
საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი

Shota Rustaveli Theatre and Film
Georgian State University

სახელმწიფო მეცნიერებათა პირანი
№2 (39), 2009

ART SCIENCE STUDIES
№2 (39), 2009



გამომცემლობა „კენტავრი“
თბილისი – 2009

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტი

სახელმწიფო მეცნიერებათა ძიებანი №2 (39), 2009

| | |
|--------------------|---|
| სარედაქციო საბჭო | კრებულისათვის მოწოდებული მასალა |
| გულიორ მამულაშვილი | უზრუნველყოფილი უნდა იყოს |
| ირა დემოტრამა | შესაბამისი სამეცნიერო აპარატით. თან |
| ზურა ზაგლურაშვილი | უნდა ახლდეს მონაცემები ავტორის |
| ლიტერატურული | სამეცნიერო კვალიფიკაციის შესახებ |
| რედაქტორი | ქართულ და ინგლისურ ენებზე, |
| მარიამ იაშვილი | აგრეთვე ნაშრომის ინგლისურენოვანი რეზიუმე. |
| გარეანის დიზაინერი | კრებულის სტამბური გამოცემა |
| ლევან დაღიანი | ეგზავნება სხვადასხვა საერთაშორისო კვლევით ცენტრებს. |
| დამკაბადონებელი | ნაშრომები მოგვაწოდეთ და |
| მპატერინე | ცნობებისათვის მოგვმართეთ: |
| ოქროპირიძე | 0102, თბილისი, დავით აღმაშენებლის გამზირი №40, შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტი, II კორპუსი. |
| კორექტორი | ტელ/ფაქსი: +995 (32) 936 408 |
| მანანა გოშავაძე | მობ: +995 (95) 305 060 |
| გამომცემლობის | +995 (55) 218 292 |
| სელმძვანელი | E-mail: kentavri@tafu.edu.ge |
| მაპა ვასაძე | Web: www.tafu.edu.ge |

შინაარსი

თ ე ა ტ რ მ ც რ დ ნ ე რ ბ ა

მანანა ტურიაშვილი

„თავისუფალი თეატრის“ შექმნისა და დაშლის მიზეზები
(წერილი პირველი) 8

თამარ ცაგარელი

თეატრის კვლევა ანთროპოლოგიური მეთოდით 20

პ ი ნ ტ მ ც რ დ ნ ე რ ბ ა

როლანდ (მიხელ) ბორაშვილი

ლევ კულეშოვის სამონტაჟო კონცეფცია 27

ნინო მხედიძე

გმირი თუ ანტიგმირი 36

მ ე დ ი რ ლ რ ბ ი ა

თინათინ ჭაბუკიანი

მონტაჟის სტრუქტურული შემადგენლობა
(თავი მეორე)

მონტაჟი, როგორც მხატვრული ასახვის საშუალება 40

კ უ ლ ტ უ რ ი ს მ ე ნ ე ჯ მ ე ნ ტ ი

იური მღვარიაშვილი

ეფექტური ხედვის შექმნა 50

მ უ ს ი კ ა თ ა ც რ დ ნ ე რ ბ ა

ზანა თორიძე

ნოდარ ანდლულაძე 56

გვარია ღვინჯიშვილია

ტრადიციის და ნოვაციის პრობლემა
ი. ს. ბახის მესაში 61

| | |
|--|-----|
| უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა | |
| „ჩართული ქორეოგრაფიის მკვლევარი“ | |
| ეპა გელიაშვილი | |
| „იკოსაედრი“ – რუდოლფ ფონ ლაბანის მოძრაობის ჩაწერის გასაღები | 71 |
| „ტექნიკური-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი“, ლია ბარბარაძე | |
| ვოკალურ-ტექნიკური საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი | 79 |
| ეპთევანი ბერტური | |
| ვოკალურ-ტექნიკური კვლევითი ანალიზი | 91 |
| ეპა გურგენიძე | |
| ოკალურ-ტექნიკური საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი | 98 |
| ნინო საკანდებიძე | |
| ვოკალურ-ტექნიკური-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი 112 | |
| მაია ხაჭაპურიძე | |
| ვოკალურ-ტექნიკური-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი | 120 |
| ავტორთა შესახებ | 130 |

CONTENTS

THEATRE STUDIES

MANANA TURIASHVILI

Reasons Behind Creation And Disintegration Of “Independent
Theatre”

TAMAR TSAGARELI

Theatre’s Study By Anthropology Method

FILM STUDIES

ROLAND (MIKHO) BORASHVILI

Conception Of Editing By L. Kuleshov

Nino Mkheidze

Hero Or Anti-Hero

MEDIA STUDIES

TINATIN SHABUKIANI

Structural Consistency Of Editing

Chapter Two

Editing As Means Of Artistic Reflection

CULTURAL MANAGEMENT

IURIM GEBRISHVILI

Creation Of An Effective Vision

MUSIC STUDIES

JANA TOIDZE

Maestro’s 80 Year Anniversary

Main aspects of professional formation and development
of Nodar Andguladze’s vocal

GVANTSAGVINJILIA

Problem Of Tradition And Novation In The

Mass By I. S. Bach

UNIVERSITY’S MA PROGRAM

RESEARCHER OF GEORGIAN CHOREOGRAPHY

EKA GELIASHVILI

“Ikosaedri”

Key to Rudolph von Laban’s movement analysis

**"RESEARCH ANALYSIS OF PERFORMANCE FROM
A TECHNICAL VIEWPOINT"**

LIA BARBAKADZE

Research Analysis Of Performance From A Technical Viewpoint

Based On The Example Of

Dimitri Arakishvili's Love Songs:

“I Am Waiting For You” And “Brook And Flowers”145

KETEVAN BUNTURI

Analysis Of A Vocal Performance From A Technical Point Of View

Lauretta’s Aria From An Opera By G. Puccini “Gianni Schicchi”146

EKAGURESHIDZE

The Analysis Of The Vocal-Technical Execucional Research Aria From

“The Prayer” By Bach Romance “The Lullaby” By A. Chimakadze146

NINO SAKANDELIDZE

The Analysis Of The Vocal-Technical Execucional Research Lela’s Aria

” From R. Lagidze’s Opera „Lela”147

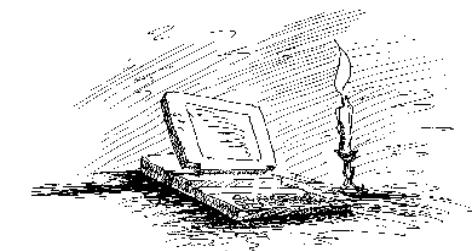
MAIA KHACHAPURIDZE

The Analysis Of The Vocal-Technical Execucional Research R

Lagidze’s Song “Love Song” And M. Balanchivadze’s

“Tsira’s First Lullaby”147

თეატრმცოდნელის



მანანა ტურიაშვილი

„თავისუფალი თეატრის“ შექმნისა და დაშლის გიზეზები

(წერილი პირველი)

1910 წლის 11 მარტიდან 1913 წლის იანვრამდე კოტე მარჯანიშვილი მოსკოვის სამხატვრო თეატრში (IÖÖ) მუშაობდა. დასაწყისში, რამდენიმე თვე პედაგოგობდა. „...ამ მეცადინებებს უწოდებდნენ „კ. ს. სტანისლავსკის სისტემის შესწავლას“¹. კოტე მარჯანიშვილი ნაწყვეტებზე მუშაობისას მოსწავლებთან რეჟისორობდა, ფანტაზიორობდა.

სამხატვრო თეატრში კოტე მარჯანიშვილი მონაწილეობდა უ. შექსპირის „პამლტის“, ფ. დოსტოევსკის რომანის მიხედვით შექმილ „ძმები კარამაზოვების“ და ს. იუშკევიჩის „Miserere“-ს დადგმებში. დამოუკიდებლად განახორციელა კ. პამსუნის „ცხოვრების ბრჭყალებში“ და კ. იბსენის „პერ გიუნტი“.

კ. მარჯანიშვილის მკვლევარი გ. კრიშიცი წერს: „მეტისმეტად უცნაურია, არც ოყიცალურ ღოკუმენტებში, არც სამხატვრო თეატრის (IÖÖ) მუზეუმის ექსპოზიციაში, არსადა მოხსენიებული მარჯანოვის გვარი როგორც თანადამდგმელის „კარამაზოვების“ და „პამლეტისა“, თუმცა ამ დადგმებში მის მონაწილეობაზე ლაპარაკობენ ნემიროვიჩ-დანჩენკოც და სტანისლავსკი. „ცხოვრების ბრჭყალების“ ძირითად დამდგმელად კი, ფაქტების საწინააღმდეგოდ... ნემიროვიჩ-დანჩენკოა!“² კოტე მარჯანიშვილის მეუღლე, ნადეჯდა უივოკინი-მარჯანიშვილი წერდა: „მან დადგა „ცხოვრების ბრჭყალებში“ და „პერ გიუნტი“. მუშაობდა სპექტაკლებზე „პამლეტი“ და „ძმები კარამაზოვების“³.

კ. ს სტანისლავსკის აზრით სამხატვრო თეატრს დამოუკიდებელი რეჟისორი უნდა „შეექმნა“. გადაწყვიტეს სამხატვრო თეატრის მიმართულების მომხრე რეჟისორების შერჩევა, რომელნიც თეატრის 12 წლიანი გამოცდილების შესწავლას მოინდომებდნენ. სტანისლავსკის აზრით აზალ რეჟისორს ჯერ უხელმძღვანელებედნენ, მერე დამოუკიდებლობას მისცემდნენ. ამგვარ რეჟისორებში იგულისხმებოდა კოტე მარჯანიშვილი.

სამხატვრო თეატრში, სამ თეატრალურ სეზონში, კოტე მარჯანიშვილმა მხოლოდ ხუთ სპექტაკლზე იმუშავა. ორჯერ დადგა

სხვა თეატრებში: მოსკოვში – ა. ს. ვოზნესენსკის უსიტყვო დრამა „კრემლები“ და თბილისში – რუსულ „დრამაში“ – ჰ. ფ. პოფმანსტალის „ოიდიპოს მეფე“.

ნ. უივოკინი-მარჯანიშვილი წერდა: „სამხატვრო თეატრის მკაცრად განსაზღვრული წესის მიხედვით პიესაზე რამდენიმე თვე მუშაობდნენ, რაც კოტეს ხასიათს არ ეთანხმებოდა, ის ითრგუნებოდა და გულდაწყვეტით ამბობდა, რომ ამ დროში ათამდე სპექტაკლს დადგამდა“⁴.

სამხატვრო თეატრმა განახლების მიზნით „გარედან“ ახალი ძალები შემოიყვანა და განსხვავებული მიმართულების სცენის მოღვაწებზე დაყრდნობით კრიზისული სიტუაციიდან გამოსვლას შეეცადა. მსახიობი ა. კონენი წერდა: „ომ წლებში აფიშებზე ლ. ა. სულერუჟიცკის, გორდონ კრეგის, კ. ა. მარჯანოვის, ალექსანდრე ბერუას სახელები გამოჩნდნენ...“. თითოეულს თავის „კრედი“ ჰქონდა. თუმც სამხატვრო თეატრი, შემოქმედებითი სტილის დასაცავად, მათ მანც აკონტროლებდა. შემდეგ ა. კონენი ასკვნის: „თეატრს განახლება სწყუროდა, მაგრამ თავის პროგრამას ხელოვნებაში ჯიუტად იცავდა“⁵.

1917 წელს კ. მარჯანიშვილი შეისახავდა წერს: „სამხატვრო თეატრში მუშაობა სხვებივით არ მითხოვია... მაგრამ ჩემი სული განუწყვეტლივ მისკენ მიიწვედა... დამიძახეს, და როგორი დღესასწაული იყო – მეგონა მივუახლოვდი ხელოვნების ჭეშმარიტ წყაროს... მერე ბრძოლა – ჩემი პროტეგისტი მათი ყოველდღიურობის წინააღმდეგ და იმ უხამსახის წინააღმდეგ, რომელსაც თითქოსდა ისინიც ებრძოდენ...“⁶

ნ. უივოკინი-მარჯანიშვილი წერს: „... სამხატვრო თეატრში კ. ა. თავს უცხოდ გრძნობდა. კოტემ იცოდა, რომ დასში არაკეთეთილმოსურნები ჰყავდა. კ. ს. სტანისლავსკისთან ცივი ურთიერთობები ჰქონდა, ვ. ი. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან უფრო მეტი კონტაქტი, მაგრამ სიახლოვე არ იყო... სტანისლავსკისთან და ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან ყოველი საუბრის შემდეგ კოტე თეატრიდან დათრგუნული მოდიოდა“⁷.

ნ. უივოკინი-მარჯანიშვილის ცნობით: ერთ დღეს, შემთხვევითობის წყალობით, „თავისუფალი თეატრის“ უუნდამენტებში პირველი აგური დადეს. უიქრებში გართულ კოტე მარჯანიშვილს რამდენჯერმე დაუბახეს, მაგრამ გამოფხილდა მაშინ, როცა ვიღაცამ სიცილით ხელი მოკიდა და შეწუხების მიზეზი ჰკითხა. ეს იყო მზიარული, სიცოცხლით აღსავსე ლენინ (მოფერებით - ლელი) – კოტეს და

მისი დების ბავშვობის მეობარი, შორეული ნათესავი – გვარით ჭავჭავაძე, მდიდარი მემამულის ვ. პ. სუხოდოლსკის მეუღლე. ელენე ჭავჭავაძე კ. მარჯანიშვილის შემოქმედებას თვალყურს ადევნებდა. როცა მან კ. მარჯანიშვილის ამბავი მოისმინა, ჰკითხა – ოპერეტის თეატრს ხომ არ უხელმძღვანელებდა. თან განუმარტა, რომ მის ქმარს ძალიან უყვარს ოპერეტა და ხშირად დადის წარმოდგენებზე. თუმც ოპერეტების შაბლონური დადგმები არ მოსწონს, აღზიანებს კიდეც. „თუ კოტე დადგამდა, უეჭველად საინტერესო გამოვიდოდა“. ქმარი ამ საქმისთვის სიამოვნებით მისცემს ფულს. „თუ თანახმა ხარ, ხვალ ტელეფონით დარეკე“ „ეს იმდენად უცნაური იყო, რომ ჩვენ ხუმრობა გვევინა, მაგრამ მაინც ვფიქრობდით – „იქნებ და ეს სიმართლეა?“¹⁰ მეორე დილით კოტე მარჯანიშვილმა დაურეკა ელენე ჭავჭავაძეს, რომელმაც მოსალაპარაკებლად ქმართან მისვლა თხოვა. იმავე დღეს გადაწყდა, რომ მოსკოვში გაიხსნებოდა თეატრი, რომლიც საუკუთხსო მსახიობთა ძალებით მაღალმხატვრულ ოპერეტას შექმნიდა. ფულს მისცემდა ვ. პ. სუხოდოლსკი, საქმეს უხელმძღვანელებდა კ. ა. მარჯანიშვილი.

ამ ისტორიას კ. მარჯანიშვილის შემოქმედების მკვლევარი გ. კრიუიცები განსხვავებულად იწყებს: მარჯანიშვილმა მოსინჯა ყველა უანრი: დრამა, ოპერეტა, ტრაგედია, მიმოდრამა.... და ამ უანრების გაერთიანების იდეით უნდოდა შეექმნა თეატრი, სადაც ოპერას შეენაცელება პანტომიმა, დრამას ოპერეტა – ანუ შეექმნა **სინთეზური თეატრი**, სადაც მსახიობები იმღერებდნენ, ითამაშებდნენ, იცეკვებდნენ და მიმებიც იქნებოდნენ.

ამ გეგმით გაიტაცა თეატრალურ საქმეში გამოუცდელი, მაგრამ სახელის მოხვეჭის პერსექტივით მოხიბლული, კალუგის გუბერნიის თავად-აზნაურთა წინამდღოლი, მილიონერი ნათესავი ვ. პ. სუხოდოლსკი. სუხოდოლსკი და მარჯანიშვილმა ხელშექრულება დადეს, რის მიხედვითაც „თავისუფალი თეატრისთვის“¹¹ სუხოდოლსკი ოთხი წლის ვადით კარეტნი რიადში, შჩუკინის „ერმიტაჟის“ შენობას იქირავდა. ქრთ დროის, ამ შენობაში მოსკოვის სამხატვრო თეატრმა დაიწყო მოღვაწეობა.

„თავისუფალი თეატრის“ მსახიობის ნ. მონახოვის აზრით: ბევრს სჯეროდა რომ „მდიდარი ადამიანი“, რომელიც თეატრს აფინანსებდა მეცენატი იყო. ეს სიმართლეს არ შეესაბამებოდა. მოსკოვში სუხოდოლსკი პოპულარული იყო, როგორც თამასუქის გამნაღლებელი.

სინთეზური თეატრის პერსექტივამ, სუხოდოლსკი გაიტაცა და მან დიდი ხარჯი გაიღო, იმ რწმენით, რომ ამ ხარჯებს დაფარავდა. „შესაძლოა, რომ მარჯანოვმა მას მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მაგალითი მოუყვანა, რომელიც თავდაპირველად დეფიციტური იყო, და მერე, თავისი მდგომარეობის გამაგრების შემდეგ, აქციონერებს კარგ დივიდენტებს აძლევდა. როგორც ჩანს, სუხოდოლსკი დარწმუნდა, რომ ამ თეატრიდან სარგებელს თთქმის დაუყოვნებლივ მიიღებდა“¹⁰.

ვ. პ. სუხოდოლსკიმ თეატრის ორგანიზაციისთვის განუსაზღვრელი ხარჯები გაიღო. „თავისუფალი თეატრის“ მსახიობი ო. გოლუბევა წერს: „.... თუმც თავიდანვე ნათელი იყო, რომ ასეთი თეატრი უახლოეს დროში დანახარვებს ვერ აანაზღაურებდა და დიდი ზარალი გარდაუგალი იქნებოდა“¹¹. კოტე მარჯანიშვილმა სუხოდოლსკის თეატრის საქმიანობაში ჩარევა აუკრძალა და მას ერთადერთი უფლება დაუტოვა: „საკუთარ ლოგაში სპექტაკლზე და ღია გენერალურ რეპეტიციაზე დასწრება“¹². კოტე მარჯანიშვილის „თავისუფალი თეატრი“ ახალგაზრდული და ხალისიანი, არტისტული სულის ადამიანებს უნდა შეექმნათ. ამგვარი ადამიანები, საქმეს გულგრილად, ხელოსნურად ვერ მოეკიდებოდნენ.

კ. მარჯანიშვილისა და დირიჟორ კ. ს. სარაჯევის (სარაჯიანი) საზღვარგარეთ გამგზავრება მოვლენად იქცა. კოტე მარჯანიშვილი ბერლინში ოპერეტის დასადგმელად ცნობილ გერმანელ რეჟისორთან მაქს რეინცარდტან მოლაპარაკებას აწარმოებდა, რომელიც ერთ დადგმაზე დათანხმდა; ფლორენციაში – გორდონ კრევთან, რომელმაც ძალიან დიდი თანხა მოითხოვა (დადგმაში 30. 000 მანეთი); პარიზში შეხვდა სამხატვრო თეატრის ყოფილ რეჟისორს ა. ა. სანის (შენბერგი), რომელიც დაითანხმა „თავისუფალი თეატრში“ მუშაობაზე. მონტე-კარლოში მომღერალ ლიდია ლიკონგსაიასთან და ფერერო შალაპანთან მოლაპარაკება უშედგებოდ დამთავრდა. სამხატვრო თეატრს ამ შემოქმედებთან კარგი ურთიერთობა ჰქონდა.

კ. მარჯანიშვილმა საფრანგეთში შეიძინა მუზეუმში დაცული კლასიკური ფრანგული ოპერეტების ასლება. ლონდონში, ფლორენციაში, ვარშავაში, ვენაში საოპერეტო დადგმებს გაეცნო. კ. მარჯანიშვილის ყოველ ნაბიჯს რუსული პრესა სენსაციურად ეხმაურებოდა, რომელიც თავისდაუნებურად „თავისუფალი თეატრის“ რეკლამაც იყო. კ. მარჯანიშვილმა ევროპაში, შარლოტენბურგის ოპერაში განათების

სისტემა შეისწავლა, მიუწენდი სცენაზე ორკესტრის სათავსოს ახალ მოწყობილობას გაეცნო.

შეკინის „ერმიტაჟის“ თეატრის გადაკეთებაზე 200. 000 მანეთი¹³ დახარჯეს. ნ. მონახოვი კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორული ფანტაზიით აღფრთოვანებულია, მაგრამ თვლის, რომ საქმით გატაცებული და ენთუზიაზმით შეცყრობილი „...ის ხშირად კარგავდა ზომიერების გრძნობას და შეეძლო მრავალი შეუსაბამობის ჩადენა. ასე, მაგალითად, ოთხი წლით არენდით აღებული სხვისი შენობის რემონტისთვის მან 200. 000 მანეთის დახარჯვა მოახერხა, ანუ თანხა, რომელიც იმ დროს ახალი თეატრის აშენებას ეყოფილა“¹⁴.

თეატრი გადააკეთეს. მოაწყვეს მაშინდელი რუსეთისთვის ჯერ კიდევ ახალი – მბრუნავი სცენა, შესანიშნავი განათება რამპის გარეშე – ესეც სიახლე იყო. ორკესტრი სცენის ქვეშ განათავსეს, საუკეთესო აკესტიკისთვის განსაკუთრებული მოწყობილობებით, ესეც სიახლე იყო. უცხოეთიდან გამოიწერეს შესანიშნავი „მზე“, რომელიც ნამდვილი მზის სინათლის იღუზიას ქმნიდა.

