარვადგინე თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო კონფერენციაზე, თეზისების სახით გამოვაქვეყნე 1973 წელს, სათაურით: „სტანისლავსკის სისტემის გამოყენება მომღერლის ხმის დაყენების პროცესში“. საკონფერენციო მოხსენების საილუსტრაციოდ გაიმართა ამ მეთოდით მომზადებული კონცერტი – მონაწილეობდნენ ჩემი კლასის სტუდენტები ინსტიტუტიდან და II სამუსიკო სასწავლებლიდან. მათ საგანგებოდ დამუშავებული ნაწარმოებები შეასრულეს.

ჩემი სამეცნიერო და პედაგოგიური მოღვაწეობა აისახა სადისერტაციო ნაშრომებში:

I საკანდიდატო დისერტაცია: „К вопросу становления и развития профессионального вокального искусства в Грузии“. Автореферат. Тбилиси. 1980.

II სადოქტორო დისერტაცია: „თანამედროვე ქართული საოპერო რეჟისურა და მომღერალი – მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლევს“. ავტორეფერატი. თბილისი. 1997.

ცნობილია, რომ მუსიკალურ რეჟისორებს ესაჭიროებათ მომღერალი, რომელიც მოძრაობაში, რთულ მიზანსცენაში ლაღად, ძალდაუტანებელივ მღერის – განსაკუთრებით მაღალ რეგისტრში.

ვოკალის გაკვეთილზე, სახელდობრ, „ხმის ფორმირების პროცესში“, ყოველივე ამის გათვალისწინებით შეიქმნა „კომპლექსური მეთოდიკა“, რომელიც ეყრდნობა შემდეგ დისციპლინებს:

1. სოლფეჯირება – ნაწარმოების შესწავლა დირიჟორობით;
2. პლასტიკა – ცეკვა (ვოკალური სუნთქვის გამომუშავების პროცესში);
3. სამსახიობო ოსტატობა, კერძოდ: სასიმღერო „ბგერის“, ნიუანსირების ვოკალურ-ტექნიკური საშემსრულებლო გამომუშავების პროცესში;
4. სასცენო მეტყველება, – ვოკალური მეტყველების, კერძოდ – „ქმედითი სიმღერის“ გამომუშავების პროცესში.

ეს დისციპლინები უადვილებს მომავალ მომღერალ-მსახიობს ვოკალურ-ტექნიკური საშემსრულებლო პროცესის ათვისებას, კერძოდ: ხმის წარმართვას. ვოკალური მუსიკის შესრულების ადრინდელი მეთოდისგან განსხვავებით, თანამედროვე „უახლესი“ ვოკალური ნაწარმოებების შესრულება მომღერლისგან მოითხოვს გაძლიერებულ, უტრირებულ „ბგერას“ (განსაკუთრებით მაღალ რეგისტრში).

მიმაჩნია, რომ ამ ურთულესი ამოცანის დაძლევა შეუძლია ისეთ მომღერალ-მსახიობს, რომელიც კარგად ფლობს როგორც ვოკალურ ტექნიკას, ასევე მაღალ დონეზე ფლობს სამსახიობო ოსტატობის და სასცენო მეტყველების მეთოდიკას. ეს „გადაურჩენს“ მომღერალს იოგებს და მთლიან ფიზიკურ მდგომარეობას.

ცნობილია, რომ არაერთ დიდ მომღერალს, რომელიც ფლობდა გამორჩენილი საოპერო რეჟისორის – სტანისლავსკის სისტემას, კერძოდ, მის „მაგიურ“ ტერმინს – თვითკონტროლი („Самоконтроль“), „შეუნარჩუნდა“ თავისი უნიკალური ხმა.

ვოკალის გაკვეთილზე, „კომპლექსური მეთოდის“ გამოყენების პროცესში, სტუდენტებთან ერთად, ძირითადად ყურადღებას ვუთმობ ამ უნიკალურ ტერმინს: „თვითკონტროლი“:

- 1 თვითკონტროლი – ვოკალური ბგერის ემისიის გამომუშავების პროცესში (სუნთქვაზე დაყრდნობით);
2. თვითკონტროლი – ვოკალური მუსიკალური ფრაზის, ე.ი. სუნთქვის განაწილების შესწავლის პროცესში;
3. თვითკონტროლი – უკიდურესად მაღალი ბგერის გამომუშავების პროცესში;
4. თვითკონტროლი – სასცენო მეტყველებიდან ვოკალურ მეტყველებაზე „გადასვლის“ გამომუშავების პროცესში (გასათვალისწინებელია: დიქციის, ორთოპეიის – წარმოთქმის კულტურა);

5. თვითკონტროლი – ვოკალური მეტყველებიდან (ე.ი. ვოკალურ- მუსიკალური ფრაზიდან) რეჩიტატივებზე „გადასვლის“ ტექნიკის გამომუშავების პროცესში (აქ საყურადღებოა სასცენო მეტყველების და სამსახიობო ოსტატობის მეთოდის გამოყენება ერთდროულად, – მუსიკალურ ტექსტზე – მუსიკალურ ფრაზაზე დაყრდნობით);

6. თვითკონტროლი – შემოქმედების პროცესში (რათა არ მოხდეს გადაჭარბებული ემოციური გადატვირთვა, რაც მეტად აზიანებს სახმო იოგებს, ხორხს და მთლიანად სახმო აპარატს).

აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ვოკალის გაკვეთილზე, პირად პრაქტიკაში, რეჩიტატივებზე მუშაობის პროცესში ვიყენებ – სასცენო მეტყველებაზე გამომუშავებულ იმ სავარჯიშოებს, რომლებიც მეხმარებოდა როგორც ქართული, ასევე იტალიური ვოკალური სიტყვის, კერძოდ: თანხმოვნების წარმოთქმაში

მაგალითად:

ქართული მაგარი „რ“ (სიტყვაში – როგორ); იტალიურში „R“ (სიტყვაში – Amare – სიყვარული);

ქართული „ჯ“ (სიტყვაში – ჯარი); იტალიურში „G“ (Gilda) – სიტყვაში – ჯილდა;

ქართული „ძ“ – ძილი, იტალიურში „Z“ ( Zanzara – კოლო).

ქართულში მაგარი „ლ“ – ღომი. იტალიურში მაგარი „L“ (lampeggiare – ელვა).

იტალიურში რბილი – L – (BelCanto) – ღამაზი სიმღერა, Bella – უღამაზესი); ლიტერატურულ ქართულში რბილი „ლ“ მიუღებელია.

ყოველი თანხმოვნის უტრირებული გამომუშავება ძალიან მნიშვნელოვანია, განსაკუთრებით რეჩიტატივების და ასევე ვოკალურად ექსპრესიული ნაწარმოებების შესრულებისას.

საჭიროდ მიმაჩნია, მაგისტრანტებს გავაცნო თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში დადგმული რიჰარდ შტრაუსის ოპერა „სალომე“, რომელიც სრულდებოდა გერმანულ ენაზე (ორიგინალში). მთავარ პარტია-როლებს ასრულებდნენ საქართველოს სახალხო არტისტი – ნოდარ ანდღულაძე – ჰეროდე, სალომე – სსრკ სახალხო არტისტი – ცისანა ტატიშვილი. ეს იყო ორი უნიკალური ხმის – დრამატული ტენორისა და დრამატული სოპრანოს შერწყმა როგორც ვოკალურ-ტექნიკური თვალსაზრისით, ასევე ტემბრალურად. რაც გულისხმობს:

- 1) მდიდარ ობერტონებს
- 2) ბგერის სიღრმეს
- 3) ხმის მოცულობას, სიძლიერეს,
- 4) ხმის “გადაფრენას”, ე.ი. მაღალ სასიმღერო ფორმანტას.

ამ სპექტაკლში იყო „ქმედითი სიმღერაც“, „ქმედითი სიტყვაც“ და ბგერათა წარმოთქმის მაღალი კულტურაც. დიდი წარმატება ხვდა წილად ამ საოპერო სპექტაკლს როგორც საქართველოში, ასევე საზღვარგარეთ.

ასეთივე სირთულეს ვოკალურ-ტექნიკურ საშემსრულებლო თვალსაზრისით წარმოადგენს რ. შტრაუსის „ელექტრა“, შონბერგის – „მოლოდინი“, ბერგის „ვოცეკი“ და სხვა.

რაც შეეხება ვოკალური ნაწარმოებების სასწავლო პროგრამას, მაგისტრატურაში გათვალისწინებული უნდა იყოს მაგისტრანტის მომზადების დონე ბაკალავრიატში. ძირითადად რეპერტუარი შედგენილია: 1) ძველი კლასიკური, 2) შედარებით თანამედროვე, 3) თანამედროვე „უახლესი“ კომპოზიტორების ნაწარმოებებით (მაგისტრანტის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე).

კერძოდ:

I. კლასიკური რეპერტუარი:

ვოკალიზები: – მარკეზი, კონკონე, დიუპრე, აბტი, ვაკაი და სხვ.

არიები: ბახი, სტრადელა, ჰენდელი, ბიზე, ი. შტრაუსი, გლინკა, ჩაიკოვსკი, დარგომიუსკი, ვრ. ჩხიკვაძე, ფალიაშვილი, ბალანჩივაძე, არაყიშვილი.

II. ახალი კლასიკა: თაქთაქიშვილი, მშველიძე, მაჭავარიანი, ჩიმაკაძე, პროკოფიევი, მუსორგსკი, შოსტაკოვიჩი, პულენკი, სიბელიუსი, გერშვინი და სხვ.

III. თანამედროვე რეპერტუარი – „უახლესი“ მუსიკა: ვ. აზარაშვილი, გ. ცაბაძე, კ. ცაბაძე, ა. შავერზაშვილი, ნ. სვანიძე, რ. ხორავა, გ. გაჩეჩილაძე, მ. დავითაშვილი, ფ. ღლონტი, ი. კეჭაყმაძე და აგრეთვე ახალგაზრდა ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებები.

პრაქტიკული მუშაობის პარალელურად საჭიროა შესწავლილი იყოს მუსიკალური საოპერო ხელოვნების მკვლევართა ფუძემდებლების ფუნდამენტური შრომები:

ძირითადად:

ბ. ასაფიევის „ოპერის შესახებ“, ლ. როტბაუმის „ოპერა და მისი სასცენო განხორციელება“, ვ. ფელზენშეინის „საუბრები მუსიკალური თეატრის შესახებ“, ლ. ლებედინსკის ცალკეული გამოკვლევები და ასევე ქართველი მუსიკისმცოდნეების შრომები: – ვლ. დონაძის, გ. ორჯონიკიძის, ა. წულუკიძის, ვ. გვახარიას, გ. ტორაძის და სხვ. ამავდროულად, საჭიროდ ჩავთვალე „უახლესი“ ვოკალური საშემსრულებლო შემოქმედების კვლევასთან დაკავშირებით მაგისტრანტებს გავაცნო გამორჩეული რეჟისორების ის ნოვატორული ხერხები და მოსაზრებები, რამაც გარკვეული ზემოქმედება მოახდინა მუსიკალური და საოპერო თეატრების განვითარების პროცესზე.

მეთოდოლოგია და რეჟისორული ხერხები შესწავლილია თვით ამ რეჟისორების და ცნობილი დრამატურგების, თეატრმცოდნეების შრომებზე დაყრდნობით, კერძოდ: ვ. ნაზაროვის, ფ. ვოლფის, ბ. ბრეხტის, რ. გესლერის და სხვათა თეორიული გამოკვლევების საფუძველზე.

ძირითადად ვეყრდნობი აგრეთვე წამყვანი ქართველი თეატრმცოდნეების – დ. ჯანელიძის, ე. გუგუშვილის, ნ. ურუშაძის, ნ. შალუტაშვილის, მ. კალანდარიშვილის, ვ. კიკნაძის შრომებს.

XX საუკუნის ზოგიერთი გამომჩენილი მუსიკალური თეატრის და საოპერო რეჟისორის მიერ გამოყენებული ნოვატორული ხერხების გამოვლენამ და შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ მათ შემოქმედებას ძირითადად აერთიანებს ერთი „ზეამოცანა“ – ისეთი „ქმედითი“ სპექტაკლის შექმნა, რომელიც შეესაბამება ეპოქის სულისკვეთებას, კომპოზიტორთა მხატვრულ ჩანაფიქრსა და მათთან დაკავშირებულ კლასიკური თუ თანამედროვე ოპერების ესთეტიკურ გარდასახვებს. აუცილებელია ისიც აღინიშნოს, რომ სხვადასხვა პერიოდისა და მიმართულების რეჟისორები პროფესიულ მომდერლებს ადეკვატურ მოთხოვნებს უყენებენ; სახელდობრ, მოითხოვენ ვოკალურ-ტექნიკური სირთულეების აბსოლუტურ ფლობას სამსახიობო ტექნიკისა და პლასტიკის დაძლევის პროცესში. ვოკალურ-სასცენო ოსტატობის ცოდნა მომდერალ-მსახიობს ხელს უწყობს შექმნას როლი, შეიძინოს „ქმედითი“ სიმდერის უნარი, რომელიც მსოფლიოს ყველა უდიდეს მომდერალს გააჩნია.

ამ მოთხოვნათა ჭეშმარიტი დადასტურებაა ცნობილ რეჟისორთა მიერ დადგმული სპექტაკლები, ჩანაწერები, საუბრები, რეცენზიები. მათი ნააზრვის მიხედვით,

მოკლედ ჩამოვაყალიბებ ყველაზე უმთავრეს მოთხოვნებს:



**კონსტანტინ სტანისლავსკი:**

1. მუსიკიდან მომდინარე მიზანსცენა
2. ემოციური ინტონაცია
3. ფსიქოლოგიური პროცესის ერთიანობა
4. ფ.შალიაპინის „ქმედითი“ სიტყვა
5. „სიმართლე“ სცენაზე და ქცევის ლოგიკა
6. სცენის ან სპექტაკლის კულმინაციის დროს „გამჭოლი მოქმედების“ საშუალებით „ქმედითი“ სიმღერის დაბადება

**ვალტერ ფელზენშეტეინი:**

1. შემსრულებლობის იმპროვიზაცია
2. მხატვრული რეალიზმი
3. დირიჟორთან ერთობლივი მუშაობა
4. მომღერალთა მიერ მუსიკის ინტერპრეტირება
5. სპექტაკლის ერთიანობას მხოლოდ „ქმედითი“ სიმღერა ქმნის



**ალექსანდრ ტაიროვი:**

1. მსახიობის „შინაგანი“ ტექნიკა
2. თამაშის რეალისტურობა
3. მსახიობთა შემოქმედებითი ფანტაზიის საშუალებით სასცენო პერსონაჟის ემოციური და იმპროვიზებული გამოხატვა (ეს ხერხი ვოკალისტებისათვის მისაღებია „ქმედითი“ სიმღერის მისაღწევად - ჟ.თ.).

**ვსევოლოდ მეიერხოლდი:**

1. მსახიობის პლასტიკის მუსიკისადმი დამორჩილება
2. დირიჟორის როლი რეჟისურაში
3. თამაშის დამაჯერებლობა შტამპების გარეშე





**ბორის პროკოროვი:**

1. ღირიჟორთან ერთობლივი მუშაობა
2. სპექტაკლის ტემპო-რიტმი
3. საშემსრულებლო სახის შექმნა მუსიკისა და თეატრის ყველა ხერხის სინთეზით
4. სპექტაკლის ვოკალში, მოქმედებაში, სუნთქვაში, მელოდიასა და სიტყვაში მოცემული ინტონაცია, რომელიც მის მიმართებას განსაზღვრავს და „ქმედით“ სიმღერის წარმოშობამდე მივყავართ.

**ფრანკო ბევირელი:**

1. მუსიკისადმი საოპერო სპექტაკლის სცენოგრაფიის, პლასტიკურობისა და მსახიობის ქცევის სრული დამორჩილება
2. ბგერის „სულიერი მშვენიერების“, ამაღლებული სიმღერის სპექტაკლის საფუძვლად გადაქცევა
3. „ქმედით“ სიმღერით სპექტაკლის დინამიურობის მიღწევა
4. სცენათა კონტრასტულობა
5. ტემპო-რიტმის შენარჩუნება
6. მსახიობის მოქმედების შერწყმა ორკესტრის უღერადობასთან, მხატვრობასთან, საღებავთა პალიტრასა და განვითარებასთან.
7. რეჟისორის, მსახიობის, ღირიჟორისა და მხატვრის ჩანაფიქრთა სინთეზი, რაც მათი ერთობლივი შემოქმედებითი ძალისხმევის შედეგს წარმოადგენს.



**კოტე მარჯანიშვილი:**

1. თანამედროვეობა თეატრში
2. სინთეზური თეატრის შექმნა
3. პლასტიკური სახეობრიობა
4. რეალისტური, საზეიმო, ჭეშმარიტად ამაღლებული სპექტაკლის დადგმა
5. მსახიობის მიერ სასცენო სიმართლის შექმნა.

**სანდრო ახმეტელი:**

1. თანამედროვეობა თეატრში
2. ჰეროიკული რომანტიზმი, რომელსაც „ქმედითობა“ მოაქვს
3. ვირტუოზული გამომსახველობა, რომელიც ასევე აძლიერებს „ქმედითობას“
4. მსახიობის პლასტიკა.





**დიმიტრი ალექსიძე:**

1. რომანტიზმი და ამაღლებულობა
2. მსახიობის პლასტიურობა მუსიკაში
3. მუსიკის ხედვა „მოქმედებაში“
4. სიმღერის „ქმედითი“ შესრულება მომღერლის მიერ პლასტიკისა და ემოციური დატვირთვის საშუალებით
5. იმპროვიზაციული მეთოდი.

**მიხეილ თუმანიშვილი:**

1. „სიმართლის“ შეგრძნების გამოვლენა
2. ამაღლებისადმი მიზანსწრაფული იმპროვიზაცია
3. მოქმედების ანალიზის მეთოდი, რომელზე დაყრდნობითაც გამოიშუშავდება „ქმედითი“ სიმღერის უნარი
4. სპექტაკლების პლასტიურობა, დინამიზმი.



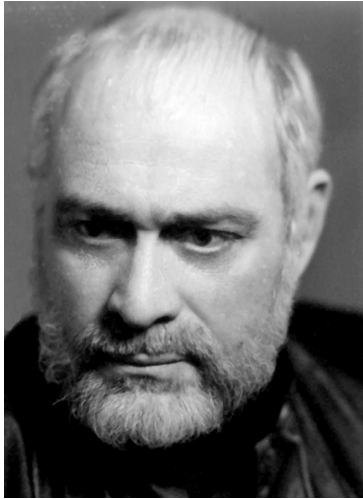
**გიზო ჟორდანიას:**

მომღერალ-მსახიობის იმპროვიზაცია, რომელიც მუსიკის „ჩარჩოშია“ მოქცეული.

**რობერტ სტურუა:**

რეჟისორ-ნოვატორის – რ. სტურუას შემოქმედების შესწავლისას საჭიროდ მიგვაჩნია ყურადღება მივაქციოთ ერთ არსებით მომენტს. კერძოდ: მოდერნიზმი მის დადგმაში გამოყენებულია ძირითადი იდეის გამოსახატად, ეს იდეა მთლიანად ემორჩილება ფორმას, გამოსახვის მძაფრ საშუალებებსა და მოვლენათა წარმოსახვის მასშტაბებს. რეჟისორი მკვეთრად აღიქვამს მუსიკას როგორც ოპერაში, ასევე დრამატულ სპექტაკლში. მუსიკა შემოქმედი რეჟისორის უდიდესი ფანტაზიის წყაროა. იმპროვიზაციის მეთოდი რეჟისორმა მემკვიდრეობით შეიძინა ჩვენი მასწავლებლის – პროფესორ მიხეილ თუმანიშვილისაგან.





**თეიმურაზ აბაშიძე:**

მუსიკალური მსახიობის „ტემპორიტი“, ე.ი. შინაგანი ემოციური მუსტი და „ავტომატიზებული“ კომპონენტები: სიმღერა, ცეკვა, პანტომიმა, სალაპარაკო ტექსტი ერთიანდება და ერთობლივ ურთიერთშემოქმედებას იწვევს.

**თემურ ჩხეიძე:**

ქმედითი საოპერო სპექტაკლი.



**გიგა ლორთქიფანიძე:**

კ. სტანისლავსკის „ფიზიკური მოქმედების“ მეთოდის /метод физического действия/ გაზიარება, „ქმედითი“ სიტყვა, „ქმედითი სიმღერა“, – მუსიკის უანრიდან გამომდინარე (ვოკალის, პლასტიკის, სამსახიობო ოსტატობის მეთოდოლოგიაზე დაყრდნობით).



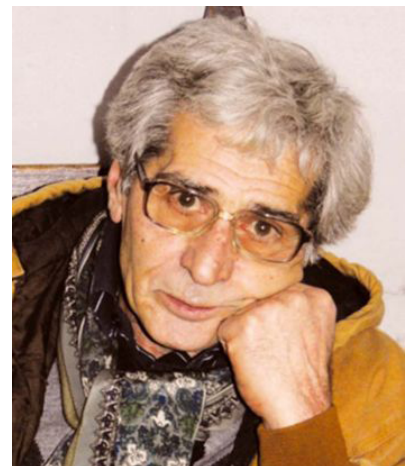
**ტატიანა ბუხბინდერი-სადარაძე:**

მუსიკის ხასიათიდან, უანრიდან გამომდინარე (ოპერა, ოპერეტა, მიუზიკლი) ვოკალის ტექნიკის სრულყოფილი ფლობა პლასტიკის, სამსახიობო ოსტატობის ცოდნის გამოყენებით.

**სანდრო მრევლიშვილი:**

„ფიზიკური მოქმედება“.

ვოკალისტებისთვის მეტად საყურადღებოა თანამედროვე დრამატული თეატრის ამ რეჟისორის მეთოდოლოგია; კერძოდ: „ფიზიკური თვითშემეცნების თეორია, რომელიც ეყრდნობა – „იოგას კულტურას“, ასევე „ფიზიკური მოქმედების“ სკოლას, რაც კუნთების მართვის გარეშე შეუძლებელია.



ასევე საყურადღებოა ახალგაზრდა მუსიკალური რეჟისორების ძირითადი პოსტულატები:

შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის და ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის რეჟისორის, პედაგოგის, პროფესორ **მაია გაჩეჩილაძის** კრედო:

ვოკალის ტექნიკა სამსახიობო ოსტატობის პლასტიკას უნდა ერწყმოდეს.

ვ. სარაჯიშვილის სახ. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საოპერო სტუდიის მუსიკოს-რეჟისორის – **ზაზა აღლაძის** კრედო:

მუსიკალურ-ვოკალური სახის „გახსნა“ საჭიროა ხმის კატეგორიის, სამსახიობო ოსტატობის მონაცემთა გათვალისწინებით.

ძირითადად, ორივე ახალგაზრდა ნიჭიერი მუსიკოსი-რეჟისორი „ქმედითი სიმღერის“ ძიების პროცესშია.

ზ. ფალიაშვილის სახ. თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მთავარი რეჟისორის **დავით საყვარელიძის** ძირითადი კრედო:

„ფიზიკური მოქმედება“, „ქმედითი“ სიმღერა – საოპერო მუსიკის უანრიდან მომდინარეობს.

\* \* \*

საჭიროდ მივიჩნიე, სახელმძღვანელოში დეტალურად წარმოემჩინა ჩემ მიერ მოფიქრებული და გამომუშავებული, 50-წლიანი პედაგოგიური პრაქტიკის განმავლობაში დანერგილი **„კომპლექსური მეთოდის“**, რომელიც ასახული მაქვს სადოქტორო დისერტაციაში. აქ გამომუშავებულია ის რთული მეთოდური საკითხები, რომლებიც მომავალ მომღერალ-მსახიობს და პედაგოგს გაუადვილებს ხმის წარმართვის პროცესს და როგორც კლასიკური, აგრეთვე თანამედროვე „უახლესი“ ვოკალური კლასიკური ნაწარმოების ათვისებას.

1. **„ქმედითი სიმღერა“.**

**„ქმედითი სიმღერის“ გამომუშავების პროცესი მთლიანად ემყარება – „ქმედითი სიტყვის“ ტექნიკას და საშემსრულებლო მეთოდისკა.** ცნობილია, რომ კ. სტანისლავსკის მეთოდი და ტერმინი – „ქმედითი სიტყვა“ დიდმა მომღერალმა **ფიოდორ შალიაპინმა პირველად დანერგა** კლასიკურ ვოკალურ ხელოვნებაში, რასაც შემდგომ კ. სტანისლავსკიმ **„ქმედითი სიმღერა“ - „действенное пение“** უწოდა.

უნდა აღვნიშნო, რომ მხოლოდ სასცენო მეტყველების საფუძვლიანმა შესწავლამ მომცა საშუალება, ჩემივე სტუდენტებთან, მომღერლებთან (ვისაც ასევე გავლილი ჰქონდათ სასცენო მეტყველების ტექნიკა) შემექმნა ე.წ. **ზაზა** და შემდგომ მასზე დაყრდნობით გამომემუშავებინა **„ქმედითი სიმღერის“ მეთოდის – „ქმედითი სიტყვის“, სასცენო მეტყველებისა და სამსახიობო ოსტატობის მეთოდის საფუძვლებზე.**

მიმაჩნია, რომ მაგისტრანტებს და ახალგაზრდა ვოკალის პედაგოგებს **„ქმედითი“** სიმღერის გამომუშავების პროცესში დაეხმარება ჩემივე სტუდენტებთან გამომუშავებული სქემა.

## „ქმედითი“ სიმღერის გამომუშავების სქემა

1. ვოკალური ნაწარმოების ლიტერატურული ტექსტის „გააზრებული“ კითხვა

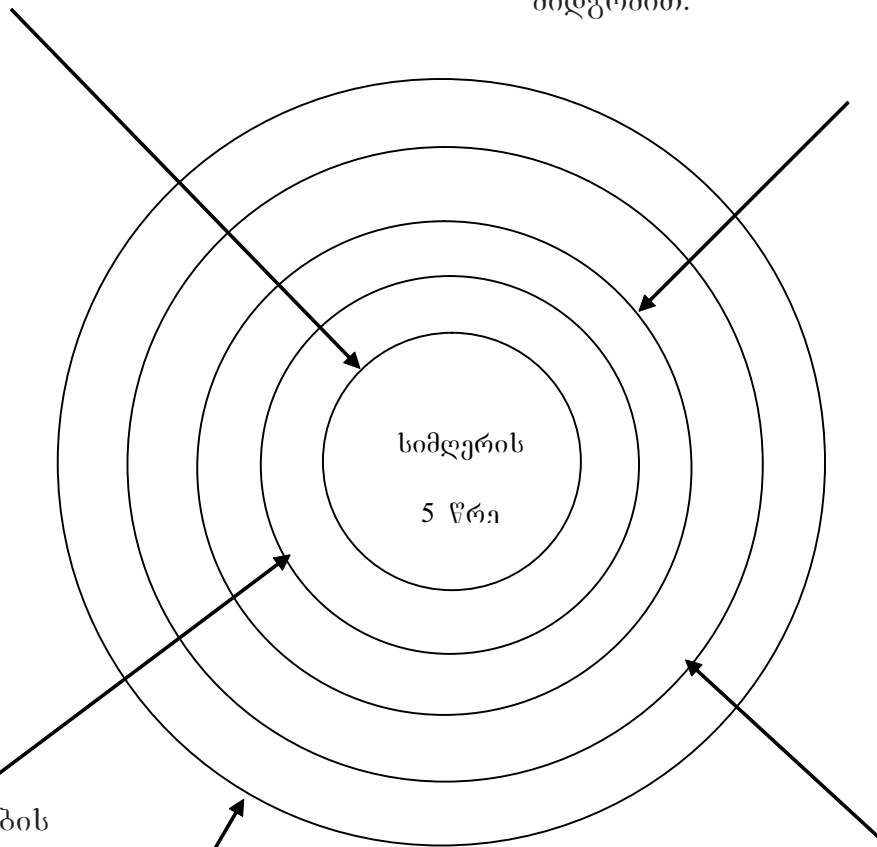
3. მუსიკალური ტექსტის გააზრება ემოციური, ფსიქოლოგიური მიდგომით.

2. თანხმონების გამომუშავება (სუნთქვაზე დაყრდნობით)

5. ვოკალური ნაწარმოების „შეკვრა“ ე.ი. მუსიკალური და სამეტყველო ლექსიკის შერწყმა

4. სამსახიობო ოსტატობის გამოყენება. კერძოდ: კ. სტანისლავსკის, მ.თუმანიშვილის ძირითადად: „ფიზიკური მოქმედების მეთოდი“

1. Метод «физического действия»
2. Школа «видения»



## ვოკალური ნაწარმოების ლიტერატურული ტექსტის კითხვის, შესწავლის პროცესი

I. სასიმღერო ხმის დიაგნოსტიკა – სწორი პრიმარული [prima (ლათ.) – პირველი] ტონის მონახვა-დადგენა (პედაგოგის „ყურით“)

1) სასიმღერო ხმის პრიმარული ტონის დადგენა მიმდინარეობს ხმის მთელი დიაპაზონის (ორი ან სამი ოქტავის) გათვალისწინებით.

II. სამეტყველო ხმის დიაგნოსტიკა (სასცენო მეტყველების საგანში) მიმდინარეობს მხოლოდ ერთი, ან ერთნახევარი ოქტავის დიაპაზონში.

ამრიგად, თეატრალური უნივერსიტეტის ვოკალის პედაგოგებისთვის გასათვალისწინებელია სასცენო მეტყველების ხმის „დაყენების“ პროცესი.

უპირველეს ყოვლისა, ვოკალის პედაგოგი უნდა ესწრებოდეს თავისი სტუდენტ-მომღერლის სასცენო მეტყველების ლექციებს, რათა სასცენო მეტყველების პედაგოგთან ერთობლივად და ერთდროულად დაადგინონ ვოკალისტის ხმის პრიმარული ტონი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ორივე საგანში ხმის სწორი დიაგნოსტიკა პედაგოგებს დაეხმარება სტუდენტის ხმის სწრაფად განვითარების პროცესში. გაითვალისწინოთ, რომ ხმის „დაყენების“ პროცესი (როგორც სასიმღერო, ასევე სამეტყველო) ძირითადად ემყარება ერთი მეთოდის ცნებას:

ბგერის კულტურას:

1. საარტიკულაციო – სარეზონატორო აპარატს;

2. ნეკნ-დიაფრაგმისეულ სუნთქვას;

3. განწყობის თეორიას;

4. ნიჟანსირებას;

5. პაუზის – „შენერების“ შეგრძნებას, სამსახიობო ოსტატობის მეთოდის კუთვნილებით.

ხმის პრიმარული ტონის დადგენის პროცესში საჭიროა გათვალისწინებული იყოს ვოკალური და სამეტყველო ბგერის ინდივიდუალური ხმის ტემბრი, რომელიც გარკვეულად განსაზღვრავს ხმის კატეგორიას და დიაპაზონსაც.

ეს ყოველივე გასათვალისწინებელია სასცენო მეტყველების პედაგოგებისათვის, კერძოდ, ვოკალისტებთან მუშაობის პროცესში.

რაც შეეხება მაღალ სასიმღერო ხმებს – მათთან სასცენო მეტყველებაში მეცადინეობის პროცესი მეთოდურად მკვეთრად განსხვავებულია, ვინაიდან ტესტირება ბევრად მაღალია და დიაპაზონი ბევრად ფართოა.

სოპრანო – ლირიკული, ლირიკულ-კოლორატურული და წმინდა კოლორატურული ხმა მოიცავს ორ, სამ ოქტავას; დრამატული სოპრანოს დიაპაზონი ნაკლებია – მოიცავს ორ ოქტავას ან ორ ოქტავაზე რამდენიმე ბგერით ოდნავ მეტს.

იგივე შეიძლება ითქვას ტენორების და ლირიკული ტენორების ხმების დიაპაზონზეც.

პედაგოგმა უნდა გაითვალისწინოს ე.წ. „გარდამავალი“ ხმების (ე.წ. „Промежуточные голоса“) სპეციფიკა – ამ ხმების უღერადობა და დიაპაზონი განსაკუთრებულია.

მაგალითად, რთული დასადგენია ხმის დიაპაზონი:

1. დრამატულ სოპრანოსა და მეცო სოპრანოს შორის;

2. მაღალ ბარიტონსა და დრამატულ ტენორს შორის;

3. დრამატულ ბარიტონსა და მაღალ ბანს შორის.

დასკვნის სახით მინდა გამოვყო ის ძირითადი მეთოდური საკითხები, რომლებიც აერთიანებს – სასცენო მეტყველების და ვოკალის – ხმის დაყენების მეთოდისას.

1. ბგერის კულტურა – გულისხმობს სწორ არტიკულაციას, ძალდაუტანებელი, „მომრგვალებული“ ბგერის უღერადობას;

2. სარეზონატორო და მთლიანი სახმო აპარატის სწორ გამოყენებას;

3. სუნთქვის გამომუშავების პროცესს, რომელიც ემყარება ნეკნ-დიაფრაგმისეულ სუნთქვას (Косто-абдоминальное дыхание);

4. „ბგერის“ ემისიას;
5. „ბგერის“ ტემბრის უღერადობის კულტურას;
6. პაუზის რეგულაციას სამსახიობო ოსტატობის მეთოდის გამოყენებით;
7. იმპედანსის (სუნთქვაზე დაყრდნობილი პირველი ბგერის) გამომუშავების პროცესი მეტად რთულად მიმდინარეობს როგორც სასიმღერო ხმის, ასევე სასცენო მეტყველების ხმის დაყენების პროცესში.

სწორად „შეგრძნებულ“ იმპედანსზე დამოკიდებულია ისეთი ფიზიოლოგიური და აკუსტიკური საფონაციო პროცესები, როგორებიცაა არის სარეზონატორო აკუსტიკა და მთლიანად მომღერლის და დრამის მსახიობის სახმო აპარატი.

კერძოდ:

1. აქტიური სუნთქვა
  2. სახმო იოგების აქტიური მუშაობა
  3. ცხვირის ღრუს შინაგანი შეგრძნება – სარეზონატორო აკუსტიკა
  4. ხორხის კუნთების თავისუფალი მდგომარეობა
  5. ბგერის „მოხურვა“ (მომრგვალება) – ხმის დიაპაზონის გათვალისწინებით
  6. კუნთების ფუნქციონირება
  7. ხმის რეგისტრების გათანაბრება (უკიდურესად მაღალ რეგისტრშიც)

მეტად საყურადღებოა ვოკალისტებისთვის, რომ თეატრალური უნივერსიტეტის სასცენო მეტყველების კათედრის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორები: მაღლიკო მრველიშვილი და ბარბარე (ბაბულია) ნიკოლაიშვილი თავის სამეცნიერო კვლევით შრომებში ძირითადად იყენებდნენ პროფესიული ვოკალური ხელოვნების მკვლევარების ლიტერატურას. კერძოდ:

ლ. დმიტრიევის (მომღერლის და თეორეტიკოსის) – „Основы вокальной методики“ М. 1968

ვ. მოროზოვის (ვოკალისტის და სასცენო მეტყველების პედაგოგის) Тайны вокальной речи М. 1967

ბ. ანდლუაძის (მომღერლის და ვოკალის პედაგოგის) „Canto Ergo Sum“ თბილისი 1997

რ. ჰიუსონის (ვოკალისტისა და მეცნიერის) - „Певческий Голос“ М. 1974

გ. კრისტის (ვოკალის თეორეტიკოსის) - Воспитание актёра щколы Станиславского М. 1968

დ. უზნაძის – ზოგადი ფსიქოლოგია თბილისი, 1940.

რაბოტნოვის (ვოკალისტის) – Основы физиологии и патологии голоса М., 1932.

კ. სტანისლავსკის - „Работа актера над собой, М., 1955.

## ფილირება

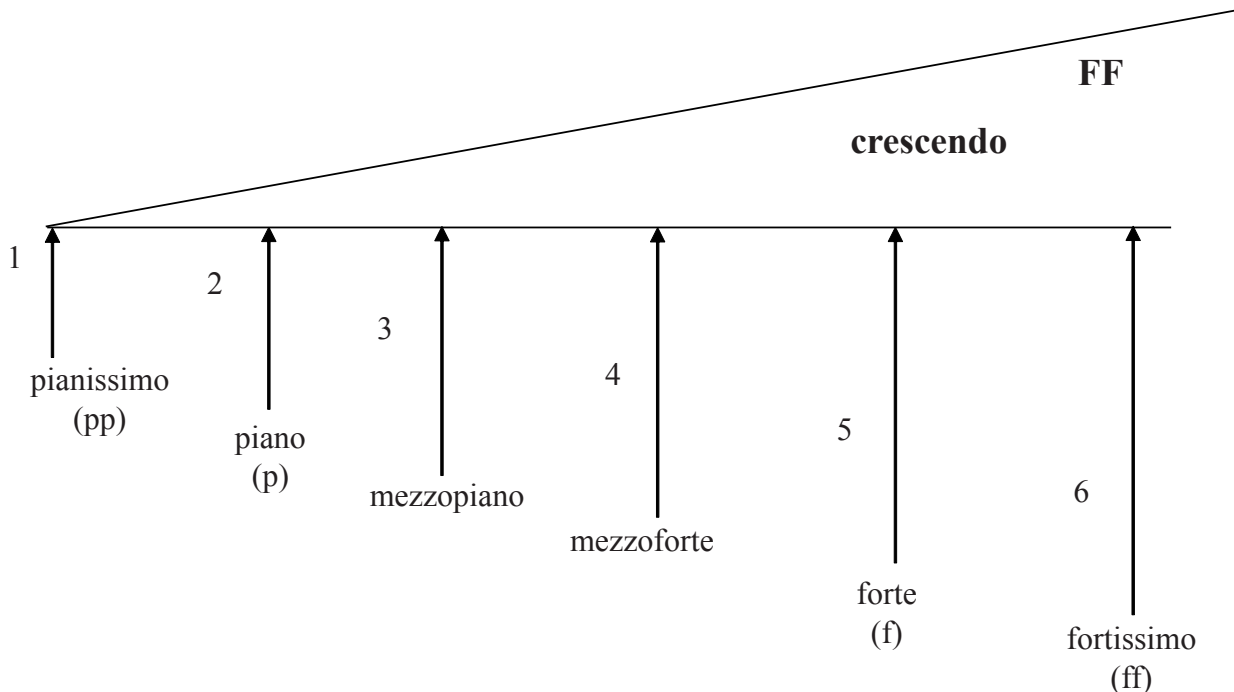
საჭიროდ მიმაჩნია მაგისტრანტების ყურადღება გაავამახვილო აკუსტიკურად ისეთ რთულ „ამაღლებულ“ ნიუანსირებაზე, როგორიც არის: – „ფილირება“ - უკიდურესად მაღალ ბგერაზე.