1913 წლის მთელი ზაფხული მარჯანიშვილი თეატრის საორგანიზაციო საქმეებით დაკავდა. მოელაპარაკა რუს მსახიობებს, მხატვრებს, მუსიკოსებს. მსახიობების მოწყვეტისას კოტე მარჯანიშვილი უპირატესობას აძლევდა მათ ვინც მონაწილეობას მიიღებდა დრამაში, ოპერეტაში, პანტომიმაში. უზარმაზარი დასი მოიცავდა საოპერო მომღერლებს, დრამის მსახიობებს, დიდ გუნდს, მრავალრიცხვოვან ბალეტს. მსახიობების გარდა კოტე მარჯანიშვილმა „თავისუფალ თეატრში“ მიიწვია: რეჟისორები, დირიჟორები, კომპოზიტორები. თეატრს ჰყავდა მუსიკალური ნაწილის გამგე, სამხატვრო ნაწილის გამგე, ლიტერატურული ნაწილის გამგე, ბალეტმაისტერი, პლასტიკისა და რიტმიკის პედაგოგი.

ორკესტრის წევრების უმეტესობა პრაღიდან მიიწვიეს. თავდაპირველად ორკესტრში რუსი მუსიკოსები უნდა ყოფილიყვნენ, მაგრამ როცა მოსკოვის ორკესტრანტებმა გაიგეს, რომ თეატრს მდიდარი მეცნიაზო აფინანსებდა უსაშველიდ დიდი ანაზღაურება მოინდომეს. მაშინ მარჯანიშვილმა მოსკოველ მუსიკოსებზე უარი თქვა და სანდო პირი გააგზავნა პრაღაში, რომელმაც ახალგაზრდა ჩეხი მუსიკოსებისაგან ორკესტრი შეკრიბა. ამ სვლით კოტე მარჯანიშვილმა მოსკოველი ორკესტრანტები აიმხედრა. ასე აღმოჩნდა „თავისუფალ თეატრში“ 120 პირველზარისხოვანი ჩეხი მუსიკოსი. ორკესტრს ხელმძღვანელობდა კ. ს. სარაჯევი.

თეატრში სამედიცინო-სანიტარული განყოფილება შეიქმნა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ახალგაზრდა ექიმი ნიკოლოზ (კაკო) გამრეკელი.

გ. ხარატიშვილის ინფორმაციით: კ. მარჯანიშვილმა „თავისუფალ თეატრში“ მოსკოვის უმაღლესი სასწავლებლის რამდენიმე ქართველი სტუდენტი თანამშრომლად ჩარიცხა და ყოველ თვე ხელფასს უზდიდა. ექიმ კ. გამრეკელის გადმოცემით, „თავისუფალი თეატრის“ თანამშრომლებად ირიცხებოდნენ სტუდენტები: გრიშა ჯაფარიძე, ირაკლი ამირჯაიძე, სერგო ვაშაბეგი, ელენე ყანაველი, გიორგი ჭურციკიძე, ბაბო გამრეკელი და სხვები.¹⁵

„თავისუფალი თეატრის“ ჩამოყალიბების პროცესში, 1913 წლის 6-7 აპრილს კ. ს. სტანისლავსკი სამხატვრო თეატრის მსახიობ ო. ვ. გზოვსკაიას წერს: „...მარჯანოვმა საიდანდაც იშოვა უზარმაზარი ფული და [...] აქეთ-იქით აპნევს, შეძლებისდაგვარად ყველას თავისკენ იბირებს. სანინს 15 ათასი დაუნიშნა (უკვე იჩხუბეს, და არ ელაპარაკება, და ერთმანეთს არ ესალმებიან). კორნეს – ექვსი ათასი (სამხატვრო თეატრიდან „თავისუფალ თეატრში“ გადასვლის გამო კ. ს. სტანისლავსკი ა. კორნეს ათი წელი არ ელაპარაკებოდა – მ. ტ.), მკერავ მარია ფროლოვნას – 4 ათასი, ლეონიდოვს სთავაზობდა თითქმის 25 ათასს. ამას წინათ საუზმობდა ვიღაცასთან, რომლის გადმობირებაც უნდოდა, და მას 30 მანეთის ანგარიში მიუტანეს. მისი ხელები იძღვნად მიეწვია ფერადი ქადალდის ფულებს, რომ 30 მანეთის გადასახელად ის იღებს ორ ასმანეთიანს.

აი, მოგიყვენ ყველა ამბავი და ჭორი“¹⁶.

1913 წლის 19 აპრილს (2 მაისი) ფ. შალიაპინი კვიპროსზე წერს გორგის: „მომავალ წელს ჩვენთან, მოსკოვში კიდევ ერთი თეატრი იხსენება, რომელსაც „თავისუფალი თეატრი“ ერქმევა. დიდი ფული იშოვეს, შეკრიბეს უზარმაზარი დასი, მოაწყვეს სინჯები – სინჯებზე 1000-მდე ადამიანი იყო. ბოლოსდაბოლოს, ამოირჩიეს ყველაზე ნიჭიერნი და ითამაშებენ ყველაფერს, ოპერას, ოპერეტას, კომედიას, დრამას და ტრაგედიას. ღმრთმა ხელი მოუმრთოთ, მაგრამ ამ წამოწყებას სკეპტიკურად ვუფურებ“¹⁷. შალიაპინს მიაჩნდა, რომ ამ საქმის დაწყება სკოლის გარეშე გამნელდებოდა.

შეიქმნა კომისია. სინჯები თეატრალურ სასწავლებელში მისაღებ გამოცდებს გავდა. ახალგაზრდა მსახიობებს იმპროვიზაციულ ეტიუდებს აძლევდნენ – ომებზე და ისე აფასებდნენ. ამოწმებდნენ

რიტმის შეგრძებას, სმენას და პლასტიკურობას. პრესა წერდა: „ახლად მოსულ მსახიობებს აშინებენ შავი ტარაკნებით, ახლობელი ადამიანების სიკვდილის შეტყობინებით; ბალერინას სიმღერას აიძულებენ, ტრაგიკოსს – ცეკვას, კომიკოსს კი „ჰამლეტიდან“ მონოლოგს აკითხებენ“.

მაღლე სინჯები რეპეტიციებით და გუნდის ვარჯიშებით შეიცვალა. შჩუკინის თეატრის დიდ შენობაში მეცადინეობები ყველგან მიმდინარეობდა. საათებზე და წუთებზე გათვლილი განრიგით დაკავშეული იყო: სცენა, ორი ავანლოფა, დიდი და პატარა ფოიე, ვერანდა, ე. წ. იურილიული შეკრების ოთახი, საკოსტუმო, დირექტორის კაბინეტი.

მსახიობი ვ. ლ. იურენეგას ცნობით: „თავისუფალ თეატრში“ კოტე მარჯანიშვილს უზარმაზარი კაბინეტი ჰქონდა. ოთახის შუაგულში „ჰიპერბოლურ“ საწერ მაგიდაზე გადაფარებული უვირფასესი, თხელი მწვანე მაუდის კიდეები დაუდევრად ძირს უშვებოდნენ. მაგიდაზე დაზღვავებული იყო ნახაზები, ნახატები. „ყველგან ფანქრების გროვაა, და იმხელა სიდიდის, რომ აქამდე და მის შემდეგაც ცხოვრებაში ერთხელაც არ მინახავს.“ მაგიდის ცენტრში მარმარილოს გიგანტური სამელნე იდგა. მის გარშემო, როგორც სამელნის დამატება, დიდ სივრცეზე „მიცოცავდენ“ მძიმე მარმარილოს მტაცებლები – ვეფხვები, ტახები, მარტორქები, ლომები. „მათი დაღჭენილი ხახები, უშვები, გამოსული ბრჭყალები გემუქრებოდნენ, მაშინ როცა კონსტანტინე ალექსანდრეს ძე მაგიდასთან, უზარმაზარ სავარძელში მშვიდად ჩაძირულიყო. ამ უზარმაზარ საგნებში ის გეჩვენებოდათ ძალზე ჰატარა. კაბინეტის კუთხეში მოთავსებული იყო ლიტავრები, რომლებზეც გაზეთებში წერდნენ. გაკეთებული განსაკუთრებული შეკვეთით, ასევე ზორბა ზომის, მოჭედილი მბრწყინავი საილენით, ისინი გამოსცემდნენ უჩვეულო ხავერდოვან ბგერებს და საარაკო ფული ღირდა. მარჯანოვმა, უღრადობის დემონსტრირებისთვის, ლიტავრებს დაღლილად ჩამოარტყა. ...ლიტავრების გამოყენება თეატრში ვერ მოსწრეს“¹⁸.

კოტე მარჯანიშვილმა შეიმუშავა „თავისუფალი თეატრის“ შინაგანწესი:

„მოქმედების მსვლელობისას მოითხოვება კულისებში სამარისებული სიჩუმე. პირებს, რომელნიც მიმდინარე მოქმედებაში არ მონაწილეობენ, უპირობოდ ეკრძალებათ სცენაზე ყოფნა.“

...თეატრის საიდუმლოებების, მისი ჩანაფიქრების, ძიებების შენახვა – ყველა მოსამსახურის ერთ-ერთი უმთავრესი მოვალეობაა.“ მთავრდებოდა თავისებური მიმართვით „თავისუფალი თეატრის“ თანამშრომლებისადმი: „ჩვენს წინაშეა დიდი, სერიოზული და ძალზე საპასუხისმგებლო საქმე. ყოველი ჩვენგანის ხელში ჩვენი მომავალია, ჩვენი ბედი და ჩვენი ახალგაზრდა თეატრის ბედი.

არ შეგვიძრალებენ. აი რატომ უნდა გავერთიანდეთ, მუდმივად დავეხმაროთ ერთმანეთს და გვახსოვდეს, რომ ჩვენი პირველი გამარჯვებაა – დისციპლინა. ეს შინაგანი დისციპლინაა, ეს სიყვარულია და ერთგულება ჩვენი სიცოცხლის წყაროსთან.

დაე, გვწყვალობდეს ღმერთი სიყვარულში და ბოლომდე რწმენაში. ქ. მარჯანივა“¹⁹.

„თავისუფალი თეატრის“ კულისების ატმოსფერო ოპერეტის თეატრისაგან განსხვავდებოდა: ყველგან გამეფებული იყო სიჩუმე, სისუჟთავე, უჩვეულო თავაზიანობა და თეატრის ნებისმიერი სამუშაოსადმი ყურადღება. ნ. მონახოვი წერდა: „ისეთი შეგრძება მქონდა, რომ თითქოს გატყავებული, ცუდად გაწყობილი ოთახიდან მშვინირ, მყუდრო, კომფორტულ სასტუმრო ოთახში მოვხვდი.

ასეთ ატმოსფეროში მუშაობა ნამდვილი სიამოვნება იყო. გარშემო არ იყო არც შური, არც ინტრიგები, არც ჭორები. თითოეულის წარმატებას თუ მარცხს მთელი კოლექტივი იზიარებდა“²⁰.

1913 წლის 3 ივლისს, დილით, დაიწყო ორკესტრის რეპეტიცია, მეცადინებობები პლასტიკაში და რიტმიკულ ვარჯიშებში, რეპეტიციები და პარტიების შესწავლა. საღამოს რეპეტიცია ხანდახან პიესის კითხვით იცვლებოდა, რომელსაც მთელი დასი ესწრებოდა. კითხვის შემდეგ იმართებოდა კამათი. ქ. მარჯანიშვილი ყველა რეპეტიციას ესწრებოდა და მუშაობაში უშუალოდ მონაწილებდა. ამავე დროს თვალყურს ადევნებდა მაყურებელთა დარბაზის გადაკეთებას, სადეკორაციო სახელოსნოს მუშაობას, სამკერვალო სამქროებს...

რამდენიმე სპექტაკლის რეპეტიცია ერთიდროულად ტარდებოდა. სპექტაკლისათვის ორ შემადგენლიბას ამზადებდნენ. დუბლირებით და ძირითად შემსრულებლებთან ერთნაირად მუშაობდნენ.

თეატრის ოფიციალურ გახსნამდე თვენახევრით ადრე „სოროჩინის ბაზრობის“ შავ რეპეტიციებს ფ. შალიაპინი და მხატვარი ქ. კოროვინი ესწრებოდნენ. შალიაპინი ცალკეული სცენებისა და სპექტაკლის დეტალების განხილვაში მონაწილეობდა, ზოგიერთ შემსრულებელთან

როლების დამუშავებაზე და ინტერპრეტაციაზე ისაუბრა. მან თავისი „რემარკების“ დასამტკიცებლად იძღვრა ჩერევეგის („სოროჩინის ბაზობის“ პერსონაჟი) ერთ-ერთი არია. რეპეტიციის მონაწილეთა თხოვნით შალიაპინმა შეასრულა დონ ბაზილიოს არია იტალიურად და სიმღერა «Помни, я еще молодушкой была» თავისი აკომპანიმენტით. როცა თეატრს ტოვებდა შალიაპინმა „ხელოვნების თავისუფლებაზე“ სიტყვა წარმოსთქვა. ამით მიესალმა ახალი თეატრის ხელმძღვანელებს: კ. მარჯანიშვილს, ა. სანინს და იუ. სახნოვსკის. მისი აზრით, ისინი შემოქმედებაში ხელოსნობას, გულგრილობას და ფორმალიზმს გაურბიან. ახალი წამოწყების მხარდაჭერისთვის, მარჯანიშვილმა თეატრის სახელით შალიაპინს მაღლობა გადაუხადა.

ე. გუგუშვილის ცნობით: უზარმაზარ თეორ ფურცლებზე სტამბურად იბეჭდებოდა თეატრის ერთყვირიანი „სავარაუდო სამუშაო განრიგი“ და კოლექტივის ყოველ წევრს ურიგდებოდა. ამ თავისებურ „სამახსოვროებში“²¹ თეატრის სხვადასხვა სახის სამუშაო აღინუსხებოდა: რეპეტიციები, სპექტაკლები, პრემიერები, დასის საერთო შეკრებები; ოუწყბოლენები რეჟისორების საუბრებზე კოლექტივთან შემოქმედებით და საორგანიზაციო საკითხებზე, სარეჟისორო მმართველობის სხდომათა შესახებ, ლექცია-საუბრებზე (რუსული და საზღვარგარეთული კულტურის მოღვაწეების შესახებ). კოტე მარჯანიშვილმა შემოიკიბა იმ დროის მოდური ლიტერატორები და პოეტები კ. დ. ბალმონტის მეთაურობით.

„თავისუფალი ოეჭრის“ ფოიეში მყუდრო ავეჯი იღვა. ტახტებზე ლამაზი ბალიშები „ეყარა“. ტახტების წინ, მაგიდებს აბრეშუმის აბაფურიანი ელექტრონული ნათურები და ცოცხალი ყვავილები ამშვენებდა. ცოცხალი ყვავილები ბჯენებზეც იღვა. იატაკზე რბილი მაუდი გადაკრეს. სპექტაკლის დაწყების წინ ფოიეში და მაყურებელთა დარბაზში სურნელოვან წყალს აკურებდნენ. თეატრში შემოსული მაყურებელი ვესტიბულის და დერევნების ატმოსფეროთი გაოცებული, მქრქალი, მშვიდი განათებით მოხიბლული დარბაზში შედიოდა. სპექტაკლის დაწყებას იუწყებოდა ნელ-ნელა მიმქრალი შუქი და არა ზარი. მაყურებელთა დარბაზი იყო სადა, მოხერხებული სავარდლებით, რომელშიც მშვიდად შეგძლოთ დაჯდომა — მეზობელს ვერ წამოედებოდი. დარბაზს ამკობდა ფარდა, რომელზეც გამოხატული იყო კ. სომოვის ესკიზის მიხედვით შექმნილი აბრეშუმის სხვადასხვა

ფერის ნაჭრებისაგან დაამზადებული აპლიკაციური ნამუშევარი. ამ ფარდაზე, სამი თვე 40-50 მქარგველი ქალი მუშაობდა. ფარდა გამოხატავდა მხიარულ სამასკარადო ზეიმს — სცენას კომედია დელ არტედან (Kommedia dell'arte). ამ ნამუშევარში მხატვარს ვ. სუხოდოლსკიმ 15. 000 მანეთი გადაუხადა. („თავისუფალი ოეჭრის“ დახურვის შემდეგ ეს ფარდა ვ. სუხოდოლსკის დარჩა, რაც მას 1917 წელს სხვა ქონებასთან ერთად ნაციონალიზაციის წესით ჩამოართვეს. მოგვიანებით, ფარდა მოსკოვის ქალაქის საბჭოს აღმასკომის დადგენილებით საქართველოს თეატრალურ მუზეუმს გადასცეს.)

მაყურებელი სპექტაკლის დაწყებამდე რამდენიმე წუთით ადრე მოღილდა, რათა მშვიდად დაეთვალიერებინა სომოვის ფარდა. როცა ეს ფარდა აიწეოდა, მის უკან მეორე, მშვიდი ფერის, გლუვი მაუდის ფარდა ეკიდა: „ყოველ აქტში ეს ფარდა გაიწეოდა ხოლმე, ხოლო სომოვის ფარდა კიდევ ერთხელ სპექტაკლის ბოლოს ეშვებოდა“²².

„თავისუფალი ოეჭრში“ მრავალი ნაწარმოებების განხორციელებას ვარაუდობდნენ.

(გაგრძელება იქნება)

1. Н. Петров, Короткие встречи, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст.405
2. Г. Крыжицкий, К. А. Марджанов и русский театр, Москва, всероссийское театральное общество, 1958, ст.66
3. Н. Д. Живокини-Марджанишвили, Из Воспоминаний, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст.270
4. Н. Д. Живокини-Марджанишвили, Из прошлого, ст. 60, ფარგლის კოტე მარჯანიშვილის სახელმწ. მუზეუმი – ქმნ №2775
5. А. Коонен, Умение верить в стоящего рядом, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст.301
6. К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст.67

7. Н. Д. Живокини-Марджанишвили, Из прошлого, ст. 61, газеты №2775
8. Н. Д. Живокини-Марджанишвили, Из прошлого, ст. 62, газеты №2775
9. „თავისუფალი თეატრი“ 1887 წელს ანდრე ანტუანმა საფრანგეთში შექმნა და ორი წლის შემდეგ კი ბერლინში მაქს რეინჰარდტმა ჩამოაყლიბა თეატრი სახელწოდებით „თავისუფალი სცენა“ («Вольная [или Свободная] сцена.») მაგრამ ამ თეატრებს მარჯანიშვილის თეატრთან სათაურის გარდა საერთო არაფერი ჰქონდათ. კ. მარჯანიშვილს სინთეზური თეატრის შექმნა უნდოდა.
10. Н. Монахов, Страница из повести о жизни, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст. 372
11. О. Голубева, Его мечтой был свободный театр, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст. 212
12. იქვე.
13. მანეთი (Дიანა) – ტერმინი „რუბლი“, როგორც უზალთუნის ვერცხლის ზოდის (200გ) ნახევრის სახელწოდება აღმოცენდა XIII ს. ნოვგოროდში. XIV ს-იდან იგი გავრცელდა ცენტრალური რუსეთის სამთავროებში. შეაზე გაჭრილი უზალთუნი – მანეთი უზოლდებოდა ათ შაურს. XIV ს-ში, რუსული მონეტების მოჭრის განახლებისას, მანეთმა დაკარგა თავისი წონითი მნიშვნელობა და მხოლოდ საანგარიშო ფულად ერთეულად იქცა. მანეთი იყო სახელმწიფოს ერთანი სისტემის ფულის ერთეული, რომელიც 1534 შეიქმნა რუსეთში. 1704 დაიწყო მანეთის ღირსების მქონე (28 გ) ვერცხლის ფულის მოჭრა, როთაც რუსული მანეთი ევროპის ფულად სისტემაში შევიდა. 1897 მანეთი გადაიყვანეს ოქროს საფუძველზე, I მსოფლიო ომის (1914-18) ბოლოს მიმოქვევაში იყო მხოლოდ გაუფასურებული ქაღალდის მანეთანი.
14. Н. Монахов, Страница из повести о жизни, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст. 373
15. გ. ხარატიშვილი, კოტე მარჯანიშვილი რუსულ თეატრში, თბილისი, გამომც. „ხელოვნება“, 1971, გვ. 98-99
16. К. С. Станиславский, Собрание сочинений, Москва, изд. «Искусство», 1960 г., т. 7, ст. 564
17. Г. Крыжицкий, К. А. Марджанов и русский театр, Москва, всероссийское театральное общество, 1958, ст. 87
18. В. Юрнева, То, чего не забудеш, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст. 511-512

19. Г. Крыжицкий, К. А. Марджанов и русский театр, всероссийское театральное общество, Москва, 1958, ст. 90
20. Н. Монахов, Страница из повести о жизни, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст. 372
21. ვ. გუგუშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, თბილისი, საქართველოს თეატრალური საზოგადოება, 1972, გვ. 200
22. О. Голубева, Его мечтой был свободный театр, К. А. Марджанишвили – Творческое наследие, письма, воспоминания и статьи о К. А. Марджанишвили, Тбилиси, изд. «Литература да хеловнеба», 1966, ст. 213

თვათრის კვლევა ანთროპოლოგიური მეთოდით

როგორც ცნობილია, ანთროპოლოგია (ბერძ. antropos – ადამიანი, logos – მოძღვრება) არის მეცნიერება ადამიანის წარმოშობისა და ევოლუციის, ადამიანთა რასების შესახებ. იკვლევს ადამიანის ფიზიკური ტიპის ვარიაციებს დროსა და სივრცეში, ადამიანისა და მისი რასების წარმოშობის, ჩამოყალიბების და შემდგომში განვითარების შესწავლის მიზნით. ანთროპოლოგია, როგორც დამოუკიდებელი მეცნიერება ჩამოყალიბდა XIX საუკუნის შუა პერიოდში. მისი დამოუკიდებელი დარგებია: ადამიანის მორფოლოგია, სწავლება ანთროპოგნეზის შესახებ, რასამცოდნება. XX საუკუნის II ნახევრიდან ვითარდება კომპლექსი დისციპლინებისა, როგორც აერთიანებენ საერთო სათაურით „ადამიანის ბიოლოგია“. იგი შეისწავლის ფიზიოლოგიურ, ბიოქიმიურ და გენეტიკურ ფაქტორებს, რომელიც ზეგავლენას ახდენს ადამიანის ორგანიზმისა და სხეულის აგებულების ვარიაციებსა და განვითარებაზე. ამავე დროს ეს პერიოდი ბევრი ახალი სამეცნიერო დისციპლინების ჩამოყალიბებით აღინიშნა. ფილოსოფიაში ასეთი ახალი დისციპლინებია: „ფილოსოფიური ანთროპოლოგია“, „აქსიოლოგია“, „კულტუროლოგია“, „განათლების ფილოსოფია“ და სხვა.