ჩვეულებრივ, „ფილირებაზე“ მეცადინეობას ვიწყებთ მხოლოდ ბაკალავრიატის მაღალკურსელებთან. მაგისტრატურაში ნაყოფიერად გრძელდება ამ ნიუანსირების დახვეწის პროცესი.

პირველი მოთხოვნა – „ბგერის“ კულტურაა;

1. „ბგერის – წმინდა – სუფთა“ ინტონაცია მაღალ „პოზიციაში“ (ვიოლინოსთან მიახლოებული უღერადობით)
2. სიფაქიზის – „ფერის“ შეგრძნება;
3. ნაწარმოების მუსიკალური და ლიტერატურული ტექსტის შინაარსში ჩაწვდომის უნარი;
4. სახის „გახსნის“ უნარი.

ფილირების გამომუშავების პროცესი რომ უფრო ნათელი გახდეს, სტუდენტს წმინდა ვოკალურ-ტექნიკური თვალსაზრისით ვთავაზობ სქემას. მაგალითად: სოპრანოს (ან ტენორს) „გათანაბრებული“ აქვს ოროქტავიანი დიაპაზონი. ფილირების პროცესს ვიწყებ მეორე ოქტავის ნოტიდან - სოლ. მხოლოდ შემდგომ, როდესაც სტუდენტი სრულყოფილად დაეუფლება ამ ბგერის ფილირებას, თანდათანობით, ნახევარ-ნახევარი ტონის აწევით, თავისუფლად, ლაღად შესაძლებელი ხდება ნაწარმოებში მოცემული მეორე ოქტავის სი – სი-ბემოლის, მესამე ოქტავის დო-ს, დო-დიუზის ფილირების მიღწევა. უნიკალურ ხმებს უფრო ფართო დიაპაზონი გააჩნიათ და ბუნებრივია, შესაძლებელი ხდება ფილირების პროცესის უფრო მაღალ ბგერაზე განვითარებაც.



1. ბგერა პიანისიმოს დროს სუნთქვაზე უნდა იყოს დაყრდნობილი. კერძოდ: ნეკნ-დიაფრაგმისეულ (Косто – абдоминальное дыхание) სუნთქვაზე.

2. პიანისიმოდან პიანოზე და შემდგომ ფორტისიმომდე – სუნთქვა კვლავ – სტანისლავსკის თვითკონტროლის (Самоконтроль) მეთოდით, „ეკონომიურად“ უნდა განაწილდეს.

3. მომღერლისთვის ტექნიკურად რთული პროცესია – იმავე სუნთქვით დეკრემჩენდოზე, ე.ი. დიმინუენდოზე გადასვლა, ვინაიდან ვოკალურმა ბგერამ მიაღწია კულმინაციას - ფორტისიმოს, – უკიდურესად მაღალ რეგისტრში. ეს ბგერა მოითხოვს ძლიერ სუნთქვას, ემოციურ დატვირთვას, ძლიერ ლამაზ ჟღერადობას, რასაც „მაღალ სასიმღერო ფორმანტას“ ანუ „კაშკაშა“ ბგერას უწოდებენ.

მაღალი სასიმღერო „ფორმანტა“ მოიცავს:

1. სიღრმეს
2. მოცულობას
3. გადაფრენას
4. ვიბრატოს
5. რეზონატორის ჟღერადობას
6. მთელი სამეტყველო აპარატის მაქსიმალურ მოქმედებას:

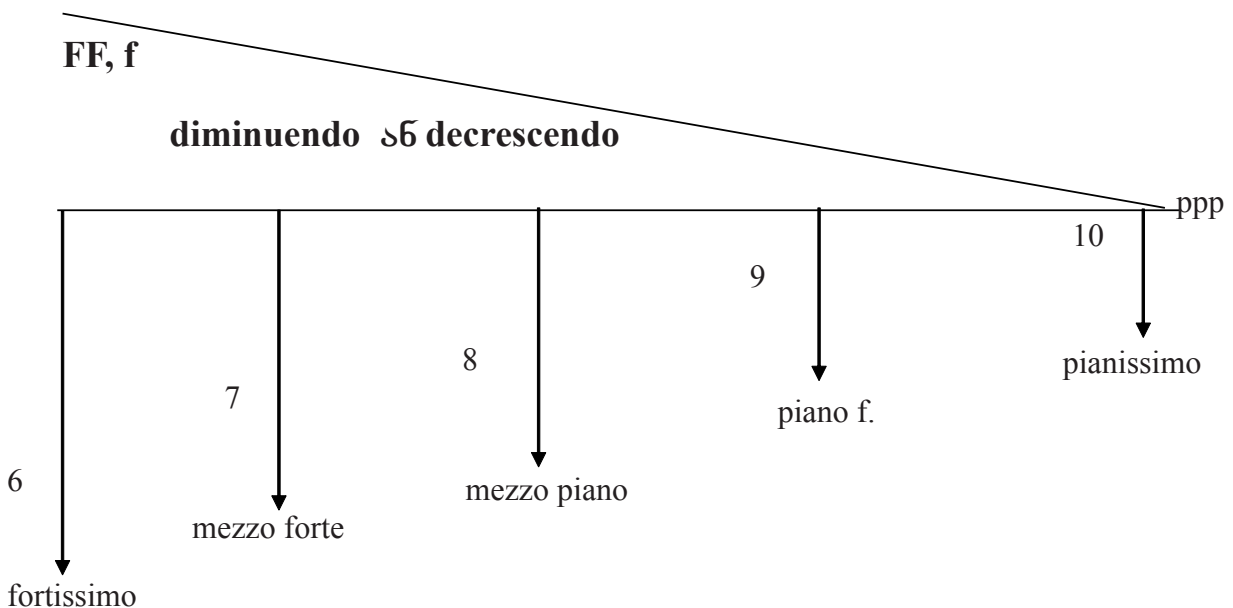
- თავისუფალი ყბა
- ჯანმრთელი იოგები, ხორხი, სასა (სასას და ლოყის კუნთების აქტიური ჩართვა)

ეს ყოველივე ქმნის ხმის ტემბრს, მის ჟღერადობას.

უნდა აღვნიშნო, რომ სახელმძღვანელოს დანართში სპექტრალურადაა წარმოდგენილი წარმატებული სტუდენტების მაღალი სასიმღერო ფორმანტა, რათა არ „დაიკარგოს“ სუნთქვა ანუ მთლიანად რომ არ დაიხარჯოს იგი. კომპლექსურ მეთოდულ კამპანიაში მივმართავ ჩემ მიერ გამომუშავებულ ხერხს, რომელიც ემყარება სამსახიობო ოსტატობის მეთოდოლოგიას, კერძოდ: სუნთქვის განაწილებას სასცენო ამოცანით, მაგალითად: „ლოცვის“ გამოყენებით. ნათელი მაგალითია ბახ-გუნოს – „Ave Maria-ს“ შესრულება, სადაც უკიდურესად მაღალი ბგერაა – მეორე ოქტავის სი ბემოლი.

სუნთქვის „წამიერი შეკავება“ ემოციურ განცდას უნდა ერწყმოდეს, რაც მომღერალს გაუადვილებს შემდგომ – დეკრემჩენდოს პროცესზე გადასვლას. ამ მეთოდით სტუდენტი-მომღერალი შედარებით ლაღად, ემოციურად ეუფლება უკუპროცესსაც – ე.ი. ფორტისიმოდან ფორტეზე და შემდგომ, პიანისიმო-მდე დადმასვლა შინაგანი ფიზიკური მოქმედებით ხდება.

მოსწავლე „სასცენო ამოცანის“ დახმარებით ასრულებს ნაწარმოებს. უნდა აღვნიშნო, რომ ვოკალის ის პედაგოგი, რომელიც ფლობს სასცენო ოსტატობის მეთოდოლოგიას, უფრო სწრაფად მიაღწევს საშემსრულებლო ეფექტს თეატრალური უნივერსიტეტის სტუდენტთან, რომელსაც გავლილი აქვს ეს საგანი – სამსახიობო ოსტატობა.



კრინის და ფალცეტის გამომუშავების პროცესში გასათვალისწინებელია კრიმანჭულის გამოყენება. თუ ქართველი ტენორი კარგად ფლობს გურულ ხალხურ მუსიკას, კერძოდ, კრიმანჭულს (რომელიც შესასწავლია ვოკალურ-ტექნიკური თვალსაზრისით და ასევე სპექტრალურად), მაშინ მომდერალი ხმის რეზონატორების გამოყენებით უფრო ადვილად დაძლევეს კრინს და ფალცეტს (ამის მაგალითია ბრწყინვალე ქართველი ტენორის, საქართველოს სახ. არტისტის – თემურ გუგუშვილის ოსტატობა).

## პაუზა

ქმედითი სიმღერის ერთ-ერთი ძლიერი გამომსახველი საშუალებაა – „პაუზა“ – შეჩერება.

გრიგოლ ჩხიკვაძის განმარტებით: „პაუზა თავდაპირველად მელოდიური ხმის დანაწევრებას აღნიშნავდა. შემდგომ კი, იგი მნიშვნელოვან გამომსახველობით საშუალებად იქცა“.

ურთულესი პროცესია პაუზის ფლობა, ამიტომ ნაწარმოების შესწავლის პროცესში ვიყენებ მსახიობ მიხეილ ჩეხოვის პოსტულატს: „მეტყველი პაუზა“ – „Говорящая пауза“. ცნობილია, რომ პაუზას გამომსახველობით ხერხად იყენებდნენ ფ. შალიაპინი და სხვა გამოჩენილი მომღერლები.

დრამაში – პაუზის – ე.წ. „შეჩერების“ შესწავლის პროცესს ლექციებზე დიდ დროს უთმობდა მიხეილ თუმანიშვილი - „ქმედითი“ სიტყვიდან მოქმედებაზე გადასვლისას. ამ შემთხვევაში პაუზის ხანგრძლივობა მუსიკალურ ფრაზასთან შედარებით, განუსაზღვრელია. ვოკალურ ნაწარმოებში პაუზის დრო შეზღუდულია, ვინაიდან მისი გრძლიობა დამოკიდებულია კომპოზიტორზე (ხშირად: მეთექვსმეტედი, მერვედი ან სხვა). მომდერალი განცდის გამომსახველობით ხერხად უფრო ხშირად იყენებს პაუზას – ფერმატას (fermate), (ნოტის ან პაუზის ხანგრძლივობას ზრდის განუსაზღვრელი დროით). ამ შემთხვევაში პაუზის გამომუშავება ხერხდება კვლავ სამსახიობო ოსტატობის მეთოდიკის გამოყენებით. შესაძლოა, გამოყენებული იყოს ე.წ. „მეტყველი“ პაუზა, რომელიც ფსიქოლოგიურად ეხმარება მომდერალს, – ერთი მუსიკალური ფრაზიდან, ორგანულად „გადავიდეს“ მომდევნო მუსიკალურ ფრაზაზე ისე, რომ არ გაწყდეს ნაწარმოების მთლიანი განწყობა (ჟ.თ.).

## ტესტიურა

როგორც აღვნიშნე, XX საუკუნის დამლევს და XXI საუკუნის დასაწყისში ვოკალისტებისათვის მეტად პრობლემატური გახდა ვოკალური ნაწარმოების მაღალი ტესტიურის (იტალ. Tessitura) – ე.ი. გაფართოებული დიაპაზონის – ათვისება-გამომუშავება.

თანამედროვე „უახლესი“ ვოკალური ნაწარმოები ზოგჯერ აღემატება ორ ოქტავას, რაც მომღერლისგან მოითხოვს ასევე „უახლეს“ ვოკალურ მეთოდიკას – „ხერხს“ – „კომპლექსური მეთოდიკის“ გამოყენებას.

უნდა აღვნიშნო, რომ კომპლექსური მეთოდიკის გამოყენებით სტუდენტი თანმიმდევრულად, შედარებით სწრაფად ეუფლება მაღალი ტესტიურის ათვისების ურთულეს პროცესს.

### ამოცანები:

I. სტუდენტთან შეთანხმებით დადგინდეს ის ტონალობა და ის ტესტიურა, რომელშიც თავისუფლად, ძალდაუტანებლად შეძლებს სტუდენტი ნაწარმოების შესრულებას. ე.ი. ნაწარმოები უნდა დაიწიოს გარკვეული ინტერვალით (სეკუნდით, ტერციით, კვარტით).

II. ნაწარმოების შესწავლის პროცესი უნდა მიმდინარეობდეს ზემოთ დადგენილ ტონალობაში.

1. მეცადინეობა უნდა გაგრძელდეს ამავე ტონალობაში ვოკალიზის სახით,

სოლფეჯიოს მეთოდით – დირიჟორობით – სოლმიზაციით (ნოტების დასახელებით).

2. ამას მოსდევს ნაწარმოების სიტყვების შესწავლის პროცესი, რომელიც მიმდინარეობს სასცენო მეტყველების მეთოდებაზე დაყრდნობით (ე.ი. ნებისმიერი ნაწარმოების დიაპაზონის შუა რეგისტრში). გამოყენებული უნდა იყოს სასცენო მეტყველების საარტიკულაციო აპარატი – დიქცია, ორთოქია, ნეკნ-დიაფრაგმისეული სუნთქვა, რეზონატორები.
3. მელოდეკლამაციის გამომუშავება ქართული და უცხო ენის სპეციფიკის გათვალისწინებით.
4. პაუზის გამომუშავების პროცესი მიმდინარეობს სამსახიობო ოსტატობის და ვოკალური ტექნიკის თეორიაზე დაყრდნობით.
5. საჭიროა სტუდენტისთვის შემოქმედებითი „განწყობის“ შექმნა, რათა მან, სტანისლავსკის სიტყვებით: „ყოველ გაკვეთილზე მსახიობად იგრძნოს თავი“.

III. სტუდენტთან ერთად მოინახოს მისთვის ისეთი მოსახერხებელი ტონალობა, რომელშიც ის თავს იგრძნობს თავისუფლად, ლაღად. მხოლოდ მაშინ, ამ ტონალობაში უნდა შეუდგეს ის ნაწარმოების შესწავლას. შემდგომ ხდება ამ ნაწარმოების ტონალობის თანდათანობითი შეცვლა – მუსიკალური ტექსტის შედარებით მაღალ ტონალობაში გადაყვანა. ეს პროცესი პედაგოგის მიერ ახსნილი უნდა იყოს როგორც მეთოდურად, თეორიულად, ასევე პრაქტიკულად, ვინაიდან ამ შემთხვევაში მიმდინარეობს დიაპაზონის თანდათანობითი გაფართოების გამომუშავების პროცესი.

IV. ყოველი ვოკალიზის შესრულებისას საჭიროა ტრანსპოზიცია – ჯერ ტერციით ან ერთი ტონით დაწვეა, რათა ძალდაუტანებლად დაიძლიოს ურთულესი ვოკალური მასალა. სტუდენტმა უნდა შეისწავლოს მარკეზის, კონკონეს, დიუპრეს, ვაკაის, პანოვკას და სხვა კომპოზიტორთა ვოკალიზები.

ამავე დროს საჭიროა სტუდენტმა თეორიულად შეისწავლოს და გააანალიზოს სამეცნიერო ვოკალური ლიტერატურა – გარსიას, ლამპერტის, ლაური-ვოლპის, კარუხოს, ასევე თანამედროვე მომდერალი მეცნიერების შრომები.

„კომპლექსურ მეთოდებაში“ გაშლილი სქემის სახით ასახულია ის ძირითადი პოსტულატები, რომლებიც აერთიანებს თანამედროვე პროგრესულად მოაზროვნე მომდერალი მეცნიერ-პედაგოგების შეხედულებებს, კერძოდ: რ. იუსონის, ნ. ანდლულაძის, ე. ბარას და სხვათა მოსაზრებებს.

ასევე, „კომპლექსურ მეთოდებაში“, – სქემის სახით, ასახულია: კ. სტანისლავსკის, მ. თუმანიშვილის, რ. იუსონის ძირითადი მეთოდური პოსტულატები.

ამ სქემებში ჩამატებულია ის სპეციფიკური მითითებები, რომლებიც ეხება ვოკალური ხმის „დაყენებას“ – ხმის წარმართვის და მუსიკალური ნაწარმოების შესრულების პროცესს.

I სემესტრში მაგისტრანტს ვთავაზობ მარტივ, მაგრამ საჭირო სქემას, რომელიც უადვილებს მას ნაწარმოების აღქმას და შესრულებას.

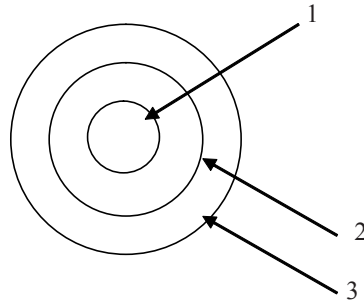
#### მაგალითი №1 – კ. სტანისლავსკის სქემა.

1. ვიწრო წრე. ნაწარმოების შესწავლის პროცესი იყოფა სამ ნაწილად:

- მუსიკალური ტექსტის გაცნობა და შესწავლა ვოკალიზის სახით;
- ლიტერატურული ტექსტის გაცნობა და შესწავლა (სასცენო მეტყველების გათვალისწინებით);
- რიტმის დადგენა და შესწავლა (დირიჟორობით), სოლფეჯირება. მუსიკალური ფრაზის და სტილის შეგრძნება, ნიუანსირება.

2. წრე ფართოვდება – ისწავლება ნაწარმოების მეორე ნაწილი (იგივე ამოცანით და პირველ ნაწილთან შეერთებით), ტემპის გათვალისწინებით.

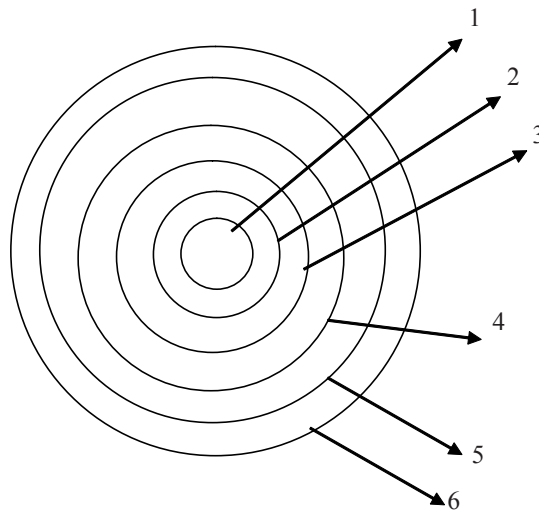
3. ზეამოცანა. იკვრება წრე – როგორც სპექტაკლში: ნაწარმოების გააზრება, მისი სტილის, ტექნიკურ-ვოკალური სირთულეების გადალახვა, დიაპაზონის გაფართოება (ე.თ.).



II სემესტრში მაგისტრანტს ვთავაზობთ პროფ. მიხეილ თუმანიშვილის სქემას - ვოკალური მეთოდის გათვალისწინებით.

### მიხეილ თუმანიშვილის სქემა

1. სტუდენტ-შემსრულებლის სურვილი  
(ე.ი. რა უნდა, რომ გამოხატოს ფრაზაში, ნაწარმოებში)
2. მოქმედება, შინაგანი გახსნა  
(ე.ი. ვოკალურ-ტექნიკური სიძნელეების დაძლევა)
3. ფიზიკური მოქმედება  
(ე.ი. იაროს, იცეკვოს, დაჯდეს, და ა.შ.) – (ჟ. თ.)  
(ლად მოძრაობაში სუნთქვის გამომუშავება კომპლექსური მეთოდის გამოყენებით)
4. მოიხმოს ინტუიცია (ნიუანსირება, სამსახიობო ოსტატობის და სულიერების გამოყენებით)
5. გრძნობა, ემოცია
6. მაქსიმალურად დაიხარჯოს  
(შეიკრას ნაწარმოები – რომანსი, არია, არიეტა)



სტუდენტი-შემსრულებლის სუბიექტური ფუნქცია:

1. მესხიერება
2. ინტუიცია
3. გრძნობა
4. აზროვნება
5. შეგრძნება

ყოველი პუნქტი პედაგოგის მიერ ღრმად და ფართოდ უნდა იყოს შესწავლილი.

რაულ ჰიუსონის სქემას ვიყენებთ სამაგისტრო პროგრამის IV სემესტრში.

## ბამონენილი ქართული რეჟისორის – მიხეილ თუმანიშვილის მეთოდობა

მ. თუმანიშვილი მსახიობს, სტუდენტს, მეცადინეობის ან რეპეტიციის პროცესში უქმნიდა ისეთ სამყაროს, რითაც ხორციელდებოდა ე.წ. „შეგუება“ და როლის შეგრძნება.

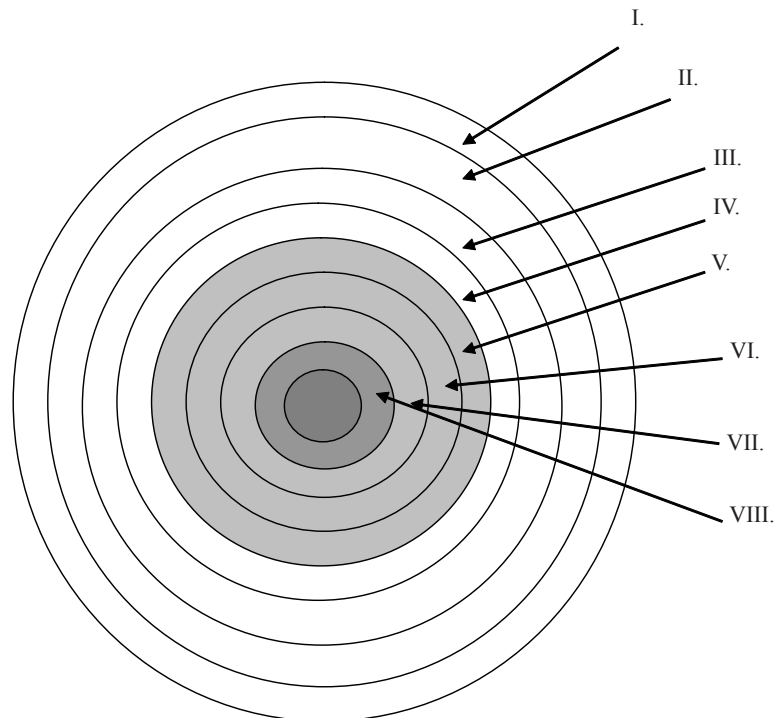
„ქმედითი ანალიზის მეთოდს“ – «Метод действенного анализа» – თუმანიშვილი საოპერო დადგმებშიც იყენებდა. „ამ დროს ნაწარმოები იწყებს სუნთქვას და ცხოვრებას“.<sup>1</sup>

მ. თუმანიშვილი იმპროვიზაციის მეთოდით აღწევდა ისეთ ღირებულებას რომლის დროსაც მსახიობის თამაშს ემატებოდა „სითამამე, ცეცხლი და ვნების სიმძაფრე“.<sup>2</sup>

(მომღერალ-მსახიობს მუსიკა უქმნის ისეთ სამყაროს, რომლის საშუალებით, ინტუიციით ის სწორად შეიგრძნობს ნაწარმოების სტილს, ეპოქას, ჟანრს და ა.შ. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ ნაწარმოები სრულიად უცნობია მისთვის (ჟ.თ.))

მაესტრო მეხსიერების გამომუშავების პროცესში იყენებდა მთელ რიგ კომპლექსურ საგარჯიშოებს. მაგალითად: – „აფექტის“ შეგრძნება. უნდა ითქვას, რომ „აფექტის“ დამორჩილება სიმღერის დროს მეტად რთულია, რადგანაც მომღერალი დამოკიდებულია მუსიკაზე – მის ჟანრზე, სტილზე. მით უმეტეს, თუ ნაწარმოები ტრაგიკულია, – ექსპრესიულია და დაწერილია უკიდურესად მაღალ ტესიტურაში.

ამ შემთხვევაში საჭიროა კვლავ თვითკონტროლი, რათა არ დაზიანდეს მომღერლის სახმო აპარატი – კერძოდ: იოგები და ხორხი. ცნობილია, რომ თვითკონტროლს უძველესი დროიდან, კერძოდ: – იტალიაში, საფრანგეთში იყენებდნენ ყველა ეპოქის პროფესიული ვოკალური სკოლის კორიფეები (ჟ.თ.).



<sup>1</sup> М. Туманишвили «Режиссер уходит из театра» М. «Искусство, 1983 г. стр. 236

<sup>2</sup> М. Туманишвили «Режиссер уходит из театра» М. «Искусство, 1983 г. стр. 60

ნიშუშის სახით გთავაზობთ ჩემი ერთ-ერთი სტუდენტის – მათა წითლიძის ბგერის სპექტრალურ ანალიზს

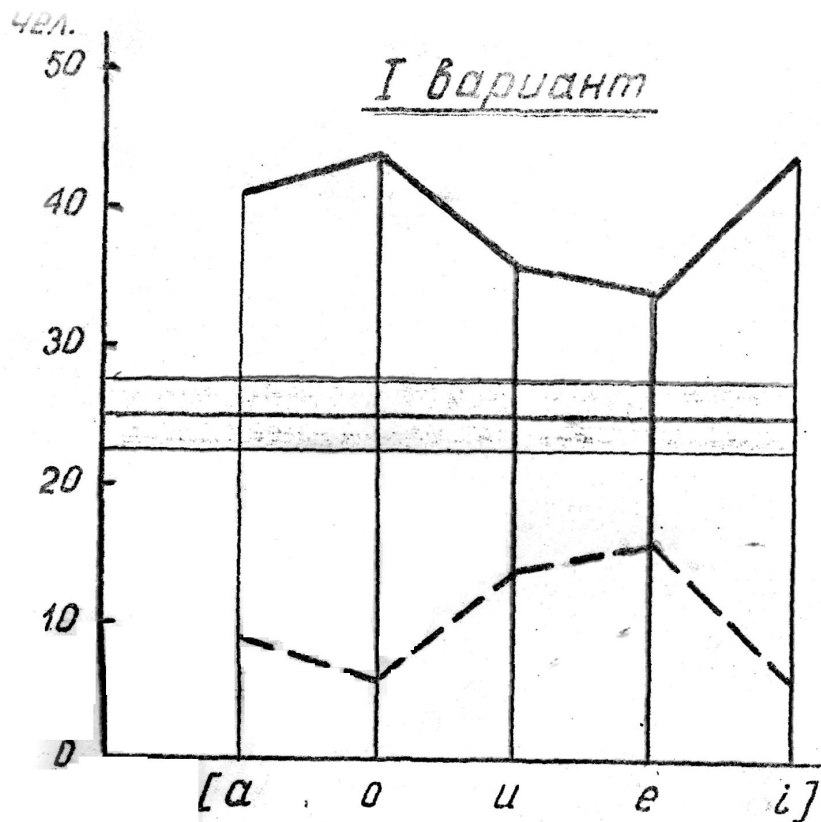


Рис. N1

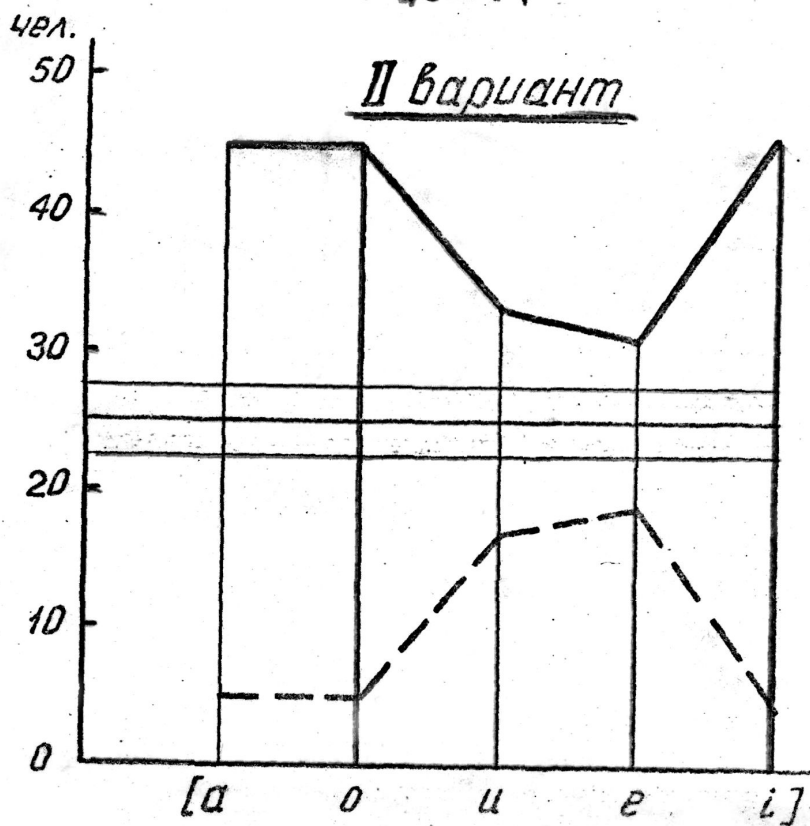
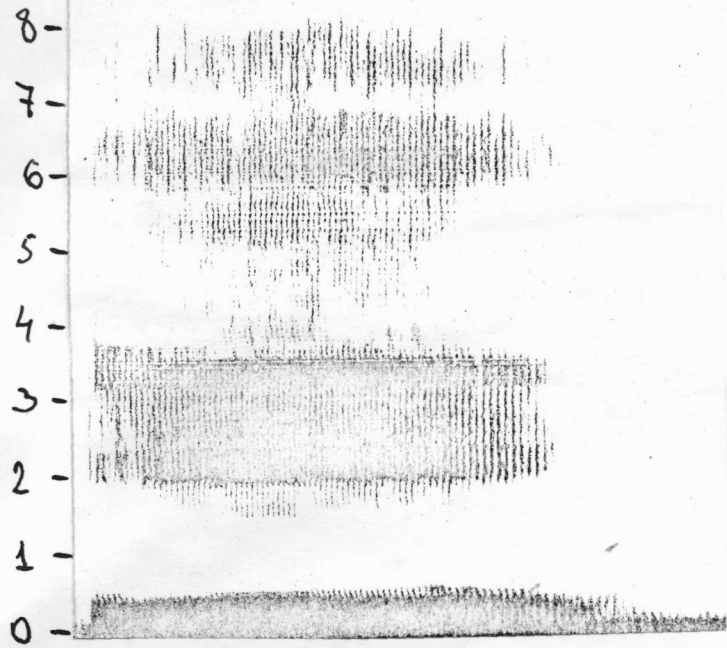
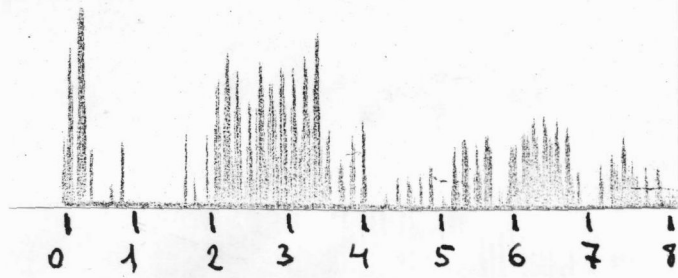
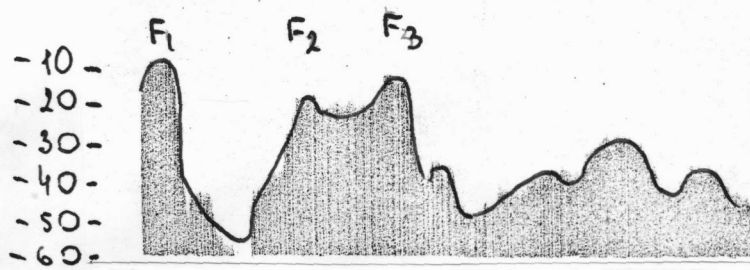


Рис. N2

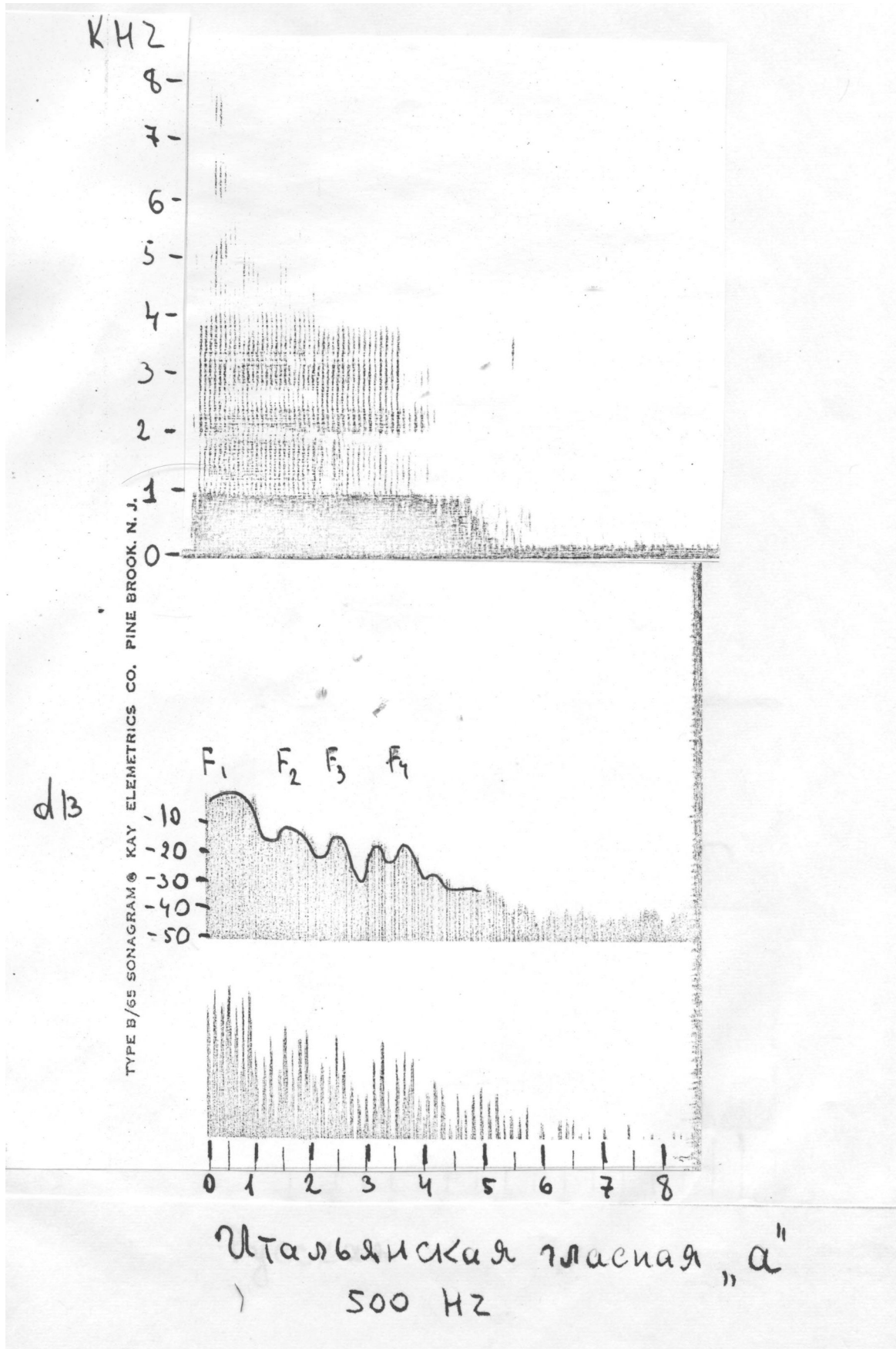
KHZ



dB



Русская гласная „и“  
500 HZ





## რაულ იუსონი (1901-1967)

თანამედროვე ვოკალის პედაგოგისთვის და მომღერლისათვის საჭიროდ მიმაჩნია ცნობილი მეცნიერი-ანალიტიკოსის და ვოკალისტის – **რაულ იუსონის** მეთოდური კვლევების შესწავლა, გაანალიზება.

თანამედროვე ვოკალურ პროფესიულ ხელოვნებაში დიდი ადგილი უკავია XX საუკუნის 50-იანი წლების ფრანგი მეცნიერ-ანალიტიკოსისა და ვოკალისტის – **რაულ იუსონის** მრავალმხრივ მოღვაწეობას.

ცნობილია, რომ მისი გამოკვლევები – „**ხმის წარმართვის მექანიზმთა შესახებ**“ – პროგრესულია თანამედროვე ვოკალურ პედაგოგიკაშიც.

ვიდრე შევეხებოდემის ძირითად მეთოდურ საკითხებს, საჭიროდ ჩავთვალე, მოკლედ მიმომეხილა გამოჩენილი მეცნიერ-მომღერლის მოკლე შემოქმედებითი ბიოგრაფია, რაც გასათვალისწინებელია მომავალი მკვლევარი ვოკალისტისათვის.

რაულ იუსონი დაიბადა 1901 წელს, საფრანგეთში ქ. კორსიკაში.

1921 წელს რ. იუსონმა დაამთავრა კონსერვატორია ანალიტიკური და ვოკალური განხრით. მეცადინეობდა ცნობილი მეცნიერ-ფიზიკოსის და ვოკალისტის – ალბერ ლაბრიეს ხელმძღვანელობით.

1921 წელს იუსონი მიემგზავრება პარიზში და აგრძელებს მეცადინეობას მათემატიკის და ფიზიკის დარგში. მისივე დევიზით: – „მეცნიერება ამ საგნების გარეშე შეუძლებელია!“ – 1924 წელს იუსონს მიენიჭა – „ლიცენზიატის“ სამეცნიერო წოდება.

რ. იუსონს აქვს გამოქვეყნებული ორასამდე სამეცნიერო კვლევითი ნაშრომი.

1940 წ. იგი იწვევს სპეციალიზაციას საფონაციო ფიზიოლოგიის სფეროში. მას დახმარებას უწევენ გამოჩენილი მეცნიერები. რ. იუსონი კითხულობს ლექციებს სორბონას უნივერსიტეტში.

1950 წელს იუსონი კვლავ უბრუნდება კვლევითი მუშაობის პროცესს და ახლებურად იყენებს თავისივე შრომების დასკვნებს, კვლევას და იყვრობს მსოფლიოს მეცნიერთა ყურადღებას.

რაულ იუსონს დაცული აქვს ორი დისერტაცია:

1950 წელს – „**სასიმღერო ხმის ფონაციური ფიზიოლოგიის და აკუსტიკური მოვლენები**“, რაშიც მინიჭებული აქვს საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა დოქტორის წოდება.

მეორე დისერტაცია – 1965 წ. – „**ხორხის თეორიული და ექსპერიმენტული გამოკვლევები**“, რაშიც რ. იუსონს მიენიჭა ფიზიკის მეცნიერებათა დოქტორის წოდება.

1967 წელს მეცნიერმა გამოაქვეყნა წერილები სამეტყველო თეორიების შესახებ.

რ.იუსონი იყო ფრანგული ენის ფონაციის შესწავლის ასოციაციის გენერალური თავმჯდომარე და ფუძემდებელი, მას სამეცნიერო კვლევით ცენტრში მაღალი თანამდებობები ეკავა.