ფილოსოფიური დისციპლინების ჩამოყალიბების პარალელურად ყალიბდება ახალი, კერძო, სპეციალური მეცნიერებები. ერთ-ერთი ასეთი სპეციალური მეცნიერებაა „თეატრალური ანთროპოლოგია“, რომლის შემქმნელია ოდინის თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი ეუჯენიო ბარბა. (აქვე მინდა ავლიშნი, რომ ვმუშაოთ ეუჯენიო ბარბას წიგნის – „თეატრის ანთროპოლოგია“ – თარგმანზე).

თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ უნდა განიხილოს თეატრის ისტორია და გნოვითარება ადამიანის ადგილის გათვალისწინებით სამყაროში. აღიარებს რა გონს, რომელიც მართავს სხეულს, სპეციფიკურ ადამიანურ ფერმენად, თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ ადამიანი, ამ შემთხვევაში უნდა შეისწავლოს, როგორც თეატრის შემქმნელი, როგორც ადამიანის ფორმირების სპეციფიური გარემო.

ფილოსოფიურ, ისტორიულ და კულტურულ ანთროპოლოგიაზე დაყრდნობით თეატრალურმა ანთროპოლოგიამ უნდა აჩვენოს, რომ

სხეული კვლევის ერთ-ერთ უმთავრეს მიზანებს წარმოადგენს. მას შეისწავლიან არა როგორც გარკვეული ეთნოკულტურის წარმომადგენელს, არამედ, როგორც მსახიობის შესტის, მიმიკის, სადაც უნდა გავითვალისწინოთ აგრეთვე ნიღბაც, რომელიც შესაძლებელია წარმოდგენილი იყოს სხვადასხვა მასალისაგან: ხისგან, თიხისგან, სხვადასხვა ფერის გრიმით (ხშირ შემთხვევაში ნიღბაც სხეულის „გაგრძელებად“ გვევლინება. მეიერპოლდი წერდა: „ნიღბაც, შესტი და მოძრაობა, განუყოფელი ნაწილია და დაკავშირებულია ბალაგანთან, სანახაობასთან, სადაც სხეულის დინამიკა რეგულირდება ნიღბის ტრადიციასთან“¹), ზოგადად პლასტიკის თავისებურებათა გამოშესტველად, აგრეთვე შეისწავლიან, როგორც უნივერსალურ ტრანსკულტურულ მოცულობას, რომელიც ერთნაირია კულტურათა ინვარიანტულ სისტემაში. აღსანიშნავია ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა და ზოგჯერ პარალელურ კულტურაში, მსგავსი ვითარებანი ყოვლითვის ურთიერთზეგავლენის შედეგი არ არის, რომ შევადაროთ დასავლეთისა და აღმოსავლეთის კულტურა, საგულისხმო პარალელებს აღმოვაჩენთ, მაგრამ ისინი, როგორც წესი მსგავსი სოციალ-ეკონომიკური, ტექნიკური თუ კულტურული დონის შედეგია და არა ურთიერთზეგავლენის.

თეატრის ანთროპოლოგია ითვალისწინებს ადამიანის საქციელის შესწავლას მაშინ, როდესაც წარმოდგენისას იგი იყენებს საკუთარ ფიზიკურ და გონებრივ რესურსს და იქცევა ყოველდღიური ცხოვრებიდან განსხვავებული პრინციპების შესაბამისად, რასაც თეატრალურ სამყაროში სამსახიობო ტექნიკას უწოდებენ, „მსახიობი, ხომ ესაა ადამიანი, მომუშავე საკუთარი სხეულით“².

„თეატრის ანთროპოლოგიის საერთაშორისო სკოლის საქმიანობა წარმოადგენს სხეულის დამატებითი გამოყენების პრინციპების შესწავლას და მის მისადაგებას მსახიობის სამუშაოსთან“³. ასე რომ, თეატრის ანთროპოლოგია ეს არის ადამიანის სოციო-კულტურული და ფიზიოლოგიური ქცევის შესწავლა შესრულების დროს. სხვადასხვა ადგილის, დროისა და ტრადიციისათვის დამახასიათებელი სტილისტური ფორმების მიუხდავად, სხვადასხვა შემსრულებლებს გააჩნიათ საერთო პრინციპები. თეატრის ანთროპოლოგიის პირველი ამოცანაა თვალი მიაღწენოს ამ პერიოდულ პრინციპებს. ისინი არ ადასტურებენ „თეატრის მეცნიერების“ არსებობას და არც რამოდგნიმე უნივერსალურ კანონს. ისინი მხოლოდ

რამდენიმე კარგ „რჩევას“ წარმოადგენენ, სცენური პრაქტიკისათვის საჭირო ინფორმაციას. როდესაც რანდენიმე „პარგ რჩევაზე“ საუბარი, იქმნება ილუზია, რომ საქმე ეხება რაიმეს, რაც ნაკლებად ღირებულია ტერმინ „თეატრის ანთროპოლოგიასთან“ შედარებით. მაგრამ შესწავლის რიგი სფეროები – მაგალითად რიტორიკა და მორალი ანდა თუნდაც ქცევის შესწავლა ასევე წარმოადგენენ რამდენიმე „კარგი რჩევის“ მაგალითს.

სხვადასხვა ადგილის, დროის და ტრადიციის მიუხედავად, სხვადასხვა შემსრულებლებს გააჩნიათ საერთო პროცესი. ეს პრინციპი ერთი საერთო წერტილი – რიტუალია, რომელიც ყველა ერის ისტორიის საუჟღველშივე ძევს. რიტუალური ფორმები, ხომ უფელესი ხელოვნების წინარე სახეა. რიტუალი კი, როგორც ცნობილია, პირდაპირ უკავშირდება თეატრს, სათეატრო ხელოვნებას. რიტუალის შექმნის მექანიზმი ხომ „მიმზისი“, „მიბაძვაა“, რაც ამავე დროს თეატრალური წარმოდგენის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი საშუალებაა. არისტოტელე იზიარებდა სამართლიან შეხედულებას, რომ თამაში და მისწრაფება წაბაძვისკენ სულის ყველაზე უფრო აღრინდელი და ელემენტარულ აღზნებას მიეკუთვნება.

განვითარების ისტორიით, ის უფრო ხნიერია, ვიდრე რელიგია. წაბაძვა თამაშით, რომელმაც შექმნა რიტუალი, საიდანაც წარმოიშვა სათეატრო ხელოვნებები, რამაც ჩვენამდე მოაღწია ფრესკის ან კედლის მხატვრობის სახით, ქვაზე გამოხატულმა თუ გამოქანდაკებულმა, სადაც ადამიანის უქსტიკულაცია და მოძრაობა დაფიქსირებული, რომლის საწყისი ადამიანის სხეულია. ერთ შემთხვევაში ტომში მხიარულება იფერქებდა, ცეკვა-თამაში იმართებოდა წარმატებული ნადირობისა თუ სხვა ტომთან ბრძოლაში გამარჯვების შედეგად, მეორე შემთხვევაში – ადამიანის სიკვდილი, მისი დაკრძალვის ცერემონია თავის მხრივ ითხოვდა პირველი შემთხვევისაგან განსხვავებულ უქსტიკულაციას, სადაც გამოიხატებოდა გლოვა, მწუხარება. იყო შემთხვევები, როცა ესა თუ ის ტომი სკეციალურ რიტუალებს მართავდნენ, რათა დაემშვიდებინათ საიდუმლოებით მოცული ბუნების დემონების გული და ამით თვიდნ აეცილებინათ გვალვა თუ წყალდიდობა. პირველყოფილი ტომები ცერემონიული ვედრებით, მსხვერპლ შეწირვით, აღგზნებული, თავბრუდამზევი მოძრაობებითა და ცეკვით ცდილობდნენ ღმერთთან მიახლოებას. სწორედ თითოეული მათგანის მიერ განხორციელებულ

თამაშობებში ჩანს თვით ეპოქა და ხალხი. ცივილიზაციის განვითარებასთან ერთად, რა თქმა უნდა, ვითარდებოდა ამგვარი წარმოდგენა–თამაშობები, რომლებიც თავის მხრივ სხვა დატვირთვას იძენდა, თუმცა სხეულის ენა თითქმის უცვლელი რჩებოდა.

ჰელმუტ პლესნერი ნაშრომში „ანთროპოლოგია და ქცევის თეორია“⁵ განიხილავს ადამიანში არსებულ ორ სხეულს, სხეულს ბუნებრივს, რომელსაც ყოველწამიერ ვხვდებით და ვხედავთ ყოფაში და სხეულს განკუთვნილს ხელოვნებისათვის, კულტურისათვის, რომელსაც იგი ესთეტიკურად ორგანიზებულს უწოდებს და რომელიც მხოლოდ და მხოლოდ მსახიობისა და მოცეკვავის პრივილეგიად რჩება, მნიშვნელოვანია ისიც, რომ თავად რიტუალიც ინტერპრეტირდება, როგორც „ქსოვილები თამაში“. მგვარად, როგორც უკვე ავლინიშნე, რიტუალი თამაშის საწყის ელემენტებს შეიცავდა და აქედან გამომდინარე მჭიდროდ უკავშირდება თეატრალურ ხელოვნებას, რომლის დახმარებითაც ადამიანი თავისი სხეულის ბატონი ხდება. უქსტიკულაციისა და ქმედების/მოძრაობის ხელოვნების წყალობით ადამიანი სხვა პერსონის, გმირისა თუ პერსონაჟის შექმნებით ხდება. სხეულის ფლობა, „მაგიური სახის“ შექმნა პრე-ისტორიული წყაროებიდან უკვე მოგვპოვება, რომელიც ჩვენამდე შემონახულია ძირითადად, როგორც არქეოლოგიური ნიმუშების სახით, მაგრამ არსებული ისტორიული (ანთროპოლოგიური) წყაროების კვლევის საშუალებით ჩვენ შეგვიძლია შევისწავლოთ და ქრონოლოგიური სახით დავალაგოთ ის საწყისი და განვითარება, რომელსაც თეატრალური ანთროპოლოგია ეწოდება.

„თეატრალური ანთროპოლოგია ებებს საჭირო მიმართულებებს უნივერსალური პრინციპების ნაცვლად – წერს ბარბა – მას არ გააჩნია მეცნიერებისათვის დამახასიათებელი ზომიერება. მას გააჩნია აბბიცია აღმოჩინოს ცოდნა, რომელიც შესაძლებელია გამოადგეს შემსრულებელს თავის საქმიანობაში. მისი მიზანი არ არის კანონების დადგენა, იგი უფრო ქცევის კანონებს შეისწავლის, რასაც შედეგად მოაქვს სცენური პრაქტიკისათვის საჭირო ინფორმაცია“⁶. ქქდან გამომდინარე პრე-ისტორიული მაგალითებიდან მოყოლებული დღევანდელი დღის ჩათვლით მოპოვებული და გაშიურული საშემსრულებლო ხელოვნება უფრო ფართო დიაპაზონით გვაძლევს შანს შევინარჩუნოთ და განვავითაროთ სათეატრო ხელოვნების ესა

თუ ის ელემენტები, ტრადიციები, მოვახდინოთ შერწყმა ჩვენი და სხვა ერების კულტურული ადათ-წესებისა, ხელოვნების ნიმუშებისა.

თეატრს მეორეს მხრივ შეუძლია ღია იყოს სხვა თეატრების გამოცდილებისათვის, არა იმ მიზნით, რომ მოახდინოს დადგმის სხვადასხვა ხერხების ერთმანეთში არევა, არამედ იმისათვის რომ გამოძებნოს საერთო პრინციპები და მოახდინოს მათი გადაცემა საკუთარი გამოცდილების გზით. ამ შემთხვევაში, მრავალფეროვნებისადმი გახსნილობა არ ნიშნავს მაინცადამაინც აღრევას. პირიქით იგი თავიდან აგვაცილებს სტრილური იზოლაციის რისკს. საერთო პედაგოგიური საფუძვლის შესაძლებლობის განხილვა აბსტრაქტულ და თეორიულ დონეზეც კი, არ ნიშნავს თეატრისადმი საერთო დამზადებულების ქონას. „ხელოვნების სხვადასხვა დარგები – წერდა დეკრო – თავიათი პრინციპებიდან და არა შედეგებიდან გამომდინარე ჰგვანან ერთანეთს“⁷.

„თეატრის ანთროპოლოგია სწორედ ამ პრინციპების შესწავლას ცდილობს. იგი დაინტერესებულია მათი შესაძლო გამოყენებით, და არა ნამდვილ ან სავარაუდო მიზეზებში, რომლებიც ახსნიდნენ მათ მსგავსებას. ამ პრინციპების ასეთი შესწავლა წაადგება ორივე დასავლელ და აღმოსავლელ შემსრულებელს, მათ ვისაც კოდიფირებული ტრადიცია გააჩნია და მათაც, ვინც უჩივის მის არ ქონას“⁷.

ამიტომაც, ჩემი შრომის, „თეატრის კვლევა ანთროპოლოგიური მეთოდით“, ძირითადი მიზანია ქართული თეატრის კვლევა ანთროპოლოგიური მეთოდით, ანთროპოლოგიური სკოლების კვლევის კვალდაკვალ.

ქართულ თეატრმცოდნეობაში არსებობს დიმიტრი ჯანელიძის კვლევები „ქართული თეატრის ხალხური საწყისების“ შესახებ, რომელიც განხილება როგორც თეატრის ისტორიად, როგორც არქეოლოგიურ და ფილოლოგიურ ნაშრომად. დღევანდელი რეალობიდან გამომდინარე ვთვლი, რომ აუცილებელია მოპოვებული მასალის გადატეშვება და მისი შესწავლა თეატრის ანთროპოლოგიის კუთხით. სანახაობრივი კულტურის მასალები ავტორს ისე აქვს შერჩეული, დალაგებული და განხილული, რომ შესაძლებელია სანახაობრივი შემოქმედების განხილვა ანთროპოლოგიური თვალთახდვით. საშუალება გვეძლევა შევქმნათ სქემა ქართული სანახაობრივი კულტურის განვითარებისა რიტუალური თამაშობიდან

დაწყებული დრამატულ განსახიერებამდე. შესაძლებელია პარალელების გავლება ძველი ქართული სანახაობებისა ძველი დასავლეთისა თუ აღმოსავლეთის სარიტუალო ქმედებასთან, თეატრალურ წარმოდგენებთან. შესაძლებელი ხდება განვიხილოთ და შევისწავლოთ დრამატული მსახიობის, მოცეკვავისა თუ მიმის მოძრაობა/უესტიკულაცია, ხმა, ფიზიოლოგია და კოდიფიკაცია, ორგანული სხეული და გონება, ჩაცმულობა, ნიღაბი, მსგავსი პრინციპები და განსხვავებული წარმოდგენები, შემოქმედებითი პროცესი, თეატრალური სკოლები და თეატრალური კულტურა, მსახიობის საგარეულოს მნიშვნელობა დრამატურგიაში, მაყურებელთან ფიზიკური დიალოგი, ისტორიოგრაფია და ა. შ.

1. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть первая. М.: Искусство, 1968. Ср. 67

2. ეფი გროტოვსკი თბილისი. 2008 წელი. გვ. 54-55

3. Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer. Second edition. Translated by Richard Fowler. London and New York. p. 11

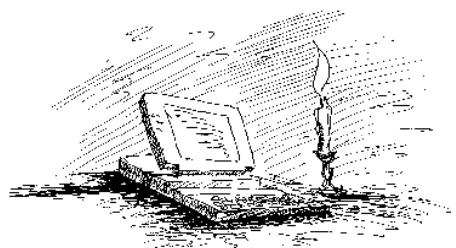
4. არისტოტელეს „პოეტიკა“. თბილისი. 1948წ. გვ. 32

5. Хельмут Плеснер. Проблема человека в западной философии: Переводы/Сост. и послесл. П. С. Гуревича; Общ. ред. Ю.Н. Попова.-М.: Прогресс, 1988. Ср. 44

6. Eugenio Barba and Nicola Savarese, A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer. Second edition. Translated by Richard Fowler. London and New York. p.23

7. იქვე

8. დიმიტრი ჯანელიძე „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“. 1983წ.



ლევ კულებოვის სამონტაჟო კონცეფცია

ეკრანული ნაწარმოებების შექმნაში მონტაჟის როლზე კამათი მისი წარმოშობის მომენტიდან მიმდინარეობდა, რამდენადაც კინოში აღმართ, არცერთ გამომსახულობით საშუალებას ამდენი ცვლილება არ განუცდა როგორც მონტაჟს. მონტაჟი, პირველ რიგში, ეკრანული პროდუქციის სახიერი გადაწყვეტის აგების მარტგანიზებული საწყისია, რადგანაც ეს უკანასკნელი ერთდროულად წარმოადგენს ორი ერთმანეთის გვერდზე ძლიერი კადრების შეერთების ტექნიკურ ხერხსაც და შემოქმედებითი, სავტორო აზროვნების ფორმასაც, ავტორისეული ხედვის გამოხატვის ხერხსაც და მაყურებელზე, მის ინფორმირებულობაზე, ემციურ მდგომარეობაზე, სამყაროს აღქმაზე ზემოქმედების საშუალებასაც.

მივმართოთ XX საუკუნის ბოლოსთვის ჩამოყალიბებულ მონტაჟის ისტორიასა და თეორიებს. საუკუნის დასაწყისში პირველი კინოგადაღებები ერთი წერტილიდან წარმოებდა. ცალკე გადაღებული კადრები ლაგდებოდა მონტაჟურ ფრაგმენტებად, რომლებიც თავის მხრივ წარმოქმნიდნენ სახიერი გადაწყვეტის შინაგან მთლიანობას. ეს საშუალებას იძლეოდა გაეხსნათ გადაღებული მასალის შინარის. მაყურებელმა ეკრანზე მიმდინარე მოვლენების თანაგანცდით ან თავისი თვალთახედვის დაპირისპირებით ისწავლა ეკრანული მოქმედების აღქმა, როგორც რეალობის ნაწილი, გინდ სხვაგვარი, გინდ არარეალური, კონსტრუირებული, მაგრამ მაინც რეალურის.

თანდათან ზღვარი ორ სამყაროს: ეკრანულ და რეალურს შორის წაიშალა. რაც უფრო ნატიფი გახდა მონტაჟი, რაც უფრო ახლოა რეალობის თვალით აღქმა, გაჩნდა მისი ფიქსაციის საშუალება ჯერ კინოფირზე, შემდეგ კი – ციფრულზე, მით უმეტესს, რომ ადვილად სამართავია მაყურებელი, რომელიც უფრო მეტად ემორჩილება მანიპულაციებს.

ძირითადი მონტაჟური თეორიები მუნჯი კინოს პერიოდში ჩამოყალიბდა. ამ პერიოდში კამერა მხოლოდ ერთი წერტილიდან აფიქსირებდა მოქმედებას, მოძრაობას კი კადრების ცვლა ენაცვლებოდა. ხმის არარსებობის გამო ფილმების ავტორებს მუდმივად უხდებოდათ კადრის პლასტიკური გამოშვახველობითი ფორმის ძიება.

ამან პრაქტიკული მონტაჟის სფეროში მნიშვნელოვან აღმოჩენებამდე მიიყვანა კინემატოგრაფი.