1967 წელს რაულ იუსონი მოულოდნელად ტრაგიკულად დაიღუპა.

საქართველოში, ვოკალისტებისათვის ხელმისაწვდომი გახდა რაულ იუსონის ფუნდამენტური ნაშრომი: – „**სასიმღერო ხმა**“ (Р. Юссон – «Человеческий голос» М., «Музыка» 1974.).

ამ ნაშრომიდან გამოვყოფ იმ ძირითად მეთოდურ საკითხებს, რასაც ვეყრდნობოდი კომპლექსური მეთოდის გამომუშავების პროცესში (ყოველდღიურ პედაგოგიკურ პრაქტიკაში).

## ხმის წარმოქმნის მექანიზმის თეორია

### იმპედანსი – ჰაერნაკადის წინააღმდეგობა

**I. სასარგებლო ინტენსიურობის კოეფიციენტი ანუ მარგი ქმედების კოეფიციენტი** (Коэффициент полезного действия) (საოპერო მომდერალს ესაჭიროება ბგერის ინტენსიურობა, რომელიც აღწევს 100-120 დეციბალს).

„ხმის ინტენსიურობა“ განსაზღვრავს ბგერის სიმაღლეს, ტემბრს, სიძლიერეს.

ამრიგად, სამაგისტრო პროგრამა უნდა ითვალისწინებდეს რაულ იუსონის კვლევების შესწავლას. კერძოდ: „**ძლიერ, გარდამავალ, სუსტ „იმპედანსს“**“.

### II – მაღალი სასიმღერო ფორმანტა (მსფ)

მაღალი სასიმღერო ფორმანტა დამოკიდებულია იოგების ანატომიურ აგებულებაზე – სიმკვრივეზე (სუსტი და ძლიერი).

მაღალი სასიმღერო ფორმანტა ასევე დამოკიდებულია მომდერლის სარეზონატორო აპარატზე

ა) მამაკაცის მსფ – დაახლ. 2700 ჰერცი (რხევის რაოდენობა წამში)

ბ) ქალის მსფ – დაახლ. 3.200 ჰერცი (რხევის სიხშირე წამში).

### III. ხორხის ფუნქცია ხმისწარმართვის პროცესში

ყურადღება გამახვილებულია სუნთქვაზე და ვიბრატოს გამომუშავების პროცესზე.

**IV.** მეტად საყურადღებოა **რ. იუსონის** და სხვა თანამედროვე მეცნიერების კვლევები, სადაც აპარატურის მეშვეობით აისახება სახმო იოგების ფუნქციონირება.

რ. იუსონის მთავარი სიახლეა **თავის ტვინის ფუნქციის განსაზღვრა და დადგენა** სასიმღერო ხმის წარმართვის პროცესში. კერძოდ, შესწავლა ცენტრალური ნერვული სისტემისა, რომელიც მთლიანად დამოკიდებულია თავის ტვინის ქერქის ფუნქციაზე.

რაულ იუსონმა ამ თეორიას **ნეიროქრონაქსული** უწოდა. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ რ. იუსონი არ უარყოფს **მიოელასტიურ**, ე.ი. დიაფრაგმის კუნთების მექანიკურ მართვას. მისი კვლევებიდან გამომდინარე, მეცნიერი ამ ორი ძირითადი თეორიის შერწყმაში „ძერწავს“ იდეალური ბგერის ხმისწარმართვის პროცესს.

როგორც ვოკალის, ასევე სასცენო მეტყველების წამყვანი მეცნიერი-პედაგოგები იზიარებენ ამავე შეხედულებებს.

კერძოდ, მნიშვნელოვანია:

1. ხმის რეგისტრის „გარდამავალი“ პროცესი
2. სარეზონატორო აპარატის ფუნქცია
3. ბგერის სწორი „იმპედანსის“ მნიშვნელობა
4. ხმის გამომუშავების პროცესი
5. ბგერის სიძლიერე, რაც დამოკიდებულია სწორი სუნთქვის გამომუშავების პროცესზე
6. ბგერის ძლიერი შემართვა („Твердая атака звука“) (Goup de Glotte) და სხვა.

ვოკალის პედაგოგებისთვის გასათვალისწინებელია ის გარემოება, რომ **სასცენო** ხმის წარმართვის პროცესში მხოლოდ შუა რეგისტრი ემთხვევა **სასიმღერო** ხმის დიაპაზონის შუა რეგისტრს.

ამგვარად, მომღერლისთვის **სასიმღერო ხმის** წარმართვის პროცესში შესაძლოა გამოყენებული იყოს ისეთივე სავარჯიშოები (კერძოდ, იოგას ვარჯიშები), რასაც ეუფლებიან ვოკალისტი სტუდენტები **სასცენო მეტყველების** ხმის წარმართვის პროცესში (და პირიქით: **სასცენო მეტყველების** პედაგოგები ხშირად იყენებენ **ვოკალის ხმის წარმართვის** ისეთ სავარჯიშოებს, როგორც არის ბგერის ხმის ემისია მოწყვეტით. ე.ი. „სტაკატო“ – (Staccato) - (მხოლოდ ხმის შუა რეგისტრში).

მეტად საჭიროა ვოკალის პედაგოგს საფუძვლიანად ჰქონდეს შესწავლილი **სასცენო მეტყველების** მეთოდოლოგია და პრაქტიკა (ლექსების კითხვით სამეტყველო ხმის დიაპაზონში ე.ი. ოქტავა – ოქტავა ნახევარში). ამ იდეალური შერწყმით, ვოკალის პედაგოგს ეძლევა საშუალება, შედარებით სწრაფად, სტუდენტთან გაიაროს ხმის „დაყენების“ პროცესი.

რაულ იუსონის შრომებზე დაყრდნობით, პედაგოგების ყურადღება გამახვილებული უნდა იყოს მეცნიერის **კრედიტზე** – კერძოდ: საფონაციო პროცესში მკვეთრად იცვლება:

I. სარეზონატორო აპარატის მოქმედება.

II. სუნთქვის საყრდენი - კუნთები

III. შეგრძნებები, რომლებიც ექვემდებარება ვოკალური ტექნიკის კონტროლს.

საჭიროა სასის ფუნქციის საფუძვლიანი შესწავლა<sup>1</sup>.

პირად პრაქტიკაში მუშაობის პროცესში, კერძოდ: უკიდურესად მაღალი ხმისწარმართვის პროცესში, ვიყენებ რაულ იუსონის **სქემებს**, სადაც ნათლად ასახულია მაღალი სასიმღერო ხმის – კოლორატურული სოპრანოს

1. ხმის „გადაფრენა“ ან ვიტყვდი, ტრექტორია, სუნთქვაზე დაყრდნობით

2. სუნთქვის საყრდენი მუცლის კუნთების ჩართვით

3. შეგრძნებები, რომლებიც ექვემდებარება ვოკალური ტექნიკის კონტროლს

4. სასას და მთლიანად სარეზონატორო აპარატის შესწავლას.

მრავალწლიანმა პედაგოგიურმა პრაქტიკამ დამარწმუნა იმაში, რომ **სასცენო მეტყველების** პედაგოგს შესწავლილი უნდა ჰქონდეს **ვოკალური ხმისწარმართვის თეორიის** ის ძირითადი საკითხები, რომლებზეც მუშაობს ვოკალის პედაგოგი ხმის „დაყენების“ – წარმართვის პროცესში – (დიაპაზონის შუა რეგისტრში).

ასევე ვოკალის პედაგოგს შესწავლილი უნდა ჰქონდეს **სასცენო მეტყველების** ხმისწარმართვის თეორიის ის ძირითადი საკითხები, რომელზე დაყრდნობითაც ყალიბდება ვოკალური ხმის **შუა რეგისტრი** (ძირითადად ე.წ. „გარდამავალი ბგერები“). იმავდროულად – „**კომპლექსური მეთოდიკით**“, ხმის წარმართვის პროცესში, ვოკალის პედაგოგს შესწავლილი უნდა ჰქონდეს **სასცენო ოსტატობის** სისტემის ის ძირითადი საკითხები, რაც დაეხმარება მას სტუდენტთან მხატვრულ-საშემსრულებლო პროცესში (ნაწარმოების ამოცანის და „ზეამოცანის“ გადაწყვეტაში). პლასტიკის ცოდნა, ფლობა ვოკალის პედაგოგს დაეხმარება ვოკალის გაკვეთილზე **სუნთქვის** გამომუშავების პროცესში (ჟ.თ.). ვოკალის გაკვეთილზე რ. იუსონის სქემას ვიყენებთ თვალსაჩინო მასალად.

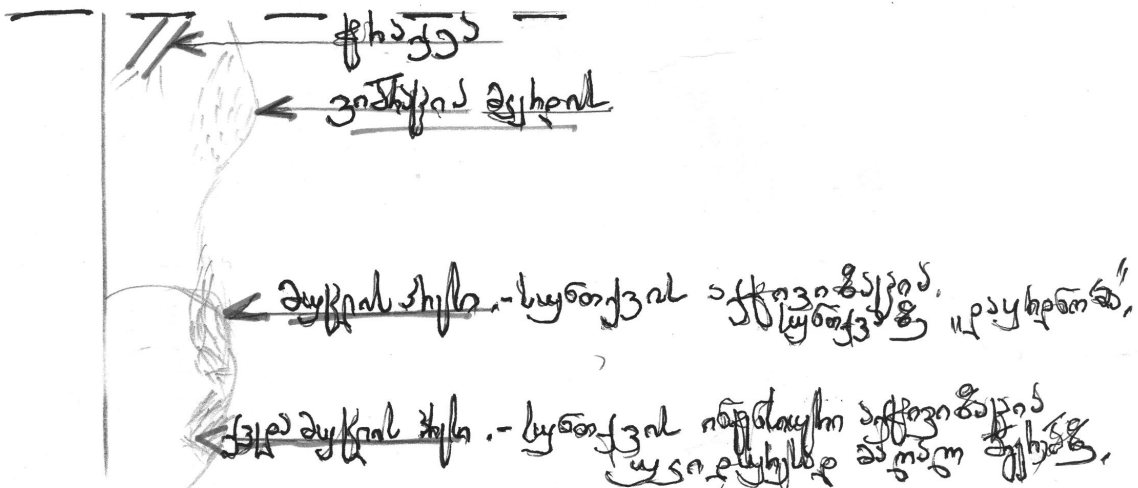
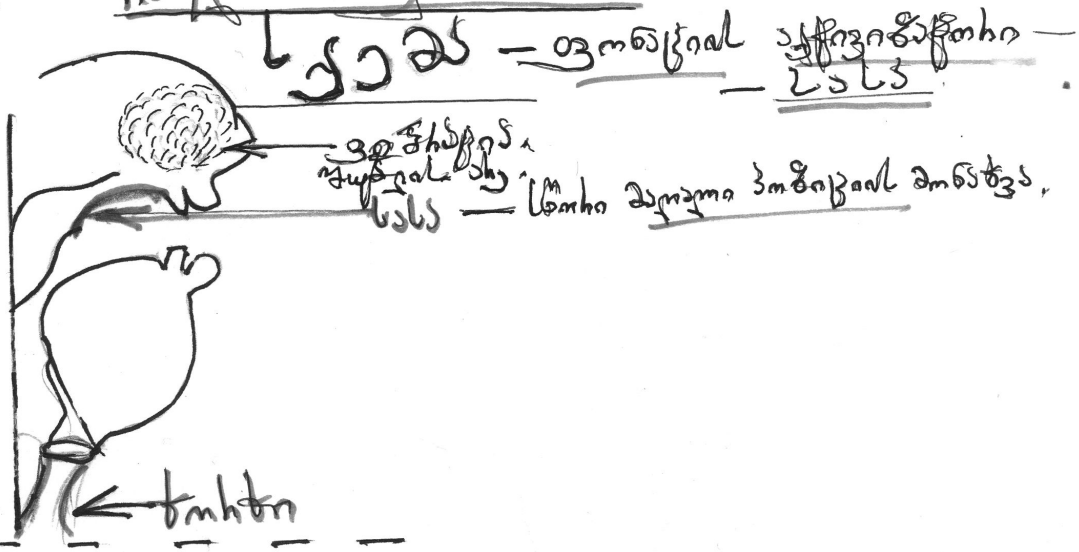
<sup>1</sup> Р. Юссон «Певческий голос» Москва, «Музыка», 1974. стр. 12,13

**რადიკალიზაციის პროცესი: სოციალური უინტეგრირების სქემა**

1. თავისუფალი მუცლის პრესი
2. არავითარი შეგრძნება მკერდის არეში
3. მუცლის ქვედა კუნთების ინტენსიური შეგრძნება, რაც დაკავშირებულია თავისმიერი ბგერის შეგრძნებასთან
4. ძლიერი იმპულსი  
(ყოველი შეგრძნება დაკავშირებულია მუცლის კუნთისა და სასის კუნთის აქტიურ განვითარებასთან).

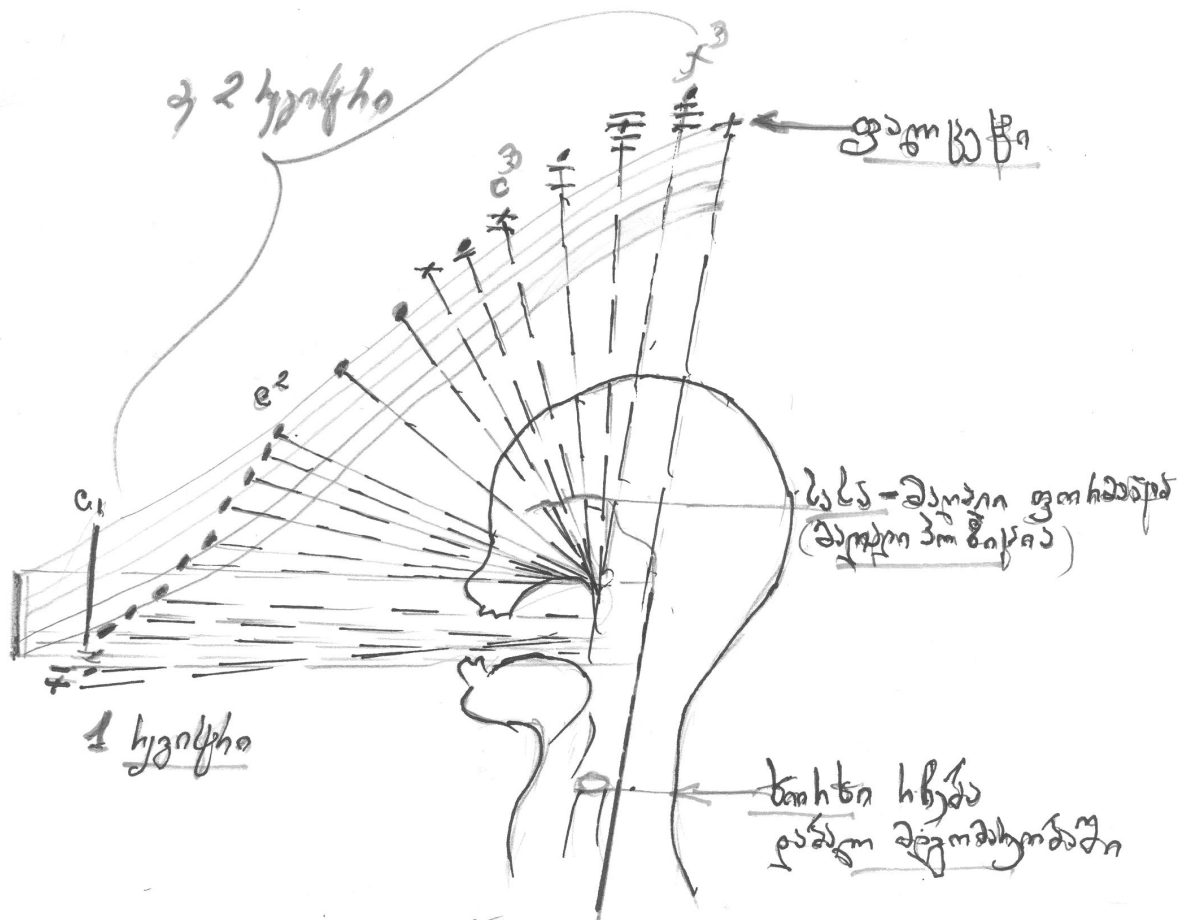
(სქემა №1, №2)

XX სუბკონსტრუქციული ფიზიკური მუცლის და მოძოვებითი  
ხსოვს ზიანის



ზიანის მონტაჟი 33-106.  
Рауль Исраилович  
Израилович 2016  
Москва 1974.

ა. იშაიძე  
(2016)



Ծանրորդ զտակառարձիկից մտնող լույսի ընթացակարգը կշռվի 2

1. Ետևոր ընթացակարգը

Ծանրորդ զտակառարձիկից մտնող լույսի ընթացակարգը 2-րդ օրինակում  
 Ետևոր ընթացակարգը, փոխարինված,  
 Լայցմ 9-10 օրինակ, 5437 օրինակ ընթացակարգ (2),  
 XVIII Լայցմից մտնող լույսի ընթացակարգը և Ծանրորդ զտակառարձիկից  
 ԵՆԵ-ից մտնող լույսի ընթացակարգը - 3, հոշմանից  
 Ծանրորդ զտակառարձիկ, 5437 օրինակ ընթացակարգը, Գրանցված  
 ընթացակարգը - ԵՆԵ, Ծանրորդ զտակառարձիկ - Գրանցված - Ծանրորդ,  
 Ծանրորդ զտակառարձիկ - Գրանցված - Ծանրորդ զտակառարձիկ  
 Ետևոր ընթացակարգը - ԵՆԵ, Ծանրորդ զտակառարձիկ  
 Ետևոր ընթացակարգը և Ծանրորդ զտակառարձիկից  
 ԵՆԵ-ից մտնող լույսի ընթացակարգը  
 Ետևոր ընթացակարգը և Ծանրորդ զտակառարձիկից  
 ԵՆԵ-ից մտնող լույսի ընթացակարգը  
 Ետևոր ընթացակարգը և Ծանրորդ զտակառարձիկից  
 ԵՆԵ-ից մտնող լույսի ընթացակարգը

## ჯენარო ბარა

„კომპლექსური მეთოდის“ გამომუშავების პროცესში, კერძოდ: სასიმღერო „დიაგნოსტიკის“ აღდგენის ე.ი. ბგერის სწორი წარმართვის პროცესში, ძირითადად ვეყრდნობი, როგორც ძველ, XVII, XVIII საუკუნეების, ასევე თანამედროვე – XX საუკუნის იტალიური ვოკალური სკოლის პოსტულატებს, სავარჯიშოებს, ვოკალიზებს, ნაწარმოებებს.

ამ მიზნით სახელმძღვანელოში ჩამოყალიბებულია თანამედროვე გამოჩენილი იტალიელი მანესტროს – ჯენარო ბარა-კარაჩელოს ძირითადი მეთოდური საკითხები. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ მანესტრო ჯ. ბარას მოძღვრებას გავეცანი 1961 წლის მოსკოვის პ. ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში. ვიდრე უშუალოდ შევეხებოდე მანესტრო ჯენარო ბარას მეთოდურ საკითხებს, საჭიროდ ჩავთვალე, მაგისტრანტებისთვის გამეცნო მომღერალი-პედაგოგის მოკლე შემოქმედებითი ბიოგრაფია. როგორც ცნობილია, ყოველი გამოჩენილი მომღერალი-პედაგოგის მოღვაწეობაში მთავარია მისი ვოკალური განათლების დასაწყისი, რაც შემდგომში განაპირობებს მის შემოქმედებით ზრდას.

ჯენარო ბარა-კარაჩელოს ამეცადინებდა ვოკალის ცნობილი პედაგოგი **ფერნანდო დე ლუჩია** – ნეაპოლური სკოლის წარმომადგენელი, რომელიც ითვლებოდა უნიკალურ პიროვნებად, ვინაიდან 86 წლის ასაკამდე ათავსებდა საშემსრულებლო და პედაგოგიურ მოღვაწეობას. როგორც აღნიშნავს მისი მოსწავლე ჯენარო ბარა, მანესტრო ფერნანდო დე ლუჩია სრულად ფლობდა ვოკალურ ტექნიკას და ყოველთვის მღეროდა მხოლოდ თავისი, ხმისთვის განკუთვნილ პარტიებს, რაც ვფიქრობ, მეტად საყურადღებოა თანამედროვე ახალგაზრდა მომღერლებისათვის.

რაც შეეხება ჯენარო ბარას საშემსრულებლო მოღვაწეობას, ის მღეროდა მილანის „ლა სკალას“ საოპერო თეატრში, მოღვაწეობდა ისეთ გამოჩენილ მომღერლებთან, როგორებიც იყვნენ: ჯილი, ლაური – ვოლფი, პერტილე და სხვა ცნობილი მომღერლები. ჯ. ბარას შემოქმედებაში ყველაზე დაუვიწყარი და წარმატებული საოპერო სპექტაკლი იყო მასკანის ოპერა – „სოფლის ღირსება“, რომელშიც ის ტურიდუს პარტია-როლს ასრულებდა, თვით კომპოზიტორის დირიჟორობით.

## ჯენარო ბარას პოსტულატებიდან ვიყენებ შემდეგ რჩევებს:

1. ბგერას ჰქონდეს ხარისხი (ე.ი. კატეგორია)
2. რეგისტრების ერთგვაროვნება
3. ინსტრუმენტული ჟღერადობა ბგერაში (ე.ი. ვიოლინოს ჟღერადობა)
4. ბგერა მსუბუქი (ე.ი. ძალდაუტანებელი)
5. მკერდის და თავის რეზონატორების ერთიანობა
6. საჭიროა მექანიზმი – ხმის ვარჯიში (ე.ი. ტექნიკის მექანიკური უზრუნველყოფა)
7. „ჩემ ხმას არ მიბაძოთ“ (ე.ი. უარყოფდა სწავლების ემპირიულ მეთოდს)
8. ხმის მექანიზმის გამომჟღავნება შესაძლოა საშუალო სიძლიერით („მცირე“ სუნთქვით)
9. მთავარია ბგერის „მონახვა“ (სადაც ხმა ჟღერს ლაღად და ლამაზად „Bel canto“)
10. ერთი დიაპაზონიდან მეორე დიაპაზონზე გადასვლა უნდა ხდებოდეს საშუალო, არაგაძლიერებული სუნთქვით, – „შერეული“, მომრგვალებული, „მოხურული“ ბგერის ათვისების საშუალებით, ე.წ. „გუმბათოვანი“ სარეზონატორო მექანიზმის გამოყენებით.
11. საჭიროა ელასტიური, რბილი სუნთქვის ნაკადი (ყელს არ უნდა „აწვებოდეს“)
12. სარეზონატორო ბგერებად მაესტრო მიიჩნევდა ფრანგულ „ა“, „ბ“ „ყ“-ს. პედაგოგი ამ ხმოვნებით იწყებს ხმის წარმართვის პროცესს (განსაკუთრებით მაღალ რეგისტრში)
13. ბგერა „ა“ - ნაკლებად რეზონირებულია, ნაკლებად კონცენტრირებულია „გუმბათოვან“ ხმოვანებაზე
14. რეზონირების „მონახვის“ პროცესში მაესტრო მთავარ მეთოდად მიიჩნევდა – „მოკუმული“ პირით „მ“-ზე - „დიმილით“ სიმღერას. აქვე უნდა აღვნიშნო, რომ ამავე მეთოდიკას ითხოვენ სასცენო მეტყველების პედაგოგები (ანუ რეზონირების „მონახვას“ ე.წ. „ღმუილით“ - ქართულ ენაში ბგერა „მ“-ზე. (ჟ.თ.).
15. ბგერა იყოს ახლოს ტუჩებთან
16. რეზონანსური ტექნიკის გამომჟღავნების პროცესში საჭიროა ზედა სასის, ე.წ. „გუმბათის“ გამოყენება (ამავეს მოითხოვს სასცენო მეტყველების აკუსტიკური აპარატი, – ზედა სასის კუნთების ჩართვას – ჟ.თ.).
17. ბგერის წარმოშობას განსაზღვრავს სხეულის მოძრაობის რიტმი (გამოყენებული მაქვს „კომპლექსურ მეთოდიკაში“ (ჟ.თ.).
18. ე.წ. თავის რეგისტრის პრიმატი: „სწორი სიმღერა მხოლოდ მან იცის, ვინც იცის ხმის გადატანა თავში“. იტალიური სასიმღერო სკოლა ე.წ. „თავის“ რეგისტრს მიიჩნევს წამყვან რეგისტრად (la voce di testa) [„თავის“ ბგერის გამომჟღავნების პროცესში ვიყენებ მაესტრო ჯ. ბარას და რ. იუსონის რჩევებს, სქემებს, სავარჯიშოებს, აგრეთვე სასცენო ოსტატობის მეთოდიკას. (ჟ.თ.)].
19. მუშაობა ორი ტიპის ბგერაზე: ბგერა – ჰორიზონტალური და ბგერა – ვერტიკალური
20. პედაგოგის „ყურის“ ფუნქცია – სმენის კონტროლი.
21. ჯერ რეზონანსი, შემდგომ პრონონსი: „Prima risonanza, dopo pronuncia“
22. სარეზონანსო პოზიციის „მონახვა“ მაესტრო ჯ. ბარას მეთოდით: კედლის პირისპირ, იატაკზე დამჯდარ – „მოხრილ“ მდგომარეობაში, დაწეული თავით (განსაკუთრებით მამაკაცების მაღალი ბგერების გამომჟღავნების პროცესში). აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ სტუდენტებთან მუშაობის ამ მეთოდს ხმის წარმართვის პროცესში, იყენებს გამოჩენილი ქართველი მომღერალი, პროფესორი ზურაბ სოტკილავა (გაკვეთილებს დავესწარი ქ. მოსკოვში პ.

ჩაიკოვსკის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიაში).

მეტად საყურადღებოა, რომ იტალიაში სასწავლო ციკლი გრძელდება 7 წელიწადს:

1. ვოკალური „ინსტრუმენტი“ – 2 წელი სახმო აპარატის შესწავლა
2. ვოკალური ტექნიკა – 4 წელი (სარკის წინ)
3. ვოკალური სტილი – 1 წელი (სილაღე მოძრაობაში).

როგორც ცნობილია, ჯენარო ბარა-კარაჩელოს პოსტულატებს ეზიარა პროფესორი ნოდარ ანდღულაძე.

გასათვალისწინებელია მისი მოსაზრება იმის შესახებ, რომ „სიმღერა რეფლექსურია და იტალიური სკოლისათვის, როგორც ქართულისთვის, სიმღერა ემოციურია და არა შემეცნებითი“ (ნ. ანდღულაძე. Homo Cantor, თბ., 1997 წ.).

ასევე საჭიროდ ვთვლი, ვოკალის პედაგოგმა შეისწავლოს რომის კონსერვატორიის „Santa Cecilia“-ს პროგრამა: „La scuola di canto“-ს სიმღერის სკოლა, /Ed. Conservatoria di musica „S. Cecilia“ Roma. 1971/.

ამავდროულად, ქართველი მომღერლებისათვის მეტად საყურადღებოა თანამედროვე მუსიკალური თეატრის გამოჩენილი რეჟისორის – ვ. ფელზენშტეინის მოსაზრება-მოწოდება: „უნდა შევიცნოთ მუსიკის და სიმღერის დრამატურგიული ფუნქცია“ (2. В. Фельзенштейн «Беседы о музыкальном театре». «Музыка». Ленинград, 1972.).

# თანამედროვე, უახლესი ვოკალური ნაწარმოების შესწავლის პროცესი

(ჩემი საავტორო „კომპლექსური მეთოდის“ გამოყენებით)

ვინაიდან ნაწარმოების შესწავლის პროცესი საკმაოდ ხანგრძლივია, ახალგაზრდა მომღერალი მისთვის ფსიქოლოგიურად მომზადებული უნდა იყოს.

**I - ნაწარმოების გაცნობა** - გაკვეთილზე, კონცერტმაისტერის შესრულებით. იმ ტონალობაში, რომელშიც დაწერილია ნაწარმოები (შემდგომ, შესაძლოა შესრულებული ჩანაწერების მოსმენა გამოჩენილი მომღერლების მიერ).

**II - ნაწარმოების მოსმენა** - გრძელდება რამდენიმე გაკვეთილის განმავლობაში, სანამ ყური „შეეჩვენა“ ატონალური დისონანსებით დატვირთულ მუსიკას, – რათა სტუდენტი მთლიანობაში გაეცნოს ნაწარმოების სტრუქტურას, სტილს, მაღალი ტესიტურის უღერადობას, მძაფრ ინტერვალებს, ნიუანსირებას განსაკუთრებით უკიდურესად მაღალ ბგერებზე.

**III - ნაწარმოების „გადაყვანა“** შედარებით დაბალ ტონალობაში. ე.ი. ნაწარმოების ტრანსპოზიცია [transpositic] – გადანაცვლება. ვოკალის პედაგოგი ყველაზე რთული ამოცანის წინაშე მაშინ დგას, როდესაც საგამოცდო და საკონცერტო პროგრამაშია „უახლესი“ ვოკალური მუსიკა. ხშირ შემთხვევაში მუსიკა ატონალურია, სადაც დარღვეულია თანაფარდობა ტონებსა და კილოს მთავარ ცენტრს – ტონიკას – შორის, რაც იწვევს ჰარმონიის სტრუქტურული ფუნქციების რღვევას, დისონანსურ უღერადობას.

პედაგოგის უპირველეს ამოცანად მიმაჩნია, სტუდენტს, ახალგაზრდა მომღერალს გაუადვილოს ვოკალური ნაწარმოების შესწავლის პროცესი. კ. სტანისლავსკის სიტყვებით: „რთული გავხადოთ იოლად, ხოლო იოლი – ზეიმად, რათა სტუდენტმა თავი იგრძნოს მომღერალ-მსახიობ-შემოქმედად“.

კონსტანტინე სტანისლავსკის დებულებებს და მოსაზრებებს იზიარებდა ჩემი პედაგოგი - მიხეილ თუმანიშვილი. ვოკალის გაკვეთილზე ატონალური ნაწარმოებების შესრულების, ვოკალურ-ტექნიკური სირთულეების დაძლევის პროცესში გამოვიყენე მ. თუმანიშვილის იმპროვიზაციის მეთოდი, რაც სტუდენტ-მომღერალს გაუადვილებს ტესიტურის დაძლევის პროცესს.

**IV - ხმისთვის „მოხერხებული“ ტონალობის დადგენა** - ე.ი. იმ ტონალობის მოძებნა, რომელშიც სტუდენტი ლაღად დაეუფლება მაღალ ბგერებს – ტესიტურას.

**V - ყოველ ხმოვანზე მიმდინარეობს მომღერლის სარეზონატორო აპარატის სწორი მართვა:**

1. მაღალი პოზიციის „მონახვა“ (სმენით), რაც განაპირობებს „ბგერის“ კულტურას, გემოვნებას;
2. რეგისტრების გათანაბრება;
3. ინტერვალების დაძლევა;
4. ზუსტი ინტონაცია – (ყბის, ხორხის, სასის, ფილტვების ფუნქციის მართვა სუნთქვაზე დაყრდნობით);
5. ყოველ ხმოვან ბგერაზე შესრულებული ნაწარმოები – ვოკალიზის სახით – შემოქმედებითი ხასიათის უნდა იყოს (შემსრულებელს ვოკალურ-ტექნიკური სირთულეების გადალახვის პროცესში სრული იმპროვიზაციის საშუალება უნდა ჰქონდეს). აქ იგულისხმება: ტემპი,

**ნიუანსირება, განწყობა.** მაგალითად, ვოქვათ, მოცემულია ნელი ტემპი (largo) ან ზომიერი ნელი (andante), მაგრამ სტუდენტმა მოინდომა და მუსიკალური ტექსტი შეიგროძნო უფრო ჩქარ (allegro) ან (vivace) – ძალიან სწრაფ ტემპში.

**ყოველი ცდა დასაშვებია** სწორი სუნთქვის და ხმისწარმართვის პროცესის გათვალისწინებით.

**VI –** კარგად შესწავლილ, ე.წ. „ჩამდერებულ“ ნაწარმოებზე მუშაობა რთულ ფაზაში მიმდინარეობს. ამ შემთხვევაში საჭიროა სასცენო მეტყველების მეთოდის გამოყენება:

1. არტიკულაცია (დიქცია, ორთოეპია). იმ ენის ფონეტიკური სპეციფიკის გათვალისწინება, რომელზეც დაწერილია ნაწარმოები (უმეტესად საკონკურსო და საგამოცდო პროგრამაშია: ქართული, იტალიური, ფრანგული, ინგლისური, რუსული, გერმანული, ესპანური ნაწარმოებები).
2. ლიტერატურული ტექსტის შესწავლა **პირველ გაკვეთილზე – მუსიკის გარეშე**, რათა გადაიღახოს **სასცენო მეტყველების ტექნიკური სირთულეები** (გამოთქმა, შინაარსის გააზრება).

**VII – სასცენო მეტყველებიდან სასიმღერო მეტყველებაზე „გადასვლის“** პროცესი:

1. ძალიან ნელ ტემპში, – Largo – თანხმოვნების და ხმოვნების „რეგულაციით“, სწორი წარმოთქმით.
2. **სასცენო მეტყველების** ყოველი ხმოვნის მაღალი პოზიცია უნდა დაემთხვეს **სასიმღერო** ხმოვანი ბგერის მაღალ პოზიციას.

(შესწავლისას იგივე პროცესი მიმდინარეობს უცხო ენებზეც, ვინაიდან ყოველი ვოკალური ნაწარმოები სრულდება მხოლოდ ორიგინალში).

**VIII – სტუდენტი-მომღერლის ხმის დიაპაზონის გაფართოების მეთოდика.**

ვინაიდან პედაგოგის და სტუდენტი-მომღერლის საბოლოო მიზანია ვოკალური ნაწარმოების **ლაღად შესრულება მოცემულ ტონალობაში**, საჭიროა კვლავ **ეტაპობრივად** გადაიღახოს ისეთი **ვოკალურ-ტექნიკური სირთულეები**, როგორებიც არის მაღალი ტესიტურა და უკიდურესად მაღალი – ე.წ. „თავის“ **რეგისტრის ათვისება**.

1. საჭიროა **ტონალობის** შეცვლა – „გადატანა“ – შედარებით უფრო მაღალ **საფეხურებზე** (ეს იქნება სეკუნდა თუ ტერცია, დადგინდება ტონალობის შერჩევის პროცესში - სტუდენტთან შეთანხმებით).

2. **ძალდაუტანებლად** მიმდინარეობს ნაწარმოების ე.წ. „ჩამდერების“ პროცესი, კომპოზიტორის მიერ **მოცემულ ტემპში**, **ნიუანსირების გათვალისწინებით**.

3. **ვოკალურ-ტექნიკური** სირთულეების გადალახვის პროცესს მოყვება ამავე ტონალობაში **საშემსრულებლო** სირთულეების დაძლევა, კერძოდ – ნიუანსირება, ნაწარმოების სტილის, ხასიათის „მორგება“ – (სასცენო ოსტატობის ტერმინოლოგიით, ნაწარმოების „გათავისება“).

4. აუცილებელია **ვოკალურ-ტექნიკური** და **საშემსრულებლო მეთოდის შერწყმა**, რათა არ დაირღვეს **კომპოზიტორის მთხოვნა**.

**IX – 1. შენარჩუნებული უნდა იყოს „ბგერის მაღალი პოზიცია – „თავის“ მაღალ რეგისტრში.**

2. შენარჩუნებული უნდა იყოს სასცენო და ვოკალური მეტყველების კულტურა.

3. უკიდურესად მაღალ რეგისტრში საჭიროა **ბგერის ფილირების ოსტატურად დაუფლება შესრულებაში** (ზომიერი ვიბრატოს გამოყენებით).

4. **ექსპრესიული ნაწარმოების** შესრულებისას სავალდებულოა ემოციის „თვითკონტროლის“ მეთოდის გამოყენება, რათა არ გადაიტვირთოს ხმის იოგები, ხორხი, განსაკუთრებით, უკიდურესად მაღალ, ე.წ. „თავის“ რეგისტრში /**ვოკალური სუნთქვის, მუცლის კუნთების გამოყენებით**/.

**სასიმღერო ხმის დიაპაზონის გაფართოების – ე.წ. „თავის“ რეგისტრის ბგერებზე მუშაობის პროცესში ხშირად მივმართავ იუსონის რთულ სქემებს, სადაც ნათლად ასახულია: – სოპრანოს, ლირიკული სოპრანოს, ლირიკულ-კოლორატურული სოპრანოს ხმების ე.წ. „თავის“ რეგისტრის წარმართვის პროცესი.**

ამავე სქემებში გათვალისწინებულია ლირიკული ტენორების და სოპრანისტების – ე.წ. „თავის“ რეგისტრის ხმის წარმართვის პროცესიც, ვინაიდან სოპრანისტების ხმა დიაპაზონით და ჟღერადობით მიახლოებულია ქალის ლირიკული და ზოგჯერ ლირიკულ-კოლორატურული სოპრანოს ხმასთან (ჟ.თ.).

მეოთხე სემესტრში ვიყენებთ გამოჩენილი ფრანგი მეცნიერ-ვოკალისტის - **რაულ იუსონის სქემას, რომელიც ეყრდნობა ვოკალისტის შინაგან შეგრძნებებს:**

1. თავისუფალი მუცლის პრესი.
2. არავითარი დაძაბულობა მკერდის არეში.
3. ქვედა კუნთების ინტენსიური შეგრძნება („თავის“ ბგერა).
4. ძლიერი იმპედანსი („თავის“ ბგერა)..

ყოველი შეგრძნება დაკავშირებულია **მუცლის კუნთისა და სასას კუნთების აქტიურ განვითარებასთან.**

# რეზიტივიზის შესავლის პირითაღი მეთოდური საკითხები

(საკონცერტო თეზისები)

საპარტამენტო ურთა რუსთაველის  
თეატრისა და კინოს სასწავლო  
უნივერსიტეტი

SHOTA RUSTAVELI THEATRE AND FILM  
GEORGIAN STATE UNIVERSITY

საგანმანათლებლო კონფერენცია  
SCIENTIFIC CONFERENCE  
IX  
თეზისების მისამართი  
Theses address

თეზისები 22-23 ივნისი



თბილისი  
2016  
Tbilisi

ცნობილია, რამდენად რთულია ვოკალისტი-სტუდენტისათვის რეზიტივიზის შესწავლა. ვოკალურ ხელოვნებაში რეზიტივიზის უდიდესი მნიშვნელობა აქვს, რადგან ის მომდერალს შინაგანად ამზადებს არიის შესასრულებლად – განსაკუთრებით კი მხატვრული სახის – როლის გახსნისას. რეზიტივიზი ორგანულად უნდა გადადიოდეს არიის შესრულებაში. ის არიასთან შერწყმული უნდა იყოს როგორც წმინდა ვოკალურ-ტექნიკური, აგრეთვე საშემსრულებლო თვალსაზრისითაც.

XVII-XIX საუკუნეების კომპოზიტორები თვითონაც ეუფლებოდნენ რეზიტივიზის ხელოვნებას. მათი ოპერები ზოგჯერ გადატვირთულიც კი იყო დეკლამაციით.

რეზიტივიზზე მუშაობის დროს პედაგოგისა და სტუდენტის მიერ გათვალისწინებული უნდა იყოს იმ ენის ფონეტიკის სპეციფიკა, რომელზედაც ორიგინალში სრულდება ეს ოპერა.

მეცადინეობის ეტაპები:

1. არიის და რეზიტივიზის მუსიკალური ტექსტის გაცნობა, სტილის დადგენა (კომიკური, ლირიკული, ლირიკულ-დრამატული, და სხვ.);
2. მუსიკალური ნაწარმოების ტესტირების დადგენა (მომდერლის ხმის დიაპაზონის გათვალისწინებით);
3. რეზიტივიზის მელოდიის დასწავლა-გათავისება ე.წ. „მეტყველი პაუზის“ (მის. ჩეხოვი – Говорящая пауза) გათვალისწინებით, განსაკუთრებით, ფერმატოზე;
4. არიის და რეზიტივიზის სიტყვების გაცნობა და ფონეტიკური, საარტიკულაციო ნაკლოვანებების აღმოფხვრა;
5. მთლიანი პარტია-როლის და კონკრეტულად ამ არიისა და რეზიტივიზის მოსმენა კლავირზე დაკვირვებითა და ცნობილი მომდერლების შესრულებით;
6. შესწავლის პროცესი უნდა მიმდინარეობდეს სასცენო მეტყველების და სამსახიობო ოსტატობის მეთოდის გამოყენებით;

[გასათვალისწინებელია: თავისუფალი და ჯანმრთელი საარტიკულაციო აპარატი, ხმოვნებისა და თანხმოვნების სწორი წარმოთქმა, სიმღერის და რეზიტივიზის დროს დიაფრაგმული სუნთქვის სწორი მართვა].

7. თანამედროვე საოპერო მუსიკის რეზიტივიზზე მუშაობის პროცესი არსებითად განსხვავდება ძველი ვოკალური სკოლისაგან. ხმისწარმოქმნის პროცესი აქ მოითხოვს აკუსტიკურ-სარეზონანსურ აპარატის განსაკუთრებულ გამძლეობას, ობერტონებით გამდიდრებული ხმის პალიტრას (ფორსირების გარეშე), გაძლიერებულ ქვედანეკნურ-დიაფრაგმულ სუნთქვას;
8. ე.წ. „ქმედითი სიტყვის“ და „ქმედითი ვოკალური ფრაზის“ გამომუშავება სასცენო მეტყველებისა და სამსახიობო ოსტატობის მეთოდისაზე დაყრდნობით;
9. მეცადინეობა უნდა მიმდინარეობდეს შემოქმედებით, ლაღ ატმოსფეროში, არ უნდა დაიძაბოს და დაიჭიმოს მომდერლის ორგანიზმის კუნთები.

ეს ყოველივე ემსახურება მხატვრული სახის მაღალპროფესიულ დონეზე შექმნას.

## BASIC METHODOICAL ISSUES OF LEARNING A RECITATIVE

(Theses)

It is known that learning a recitative is different for vocalist student. Recitative has got a great importance in vocal art, because it trains internally in order to fulfill for aria – especially for the artistic face to open the role.

Recitative must organically move in the aria performance. It must be merged as a true vocal-technical and also in performing point of view.

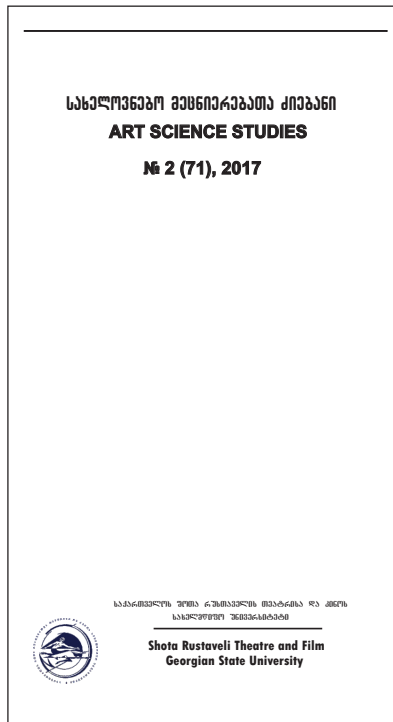
Composers themselves were mastering the art of recitative in XVII and XIX centuries. Their operas were reloaded by declamation. During the working on recitative, the specifics of the language phonetics should be taken into account by the teacher and student on which there is performing this operas in original.

Learning stages:

1. Introducing the musical text of aria and recitative, determination of the style (Comic, lyrical, lyrical-dramatic and etc.)
2. Determination of tessitura of musical work ( considering the voice range of singer);
3. Learning and understanding the melody of recitative, considering so called “Speaking Pause” (Mikh. Chekhov – Speaking Pause) especially on permato;
4. Introducing the words of aria and recitative and eliminating the articulating drawbacks;
5. Listening to the aria and recitative and the whole party-role with observing on clavier by the performance of the famous singers;
6. Learning process should be going on with using the methods of acting skills;  
(It should be noted: Free and healthy articulating machine, right pronunciation of vowels and consonants, right management of diaphragmatic breathing during the singing and recitative)
7. Working process on recitative of modern opera music is differ from the old vocal school. Voice output process requires the special strength of acoustic-resonator machine, rich sound palette with overtones (without force) lower-rib diaphragmatic breathing;
8. Working out so called “Speaking words” and “Vocal phrase” on the basis of the methods of “Stage speech” and “Acting vocal phrase”;
9. Lessons should be going on a creative joyful atmosphere and organism muscles of singers should not be tensioned.

All these serves the creation of artistic face with high-professional level.

## რეჩიტატივის შესწავლის სპეციფიკა



რეჩიტატივი პროფესიულ მუსიკაში დამკვიდრდა ოპერის შექმნასთან ერთად (XVI-XVII სს.). როგორც საოპერო ხელოვნებაში, ასევე კანტატების შესრულებისას, ოპერეტაშიც, რეჩიტატივის შესრულება ყველა ეპოქაში პრობლემური იყო მომღერლისთვის. განსაკუთრებულ სირთულეს რეჩიტატივი წარმოადგენს იმ შემსრულებლისთვის, რომელიც აკადემიურ დონეზე არ ეუფლება დეკლამაციასა და სასცენო მეტყველების მეთოდიკას ანუ ვგულისხმობთ იმ სტუდენტ-ვოკალისტებს, რომლებიც არ ეუფლებიან სასცენო მეტყველებას, არ გადიან ამ საგანს. როგორც ცნობილია, რეჩიტატივი სიმღერაში ძირითადად სრულდება მეტყველების აქცენტებით, მუსიკალური და სამეტყველო რიტმის, ტონალობის, წმინდა (სუფთა) ინტონაციის, მუსიკალური პაუზების გათვალისწინებით. საოპერო არიის წინ რეჩიტატივის შესრულება შეამზადებს მომღერალს პარტია-როლის შესასრულებლად, უქმნის მას და აგრეთვე მსმენელს შესაბამის „განწყობას“. ამგვარად, რეჩიტატივი უნდა შესრულდეს სრულად, ყოველგვარი კუპიურების გარეშე.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ რეჩიტატივის სტრუქტურა იცვლება ყოველ ეპოქაში – საკომპოზიციო სკოლის შეცვლის პარალელურად. სტუდენტისთვის სავალდებულოა ძველი და ახალი ვოკალური სკოლების ცოდნა, მათ მსგავსება-განსხვავებებზე დაკვირვება, მათი შეგრძნება შესრულების დროს.

ურთულესი რეჩიტატივებით დატვირთულია XVI - XVII საუკუნეების ოპერები, განსაკუთრებით გამოყოფილი ვენჩინი ბელინის ოპერას „ნორმა“, აგრეთვე „კაპულეტი და მონტეგი“, „პურიტანები“, „სომნამბულა“ და სხვ. ყოველი ოპერა მომღერლისგან მოითხოვს ხმის სინარჩარეს – ბელკანტო-ს (მშვენიერი სიმღერა) შესრულებას.

შესასრულებლად მეტად რთულია გაეტანო დონიცეტის ოპერები „სიყვარულის ნექტარი“, „ლუჩია დი ლამერმური“, ჯოაკინო როსინის „იტალიელი ქალი ალჟირში“, „სევილიელი დალაქი“ და სხვ. ზემოხაზოთვლილი ოპერების შესრულებისას ყურადღება გამახვილებული უნდა იყოს როგორც რეჩიტატივებზე, ასევე ურთულესი ფიორიტურების, ტრელების, სტაკატოების შესრულების ტექნიკაზე. კერძოდ: როგორც რეჩიტატივი, ასევე ვოკალური ფიორიტურები და მომღერლო მუსიკალური ფრაზები დაყრდნობილია ნეკნ-მუცელ-დიაფრაგმისეულ სუნთქვაზე. ამგვარად, სტუდენტი – ვოკალისტი, რომელიც ფლობს სასცენო მეტყველებას და ამავდროულად სამსახიობო ოსტატობის მეთოდიკას, ბევრად ადვილად დაეუფლება როგორც რეჩიტატივს, ასევე ტექნიკურად ურთულესი ფიორიტურების შესრულებას.

ოპერის შესრულების პროცესში ვურჩევ სტუდენტებს და ოპერის ახალგაზრდა მომღერლებს, ხშირად მოისმინონ XVII, XVIII, XIX საუკუნის ისეთი მომღერლები, როგორებიც იყვნენ გამოჩენილი სოპრანოები: პატი, გრიზი, პასტა, გალი-კურჩი და სხვები. ტენორები – გარსია, რუბინი, ტამანიო, პერტილე და სხვ.; აგრეთვე ცნობილი სოპრანისტები: – კაფარელი და ფარინელი (ეს შემსრულებლები ერთ სუნთქვაზე მღეროდნენ 16-ტაქტიან მუსიკალურ ფრაზებს).

შემდეგი რჩევა: სტუდენტების მიერ შესწავლილი უნდა იყოს ის საჭირო ლიტერატურა, რომელსაც იყენებენ როგორც ვოკალის, ასევე სასცენო მეტყველების პედაგოგები:

- ძირითადად: 1. ე. გარსია
2. ვ. მოროზოვი
3. ა. ახვლედიანი
4. მ. მრეველიშვილი
5. ბ. ნიკოლაიშვილი და სხვები.

ახალგაზრდა სტუდენტთან რეჩიტატივის შესწავლის პროცესი უნდა მიმდინარეობდეს სტუდენტის ხმის კატეგორიის დიაგნოსტიკით (განსაკუთრებით ბიჭების ხმებთან - გარდატეხის ასაკი: 18, 19, 20 წელი).

ხმის შუა რეგისტრი ხმის დიაგნოსტიკის/დადგენის - პროცესში გამოიკვეთება. რეჩიტატივზე დაწყებითი სამუშაო უნდა მოვარგოთ სტუდენტის “დადგენილ” რეგისტრს. მხოლოდ ხანგრძლივი და დაუღალავი მეცადინეობის შემდეგ – ლაღად, ძალდაუტანებლად უნდა გადავიყვანოთ რეჩიტატივი კომპოზიტორის მიერ მოცემულ ტონალობაში.

მხოლოდ და მხოლოდ ამ მეთოდით მოახერხებს სტუდენტი რეჩიტატივის ურთულესი პროცესის ადვილად და ხალისიანად გადალახვას და ასევე ადვილად, იმავე ტონალობაში გადავა მოცემული არიის სიტყვებსა და მელოდიაზე (ეს ყოველივე ხდება ტექნიკის და სულიერიების შერწყმით). ასევე გასათვალისწინებელია, რომ როგორც წერს ცნობილი მომღერალი და ვოკალის თეორეტიკოსი - ლაური ვოლფი, არსებობენ ე.წ. „გარდამავალი ხმები“ – «промежуточные голоса» - დრამატულ სოპრანოსა და მაღალ მეცოსოპრანოს შორის; ან დრამატულ ტენორსა და ლირიკულ ბარიტონს შორის. ამ შემთხვევაში, რათა არ დაზიანდეს ახალგაზრდა მომღერლის იოგები, საჭიროა, მეცადინეობის პროცესი წარმართოს შუა – ე.წ. მედიუმ რეგისტრში, და შემდგომ ნელ-ნელა, ნახევარ-ნახევარი ტონით, – შედარებით მაღალ და დაბალ რეგისტრში - გაგრძელდეს მეცადინეობა, – მოსწავლისათვის „შეუმჩნევლად“.

ა. სტანისლავსკის მიერ იუმორით ნათქვამი სიტყვები რომ დავიმოწმოთ: „კარგი იქნებოდა, ვოკალის პედაგოგი ვოკალისტებს ასწავლიდეს მეტყველებას, ხოლო მეტყველების პედაგოგი - ვოკალს“.

საყურადღებოა, რომ თეოდორ შალიაპინმა (სხვათაშორის, პირველმა, ვოკალურ ხელოვნებაში), მოითხოვა „ძლიერი სიტყვა“. XIX, XX, მითუმეტეს, XXI საუკუნეში საკომპოზიციო სკოლასთან ერთად იცვლება საშემსრულებლო სკოლა, რომელიც მოითხოვს ბევრად ძლიერ ბგერას, ძლიერ სუნთქვაზე დაყრდნობილ, თავისუფალ უკიდურესად მაღალ სასიმღერო ე. წ. „ფორმანტას“. ცნობილია, რომ მომღერლის ხმის უღერადობა დამოკიდებულია ძლიერ სუნთქვაზე, არა მარტო მაღალ, არამედ დაბალ ფორმანტაზე, რომელიც ასევე შეიცავს:

1. ბგერის მოცულობას
2. ბგერის სიღრმეს
3. ბგერის სიძლიერეს (სიკაშკაშეს)
4. ბგერის ე. წ. „გადაფრენას“-სიმსუბუქეს
5. მოვერცხლილ უღერადობას

ხმის ხარისხი განაპირობებს მომღერლის ხმის მაღალ კატეგორიას. ჩვენს ეპოქაში ცნობილი გახდა უნიკალური კატეგორიის ისეთი ხმები, როგორიც გააჩნდათ მარია კალასს, ჯილისს, საზერლენდს, დომინგოს, კარერასს, პავაროტის, ბრუზონის, კაუფმანსს, ნეტრებკოს და სხვებს.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ჩემს დისერტაციაში, აგრეთვე ჩემი მაგისტრანტების მიერ შესწავლილი და გაანალიზებულია – ცნობილი ქართველი მომღერლების - ვ. სარაჯიშვილის, ს. ინაშვილის, ვ. ქაშაკაშვილის, მ. ნაკაშიძის, გ. გოგინაძის, ნ. ბოკუჩავას, ნ. ანდღულაძის, პ. ამირანაშვილის და სხვათა საშემსრულებლო ბიოგრაფია და მათი რეპერტუარი.

1. საკანდიდატო: К вопросу становления и развития профессионального вокального образования в Грузии.

1980, Автореферат, Тбилиси.

2. სადოქტორო:  
თანამედროვე ქართული საოპერო რეჟისურა და მომღერალი-მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლევს. 1997, ავტორეფერატი, თბილისი.

(დაიბეჭდა „სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანში“ №2 (71) 2017

### ძირითადი გამოყენებული ლიტერატურა:

1. დ. არაყიშვილი. ქართული მუსიკის მოკლე ისტორიული მიმოხილვა. თბილისი. ხელოვნება. 1940.
2. ნოდარ ანდღულაძე. НОМО САНТОР. ადამიანი მომღერალი. თბილისი. 1997.
3. Асафьев Б. Об опере. Ленинград. Музыка. 1976.
4. ნ. ბოკუჩავა. სიმღერის სწავლების საკითხები. თბილისი. განათლება. 1973.
5. Н. Бахуташвили. Очерки по истории образования в Грузии. Заря востока. 1959
6. Б. Брехт. Театр. Искусство. Москва. 1966.
7. გ. გოგიხაძე. ქართული ფონეტიკის ძირითადი თავისებურებანი. თბილისი. განათლება. 1969.
8. ვ. გვახარია. ქართული მუსიკალური სისტემის განვითარება. თბილისი. 1962.
9. ვ. გოგოტიშვილი. ქართული ხალხური მუსიკის თეორიული საკითხები. თბილისი. 2014.
10. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. Москва. Музыка. 1968.
11. В. Донадзе. Захарий Палиашвили. Москва. Музыка. 1971.
12. შ. კაშმაძე. თბილისის საოპერო თეატრი. თბილისი. ხელოვნება. 1955.
13. კ. კეკელიძე. ეტიუდები ქართული კულტურის ისტორიიდან. თბილისი. თსუ-ს გამომცემლობა. 1945.
14. Дж. Лаури – Вольпи. Вокальные параллели. Ленинград. Музыка. 1972.
15. მ. მრევლიშვილი. ქართული სასცენო მეტყველების ფონეტიკური საფუძვლები. თბილისი. კენტავრი. 2006.
16. ბ. ნიკოლაიშვილი. ქართული სასცენო მეტყველება. თბილისი. განათლება. 1979.
17. Титто Руффо. Парабола моей жизни. Москва-Ленинград. Музыка 1966.
18. გ. ტორაძე. მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი. თბილისი. 2007.
19. ზ. ფალიაშვილი. ქართული ხალხური სიმღერის კრებული. თბილისი. 1909.
20. ნ. ხატიაშვილი. ვალერიან ქაშაკაშვილი. თბილისი. 1998.
21. ა. წულუკიძე. მინდია. თბილისი. ხელოვნება. 1989.
22. ი. ჯავახიშვილი. ქართული მუსიკის ძირითადი საკითხები. თბილისი. ფედერაცია. 1933.
23. Н. Эйфис. О музыке Гии Канчели. Москва. Советский композитор. 1991.
24. Р. Юссон. Певческий голос. Москва. Музыка. 1974.

**კომპლექსურ მეთოდოლოგიაზე აღზრდილი  
ჩემი კლასის წარჩინებული სტუდენტები  
(1961-2011 წწ.)**

**ზაქარია შალვაშვილის სახელობის სახელმწიფო II სამუსიკო  
სასწავლებელი  
(1961-1981 წწ.)**



**ფოთოლა დუნდუა (სოპრანო)**

საქართველოს დამსახურებული არტისტი; საქართველოს რესპუბლიკის ვოკალისტთა კონკურსების ლაურეატი (მათ შორის, ბეთჰოვენის სახელობის რესპუბლიკური კონკურსის ლაურეატი); ქ. ქუთაისის მ. ბალანჩივაძის სახელობის სახელმწიფო ოპერისა და ბალეტის თეატრის სოლისტი; შესრულებული აქვს 30 პარტია-როლი – ეთერის, შორენას, ლუჩიას, ლოლიტას პარტია-როლები, და სხვ.

თბილისის ვ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალურ თეატრში წარმატებით ასრულებდა წამყვან პარტიებს. ფლობს ლამაზი ტემბრის სრული დიაპაზონის ხმას. მუსიკალურია, დაჯილდოებულია არტისტიზმით. ქ. ქუთაისში ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას.

**ნატალია კუხტენკო-ჩაგანავა (სოპრანო)**

საქართველოს დამსახურებული არტისტი; საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტი; ჯ. ბალანჩივაძის სახელობის კამერული ორკესტრის სოლისტი. ბეთჰოვენის სახელობის რესპუბლიკური კონკურსის ლაურეატი. 1973 წ.-დან ვოკალის პედაგოგი – ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში. ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას. მის რეპერტუარში განსაკუთრებით გამოირჩევა ა. მაჭავარიანის ვოკალური ციკლი; პულენკის ოპერა – „ადამიანის ხმა“ (საკონცერტო შესრულებით), და სხვა.



**ნინო ბესტაევა (სოპრანო)**

საქალაქო და ამიერკავკასიის ვოკალისტთა კონკურსების ლაურეატი. გამოირჩევა შუბერტის მუსიკის - ვოკალური ციკლის – დახვეწილი შესრულებით; ფლობს სასიამოვნო ტემბრის ხმას. ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას ა. მიქელაძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალურ სასწავლებელში. ზრდის ნორჩ ლაურეატებს – მომღერალ მუსიკოსებს.

**შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო  
თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი  
(1964-2011 წწ.)**



**ოქსანა მილეკო (სოპრანო)**

ვოკალისტთა რესპუბლიკური კონკურსების ლაურეატი (1973 წ.), საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტი; ჯარჯი ბაღანჩივაძის ხელმძღვანელობით არსებული კამერული ორკესტრის სოლისტი. ფლობს ლამაზი ტემბრის ძლიერ, სრული დიაპაზონის ხმას, არტისტიზმს, ემოციურობას შესრულებაში.

მისი შემოქმედება მდიდარია საოპერო და კამერული რეპერტუარით, განსაკუთრებით გამოირჩევა ვიოლეტას პარტია ჯ. ვერდის ოპერიდან „ტრავიატა“, იოლანტას პარტია პ. ჩაიკოვსკის ოპერიდან „იოლანტა“, ასევე ნატაშას პარტია-როლი ს. პროკოფიევის ოპერიდან „ომი და მშვიდობა“. მომღერალი ინტენსიურად ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას. წარმატებით ასრულებს გიორგი გაჩეჩილაძის კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს.

და სხვა თანამედროვე

**მაია წითლიძე (სოპრანო)**

ვ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური თეატრის სოლისტი და კონსულტანტი; ჩატარებული აქვს არაერთი სოლო კონცერტი საქალაქო რესპუბლიკური კონკურსების ლაურეატი. 1973 წ. თბილისის სხვადასხვა სცენაზე.

ფლობს ლამაზი ტემბრის სრული დიაპაზონის ხმას. უკიდურესად მუსიკალურია. მის რეპერტუარშია საოპერო და კამერული საკონცერტო რეპერტუარი. სოლო კონცერტებზე თბილისის ხელოვნების სახლში დიდი წარმატებით შეასრულა ვიოლეტას არია – ჯ. ვერდის ოპერა „ტრავიატა“, დეზდემონას არია – ჯ. ვერდის ოპერა „ოტელო“, ბესის არია – ჯ. გერშვინის ოპერა „პორგი და ბესი“, - ეს პარტია წარმატებით შეასრულა ნიუ-იორკში, შირლინგის მუსიკალურ თეატრთან გასტროლების დროს, გამოჩენილ ამერიკელ ბანთან – ვედლთან ერთად.

მაია წითლიძის რეპერტუარი მდიდარია ქართული, დასავლური, რუსული კამერული ნაწარმოებებით. მომღერალი ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას საქართველოში და საზღვარგარეთ. გალობს დავით აღმაშენებლის სახელობის ტაძარში (რეგენტი).





**გია აბაგუმაშვილი (ბარიტონი)**

საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტი (საესტრადო ჟანრი). პოპულარული ანსამბლის - „ოთხი ვიას“ სოლისტი. ანსამბლთან ერთად ხშირად ეწეოდა საგასტროლო მოღვაწეობას როგორც საქართველოში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ. არის მრავალი დიპლომის მფლობელი. მომღერალი ფლობს ლამაზი ტემბრის თბილ ხმას (ბარიტონი), აქვს შესანიშნავი პოლიფონიური სმენა, კარგად ფლობს სასცენო მეტყველებასა და სასცენო ოსტატობას, აქვს კარგი სასცენო გარეგნობა. მისმა ნიჭმა და ცოდნამ განაპირობა ხმის სწორი და სწრაფი განვითარება. სრული დიაპაზონით წარსდგა სადიპლომო სახელმწიფო გამოცდაზე. პროგრამაში ჰქონდა გოჩას არია მელიტონ ბალანჩივაძის ოპერიდან „დარეჯან ცბიერი“, ონეგინის არია პეტრე ჩაიკოვსკის ოპერიდან „ევეგენი ონეგინი“, დიმიტრი არაყიშვილის, ჩაიკოვსკის რომანსები, არიები ოპერეტივიდან და ნეოპოლიტანური სიმღერები. ამ რთული რეპერტუარის შესრულებამ დაიმსახურა ინსტიტუტის იმდროინდელი კათედრის გამგის, პროფესორ ზურაბ ანჯაფარიძის მაღალი შეფასება.

**მერაბ სეფაშვილი (ტენორი)**

საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტი (საესტრადო ჟანრი). ინტენსიურად ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას. ფლობს ლამაზი ტემბრის სრული დიაპაზონის ძლიერ ხმას. სტუდენტობისას რეპერტუარში ჰქონდა როგორც კლასიკური, ასევე საესტრადო რეპერტუარი. მისი ნიჭი გამოირჩევა მუსიკალობით, არტისტიზმით. მას სასწავლო პროგრამაში დაგეგმილი ჰქონდა მალხაზის და ლენსკის არიები ზ. ფალიაშვილის ოპერიდან „დაისი“ და პ. ჩაიკოვსკის ოპერიდან „ევეგენი ონეგინი“. ვფიქრობ, ამ პარტია – როლების უბადლო შემსრულებელი იქნებოდა.

მერაბ სეფაშვილის ვარსკვლავი გახსნილია თბილისის სახელმწიფო ფილარმონიის წინ, 2013 წელს.



**რომეო ხერხეულიძე (ტენორი)**

ქ. ლონდონში ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას საესტრადო და ჯაზის ჟანრში. გატაცებულია პედაგოგიკით. ლამაზი ტემბრის ხმა აქვს, მუსიკალურია. ლონდონში გამართული ერთ-ერთი კონცერტის შემდეგ, რომელსაც ესწრებოდა პლასიდო დომინგო, დაიმსახურა მისი შექება, რასაც ადასტურებს საქართველოს ელჩი ინგლისში გელა ჩარკვიანი.

### **თამარ გაგნიძე (მეცო სოპრანო)**



გ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური თეატრის წამყვანი სოლისტი.

წარმატებით დაამთავრა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური უნივერსიტეტი. ფლობს შესანიშნავი ტემბრის დაბალ, ლამაზ ხმას. წმინდა ინტონაციას, ჰარმონიულ სმენას; აღზრდილია ქართულ, კერძოდ, კახურ მრავალხმიან სიმღერებზე და კლასიკურ მუსიკაზე. მის რეპერტუარშია: კარმენი – ბიზეს ოპერა „კარმენი“, აზუჩენა – ვერდის „ტრუბადური“, ბალანჩივადის ოპერა „დარეჯან ცბიერი“, ასევე რომანსები – არაყიშვილის, ჩიმაკაძის, მშველდიძის, აზარაშვილის, სვანიძის, ხორავას და

სხვა. მრავალი წელია ქ. მოსკოვში ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას, სადაც დაიმსახურა რ. სტურუას და მ. სეფაშვილის მაღალი შეფასება.

### **ეკა გაგნიძე (სოპრანო)**

ფლობს ლამაზი ტემბრის ხმას, შესანიშნავ ჰარმონიულ სმენას. თამარ გაგნიძესთან (დასთან) ერთად ასრულებს ურთულეს კახურ სიმღერებს. წარჩინებით დაამთავრა ბაკალავრიატი. მის რეპერტუარშია – კლასიკური ნაწარმოებებიდან: ბახის, სტრადელას, მოცარტის, გლინკას, ჩხიკვაძის, აზარაშვილის, კახა ცაბაძის რომანსები. წარმატებით თანამშრომლობს (ასრულებს სოლოს) ანსამბლთან ომარ სიხარულიძის ხელმძღვანელობით.

### **ქეთევან გორგაძე (სოპრანო)**

გ. აბაშიძის სახელობის სახელმწიფო მუსიკალური თეატრის სოლისტი.

წარმატებით დაამთავრა ბაკალავრიატი და ასპირანტურა. ჩატარებული აქვს რამდენიმე სოლო კონცერტი თეატრალური უნივერსიტეტის და ქ. ბათუმის სცენებზე. ფლობს ლამაზი ტემბრის მჭექარე ძლიერ ხმას, რომელიც კლასში 15 წლის ასაკიდან სწრაფად ვითარდებოდა.

ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას. მის რეპერტუარშია ლელას არია ლალიძის ოპერიდან „ლელა“, ეთერის არიები ფალიაშვილის ოპერიდან „აბესალომ და ეთერი“, ასევე რომანსები – დ. არაყიშვილის, თაქთაქიშვილის, ჩხიკვაძის, აზარაშვილის, მაჭავარიანის, მიდუტინის, ოფენბახის ნაწარმოებები.



### **თამარ კოკია (სოპრანო)**

საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სოლისტი. მღერის სხვადასხვა მუსიკალურ ანსამბლში. გააჩნია ლამაზი ტემბრის მაღალი, მსუბუქი ხმა, მუსიკალობა შესრულებაში. ჩატარებული აქვს სოლო კონცერტი თეატრალური უნივერსიტეტის სცენაზე (ბახის, შოპენის, რახმანინოვის, არაყიშვილის, ფალიაშვილის, აზარაშვილის რომანსები).



**ეკა გურეშიძე (სოპრანო)**

ეკა გურეშიძემ წარმატებით დაამთავრა როგორც ბაკალავრიატი, ასევე მაგისტრატურა.

ფლობს სასიამოვნო ტემბრის ხმას, შესანიშნავ მუსიკალურ ჰარმონიულ სმენას. წარმატებით ჩაატარა სოლო კონცერტი დიპლომის დაცვით (სწავლების მეთოდის გამოქვეყნებული ლიტერატურით, ჩვენებით). დიპლომირებული ვოკალის პედაგოგია.

ეკა გურეშიძე ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას სხვადასხვა მუსიკალურ ანსამბლში როგორც საქართველოში, აგრეთვე საზღვარგარეთ.

გალობს ტაძრებში.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თეატრალურ უნივერსიტეტში პირველად 2008-2011 წლებში გაიხსნა ვოკალურ განყოფილებაზე მაგისტრატურა პედაგოგიკის განხრით, რომელსაც სათავეში ედგა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი თამილა ქამუშიაძე. გამოცდაზე მაგისტრატურაში შეირჩა ხუთი მაგისტრანტი.

ჩემი ხელმძღვანელობით დამუშავდა თემები სტუდენტთა და სოლო კონცერტებით, რომლებსაც მრავალი წლის მანძილზე წარმატებით უძღვებოდა პედაგოგი და შესანიშნავი პროფესიონალი, კონცერტმაისტერი ცისანა როსტიაშვილი.

**მეტად საყურადღებოა მაგისტრანტების სადიპლომო ნამუშევრების თემატიკა:**

**ეკა გურეშიძე (სოპრანო)**

თემა 1. ი.ს. ბახის შემოქმედების როლი ძირითადი ვოკალური სკოლის ჩამოყალიბების პროცესში.

თემა 2. პროფესორ ნიკოლოზ ბოკუჩავას სწავლების მეთოდიკა (ვოკალურ-ტექნიკურ საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი).

**ლიკა ბარბაქაძე (სოპრანო)**

თემა 1. დ. არაყიშვილის შემოქმედების მნიშვნელოვანი ასპექტები და მათი უნიკალური როლი ქართული პროფესიონალური ვოკალური სკოლის ჩამოყალიბების პროცესში.

თემა 2. პროფესორ დავით ანდღულაძის და პროფესორ ნოდარ ანდღულაძის პედაგოგიკის ძირითადი პრინციპები (ვოკალურ-ტექნიკურ-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი).

**ნინო საკანდელიძე (სოპრანო)**

„რ. ლალიძის შემოქმედების მნიშვნელობა თანამედროვე ვოკალისტი-მსახიობის ჩამოყალიბების პროცესში“.

**მაია ხაჭაპურიძე (სოპრანო)**

„მ. ბალანჩივაძის შემოქმედების გავლენა ქართული პროფესიონალური ვოკალური სკოლის ჩამოყალიბების პროცესში“.

**ქეთევან ბუნტური (სოპრანო)**

„ჯაკომო პუჩინის შემოქმედების მნიშვნელობა პროფესიონალი ვოკალისტების აღზრდის პროცესში“.

ამ მაგისტრანტების სამეცნიერო კვლევითი შრომების თეზისები გამოქვეყნებულია – იხ. შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №2. 2010.

სოლო სიმღერას ჩემს კლასში ეუფლებოდნენ ასევე **სამსახიობო ფაკულტეტის მსახიობი სტუდენტები**. მრავალ მათგანს ვოკალური თვალსაზრისით აღმოაჩნდა მეტად საინტერესო ხმის სხვადასხვა კატეგორიის ლამაზი ტემბრი, კარგი მუსიკალური სმენა. არტისტიზმით დაჯილდოებულ სტუდენტებთან მეტად ნაყოფიერად და საინტერესოდ მიმდინარეობდა მეცადინეობა „კომპლექსური მეთოდის გამოყენებით“.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ჯგუფის ხელმძღვანელები – რეჟისორები – **მიხეილ თუმანიშვილი, დიმიტრი ალექსიძე, გიზო ჟორდანიას, კონსტანტინე სურმაგა, ანტონ თავიშვილი, რემ შაფთოშვილი, ანზორ ქუთათელაძე** მეტად დაინტერესდნენ და აღიარეს „კომპლექსური მეთოდიკა“, რაც დაეხმარება მომავალ მსახიობებს სამსახიობო ოსტატობის დახვეწაში.

მსახიობი-სტუდენტების სასიმღერო რეპერტუარი შემოიფარგლება ოქტავა-ნახევრიანი დიაპაზონით, რაც უნდა შეეფარდებოდეს მათ სამეცნიერო დიაპაზონს. მეტად იხვეწება და ძლიერდება ხმა – სავარჯიშოებით: მარკეზის, აბტის, ზიდლერის ვოკალიზებით, რასაც ხშირად სამ ხმაში ასრულებენ. ასევე, პერგოლეზის, მოცარტის მცირე არიებით. ქართული რეპერტუარიდან ასრულებენ გრ. ჩხიკვაძის, ვ. აზარაშვილის გ. ცაბაძის, კ. ცაბაძის, შ. მილორაგას და სხვა კომპოზიტორების სიმღერებს, რასაც ხშირად იყენებენ სპექტაკლების დროს ან კონცერტებზე: საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიაში – **დიმიტრი ჯაიანი, გივი ჩუგუაშვილი, ბესო ხიდაშელი, დავით კვიციანი, მანანა გამცემლიძე, მარინა საღარაძე, გია ფერაძე, კირა მებუკე, გურამ ჯაში, გია აბესალაშვილი, რუსუდან ბოლქვაძე, ნინო ბურდული, მურმან ჯინორია, პაატა ბარათაშვილი, დარეჯან ჯოჯუა, ბადრი კაკაბაძე, მანანა სურმაგა, გოგა პიპინაშვილი, გოჩა კაპანაძე, დარეჯან ხარშილაძე, ზაზა მიქაშავიძე, ჭოლა წულაძე, დუტა სხირტლაძე** და სხვები.

მინდა დიდი სიყვარულით გავისხენო ჩემი აფხაზი სტუდენტები, რომლებიც დიდი ხალისით სწავლობდნენ ინსტიტუტში: **ლ. ავიძბა, ზაურ კოვე, ს. ბაგატელია, ს. გაბილია, ნ. ლაკობა, ა. მუკბა, ე. სიმსიმ, მ. შულუმბა, ვარინკა ჯიკირბა, ვ. აბლოთია**. ეს ახალგაზრდები შემდგომ მოღვაწეობდნენ სოხუმის ჭანბას სახ. დრამატულ თეატრში და იყვნენ აფხაზეთის ავტონომიური რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები.

გაქვე მინდა აღვნიშნო, რომ განსაკუთრებით განვითარდა **ბადრი მაისურაძის** ხმა – თანდათანობით გაძლიერდა და ჩამოყალიბდა შესანიშნავ **ლირიკულ-დრამატულ** ტენორად. თუმცა ბადრი ბავშვობიდან დაჯილდოებული იყო ულამაზესი ხმის ტემბრით, მუსიკალურობით, ემოციურობით შესრულებაში.

ჩემი ამოცანა იყო შემენარჩუნებინა და ფრთხილად განმევითარებინა ბადრი მაისურაძის ხმა ყველაზე რთულ, ე.წ. „გარდატეხის“ ასაკში. მეცადინეობა მიმდინარეობდა ძირითადად მარტივ სავარჯიშოებზე, ვოკალიზებზე, მარტივ საოპერო არიებზე. ძირითადად, ნეოპოლიტანურ სიმღერებზე. რაც **საყურადღებოა, ბადრის დედა – მომღერალი და ვოკალის პედაგოგი, ჩემი კოლეგა – ციალა ქადაგიძე** და მე ვცდილობდით ბადრის არ ემღერა გაკვეთილების გარეთ ორ ოქტავიან დიაპაზონში, ძლიერი ხმით, რათა მშვიდად წარმართულიყო ხმის განვითარება, ფორსირების გარეშე.

პროფ. **დიმიტრი ალექსიძის** ჯგუფის დამთავრების შემდეგ ბადრის იღებენ კინო-სურათებში. მონაწილეობს პროფ. **მიხეილ თუმანიშვილის** თეატრის სპექტაკლებში, მაგრამ ვოკალურმა ხელოვნებამ დაძლია და ჩვენთვის რჩევით ბადრი აგრძელებს მეცადინეობას თბილისის კონსერვატორიაში პროფ. **გოჩა**

**ბეჟუაშვილთან.** უნიჭიერესი მომღერალი-მსახიობი ხდება თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი, შემდეგ მოსკოვის „დიდი თეატრის“ სოლისტი, **ვინიარის და ბიორლინგის საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი**, გამოდისის „ლა-სკალას“ და სხვა დიდ სცენებზე ისეთი ურთულესი რეპერტუარით, როგორცაა: ვერდის „აიდა“, „ტრაავიატა“, „ბალ-მასკარადი“, „ბედისწერის ძალა“, ბელინის „ნორმა“, დონიცეტის „ლუნია დი ლამერმური“, მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“, ჩაიკოვსკის „მაზეპა“, თბილისის და ბათუმის საოპერო თეატრებში „აბესალომ და ეთერი“. ამჟამად მოღვაწეობს ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის საოპერო თეატრში, არჩეულია მის სამხატვრო ხელმძღვანელად.

ასევე საოპერო მომღერლად ჩამოყალიბდა მსახიობი-სტუდენტი ზურაბ ბუხრაძე (ბარიტონი). დიდი სიფრთხილით ვმეცადინეობდი, ვინაიდან ამ შემთხვევაშიც სტუდენტს ხმა არ ემორჩილებოდა ე.წ. „გარდატეხის“ ასაკის გამო. ჰქონდა შუალედური ხმა – „промужutoчный“ – დიაპაზონი ტენორსა და ბარიტონს შორის. ამ შემთხვევაშიც, სავარჯიშოების, ვოკალიზების – აბტის, ზეიდლერის, კონკონეს შესწავლის პროცესში ხმა ჩამოყალიბდა ლირიკულ ბარიტონად, ხოლო შემდგომ თბილისის კონსერვატორიის დამთავრებისას, ვფიქრობ, დრამატულ ბარიტონად.