ერთ-ერთ ასეთ აღმოჩენად XX საუკუნის 20-იან წლებში ე. წ. კულტურული ეფექტი გვევლინება. მასალის მაქსიმალური გამომსახულობითობის კენ ლტოლვით შეპყრობილმა რუსმა კინორეჟისორმა და პედაგოგმა ლევ კულეშოვმა მონტაჟის მანამდე უცნობი შესაძლებლობები გამოვლინა. კინოს მრავალი პრაქტიკოსისა და თეორეტიკოსის მსგავსად ის მასში ხედავდა თხრობის დინამიური და ლექსიკური ორგანიზების საშუალებას, მოვლენის მოდელის აღდგენის შესაძლებლობებს (ამ პრინციპით დღესაც ამონტაჟებენ მრავალ მოვლენითი ხასიათის სიუჟეტებს). მისმა ექსპერიმენტებმა უჩვენეს, რომ მონტაჟს შეუძლია უფრო მეტად დამოუკიდებელი როლი შეასრულოს: დაარღვიოს ერთი და ააგოს სხვა ლოგიკური კავშირები. აյ ლაპარაკია მოვლენების მიმღინარეობაში უშუალოდ ავტორის „შეჭრაზე“. ეპიზოდების შეჯახებით ან მათი შეპირისპირებით, რეჟისორი ახდენს მაყურებლის აღქმის ფორმირებას.

.... ჩვენ დავრწმუნდით იმაში, რომ კინემატოგრაფის მეშვეობით მაყურებელზე ზემოქმედების ძირითადი საშუალება ის საშუალებაა, რომელიც მხოლოდ კინემატოგრაფისთვისაა დამახასიათებელი, — ეს მოცემული მონაკვეთების შინაარსის არა უბრალოდ ჩვენებაა, არამედ ამ მონაკვეთების ერთმანეთთან ორგანიზება, მათი კომბინაცია, კონსტრუქცია, ანუ მონაკვეთების შეფარდება, მათი თანმიმდევრობა, ერთი თითოეულის თავისთვის Canac vi ebaa¹, — წერდა დ. კულეშოვი.

კულეშოვის სისტემა „მანქანური“ ცივილიზაციით საყოველთაო გატაცების ეპოქაში წარმოიქმნა, მაშინ, როდესაც სამრეწველო წარმოებამ მუშაობის ორგანიზაციის ახალი მეთოდების წყალობით (სტანდარტიზაცია, კონვეირი) ხარისხობრივი ნახტომი მოახდინა, კონსტრუქციით კი მხატვრების თვალში გამოხატვის ყველაზე თანამედროვე, რაციონალური და ქმედითი ფორმის შარავანდედით შეიმოსა.

თავისებურ ნიშნურ კინოებას, რომელსაც დ. კულეშოვი ამჟავებდა, საფუძვლად დაედო ამერიკელი კინორეჟისორის დევიდ უარკ გრიფიტის ინტუიციური მიგნებები (პარალელური მონტაჟის გამოყენება) და აღქმის კანონები ფიზიოლოგიის დონეზე. კულეშოვი ისწავლიდა ადამიანის ფსიქიკური და ფიზიკური მოღვაწეობის უსასრულო

მრავალფეროვნება დაეყვანა ტიპური რეაქციების შედარებით შეზღუდულ რაოდენობამდე, რომელთა ეკრანზე გადატანა ადვილად იყო შესაძლებელი სპეციალურად მომზადებული მენატურების მიმიკის, ჟესტის და მოძრაობის მეშვეობით.

ამგვარი სისტემა მოთხოვდა ესთეტიკური ინფორმაციის ორჯერად „გადაყვანას“: რეჟისორს გადააქვს ფილმის შინაარსი პლასტიკური „შიფრის“ ენაზე, მაყურებელი „კითხულობს“ გამოსახულებას, მოქმედების ფრაგმენტების კონკრეტული შინაარსის და ამ ფრაგმენტების „შეჯახებების“ საკუთარი ემოციური აღქმისგან გამომდინარე. ჩანაფიქრის მნიშვნელოვნობისგან დამოუკიდებლად ფილმის წარმატება მნიშვნელოვანწილად განპირობებული იყო „მენატურების“ უნარით სწორად განესახიერებინათ მაყურებელზე მგრძნობელობითი ზემოქმედების „ანბანის“ ესა თუ ის ელემენტი (პოზა, ღიმიღლი, სასოწარკვეთილობისა თუ სიხარულის, განრისხებულობისა თუ დაუცველობის ჟესტები და ა. შ.), აგრეთვე იმით, თუ როგორ გამოხმაურებოდა მაყურებელი ახალ „კინოანბანს“.

როგორც XX საუკუნის 20-იანი წლების კინემატოგრაფისტების უმეტესობა, დ. კულეშოვიც, კინოს სპეციფიკას მის ღინამიკაში ხედავდა და იმ ფილმებს აძლევდა უპირატესობას, რომლებიც სწრაფი მოქმედებითა და აქტიურად განვითარებადი ინტრიგით გამოირჩეონენ. ღინამიკობა გარკვეული მოთხოვნების დაცვას გულისხმობა: რამდენადც ძირითად ინფორმაციას გამოსახულება იძლეოდა, ის უნდა ყოფილიყო დასამახსოვრებელი, ადვილად წასაკითხი, არ უნდა მოეცვა მეორეხარისხოვანი.

სამწუხაროა, რომ დღეს დ. კულეშოვის ეს საინტერესო დაკვირვებები მივიწყებულია (ან უცნობია!). ფერადოვანი აქცენტი, კადრის არასწორი კომპოზიციური აგება ხომ მომხდარის მიმართ დამოკიდებულების შეცვლას იწვევს, რასაც შეუძლია მოქმედების, მოვლენის არსი დამახინჯოს. უბრალოება (თითქმის გრაფიკული გულცივობა), დეტალების გულმოდგინე შერჩევა, მაქსიმალური ექსპრესიულობა ახალიათებთ დ. კულეშოვის მიერ შექმნილი საუკეთესო ფილმების კადრებს.

თუმცა მასაც კი ყოველთვის არ გამოსდიოდა სასურველი შედეგისთვის მიეღწია. ზოგჯერ მისი ფილმების სახიერი აგების სიმბოლური განზოგადოება წინააღმდეგობაში მოდიოდა კინოგამოსახულების ფოტოგრაფიულ ბუნებასთან: კადრი გადაიქცეოდა

ნიშნად, ფილმი კი კადრების თავცემით გადასცემის მაფურებელი უმაღვე კითხულობდა და იმდაგვარად იყვნენ გაერთიანებულნი, რომ გამორიცხულია მათი სხვაგვარად გაების შესაძლებლობა. შედეგად კულებოვი მივიდა იმ დასკვნამდე, რომ „არც ისე მნიშვნელოვანია მონაკვეთების შინაარსი თავის თავად, როგორც ორი სხვადასხვა შინაარსის მონაკვეთის შეერთება და მათი შეერთებისა და მონაცვლეობის წესი“.²

მთელი რიგი ნაკლოვანებები გააჩნია:

1. გამოსახულება ასრულებს მისთვის უჩვეულო სიტყვის ესთეტიურ ფუნქციებს;

2. ამის შედეგად გარდაუვალია მასალის დეფორმაცია, მონტაჟის ინტერესებისთვის სივრცისა და დროის მთლიანობის გაწყვეტა;

3. გმირების რთული გრძნობითი განცდები, მათ მიერ მომხდარის გააზრება დაყვანილია მიმიკისა და უსტების წმინდა ფიზიოლოგიურ გამოვლენამდე, მსახიობი-მენატურების ელემენტარულ პირობით რეაქციებამდე;

4. მონტაჟი ასრულებს დამხმარე როლს, უზრუნველყოფს კადრების ლოგიკურ კავშირს და გვაცნობებს პირობითი ნიშან-ხედების მთელი სერიის დამაჯერებლობას;

5. ცხოვრების იმიტაციისთვის რეჟისორი იძულებულია რაც შეიძლება მეტად დაშორდეს მას, რომ დაემორჩილოს სახვითი გადაწყვეტის ფერწერული ინტერპრეტაციის მოთხოვნებს.

ასოლუტურად ნათელია, რომ ხმოვანმა კინემატოგრაფმა დაანგრია ლ. კულებოვის კინემატოგრაფიული სისტემა. ხმა, კონკრეტული ფიზიკური რეალობის ელემენტი, არღვევდა სინამდვილის გარდაუვალ დეფორმაციაზე დაფუძნებული ნაწარმოებების ესთეტიურ მთლიანობას (რეჟისორის საუკეთესო ფილმშიც კი „კანონით“ („შე დაშინების თუნდაც ერთი პეტაჟი, რომელსაც არ ექნებოდა სიმბოლური მნიშვნელობა და თავიდან აიცილებდა რეჟისორულ „გრიმს“). ამავე დროს სახასიათოა, რომ სიტყვა-ნიშანს (ტიტრი) ლ. კულებოვი ცნობდა და მნიშვნელობით და არსით უთანაბრებდა კიდეც ჩვეულებრივ პლასტიკურ კადრს. ამაში პირველ ყოვლისა ის

ხედავდა შესაძლებლობას ლაკონურად გამოეხატა გარკვეული, ერთმნიშვნელოვანი გაგება.

რეჟისორის აზრით, რომელმაც ერთ-ერთმა პირველმა მიაქცია ყურადღება დეტალის როლს მაყურებლის აღქმის ორგანიზაციასა და მართვაში, არაფერს შეუძლია ისე ნათლად და სახიერად გადმოსცეს პლასტიკური კადრის ერთმნიშვნელობა, როგორც მარჯვედ მოძებნილ დეტალს. ერთდროულად ის გადაიქცევა მოქმედი პირის ფიზიკურ მოქმედებასა და სულიერ მდგომარეობას შორის დამაკავშირებელ რგოლად და თავის თავზე იღებს მიმდინარე მოვლენის არსის გამხსნელ აზრობრივ ფუნქციას.

ლ. კულებოვი ამტკიცებდა, რომ მხოლოდ სივრცული (ან თხრობითი) მონტაჟი შეესაბამება ადამიანის ფიზიკოზიკურ განსაკუთრებულობებს. მიუხედავდ განვითარების მაღალი დონისა, ადამიანის აზროვნებას უნარი შესწევს მზერის მეშვეობით კონკრეტული უფრო ადვილად აღიქვას, ვიდრე აბსტრაქტული. ადამიანს არ ძალუს დაინახოს და დაიმახსოვროს ყველაფერი, რაც მას გარს ერტყმის. ის მომხდარს აფასებს მხოლოდ გარკვეული დეტალების დახმარებით, რომლებიც მის მეხსიერებას აყალიბებენ და ეხმარებიან თვალი მიადევნოს და მოვლენებს შორის „ჩართოს“ დანარჩენი შუალედური ფრაზები. ის აღნიშნავდა, რომ დეტალები უნდა იყოს ბუნებრივი და ერთადერთი შესაძლებელი მოცემულ სიტუაციებში. მაშინ მაყურებლის ფართო წრისთვის ნათელი და გასაგები გახდება დეტალების ჯაჭვი და სივრცული მონტაჟით ორგანიზებული ლოგიკურად განვითარებადი სიუჟეტი მაყურებლის მიერ აღქმული იქნება ყოველგვარი ზედმეტი დაძაბულობისა და ნერვული გადიზიანების – ნახტომების გარეშე (ლ. კულებოვისგან განსხვავებით ს. ეზენშტეინი დრამატულ მოქმედებას „ნახტომების“ კანონებზე აგებდა). ასეთ პირობებში გამოყოფილი დეტალი სახიერი აგების ელემენტი ხდება და ამავე დროს სიუჟეტის „ძრავის“ როლს ასრულებს.

გარდა ამისა, დეტალი მთლიანის იმ ნაწილს წარმოადგენს, რომელიც სტერეოსკოპულად აღიდებს სივრცეს, გამოყოფს მისგან მთავარს, რაზეც მაყურებლის მზერა ჩერდება. რამდენადაც ადამიანი რეალობას ბევრ რამეში დეტალების საშუალებით წვდგება, მათი შერჩევის სიზუსტის წყალობით ეკრანული ნაწარმოები სინამდვილის რეალისტური არეკვლის ახალ ხარისხს იძებს.

თავად ლ. კულეშოვი თავის ყველა ფილმში როდი იყენებდა ამ აღმოჩენებს. ის კინოხელოვნებაში მეტყველი საშუალებების სინთეზს ხელავდა, მაგრამ მხოლოდ მის პლასტიკურ შესაძლებლობებს გამოყოფდა და თავის ნაწარმოებებს თხრობითი ტიპის მონტაჟის დახმარებით აგებდა. ლ. კულეშოვმა ერთ-ერთმა პირველმა დაინახა მონტაჟში თხრობის დინამიური და ლექსიკური ორგანიზების საშუალება, მისი შესაძლებლობა აღადგინოს მოვლენის მოდელი (რაც სატელევიზიო საინფორმაციო სიუჟეტის აგების საფუძველში დღემდეა შემოჩენილი).

სხვა სიტყვებით, ის თვლიდა, რომ გადაღების დროს აუცილებელია გამოიყოს მხოლოდ აუცილებელი მოქმედების მომენტი მომხდარის გასახსნელად და მაყურებლის ყურადღების კონცენტრირება მოახდინოს ამ მოქმედების დამახასიათებელ არსებით დეტალზე, შემდეგ კი შეაერთოს გადაღებული ხედები გარკვეული მონტაჟური თანმიმდევრობით, სადაც მათი კომბინაცია უმოკლეს დროში მაყურებლის წინაშე გახსნის მომხდარის აზრს. ამის წყალობით მონტაჟი ფრაგმენტებს დინამიურობას მისცემს. დინამიურობა რომ გადმოიცეს, რეჟისორს მიაჩნდა, რომ აუცილებელია კომპოზიციური აგების მეშვეობით გადაღების დროს გამოიყოს მთავარი: გამოსახულება უნდა იყოს დასამახსოვრებელი, ადგილად იკითხებოდეს, არ უნდა შეიცავდეს არაფერს მეორეხარისხოვანს. ამასთან მონტაჟმა ლაკონური გამოსახულების საშუალებით ხაზი უნდა გაუსვას ეცრანზე ნაჩვენებ ამა თუ იმ ფაქტს.

ლ. კულეშოვმა ერთ-ერთმა პირველმა შექმნა მონტაჟის ანბანი. მან მონტაჟი მიიყვანა „ორი ერთმანეთის გვერდზე მდგომი კადრების ჯამამდე“ და დაამტკიცა, რომ, ერთმანეთის გვერდზე მყოფი ორი პლანის (ხედის) შეპირისპირებით, შესაძლებელია შეიქმნას „არარსებული“. მაყურებელს შეუძლია დანახულში დაინახოს „დაუნახავი“. რეჟისორი თვლიდა, რომ მონტაჟის დახმარებით შესაძლებელია მიმდინარე მოვლენის დეფორმირება იმის მიხედვით, როგორი დამოკიდებულება აქვს ავტორს მასალისადმი: „**სხვადასხვა ცვლები, სხვადასხვა კონსტრუქციები – კადრების მონტაჟი – სხვადასხვა აზრს მისცემენ მთელ ეპიზოდს**“.³ ლ. კულეშოვის თეზისს – ქრონიკის მონტაჟი უნდა იყოს მშვიდი, უნდა იქცეს დამარტინულებელ მასალად... მოვლენის დემონსტრაციად – დღემდე არ დაუკარგავს თავისი აქტუალურობა. ლ. კულეშოვმა ერთ-ერთმა

პირველმა განსახლვრა მონტაჟის განვითარების მიმართულება, როგორც ერთ-ერთი წამყვანი საწყისი ახლადწარმოშობილი კონცენისა.

სივრცული მონტაჟის განხილვისას ლ. კულეშოვმა შექმნა მონტაჟის, როგორც შემოქმედებითი ხერხის, პირველი თეორია, რომელიც შემდგომ ვ. პუდოვკინის, ალ. დოვჟენკოს, ს. ეიზენშტეინის თეორიების საფუძვლად იქცა. მონტაჟის ერთ-ერთი სახეობის შესწავლამაც კი წინ წასწია ყველა თეორიული კვლევა.

-
1. Кулешов Л. Искусство кино. Л., 1929. Стр. 16
 2. Кулешов Л. Искусство кино. Л., 1929. Стр. 100-101
 3. Кулешов Л. Новый ЛЭФ, 1927. № 4. Стр. 32

გმირი თუ ანტიგმირი

გმირის ცნება მხატვრულ შემოქმედებაში ერთხაზოვანი და უცვლელი კატეგორია არ არის. ხელოვანი არა მარტო განსაზღვრავს თავისი გმირების ბედს, არამედ ხშირად გმირები განსაზღვრავნ მხატვრული ნაწარმოების ბედს. ეკრანზე ხილულსა და უხილავს შორის კავშირს ხელოვანი და გმირი ერთად ეჭხენ. გმირი თავისთავში აერთიანებს სამყაროს სუბიექტურ და ობიექტურ აღქმას. ხელოვანი გმირის საშუალებით განაზოგადებს მოვლენებს, ხასიათებს, ისტორიულ და სოციალურ ფონს. გმირი თაობისათვის, საზოგადოებისათვის, ეპოქისათვის დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს ატარებს. ყოველ დროს მოაქვს ახალი მხატვრული საშუალებები, ახალი სტრუქტურები, ახალი შინარსი. სამოციანელთა შემოქმედება, სწორედ ამით იყო საინტერესო. შემცირები, ითხელიანი, კოკოჩაშვილი, კობახიძე, რეზვიაშვილი, ესაძე წინააღმდევობებით სავსე სამყაროს ქმნიდნენ ეკრანზე. მათ გმირებს გრძნობათა სიხალისე, აზრის სიღრმე და ზნეობრივი მაგალითის ძალა შესწევთ. მათ შეუძლიათ იყვნენ თვითკრიტიკულები, სისუსტეებიც სჩვევიათ, თამაბად აღიარებენ, როგორც სხვის, ისე საკუთარ შეცდომებს. სამოციანელთა ფილმები მზა რეცეპტებს არ იძლევიან, ხშირ შემთხვევაში მათი ფილმები მრავალწერტილით ან კითხვის ნიშნით მთავრდება. მათვის არ არსებობს დროებითის მონბა, რომელიც მართალია აქტუალური ნაწარმოების ილუზიას ქნის, მაგრამ ვერ ათავისუფლებს ხელოვნების ნაწარმოებს დროის მარწუხებისაგან და ძალიან მაღლე აძველებს კიდეც მას. კინომცოდნე ირინა კუჭუხიძე აღნიშნავს, ქართული კინოს ის ეტაპი, რომელიც იგავმა და უცნაური, აზირებული კაცის ჭვრეტამ და ანალიზმა შექმნა სამოცდაათიანი წლების ბოლოს დასრულდა. მოხდა ისე, რომ იგავის ფორმამ და აზირებული კაცის ესთეტიკამ გარევულ ეტაპზე ქართული კინოს უძეტესი ნაწილი მოიცვა, თითქოს ეროვნული კინოს ფორმად გადაიქცა. მისმა გაბატონებამ გამოიწვია ის, რომ ამ ესთეტიკას უსადაგებდნენ თავის მხატვრულ მიზნებს ისეთი კინემატოგრაფისტებიც, რომლისთვისაც უცხო იყო ეს სამყარო, ამგვარმა წინააღმდევობამ, კრიზისული მდგომარება შექმნა. რა თქმა უნდა ფორმა კი არ განიცდის კრიზისს,

არამედ სიტუაცია, შექმნილი მიმბაძველთა წყალობით, რომლებმაც არ სცადეს საკუთარი გზის მონახვა კინემატოგრაფში. ეკრანი წალეპა ულიმდამო, ჭრელმა, უგემოვნო იგავებმა თუ ახირებულმა ქართველებმა.

პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში შეიცვალა პრობლემათა სფერო, ახალმა დრომ ახალი კითხვები დასვა. ხელოვანი და გმირი ახალ რეალობაში ცდილობენ პრობლემების გადაჭრას. გმირის გარე სამყაროსთან ტოტალურმა გაუცხოებამ, ფასეულობათა სრული დევალგაცია გამოიწვია. ჭეშმარიტმა ხელოვნებამ ნელ-ნელა აუდიტორია დაკარგა. გაუცხოებული ადამიანი ყრუა ხელოვნების ნაწარმოების გაგებისათვის, ის ხელოვნების ნაცვლად იაფესაიან ანტიხელოვნებას მოითხოვს. მასების გემოვნების გათვალისწინებით ჭეშმარიტი ხელოვნება მეორე პლანზე გადადის და ადგილს უთმობს უნიჭო, ყოფაზე ორიენტირებულ ხელოვნაბას. ანტიაუდიტორიამ – ანტიხელოვნება წარმოშვა. პოსტსაბჭოთა საზოგადოებაში სამწუხაორიდ ერთი ადამიანის გრძნობადი სამყარო მეორესათვის არაფერს ნიშნავს. მნელია ამაღლებულ, მარადიულ ფასეულობებზე, მაღალ ზნეობაზე ლაპარაკი. გმირისა და საზოგადოების გაუცხოება ჯერ კიდევ ოთხმოციან წლებში დაიწყო. სამოციანელთა თაობა მასაში გმირს ვედარ ხედავს. ოთხმოციანელთა გმირის უთავობლო ხეტიალი, ჩაფიქრებული, ანგმიური, უსიცოცხლო სახეები, გულგრილობა, თავისთავში ჩაკეტილი, სწორხაზოვანი, გაუცხოებული გმირები საზოგადოებაში გარიყულები არიან. მათი „ნონკომფორმიზმი“, როგორც კინომცოდნე გიორგი გვახარია აღნიშნავს, ოთხმოციან წლებში გმირობად აღიქმებოდა, მაგრამ ძალიან მაღლე ერთგვარ მოდად გადაიქცა. გმირებს ვერ გაუაზრებით რისთვის ცხოვრობენ, არ ესმით საკუთარი დანიშნულება და ავტორებიც არ ცდილობენ განაზოგადონ შეულამზებლად წარმოდგენილი სამყარო, რომელშიც გმირებს უხდებათ ცხოვრება. საკუთარი თავის გადახარშვა ტიპიური მოვლენა გახდა. საყოველთაო ინდეფურნტულობა, უმიზნო ცხოვრება დანგრეული, უსახური გარემის ფონზე ხდება. ბრტყელი მიზანსცანები, ხელოვნურობა, ქუჩური ჟარვონი ერთბაშად შემოიჭრა 90-იანი წლების ქართულ კინემატოგრაფიაში და მომენტალურად გახდა დროის ნიშნის მატარებელი. პოსტსაბჭოთა ქართულ ფილმებში ფონს დანგრეული, დამწვარი, ერთი დიდ ბაზრობად ქცეულ თბილისი წარმოადგენს. გმირი საკუთარ თავში აღარ იქექბა, ფსიქოლოგიურად

არ უღრმავდება არც საკუთარ „მე“-ს და არც გარე სამყაროს, მისთვის უცხოა თვითგვემა, ხელოვანი და გმირი სამყაროს გაემიჯნა. გმირმა მომავლის იმდე დაკარგა, მხოლოდ თვითმქვლელობის იდეით არის შეპყრობილი, რეალურ სამყაროში დარჩენა გმირისათვის გმირობის ტოლფასია. თავის მოკვლა ნიშნავს ვალიაროთ, რომ სიცოცხლემ აზრი დაკარგა. თვითმქვლელობა ხომ მხოლოდ სოციალურ პრობლემას არ უკავშირდება, ყოფნა არ ყოფნმა მარტო ფილოსოფიური პრობლემაც არ არის. საინტერესოა რა არის ადამიანის ცხოვრების აზრის განმსაზღვრელი. კარჩაგეტილი, მარტოსული გმირი ვერ პოულობს ადგილს ცხოვრებაში, დათრგუნული ადამიანი, როცა დუშს, ირგვლივ მყოფი პგონიათ, რომ მას სათქმელი არა აქვს, მაგრამ საკმრისია მან ხმა ამოიღოს, დათრგუნულ მდგომარეობას თავი დააღწიოს, რომ ის იმ წამსვე მეამბოხე ხდება. მუდმივი კომპრომისების შემდეგ მას უნდა კველაფერი ან არაფერი, მეამბოხე ადამიანს პოზიციის დაფიქსირებაც შეუძლია, რეჟიმი, რომელიც ინდივიდუალურ ბუნტს ახშობდა, მეამბოხეში „მხეცს“ აღვიძებს, არის ზღვარი, რომლის ექითაც უფსკრულია. მეამბოხები, რომელთაც თავად წარსულში სურდათ სიკვდილი, თავად გახდნენ მკვლელები (როგორც დ. ცინცაძის ფილმში „ზღვარზე“). გმირებს შინ ყოფნა უჭირთ, მუდმივად გარეთ გარბიან. გაურბიან ოჯახს, ახლობლებს, საყვარელ ადამიანებს, მაგრამ არ იმიტომ, რომ საკუთარი სულის სიღრმეში ჩაიხდონ, ამიტომ მათი გაქცევა, ხშირ შემთხვევაში წრეზე გაუთავებულ ტრიალს უფრო ჰყავს. მათთვის, რაც შუძლებელია ის აბსურდულია. იმედის გარეშე დარჩენილი ადამიანი – მომავალს არ ექუთვნის, ის მუდამ წარსულში იხედება და იქ ჩარჩნილი, აწმოში თვითმქვლელობით ასრულებს ცხოვრებას. აუცილებელია ხელოვანმა და გმირმა იცოდეს სად მიდის და თუ რჩება, რისთვის რჩება ამ ქვეყანაში. გმირი თუ საკუთარ უძლურებას აღიარებს – მონანიების გრძნობა უჩნდება, მაშინ ის სამყაროდან გაქცევას, ამ სამყაროში დარჩენას ამჯობინებს. პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში რეჟისორებმა თითქოს დაკარგებს უნარი ეკრანზე შექმნან ყოფითი გარემო, აჩვენონ მრავალფეროვანი ხასიათები. სამყარო მხოლოდ გმირის გარშემო ტრიალებს. სახოვალოებასთან საკუთარ თავთან გაუცხოებული, ცხოვრებისაგან დაწინებული, დაბეჩავებული გმირები მაყურებელში ინტერესს აღარ იწვევენ.

კინო ვერ იტანს სწორხაზოვნებას, რეალურ ცხოვრებასთან მაქსიმალურ მიახლოვებას. კინო ცდილობს ჩაწვდეს ხილულისა და

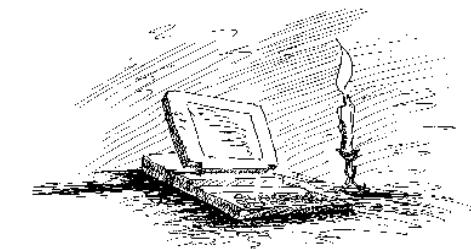
უხილავის არსში. პოსტსაბჭოთა ქართული კინო პოეტურ უმწევებასა და ემოციურ სიღატაკეს განიცდის. ქართულ კინოს სჭირდება ახალი ესთეტიკა, მხოლოდ ამ შემთხვევაში გათავისუფლდება კინო ფსევდოგმირებისა და პრობლემებისაგან. ახლო ხედები, უჩვეულო რაკურსები, რითმული მოძრაობა, დრამატული, ემოციური, პლასტიკური კინემატოგრაფი ქართულ კინოს კვლავ ხელოვნების რანგში აივანს. ეკრანი წალება ბრტყელმა მიზანსცენებმა, ხელოვნურობამ, გულწრფელი უშუალობა – მანერულობაში გადაიზარდა, ინდივიდუალისტური ბუნტი გაიაზროს სამყარო – ქრანით დამიგრდა. ხელოვნი და გმირი ცხოვრებას უნდა დაუბრუნდეს, როცა დროებითს გამოედევნები ისტორიიდან და დროიდან ამოვარდები, იკარგება ადამიანთა შორის კავშირები, რაც ადამიანისა და მისი ბუნების ისტორიულ სტრუქტურას წარმოადგენს. პოსტსაბჭოთა ქართული კინო „ცხოვრების მიღმა“ აღმოჩნდა. გმირმა დაკარგა იმის შევრჩება, რომ ცოცხალია, მათ სიცოცხლისადმი გემო დაკარგეს, მათ ვინც სიცოცხლით ტკბილის უნარი დაკარგეს – ღირებულს ვეღარ ქმნიან. ადვილი როდია ცხოვრებას დაუბრუნდე, გმირი ცოცხალი უნდა იყოს თავისი თავის წინაშე, საზოგადოების წინაშე. პოსტსაბჭოთა ქართული კინოს გმირები აღმოჩნდენ ფიქრებს, რომლებიც ვერ გაიაზრეს, სურვილებს რომლებიც ვერ ისურვეს, გრძნობებს, რომლებიც ვერ განიცადეს. შესაბამისად მივიღეთ პიროვნებისა და აზროვნების დეგრადაცია. გმირებმა უარი თქვეს ცხოვრებაზე, ბრძოლაზე, ქმდებაზე. გაუცხოებულ სამყაროში საკუთარი თავის შენარჩუნებაზე არ ფიქრობენ. აპათიის მდგომარეობიდან გმირი ვერ გამოდის, ისინი არაფერზე დაობენ, არავის თანაუგრძნებენ, ინდეფერენტულები არან. მათ შორის ვერც სიცვარულს, ვერც სიძულვილს ვერ ვხდავთ. მძაფრი ემოციები მათთვის უცხოა. მათ წარიმული აქვთ ინიციატივა და მოქმედების უნარი. გზააცდენილი, გაუცხოებული, გადაგვარუბული გმირები შინაპატიმრობიდან თვისუფლებისაკენ არ მიისწოდვიან. გმირმა უნდა იგრძნოს თავისი არსებობის აუცილებლობა – თუნდაც სხვასთან მიმართებაში, მაშინ მისი ცხოვრება მიზანდასახული იქნება. კინომ დაუფარავად უნდა აჩვენოს ადამიანს საკუთარი გადაგვარება, თავზარი დასცეს, შეამფოთოს, შეაძრწუნოს, საკუთარი ხედვით და ამით კვლავ გაადამიანურების პათოსი აღუძრას. „ხელოვნების ნაწარმოები ყველგან და ყოველთვის, ყოველდღიური ცხოვრების თვასაზრისით, რაღაც მეტისა და უჩვეულოს თქმაა, საქმე ისაა, რომ

ყოველდღიური ცხოვრება პროგრესული წყობის პირობებშიც ასე თუ ისე „უკან მოუხდავი“, ინერტული მოძრაობაა. ყოველდღიურობის დონეზე ადამიანი, რაღაც ძირითადი საცხოვრებო პრინციპების მიხედვით რომ მოძარობს, ამასთან ნაკლებად იხედება თავისი ადამიანური არსების სიღრმეში და აქედან უკან, ძირითად მამოძრავებელი საცხოვრებო პრინციპებისაკენ. იგი ყოველთვის გავრცელებული შეხედულებების მიხედვით ანიჭებს მნიშვნელობას და რადგანაც საკუთარი ადამიანური არსების სიღრმეში არ იხედება, ამ მნიშვნელობებს „სიღრმე“ და „სიღრმიდან გამუქება“ აკლია. ხოლო ხელოვნების ნაწარმოები სწორედ ეს „გამუქება“ და ამიტომაც უჩვეულოს თქმაა“.

პოსტსაბჭოთა ქართულ კინოში გმირმა დაკარგა კონტაქტი ისტორიასთან, წარსულთან, ტრადიციებთან. უძლური, ცხოვრებისუელ მუხტს მოკლებული გმირების კინემატოგრაფი საინტერესო აღარ არის. დროსა და სივრცეში დაკარგული თაობის წარმომადგენლები ისტორიას ვერ გრძნობენ, კონკრეტულში – მარადიულს ვერ ხდავენ.

- ამირეჯიბი ნ. ადამიანის გაუცხოების ზოგიერთი ასპექტი კინოხელოვნებაში. თბილისი, ურნალი ხელოვნება, 2001წ. №1-2.
- გვახარია გ. პატარა პრინციპი კინოკამერამ გააცოცხლა. გაზეთი 7 დღე, 1994, №20.
- გვახარია გ. ალექორია აღარ გვჭირდება?. თბილისი, აღმანახი კინო, 1990, №3.
- კაკაბაძე ზ. ფილოსოფიური საუბრები. თბილისი, „საბჭოთა საქართველო“, 1988.
- კაკაბაძე ზ. ხელოვნება, ფილოსოფია, ცხოვრება. თბილისი. „ხელოვნება“, 1989. №1.
- კუჭუხაძე ი. ქართული კინოს ახალი ტრადიციები. თბილისი. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1989. №1
- მამარდაშვილი მ. ჩახშული ფიქრი. თბილისი. „ჩელმი“, 1992.
- მიგელ დე უნამუნო. სულის სიღრმეში. თბილისი. ლომისი, 1994.
- ხოსე ორტეგა ი გასეტი. მასების ამბოხი. თბილისი. ხომლი, 1993.
- ანდრიкова М. От прототипа к образу. М. „Наука“. 1974.
- Бахтин М. Автор и Герой. Санкт-Петербург. „Азбука“. 2000.
- Туровская М. Герой безгероиного времени. М. „Искусство“. 1981.

გელიოლოგია



მონტაჟის სტრუქტურული შემაღებელობა

თავი მეორე

მონტაჟი, როგორც მხატვრული ასახვის საშუალება
(მონტაჟი მოძრაობაში)

რენჯ კლერი წერს: „თუკი არსებობს კინოსტეტიკა, მაშინ ის გამოიხატება ერთ სიტყვაში – „მოძრაობა“, ეს საგნების გარეგანი მოძრაობაა, ის რასაც ჩვენ ვხდავთ, რომელსაც ემატება შინაგანი მოძრაობა“.¹ საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ყველა სახის მოძრაობა კინემატოგრაფიულია თუდაც იმიტომ, რომ მათი წარმოქმნა მხოლოდ კინო ან ვიდეოკამერას შეუძლია... როდესაც სცენას მოძრაობით ვიდებთ, ის უფრო მეტად დამაჯერებელია და სინამდვილეს უახლოვდება, რადგანაც ცხოვრებაში ადამიანის თვალი მუდმივად მოძრაობაშია, ის ხან ჩერდება წამიერად, მზერას მიაპყრობს რაიმეს, ე. ი. აფიქსირებს, ხან კი აქეთ-იქტ იხედება, აღიქვამს ყველას და ყველაფერს; ანუ, კინოენით რომ ვთქვათ, პანორამულად მოძრაობს.

თანამედროვე ტექნოლოგია დღითიდღა იხვეწება, მაგრამ მას მაინც არა აქვს ადამიანის თვალთახედვის შესაბამისი ტექნიკური და არეალი, თუმცა, პროფესიონალები ყოველთვის ცდილობენ კინოკამერისა და ვიდეო- კამერის საშუალებით ადამიანის მზერის მოძრაობის ტრაექტორია გაომეორონ. იმისათვის, რომ ეკრანზე მოძრაობის უწყვეტობის იღუზია შეიქმნას, საჭიროა მონტაჟი, თუმცა, არსებობს ე. წ. შიდაკადრული მოძრაობა, ან როგორც მას ხშირად უწყვეტენ, შიდაკადრული მონტაჟიც. შიდაკადრული მონტაჟის დროს მოქმედებები და სიუჟეტის განვითარების ფიქსაცია უწყვეტად მიმდინარეობს; მაგალითად თუკი ეპიზოდს გადავიდებთ კამერის დინამიური მოძრაობით, წარმოიშვება იღუზია, რომ სიუჟეტს კალდაკვალ მივყებით. ამ დროს კამერა კადრში მიმდინარე მოვლენას ხან ამსხვილებს, ხანაც თანდათანობით საერთოდე ხსნის, შესაბამისად, სცენის ბუნებრივ ტემპო-რიტმს ცვლის, აჩქარებს, ან ანელებს. ასეთ დროს მაყურებელს უჩნდება შეგრძნება, რომ ის ყველაფერს ხედავს რეალურ სივრცესა და რეალურ დროში.

ა. ტარკოვსკის ყოველთვის ხიბლავდა შიდაკადრული მონტაჟი, იგი წერდა: „მე მსურდა დროის დინებას ერთ კადრში ეარსება, რაც შეეხება მონტაჟურ გადასვლას, ვფიქრობ, რომ მათი ფუნქცია არ

არის არც დროის მონაკვეთის არჩევა და არც დრამატურგიის ორგანიზაცია, ჩემი აზრით, მათ მხოლოდ მოქმედებების გაგრძელება უნდა აღნიშნონ – უფრო ზუსტად, მე ფილმს ერთი კადრით გადავიდებდი“.² რასაკვირველია, შიდაკადრული მონტაჟით მოძრაობის გადაღება შესაძლებელია, უფრო მეტიც, ასეთი ხერხით ხანდახან ძალიან გრძელი პანორამებია გადაღებული, და თუ ისინი ზუსტად გამოხატავს განწყობილებას, ემოციას, მაშინ მაყურებელი მას ძალდაუტანებლად აღიქვამს და არანაირი დისკომფორტი არ ექნება.

მაგალითისთვის სტუდინტებს გავახსენებ 2007 წლის 7 ნოემბრის მიტინგის დაშლას. ერთ-ერთმა ტელეკომპანიამ ძალიან საინტერესოდ გადმოსცა „მიტინგის დარბევის“ საკვანძო მომენტი. კამერა იღებდა ქვედა წერტილიდან, კადრში ჩანდა ფეხები, შემდეგ კადრი გაიხსნა საერთომდე და გამოჩნდა უამრავი ადამიანის ფეხი, რომლებმაც კადრში შექმნეს ფორიაქი... კადრს გარეთ გაისმა ლიდერის ხმა, ის მომიტინგებს გაერთიანებისკენ მოუწოდებდა, კამერამ ნელი მოძრაობა დაიწყო ვერტიკალურად ზევით, მომიტინგებს შორის გამორა, მოძებნა ლიდერი ლ. გაჩერილა და თანდათან მიუახლოვდა მას... ამას დაერთო ხალხის შეძახილები და ტაშის გრიალი... კამერა მაქსიმალურად ზევით აიწია და ახლა ზედა წერტილიდან ერთ მუშტად შეკრული მომიტინგები და მთავრობის სახლის მიმდებარე ტერიტორია დავინახეთ... უცცრად, კამერა მკვეთრი მოძრაობით შეტრიალდა რუსთაველის თეატრის მიმართულებით, მომიტინგეთა სახეებს გადაუარა, კამერის სწრაფი მოძრაობისგან ადამიანთა სახეები იმპრესიონისტურ ნახატებს დაემსგავსა... როდესაც კამერა წამიერად შეყოვნდა, კადრში დაფიქსირდა სპეციაზმელის ნიღბიანი სახე, შემდეგ კადრი ელვის სისწრაფით საერთო ხედამდე გაიხსნა და კამერისაკენ შევებში ჩაცმული, ხელკეტებით შეიარაღებული უზარმაზარი სპეციაზმელების არმია მოდიოდა...

ეს იყო შიდაკადრული მონტაჟით აგებული კადრი (გრძელი პანორამა), რომელსაც საოცარი ემოციური დატვირთვა ჰქონდა, ამას აძლიერებდა ის ფატიც, რომ ეს იყო პირდაპირი ეთერი... მე ვფიქრობ, სპეც-რაზმელებისა და მომიტინგების დაპირისპირებისა და შეჯახების ამ ხერხით ჩვენება ძალიან შთამბეჭდავი და გამართლებული იყო და არა მგონია ჩვეულებრივი მონტაჟით იგივე უფერტისთვის მოგვერწია. ამ ხერხთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო მ. რომი, რომელიც საინტერესოდ განიხილავს ამერიკულ ფილმს „დასავლეთის ფრონტზე ცვლილებები არ მომხდარა“. ეს ფილმი

შიდაკადრული მონტაჟით, უწყვეტი პანორამით არის აგებული. აქ ნაჩვენებია გერმანელ ჯარისკაცებზე ამერიკელი ჯარისკაცების თავდასხმა. ფილმში კინოკამერა სწრაფად მოძრაობდა გერმანელთ სანგრების გასწვრივ, კადრში შემორბოდნენ ჯარისკაცები, რომლებიც სანგრებისაკენ მირბოდნენ, მაგრამ გაიღლვებს ტყვიამფრქვევის მსროლელის ზურგი და ჩვენს თვალწინ დაჭრილი გერმანელი თხრილში ეცემა. შემდეგ მეორე ჯარისკაცი შემორბის, მესამე, მეოთხე, მეხუთე და ასე უსასრულოდ გრძელდება ტყვიის ზუზუნი და სანგრებთან მისული გერმანელები თავისი ხელით გათხრილ სანგრებში სამუდამოდ ეშვებიან.

რასაკირველია, შეიძლებოდა ცალ-ცალკე გადაედოთ თითოეული კადრი: სანგრამი მირბნა, ტყვიის სრილა, დაჭრა, სიკვდილი, თხრილში ჩავარდნა, მაგრამ, ცხადია, მაშინ ეს ეპიზოდი ასეთი ეფექტური ნაძვილად არ იქნებოდა – ასკენის მ. რომი და წერს: „ამ შემთხვევაში დინამიკა მიღწეულია უწყვეტი მოძრაობით, ჩვენს თვალწინ თითქოსდა სიკვდილის როკვა თამაშება, ამ ეპიზოდის არსი და ამოცანაა, აჩვენო მოქმედება ერთ ადგილას და ერთ წუთში“.³

შიდაკადრული მონტაჟი სატელევიზიო ეკრანის გამომსახველობის ერთ-ერთი წამყვანი ფორმაა. ამ ხერხით გადაედებისას კამერა თავისი მოძრაობით თითქოსდა ხაზს უსკამს მოქმედების უწყვეტობას და, ამავდროულად, „ეხმარება“ მაყურებელს სანახაობათა უწყვეტ ნაკადში ჩავლოს მოვლენის არსეს. შიდაკადრული მონტაჟი პირობითად ორ ტიპად შეიძლება დაიყოს. პირველი, როდესაც კამერა დგას უძრავად და ვცვლით ხედების მასშტაბებს, ტრანსფორმირის საშუალებით; ე. ი. კამერა თანადათან უახლოვდება გმირს საერთო ხედიდან ახლო ხედამდე, ან პირიქით, კადრში გმირი ახლო ხედზე, შემდეგ კი თანადათან გშორდებით. ასეთ შემთხვევაში უნდა აიგოს სიღრმისუელი მიზანსცენები. მეორე, როდესაც კამერით ვიღებთ მოძრაობას და საერთო სივრციდან გამოყოფთ ამა თუ იმ მოქმედების მნიშვნელოვან ფრაგმენტს.

აქვე მინდა აღვნიშნო შიდაკადრული მონტაჟის ერთ-ერთი სახე, ე.წ. პანორამული შოკი. იგი გამოიყენება იმ შემთხვევაში, როცა გვსურს დროის მსვლელობა და დრომატიზმი გავმძაფროთ. პანორამა-შოკი აუცილებლად უნდა დაიწყოს სტატიური კადრით, შემდეგ კი მან ისეთი სისტრაფით უნდა იმოძრაოს, რომ მთელი გამოსახულება გაერთიანდეს, გადაიღდაბოს შუქრდილთა ნაკადში და ისევ სტატიური კადრით დასრულდეს. მაგალითად, კადრში საერთო ხედზე, დერუფანში, წყნარად მოიპარება პერსონაჟი, თანადათან უკანოვდებით მის სახეს.