წარმატებულად იმღერა ზურაბმა **ბათუმის საოპერო სცენაზე**, სადაც შეასრულა **ამონასროს პარტია** - როლი ვერდის ოპერაში „აიდა“.

როგორც **ბადრი მაისურაძეზე**, ასევე **ზურაბ ბუხრაძეზე** გამოქვეყნებული მაქვს სტატიები. იხ. დანართში.

## წარმატებული მომღერალ-მსახიობები

1. **ოქსანა მილკო-გაჩეჩილაძე** (სოპრანო) ლაურეატი. მ. ბალანჩივაძის სახ. ორკესტრის სოლისტი.
2. **მაია წითლიძე** (სოპრანო) ლაურეატი. ვ. აბაშიძის მუსიკალური თეატრის წამყვანი სოლისტი.
3. **ნატალია კუხტენკო-ჩაგანავა** (სოპრანო) ლაურეატი. საქართველოს დამსახურებული არტისტი, მ. ბალანჩივაძის სახ. ორკესტრის სოლისტი, თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგი.
4. **ფოთოლა დუნდუა** (სოპრანო) ლაურეატი. დამსახურებული არტისტი, ქუთაისის მ. ბალანჩივაძის სახ. სახელმწიფო საოპერო თეატრის სოლისტი.
5. **მერაბ სეფაშვილი** (ტენორი).
6. **თამარ გაგნიძე** (მეცო-სოპრანო). ქ. მოსკოვის საკონცერტო ცენტრის სოლისტი.
7. **ეკა გაგნიძე** (სოპრანო), ანსამბლის წამყვანი სოლისტი.
8. **რომეოლ ხერხეულიძე** (ტენორი). ლონდონში ეწევა საკონცერტო მოღვაწეობას.
9. **ეკა გურეშიძე** ანსამბლის სოლისტი, ვოკალის პედაგოგი.
10. **მანანა მელაძე** (სოპრანო) ვ. აბაშიძის სახელმწიფო მუსიკალური თეატრის სოლისტი.

(სულ ოცზე მეტი გამოშვება სპეციალობაში)

## დრამის წარმატებული მსახიობ-მომღერლები

1. გონა კაპანაძე (რეჟისორი და მსახიობი)
2. რუსუდან ბოლქვაძე (მსახიობი)
3. ზაზა მიქაშავიძე (მსახიობი)
4. მურმან ჯინორია (მსახიობი)
5. გურამ ჯაში (ბარიტონი, ფილარმონიის სოლისტი, მსახიობი)
6. ბადრი მაისურაძე (ტენორი, დიდი თეატრის მსახიობი)
7. ნინო ბურდული (მსახიობი)
8. დარეჯან ხარშილაძე (მსახიობი)
9. გივი ჩუგუაშვილი (მსახიობი)
10. გია აბესალაშვილი (მსახიობი)
11. მანანა სიხარულიძე (მსახიობი)
12. მანანა სურმავა (მსახიობი)

(სულ დრამის ასზე მეტი მსახიობი)

## კონცერტმაისტერები

1. ცისანა როსტიაშვილი
2. ტატიანა ქოიავა
3. მაღონა ცომაია
4. ია კოდანაშვილი-გოგინაძე
5. ნატალია ჭანტურიშვილი



ოპერეტაზე მუშაობის პროცესი, ვოკალის გაკვეთილი  
საქართველოს დამსახურებული არტისტი ქეთევან ნადარეიშვილი,  
მაია წითლიძე და ჟანა თოიძე



როიალთან კონცერტმასტერი ცისანა როსტიაშვილი,  
მარცხნიდან: მანანა მელაძე, ჟანა თოიძე, მაია წითლიძე, ია ქუთათელაძე



გამღერების პროცესი ვოკალის გაკვეთილზე  
მანანა მელაძე და ჟანა თოიძე



გაკვეთილის შემდეგ  
მარცხნიდან სხედან: ცისანა როსტიაშვილი, ტიომა ჩაშიჩინი-თოიძე, ჟანა თოიძე  
დგანან მარცხნიდან: მანანა მელაძე, მაია თოიძე, ია ქუთათელაძე

## კონცერტმასტერები



ცისანა რუსტიაშვილი



მადონა ცომაია



ია კოდანაშვილი-გოგიჩაძე



ნატალია ჭანტურიშვილი

ძირითადი სასწავლო ბაგები

(ხმის წარმართვის პროცესისთვის)

ყმველი სვამდა მისი ბავშვი:

1. ხელოვნება
2. ვიშვებო
3. "ი - დ - ე"
4. ჩემი ბავშვი - ვიშვებო

რეცეპტი - 10-15 წუთი, ვიშვებო, 1-2  
 (ჩემი ბავშვი სწავლობს სწავლებას)  
 ა. ბ. ბ.

*Ж. Дюпре*  
ИСКУССТВО  
ПЕНИЯ



*Музгиз · 1955*

*Хорошей певиче  
Жанне от Норки.  
С верой в хорошее  
будущее.*

*Мбалчен  
1955г.*

## ЧАСТЬ I

Обучение искусству пения начинают с вокализации.

Вокализация преследует две цели: 1) развить голос, смягчить его и приспособить ко всем вокальным требованиям, 2) научить исполнять музыку без помощи слов, фразируя в самых разнообразных стилях. Извлечение звука и его хорошее качество — вот задача начальных уроков.

Необходимо, чтобы голос был чист, полнозвучен и нежен. Нужно уметь атаковать звук по желанию — сильно или мягко. Хорошо начатый звук тянуть ровно, и всегда полным голосом. Под словами „полным голосом“ я подразумеваю весь звук, который можно извлечь из голосового аппарата, не форсируя его.

Каким бы жестким ни был голос в начале занятий, работая таким образом, можно прийти к звучанию полному и мягкому.

Эта система может показаться странной, но она проверена мною на многолетнем опыте. Первые уроки игры на скрипке могут подтвердить то, что я сказал. Разве не учат начинающих скрипачей нажимать полным смычком на струны, чтобы впоследствии получить звучание того качества, которого мы добиваемся от певческого голоса? Итак, воздух, с помощью которого певец воздействует на голосовые связки, может быть приравнен к смычку, воздействующему на струны скрипки.

Нет такого ученика, который не заметил бы изменения тембра своего голоса при переходе на определенные ноты. Переход этот должен производиться с самыми большими предосторожностями; от этого зависит ровность голоса. Необходимо, насколько возможно, постепенно смягчать две ноты, предшествующие этой перемене, округляя и усиливая две последующие.

Но я настоятельно обязываю учеников продлить как можно дальше границы грудного звучания, так как лень или боязнь сделать усилие, — часто приводят их к потере этого могущественного ресурса.

Как бы ни казались вначале скучными эти уроки, я рекомендую ученикам не пренебрегать ими; основы искусства пения частью покоятся на формировании и качестве звучания.

### ПЕРВЫЙ УРОК

#### УПРАЖНЕНИЕ НА ДИАТОНИЧЕСКОЙ ГАММЕ

Откройте рот горизонтально и наиболее непринужденно, без усилий возьмите дыхание, держите и тяните звук в полную его длительность. Повторите ноту до тех пор, пока не добьетесь удовлетворительного результата.



Когда добьетесь широкого, полного и ровного звука, упражняйтесь в нюансировке от *piano* до *forte* (————) и от *forte* до *piano* (————)  
 Это небольшое упражнение нужно петь, отделяя один звук от другого.

*Largo*

Сальваторе ФУЧИТО  
Барнет Дж. БЕЙЕР



ИСКУССТВО ПЕНИЯ  
И ВОКАЛЬНАЯ МЕТОДИКА  
ЭНРИКО КАРУЗО



Издательство «Композитор • Санкт-Петербург»  
2012

Когда при пении Карузо достигал высоких тонов, открытая гласная А понемногу незаметно переходила в гласную О, которая, постепенно становясь темнее в окраске, в свою очередь переходила в гласную У. Это изображено графически в нижеследующих упражнениях.

### Упражнение 6

а - - - о - - -

а - - о - - а

### Упражнение 6а

а - - - о - - -

а - - о - - а

### Упражнение 6б

а -

### Упражнение 6в

а -

### Упражнение 6г

а - - - о - - у о - -

а - - о - - у о - - а

### Упражнение бд

Two staves of musical notation in G major, 4/4 time. The first staff contains a melodic line with lyrics 'а - - - о - у о -'. The second staff contains a similar melodic line with lyrics 'а - о - у о - а'. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

### Упражнение бе

Two staves of musical notation in E major, 4/4 time. The first staff contains a melodic line with lyrics 'а - - - о - у о -'. The second staff contains a similar melodic line with lyrics 'а - о - у о - а'. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

### Упражнение бж

Two staves of musical notation in D major, 4/4 time. The first staff contains a melodic line with lyrics 'а - о - а - о - а - о - у о -'. The second staff contains a similar melodic line with lyrics 'а - о - у о - а'. Both staves end with a double bar line and repeat dots.

### Упражнение бз

Two staves of musical notation in B-flat major, 4/4 time. The first staff contains a melodic line with lyrics 'а - о - а - о - а - о - у - о -'. The second staff contains a similar melodic line with lyrics 'а - о - у - о - а'. Both staves end with a double bar line and repeat dots.



თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია  
საქართველოს მეცნიერებათა ეროვნული აკადემია

Tbilisi Vano Sarajishvili State Conservatoire  
National Academy of Science of Georgia

ვლადიმერ გოგოტიშვილი  
Vladimer Gogotishvili

**ქართული ხალხური მუსიკის  
თეორიული საკითხები**

(წერილების კრებული)

**THEORETICAL ISSUES OF GEORGIAN  
FOLK MUSIC**

(Collected Articles)

თბილისი

2011

Tbilisi

2011

# სქემები

1. კვინტური დიატონიკა

2. კვარტული დიატონიკა

3. შერეული წყობის ბგერათა რიგი

4.

5. ა) f პიპომიქს-იონიური      ბ) g პიპოვოლ-დორიული      გ) a პიპოლოკ-ფრიგიული      დ) პიპიონ-ლიდიური

6. ა) f მიქსოლიდიური      ბ) a პიპოფრიგიულ-ლოკრიული

7. ა) f პიპომიქსოლიდიურ-მიქსოლიდიური      ბ) g პიპოვოლიურ-ეოლიური      გ) პიპოლოკრიულ-ლოკრიული

8. B პიპიონიური      9. f მიქსოლიდიურ-ეოლიური      10. f პიპომიქს-მიქს-ეოლიური

# სმა გულისა

ლემსი ილია ჭავჭავაძის

Moderato cantabile

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The tempo is marked 'Moderato cantabile' and the dynamic is 'mf'.

*poco rubato*

*p*

*ten.*

The first system includes a vocal line with two verses and piano accompaniment. The vocal line starts with a triplet and a slur. The piano accompaniment is marked 'p' and 'cresc.'.

1. ჩუმ ბალ-ნარ-ში - ა წა-მო-წო-ლი-ლი ვი-ყავ, ზედ მედ-გა ხის უნ-ვი  
 2. დიდ ხანს ვა-ტა - რე, დავ-ლა-ლე თვა-ლი, ვერ-სად ვერ ვპო-ვე ის მომ-ღე-

*f*

The second system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal line features a dynamic change to 'f'. The piano accompaniment includes a section marked '(b)'.

ჩრდი-ლი და სა - ი - დან - ღაც ნა - ზი ბულ-ბუ - ლი  
 რა - ლი თურ - მე ჩემს გულ - ში ნა - ზი ბულ-ბუ - ლი

1.

2.

The third system concludes the piece with two endings. The vocal line has a final cadence. The piano accompaniment features a melodic flourish in the right hand.

სტვენ-და სი-ყვა-რულს გა-გი-უე - ბუ - ლი.  
 სტვენ-და სი-ყვა-რულს გა-გი-უე - ბუ - ლი.

ГРУЗИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ИНСТИТУТ  
им. Ш.РУСТАВЕЛИ

На правах рукописи

ТОИДЗЕ ЖАННА ВЛАДИМИРОВНА

К ВОПРОСУ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО  
ВОКАЛЬНОГО ИСКУССТВА В ГРУЗИИ

№ 17.00.02 - музыкальное искусство

А в т о р е ф е р а т  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Тбилиси - 1980

Работа выполнена в Тбилисском государственном институте  
им. Ш. Руставели.

Научные руководители:

- заслуженный артист ГССР, профессор Г.М. ГОГИЧАДЗЕ;
- музыковед, доктор филологических наук, Лауреат премии  
Генделя В.А. ГВАХАРИЯ.

Консультант - доктор филологических наук, профессор  
З.Н. ДЖАПАРИДЗЕ.

Официальные оппоненты:

- доктор искусствоведения, профессор Т.З. ЧИКВАДЗЕ;
- кандидат филологических наук, нар. арт. ГССР, доцент  
Н.Д. АНДГУЛАДЗЕ;
- нар. арт. СССР, профессор Т.Т. САЗАНДАРЯН.

Будущее учреждение - Киевский институт искусствоведения,  
фольклора и этнографии им. М.Ф. Рильского АН УССР.

Защита состоится "15" сентября 1981 г. в 15 часов  
на заседании специализированного совета К 092.05.01 по присуж-  
дению ученой степени кандидата наук при Тбилисском государствен-  
ном театральном институте им. Ш. Руставели (380004, Тбилиси-4, ул.  
Руставели, 17).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке института.

Автореферат разослан "2" апреля 1981 г.

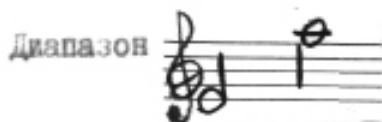
Ученый секретарь  
специализированного совета,  
доктор искусствоведения,  
профессор

Н. УРУШАДЗЕ



# ოპერის ვოკალური პარტიების საშემსრულებლო ანალიზი

ВОКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНОЙ СЦЕНЫ  
ГЕРМАНА I ИЗ ОПЕРЫ П.И.ЧАЙКОВСКОГО "ПИКОВАЯ ДАМА" В ИСПОЛНЕНИИ  
НАРОДНОГО АРТИСТА СССР З.АНДЖАПАРИДЗЕ



## Основные вокально-технические трудности

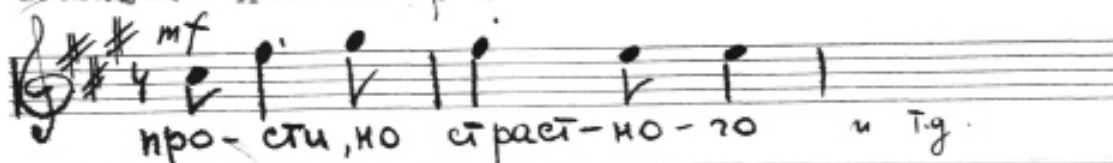
С первой фразы слышно легатированное, ровное, мягкое, светлое звучание драматического тенора на широком певческом дыхании, на средних нотах, пропетое на



В арии часто меняются темпы.

Певец З.Анджапаридзе строго придерживается сделанных автором ритмических и динамических указаний, тем самым выявляя высокий профессионализм - академизм в пении.

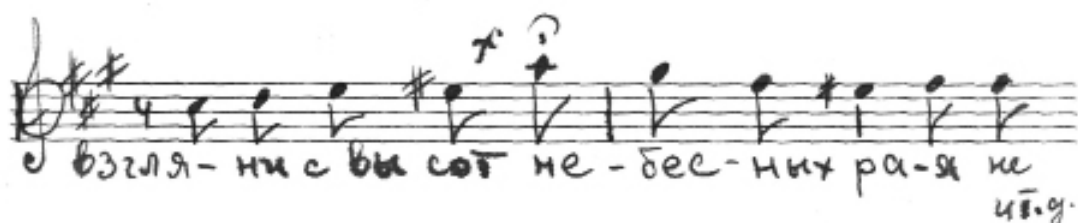
С одной из особенных трудностей в вокально-техническом отношении певец в данной арии встречается на переходных нотах в последующей фразе на *mf*.



В исполнении З.Анджапаридзе слышна абсолютная выровненность регистров. Певец с большой свободой и в то же время с драматической силой преодолевает переходные ноты  $e'$ ,  $f'$ ,  $g'$  на разных гласных - "о", "а", "и".

В тесситурном отношении перед певцами, исполняющими эту арию, стоит сложнейшая задача как в середине арии, так и в конце. С постепенным нарастанием музыкальной фактуры в фразе

I См. приложение 5.

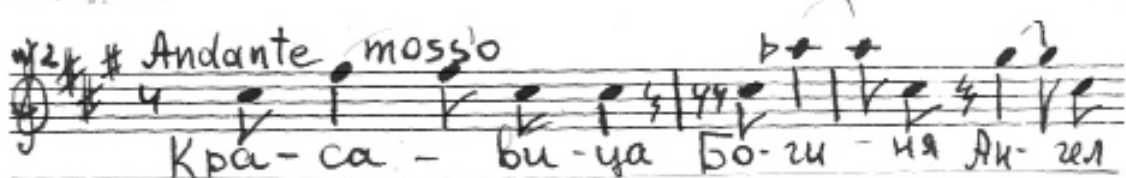
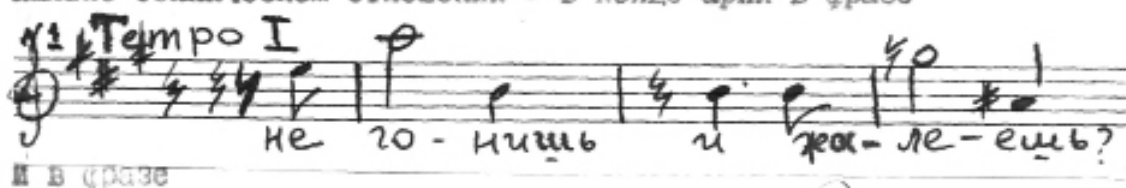


требуется от певца насыщенное звучание ноты "а'", взятое на *forte-fermato*.

Певец З.Анджапаридзе выровненным звуком на широком певческом дыхании с большой экспрессией берет крайне верхнюю ноту "а'" на *ff*, сохраняя тембр, позицию предыдущих звуков на *fermato*, где ясно прослушивается яркая высокая певческая форманта. Что касается фонетических трудностей для исполнителей-группы на русском языке, то певец З.Анджапаридзе в данной арии большое внимание уделяет артикуляционной базе русского языка, что особенно ясно прослеживается в музыкальных фразах, произносимых в характере речитатива. Например, в фразах в темпе *stringento* - "О, скался в дух мой лаской, сожаленьем, слезой твоей согрей" и т.д.

Слишком правильные акценты, мягкое произношение "и", "ей", "э", "нъем", "гонимъ" и т.д.

Считаем необходимым проанализировать труднейшие места в вокально-техническом отношении - в конце арии в фразе



В первой фразе певец без лишней аффектации и нажима, с легкос-

ть, но внутренним большим темпераментом берет верхнюю ноту "а'" на *ff* на гласную "о" и тут же, в той же позиции, на другой гласной "е" певец берет верхнюю ноту "g'" на *pp* в слове "жалеешь", подчеркивая согласные "ж" и "л".

Свободное владение голосовым аппаратом и слияние слова с вокалом позволяет певцу раскрыть образ. С большой внутренней экспрессией, с восторженностью в интонации голоса пропета певцом З.Анджапаридзе конечная фраза "бог<sup>и</sup>ня, ангел<sup>и</sup>", "красавица". В сложнейших интервалах на кварту *cis<sup>1</sup>-fis<sup>1</sup>* на слове "красавица" взято певцом на свободной правильной эмиссии звука, прикрывая "fis<sup>1</sup>", и от той же ноты "cis<sup>1</sup>" певец с такой же свободой прикрывает ноту "aes<sup>1</sup>", взятую на интервале - секста также в темпе *Andante mosso* на *ff*.

Особенно впечатляет в исполнении З.Анджапаридзе чувство художественной правды, что в сочетании с большим академизмом и вокально-техническим мастерством дает возможность певцу раскрыть социальные-психологические образы героев, которые всегда волнуют слушателя.

В опере П.И.Чайковского "Пиковая дама" певец З.Анджапаридзе верно раскрыл реалистическую правду образа. Певец поет в общеевропейской манере пения, сохраняя артикуляционную базу русского языка.



სანდრო ახმეტელი და კოტე მარჯანიშვილი



ეგგენი მიქელაძე



ვანო სარაჯიშვილი



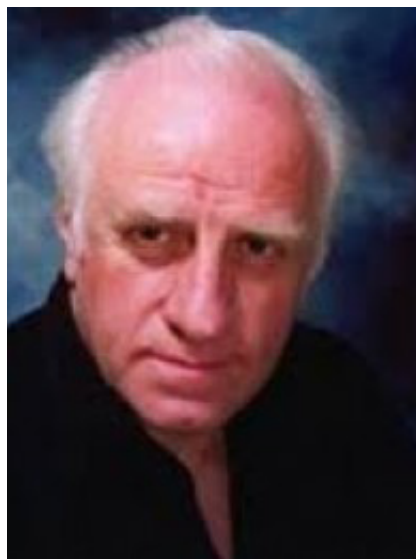
სანდრო ინაშვილი



ცისანა ტატიშვილი



ოდისეი დიმიტრიადი



ჯანსუღ კახიძე



გივი აზმაიფარაშვილი



ზურაბ ანჯაფარძე



ნიკოლოზ ბოკუჩავა



შოთა კიკნაძე



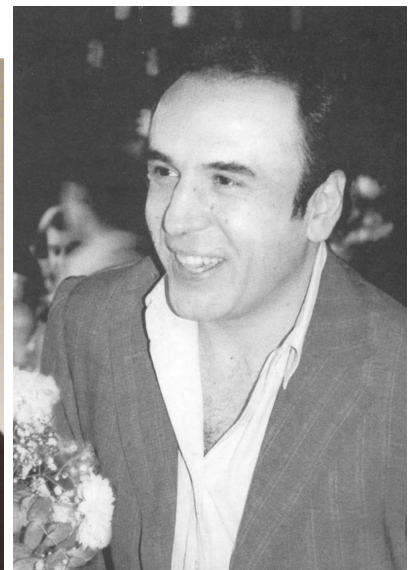
ზურაბ სოტყილავა



ანიტა ჩაჭველიშვილი



შალვა მუქერია



მერაბ სევაშვილი

## ქართველი დირიჟორები



გივი აზმაიფარაშვილი



იულია თავართქილაძე



დილიმ მირცხულავა



ზაზა აზმაიფარაშვილი



ვახტანგ კახიძე



დათო მუქერია



ნიკა მემანიშვილი (რაჭველი)

რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური  
თეატრის მთავარი რეჟისორისა და სამხატვრო  
ხელმძღვანელის

რობერტ სჭურუას

გ ა მ ო ბ მ ა უ რ ე ბ ა

უ.თოიძის საღმრთო დისერტაციაზე - "თანამედროვე ქართული სა-  
ოპერო რეჟისურა და მომღერალი-მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX  
საუკუნის დამდეგს".

ჩემთვის ძალიან სასიამოვნოა, რომ საოპერო რეჟისურის და ოპერის  
მომღერლის სამსახიობო მომზადების პრობლემები ასე აქტუალური გახდა  
მუსიკალურ წრეებშიც. აქამდე მხოლოდ ჩვენ, რეჟისორებს ვვიხდებოდა  
ამაზე ხმაამაღლა დაპარაკი, ზოგჯერ კამათიც კი. დღეს კი, როგორც  
ჩანს, ჩვენი წრე ფართოვდება, როდესაც საოპერო თეატრში ვდგამდი  
სპექტაკლებს პრაქტიკულად მომიხდა შეხება ამ სირთულეებთან.

დისერტაციაში საინტერესო იყო მსჯელობა ამ საუკუნის ნოვატორი  
რეჟისორების დამოკიდებულებაზე საოპერო დადგმების მიმართ. მომეწონა  
ამ ანალიზის ფონზე რამდენიმე ქართული საოპერო დადგმის განხილვა.  
ყველაზე კარგი კი ის არის, რომ აქვე წარმოგვეჩინოთ მელოდი, რომლის  
გამოყენება, როგორც ჩანს, საშუალებას იძლევა აღიზარდონ არამარტო  
ოპერის მომღერლები, არამედ მომღერალი-მსახიობები.

იმედი მაქვს, ეს მელოდი გაამარტდებს.



L. Korykuy

რობერტ სჭურუა

ნოდარ ანდღულაძე

NODAR ANDGHULADZE

НОДАР АНДГУЛАДЗЕ

კოჭარძე ერეკლე ჭეჭევაძე  
უანა თათაძე  
აკობეზი ნუკიძე

80 ნ. ანდღულაძე  
31.10.09

თბილისი  
2009

1997  
№ 6  
თეატრი  
და  
ცხოვრება

სახელმწიფო იუბილეო

ბიზა  
ლორთქიფანიძე

70  
საქართველოში დასრულებულია  
ქვემოთ

# ის იყო სიმღერის ჯადოქარი

ჰანა თოიძე



მომღერალ-მუსიკოსს და მომღერალ – მსახიობს – მაია თომაძეს მაღალმა პროფესიონალზმა მისცა საშუალება დაეპყრო ურთულესი ვოკალური ხელოვნების მწვერვალები.

მაია თომაძემ მოიპოვა საერთაშორისო აღიარება. იგი მღეროდა მრავალ ქვეყანაში, სადაც აღიარებდნენ მისი სიმღერის მაღალ კულტურას, არაჩვეულებრივ მუსიკალობას, დახვეწილ საშემსრულებლო გემოვნებას, ვოკალის მაღალ ტექნიკას და რაც მთავარია, ხმის უნიკალურ ტემბრს.

იმას, რომ მაია ახალი ფორმაციის მაღალი რანგის მომღერალია, პირველ რიგში ადასტურებს გამარჯვება 1986 წელს ესპანეთში, ქალაქ ბარსელონაში, ვინიასის სახელობის ვოკალისტთა ოცდამეოთხე საერთაშორისო კონკურსზე – „გრან პრი“ და ოქროს მედალი. 1987 წელს ბარსელონაში მაია თომაძე მონაწილეობს ვერდის ოპერა „აიდა“-ს დადგმაში. აიდას პარტიას ახალგაზრდა მომღერალი ასრულებს მსოფლიო მნიშვნელობის ისეთ ოსტატებთან ერთად, როგორებიც არიან კოსოტო, მაკ ნეილი, ბარტოლინი და სხვები.

გაზეთ „ტემპორადა მიუზიკლ“-ში აღინიშნებოდა: „ჩვენ მოვუსმინეთ მომღერალ მაია თომაძეს, რომელმაც ოპერა „აიდას“ ახალ დადგმაში დიდი სიზუსტით, ღრმად გახსნა აიდას სახე“.

იმავე წლებში მაია მონაწილეობდა ვერდის „დონ-კარლოსის“ დადგმაში. მომღერალმა ელისაბედის პარტია შეასრულა ესპანეთში, გერმანიაში, პოლონეთში, იაპონიაში, ფილიპინებზე და ყველგან მაღალი შეფასება და აღიარება დაიმსახურა. ზურაბ სოტკილავა ჟურნალ „სოვეტსკაია კულტურაში“ წერდა: „ელისაბედი „დონ-კარლოსში“ – მომღერლის დიდი გამარჯვებაა, იგი დრამატიზმით, სიძლიერითაა აღსავსე. განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას ახდენს ბოლო დასკვნითი სცენა. უნიჭიერესი მომღერლის ახალგაზრდა მაია თომაძის გამოსვლები ტრიუმფალურია ბარსელონაში. მე მრავალი ელისაბედი მომისმენია და მაიას მივიჩნევ ერთ-ერთ საუკეთესო შემსრულებლად. მის ოსტატობას თან ახლავს მაღალი კულტურა, გემოვნება და სცენური მომხიბვლელობა“.

1978 წელს მაია თომაძე დიდი თეატრის სოლისტია, 22 ივნისს შედგა მისი დებიუტი ჩაიკოვსკის ოპერაში „ვენი ონეგინი“, მასსოვს მეტად ამაღლებული იყო ის დღე ჩვენთვის – ქართველი მუსიკოსებისათვის, ვისაც გვჯეროდა მისი ნიჭის, უმდიდრესი ხმის და სასცენო ტემპერამენტისა.

მაიას ამაღლებული და „ქმედითი სიმღერა“, ყოველთვის აჯადოვებდა მსმენელს.

კვლავ გამარჯვება – ცნობილი მუსიკოსების – შპილერის, მაიუროვის და რევისორ ნიკიფოროვის შეფასებაში ვკითხულობთ: „მაია თომაძემ მაღალ პროფესიონალურ დონეზე შეასრულა ორივე სპექტაკლი“. ტატიანას პარტია მან 25-ჯერ იმღერა.

საჭიროდ მიმაჩნია მკითხველს გავაცნოთ მაია თომაძის ურთულესი რეპერტუარი:

ფალიაშვილის ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ – ეთერის პარტია; ლალიძის ოპერა „ლელა“ – ლელას პარტია; ვერდის ოპერებიდან: „აიდა“ – აიდას პარტია; „ბედის ძალა“ – ლეონორას პარტია; „დონ კარლოსი“ – ელისაბედის პარტია; ბელინის ოპერა „ნორმა“ – ნორმას პარტია; პუჩინის ოპერებიდან „ანჟელიკას და“ – ანჟელიკას პარტია (მონაზონი); „ჯანი სკიკი“ – ლაურეტის პარტია; გლუკის ოპერა „იფიგენია ავლიდაში“ – იფიგენია; მოცარტის „დონ ჟუანი“ – დონა ანას პარტია; ჩაიკოვსკის ოპერა „ევგენი ონეგინი“ – ტატიანას პარტია; პროკოფიევის ოპერებიდან, „ომი და მშვიდობა“ – ნატაშა როსტოვა; აგრეთვე „სამი ფორთოხლის სიყვარული“.



მაიას შექმნილი ყოველი როლი აღტაცებას იწვევდა მაყურებელში. ამის დასტურია უამრავი რეცენზია დაბეჭდილი თავის დროზე. ფინურ გაზეთში „კალევა“ ვკითხულობთ: „სოპრანო მაია თომაძე უნიკალური მოვლენაა ხელოვნებაში“. მაიას – „ვარსკვლავი“ უწოდეს. მსმენელი აგრეთვე, მოიხიბლა შესრულების კლასიკური მანერით, რაც ახასიათებს უმაღლესი რანგის მომღერლებს. ფინური გაზეთი ჰიუვანკა სანომაა“ წერს: „საქართველოდან გვესტუმრა შეუდარებელი მაია თომაძე. ფეხზე წამოჭრილმა აღფრთოვანებულმა მსმენელმა ოვაცია გაუმართა სიმღერის ჯადოქარს“. ვფიქრობ, ყოველი რეცენზია მაიაზე დაეხმარება ახალგაზრდა მკვლევარებს ამ საინტერესო ოსტატის შემოქმედების შესწავლისას.

ბუნებრივია, – ვოკალისტებში, მუსიკოსებში იბადება კითხვა: თუ რამ განაპირობა, რომ ასეთ მოკლე დროში მომღერალმა მიაღწია შემოქმედებით ტრიუმფს და აღიარებული იყო მისი ხელოვნება მსოფლიო მნიშვნელობის მუსიკოსების მიერ.

ვფიქრობ, გარდა მომღერლის ტალანტისა და უნიკალური ხმის ტემბრისა, ასეთი წარმატება განაპირობა მაღალმა პროფესიონალიზმმა, აკადემიურობამ, დიდმა საშემსრულებლო კულტურამ, ვოკალურმა ტექნიკამ, აბსოლუტურმა მუსიკალურმა სმენამ და უტყუარმა მეხსიერებამ.

რასაკვირველია, ყველა ზემოჩამოთვლილი თვისებები დაკავშირებულია იმ ატმოსფეროსთან, სადაც იზრდებოდა მაია, განათლებასთან, რომელიც მიიღო მომღერალმა, რაამც განაპირობა შედგომში მისი ზრდა.

ცნობილია, რომ მაია ორი წლის ასაკიდან მღეროდა, განსაკუთრებით ბახის და სხვა კლასიკოსთა მელოდიებს.

მაიას დედა – კომპოზიტორი ნათელა სვანიძე რესპუბლიკის დამსახურებული მოღვაწე, თეატრალური ინსტიტუტის პროფესორია.

მამა – პეტრე თომაძე თბილისის საოპერო თეატრის სოლისტი (ბანი) იყო.

მაია ოპერაში ესწრებოდა მამის რეპეტიციებს, სპექტაკლებს. ბავშობიდან მღეროდა მის მთელ რეპერტუარს. მაია სწავლობდა მუსიკალურ სკოლაში, სადაც ეუფლებოდა ვიოლინოზე დაკვრას.

მას უყვარდა პოეზია. წერდა ლექსებს. 16-17 წლის ასაკში ჩამოუყალიბდა ულამაზესი ტემბრის ხავერდოვანი, თბილი სოპრანო.

საოცრად სწრაფად იზრდებოდა და ძლიერდებოდა მაიას ხმა ვოკალის შესანიშნავ პედაგოგთან ელისო ქუთელიასთან, რომელიც მისი პედაგოგი იყო ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის II სამუსიკო სასწავლებელში.



ფენომენალურმა მონაცემებმა მაიას მისცა საშუალება ძალიან სწრაფად დაუფლებოდა, მუსიკალურად და ვოკალურად დაეძლია ურთულესი რეპერტუარი სოპრანოსათვის. იგი ბრწყინვალედ აბარებს მისაღებ გამოცდებს ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში პროფესორ გულიკო ქართველიშვილის კლასში. კონსერვატორიაში სწავლისას მისი ხმა უკვე დრამატულ სოპრანოდ ყალიბდება.

მინდა აღვნიშნო, რომ მაია თომაძე ქართულ, იტალიურ და რუსულ ვოკალურ სკოლებს ეზიარა. ცნობილია, რომ როგორც სანდრო ინაშვილმა, ისე მისმა მოსწავლეებმა სტაჟირება იტალიაში გაიარეს.

გარდა ვოკალის პედაგოგებისა, მაია თომაძის, როგორც მომღერალ-მსახიობის ჩამოყალიბებისა და ზრდის პროცესში დიდი წვლილი მიუძღვით დირიჟორ დიდიმ მირცხულავას, რომელიც პირად საუბარშიც

აღტაცებას გამოთქვამდა მაიას ხმის გამო და იმ უნიკალურ, აბსოლიტურ სმენაზე, ინტონაციურ ნიუანსებზე, რომელსაც მაია ფლობდა ბავშობიდან. მაია საქართველოში ინტენსიურად ეუფლებოდა სასცენო მეტყველებას ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორთან პროფესორ ბარბარე (ბაბუღია) ნიკოლაიშვილთან. ხოლო სამსახიობო ოსტატობას ისეთ დიდ პედაგოგთან და რეჟისორთან, როგორც იყო ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი.

მაია თომაძის შემოქმედებაში მეტად დასაფასებელია ისიც, რომ იგი ბავშობიდანვე მღეროდა ზოგად-ვეროპული მანერით, იცავდა ყველა იმ ენის სპეციფურობას, რომელზეც ასრულებდა ნაწარმოებს.

მახსოვს მის მიერ შესრულებული აკაპელა „ურმული“. მისი უფაქიზესი ნიუანსირება შერწყმული იყო „ქმედით სიმღერასთან“, რასაც მოითხოვდა მისგან როგორც სასცენო მეტყველების პედაგოგი ბაბუღია ნიკოლაიშვილი ისე პროფესორი მიხეილ თუმანიშვილი, რომელმაც ერთხელ პირად საუბარში მითხრა, რომ მაიასთან მიაღვივდება მუშაობაო. ის მომყვება, მომდევს სცენაზე. აგრეთვე, მისი მაღალი ვოკალური ოსტატობა, ტალანტი მეხმარებაო.

მინდა გავიხსენო მაიას მიერ ეთერის პარტიის შესრულება.

ეს იყო ფეიერვერკი – უნიჭიერესი ტალანტების აღმაფრენა. მომღერლის, რეჟისორისა და დირიჟორის – დიდი მანესტრო ჯანსუღ კახიძისა. რეპეტიციებზე იბადებოდა ეთერის და აბესალომის სრულიად ახლებური სახეები და მუსიკალური საზოგადოებისათვის მოულოდნელი იყო ეთერი – მაია თომაძე, რომელმაც შექმნა სიყვარულისათვის მებრძოლი დრამატული სახე, სანაცვლოდ იმ სენტიმენტალური ეთერისა, რომელსაც ვიყავით მიჩვეულნი. მაია თომაძემ და ალეკო ხომერიკმა ერთგვარი გარდატეხა მოახდინეს ქართულ საოპერო ხელოვნებაში. შექმნეს ნოვატორული „ქმედითი“ საოპერო სპექტაკლი. მათი გმირები ცხოვრობდნენ ჩვენი დროის, ჩვენი ეპოქის სულიერებით. ისინი სცენაზე იყვნენ ნამდვილად „მართალნი“, როგორც უნდოდა დიდ მანესტროს ბატონ მიხეილ თუმანიშვილს.

მაშინ აღტაცება არ დაუფარავთ ზურაბ ანჯაფარიძეს, ცისანა ტატიშვილს, მედეა ამირანაშვილსა და სხვა თვალსაჩინო მომღერლებს.

1986 წელს მაია თომაძე მეორედ იღებს ჯილდოს წლის საუკეთესო როლისათვის. საინტერესოა ამის შესახებ მაიას სიტყვები: „ჯილდო, რომელიც ეთერისათვის მივიღე, მიყვარს ყველაზე მეტად იმიტომ, რომ სხვა ყველაფერი შეიძლება

შეასრულო, იმდერო, დიდი შრომით მიაღწიო გარკვეულ შედეგს, მაგრამ ეთერად უნდა დაიბადო, მე ამ პარტიისათვის ვარ დაბადებული“.

მაია თომაძე, როგორც ახალი ფორმაციის მომდერალი, რომელიც ნამდვილად უსწრებდა საუკუნეს, დაიბადა თბილისის საოპერო სცენაზე. აქ ჩაეყარა საფუძველი მის შემდგომ წარმატებას, რომელიც მოიპოვა მოსკოვის დიდ თეატრში, სადაც უმაღლეს მწვერვალამდე მიიყვანა თავისი ხელოვნება.

თუმცა, ალბათ მაიას უნიკალური ტემბრის ხმა, ემოციურობა ყველაზე მეტად გამოვლინდა ვერდის ოპერებში. იგივე შეგვიძლია ვთქვათ მის ტატიანაზე ჩაიკოვსკის ოპერაში „ევგენი ონეგინი“.

მეტად საინტერესოდ და ახლებურად მოგვევლინა მაია თომაძე ბელინის ოპერაში „ნორმა“, როგორც რეცენზენტები აღნიშნავენ: „ბრწყინვალე სოპრანომ მაია თომაძემ ცნობილ არიაში ფერთა სრულიად ახალ სივრცეს მიაგნო“.

ამ ახალ სივრცეს – მის სიმღერას ჩვენ, მისი თაყვანისმცემლები აღვიქვამდით როგორც ღვთიურ ნიჭს. შორეულ ფილიპინებზე მაიას ტრიუმფალურ გამოსვლასთან დაკავშირებით ბელინის ოპერა „ნორმა“ შესრულებისას გაზეთი „პოეზია და ძალა“ წერდა: „თომაძის ტალანტი ბოძებულია ღვთისაგან, ამ პიროვნებას აქვს უფაქიხესი სული, სული, რომელიც დედამიწაზე უმღერის მსმენელს, ხოლო ზეცაში ესაუბრება ღმერთს“.

დაუვიწყარია მაიას პიანისიმო უკიდურეს მაღალ რეგისტრში, რაც მეტყველებს მის ვოკალურ ტექნიკაზე და საშემსრულებლო გემოვნებაზე. უმდიდრესია მაიას ბგერითი პალიტრა. მომდერალი მუდმივ ძიებაში იყო, და სრულიად მოულოდნელად მსმენელის წინაშე წარსდგა მეტად საინტერესო სახასიათო ამპლუაში – პროკოფიევის ოპერაში „სამი ფორთოხლის სიყვარული“ – რეჟისორ გურამ მეღვიას დადგმაში, იმდენად ძლიერი იყო მომღერლის გარდასახვა, რომ მაყურებელმა არა მარტო გარეგნულად ვერ იცნო იგი, არამედ ხმითაც და პლასტიკითაც.

ეს იყო გროტესკის უბრწყინვალესი ფეიერვერკი. საყურადღებოა, რომ მაია თომაძე საოპერო ჟანრის პარალელურად დიდი გატაცებით და წარმატებით ეწეოდა საკონცერტო მოღვაწეობას და ისევ სტანისლავსკის სიტყვებს თუ გავისხენებთ – „იმისათვის, რომ იმდერო კამერული რეპერტუარი, საჭიროა იყო რეჟისორი – მომდერალი“. მაია კამერულ ჟანრში ნამდვილად გვევლინება მომდერალ-რეჟისორად. კომპოზიტორების სტილის, ემოციურობის, ეპოქის მიხედვით, საინტერესო რეპერტუარს ქმნის.

მის კამერულ რეპერტუარში შედიოდა: არაყიშვილის, კერესელიძის, გლინკას, რახმანინოვის, ჩაიკოვსკის, პროკოფიევის ბრამსის, დებიუსის, მასკანის, ობრადორსის ნაწარმოებები. ამ ურთულეს ჟანრშიც სიმღერა გამსჭვალული იყო მაღალი პროფესიონალიზმით.

ვფიქრობ, ეს მხოლოდ დასაწყისია ამ კვლევითი სამუშაოსი, რომელიც მაია თომაძის შემოქმედების შესახებ უნდა წარიმართოს და მომავალი თაობის მომდერლებისთვის გახდეს მაგალითი, თუ როგორ უნდა დაეუფლონ ისინი მოკლე დროში დიდ ტექნიკას, შესრულების კულტურას, აკადემიურობას სიმღერაში, ვინაიდან საქართველოში მრავლადაა ლამაზი ხმის ნიჭიერი, შესანიშნავი სმენის მომდერლები, მაგრამ მათ ვერ მიაღწიეს იმ წარმატებას, რაც შეძლო მრავალმხრივმა, ნიჭიერმა პიროვნებამ ინტელექტუალურმა მომდერალმა მაია თომაძემ.

მისი აზროვნების მასშტაბურობა, ნაწარმოების ახლებური ინტერპრეტაციით წარმოჩენა გულდაწყევტით გვაფიქრებინებს, ის ჯერ კიდევ XX საუკუნეში ჩამოყალიბდა XXI საუკუნის ბრწყინვალე მომდერლად. სამწუხაროდ, მეტი არ დასცალდა.

# «Паяцы» на тбилисской оперной сцене 30 лет спустя



ной музыки близка как грузинскому слушателю, так исполнителям. Одним из самых впечатляющих, на фоне необычайно красочной занавеси (художник-постановщик оперы Георгий Алекси-Месхишвили), был известный пролог в исполнении знаменитого баритона - редкой красоты и силы звучания - Ладо Атанели.

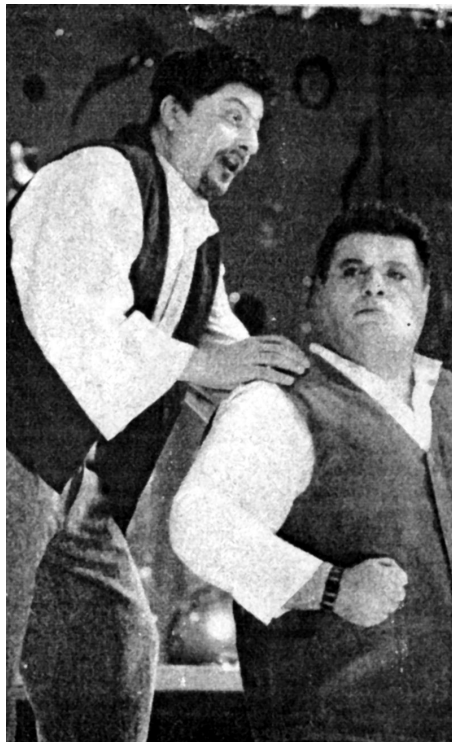
Хотелось бы отметить, что с вокально-технической точки зрения пролог «со своей» крайне верхней нотой «ля бемоль» приводил в тревожное состояние даже самых величайших мастеров вокала. Радостным (особенно для вокалистов) был свободный «взлет» на крайне высокую ноту, которая рождалась в исполнении Ладо Атанели в сочетании духовности и актерского мастерства.

Выражаясь словами Тито Гобби, певица взволновала музыка Леоннавалло, которая растворена в воздухе, в душе человека. Голос Ладо Атанели звучал мягко, бархатный баритон редчайшей красоты разливался ровным, ярким и в то же время мощным звучанием «взлета», богатого обертонами. Хотелось бы отметить, что музыкальность певи-

слушателей, которые у себя в деревне Монтальдо ждут и с радостью готовятся услышать и увидеть спектакль странствующих комедиантов на фоне впечатляющих красочных декораций и костюмов, яркого освещения. «Действенной» игрой поразили хор. Режиссер Темур Чхеидзе наряду с солистами хора задал свою творческую задачу. Тем самым, каждый из певцов создавал весьма интересный характерный образ. Голоса хора звучали ярко, свежо, слаженно, под управлением хормейстера Чхенелии и Шалвы Шавадзе. Странно, что хор



**Жанна ТОИДЗЕ**  
Доктор искусствоведения, профессор  
Института театра и кино им. Ш. Руставели



**ბადრი მასურაძე და ლადო ათანელი**

უანა თოიძე

**„XXI საუკუნის  
მუსიკალური  
მოვლენა“**

„ფესტივალის დასკვნითი კონცერტი გადაიქცა ნამდვილ ზეიმად. მსმენელის წინაშე წარსდგა ჩვენი დროის უნიკალური მომღერალი – ლადო ათანელი (ათანელიშვილი) – XXI საუკუნის მუსიკალური მოვლენა. მან მსოფლიოს საუკეთესო მომღერლების თუ საოპერო რეჟისორების აღიარება დაიმსახურა.“ (პარიზი, „ლე ფიგარო“ უკ დუჩელინი, 12.09.2000).

„ბრწყინვალე დებიუტი აღმოჩნდა ლადო ათანელისთვის ნაბუქოს პარტია ვერდის ამავე სახელწოდების ოპერის განახლებულ დადგმაში პარიზის ბასტილიის საოპერო თეატრში. იგი სწორედ ის ვერდისეული ბარიტონია, რომელსაც ჩვენ ასე ველოდით პიერო კაპუჩილისა და რენატო ბრუზონის შემდეგ. ათანელი ფლობს ნიუანსირების ტექნიკას და გვიშლის ფერთა მდიდარ პალიტრას – მძაფრი ჰეროიზმიდან ღრმა ლირიზმამდე“. (ბერლინი, „ორფეოსი“ 2001.N7) კლაუსპეტერი კომჩილნი: „მან ყველა ერთიანად დაატყვევა თავისი ლამაზი, საუსე ხმით ევროპის უმნიშვნელოვანესი საოპერო თეატრების სცენებზე, რასაც შემდეგ ელვისებური სისწრაფით მოჰყვა მომღერლის „თავბრუდამხვევი კარიერა“.“

ბერლინი. „დერ ტაგესშპიგელი“ (26.

03. 2000) ინგრად ვანია წერს: „...მაკბეტი იყო ნამდვილი შედეგური როგორც ვოკალური, ისე ინტერპრეტატორული თვალსაზრისით. მას არც მადლიერი მსმენელი დარჩენია ვალში. ლადო ათანელი – ვერდის ოპერების გამორჩეული შემსრულებელია – იმ საღამოსაც მღეროდა თავისი ლამაზი ბარიტონით. გამაოგნებელი მაღალი და ზომიერი ტემპერამენტით განზავებული საშუალო რეგისტრის ბგერები.“

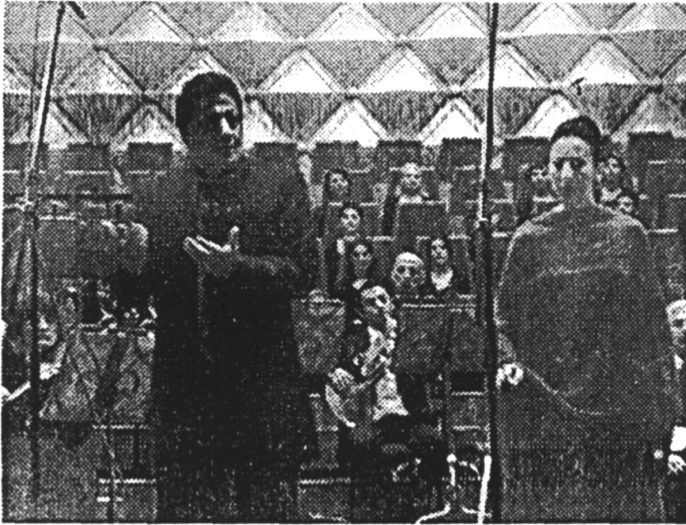
იმ საღამოსაც გვაოცებდა ძლიერი, მდიდარი ობერტონებით გასხვიოსნებული კაშკაშა ფორტეთი და იმავე დროს უფაქიზესი თბილი პიანისიმოთი.

წლიდან წლამდე იხვეწება ლადო ათანელის სამსახიობო მონაცემებიც. ვერდის „მაკბეტის“ საკონცერტო შესრულებით მან წარმოგვიდგინა იმ ეპოქის დრამატიზმი, რასაც ითხოვდა გენიალური კომპოზიტორი...

ამას ლადო ათანელმა მიაღწია შესანიშნავი საოპერო ორკესტრის დამსახურებით, რომელსაც უძღვებოდა ვახტანგ კახიძე, დიდი ინტუიციის და ნიჭის მქონე ახალგაზრდა დირიჟორი, რომელიც შესანიშნავად გრძნობს მომღერალს, მის ინტერპრეტაციას და ეხმარება მას მუსიკალურ-ვოკალური სახის გახსნაში.

შესანიშნავი პარტნიორობა გაუწია მომღერალს თბილისის საოპერო თეატრის სრულიად ახალგაზრდა მომღერალმა, დრამატულმა სოპრანომ, ლედი მაკბეტის პარტიის შემსრულებელმა ირმა ბერძენიშვილმა (ბეჟუაშვილის კლასი). მისი ხმა გამოირჩეოდა სიძლიერით, დრამატიზმით და ლამაზი ტემბრით. დიდი გამოცდა იყო ირმასთვის ასეთი მაღალი რანგის მომღერალთან თუნდაც ერთი კონცერტის გამართვა.

ლადო ჯერ კიდევ სტუდენტი იყო, როდესაც მისმა პედაგოგმა, კონსერვატორიის დოცენტმა ჯემალ ლორთქიფა-



ნიქემ მითხრა: „ლადოს ისეთი ხმა აქვს, რომ ის მსოფლიო მნიშვნელობის მომღერალი გახდება.“ ასრულდა მისი სიტყვები, ლადო ათანელი გარდა გერმანიისა, მღერის ევროპის სხვადასხვა ქვეყანაში: 1997 წელს ლა სკალაში მაკბეტის პარტია შეასრულა და მაღალი შეუყასება მიიღო თვის დირიჟორ მუტი-სგან. პლაჩიდო დომინგოსთან ერთად ლადო ათანელს ჩაწერა ჰქონდა და საყურადღებოა, დაპირდა საქართველოში ჩამოსვლას, როგორც ეს მუსიკისმცოდნე მარია ჩიჯავაძის რადიოგადაცემაში მოვისმინეთ. 2003 წელს ლადო ათანელი მსმენელის წინაშე წარსდგება ჟერმონის და ასევე ნაბუქოს პარტიით პაატა ბურჭულაძესთან ერთად.

მხოლოდ ასეთ მომღერალს შეუძლია ახალგაზრდა ასაკში განახორციელოს ისეთი ურთულესი პარტიები, როგორიც არის რენატო ვერდის ოპერიდან „ბალმასკარადი“, ლორდ ჰენრი ასტონის პარტია დონიცეტის ოპერიდან „ლუჩია დე ლამერმური“, ამონასრო ვერდის ოპერაში „აიდა“, იაგოს პარტია ვერდის ოპერაში „ოტელიო“, ალფიოს პარტია მასკანის „სოფლის ღირსებაში“. ყველა პარტიაში მომღერალს თან ახლავს თავისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. მისი ყოველი როლის პალიტრა და გა-

აზრება მდიდარია, რაშიც ეხმარება მეუღლე, მეტად ნიჭიერი, მაღალი, დახვეწილი გემოვნების მქონე მუსიკოსი მანანა ჩიქოვანი, რომელსაც ეკუთვნის ვერდის ოპერა „მაკბეტის“ საკონცერტო ფრაგმენტების მონტაჟი.

აღსანიშნავია, რომ ამ კონცერტის გამართვაში, ლადოსთვის პარტნიორის – ირმა ბერძენიშვილის შერჩევასა და მისი, როგორც მსახიობის დახვეწაში დიდი წვლილი მიუძღვის რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს, მომღერალ ვენერა ჩიქოვანს.

დიდი ხანია ჩვენი საზოგადოება არ ყოფილა ასეთი აღფრთოვანებული და გახარებული.

დიდი მადლობა საოპერო თეატრის დირექტორს ბატონ ზურაბ ლომიძეს, სამხატვრო ხელმძღვანელს კურამ მელივას, შესანიშნავ გუნდს და მათ ხელმძღვანელებს გელა ფარჩუკიძეს და შალვა შაორშაძეს. და ბოლოს, მინდა გამოვხატო ჩვენი მუსიკალური საზოგადოების სურვილი და თხოვნა, რომ ასეთი საოპერო ზეიმი საკუთარ ქვეყანაში ხშირად მოგვიწყონ ჩვენმა შესანიშნავმა მომღერლებმა: ჭყონიების ოჯახმა, ალიბეგაშვილმა, კლუნჩაძემ, მაისურაძემ, ბურჭულაძემ, სოტკილაევამ, ქასრაშვილმა...

მოუთმენლად ველით ლადო ათანელის ჩამოსვლას კვლავ, რათა მისი და იანო ალიბეგაშვილის შესრულებით ვიხილოთ და მოვისმინოთ „მაკბეტი“ საოპერო სპექტაკლში – ეს ჩვენი დიდი მანესტროს ჯანსუღ კახიძის ჩანაფიქრის განხორციელება იქნება.

მათ ხმებს იტალიაში brillare-ს ბრწყინვალეს უწოდებენ.

## სტანისლავსკის სისტემა

## მოკალურ კელაგობიკაში

ქანა თოიძე

მოკალურ სკოლაში ძირითადად ორი მიმართულებაა — საშემსრულებლო და პედაგოგიური. თანამედროვე პედაგოგიური მეთოდის გამომუშავება ხდება საშემსრულებლო ტრადიციების განზოგადების საფუძველზე. ახალი მიმართულება მუსიკაში შემსრულებლების წინაშე აყენებს ახალ ამოცანებს, ახლებურ დამოკიდებულებას შესასრულებელი ნაწარმოებისადმი და ქმნის ახალ მუსიკალურ-ესთეტიკურ პრინციპებზე დამყარებულ პედაგოგიურ მეთოდებს. როგორც გლინკა წერდა, „მუსიკაში, განსაკუთრებით ვოკალურ მუსიკაში, გამომსახველობითი რესურსები უსასრულოა“.

ამ წერილის მიზანია შეძლებისდაგვარად, მოკლედ გადვოსცეს შეხედულებები იმაზე, თუ რამდენად გვეხმარება სტანისლავსკის სისტემა პრაქტიკულ საქმიანობაში, კერძოდ, ბუნებრივი ხმის გამომუშავებაში, მოსწავლის ხმის გამდიდრებაში ემოციურ-აზრობრივი ფერებით, რითაც მიიღწევა სიმღერის გამომსახველობა: „სწორად დასმული დრამატული ამოცანა წარმოქმნის სწორ ბგერას“. ამრიგად, „სისტემის“ დახმარებით ვცდილობთ მივალწიოთ ხმის სრულხმოვან, თანაბარ, ლითონისებურ ჟღერადობას.

რ. კ. ს. სტანისლავსკი გვასწავლიდა, რომ მსახიობისა და მომღერლის შემოქმედება მთელი მეცნიერებაა, საჭიროა მისი შესწავლა და დამუშავება.

როგორც ცნობილია, სტანისლავსკი სიმღერას სწავლობდა იმ დროს გამოჩენილ პედაგოგ-ვოკალისტ ფ. პ. კომისარჟევსკისთან. იგი კარგად ერკვეოდა ვოკალური ხელოვნების ნიუანსებში და არაბუნებრივად მიაჩნდა უსულგულო ბგერათწარმოების თვითმიზნად ქცევა, რაც უგულვებლყოფს შესასრულებელი ნაწარმოების სიტყვიერ მასალასა და იდეურ შინაარსს. ამიტომ სტანისლავსკის არ სწამდა უმოქმედო სიმღერა და შეურიგებლად ებრძოდა მას.

სტანისლავსკის მოძველებულად, საოპერო ხელოვნებისა და ოპერეტის შემდგომი განვითარების შემაფერხებლად მიაჩნდა საოპერო მსახიობის მომზადების კონსერვატორიაში არსებული სისტემა, რომლითაც მაპროფილებელი დისციპლინა მხოლოდ სოლო-სიმღერა იყო.

მან თავის შრომებში დაასაბუთა, რომ მსოფლიო აღიარება შალიაპინმა მაშინ მოიპოვა, როცა მაღალ ვოკალურ ტექნიკასთან ერთად, სრულყოფილად დაეუფლა მუსიკალურ-სცენური მოქმედების, დეკლამაციის, პლასტიკის ოსტატობას. ყოველივე ეს უდიდეს უპირატესობას ანიჭებდა მას და შესაძლებლობა მიეცა რამდენიმე ათეული წლით გაესწრო თანამედროვეებისათვის.

ამიტომ სტანისლავსკის სტუდიის სასწავლო პროგრამაში, სიმღერის გარდა, რომელსაც ვოკალური ხელოვნების ოსტატები ასწავლიდნენ, შეტანილი იყო აგრეთვე პლასტიკური აღზრდა, ვოკალური დიქცია, სიტყვიერი გამომსახველობის კანონების შესწავლა სიმღერაში, ცეკვები, რიტმიკა.

ცნობილ მუსიკისმცოდნე ბ. ასაფიევის აზრით, სტანისლავსკის სისტემამ სრულიად ახალი სიცოცხლე მიანიჭა ჩაიკოვსკის ოპერას „ევგენი ონეგინი“, რომელიც დიდმა რეჟისორმა 1919-1926 წლებში დადგა. ბ. ასაფიევის თქმით, სტანისლავსკის სისტემა რეალისტური ინტონაციით არის გამსჭვალული, მუსიკალურია (ბ. ასაფიევი, რჩეული შრომები, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის გამოცემა, 1954 წ., გვ. 90).

ს. პროკოფიევმა აღნიშნა, რომ სტანისლავსკიმ საბოლოოდ გაფანტა მანამდე გავრცელებული შეხედულება ჩაიკოვსკის ოპერების არასცენურობაზე, ვინაიდან ამოიცნო „ევგენი ონეგინის“ სცენურობის განსაკუთრებული ბუნება. იგი კავშირს წყვეტდა ძველი ოპერის ყალბ ტრადიციებთან და ხელოვნებაში ამკვიდრებდა ახალ მიმართულებას, რასაც სტანისლავსკი „განცდის ხელოვნებას“ უწოდებს. დიდი

რეჟისორი არ სცნობდა მუსიკისა და დრამის ურთიერთდაპირისპირებას. იგი თვლიდა, რომ მუსიკის მოწოდება სცენური მოქმედების გამოხატვა, სცენური მოქმედებისა კი — მუსიკის შინაარსის განხორციელება.

სტანისლავსკი მოითხოვდა ტექსტის განცდის შერწყმას მუსიკალურ ფორმასა და საშემსრულებლო ტექნიკასთან. იგი მოსწავლეებს ამეცადინებდა ჯერ რომანსებსა და ცალკეულ საოპერო სცენებზე, ან მათთან ამზადებდა სპეციალურად შერჩეულ ეტიუდებს.

ასეთი თანმიმდევრობა გამოწვეული იყო მეთოდური აუცილებლობით, ვინაიდან სასცენო ოსტატობის გარეშე სტუდენტებს გაუჭირდებოდათ საოპერო პარტიების დაუფლება. სხვაგვარად ძალზე ნიჭიერი მომღერლებიც კი ვერ დასძლევდნენ სცენური ფორმალის რუტინას და, რასაკვირველია, ვერც ახალ მიმართულებას შექმნიდნენ საოპერო ხელოვნებაში.

ასე შეიქმნა ოპერების: ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინის“, „პიკის ქალის“, რიმსკი-კორსაკოვის „მეფის საცოლის“, პუჩინის „ბოჰემის“, მასნეს „ვერტერისა“ და სხვათა დადგმები.

სტანისლავსკის გაკვეთილებზე, „სისტემის“ თეორიული შესწავლის გარდა, მიმდინარეობდა პრაქტიკული მოსამზადებელი მუშაობა. დიდი რეჟისორი უდიდეს, თითქმის გადაწყვეტ, მნიშვნელობას ანიჭებდა ყოველდღიურ, სისტემატურ მეცადინეობას. ეს ფაქტორი ძალზე მნიშვნელოვანია, ვინაიდან მოსწავლეებს ხშირად ღალატობთ მეხსიერება; ისინი სუსტად ითვისებენ მასალას. ყოველდღიური მეცადინეობა კი განამტკიცებს ნასწავლს.

პირველი, რასაც სტანისლავსკი თავისი მოსწავლეებისაგან მოითხოვდა, იყო სხეულის განთავისუფლება დაძაბულობისაგან, რასაც ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს პედაგოგი-ვოკალისტიკისათვის, რომელიც მოსწავლისაგან მოითხოვს ხმის აპარატის თავისუფალ ფლობას, რაც უდავოდ დაკავშირებულია მოსწავლის სხეულის მდგომარეობასთან.

სტანისლავსკი ამას აღწევდა რიტმული ვარჯიშით მუსიკის თანხლებით, ეტიუდებით, სხეულის, ხელის, განსაკუთრებით კი მტევნისა და თითების თავისუფალი მდგომარეობის დაუფლებით.

„ხელები უნდა იყოს თავისუფლად და არა პარალელურად ჩამოშვებული“ — ასწავლიდა სტანისლავსკი თავის მიწაფეებს. ხორხის განთავისუფლებისათვის მას საჭიროდ მიაჩნდა თავის სწორად დაჭერა, რაც არეგულირებს ხორხის თავისუფალ მდგომარეობას, ამ დროს ყელი გაიმართება, კორპუსი სწორდება, მხრები ჩამოეშვება, მკერდი გაიშლება და დიაფრაგმა შეიწვევა, ამრიგად, მოწაფე შეიგრძნობს რა „ძელს“, როგორც თვით სტანისლავსკი გამოთქვამდა, ფრანსის დამთავრების შემდეგ შეინარჩუნებს გულმკერდის ჩასუნთქულ მდგომარეობას.

გულმკერდის შესუნთქული მდგომარეობის შენარჩუნება ფონაციის დროს თანამედროვე ვოკალურ-პედაგოგიური ტექნიკების მიერ შესწავლილია და მიჩნეულია სამომდერლო ბგერის წარმოქმნის ერთ-ერთ სწორ გზად. ამრიგად, მართალია, სტანისლავსკი არ იყო ვოკალის ვიწრო სპეციალისტი, მაგრამ იგი მივიდა მოწინავე აზრამდე, რომელსაც ვოკალურ მეთოდოლოგიაში „ფოხაციური შესუნთქვა“ ეწოდება. სტანისლავსკი არ სცნოდა საოპერო ვიწრო ტურ პოზებს, მსახიობი სცენაზე უნდა იქცეოდეს ისე, როგორც ამას შესასრულებელი ნაწარმოების შინაარსი მოითხოვს.

იგი ამბობდა: ახალგაზრდა შემსრულებელი მხოლოდ მაშინ განთავისუფლდება ზედმეტი მოძრაობისა და კუნთების დაძაბულობისაგან, როცა შინაგანად გააზრებულად მოქმედებს. მაშინ აზრები მოქმედებაში განხორციელდება, ხოლო მოქმედება, გავლენას ახდენს მის აზროვნებაზე, ეს უკანასკნელი კი, თავის მხრივ, შემოქმედებს სხეულის მოძრაობაზე. ამიტომ უნდა გავათავისუფლოთ სხეული, კუნთები, ნერვული სისტემა.

ხელის პლასტიკური ვარჯიშით სტანისლავსკი ცდილობდა მიეღწია „მოძრაობისათვის“ უესტებით, რაც მისი აზრით, თავისთავად, ამოცანის გარეშე, უაზრობაა. იგი ფარეკობის გაკვეთილებზეც მოითხოვდა შემოქმედებითი ამოცანის შესრულებას, უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა სცენაზე სიარულსაც. მოწაფეებს უნდა ეცეკვათ მაზურკა, ვალსი, პოლონეზი. ასეთი გზით სტანისლავსკი ცდილობდა მოწაფის სხეულის გამომსახველობის მიღწევას. იგი სცენაზე მოითხოვდა სიცხოველეს, უბრალოებასა და პლასტიკურობას. სტანისლავსკიმ შეიმუშავა შემდეგი კანონი: რაც უფრო ძლიერია დრამატული სცენა, რაც უფრო მეტ, სულიერ ძალეებს მოითხოვს იგი, მით უფრო თავისუფალი უნდა იყოს თქვენი სხეული. შეკუმშვით მუშტებს და ამით ზღუდავთ, ახშობთ საკუთარ ტემპერამენტს.

რამდენიმე სიტყვა შემოქმედებით ტემპერამენტზე, რომელსაც ხშირად სწორად ვერ გებულობენ მოწაფეები და შედეგად ვლბულობთ კუნთების გადაქანცვას. სტანისლავსკი მოითხოვდა მოწაფისგან ტემპერამენტის გამოვლინებას, ნაწარმოებში დიდი და ამაღლებელი ამოცანების ძიებას, აქტიური ნებისყოფის გამომუშავებას, სწორი რიტმის მიგნებას. ყოველივე ამის შემდეგ ახალგაზრდა შემსრულებელს გაუჩნდება საჭირო შემოქმედებითი ტემპერამენტი. ამასთან სტანისლავსკი ურჩევს ახალგაზრდა შემსრულებლებს ეძიონ რიტმი არა შესრულების დროს, არამედ მანამდე, ნა-

წარმოების შესრულების დაწყებამდე, „ე. ი. მოწაფემ, ან მიმღერალმა აკომპანიატორს თვითონ უნდა უკარნახოს რიტმი“.

სტანისლავსკი ამბობდა: „რომანსმა თქვენს გულში რომ იალის აქლერებამდე უნდა დაიწყოს სიცოცხლე“. იგივე შეიძლება ვთქვათ ბგერაზე, იგი მომღერალმა სიმღერის დაწყებამდე უნდა შეიგრძნოს. სწორედ ამ მომენტში იბადება მოსწავლის სცენური ყურადღების გამომუშავების აუცილებლობა.

„მოწაფემ უცებ უნდა შეაჩეროს ყურადღება მოცემულ ობიექტზე, რათა ნამდვილი გრძობებით იცხოვროს სცენაზე. საჭიროების შემთხვევაში, ასევე უცებ უნდა გამოითიშოს ყურადღება, უარყოს ეს გრძობები, დაუბრუნდეს საკუთარ ცხოვრებას. ეს არის „ყურადღების ვირტუოზული ფლობის უნარი“. სტანისლავსკი თავის გაკვეთილებზე ყურადღების გამოსამუშავებლად სხვადასხვა სავარჯიშოს იყენებდა. „მაყურებელთა დარბაზს რომ გამოეთიშო, უნდა გაგიტაცოს სცენაზე მომხდარმა ამბებმა“. ამრიგად, სტანისლავსკი თავის მოწაფეებს სთავაზობდა ე. წ. „საჯარო სიმარტოვის“ გამომუშავებას. ეს ის მომენტი, როცა ახალგაზრდა შემსრულებელს სცენაზე გაიტაცებს მხოლოდ მის წინაშე მდგარი ამოცანა, როცა იგი „შეავიწროებს“ ყურადღების წრეს.

ამის შემდეგ დგება მეორე მომენტი — მოწაფე გადადის ყურადღების საშუალო წრეში. როცა გაფართოვდება ყურადღების არე, მოსწავლე საზოგადოებას განაცდევინებს თავის განწყობილებას. ბოლოს დგება ყურადღების „დიდი წრე“, იზრდება „ყურადღების სივრცე“, მძაფრდება ემოციებიც, მაგრამ სწორედ აქ არის მარცხის საშიშროება. შენაძლოა, მოწაფეს სივრცეში გაეფანტოს ყურადღება, მაშინ საჭიროა ყურადღების მოქცევა ისევ „ვიწრო წრეში“. ამ შემთხვევაში მოწაფეს უნდა გააჩნდეს ის საორიენტაციო წერტილი, რომელიც განსაკუთრებულ ყურადღებას არ იქცევს, ან პირიქით, ეხმარება საჭირო ობიექტზე ყურადღების გამახვილებაში.

ამ გზით ახალგაზრდა შემსრულებელი დაეუფლება ყურადღებას, ყოველთვის გაყვება ტექსტის აზრს და თავს დააღწევს „შინაგან სიკარიელეს“.

სტანისლავსკი არა მარტო მხატვრული ნაწარმოებების, არამედ სავარჯიშოებისა და ვოკალიზების შესრულების დროსაც მოითხოვდა გააზრებას. ვოკალიზაციაში მან უნდა გაამართლოს დაკისრებული ვალდებულებები და გაითვალისწინოს ვარაუდი — „ასე რომ ყოფილიყო“. ასეთი ვარაუდის ძიებაში დიდ როლს თამაშობს მოწაფის წარმოსახვის უნარი, მისი ფანტაზია. ვთქვათ, მოწაფე მღერის სავარჯიშოს ხმოვან „ა“-ზე, მისი „ა“ არ უღერს მკაფიოდ. ნათლად, თავისუფლად, განსაკუთრებით ზემო რეგისტრში; ასეთ დროს მოწაფის ყურადღება უნდა გამახვილდეს არა ხმაზე, არამედ მოცემული აქტიური ამოცანის შესრულებაზე, საჭირო განწყობილების შექმნაზე. მოწაფემ უნდა გაიხსენოს მხიარული ეპიზოდი თავისი ცხოვრებიდან, თუნდაც მოულოდნელი შეხვედრა საყვარელ ადამიანთან, როგორ ამღერებოდა იგი მაშინ? ამ ამოცანის შესრულებისას მოსწავლე შეძლებისდაგვარად უნდა დააკვირდეს თავის კუნთებს, არტიკულაციურ აპარატს, იგი უთუოდ შენიშნავს, რომ სიმღერისას მისი პირი საჭირო სიდიდით გაიღება, საყლაპავი და ხახის პირი გაფართოვდება, რბილი სასა აიწევა და მიიღებს თალისებურ მდგომარეობას, მაღალ ნოტებზე ტურების კუთხეები განზე გაიწევის. ხდება ხმოვანზე ენერგიული შეტევა. კუნთების მოშვება, მსახიობური წარმოსახვა მოწაფეს დაეხმარება და ხმოვანი „ა“ სათანადოდ აქლერდება.

ამავე მეთოდით უნდა ხდებოდეს ვოკალიზის შესწავლა.

საკმარისია მოწაფემ მოიშველიოს წარმოსახვა, რომ ვოკალი გააზრებულად აქლერდება და ხმა მიიღებს ბუნებრივ ზღერადობას. ამრიგად, სტანისლავსკის „სისტემა“ ეხმარება მოწაფეს ვოკალური აპარატის განვითარებაში. ამის ნათელსაყოფად განვიხილოთ სტანისლავსკის მუშაობა რომანსზე. სტუდენტისათვის რომანსი ძირითადი სასწავლო მასალაა, მოსამზადებელი საფეხურია საოპერო არისათვის. გარდა ამისა, რომანსი შედის მომღერლის კამერულ რეპერტუარში. მის გარეშე წარმოუდგენელია ვოკალისტი ჯემარტი შემოქმედება.

სტანისლავსკი სტუდენტისაგან პირველ რიგში მოითხოვდა ახსნა-განმარტებას: რამ მიიზიდა იგი ამა თუ იმ რომანსში? ამისათვის მოსწავლემ ჯერ უნდა წაიკითხოს ლექსი, გაიგნოს მისი დედააზრი, რომელმაც გაიტაცა პოეტი და კომპოზიტორი, შემდეგ ვოკალური მელოდიის დაკვირვით გაყვეს მუსიკალური ფრაზის განვითარებას. ამასობაში გამოირკვევა თუ რამდენად შეერწყა ერთმანეთს პოეტიკა და კომპოზიტორის შთანაფიქრი. შემდეგ მოწაფე მიაგნებს ნაწარმოების კულმინაციას. სიმღერაში სტანისლავსკი გადაამწყვეტ მნიშვნელობას ანიჭებს სიტყვას, აქ მხოლოდ თანხმოვნებით არ უნდა ხდებოდეს სიტყვის მკვეთრად წარმოქმნა, სიტყვის ხმოვნები და თანხმოვნები მხატვრული სინართლის გამოვლენას უნდა ემსახურებოდნენ. მაგალითისათვის იგი იშველიებდა შალიაპინის სიმღერას. ხშირად, ფრაზის გამომსახველობისათვის მოწაფეს უნდა ნოვთხოვოთ სონორული თანხმოვნების გაორმაგება. თანამედროვე ვოკალური პედაგოგიკიდან ცნობილია, რომ სონორული ბგერები თავს უყრიან ბგერებს, გადასცემენ რეზონატორს, აახლოებენ და მიაბჯენენ ტურებთან. სტანისლავსკი ამბობდა: „სიტყვა ავტორის თემაა. მელოდია კი ამ თემის განცდა. უნდა შევიყვაროთ სიტყვა და დავაკავშიროთ მუსიკასთან“. იგი მოითხოვდა სიტყვისა და მუსიკის ერთობლივ შემოქმედებას. სტანისლავსკი მოწაფის თანხმობანათა რთულ შეერთებას ამფორებიანებდა მანამდე, სანამ ბუნებრიობას არ მიაღწევდა.

აქ სტანისლავსკი ეხმარება გენიალურ გლინკას, რომელიც თავის ვოკალურ-პედაგოგიურ პრინციპებს აგებდა ბგერების ძალდაუტანებელ ამღერებაზე. ეფუძნებოდა ხმის იმ ბუნებრივ ტონებს, რომელთა შესრულება არ მოითხოვდა დაძაბვას. ნატურალური ტონები დიაპაზონისა ცენტრალური ნაწილშია მოთავსებული და ისინი ამქვდავებენ კიდეც ხმის ტემბრის ხარისხს. ამიტომაც ნატურალურ ტონებზე მუშაობას დიდი სარგებლობა მოაქვს მომღერლის ხმისთვის. ვოკალური მეთოდოლოგიის ისტორიაში ეს პრინციპი შევიდა „გლინკას კონცენტრული მეთოდის სახელწოდებით“.

სტანისლავსკი წერდა, რომ ყოველივე ეს კარგად გამალაშინებული ხელობაა, რომელიც „ხელოვნების მსგავს“ რაღაცას ქმნის; მას გარკვეულ მომენტში მსმენელის გატაცებაც კი შეუძლია, ამიტომ საშიშია ამათ დაკმაყოფილება, ვინაიდან იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს ყველაფერი უკვე მიღწეულია. ამიტომაც სტანისლავსკი მოწაფისაგან მოითხოვდა შემოქმედებითა განწყობილების შექმნას, რისთვისაც მოქმედებაში მოჰყავდა მოწაფის ფსიქიური ცხოვრების ყველა ელემენტი. იგი მოითხოვდა ავტორისეული განცდებისათვის შესატყვისი გასაღების მოძებნას, ლოგიკის ამოკითხვის გზით. მოწაფეს თავისი თავი უნდა წარმოედგინა ნაწარმოებში არსებულ გარემოში და ეცხოვრებინა მის წარმოსახვაში შექმნილი ცხოვრებით. მაშინ მას აწულებოდა გრძობები, ფანტაზია. ამ გზით კი რომანსი გაცოცხლებოდა, შეიძენდა ინდივიდუალურ სახეს. თვითონ სტანისლავსკი ურჩევდა პედაგოგებს მოწაფეებისთვის შესასწავლად ნაკლებად ცნობილი რომანსები მიეცათ,

ენიდან აქ იოლია „საკუთარის“ გამოვლენა და სხვების გავლენისაგან თავის დაღწევა.

ზოგიერთ მასწავლებელს მიაჩნია, რომ მოწაფე სცენაზე მოწაფე უნდა იყოს ისევე, როგორც გაკვეთილზე, მანამდე, სანამ იგი დასრულებული მომღერალი არ გახდება.

ამ აზრას მიმდევარნი თვლიან, რომ მოწაფე არც უნდა გამოდიოდეს სცენაზე და არც არაფერზე ფიქრობდეს თავისი ხმის ჟღერადობის გარდა. ეს მოსაზრება მოძველებული და მცდარია. სტანისლავსკი არ იზიარებდა ამ აზრს და თავის მოწაფეებს ასწავლიდა: სცენაზე არასოდეს იგრძნოთ თავი მოწაფედ, სცენაზე თქვენ უკვე მსახიობები ბრძანდებით და უნდა იბატონოთ ყველაზე, ვინც კი მაყურებელთა დარბაზში იმყოფება.