კადრის გარეთ ისმის ვიღაცის ხმა; კამერა შეტრიალდება ხმისებინ, თანაც ისეთი სისტრაფით, რომ კადრი გადაიდღაბნება, შემდეგ შეტერდება და ახლა კადრიდან სულ სხვა პერსონაჟი შემოგვცერის. პანორამა-შოკს უფრო ხშირად სათავგადასავლო და საშინელებათა ფილმებში იყენებენ.

შიდაკადრული მონტაჟისას აუცილებელდებლად უნდა იყოს ისეთი ხედები, რომლებიც საყრდენ წერტილებს წარმოადგენენ. მაგალითად, გაჩერება პერსონაჟის სახეზე, ან საგანსა თუ რომელიმე დეტალზე. ასეთი წამიერი შეკოვნება, პაუზა, განგაშის, დაინტერესების შეგრძებას იწვევს. კამერის მოძრაობის სისტრაფე კი, ცხადია, დამოკიდებულია დრამატურგიულ ამოცანებზე, ფორმის სტრუქტურაზე და კადრის შექ-ტონალურ ნახტზე. გარდა ამისა, საყრდენ წერტილებს შეუძლია შეცვალოს მოძრაობის მიმართულება და, კიდევ უფრო მეტიც, მათი მეშვეობით შესაძლებელია ერთი კადრიდან მეორე კადრზე გადავიდეთ.

აქვე სტუდენტების ფურადღებას კიდევ ერთხელ მივაცყონბ საეკრანო ენის მთავარ მახასიათებელზე – მოძრაობაზე, ვინაიდან სწორედ მონტაჟის საშუალებით იქნება ეკრანზე დროის უწყვეტობის ილუზია. მოძრაობა არის კადრის გამომსახველობის ორგანული ნაწილი, მისი საწყისი ჩადებული უნდა იყოს მხატვრული ნაწარმოების დრამატურგიაში, იგი პირდაპირ არის დაკავშირებული სიუჟეტის განვითარებასთან, კადრის კომპოზიციის აგებასთან, პერსონაჟების მხტვრული სახის შექმნასთან. მაგრამ სანამ სტუდენტებს უშუალოდ მონტაჟურ გადასვლებზე ვესაუბრები, უნდა შევახსნო, რომ თითოეულ კადრში დაცული უნდა იყოს ტემპო-რიტმი, რადგანაც ხან მოძრაობს კამერა, ხან – მსახიობი, ხან კი – საგანი ან ობიექტი.

თანამედროვე მაყურებელი ითხოვს მრავალფეროვან გამოსახულებათა რიგს, ამიტომაც ყველაზე გავრცელებული ფორმა პოლიფონიური სტრუქტურაა, სადაც ზემოთ ჩამოთვლილი ყველა ხერხი იყრის თავს და თითეული მათგანი თვის ფუნქციას ზუსტად ასრულებს; თანაც, ნაწარმოების საერთო ქსოვილში ორგანულად არის შერწყმული.

მონტაჟურ-გამომსახველობითი პოლიფონიური კონსტრუქციით რომ სასურველ შედეგს მივაღწიოთ, მონტაჟამდე უამრავი რამ უნდა გავითვალისწინოთ. რამდენიმე მათგანის შეხსენება მომავალ რეჟისორებს ნამდვილად არ აწყენდა. უნდა ვიცოდეთ, რომ კადრში მაყურებლის ყურადღებას ყოველთვის იპყრობს: 1. მოძრავი გამოსახულება, მსახიობი ან საგანი; 2. კადრში ვერტიკალური

მოძრაობა, პირიზონტალურთან შედარებით, უფრო შესამჩნევია და უფერტურიც, თანაც, უფრო სწრაფიც გვჩვენება; 3. კადრში ყველანაირი მოძრაობა, რომელიც დიაგონალზე მიმდინარეობს, უფრო დინამიურად აღიქმება; 4. კადრის მარჯვენა მხარეს მიმდინარე მოძრაობა უფრო კარგად აღიქმება, ვიდრე კადრის მარცხენა მხარეს მიმდინარე მოძრაობა; 5. კადრში თანაბარი სიჩქრით მიმდინარე უწყვეტი მოძრაობა მონოტონურობის შეგრძებას ქმნის, ამ დროს მაყურებლის ყურადღება დუნდება, მაგრამ თუკი უცრად შევწყვეტო მოძრაობას ან შეცვლით მოძრაობის მიმართულებას, მაყურებელი ამ ცვლილებას ბევრად უფრო მწვავედ აღიქვამს; ასე რომ, ამ ხერხით, გარეკვეულწილად, აქცენტები კეთდება; 6. თანხვედრი მოძრაობები კადრში უფრო დინამურად აღიქმება, ვიდრე ურთიერთსაწინააღმდევო მოძრაობები; 7. კადრში ობიექტთან მასხლოება უფრო შთამბეჭდავია, ვიდრე ობიექტთან განშორება (კადრის საერთომდე გახსნა); 8. როდესაც კადრში მსახიობი მიღის უძრავად მყოფ მსახიობთან ან ობიექტთან, უფრო მეტ ყურადღებას იმსახურებს.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ხერხის გათვალისწინება აუცილებელია, რათა შევინარჩუნოთ მოძრაობის სწორი მიმართულება. ეს აუცილებელია იმისთვისაც, რომ შეძლვომ არ გაგვიჭირდეს სწორი მონტაჟური გადასვლები.

მონტაჟის ფორმები მრავალფეროვანია. თეატრის, ტელევიზიისა და კინოს მკლევარი კ. ინასარიძე, თავის წიგნში „ტელემეტყველება“, დაწვრილებით აღწერს თითოეულ მათგანს. იგი წერს: „მონტაჟის მამად უნდა ჩაითვალოს დ. გრიფიტი... მონტაჟის უპირველესი ფუნქციაა აზრი მიეცეს თითეულ კადრს, მაგრამ აქვე უნდა გავითვალისწინოთ, რომ წინამდებარე და მომდევნო კადრების ერთობლიობით იქმნება სასურველი აზრი. არსებობს კადრთა დაკავშირების საყოველთაოდ მიღებული ხერხები: პარალელური, თხრობითი, ასოციაციური, პოლიფონიური, ჯვარედინი, ჩქარი ანუ იმპრესიონისტური, მეტრული, რიტმული, შოკური, გეოგრაფიული, ატრაქციონის, ალგორიტული, ჩაჭრილი, კონტრასტული და ა. შ.⁴⁴ დღესდღეობით, საეკრანო ხელოვნებაში ყველაზე გავრცელებული ფორმებია: თხრობითი, ე. წ. სწორხაზოვანი მონტაჟი, პარალელური მონტაჟი და ასოციაციური მონტაჟი; მე სწორედ მათზე შევაჩერებ ყურადღებას.

თხრობითი მონტაჟისას აუცილებელია დავიცვათ მოქმედების თანმიმდევრობა. ამ შემთხვევაში სხვადასხვა სახის ხედები მიზეზ-

შედეგობრივად არის დაკავშირებული ერთმანეთთან, როგორც ორი ჯაჭვის რგოლი. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ხერხით უამრავი კონფილმი და ტელე-პროექტი მზადდება. პარალელური მონტაჟი კი შეიძლება ეწოდოს ისეთ მონტაჟს, როდესაც მოვლენები (მოქმედებები) პარალელურად მიმდინარეობს. ამ ხერხით შესაძლებელია დროის გაჭიანურება, ან აჩქრება, კონფლიქტის დაძაბვა, მოქმედების კონცენტრირება. პარალელური მონტაჟი, ასევე, შესაძლებელია გამოვიყენოთ ტექმო-რიტმის შეცვლისთვის, ეპიზოდის ან მთვლი სცენის მსატერიული გადაწყვეტისთვის.

მაგალითისთვის განვიხილავ დ. გრიფიტის ფილმს „ხორბლის კუთხეს“. ფილმში ერთ ეპიზოდში ნაჩვენებია საფურთუშე, სადაც თავმყრილია სიღარიბისგან დაჩანაკებული ხალხი. მათ სახეებზე აწერია საშინელი სევდა და სასოწარკვეთა. მომდევნო კადრში კი ნაჩვენებია მდიდარი, გაზულუქებული, ძვირფას სამოსში გამოწყობილი მაგნატი. ამ შემთხვევაში, პარალელური მონტაჟის ხერხით ნაჩვენებია და ხაზგასმულია ამ ორ სოციალურ ფენას შორის გაჩნილი უფსკრული. აქცენტები კეთდება კონტრასტით და შედარებით.

შემდეგ განვიხილავ ფ. კოპოლას ფილმს „აპოკალიფსი ახლა“, სადაც ნაჩვენებია საზარელი მკვლელობა. ამ სცენას ფილმში ენაცვლება კამეჩების დაკვლის რიტუალი. ამ შემთხვევაში, ერთდროულად ორი ელემენტი იჩენს თავს: კონტრასტი და თანადოროულობა. აქ პარალელური მონტაჟის წყალობით აღმატებულად ჩანს ანალოგია ორ საზარელ მკვლელობას შორის, რაც ხაზს უსვამს ადამიანის დაუნდობლობასა და გამშეცებას. ამ ორი მაგალითის განხილვის შეძლევ, ბუნებრივია, სტუდენტები თვითონ გაიხსენებნ კინშედევრებს, სადაც პარალელური მონტაჟის წყალობით უამრავი საინტერესო ეპიზოდება გადაღებული.

პარალელური მონტაჟის შემდეგ განვიხილავ ასოციაციურ მონტაჟს. ამ ხერხის გამოყენებისას კადრებს შორის პირობითი კავშირებია. ასოციაციური მონტაჟი ყველაზე ხშირად კლიპში გამოიყენება. სიტყვა „CLIP“ პირდაპირი თარგმნით მოჭრას, შეკრას, სპეციფიკურ მონტაჟს წარმოადგენს. მასზე მუშაობისას გამოიყენება კოლაჟის მეთოდი. კოლაჟი სახვით ხელოვნებაში ნიშნავს ერთი მთლიანობის შექმნას სხვადასხვა მასალით. საეკრანო ხელოვნებაში კი კოლაჟს უფრო მეტი საშუალებები და აზრობრივი დატვირთვა აქვს. ამ შემთხვევაში შესაძლებელია გაერთიანდეს ყველაფერი, რაც დედამიწაზე რეალურად არსებობს და რაც შესაძლებელია ადამიანის

უანტაზიამ მხატვრულ სახედ აქციოს, მხედველობაში მაქვს თანამედროვე კომპიუტერული გრაფიკის საშუალებები, რომელიც ბუნებაში არარსებული ფორმების შექმნისა და მათი ეკრანიდან აღქმის საშუალებას იძლევა. ასეთ შემთხვევაში საჭიროა სივრცული კავშირების მოძებნა, სივრცის სულ სხვანაირი ორგანიზაცია და სიუჟეტის სიღრმისული გააზრება. თუ ყველაფერი არ იქნება გათვალისწინებული, მაშინ ნოვატორობისა და ულტრათანამედროვეობის სახელით იქმნება უბადრუკი პროდუქცია.

ამასთან დაკავშირებით მახსენდება ფრანგი შხატვრის ა. მატისის მოსაზრება: „რაც არ უნდა კარგად დაალაგო საღებავები ერთმანეთის გვერდით, არაფერს ნიშავს, რადგან მთავარია ისინი ერთმანეთზე კარგად მოქმედდნენ, წინააღმდეგ შემთხვევაში, კაკაფონია იქმნება“.⁵

ასოციაციური მონტაჟი განსაკუთრებით ხშირად მუსიკალურ კლიპები გამოიყენება. არსებობს მოსაზრება, რომ მუსიკალური კლიპი ავტორის მიერ სიუჟეტის თავისუფალი ინტერპრეტაციის შედეგია, სადაც შესაძლებელია, რომ გამოსახულება ხმასთან სინთეზში, კონტრაპუნქტებზე აიგოს. მუსიკალური კლიპები, ძირითადად, ილუსტრაციული ხასიათისაა, ან ასოციაციური კავშირებითაა აგებული. რასაკვირველია, ასოციაციური მონტაჟით აგებული კლიპები უფრო სიღრმისულია და უფრო ნათლად გამოხატავს მუსიკის არსს. ასეთ შემთხვევაში ხშირად არის გამოყენებული მოულოდნელი გადასვლები, უცნაური ტემპო-რიტმი, რომელიც ხანდახან შესაძლებელია შინაარსთან კონფლიქტში მოვიდეს, მაგრამ აქ ყველაზე მთავარი კადრების დინამიური მონაცვლეობაა, რადგანაც მუსიკალურ კლიპში ყველაფერი აგებულია რიტმულ კონტრუქციაზე.

თავის სახელმძღვანელოში „სატელევიზიო რეპორტაჟი“ პ. სტეინლი წერს: „MTV-ის მუსიკალური კლიპები ისეა გადაღებული, რომ მაყურებელს ერთი ნახვით აუცილებლად გაუჭირდება მისი აღქმა. ამიტომაც მან ერთი და იგივე კლიპს რამდენიმეჯერმე უნდა უყუროს და ყოველი ნახვის შემდეგ ის ახალ-ახალ დეტალებს აღმოჩენს... გახსივდეთ, რომ კლიპში უპირველესი მიზანი დრამატიული და ემოციური მუხტის შექმნაა...“⁶

აქედან გამოდინარე, შეიძლება ითქვას, რომ კლიპებში, რომელიც კოლაჟური ბუნებისაა, ასოციაციური მონტაჟის ხერხი იდეალურად შეიძლება რომ გამოიყენო და, რაც მთავარია, იგი შემოქმედის ნიჭისა და ფანტაზიის მაქსიმალურად გამომულავნების საშუალებას იძლევა.

ამ თემის განხილვის შემდეგ ისევ ვუბრუნდები „მოძრაობას“ და

მასთან დაკავშირებულ პრობლემებს. იმისათვის, რომ საეკრანო ნაწარმოებში შევინარჩუნოთ მოძრაობის მიმართულება, საჭიროა ზუსტი, მდორე გადასვლები. არსებობს პრაქტიკით შექმნილი ცოდნა, რომლის გათვალისწინებაც უზრუნველყოფს სწორ მონტაჟს. სტუდენტებს შევახსნებ: 1. თუ გვინდა, რომ გაჩნდეს ისეთი განცდა, რომ მსახიობი ჩვენსკენ მოდის, მაშინ მოძრავი ობიექტი გადაღებისას კამერის ობიექტისკენ უნდა წამოვიდეს; მესაბამისად თუ გვსურს კადრში ჩანდეს, რომ მსახიობი თითქოს ჩვენგან მიდის, მაშინ გადაღებისას ობიექტი კამერიდან უნდა წავიდეს მიზანსკენის სიღრმისკენ; 2. თუ კადრში საერთო ხედზე ნაჩვენებია რაღაც მოქმედება ან უსტი, მომდევნო კადრში აუცილებელია ვაჩვენოთ დაწყებული მოქმედების გაგრძელება საშუალო ხედზე; 3. თუ საერთო ხედზე ობიექტი მოძრაობს პროფილში, შემდეგ კადრში მან მოძრაობა უნდა გააგრძელოს -ში. 4. არ შეიძლება მონტაჟური გადასვლა მაშინ, როდესაც ორი საერთო ხედია და თანაც იქ მოძრაობს ობიექტი პროფილში ან -ში, რადგან ასეთი გადასვლა აღიქმება ნახტომად; 5. თუ კადრში იცვლება ობიექტის მოძრაობის მიმართულება, აუცილებელია, რომ ვაჩვენოთ მისი შემოტრიალება კადრში, ან ორ თანმიმდევრულ კადრს შორის უნდა ჩავსვათ ნეიტრალური, გადასასვლელი ხედი; 6. განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მივაქციოთ „მოძრაობის“ მიმართულებისას სივრცის კოორდინაციის სიზუსტეს. მაგალითად, ორი პერსონაჟის დიალოგი და მზერა უნდა გადავიდოთ ე.წ. „რვიანით“. ამ დროს, რასაკვირველია, იქმნება ილუზია, რომ პერსონაჟები გვერდივერდ დგანან, თუმცა, სინამდვილეში ერთ-ერთი მათგანი კადრს გარეთ დგას; 7. თუ კადრში პერსონაჟი „გამოდის“ კადრის მარჯვენა მხრიდან, მაშინ ის შემდეგ კადრში ისევ მარჯვენა მხრიდან უნდა შემოვიდეს, მაგრამ თუ პერსონაჟი კადრში შემოსვლისას შემოტრიალდება, შესაძლებელია აღარ დავიცვათ „შემოსვლის“ სიზუსტე; 8. თუ კადრში ფიგურები გადაადგილ-დებიან დიაგონალზე, მაშინ ჩვენ ვხედავთ მათი მოძრაობის მიმართულებას, მაგრამ, როდესაც კადრში ფიგურები პროფილში გადაადგილდებიან, მაშინ ჩვენ აღვიქვამთ მხოლოდ მოძრაობის ტემპს; 9. თუ ჩვენ გადავიღებთ ობიექტს, რომელიც კადრის წინა ხედზე გადაირბენს, ხოლო კადრის მეორე ხედზე სტატური ელემენტებია, მაყურებ-ლის-თვის ჩნდება ოპტიკურის დინამიკის შეგრძებები, მაგრამ თუკი მოძრავ ობიექტს გადავიღებთ მოძრავი კამერით, რასაკვირველია დინამიკის შეგრძებები გაძლიერდება, მხოლოდ ერთი პირობით, ობიექტისა

და კამერის მოძრაობა ერთი მიმართულებით არ უნდა იყოს.

დასასრულს, სტუდენტებს კიდევ ერთხელ შევახსენებ, რომ მოძრაობის ილუზიის შექმნის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა საერთო ნახატის ტემპორიტმის შექმნა და შენარჩუნება. ტემპი არის კადრში ობიექტის გადაადგილების ხილული სიჩქარე, ხოლო რიტმი კი ელემენტების მონაცვლეობით შექმნილი შეგრძნებები. **რიტმული მონტაჟი** შესაძლებელია განხორციელდეს ერთნაირი მონაცვლეობის მონაცვლეობით. ასევე შესაძლებელია, რომ რიტმული მონტაჟი აიგოს შეგნებულად დამოკლებული, ან გაგრძელებული მონაცვე-თე-ბის მონაცვლეობით. რიტმი შესაძლებელია იყოს შენელებული, დაძაბული, ან პირიქით, აჩქარებული.

რიტმი გამოიხატება მსახიობის ფიზიკური მოქმედებით, რომელიც სცენარით არის გათვალისწინებული. ხანდახან ეპიზოდის გარებული რიტმი ეწინააღმდეგება ეპიზოდში მიმდინარე შინაგან რიტმს... ეს უფრო ხშირად ხდება ექსტრემალურ სიტუაციებში. მაგალითად, პერსონაჟმა ტელეფონით შეიტყო მშის დაღუპვის ამბავი. ის ადგილზე გაშეშდა და ნელ-ნელა კიდებს ყურმილს, შემდევ გადააწყობს მაგიდაზე დაყრილ ფურცლებს და ისევ ტელეფონს მოკიდებს ხელს, აკრეფს ნომერს, მაგრამ გადაიფიქრებს და ისევ დაკიდებს ყურმილს... ასეთ შემთხვევებში კონფლიქტი აიგება კონტრასტზე, შინაგან და გარეგან ტემპო-რიტმზე.

ტემპო-რიტმის ხასიათი განისაზღვრება არა მხოლოდ სამონტაჟო მონაცვეთების რაოდენობით და სიგრძით, არამედ სცენარის დრამატურგიით, დიალოგის ხასიათით, მსახიობების თამაშით და მუსიკის ან ხმაურების შერჩევით. უნდა გვახსოვდეს, რომ შესაძლებელია ერთ კადრში რამდენიმე მიმართულების „მოძრაობა“ იყოს, ასეთ შემთხვევაში რეჟისორის ამოცანაა გამოყოს მათგან მთავარი, შიდაკადრული მოძრაობა, რათა შემდგომ მონტაჟურად გადავიდეს მოძევნო კადრზე ისე, რომ მთავარმა „მოძრაობამ“, შეძლოს განვითარება და „მოძრაობის“ სწორი მიმართულების შენარჩუნება.

1.Р. Клери. «Размышления о киноискусстве», М., 1958. ст. 82 .

2. М. Туровская. «7 или фильмы Андрея Тарковского», М ., 1991, «Искусство», ст. 141.

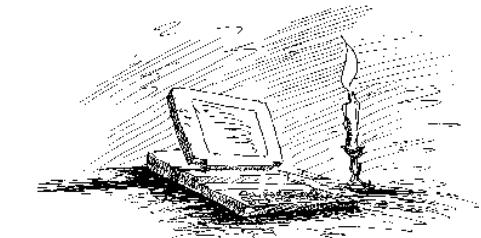
3. М Ромм. «Беседы о кино», Из. « Искусство», М., 1964. ст. 144.

4. კ. იასარიძე. „ტელემეტველება“, მიუნჯენი, 2000. გვ. 94-102.

5. М. Зубовой. «Графика Матисса», М. Искусство, 1977 . ст. 40 .

6. პ. სტეინლი. „სატელევიზიო რეპორტაჟი“, ინტერნიუსი, 2001, გვ.42.