როდესაც სტანისლავსკი მოწაფისაგან არტისტიკაში მოითხოვდა, იქვე ეხმარებოდა კიდევ მას თავისი „სისტემით“. იგი უხსნიდა მოწაფეებს, რომ თვით პატარა რომანსშიაც მოცემულია კვანძის შეკვრა, კონფლიქტი, კვანძის გახსნა, გამჭოლი მოქმედება, შეთავაზებული გარემოება და ზემოქანა. ყოველივე ეს უნდა გამოავლინოს მოწაფემ.

სტანისლავსკი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ვოკალისტიკის ემოციური შესაძლებლობების განაწილებას, მუსიკის ყოველი ნაწყვეტი, ისევე როგორც მთლიანად ნაწარმი, თანდათან ვითარდება და აქვს თავისი „ფსიქერი“ და „მწვერვალი“.

„სისტემაში“ გათვალისწინებულია აგრეთვე მოწაფის უნარი პაუზით სარგებლობისა; სტანისლავსკი მოითხოვდა პაუზების შინაარსით შევსებას. იგი ამბობდა: მსახიობი პაუზებით გამოიცნობა. რითია ცნობილი „შალიაპინისეული პაუზები“? ჩვენი მოწაფეები ხშირად გვერდს უვლიან პაუზებს, არ ავსებენ მათ, რაც უარყოფითად მოქმედებს სწორ რიტმსა და ნაწარმოების შინაარსის გახსნაზე.

სასარგებლო რჩევებს იძლევა სტანისლავსკი აგრეთვე ბერის ფილირებაზე, რაც ძალზე რთულ ვოკალურ-ტექნიკურ პროცესად ითვლება სიმღერაში. სტანისლავსკი გვიჩვენებს, რომანსი მოწაფეებს ნაწყვეტ-ნაწყვეტად შევასწავლოთ. იგი წერს, რომ რომანსი უნდა დამუშავდეს ბზინვარებამდე. ვოკალისტიკა ამაზე ამბობენ, სიმღერა შევი-სისხლხორცითო, რასაც შეიძლება დაემატოს კიდევ ის, რომ სიმღერა გულსა და სულში უნდა გამოვატაროთ.

როცა მოწაფე, ავადმყოფობის ან სხვა რაიმე ტრავმის გამო, გარკვეულ პერიოდში ვერ მღერის, მან დასვენების საათებში ან ძილის წინ გონებაში რამდენჯერმე უნდა გაიმეოროს ესა თუ ის რომანსი და აღადგინოს ყველაფერი, რასაც მისგან პედაგოგი გაკვეთილზე მოითხოვდა. ასეთი ვარჯიშით მას ხანგრძლივი შესვენების შემდეგაც კი თამამად შეუძლია შეასრულოს რომანსი ხმამაღლა.

სტანისლავსკიმ რომანსზე მუშაობა მეცნიერულ დონეზე დაამუშავა. ასე უნდა მოეკიდოს ამ საქმეს ყოველი ვოკალისტი-პედაგოგი და შემსრულებელი. თანამედროვე ვოკალური მეცნიერება (თუ შეიძლება ასე ითქვას) მოითხოვს კვლევით მუშაობის ჩატარებას თითოეული რომანსის, არ-ის, სიმღერის შესწავლისას.

მომღერალი ყოველ ახალ მუსიკალურ ფაქტურაში უნდა ეძებდეს გამომსახველობის ახალ საშუალებებს, ამასთან, ითვისებდეს მუსიკის სტილს, ხასიათს, ფონეტიკის ეროვნულ თავისებურებებს. მაგალითად, იტალიური ენა ჟღერადი და მოქნილია, ამასთან რბილი და მღერადი, რამაც უთუოდ იქონია გავლენა იტალიური ვოკალური სკოლის ხასიათზე. იტალიურ სკოლაში დიდი ყურადღება

ეთმობოდა ვოკალიზაციის სილამაზეს, მოქნილობას, ზომიერებას, ხმის ვირტუოზულ ფლობას მთელ დიაპაზონებზე. ასე შეიქმნა საფუძვლები იტალიური ბელ კანტოს ჩამოყალიბებისათვის.

XVII-XIX საუკუნეებში ჩამოყალიბდა იტალიური ბელ კანტოს ძირითადი სტილისტური მიმართულებანი. სტანისლავსკი ბელ კანტოს „ვოკალის პოეზიას“ უწოდებდა და წერდა, რომ იტალიური ოპერისა და ბელ კანტოსაგან მიღებულ შთაბეჭდილებას იგი აღიქვამდა მთელი სხეულით.

საინტერესოდ აღწერს სტანისლავსკი ბარითონების მეფის კოტონის მიერ ნამღერ ნოტას, რომელმაც მასზე ფიზიკურად იმოქმედა. „ის იყო ფართო, ჟღერადი, მჩქეფარე, თბილი და ამაღლებველი“.

რუსეთში დარგომიქსისა და მუსორგსკის მიერ შექმნილმა ახალმა სამემსრულებლო სტილმა ახალი ამოცანები დააყენა მომღერლის წინაშე. თ. შალიაპინმა თავის შემოქმედებაში განასახიერა ვოკალური ხელოვნების საუკეთესო ტრადიციები, გამსჭვალა ისინი თავისი დრამატული ტალანტის ძალით.

თუ სტანისლავსკი შემოქმედებით პროცესს გენიალურად „სწავდებოდა“, შალიაპინი მას ასევე გენიალურად ანხორცულებდა. იგი პირველ რიგში ეძებდა განსახიერებულ გმირის შინაგან არსს, განსაზღვრავდა მისი ხასიათის მთავარ თავისებურებას. შალიაპინის სიმღერაში ვოკალური და დრამატული ტექნიკა იმდენად ორგანულად ერწყმოდა ერთმანეთს, რომ შეუძლებელი იყო გარჩევა იმისა, თუ რას აკეთებდა იგი სცენაზე, იმისაგან თუ როგორ აკეთებდა; ამაზე თვითონვე წერდა: „არ ვიცი, რაშია საქმე, როცა ვარლამს ვმღერი, თავს ვარლამად შევიგრძნობ, ფარლამის შესრულებისას — ფარლამად, დონ კიხოტის შესრულებისას — დონ კიხოტად. არა, უბრალოდ მავიწყდება ჩემი თავი და ეგ არის. ჩემთვის ფრაზა მთავარია. მე მას ფრთას ვასხამ სიმღერით“.

შალიაპინი სიტყვებს სავესებით ბუნებრივად წარმოთქვამდა, „მღეროდა ისე, როგორც ლაპარაკობდა“.

უკანასკნელ წლებში ბევრი საბჭოთა მოწინავე პედაგოგი-ვოკალისტი შეუდგა სიტყვის პრობლემის შესწავლას სიმღერაში. 1963 წლის იანვარში მოსკოვში შედგა საკავშირო კონფერენცია, ვოკალური განათლების საკითხებზე. სიმღერის გამოცდილმა პედაგოგებმა გ. სარაჯიშვილის სახელობის კონსერვატორიის პროფესორებმა დ. ანდლუ-ლაძემ და გ. გოგიჩაძემ, სხვა მეცნიერებთან ერთად, ამ კონფერენციაზე განიხილეს ახალგაზრდა ვოკალისტი-შემსრულებელთა კადრების მომზადებასთან დაკავშირებული საკითხები. ლენინგრადის, მოსკოვის, თბილისის კონსერვატორიებში ამჟამად მიმდინარეობს საინტერესო და სასარგებლო მუშაობა, საქართველოში ამ საკითხებზე მუშაობენ კონსერვატორიის პროფესორები: დ. ანდლულაძე, ნ. ბოკუჩავა, გ. გოგიჩაძე, დ. მჭედლიძე და სხვები.

როგორც ვნახეთ, სტანისლავსკის მოძღვრება ეხება ვოკალური ტექნიკის ყველა მხარეს. მან მიაგნო მეთოდს, რომლის მეშვეობით ახალგაზრდა შემსრულებელი პოულობს მუსიკალური ფორმის ჩაწვდომის, მისი შემოქმედებითად ათვისების გზებს. ახალგაზრდა პედაგოგებმა, ვოკალურ-პედაგოგიური მუშაობის გადრმავეების მიზნით, კარგად უნდა შეისწავლონ და საფუძვლიანად დაამუშაონ სწორედ ეს მეთოდი, ზედმიწევნით შეისწავლონ სტანისლავსკის შრომები.

# Надежде Николаевне Шалуташвили - 90 лет

Ученый с солидным научным стажем, доктор искусствоведения, театровед, филолог, публицист Надежда Николаевна Шалуташвили вносит неоценимый вклад в процесс становления и развития театрального искусства в Грузии уже на протяжении 60 лет своей научно-исследовательской и педагогической деятельности.

С 1936 года, со дня поступления в Грузинский государственный университет им. И. Джавахишвили на филологический факультет, получив фундаментальное образование у выдающихся ученых Грузии – академиком профессором – Г.Ахвледиани, А.Церетели, К.Кекелидзе, Ш.Нуцубидзе и др., и по сей день Надежда Николаевна проводит консультации по научно-исследовательским работам, связанным с грузино-русскими, грузино-украинскими, грузино-азербайджанскими театральными связями. В 1941 году, решив не ограничиваться филологией, Надежда Шалуташвили поступает в театральный институт и под руководством корифеев театра – Говстоногова, Д.Джанелидзе, А.Пачава, В.Беридзе ведет научно-исследовательскую и педагогическую работу, по сути, со своими сверстниками.

В 50-х годах Надежда Николаевна возвращается из Государственного института театрального искусства им. Луначарского (ГИТИС), где ее консультантами были известные профессора – Дживилегов, Бояджиев, Данилов, Филатов. По возвращении в театральный институт Надежда Шалуташвили весьма успешно ведет курс русской литературы, читает лекции по истории западноевропейского театра и театра народов СССР (Украины, Латвии, Литвы, Эстонии, Молдавии, Болгарии, Армении, Азербайджана, республик Средней Азии).

Одновременно профессор Н.Шалуташвили активно ведет общественную работу.



С ее участием и под ее руководством устраиваются научные конференции, встречи с известными театроведами, драматургами, актерами Грузии, России, Украины и других республик.

Надежда Николаевна с неизменным успехом выступала с докладами в Германии, Чехословакии, республиках Прибалтики, Франции...

Театровед неустанно изучала творческую деятельность корифеев сценического искусства, имена которых связаны с Грузией.

Надежда Николаевна в беседе с нами, бывшими студентами, с большой любовью и уважением вспоминает выдающихся актеров России – М.Щелкина, В.Качалова, Е.Шатрова, Б.Чиркова и др.

В то же время Надежда Николаевна изучает творчество деятелей Грузии,

внесших неоценимый вклад в театральную культуру других стран.

К ним относятся известные режиссеры Грузии К. Марджанишвили, С. Ахметели, Д.Алексидзе, М.Туманишвили, Г.Лордкипанидзе, Г.Жордания, Е.Струва, Т.Абашидзе, Г.Чхеидзе, Г.Кавтарадзе и др.

Неоценим фундаментальный труд ученого-исследователя Надежды Николаевны, посвященный братьям Зандукели-Сандуновым, имена которых связаны с деятельностью больших актеров Москвы и Ленинграда. В 1956 году Надежда Николаевна издает книгу, защищает кандидатскую диссертацию на тему: «А.Островский на грузинской сцене», которая получила высокую оценку – отзыв известного ученого из Ленинграда Леонида Когана. В 1962 году ученый издает фундаментальную научно-исследовательскую книгу «Русская драматургия на грузинской сцене театра имени А.Грибоедова».

Надежда Николаевна Шалуташвили – новатор. Она впервые в театральном институте основала кабинет по изучению грузино-русских, грузино-украинских, грузино-азербайджанских отношений-связей.

Очень высоко оценили также докторскую диссертацию Надежды Николаевны – «Украинско-грузинские театральные связи». Работа была издана в Киеве.

Надежда Николаевна является автором двенадцати книг, свыше тысячи публикаций – научных работ, рецензий, выступлений по телевидению, радио. В ее личном архиве хранятся благодарные рецензии с наивысшей оценкой А.Корнейчука, Е.Пономаренко, И.Козловского. Из Грузии – А.Хоравва, А.Ванадзе, Б.Джибладзе, В.Сирадзе.

О Надежде Николаевне написал книгу ее студент-диссертант Д.Саломнишвили.

В 2000 году Надежду Николаевну наградили украинским Орденом Дружбы.

Во все периоды своей плодотворной долгой научно-исследовательской деятельности она была нашим доброжелательным, требовательным, справедливым наставником – оппонентом и руководителем научных работ.

Мы, ее бывшие студенты, с гордостью вспоминаем артистичные выступления и артистичную внешность нашего дорогого педагога-друга, одаренного ораторскими способностями (на всех трех языках – грузинском, русском, украинском). Отрадно отметить, что Надежда Николаевна по сей день консультирует театроведов младшего и среднего поколения Грузии.

Надежда Николаевна всегда в курсе всех театральных и политических событий, ее богатая библиотека пополняется новейшей литературой по театру, кино и музыке. Нелзя обойти вниманием весьма интересный для нас, вокалистов, творческий период в жизни Надежды Николаевны, когда будущий филолог-театровед обучалась вокалу у известных профессоров Тбилисской консерватории им. В.Сараджидзе – Евгения Вронского и Бахуташвили-Шульгиной, исполняя колоратурные партии классического репертуара – композиторов Россини, Беллини.

Все бывшие студенты, благодарные и любящие, поздравляем и гордимся уникальной нашей Надеждой Николаевной – деятелем XXI века. Продолжателями ее творческой деятельности являются наследники – А.Лео Шалуташвили и его сын, театровед, режиссер Георгий Шалуташвили, а также каждый из нас, ее студентов-учеников.

**Жанна ТИОИДЗЕ,**  
доктор искусствоведения,  
профессор Грузинского  
театрального университета

## Мазетро снова в лучах рампы

К 100-ЛЕТИЮ ПЕТРЕ АМИРАНАШВИЛИ



*Петре Амиранашвили был кумиром старшего поколения тбилисских меломанов. Его творчество как певца и педагога, профессора Тбилисской консерватории, отмеченное званиями народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, многие годы было связано с Тбилисским оперным театром им.З.Палиашвили. И театр отметил 100-летие певца юбилейным концертом, собравшим лучших представителей грузинского вокального искусства.*

Вначале были показаны фрагменты из фильмов, где зрители могли вновь встретиться с маэстро, услышать его сильный, красивый голос, восстановить в памяти незабываемые образы Амонасро, Риголетто и другие партии, созданные со свойственным певцу высоким вокальным и актерским мастерством. Интересной его работой на грузинской сцене стал образ Чалхиа в опере О.Тактакишвили "Миндия". Эта партия, как отмечал композитор, была написана с учетом особенностей голоса Петре Амиранашвили, как и партия Миндия - для Зураба

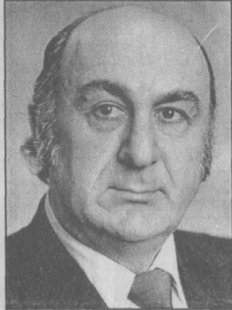
то самое, особое пение, которым одарены лишь звезды вокального искусства. Отдав дань истории, юбилейный вечер представил слушателям и нынешних мастеров оперного искусства, приумноживших достижения старшего поколения. В концерте участвовала и внучка Петре Амиранашвили Марине Парулава, которую по-праву можно назвать потомственной певицей, продолжившей семейную традицию в третьем поколении. Марине исполнила арию Нормы из одноименной оперы Беллини, неизменно входившей в репертуар ее матери. Не

памяти одного из признанных его мастеров. Молодая певица Нана Кавтарашвили представила арию Амелии из "Бал-маскарада", а Сулхан Гвелесиани - арию графа Луна из "Трубадура". С не меньшим успехом были исполнены фрагменты из опер грузинских композиторов: зрители аплодировали признанному мастеру бельканто Элдари Гецадзе в кантиленной арии Абдул-Араба из оперы Д.Аракишвили "Сказание о Шота Руставели". В эмоциональном исполнении Ирмы Бердзенишвили прозвучала ария Лелы из одноименной

выдающийся певец Ладо Атaneli, исполнивший арию Жерара из оперы Джордано "Андре Шенье". Его голос, богатый обертонами, свободно звучал во всех регистрах, демонстрируя мягкое бархатистое пиано и эмоциональную насыщенность. Недаром великий Пласидо Доминго поставил его голос в один ряд с выдающимися баритонами современности, а Дезефирелли неоднократно занимал его в своих постановках. Одна из них состоится в нынешнем сезоне на сцене Нью-Йоркской "Метрополитен-опера" в "Паяцах" Леонавалло. За-



# 150-ე საბერძნო სეზონი – 2001 წლის 8 სექტემბერი ზაქარია ფალიაშვილი – «ახესალიძე და ეთერი»



აბიო მევე — ომარ ხოვარია

საქართველოს დამსახურებული არტისტი, ღირსების ორდენის კავალერი.

დამთავრა კუშინის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის ქართული ენის, ლიტერატურისა და მუსიკის ფაკულტეტის ვოკალური განყოფილება. (გიორგი სიხარულიძის კლასი, წარსულში გრანდ ოპერის, ვარშავის, ვენეციის და ვეროის სხვა საოპერო თეატრების მომღერალი) ოპერის თეატრის სოლისტი 1979 წლის მაისიდან. იმევე წელს შედგა მისი დებიუტი მოცარტის ოპერაში "ჯადოსნური ფლეიტა". თეატრში მოსვლამდე მუშაობდა სახელმწიფო ფილარმონიის კამერული განყოფილების სოლისტად.

თეატრში მუშაობის პერიოდში ბანის წამყვანი პარტიების შესანიშნავი სახეები შექმნა.

ჰყავს მეუღლე – დარეჯან ლაბუჩიძე (ფრანგული ენის სპეციალისტი, მთარგმნელი) და ერთი ქალიშვილი.



აბესალომი — თეიმურაზ ბაბუშვილი

საქართველოს სახალხო არტისტი, საქართველოს სახელმწიფო და ზურაბ ანჯაფარიძის სახელობის პრემიების ლაურეატი, ღირსების ორდენის კავალერი, პროფესორი ქიშის დარგში.

დამთავრა თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია (ნოდარ ანდუღლიძის კლასი).

ოპერის თეატრის სოლისტი 1978 წლიდან. მისი დებიუტი შედგა ო. თაქთაქიშვილის ოპერაში "შოთაშის მოტაცება".

1982-83 წლებში სტაჟირებაზე იმყოფებოდა მილანის "ლა სკალაში". აღიარებული მომღერალია არა მხოლოდ საქართველოში, არამედ მის ფარგლებს გარეთაც.

8 სექტემბერს "ახესალომის" პარტიას იმღერებს ოსმისციდამცხერამეტეჯერ.

ჰყავს მეუღლე – ლამარა გლოფელი-ბგუშვილი (მუსიკოსი). ორი შვილი და სამი შვილიშვილი.



## Необыкновенный концерт



Lado Ataneli with Manana Chikovani and Renato Bruson  
ლადო ათანელი მანანა ჩიქოვანთან და რენატო ბრუსონთან ერთად

та. Дело в том, что характер у Ладос добрейший, и сам он всегда мечтает петь положительные теноровые партии.

Интересно, что Ладос Атанелидане в каждой отрицательной роли находит что-то положительное. И потому отрицательные герои в его интерпретации и исполнении полюбились слушателями.

Таким был Ладос – Ренато из оперы Дж. Верди «Бал маскаррад», таким был Манбет из одноименной оперы Дж. Верди.

На концерте вердиевский певец был в своей стихии. Голос редчайшей красоты, богатый обертонами был в полном подчинении певца. Сложнейшие mezza voce pianissimo обогатило его палитру. Надо ска-

Певцы с полной отдачей исполняли дуэты Ренато и Эмили, Манбета и леди Манбет.

Высокая культура исполнения, слова, эмоциональность, профессионализм и талант певцов, дирижера и оркестра стали залогом большого успеха концерта.

Особенно восторженно слушатель принял редко исполняемую арию Жерара из оперы У.Джордано «Андрэ Шень» и арию Мадалены в исполнении Джанос Алибегашвили, а также дуэт, который блестяще был обыгран певцами.

В каждой певческой фразе Ладос Атанели применяет высокую школу не только вокала, его технику, но высокую школу актерского мастерства великого Франко Дзефирелли. Имя большого режиссера современности с благоговением часто упоминает певец, вспоминая репетиции с маэстро.

Концертом управляет высоко профессиональный, талантливый, глубокий музыкант Вахтанг Нахидзе. Монументальная фигура, мягкие выразительные руки. Хотелось бы отметить, что дирижер также, как актер, особенно драматический, всегда должен вла-

**შანა თოიძე**  
**„XXI საუკუნის მუსიკალური მოვლენა“**

„ფესტივალის დასვენებითი კონცერტი გადაიქცა წამდვილ ზეიმიდ. მსმენელის წინაშე წარსდგა ჩვენი დროის უნიკალური მომღერალი – ლადო ათანელის (ათანელიშვილი) – XXI საუკუნის მუსიკალური მოვლენა. მან მსოფლიოს საუკეთესო მომღერლების თუ საოპერო რეჟისორების აღიარება დაიმსახურა.“ (პარიზი, „ლუ ფიგარო“ ჟუკ დუქლიონ, 12.09.2000).

პრენიცივად დებიუტი აღმოჩნდა ლადო ათანელისთვის ნაბუქოს პარტია ვერდის ამავე სახელწოდების ოპერის განახლებულ დადგმაში პარიზის ბასტილის საოპერო თეატრში. იგი სწორედ ის ვერდისული ბარიტონია, რომელსაც ჩვენ ასე ველოდით პიერო კაპუილიას და რენატო ბრუსონის შემდეგ. ათანელი ფლობს ნიუანსირების ტექნიკას და გვილის ფერთა მდიდარ პალიტრას – მძაფრი პეროზიმდინ ღრმა ლირიზმამდე.“ (ბერლინი, ორფეოსი“ 2001.N7) კლუსაუტერი კომილი: „მან ყველა ერთიანად დაატყვევა თავისი ლამაზი, სასეს ხმით ეროპის უნიშვნელოვანი საოპერო თეატრების სცენებზე, რასაც შემდეგ ელვისებური სისწრაფით მოჰყვა მომღერლის „თავბრუნდაშევეი კარიერა“.

ბერლინი. „დერ ტაგესშპიგელი“ (26.03.2002) ინგრად ვანი ზერს: „...მაკეტტი იყო წამდვილი შედეგი, როგორც ვოკალური, ისე ინტერპრეტატორული თვალსაზრისით. მას არც მადლიერი მსმენელი დარჩენია ვალში. ლადო ათანელი – ვერდის ოპერების გამოჩენილი შემსრულებელია – იმ საღამოსაც მღეროდა თავისი ლამაზი ბარიტონით. გამოაგებელი მაღალი და ზომიერი ტემპერამენტით განზავებული საშუალო რეგისტრის ბეტერობით.“

იმ საღამოსაც გვაოცებდა ძლიერი, მდიდარი ობერტონებით გასხივინებული კამეაზა ფორტეით და იმავე დროს უფაქებსი თბილი პიანისიმოთი.

წლიდან წლამდე იტყვნება ლადო ათანელის სამსახიობო მონაცემებიც: ვერდის „მაკეტის“ საკონცერტო შე-



**ფესვები**

ჩვენი საბავო თანამემამულის ლადო ათანელიშვილის შესახებ ჩვენი გაზეთი 2001 წლის სექტემბერში წერდა. მაშინ ლადო მშობლიური ქვეყნის დედაქალაქ სტუმრობდა. დიდი იყო ქართველთა ინტერესი იმ ადამიანის მიმართ, რომელმაც ელვისებური სისწრაფით დაიპყრო მსოფლიოს უდიდესი საოპერო თეატრები. მას შემდეგ ლადო ათანელი საქართველოს მომღერლის პრეტურით აღარ სტუმრებია. ამ დღეებში შევიტყვე, რომ საზაფხულო არადედეგების დროს ის კვლავ ეწვევა საქართველოს და დაატკბობს ქართველ გულშემატკივარს თავისი ხელოვნებით. ამგვარად კი ჩვენს თანამემამულეებს მის მონატრებას თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგის ენა თოიძის წერილით გავუქარებთ. იგი საბავოთ საგურობს თავის ალბრდილზე.

რვატორიის დოცენტმა ვემალ ლორთქიანიძემ მიიხრა: „ლადოს ისეთი ხმა აქვს, რომ ის მსოფლიო მნიშვნელობის მომღერალი გახდება.“ ასრუდა მისი სიტყვები, ლადო ათანელი გარდა გერმანიისა, მღერის ეროპის სხვადასხვა ქვეყანაში: 1997 წელს ლასკალში მაკეტის პარტია შესარულა და მაღალი შეფასება მიიღო თვით დირიჟორ მუტისგან. პლანიდო დომინგოსთან ერთად ლადო ათანელს ჩანერა ჰქონდა და საყურადღებოა, დაპირდა საქართველოში ჩამოსვლას, როგორც ეს მუსიკოსმცოდნე

მხოლოდ ასეთ მომღერალს შეუძლია ახალგაზრდა ასაკში განახორციელოს ისეთი ურთულესი პარტიები, როგორიც არის რენატო ვერდის ოპერიდან „მალ-მასკარადი“, ლორდ პენრი ასტონის პარტია დონიკეტის ოპერიდან „ლუჩია დე ლამერური“, ამონასრო ვერდის ოპერაში „აიდა“, იაგოს პარტია ვერდის ოპერაში „ოტელო“, ალფონს პარტია მასკანის „სოფლის ღრსებაში“. ყველა პარტიაში მომღერალს თან ახლავს თავისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. მისი ყოველი როლის პალიტრა და გაზრება მდიდარია, რამაც ემბრება მუდღე, მეტად ნიჭიერი, მაღალი, დახვეწილი გემოვნების მქონე მუსიკოსის მანანა ჩიქოვანი, რომელსაც ეკუთვნის ვერდის ოპერა „მაკეტის“ საკონცერტო ფრაგმენტის მონტაჟი.

ალსინბავია, რომ ამ კონცერტის გამართვაში, ლადოსთვის პარტნიორის – ირმა ბურტენიშვილის შერჩევას და მისი, როგორც მსახიობის დახვეწაში დიდი წვლილი მიუძღვის რესპუბლიკის დამსახურებულ არტისტს, მომღერალ ვენერა ჩიქოვანს.

დიდი ხანია, ჩვენი საზოგადოება არ ყოფილა ასეთი აღფრთოვანებული და გახარებული.

დიდი მადლობა საოპერო თეატრის დირექტორს ბატონ ზურაბ ლომიძეს, სამხატვრო ხელმძღვანელებს გურამ მეღვას, შესანიშნავ გუნდს და მათ ხელმძღვანელს გელა ფორჭოქიძეს და შალვა შაორშაძეს. და ბოლოს, მინდა გამოვხატო ჩვენი მუსიკალური საზოგადოების სურვილი და თხოვნა, რომ ასეთი საოპერო ზეიმი საკუთარ ქვეყანაში ხშირად მოგვიწყონ ჩვენმა შესანიშნავმა მომღერლებმა: ჭყონიძის ოჯახმა, ალბიერაგაშვილმა, გლუზნაძემ, მასისურაძემ, ბურჭულაძემ, სოტიკილაძემ, ქასრაშვილმა...

მოუთმენლად ველით ლადო ათანელის ჩამოსვლას კვლავ, რათა მისი და იანო ალბერგაშვილის შესრულებით ფიხილით და მოეისმინოთ „მაკეტის“ საოპერო საქეტალო – ეს ჩვენი დიდი მესტროს ვანსულ კანძის ჩანაფიქრის განხორციელება იქნება.

მათ ხმებს იტალაში „brillare“-ს „პრენიცივალს“ უწოდებენ. შურაული „თეატრი და ცხურაბა“



მარიკა ჩიქოვანის რადიოგადაცემაში მოვსამენით. 2003 წელს ლადო ათანელი მსმენელის წინაშე წარსდგება ვერდის ოპერა და ასევე ნაბუქოს პარტით პაატა ბურჭულაძესთან ერთად.

**Известный певец теперь и меценат**



Как известно, в конце прошлого года состоялась презентация Международного благотворительного фонда имени всемирно известного баритона Ладос Атanelи – «Tandagma». И, едва родившись, фонд сразу же оправдал свое название, которое в переводе на русский означает «соучастие». На эту раз соучастие было адресовано многодетной семье Квалишвили, все шесть детей которой одарены музыкальным талантом.

У ребят была мечта – иметь собственные музыкальные инструменты. Осуществить ее помог Фонд Ладос Атanelи, который провел в Большом концертном зале филармонии благотворительный концерт с участием звезд итальянской оперы, а выреченная от

Франциско, Мадрида, Берлина, Токио, Вены...

Многим, очевидно, известно, что певец дважды удостоивался награды Гран-при, неоднократно становился лауреатом Международных премий.

И сегодня, находясь на пике славы, познав на себе все трудности на пути ее достижения, певец решил оказать помощь еще не признанным талантам Грузии, создав Международный фонд под названием «Tandagma». Истат, под названием «Tandagma» Ата-благородство и доброта характера Ладоса ярко проявляется и в его пении, в бархатном, мягком, теплом звучании, в задушевном духовном исполнительстве.

А вот теперь он предстал перед собравшимися в зале в новом амплуа – мецената. Поддержали и самого мецената: в концерте принимали участие приглашенные им таланты из разных стран мира, выразив тем самым любовь и уважение к певцу, к его родине.

Это известный дирижер из Италии Джанлука Марчиано, блистательный тенор из Америки Марк Неллер, работающая за рубежом грузинская меццо-сопрано Нино Сургуладзе, а также Марика Мачиталде.

Ностомированный концерт впечатлял яркими красками, великолепным освещением. Мы были свидетелями полного слияния мизансцен с оркестровым звучанием, под руководством тонкого музыканта – дирижера Джанлука Марчиано.

Впервые перед тбилисцами Ладос Атanelи выступил в роли Риголетто в одноименной опере Дж.Верди. Сильное впечатление на слушателя произвела сцена с Джильдой. Тончайшая нюансировка (pianissimo), авторское мастерство в сочетании с великолепным вокалом завораживали. Образ, созданный талантливым певцом и ак-

торой мы писали в одном из последних номеров газеты «Свободная Грузия».

Вспоминая «Вокальные параллели» Дж. Лаури – Вольти, можно сказать, что Кармен в ее исполнении несколько романтична, женственна, но столь же привлекательна, пластична.

Нино Сургуладзе после окончания Тбилисской государственной консерватории им. В.Сараджишвили по классу проф. Г.Наришвили стажировалась в театре «Ла Скала». Она лауреат и призер нескольких престижных премий.

Певца часто совместно с нашими соотечественниками выступает на сценах «Ла Скала», «Новент-Гардени», «Доиче опера» и других театров, исполняя партии из опер «Нармени», «Саламея», «Фауст», «Борис Годунов», «Евгений Онегин»...

В концерте интересный сценический образ Дон-Хозе создал явный по

Концерт прошел с огромным успехом, заслуга которого, безусловно, прежде всего, в таланте и высокому мастерству как певцов, так и дирижера Джанлука Марчиано, великолепно звучащего хора Тбилисского государственного театра оперы и балета им. З. Палиашвили, а также режиссера, директора оперного театра Давида Санварелидзе – истинного продолжателя известной режиссерской школы Михаила Туманишвили.

Большой вклад в организацию благотворительного концерта и создания Международного фонда им. Л. Атanelи принадлежит одаренному музыканту, художественному руководителю Манане Чиковани-Атanelи.

Совершенным сюрпризом для слушателя оказалась вторая отделение концерта, в котором участвовали лауреаты нового поколения талантливых певцов Грузии, недавно победивших на конкурсе вокалистов им.Ладос Атanelи.

Денежные призы и звание лауреата, безусловно, оказались большим стимулом для начинающих вокалистов в их дальнейшей творческой деятельности.

Наплыв новых имен великолепных теноров, баритонов, басов, сопрано было как бы продолжением пледы старшего поколения грузинских певцов. Каждый из концертантов старался отдать дань своей любви, благодарности меценату, известному грузинскому певцу Ладос Атanelи, великолепно исполнив сложнейшую программу классического репертуара.

Считаю нужным познакомить читателей с их именами – будущих ведущих певцов Грузии: это Алуа Тодуа, Иралики Мурджинели, Михаил Кирия, Мариам Турашвили, Сулхан Джаиани, Армаз Паравишвили, Вагжан Пшавишвили.



# Анита Рачвелишвили - звезда мировой оперы



На днях в Большом зале Тбилисской государственной консерватории им. В. Сараднишвили состоялся концерт молодой грузинской певицы Аниты Рачвелишвили, прибывшей из Миланского оперного те-

дебюта, на афишах оперы Ла Скала вновь появилась опера «Нармен». В главной роли – Анита Рачвелишвили.

За грандиозным успехом грузинской певицы последовало множество приглашений на самые престижные оперные сцены – как Италии, так и Германии, Америки, Японии, Китая и др. Ей предлагали не только партию Нармен, но и Ольги в опере П. Чай-

ковский. Полный аншлаг, море цветов, аплодисменты создали торжественность и вместе с тем грусть.

Каждый из слушателей как бы искал в зале педагога, которого так любила ее ученица Анита Рачвелишвили и вся музыкальная общественность. Но ее – увы, уже нет с нами.

Этими словами открыла концерт, посвященный памяти профессора Мананы Эгадзе, ректор Тбилис-



СВОБОДНАЯ ГРУЗИЯ

svobodnaya-gruzia.info

6

23 августа 2013 г.

КУЛЬТУРА

## Праздник под открытым небом

В августе в Тбилиси на проспекте Агмашенебели под открытым небом, перед старинным красивым зданием Национального государственного музыкального Центра им. Евгения Микеладзе состоялся заключительный благотворительный концерт под патронажем столичной мэрии в помощь пострадавшим детям в войне 2008 года.

По всему проспекту развешивались музыкальные симфонические оркестры Грузии под управлением талантливого дирижера музыканта Николоза Рачвели.

В концертном исполнении были представлены самые яркие сцены из опер Дж. Верди «Аида», Ж. Бизе «Нармен», З. Палиашвили «Абесалом и Этери» и других композиторов.

Торжественным церемониалом со всеми его атрибутами – красным новер, цве-

ты, яркое освещение, вечерние наряды – было отмечено выступление известной грузинской певицы меццо-сопрано, локрившей самые престижные сцены мира.

Об Аните Рачвелишвили, ее уникальных голосовых и музыкальных данных я уже писала в газете «СБ», когда имя певицы стало известным в Италии, в день открытия (2009 г.) сезона Миланского Оперного театра Ла Скала оперой Ж. Бизе «Нармен».

И вот теперь нам вновь дана возможность услышать тембрально богатый обертонами голос Аниты в партии Амнерис в дуэте с великолепным лирико-драматическим тенором Рикардо Масси (супругом певицы) в партии Радамеса из оперы Дж. Верди «Аида».

Слушатель восторженно принял и оценил их совместное выступление – сливание прекрасных голосов!

Мне как вокалисту хоте-

ло бы отметить высокую технику дыхания, формирование крайне верхнего регистра голоса, в частности, звучания т.н. высокой певческой форманты, которая известна как «металл», «блеск», «серебристость» в голосе.

Особенное звуковедение голоса представителя новой вокальной итальянской школы – bell canto (великолепное пение), несколько утрированная дикция, повышенная экспрессия в исполнении итальянского певца безупречна.

Отрадным было впервые услышать и высоко оценить яркие, богатые обертонами голоса молодых солистов Театра оперы и балета им. З. Палиашвили Ючи Датусани, Левана Макаидзе, Николоза Лагвилава, сына оперного певца-баритона Р. Лагвилава, техника и культура исполнения которого из года в год развивается. Сназываются та-



Анита Рачвелишвили

Рикардо Масси

лант молодого певца, его интеллект и, конечно, стажировка в Италии.

Особой силой звучания в голосе и выносливостью выделяется лирико-драматическое сопрано Манвалы Аспандиэ в партии Аиды.

В этом концерте каждый талантливый исполнитель главных партий, каждый солист хора, каждый оркестрант, говоря словами ге-

ниального режиссера Константина Станиславского, «несет свою творческую задачу». И это дало возможность дирижеру, руководителю оркестра и всего гала-концерта Николозу Рачвелишвили талантливо создать праздник под открытым небом.

Жанна ТОИДЗЕ,  
доктор  
искусствоведения

# ГРАНИ ТАЛАНТА

Два дня на Малой и Большой сценах театра им. Руставели выступал известный российский актер и режиссер Александр Филиппенко. Имя его хорошо известно зрителям по многим фильмам (на счету актера до 60 экранных образов в фильмах «Гори, гори моя звезда», «Хождение по мукам», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Бумбараш», «Мой друг Иван Лапшин», «Визит к Минотавру», «Убить дракона» и других).

А. Филиппенко много и плодотворно работает и на театральной сцене. Окончив в 1974 году режиссерский факультет училища им. Щукина при театре Вахтангова, он вскоре вошел в труппу этого театра. Но творчество его связано со многими театральными коллективами, он свободный актер. Так, в 1999 году он исполнил роль Клавдия в «Гамлете», поставленном Робертом Стурюа в театре «Сатирикон». А в новом сезоне зрители увидят его на сцене театра Моссовета.

Во время тбилисских гастролей актер трижды встречался со зрителями. В первый день он провел небольшую пресс-конференцию. После того, как Роберт Стурюа представил его собравшимся, он отвечал на их вопросы, рассказывал о своих гастролях в Грузии, Чехословакии, других странах. Обращаясь к молодым актерам и студентам, советовал им готовить номера для концертной деятельности, т.к. в этих работах можно дать простор импровизации, реализовать свои творческие возможности. Именно импровизационность, неожиданность сценических коллизий, яркая пластика, предлагаемые в постановках Роберта Стурюа (Стурюа, как его называет Филиппенко), восхищают актера - они созвучны его сценическому почерку, ему близка эта школа.

А вечером на Малой сцене состоялся моноспектакль Александра Филиппенко, ставший как бы иллюстрацией тех теоретических положений, о которых шла речь на пресс-конференции. Эта была пьеса современного британского драматурга Марка Равенхила, взбудоражившего общество в 1996 году своей сатирой «Shopping and Fucking», где без прикрас показал людей, для которых предметом поклонения стали деньги,



жестокость, садизм, разрушение моральных ценностей. Пьеса, которая при появлении произвела такой же шок, как в 50-е годы пьеса Джона Осборна «Оглянись во гневе», не сходила

несколько лет с лондонской сцены, ставилась во многих театрах мира.

Моноспектакль дал возможность А. Филиппенко продемонстрировать высокое актерское мастерство, с огромной отдачей, с профессиональной легкостью создать композицию, где сатира, возвышенность чувств, терроризм, любовь сплетались в

единое целое, создавая яркие образы. Это была подлинная школа для молодых актеров, студентов театрального университета.