კულტურის მენეჯენტი



იური მღებრიშვილი

ეფექტური ხედვის შექმნა

ხედვის შექმნა – ურთულესი ამოცანაა ჯგუფისთვის ან ორგანიზაციისთვის. ხედვაში იგულისხმება არა უბრალოდ რამდენიმე განცალკევებული წინადადება, არამედ ორგანიზაციის მომავალი მდგრმარეობის სრული აღწერა. ეს არის რესურსები, პროცესები, სტრუქტურები, ტექნოლოგიები, თანამდებობრივი მოვალეობები და გარემოცვა.

ორგანიზაციაში რეალური და ეფექტური ხედვის შექმნისთვის აუცილებელია გათვალისწინებულ იქნას შემდეგი.

1. პირველი რჩევა – საგულდაგულოდ გაანაწილეთ ვალდებულებები გუნდში. ეფექტური კანცენტრიული იქმნება, როდესაც სწორად შერჩეული ადამიანები გაერთიანებულები არიან პოზიტიურად მოაზროვნე და ენერგიულ ჯგუფში.

გუნდი უნდა შედგებოდეს:

- ინდივიდუუმებისგან, რომლებსაც ესმით თანამედროვე ბიზნესი;
- გუნდის მიღმა მყოფი ადამიანებისგან, რომლებიც ობიექტურად აფასებენ თქვენს ორგანიზაციას და მის შედეგებს (არ არის აუცილებელი მათ იცოდნენ ორგანიზაციაში არსებული პროცესები);
- რამოდენიმე სპეციალისტისგან, რომლებიც უშუალოდ მუშაობენ კლიენტთან;
- კლიენტებისგან და მომწოდებლებისგან;
- ხელმძღვანელობის წარმომადგენლებისა და მოწინავე კადრებისგან.

ჯგუფისთვის მთავარია მუშაობაში შეწყობა.

მონაწილეები უნდა შეირჩეს შემდეგი მახასიათებლების მიხედვით:

- კოლექტივში მუშაობის უნარი;
- გახსნილობა და ოპტიმიზმი;
- კოლექტივისადმი პატივისცემა.

2. შემდეგი რჩევა მდგომარეობს მოცულობის და პროექტის მიზნების მკაფიოდ განსაზღვრაში. ეფექტური ხედვა ჩნდება მაშინ, როდესაც დასახულია მიზნები, ზუსტად არის განსაზღვრული და

გასაგები სამუშაოს მოცულობა. ხშირად გუნდი ქმნის გადამეტებულ ხედვას, რომელიც არ შეესაბამება ასებულ ამოცანებს და აქედან გამომდინარე, ვერ იქნება რეალიზებული. მიზნების და ქმედებების მოცულობის გააზრება წარმართავს და კონცენტრირებას უკეთებს გუნდის ძალისხმევას, რომელიც მიმართულია განხორციელებადი ხედვის შექმნისთვის.

აუცილებელია ნათლად განისაზღვროს საზღვრები „პროცესის“ პერსპექტივიდან გამომდინარე, მიეთითოს სად იწყება ის და სად მთავრდება, აღინიშნოს რა შედის და რა არ შედის პროექტში, ჩამოითვალოს რა ორგანიზაციები და სისტემები იღებენ მასში მონაწილეობას. უნდა მივაქციოთ ყურადღება იმას, რომ პროექტი არ „გაიძეროს“, იმიტომ რომ პროექტის მსვლელობის დროს გუნდს აქვს ტენდენცია თავის თავზე აიღოს უფრო მეტი და მეტი.

მოცულობის ზუსტად განსაზღვრის შემდეგ აუცილებელია აღინიშნოს პროექტის მიზნები და აღწერილ იქნას როგორ გაკონტროლდება წინსვლა ყოველი მიზნისკენ და როგორ იქნება დადგენილი პროექტის დამთავრება.

3. იმისთვის, რომ შეიქმნას ეფექტური ხედვა გუნდს ესაჭიროება ღრმა ცოდნა. მან კარგად უნდა იცოდეს ბიზნესის, კლიენტების, პარტნიორების და საუკეთესო მუშაობის მეთოდებს შესახებ.

მკაცრ ვადებში ჩატევის მცდელობისას გუნდი ხშირად ყურადღებას არ აქცევს სწავლას და უპირტესობას ანიჭებს არსებული ცოდნის მარაგით მუშაობას. ხშირია გონიერივი იერიშის ჩატარების ცდუნება, გადაწყვეტილების ოპერატორულად პოვნა და მისი რეალიზაციის დაწყება.

გონიერივი იერიში არ იძლევა გენიალურ ხედვას. კონცეპტუალური გარღვევა – ეს არის იმ საზღვრებიდან გასვლის შედეგი, რაც ჩვენ არა მარტო ვიცით არამედ, რაც ჩვენ არ ვიცით, რომ არ ვიცით. ეს არის აღმოჩენების შეჯამება, რომელიც გაკეთდა მრწამსის და განწყობის საზღვრის მიღმა, არსებული ინფორმაციის საზღვრის მიღმა. აუცილებელია არსებული რეალობის ნგრევა და მიღებული

ნორმების დარღვევა. გაცილებით დიდი სარგებელია იმ სფეროში რაც არ ვიცით, ვიდრე იმაში, რაც ვიცით.

იმისთვის, რომ გამოვიდეთ ამ დიდ სივრცეში, საჭიროა ერთდროულად ფიქრიც და სწავლაც. საჭიროა ვეცადოთ სრულიად გავუგოთ კლიენტებს, პარტნიორებს, ტექნოლოგიებს. უნდა მოუკმინოთ კლიენტებს, ვესაუბროთ მათ, წარმოვიდგინოთ მათი მომავალი მიზანმიმართულება. მოვუსმინოთ პარტნიორებს. რას უუბნებიან მათ კლიენტები? როგორია მათი მოთხოვნები და სურვილები? რა წიმააღმდევობები ხდებათ მათ წარმატების გზაზე ყოველდღიურად?

კარგად უნდა იქნას შესტავლილი კონკურენტების და არაკონკურენტების გეგმები შედარებითი ტესტირების საშუალებით, მომავალი ტექნოლოგიები, ტენდენციები და შესაძლებლობები. ტექნოლოგიებს შეუძლიათ შესაძლებელი გახადონ ის, რაც თავიდან უანტასტიკის სფეროდან გვეჩენება.

გონიერივი იერიშის პროცესში აუცილებელია შემოქმედებითი აზროვნების ფუნდამენტის შექმნა. ფუნდამენტი ყალიბდება კოლექტივში ერთობლივ სწავლის შედეგად.

4. ერთ-ერთი არსებითი მომენტი ეფექტური ხედვის წარმოქმნის დროს არის მომავალში ნაბიჯის გადადგმის უნარი და შემდეგ უკან მოხედვა და არა მხოლოდ წინ ცერა აწმოდან. მოწყდით აწმყოს. ეს პროცესია, როდესაც ლიდერები გარდაქმნიან თავის თავის და თავის ორგანიზაციის კულტურას. ამის მიზეზია აწმყოსგან პრინციპიალურად განსხვავებული მომავლისაკენ შემოქმედებითი სწრაფე. ლიდერები ხედავენ ორგანიზაციის მომავალს და ეს ხედვა დაფუძნებულია წარმოდგენებზე, რომლების ანგრევენ არსებული საორგანიზაციო კულტურის რეალობას.

ჩვენი ბუნებრივი მდგომარეობა ცხოვრებაში – თანმიმდევრული წინსვლაა დრევანდელი დღიდან ხვალისკენ. მაგრამ ეს მდგომარეობა არის წინააღმდეგობა გონიერივი რღვევისკენ, ძალიან ღრმა ცოდნის დროსაც კი. ჩვენ ხშირად იმდენად ვიხლართებით პროცესებში,

სისტემებში და კულტურებში, ვიხლართებით აწმყოში, რომ გვიჭირს ორგანიზაციისთვის ახალი კონცეფციის შექმნა.

უნდა გადავიდეთ მომავალში. ეს მაგიური აქტი ხორციელდება წარმოსახვაში. წარმოიდგინეთ ეს მომავალი, და შემდეგ აღწერეთ ნანახი. უკან მოიხედეთ. მოწყდით აწმყოს და მიხვდებით რა წინააღმდეგობები უნდა გადაღლახოთ, რომ მოხვდეთ იქ, რაც თქვენ წარმოსახვაში ნახეთ. წარმოიდგინეთ, რომ თქვენ უკვე იმყოფებით მომავალში და იხსენებთ რას და როგორ აკეთებდით წარმატების მისაღწევად. საიდუმლო იმაშია, რომ როცა სტარტიდან წინ ვიყურებით ვხედავთ ყველა ვარიანტს და ვერ ვხვდებით როგორ გავაკეთოთ არჩევანი. მომავლიდან როცა ვიყურებით გაცილებით იოლია განვსაზღვროთ უკანა გზა აწმყოსკენ – შესაძლებელია იყოს არა ერთი, მაგრამ რეალური გზა თავისი წინააღმდევობებით, რომელის უკვე გადაღლილია.

5. ეფექტური ხედვა ეფუძნება პრინციპებს. პრინციპები – ეს წესია ან რწმენაა, რომლებიც მიიღება გამოცდილებით და მივყართ მიზნისკენ.

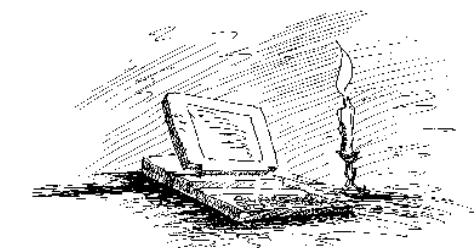
გუნდი ხშირად წარმოიდგენს თავის ხედვას, როგორც ახალ პროცესს, სისტემას ან საორგანიზაციო კულტურას. გადაწყვეტილებები, პროცესები და სისტემები დანერგვის დროს ხშირად იცვლება, რაც იწვევს გუნდის წევრების უქმაყოფილებას. ხანდახან ეს უიმედოდ ცლის და არღვევს საწყისს კონცეფციას. უფრო მეტად გულსატკნია გუნდისთვის, როდესაც საწყისი მიზანი იკარგება რეალიზაციის პროცესში.

პრინციპები სქემების, პროცესების და სისტემური არქიტექტურის მიღმაა. ისინი ასახავენ ძირითად ფასულობებს და რწმენას, რომელთაც იყენებს გუნდი, თუნდაც ქვეცნობიერად, ახალი ხედვის შესაქმნელად. ძირითადი შეცდომა – როდესაც მიზნის ფორმულირების დროს ამ პრინციპებს ივიწყებონ. გუნდების უმრავლესობა არა მარტო არ უხსნიან თავის პრინციპებს გუნდის მიღმა მყოფ აღმიანებს, არამედ გუნდშიც კი არ შეუძლიათ ამ პრინციპების ნათლად გამოხატვა და შეთანხმება. აქედან გამომდინარე, პროცესების დამუშავება,

საორგანიზაციო სტრუქტურები და სხვა სამომავლო მდგომარეობის კომპონენტები მოკლებულია სხვა საფუძველს და ამიტომ ხანმოკლეა.

სანამ დეტალებში დავამუშავებთ ახალ პროცესებს, სისტემებს და სტრუქტურებს აუცილებელია ისინი დავუკავშიროთ ფუნდამენტალურ და ხანგძლივ პრინციპებს. გამოიყენეთ პრინციპები როგორც კომპასი. წაიყვანეთ გუნდი პროექტის განსახორციელებლად ხედვის საშუალებით, რომელიც დაფუძნებულია პრინციპებზე. ასეთ კონცეფციას შეუძლია გადაიტანოს რეალიზაციის მღელვარე ფაზა და გახდეს საფუძველი მომავალი დისკუსიებისთვის და გადაწყვეტილებებისთვის.

გუსიპათმცოდნეობა



ნოდარ ანდლულაძე

გამოჩენილი ქართველი მომღერალი, დრამატული ტენორი, საქართველოს სახალხო არტისტი, პროფესორი ნოდარ ანდლულაძე 50 წელია მოღვაწეობს საშემსრულებლო ასპარეზზე. შესრულებული აქვს 30 საოპერო პარტია-როლი და მდიდარი კამერული რეპერტუარი.

ნოდარ ანდლულაძე დაჯილდობულია უნიკალური ხმის ტემპით, სიძლიერით. დრამატული ტენორი გამოიჩინა მდიდარი ობერტონებით, უკიდურესად მაღალ რეგისტრში მაღალი სასიმღერო „ფორმანტას“ შენარჩუნებით, რასაც ვოკალისტები „ფოლადისებურს“ უწოდებენ – «Метал в голосе». ნოდარ ანდლულაძის „ბგერის“ ტემპრალურ თვისებებში ასევე შედის „ინსტრუმენტალური“ უდერადობა, რაც უმთავრესად ევროპელი – ისეთი მაღალი რანგის მომღერლებისათვისაა დამახასიათებელი, როგორებიც არიან პერტილე, კარუზო, კარურასი და სხვ.

.ნ. ანდლულაძემ განახორციელა ყველა წამყვანი ტენორის დრამატული პარტია, რაც იდგმებოდა მომღერლის მოღვაწეობის დროს.

მომღერლის მაღალმა ერუდიციამ, უცხო ენების და სამსახიობო ოსტატობის ფლობამ განაპირობა ის, რომ მომღერალი-მსახიობის განვითარების ურთულესი ვოკალურ-ტექნიკური და საშემსრულებლო პროცესი მსმენელთათვის ადგილად აღსაქმელი გახდა. დაუკიწყარია მომღერლის მიერ შექმნილი სრულიად განსხვავებული ისეთი პარტიები, როგორიცაა ოტელო, მონრიკო, რადამისი, ვერდის ოტელო, ტრუბადური, აიდა, ტურიდუ (მასკანის ოპერა „სოფლის პატიოსნება“).

აღსანიშნავია, რომ რუსული კლასიკის შესრულების დროს დიდი ქართველი მომღერლის „ბგერის“ უდერადობა, ინტონაციური პალიტრა რუსული მუსიკისა და ენის სპეციფიკურობიდან გამომდინარე იცვლება. ნ. ანდლულაძემ ე. წ. „შალიაბინის“ ქმედითი სიტყვის შენარჩუნებით ბრწყინვალე სახე შექმნა გერმანის პარტიაში (ჩაიკოვსკის ოპ. „პიოს ქალი“). მომღერალი მსახიობი განსაკუთრებული სამსახიობო ხერხებით პლასტიკით, „ქმედითი სიტყვის“ გამოყენებით ძერწავს თავად მუსიკის სახეს (მუსორგსკის ოპ. „ბორის გოდუნოვი“).

1959 წელს ნ. ანდლულაძემ პირველმა საქართველოში ქართველ მომღერლებთან საოპერო თეატრებში დააფუძნა ოპერის ორიგინალში

შესრულება – იტალიურ, ფრანგულ, გერმანულ ენებზე, რაც მანამდე რუსულ ენაზე სრულდებოდა.

მეტად შთამბეჭდავია თბილისის საოპერო სცენაზე ნ. ანდლულაძის მიერ შექმნილი პეროდეს გროტესკული პარტია-როლი (რ. შტრაუსის ოპერა „სალომეა“).

მომღერალი, როგორც სამსახიობო, ასევე ვოლალურ-ტექნიკური თვალ საზრისით ინტონაციურად და ემოციურად უაღრესად დატვირთულ ურთულეს რეზიტატივებს მაღალი ოსტატობით ასრულებს გერმანული მუსიკის და ენის საეციფიკურობის გათვალისწინებით.

სრულიად კონტრასტულ მსუბუქი „ბგერის“ უღერადობას იძნეს მომღერალი-მსახიობის ხმის პალიტრა ელევანტური პერცოგის სახის შექმნისას (ვერდის ოპერა „რიონილეტო“) მომღერალს ხელს უწყობს შესანიშნავი სცენური გარეგნობა, პლასტიკა, არტისტიზმი, რაც ასევე გამოვლინდა ნ. ანდლულაძის მიერ ლოენგრინის პარტიის შესრულებისას (ვაგნერის ოპერა „ლოენგრინი“).

კონტრასასული „რემბრანდტის“ მუსიკალური ქარგის ფერებით ნ. ანდლულაძე ქმნის სრულიად ახლებური ინტერპრეტაციით, პლასტიკით, კაშკაშა ბრწყინვალე ბგერებით გამდიდრებულ დონ ხოზეს პარტიას (ბიზეს ოპ. „კარმენი“), სადაც მომღერალი მსახიობი კვლავ მიმართავს კონტრასტულ მეთოდს, მისი გმირი ლირიზმით და ტრაგიზმით აღსავსეა, რასაც მომღერალი აღწევს კვლავ „ქმედითი“ სიტყვით, „ქმედითი“ სიმღერით, მაღალი ვოკალურ-ტექნიკური ნიუანსებით, უკიდურესად მაღალ რეგისტრში ურთულესი „ფილირებით“.

კანიოს პარტიის შესრულებისას მეტად გამოვლინდა მომღერლის სულიერება, რასაც მოითხოვს ლეონკავალოს ოპ. ჯამბაზები.

განსაკუთრებული ლინგვისტური ცოდნა ქართულ ენაში მომღერალმა – ფილოლოგმა ქართული ოპერების შესრულებისას გამოავლინა. განსხვავებულია მომღერლის „ბგერის“ უღერადობაც – შექმნა აბესალომის ლირიკული და ამავდროულად ტრაგიკული სახე ზ. ფალიაშვილის ოპერაში „აბესალომ და ეთერი“, ნ. ანდლულაძე ქართული ინტონაციით განსაკუთრებულად აგრეთვე მელიზმებით გამდიდრებული, მაღალ რეგისტრში უღერადი მაღალაზის ლირიზმით აღსავსე პარტია ზ. ფალიაშვილის ლირიკულ-დრამარულ ოპერაში „დაისი“. აღსანიშნავია, რომ მომღერლის „ბგერის“ უღერადობა თანამედროვე უახლესი მუსიკის შესრულებისას იძნეს უღერადობის განსხვავებულ ელფერს მაღალ ტესიტურაში, რასაც მოითხოვს ახალი

მუსიკალური ლექსიგა. ამავდროულად ახალი მუსიკის შესრულებისას იბადება ბგერის ახალი შტიჩები, ახალი წარმართვის ხერხები, ახალი არტიკულაცია.

ქართული თანამედროვე რეპერტუარიდან ნ. ანდლულაძემ მინდიას, არზაყანის პარტიების (ო. თაქთაქიშვილის ოპ. „მინდია“, „მთვარის მოტაცება“) შესრულებისას გაამძაფრა „ქმედით სიტყვა“, მჭექარე, მაღალი რეგისტრის ჟღერადობა – განმსჭვალული ქართული სულიერებით, ტემპერამენტით. ასეთივეა ნ. ანდლულაძის მიერ შესრულებული ტარიელის პარტია-როლი (მშველიძის ოპერა „ამბავი ტარიელისა“).

ნ. ანდლულაძეს აგრეთვე დიდი ღვაწლი მიუძღვის კამერული ვოკალური მუსიკის განვითარებაში. დაუგირწყვარია სილო კონცერტიზე მომღერლის მიერ შესრულებული შესრულებული ურთულესი ვოკალური ციკლები.

დიდი ქართველი მომღერლის როგორც საოპერო, საკონცერტო მოღვაწეობას იცნობენ და აფასებენ როგორც საქართველოში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ: რუსეთში, მოსკოვში – დიდი თეატრის სცენაზე და ჩაიგოვსკის სახელმწ. კონსერვატორიაში. პეტერბურგის მარიას საოპერო თეატრის სცენაზე, აგერთვე გერმანიის, იტალიის, პოლონეთის, ჩეხოსლოვაკიის და სხვა ქვეყნების დიდ საოპერო თეატრებში. მომღერლის პარტნიორები იყვნენ საქართველში: სსრკ სახალხო არტისტი პეტრე ამირანაშვილი, საქ. სახალხო არტისტი მედეა ამირანაშვილი, საქ. სახალხო არტისტი ცისანა ტატიშვილი, საქ. სახ. არტისტი ელდარ გეწაძე, რსფსრ დამსახ. არტისტი დავით გამრეკელი.. საქ. სახლ არტისტი ეილა გოცირიძე. თამარ თაქთაქიშვილის, დიდი თეატრის სოლისტები: ი. არხიპოვა, ე. ობრაზცოვა, ჟ. ჰერინ ვაგნერი.

ნ. ანდლულაძე მჭიდროდ მოღვაწეობდა დირიჟორებთან საქართველოში – სსრკ სახ. არტისტ ჯანო კახიძესთან, საქ. სახ. არტისტ დადომ მირცხულავასთან, ასევე გამოჩენილრუს რუს, გერმანულ, ქართველს რეჟისორებთან და დიდრიუმირებთან. ქართველი მომღერალი – მსახიობის შემოქმედებამ მარალი შეფასება მიიღო იტალიის, გერმანიის (კერძოდ ზაარბარიუკენის), პოლონეთის სა სხვა ქვეყნების პრესაში, სადაც ნოდარ ანდლულაძე აღიარებულია მსოფლიო მნიშვნელობის მომღერლად.

საშემსრულებლო და სამეცნიერო მოღვაწობასთან პარალელურად პროფ. პრ. ნოდარ ანდლულაძეს დიდი ღვაწლი მიუძღვის ვოკალის

პედაგოგიკის დარგში. მაესტროს კლასში აღიზარდა მრავალი საერთაშორისო რანგის, მომღერალი, ყველა კატეგორიის ს ხმის შემსრულებელი, უმთავრესად ტენორები: ნ. გამგებელი, თ. გუგუშვილი, გ კარაული, ა. სალადაძე, მ. ქობალაძი, ა. ჭურლულა, გ ონიანი და სხვები.