Впрочем, то же можно сказать и о втором моноспектакле «Демарш энтузиастов», показанном Александром Филиппенко на Большой сцене театра Руставели. В ткань спектакля были вплетены произведения Василия Аксенова, Сергея Довлатова, Владимира Высоцкого, Булата Окуджавы, Михаила Жванецкого и др. Переполненный зал реагировал аплодисментами на представленную актером в гротескных образах порой жестокою правду - политическую сатиру на период застоя.

И вновь театралы стали свидетелями отточенного мастерства, высокой актерской школы, каскада импровизаций, долгой «говорящей паузы» - того, что всегда волнует зрителя, когда на сцене - подлинный мастер.

Жанна ТОИДЗЕ.

# ზოგი რამ ვოკალურ-სცენური ხელოვნების შესახებ

მანა თოიკა

თანამედროვე მსმენელზე ზემოქმედებას ახდენს მხოლოდ ისეთი საოპერო სპექტაკლი, რომელშიც მიღწეულია უმაღლესი ხარისხის ვოკალურ-სცენური გამომსახველობა. ამ რამდენიმე ხნის წინ საოპერო ხელოვნების მოყვარულები ეზიარნენ ასეთ სპექტაკლებს. ეს მოხდა შარშან, მოსკოვში, მილანის საოპერო თეატრის „ლა სკალას“ გასტროლების დროს.

სახელგანთქმული რეჟისორები და დირიჟორები გამოჩენილ ვოკალისტებთან ერთად ფანტასტიკური სიმსუბუქით სძლევენ ურთულეს ამოცანებს. თვითვე ცალ-ცალკე და ყველა ერთად იღვწოდა „ქმედითი“ სიმღერისათვის და აღწევდა კიდევ მიზანს.

განსაცვიფრებელ შთაბეჭდილებას ახდენდა მომღერალთა არა მარტო სიმღერა, არამედ მათი პლასტიკური, გრაციოზული, ნატიფი სცენური მოძრაობა, რასაც უმეტესწილად მოკლებულნი არიან ჩვენი მომღერლები.

მაღალი გემოვნებით იყო აღბეჭდილი ყოველი სპექტაკლი, რომელთა ფერადოვნება წარმოქმნილია მუსიკიდან. წარუშლელ შთაბეჭდილებას სთოვებს სპექტაკლების მხატვრული გადაწყვეტა. ხელოვნების ნიმუშებს წარმოადგენენ კოსტუმები და დეკორაციები. ყოველი სპექტაკლი სავსეა ჰაერით, სიერცით, აღბეჭდილია დიდებულებით.

„ლა სკალას“ სპექტაკლებში ცნობილი რეჟისორები მხატვრის ფუნქციებსაც ასრულებენ. თვითონვე ქმნიან თეიანთი დადგმების დეკორაციებს და კოსტუმებს. ამის ნიმუშია ფრანკო ძეფირელის მიერ დადგმული პუჩინის „ტურანდოტი“.

საქვეყნოდ ცნობილი მუსიკოსი რიკარდო მუტი კი ერთდროულად ასრულებს დირიჟორისა და კონცერტმეისტრის როლებს ბელინის ოპერაში „მონტეკი და კაპულეტები“, მოცარტის

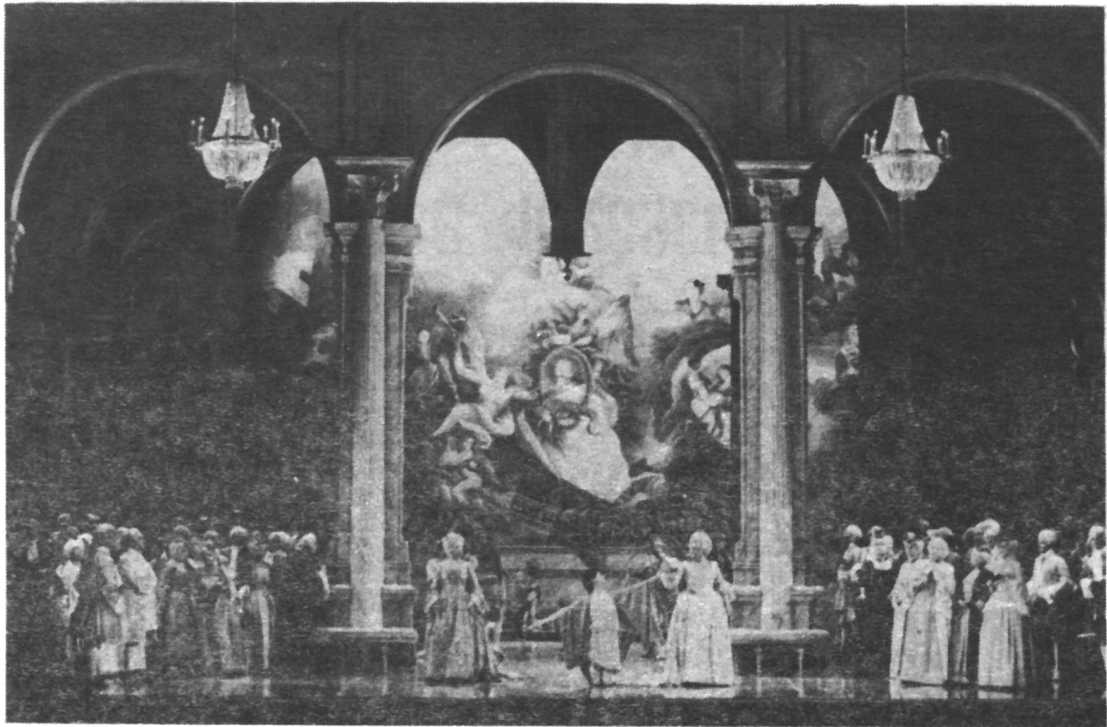
ეს ტენდენცია მეტყველებს მაღალ პროფესიონალიზმზე. იგი ხელს უწყობს სპექტაკლების ერთიანობას, გამოსახველობითი საშუალებების გამთლიანებას. ასეთ ფონზე მთელი სისავსით ეღერდნენ მსოფლიოს საოპერო ხელოვნების ვარსკვლავთა—მირელა ფრენის, გენა დიმიტროვას, ჯუზეპე ჯაკომინის ულამაზესი, უმდიდრესი, უმძლავრესი ხმები. ეს დიდებული მომღერლები, ისევე როგორც ახალგაზრდა ვოკალისტები ანციფრებდნენ მსმენელებს მაღალი მსახიობური კულტურით, აქტიორული ოსტატობით, იტალიური ვოკალური სკოლის ბრწყინვალე ფლობით. ყოველი სპექტაკლი წარმოადგენდა ზეიმს, საოპერო ხელოვნების დღესასწაულს — ყოველ წარმოდგენას მოჰქონდა სიცოცხლე და სიხარული. მსახიობთა შემოქმედებიდან გამოსჭვიოდა მუსიკის, თეატრის, ერთმანეთის სიყვარული. ეს სიყვარული გადამდებია, იგი იპყრობს მსმენელს. ასე მყარდება მჭიდრო კავშირი სცენასა და დარბაზს შორის.

შემოქმედებითი ერთსულოვნებით აღბეჭდილი სპექტაკლები უმეტესად მიდიოდა აჩქარებულ ტემპო-რიტმში. არსად არ აღინიშნებოდა მუსიკალური თუ აქტიორული ჩავარდნა. მუსიკას ემორჩილებოდა ყველა კომპონენტი — სიმღერა, ცეკვა, თამაში, მიზანსცენები, სცენოგრაფია, განათება...

დიდი მხატვრული მნიშვნელობის მოვლენას წარმოადგენენ ფრანკო ძეფირელის დადგმები, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ მისი სპექტაკლები მოასწავებენ საოპერო რეჟისურის სფეროში XX საუკუნის ბოლოს განხორციელებულ რეფორმას. ეს უდიდესი კინორეჟისორი ქმნის ახალი სტილის საოპერო სპექტაკლებს, რომლებშიც გადაწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება პლასტიკურობას. ამას ცხადყოფენ როგორც სოლისტები, ისე გუნდის მსახიობები, მათი „მოლაპარაკე“ მთრფოლვარე ხელების გამომსახველობა. თეატრულს თავისი ამოცანა აქვს, ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩევა ლოცვის სცენა „ტურანდოტიდან“. მომღერლები თავისუფლად გრძნობენ თავს ძეფირელის მიერ შემოთავაზებულ ნებისმიერ მიზანსცენაში, — მაყურებლის მიმართ ზურგშექცეულსა თუ უკიდურესად მოხრილ მდგომარეობაში.

ყველა დადგმაში ჩანს, რომ რეჟისორები მაქსიმალურად იყენებენ მომღერალთა ვოკალურ ტექნიკას. მომღერალთა ხელოვნება იძლევა როგორც დიდი ტილოების, მასშტაბური სპექტაკლების, ისე უნატიფესი კამერული მინიატურების შექმნის სტიმულს.

მხოლოდ მაღალი სამომღერლო კულტურა და აქტიორული ოსტატობა ქმნის ნოვატორული დამდგმელობითი ამოცანების განხორციელების საშუალებას.



სცენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „ადრიანა ლეკუვერერი“

რა მდგომარეობაა ამ მხრივ ქართულ საოპერო ხელოვნებაში? დღეს მის წინაშე, ისევე როგორც სხვა საოპერო თეატრების წინაშე, მწვავედ დგას მრავალი გადასაჭრელი პრობლემა. გამოჩენილი რეჟისორის მიხეილ თუმანიშვილის აზრით საჭიროა შეიქმნას მეცნიერება მუსიკალური თეატრის შესახებ, მეცნიერება, რომელიც საფუძვლიანად შეისწავლის და დაასაბუთებს ამ სფეროში არსებულ მოვლენებს, პროცესებს, მდგომარეობას. ეს ევალეზებათ მუსიკალურ-დრამატული აზროვნებით დაჯილდოებულ კრიტიკოსებს, რომლებიც შეძლებენ საოპერო სპექტაკლების სწორ რეცენზირებას, თუკი გამოიყენებენ მეცნიერული ანალიზის პრინციპებს. ძნელია არ დაეთანხმო გამოცდილ ხელოვანს, რეჟისორთა და მსახიობთა რამდენიმე თაობის აღმზრდელ-პედაგოგს. საოპერო თეატრის ორგანიზმის შესწავლა უნდა ხდებოდეს მომღერლებთან, დირიჟორებთან, რეჟისორებთან კავშირში. მხოლოდ ამგვარი მიდგომა დაეხმარება კრიტიკოსს

სწორად აღიქვას და შეაფასოს მუსიკალური თეატრში შექმნილი ვითარება. მხოლოდ ასეთი ცოდნით შეიარაღებული კრიტიკოსის აზრს გაითვალისწინებენ საოპერო სპექტაკლების დამდგმელებიცა და შემსრულებლებიც. უკანასკნელი ორი ათწლეულის მანძილზე საგრძნობლად გართულდა მდგომარეობა საოპერო თეატრებში საზოგადოდ, და კერძოდ ქართულ საოპერო ხელოვნებაში. ამ მდგომარეობას ვერ გაანალიზებ, თუ არ შეიმუშავებ კვლევის მეცნიერულ პრინციპებს, თუ არ გაითვალისწინებ საოპერო ხელოვნების ახალ მოთხოვნებს, სპექტაკლის დამდგმელთა კრიტერიუმებს.

კრიტიკოსი უნდა იცნობდეს იმ მოთხოვნილებებს, რომლებსაც დამდგმელი-რეჟისორი უყენებს ვოკალისტ-მუსიკოსებს. ასევე გასათვალისწინებელია დამდგმელი-რეჟისორის მიერ მომღერალ-აქტიორთა მიმართ წაყენებული მოთხოვნები და ბოლოს გასარკვევია მომღერალ-აქტიორთა დამოკიდებულება როგორც დირიჟორისა და რეჟისორის, ისე თავისი პარტნიორე-

ბის. გუნდის. აგრეთვე სპექტაკლის გაფორმებისა და გაერთიანებისადმი.

მომღერალ-აქტიორთა წინაშე ძალზე სერიოზულ პრობლემებს აყენებს თანამედროვე საოპერო მუსიკა, რომელსაც ახასიათებს დინამიზმი, იმპულსირება, ექსპრესია. ხშირად ვოკალური პარტიები მოითხოვენ ინსტრუმენტულ, რაფინირებულ ელერაობას, გამოირჩევიან უაღრესად ფართო დიაპაზონით, რეჩიტატივული წყობით. ცხადია, ყოველივე ეს შემსრულებლებისაგან მოითხოვს შესაბამისი გამომსახველობითი საშუალებების — ახალი მეთოდების, ახალი ტექნიკური ხერხების ფლობას, ერთი სიტყვით, მეოცე საუკუნის საოპერო ხელოვნებამ საგრძნობლად გააფართოვა „ვოკალური სკოლის“ ცნება. თანდათან ჩამოყალიბდა ე. წ. „უახლესი ვოკალური სკოლა“, რომელიც დიდ მომზადებას მოითხოვს ახალგაზრდა ვოკალისტისაგან.

ბუნებრივია, რომ ეს პრობლემები დგას ქართველი ვოკალისტების წინაშე, მით, უფრო, როცა თეატრის აფიშაში გარკვეული ადგილი ითმობა თა-

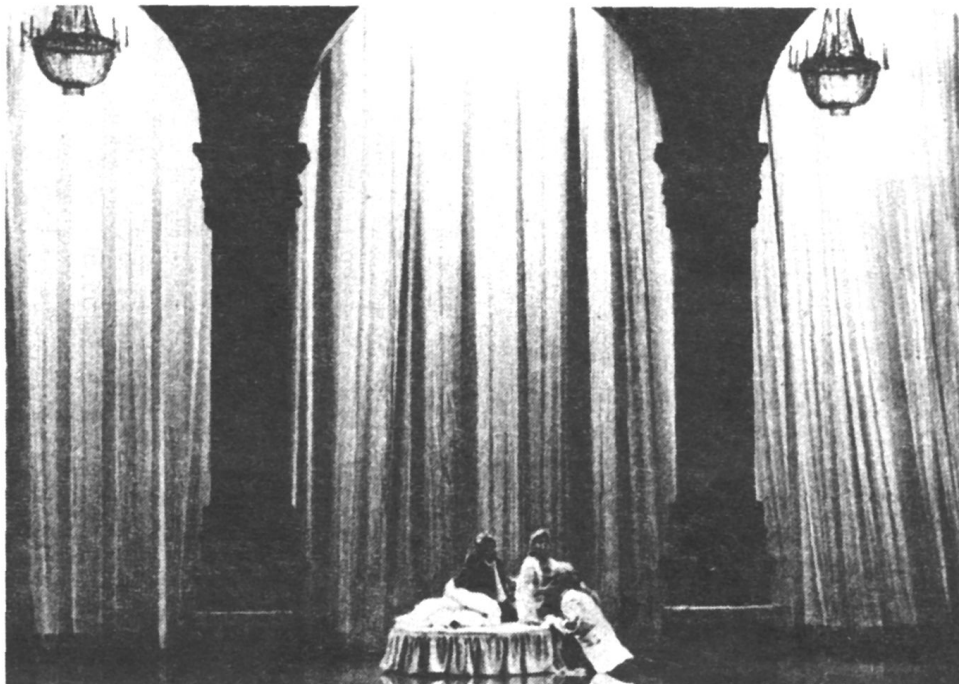
ნამედროვე საოპერო ხელოვნების ნიმუშებს.

თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე იდგმება როგორც ქართული ისე სხვადასხვა ეპოქის დასავლეთევროპული და რუსული ოპერები, რომლებიც სრულდება ორიგინალის ენაზე.

რაც უფრო მრავალფეროვანია რეპერტუარი, მით უფრო მეტ ინტერესს იწვევს იგი მსმენელში, სამაგიეროდ, განუზომლად რთულდება და ფართოვდება მომღერალთა წინაშე მდგარი პრობლემების წრე, მომღერლებისა, რომლებიც შეუცდომლად უნდა ფლობდნენ არა მარტო კლასიკური სიმღერის სტილს, არამედ სხვადასხვა „სამომღერლო სკოლის“ პრინციპებსაც. ქართველი მომღერალი კლასიკური ოპერების შესრულების დროს უნდა ეყრდნობოდეს ზოგადევროპულ სკოლას, ქართული ოპერების ახმინებისას კი უნდა ეყრდნობოდეს ეროვნულ სპეციფიკას.

სულ სხვა მდგომარეობაა იგივე „ლა სკალას“ თეატრში, სადაც უმეტესწილად იტალიური კლასიკური (ადრინდელიცა და გვიანდელიც) ოპერები იდგმება. ცხადია, რეპერტუარი, რომე-

სცენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „ადრიანა ლეკუვრერი“





სენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „ასე იქცევა ყველა ქალი“

ლიც უმეტესად ერთ ენაზე სრულდება, ნაკლებ წინააღმდეგობებს უქმნის შემსრულებლებს და ხელს უწყობს სამომღერლო და სამსახიობო გამომსახველობის სრულყოფას. თავად იტალიური საოპერო მუსიკა კი წარმოადგენს უზარმაზარ სკოლას არა მარტო ნებისმიერი ეროვნების ვოკალისტებისათვის, არამედ დირიჟორებისა და გუნდის მსახიობებისათვისაც.

მაინც რა ამოცანები დგას საოპერო სპექტაკლების დირიჟორ-დამდგმელთა წინაშე? რა შემთხვევაში შეუძლიათ მათ მომღერალ-აქტიორთა ახალი პლეადის აღზრდა?

როგორც გაირკვა სპეციალური კვლევისა და წამყვან დირიჟორებთან საუბრების შედეგად, ამისათვის საჭიროა მინიმუმ ორი პირობის შესრულება:

1. თანამედროვე დონის შემსრულებელთა პლეადის, დასის, სპექტაკლის ჩამოყალიბება შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა მომღერლები უზადოდ ფლობენ ვოკალურ ტექნიკას, სხვადასხვა საშემსრულებლო სტილებსა და მიმართულებებს. ასეთი გაქანების მომღერლები ზემოქმედებენ სპექტაკლის დამდგმელებზე.

2. თანამედროვე დონის სპექტაკლის შექმნა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როცა ვოკალისტები თავისუფლად წაიკითხავენ მუსიკალურ პარტიტურებს.

როგორც ჩანს, გეზი უნდა ავიღოთ როგორც ვოკალისტი-მუსიკოსის ისე დირიჟორ-ვოკალისტის აღზრდაზე. საოპერო დირიჟორები საფუძვლიანად უნდა ერკვეოდნენ ვოკალური ხელოვნების სპეციფიკაში, რათა დაეხმარონ მომღერალს საოპერო პარტიის გახსნაში, ნიშანდობლივია გამოჩენილი პიანისტის და დირიჟორის დანიელ ბარემბოიმის აზრი: „ნებისმიერი მუსიკოსისათვის სასარგებლოა გარკვეული დაინტერესება დირიჟორობით, რაც გვაიძულებს ნებისმიერ მუსიკას ვუსმინოთ საორკესტრო ყურით“. შემთხვევითი არაა, რომ სადირიჟორო პულტთან დგებიან ხოლმე თანამედროვეობის გამოჩენილი მომღერლები: ფიშერ დისკაუ და პლასიდო დომინგო.

ხოლო თბილისის საოპერო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე, ერთდროულად დირიჟორიცაა, ქორმეისტერიც, მომღერალიც, კომპოზიტორიც.

მისი ვოკალური განსწავლულობა ეხმარება მომღერლებს რთული ამოცანების გადაწყვეტაში. ჯ. კახიძის ზემოქმედებით ისინი აღწევენ სიმღერას „ქმედითობას“, უფაქიზესი ნიუანსების გამოვლენას, მუსიკალური აზროვნების გამძაფრებას. ყოველივე ეს მკვეთრსა და შთამბეჭდავს ხდის მხატვრულ სახეებს, რომელთა ჩამოყალიბება და განვითარება დიდად არის დამოკიდებული საოპერო სპექტაკლების რეჟისორულ გადაწყვეტაზეც. ამ თვალსაზრისით თბილისის საოპერო თეატრში საეტაპო როლი შეასრულეს იმ სპექტაკლებმა, რომლებზეც მუშაობდნენ მიხეილ თუმანიშვილი და რობერტ სტურუა. მათ ქართულ საოპერო ხელოვნებაში მოიტანეს „ახალი მხატვრულობა“, „ახალი სარეპეტიციო კულტურა“, „ახალი სიმართლე“, მსახიობებთან მუშაობის ახალი მეთოდები.

ყოველივე ეს კი თავის მხრივაც ეხ-

მარება ვოკალისტებს სიმღერის „ქმედითობის“ მიღწევაში. სხვათა შორის, რეჟისორები ახალგაზრდა მომღერლებთან დაძაბულ მუშაობას უნდა აწარმოებდნენ, ვიდრე ისინი მოვლენ საოპერო თეატრში. სასურველია, რომ საოპერო რეჟისორი პროფესიონალი მუსიკოსი იყოს. რეჟისორი მომღერალს უნდა ეხმარებოდეს არა მარტო მხატვრული სახეების გახსნაში, არამედ თავისი ამპლუას მოძებნაშიც. სამწუხაროდ, საოპერო თეატრში ამპლუა განისაზღვრება მხოლოდ ხმის მონაცემების მიხედვით — თუ რამდენად სძლევს მომღერალი ამა თუ იმ ვოკალური პარტიის ტესტირებას. ჩემის აზრით, ეს ცალმხრივი მიდგომაა, რადგან ხშირად მომღერლის ხმა შეესაბამება ამა თუ იმ პარტიას, სამაგიეროდ, იგი არ პასუხობს თავის პერსონაჟს ტემპერამენტით, აქტიორული მონაცემებით. ასეთ შემთხვევაში რეჟისორს უნდა შეეძლოს როლების განაწილება.

„ცენა თეატრ ლა სკალას სპექტაკლიდან „ტურანდოტი“



მან უნდა მისცეს მომღერალს ის როლი, რომელიც ერთნაირად შეესაბამება როგორც მის ხმის, ისე სამსახიობო ბუნებას. საოპერო თეატრში რეჟისორებს მეტი თავისუფლება უნდა ეძლეოდეთ. შემთხვევითი არაა, რომ ჯუზეპე ვერდი თვითონვე დგამდა თავის ოპერებს, თვითონვე მუშაობდა მომღერლებთან ვოკალურ პარტიებზე და მოითხოვდა დირიჟორისგან „არა შესრულებას, არამედ გაგებას, მყარად გააზრებულსა და კეთილსინდისიერ შესრულებას, სიტყვის გამოხატვას“.

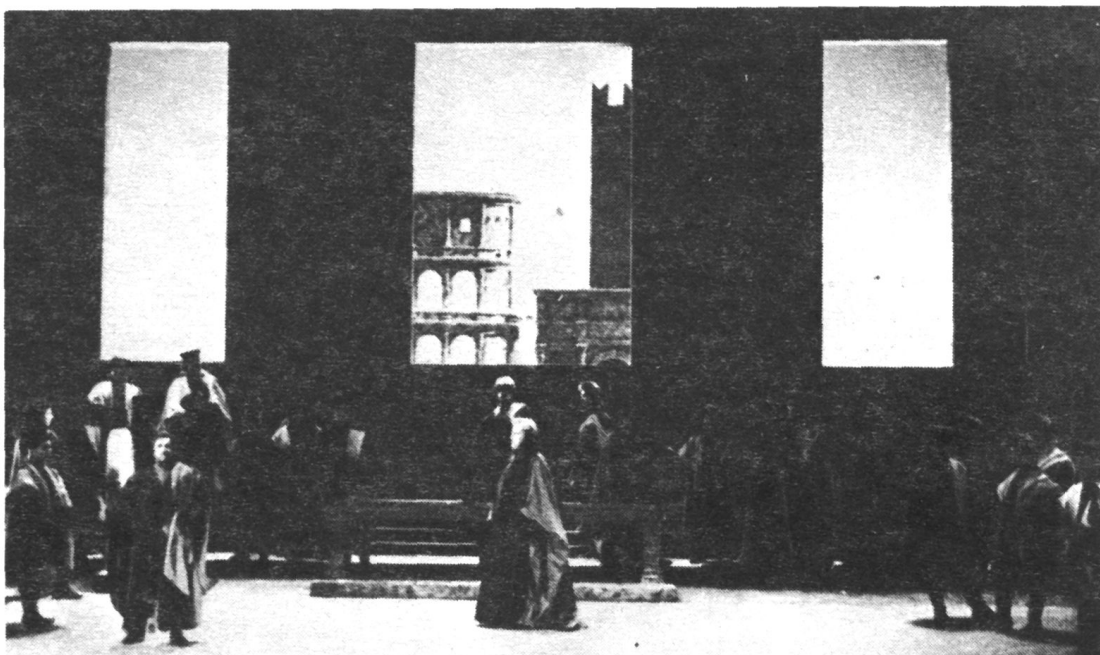
ამდენად, საოპერო მომღერლის კომპლექსური აღზრდა მოგვცემს სასურველ შედეგებს და ხელს შეუწყობს ვოკალურ-სცენური გამომსახველობის სრულყოფას.

ძალზე მნიშვნელოვანია საოპერო რეპერტუარის საკითხი. სასურველია, რომ მომღერლებს მიეცეს თავისუფალი არჩევანის შესაძლებლობა. მომღერალი, რომელიც წლების მანძილზე მღერის და გამოდის მსოფლიოს საოპერო სცენებზე, კარგად იცნობს საკუთარ ძალებს, თავისი ხმის სპეციფიკას, შემოქმედებით ტემპერამენტს. ასეთი მომღერალი, ყოველთვის ზუსტად ირჩევს პარტიებს, ითავისებს მხატვრულ საჩივებს. მაქსიმალურად აელონს სკუ-

თარ ვოკალურ-ტექნიკურსა და სამსახიობო შესაძლებლობებს. ამაზეა დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება. მომღერალს უნდა უყვარდეს თავისი როლი, თავისი თეატრი, თავისი დასი და პარტნიორები. სპექტაკლის დამდგმელები. მაშინ განიცდის იგი სიხარულსა და მღელვარებას რეპეტიციებზეც და სპექტაკლებზედაც. მომღერალთა სახმო სიმებსა და ხმის ტემბრზე ხომ ცუდად მოქმედებს ყოველი უარყოფითი ემოცია. მაშ გაუფრთხილდეთ ღვთით ნაბოძებ მათ ხმებს. სასურველია აგრეთვე ახალგაზრდა მომღერალთა სურვილების გათვალისწინება, იმ სურვილებისა, რომლებიც მიმართულია ახალგაზრდა კომპოზიტორთა მიმართ. სამწუხაროდ, უმრავლესობა ვოკალურ ნაწარმოებებზე მუშაობის დროს არ ითვალისწინებს სამომღერლო ხმის შესაძლებლობებს.

ამასთან დაკავშირებით, მახსენდება გამოჩენილი კომპოზიტორის ოთარ თაქთაქიშვილის მუშაობა ისეთ შესანიშნავ ნაწარმოებზე, როგორცაა ოპერა „მინდია“. იგი ცნობილი მომღერლის ზურაბ ანჯაფარიძის შთაგონებით იწერებოდა. სპექტაკლს დროდადრო დირიჟორობდა თვით ავტორი, რომელიც კარგად იცნობდა სამომღერლო სპეციფი-

სცენა თეატრალსკას სკალას სპექტაკლიდან „მონტეკები და კაპულეტები“



კას. რაც ეტყობა ოპერის მელოდიურ ქარგას. ოპერაზე მუშაობის პროცესში კომპოზიტორი ითვალისწინებდა როგორც ზურაბ ანჯაფარიძის ისე პეტრე ამირანაშვილის რჩევებს, მისი თხოვნით მან შეცვალა ჩალხიას არიის ტონალობა და ტესიტურა.

საკმისადმი ასეთი კეშმარიტად მაღალპროფესიული მიდგომა სამაგალითო უნდა იყოს ახალგაზრდა კომპოზიტორებისათვის, რომლებიც სცდიან თავის ძალებს ვოკალურ მუსიკაში. ისინი უნდა სწავლობდნენ მომღერლის ხმის სპეციფიკას, მაშინ მათი ნაწარმოებები იქნება უფრო გამართული, უფრო რეალური.

ეროვნული საოპერო ხელოვნების აღმავლობა დამოკიდებულია იმ დიდი ტრადიციების განვითარებაზე, რომელიც შექმნეს გამოჩენილმა ქართველმა კომპოზიტორებმა, დირიჟორებმა, რეჟისორებმა, მომღერლებმა.

ყურადღებას მოითხოვს ქუთაისის საოპერო თეატრი, რომელშიც თავს იყრის მრავალი პრობლემა, ეს ცხადყო ამასწინანდელმა თბილისურმა გასტროლებმაც. ამ კოლექტივს სჭირდება მხარდაჭერა, დახმარება, ხელის შეწყობა, მით უფრო, რომ მის დასში არიან ნიჭიერი ახალგაზრდა მომღერლები.

მისასალმებელია ის ცვლილება, რომელიც განიცადა თბილისის ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრმა. იგი გადაიქცა მუსიკალურ თეატრად, რაც აფართოებს კოლექტივის დიაპაზონს, გზას უხსნის სხვადასხვა ჟანრის მუსიკალურ-სცენურ ნაწარმოებებს, ნებისმიერ ჟანრს — ოპერეტა იქნება ეს თუ მიუზიკლი — ესაჭიროება ძლიერი, ლამაზი, გამომსახველი ხმები, რომელთა შერჩევას უკვე აწარმოებენ თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი გ. ლორთქიფანიძე და დირიჟორი გ. აზმაიფარაშვილი.

საინტერესო ფაქტი გახლავთ ისიც, რომ თბილისის მუსიკალური თეატრის წამყვანი სოლისტები იქნებიან ისეთი ფართოდ ცნობილი მომღერლები, როგორიც არიან მ. თომაძე და ა. ხომერიკა, ქართულ საოპერო ხელოვნებას რომ



ლორინ მაზელი



რიკარდო მუტი

ძალუძს სერიოზული შემოქმედებითი ამოცანების გადაწყვეტა. თვალნათლივ ჩანს ბოლო ათწლეულში განხორციელებული ისეთი სპექტაკლებიდან, როგორცაა მოცარტის „დონ ჟუანი“ და ვერდის „ბალ მასკარადი“, რ. შტრაუსის „სალომე“ და ვერდის „დონ კარლოსი“, ბ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“, გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“...

ყოველ სპექტაკლში თავისებურადაა გადაწყვეტილი მუსიკალურ-სცენური ამოცანები, რომლებიც აყენებენ ახალი ტიპის მომღერალთა აღზრდის პრობლემებს. ამ პრობლემების გადაწყვეტაზე უნდა ზრუნავდნენ მუსიკალურ თეატრებში, მუსიკალური განათლების კერებში.

ღოა სჯადოა







*Вольфганга Амадеуса Моцарт*



*Риккардо Мути*

Москва - Большой Театр  
16, 17, 19, 20 октября 1989 г.

## **КОЗЬ ФАН ТУТТЕ**

(Так поступают все женщины)

Шуточная драма в двух действиях на либретто  
Лоренцо Да Понте

Музыка **Вольфганга Амадеуса Моцарта**  
(издание Эдвин Ф. Кальмус, Нью-Йорк  
собственность Театра Ла Скала)

*Действующие лица и исполнители:*

Фьёрдилиджи	Даниела Дэссей (16, 20) Памела Кобурн (17, 19)
Дорабелла	Энн Мюррэй (16) Делорес Зиглер (17, 19, 20)
Гульельмо, офицер, любовник Фьёрдилиджи	Алессандро Корбелли (16, 19) Уильям Шимелл (17, 20)
Феррандо, офицер, любовник Дорабеллы	Роберт Гэмбилл (16, 19) Иозеф Кундлак (17, 20)
Дэспина, служанка	Аделина Скарабелли
Дон Альфонсо	Клаудио Дездери
Концертмейстер и дирижер оркестра <b>Риккардо Мути</b>	
Хормейстер-Джулио Бертола	
Постановка-Микаэла Хампэ	
Декорации и костюмы-Мауро Пагано	
Ответственный за сценическое оформление Рауль Фарольфи	

Оркестр и хор театра Ла Скала







*Франческо Чилеа*

Москва - Большой Театр  
26, 29 октября, 2 ноября 1989 г.

## **АДРИАНА ЛЕКУВРЕР**

Опера в четырех действиях

Либретто А. Колаутти по комедии-драме Э. Скрибе и Э. Легуве

Музыка **Франческо Чилеа**

(Собственность Дома Музыки Сондзоньо Пьеро Остали, Милан)

<i>Действующие лица</i>	<i>Исполнители</i>
Маурицио	Джузеппе Джакомини
Принц Буйонский	Иво Винко
Аббат из Шазейя	Эрнесто Гавацци
Мишоне	Алессандро Кассис
Пуассон	Ославио Ди Кредико
Кинольт	Джузеппе Рива
Мажордом	Саверио Порцано
Адриана Лекуврер	Мирелла Френи (26, 29) Наталия Троицкая (2)
Принцесса Буйонская	Фьоренца Коссотто
Мадмуазель Жувено	Патриция Дорди
Мадмуазель Данжвий	Сара Мингардо

Действующие лица в балете:

Парис	Франсиско Седено
Меркурио	Бруно Весково
Юнона	Вера Карпенко
Паллада	Анита Магьяри
Венера	Адриана Скамерони

Концертмейстер и дирижер оркестра

**Джанандреа Гаваццени**

Хормейстер - Джулио Бертола

Постановка - Ламберто Пуджелли

Декорации - Паоло Бреньи

Костюмы - Дуизы Спинателли

Хореография - Роберта Де Уоррена

Балетмейстер - Роберт Де Уоррен

Ответственный за сценическое оформление - Рауль Фарольфи

При участии городского Театра Болоньи,  
оркестр, хор и балетная труппа Театра Ла Скала



*Джанандреа Гавацени.*



*Мирелла Френи*





*Джакомо Пуччини*



Лорин Маазель

Москва Кремлевский Дворец Съездов  
30, 31 октября, 1 ноября 1989 г.

## ТУРАНДОТ

Лирическая драма в трех действиях и пяти картинах

Либретто Джузеппе Адами и Ренато Симони

Музыка **Джакомо Пуччини**

Дуэт и финальная сцена закончены Франко Альфано  
(собственность Дж. Рикорди и К°, С.п.А., Милан)

*Действующие лица и исполнители:*

Принцесса Турандот	Гена Димитрова (30/10, 1/11) Твинет Йонес (31/10)
Император Альтоум	Ренато Каццанига
Тимур, татарский хан, лишенный власти	Поль Плишка (30/10, 1/11) Карло Коломбара (31/10)
Калаф	Никола Мартинуччи (30/10, 1/11) Ландо Бартолини (31/10)
Лиу, молодая рабыня	Лючия Маццария (30/10) Даниэла Дэссй (31/10, 1/11)
Пинг	Орацио Мори
Панг	Эрнесто Габацци
Понг	Флориндо Андреолли
Мандарин	Эрнесто Панарьелло (30/10, 1/11) Альдо Браманте (31/10)
Первая служанка	Милена Паули
Вторая служанка	Анна Дзороберто
Принц Персии	Саверио Порцано

Капельмейстер и дирижер оркестра  
**Лорин Маазель**

Постановка и декорации  
Франко Дзефирелли

Костюмы-Анны Анни и Дады Салиджери  
Ответственный за сценическое оформление  
Рауль Фарольфи

Оркестр и хор Театра Ла Скала



*Гена Димитрова*



*На этой странице и на следующих, некоторые моменты из «Турандот». Театр Ла Скала, сезон 1983/84, 1984/85, 1987/88 гг.*





Никола Мартинуччи

*Кашаф*



 ვებენი მიქელაძის სახელობის  
საზენსკრაულულო ბელონვანის ურუნული სინტარი  
MIKELADZE CENTER FOR PERFORMING ARTS



**ანიტა  
რატველიშვილი  
ANITA RACHVELISHVILI**

სახელმწიფო სიფონიური ორკესტარი  
და კაბელა • ნიკა მემანიშვილი  
GEORGIA STATE PHILHARMONIC ORCHESTRA  
AND CHOIR • NIKA MEMANISHVILI



ლადო ათანელი



ჟანა თოიძე, გივი თოიძე, მანანა ციქოვანი, ლადო ათანელი  
გივი თოიძის სახელოსნოში

იმ პიროვნებების სურათები რომელთა რჩევით და  
 მზრუნველობით შედგა ჩემი კვლავობიური,  
 სამეცნიერო და საშემსრულებლო შემოქმედება



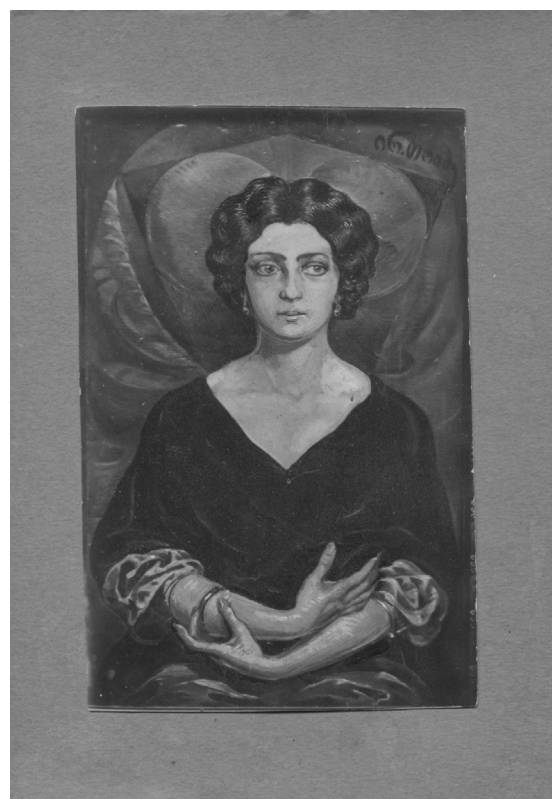
დიდი ბებია – მაკა თურქისტანიშვილი  
 მოსე თოიძის ნახატი



ბებია – ელისაბედ ჯაბადარი



დედა – თამარ თოიძე



დედა – თამარ თოიძე  
 ირაკლი თოიძის ნახატი



მამიდა – იულია თავართქილაძე,  
დირიჟორი, საქართველოს  
დამსახურებული მოღვაწე

დედა – თამარ თოიძე  
(მუხჯი კინოს კინომსახიობი)  
მამიდა – იულია თავართქილაძე  
(დირიჟორი)



ბიძა – ივანე (ვანო) თოიძე  
(კინომსახიობი)



ირაკლი თოიძის ნახატი  
შოთა რუსთაველი  
– მოღვლეი ვანო თოიძე



დეიდაშვილი – მია მაჭავარიანი  
ენათმეცნიერებათა დოქტორი



ჟანა თოიბე  
(ირაკლი თოიბის ნახატი)



ჟანა თოიბის პორტრეტი  
(ა. ბაუბუქ-მელიქოვის ნახატი)



შვილი – მერი ტორაძე  
(ირაკლი თოიბის ნახატი)



შვილი – მერი ტორაძე