პროფ. ნ. ანდლულაძე საქართველოში ამავე დროს, კონსულტაციას უწევს საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატებს, როგორბიც არიან: ლ. ათანელი, ი. რატიანი და სხვ.

განსაკუთრებული სიფაქიზით პროფესორი უდგება ქალთა მაღალი ხმების ჩამოყალიბების და განვითარების პროცესს. ცნობილია, რომ პრ. ნ. ანდლულაძე დიდი ქართველი მომნღერლის დავით ანდლულაძის (მამის) სკოლის გამგრძელებელია. მეტად საფურედღებოა ახალგაზრდა ვოკალისტებისთვის ის გარემოება, რომ დ. ანდლულაძემ ბრწყინვალე ვოკალური განათლება მიიღო თბ. კონსერვატორიის პროფ. ე. ვრონსკის კლასში, რომელიც იყო დიდი იტალიელი მაესტროს – აუგუსტო პასხალის დი სურესტროს მოსწავლე. დ. ანდლულაძემ ასევე, დიდი სკოლა გაიარა მოსკოვში გამოჩენილ საოპერო რეჟისორ კ. სტანისლავსკის ხელმძღვანელობით. მომღერალმა მოამზადა ოტელოს და გერმანის პარტია-როლები, რაც საფუძვლად დაედო როგორც პროფ. დ. ანდლულაძის, ასევე პროფ. ნ. ანდლულაძის საშემსრულებლო ვოკალურ მეთოდიკას. უმთავრესად გამოჩენილი ქართველი ტენორების – ზ. ანჯაფარიძის, ნ. ანდლულაძის, ზ. სოტიალავას ბრწყინვალე ოტელოსა და გერმანის სახეების შექმნაში.

ამდაგვარად, პრ. ნ. ანდლულაძის პროფესიონალური ვოკალური საშემსრულებლო და პედაგოგიკური სკოლა ჩამოყალიბდა და განვითარდა – ქართული, იტალიური, რუსული აკადემიური სასიმღერო სკოლების ნიადაგზე. ამავე დროს, უნდა აღინიშნოს, ის გარემოება, რომ მომღერალი შესანიშნავად ფლობს ქართულ ხალხურ სიმღრის, მის უმდიდრეს მრავალხმიან საეკიფიკას.

1968 წლიდან ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწ. კონსერვატორიაში ნ. ანდლულაძე – მეცნიერი-პედაგოგი მრავალი წლის მანძილზე აწყობს რესპუბლიკურ და საკავშირო სამეცნიერო კონფერენციებს, რომელშიც მონაწილეობას იღებენ როგორც ქართველი, ასევე რუსეთის და ამიერკავკასიის ვოკალის წამყვანი პედაგოგები. ერთ-ერთი ყველაზე წარმატებული საკავშირო კონფერენცია ჩატარდა 1986 წელს თბილისში, რომელიც მიეღვნა სსრკ სახალხო არტისტს პრ. დ. ანდლულაძის 90 წლისთავს.

პრ. ნ. ანდლულაძის ხელმძღვანელობით, ოპონენტობით, კონსულტაციებით საქართველოში დაიწერა საკანდიდატო დისერტაციები ვოკალური ხელოვნების დარგში.

1971 წლიდან პროფ. ნ. ანდლულაძეს იწვევენ კონკურსების თამჯდომარედ, სადაც ხშირად მართავს მასტერკლასებს.

ქ. ქუთაისის მ. ბალანჩივაძის სახ. სახელმწიფო საოპერო თეატრში ნ. ანდლულაძემ თავისივე დადგმით განახორციელა დონიცეტის ოპ. „ლუკა დე ლამერმური, ომელშიაც შექმნჯა რომანტიკული ედგარის სახე. ახალგაზრდა თაობის ნიჭიერ მომღერლებთან – იტალიური ენის ბრწყინვალე კონსულტაციების ჩატარებით).

დღემდე პრ. ნ. ანდლულაძე მოღვაწეობს ვ. სარაჯიშვილის სახ. სახელმწ. კონსერვატორიაში და პედაგოგიკისა და სამუსიკორო დარგში. უწევს კონსულტაციებს როგორც თბ. საოპერო, ასევე ქ. ქუთაისის საოპერო თეატრის ახალგაზრდა მომღერლებს, დღემდე მუდერადია მომღერლის უნიკალური ხმა.

პრ. ნ. ანდლულაძეს გამოქვეყნებული აქვს არა ერთი სამეცნიერო შრომა, სტატიები, წიგნები. მათ შორიოს ყველაზე პოპულარული და საჭიროა ვოკალისტებისათვის ომო ჩანტორ – ადამიანი მომღეტრალი (ვოკალური ხელოვნების ნარკვევი, თბ. 1997 წ.) ასევე საყურედღებო მომღერლის თეზისების სახით გამოცემული შრომები: „მეტაფიზიკური მეცნიერების საწყისებთან“, 1991 წ. „ზურაბ ანჯათვარიძის სიმღერა“, 1988 წ. „თეატრალური მოამბე“, №2, „აიდა“ – ბერლინის ოპერის სცენაზე, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1969 წ. №9, ქუთაისის საოპერო პრობლემები და ამოცანები, „საბჭოთა ხელოვნება, №8.

როგორც ვოკალის პედაგოგს, მიმაჩნია, რომ პროფ. ნ. ანდლულაძის უნიკალური ხმა – უკიდურესად მაღალი რეგისტრი – სპექტრალურ გამოკვლევას საჭიროებს, ხოლო მომღერალი მსახიობის, მეცნიერის, ვოკალის პედაგოგის ჩამოყალიბების და განვითარების პროცესი ღრმა შესწავლას, ანალიზს მოითხოვს, რაც ხელს შეუწყობს ვოკალის პედაგოგებს მომავალში – XXI საუკუნეში განათლებული ვოკალისტების თაობების აღზრდას.

1. ნ. ანდლულაძე. ომო ჩანტორ – ადამიანი მომღეტრალი (ვოკალური ხელოვნების ნარკვევი, თბ. 1997).

2. Багадуров ?. Очерки по ист. вок. методологиииб 1937.

3. ნ. კინაძე. მეტყველების მექანიზმები, თბ. 1958.

4 Р. Юсон. Певческий голос, М. 1960.

ტრადიციის და ნოვაციის აროპლემა

0. ს. ბახის მესაში

შსოფლიო მუსიკალურ საგანძურში ი. ს. ბახის მესა h moll ჩაწერა როგორც გენიალური კომპოზიტორის შემოქმედების დამაგვირგინებელი ნაწარმოები. ბახმა შექმნა მესის უნივერსალური კონცეფცია იმის გაცნობიერებით, რომ მესა უმაღლეს ადგილს იკავებს საეკლესიო ღვთისმსახურების იერარქიაში, ხოლო როგორც მუსიკალური ჟანრი საეკლესიო მუსიკის უმნიშვნელოვანეს ფორმას წარმოადგენს. ამასთან, კომპოზიტორს მიაჩნდა, რომ „მუსიკა კი არ ალამაზებს მსახურებას, არამედ მის ღრმა აზრს ხსნის“.¹ ბახისთვის მესა მუსიკალურ ბერებში ღვთაებრივის, საკრალურის აუდურების საშუალება იყო.

როგორც დასავლეთ ევროპის სასულიერო მუსიკის უმაღლესი ჟანრი, იგი საკულტო მუსიკის განვლილ გზას ანზოგადებს. ბახის მესაში წარმოჩნდილია დასავლეთ ევროპის საკულტო მუსიკის მიღწევების ფერადოვანი გამა გრიგორისული ქროლიდან დაწყებული, cantus firmus-ზე აგებული მესების, a cappella, პარაფრაზული, პაროდიული, კანონური მესების, ვენეციელების პოლიფონიური სტილის გავლით ბახის თანამედროვე კონცერტირებადი სტილის და ფუგის ურთულესი პოლიფონიური ნიმუშების ჩათვლით. საგულისხმოა, რომ მესაში წინამორბედი ეპოქების მსოფლმშედველობასთან, სააზროვნო კატეგორიებთან და სხვადასხვა საკომპოზიტორო სტილთან კავშირი კომპოზიტორის თანამედროვე მუსიკალურ-ენობრივი სისტემის გარდატეხაში ვლინდება.

საზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ პროტესტანტი ბახის მიერ კათოლიკური მესის ჟანრისადმი მიმართვა, მეტიც ამ ჟანრის კანონიერის მტკიცე დაცვა მიუთითებს ეკუმენიზმის ტენდენციებზე კომპოზიტორის შემოქმედებაში.

შევეხოთ ნაწარმოების მეტყვიდრეობით კავშირებს წინა ეპოქებთან.

პირველ რიგში მივუთითებთ იმაზე, რომ გიორგ დე მაშოს ციკლური მესის ხუთნაწილიანი მოდელი, რომელიც ღოღმის სახით საფუძვლად დაედო შემდგომი ეპოქის მესებს, ბახმაც შეინარჩუნა. კომპოზიტორის მესის 24 ნომრიანი კომპოზიცია კანონიკურ ხუთ ნაწილიან

სტრუქტურას ეყრდნობა. მაშოს მესის ტრადიციებზე ორიენტირება მკაფიოდ ვლინდება პირველ ნაწილშიც; Kyrie eleison ეყრდნობა გიომ დე მაშოს Kyrie eleison-ის სამ მონაკვეთიან მოდელს (Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison). შენარჩუნებულია აგრეთვე მაშოს მიერ ჩამოყალიბებული კონტრასტის პრინციპი, რომელიც მდგომარეობდა კიდურა ნაწილებში cantus firmus-ის ტექნიკის გამოყენებაში. ბახი Kirie eleison II-ში მიმართავს შუა საუკუნეების a cappella-ს მოტეტურ სტილს, რაც არქაული ხმოვანებით დანარჩენი ნაწილებისგან გამოარჩევს მას. ამგვარად კომპოზიტორი ახალ ენობრივ სისტემაში ინარჩუნებს ტრადიციას. ძველ ეპოქასთან კავშირზე მიუთითებს ქრომატიკისადმი მიმართვა. მიუხედავად იმისა, რომ ქრომატიკით გაჯერებულ მაჟორ-მანიორულ სისტემასთან შედარებით მე-16-ე საუკუნის ქრომატიკა თვისობრივად სხვა მოვლენას წარმოადგენს, Kirie eleison II-ს ინტონაციურ საფუძვლად ქცეული ქრომატიკა აშკარად იწვევს კარლო ჯეზუალდოს ქრომატიკული მაღრიგალის სტილის ასოციაციას.

საგულისხმოა მესის მემკვიდრეობითი კავშირები ნიდერლანდელ (ე.წ. ფრანკო-ფლამანდიური სკოლის) კომპოზიტორების მესებთან. ნიდერლანდელი კომპოზიტორების შემოქმედებაში გაბატონებულმა გრიგორიანული ქორალის „პნევმონურმა მელოსმა“, Alla breve-ს რიტმმა, ღრმად სემანტიკურმა გოთიკურმა პოლიფონიამ უდავოდ მოახდინა გავლენა ბახზე, რაც აშკარად ამკვიდრებს კომპოზიტორის შემოქმედებაში მედიტირებად მხატვრულ „მეს“. ძველი ეპოქის მუსიკისათვის უცხო იყო პერსონაჟი, ლირიკული გმირი, სუბიექტურ ემოციათა ვწებათლელვა, რაც ტიპიური უფრო კლასიკური და მეტადრე რომანტიკული ეპოქისთვისაა. ქორალზე დაყრდნობა საფუძველშივე გამორიცხავდა სუბიექტურ „ტონაციას“ მესაში, ჭვრეტით მეტაფიზიკური სახეები შესაბამის ინტონაციას ამკვიდრებდა. ნიდერლანდელთა მესებში ქორალი ბადებდა მიწიერ და ზეციერ ქრონოტოპებს, რომლებიც ჰარმონიულად თანაარსებობდნენ. ცხადია ქარიზმატული და მიწიერი პლასტების წარმოშობა ჯერ კიდევ მე-12 საუკუნის მელიზმატურ ორგანუმს უკავშირდება, მაგრამ ამ საპირისპირო სემანტიკური საწყისების ჰარმონიული შერწყმა ჰორიზონტალსა და ვერტიკალში ნიდერლანდელების და აგრეთვე ჯოვანი პერლური და პალესტრინის მესებს და მოტეტებს გამოარჩევს. მაგ.: ჰალესტრინას მესა „Veni sponsa Christe“ (Agnus Dei).²

ნიდერლანდელების გავლენა აშკარაა ბახის მესის რამდენიმე ნომერში – Kyrie II, Gratias, Credo, Confiteor, რომლებსაც მესის ზოგადი პლანის ჩამოყალიბებაში პირველხარისხოვანი მნიშვნელობა ენიჭებათ, ისინი იწყებენ ან ასრულებენ მესის ნაწილებს. ამ ნომრებში ნიდერლანდელთა მკაცრი სტილის მიბაძვის დადასტურებად აღიქმება Alla breve-ს რიტმი, ქორალი და Stylus Gravis. განსაკუთრებულად საინტერესოა Credo (#12), რომელიც გვაბრუნებს საუკუნეთა სიღრმეში.³ არქაულობის ელფერი შემოაქვს რიტმს alla breve და გრიგორიანულ ქორალს, რომელზეც აიგება ხუთხმანი ფუგა. Credo-ს სიმტკიცე, კანონიკურობა სიმბოლიზმულია სწორედ ქორალით. ეს უკანასკნელი დოგმა, უცვლელი ჭეშმარიტება, ერთადერთი თეზის, რომელსაც არაფრის დამტებება არ სჭირდება, ამტომაც მას ფუგის თემისთვის ტრადიციული საწინააღმდეგო სვლა არ გააჩნია. ქორალი ნიდერლანდელ პოლიფონისტებთან, აგრეთვე ჰალესტრინას და ლასოს მესებშიც მიანიშნებდა მარადისობაზე, რომელიც მესის გუნდებში შემოსაზღვრავდა, „შთანთქავდა“ ამაობის მასიმბოლიზმებულ დანარჩენ ხმებს ან ზევიდან დაეფინებოდა, ყოველივე ამით კი ღვთის ყოვლისმპყრობელობის იდეას გამოხატავდა. ბახის Credo-შიც არ იცვლება ქორალის ეს ფუქსია, იგი თანდათან განმსჭვალავს გუნდის მთელს ქსოვილს და სიმბოლიზმებს ერთ ყოვლისმპყრობელ ღმრთს, ღვთის ერთობას. სემანტიკური თვალსაზრისით ქორალის შესაბამისი ფუნქციით გამოყენება ცხადია უკავშირდება ამ ნომრის ვერბალურ საფუტელს: „მწამს ერთი ღმრთი, მამა ყოვლისა მჰყრობელი, შემოქმედი ცისა და ქვეყნისა, ხილულთა ყოველთა და არახილულთა“. Confiteor-ში (№19, აგრეთვე ხუთხმანი ორმაგი ფუგა) გრიგორიანული ქორალის გაფართოებული სახით გატარება ქრისტიანულ საიდუმლოებათა სიდიადესა და ურყევობაზე მიუთითებს. ქორალის შემდგომი განვითარება უკვე დანარჩენი ხმების ქრონოტოპს ემთხვევა. ბახზე გავლენა მოახდინა ნიდერლანდელთა მესებში წრიულობის იდეას გაღმოცემის თავისებურებამაც – დიმინუირების პრინციპის თანახმად თავდაპირველად რიტმულად გაფართოებული ქორალი მესის ბოლოს თავდაპირველი რიტმით ტარდებოდა, ხოლო კომპოზიციაში გაბნეული ქორალის სეგმენტები ფინალში ინტენსიურდებოდნენ, რაც ქორალს მთლიანი ჰანგის სახით აღადგენდა. ეს პროცესი პირველად იდეასთან, სათავესთან დაბრუნებას და ტაძრულობის იდეას სიმბოლიზმებდა. ბახმა კი წრიულობის იდეა

სახეობრივ დოზებზე გადმოგცა. კერძოდ, მესის საწყისი და ბოლო ნომრის ტესტი ქრისტიანული მონანიების თემას ეძღვნება. ბახის მესა გვიჩვენებს გზას მონანიებიდან ღვთის განდიდების, რწმენის განმტკიცების, სულის ხსნის გავლით კვლავ ქრისტიანული სინაულისკენ. მიუხედავად ნიდერლანდელთა უდიდესი გავლენისა, არ შეძლება არ მიუთითოთ პრინციპულ სხვაობებზეც ბახის და ნიდერლანდელების მესებს შორის. ნიდერლანდელები ქორალით მთელ მესას აერთიანებდნენ, რაც ხმოვანების თვალსაზრისით ნაწილებს შორის მკვირ დიფერენცირებას არ იწვევდა. სამყაროს პარმონიულობა უკონტრასტო სახეობრივი სამყაროთ და მუსიკალური ქსოვილის ერთიან ემოციურ პლაზე ორიგინტირების გზით გადმოიცემოდა. ერთიანი ასკეტური სახის გაბატონებით მესა მკვეთრად უპირისპირდებოდა ბაროკოს ეპოქის მაღრიგალის ინდივიდუალიზმს. ბახის მუსიკაში კი აბსოლუტური ასკეტურობის იდეალს უპირისპირდება სამყაროს მრავალფეროვნება. ბაროკოს ეპოქის კომპოზიტორი უკვე აღარ მსჭვალავს მესის ყველა ნომერს გრიგორისეული ქორალით, რაც სწორედ ინდივიდუალიზებული სახეების ჩამოყალიბებას უწყობს ხელს. ამგვარად ნიდერლანდელ კომპოზიტორთა და პალესტრინას მესების ზეგავლენის საკითხი ერთმნიშვნელოვან ხასიათის არ ატარებს.

არ შევცდებით თუ ვიტყვით, რომ ბახის მესაზე ინტონაციური და სახეობრივი თვალსაზრისით უდიდესი გავლენა მოახდინეს ნიდერლანდული სკოლის კიდევ ერთი, გვიანი რენესანსის წარმომადგენლის ორლანდო დი ლასოს და ვენეციური სკოლის წარმომადგენელთა მესებმა. პროტესტანტი ორლანდო დი ლასოს შემოქმედებაში ინთეზირებულია რეფორმაციული და კონტრრეფორმაციული საეკლესიო მუსიკის პრინციპები, რის გამოც ასკეტურ სახეებთან ერთად მის ქმნილებებში სეკულარული ტენდენციებიც შემოიჭრა, კერძოდ დროის მიღმურ კატეგორიებზე ორიენტირებულ ასკეტურ სახეებთან თანაარსებობენ მიწიერი განცდები. ამ თვალსაზრისით ორლანდო დი ლასო ბახის უშუალო წინამორბედადაც კი შეძლება მივიჩნიოთ. ბახის მესის სტილისტიკაზე უდიდეს გავლენას ახდენს ვენეციური სკოლის წარმომადგენელთა, ანდრუ და ჯოვანი გაბრიელების შემოქმედებითი მიღწევებიც. მათი მოღვაწეობა დაკავშირებული იყო ვენეციის წმინდა მარკოზის ტაძართან, რომელიც თავისი არქიტექტურით, ორლანდობისა და

გუნდების მასში განლაგების თავისებურებებით, თავისთავად განაპირობებდა აკუსტიკურ-ხმოვანებით ნოვაციებს. გაბრიელების მესებში მრავალგუნდიანობა, უღერადობის მასშტაბურობა, რამდენიმე გუნდის ერთდროული ან ანტიფონური გალობა, საორკესტრო რიტურნელები, ორდანის თანხლება მანამდე სრულიად გაუგონარ ხმოვანებით იდეალს ბადებდა. ვენეციელთა მიღწევები ბახმა ახალ თვისობრივ ხარისხში მოიაზრა და განაზოგადა, განსაკუთრებულად ეს ვლინდება Osanna-ში.

საყულისხმოა ბველებური ვარიაციის – პასაკალის ფორმისადმი მიმართვა №16-ში (Crucifixus). ეს ბერტერითი გუნდი გვაგონებს მატის გრუნვეალდის ცნობილ „იზნაკამის საკურთხეველს“, პერსელის „დიდო და ენესიდან“ დიდოს დატირებას და თვით ბახის ტოკატას fis moll.⁴

გარდა წარსულის ტრადიციების გათვალისწინების და კანონიკის დაცვისა, ბახმა ბაროკოს ეპოქის ესთეტიკისა და მსოფლმხედველობის გამომხატველი მესის კონცეფციაც შექმნა, რისი ნათელი დადასტურება ჟანრის იმანენტურ თვისებებთან ერთად ახალი ეპოქის სუნთქვით მოტანილი თვალისებურებების არსებობაა. ამ თვალსაზრისით საყურადღებოა კონცერტირების პრინციპი, არიების, დუეტების პლასტი. ბახის მუსიკაში ინდრმისეულადა გამოვლენილი რელიგიური მრწამისი, აუდერებულია ღვთაებრივი ჭეშმარიტებანი, რის გამოც სტილისტური ძვრები საეკლესიო დოგმატიკის დათმობის ხარჯზე არ მომსდარა. ახალი ეპოქის მუსიკალურ-გამომსახველი საშუალებები ქრისტიანულ სემანტიკურ კანონიკასთან წინააღმდეგობაში არ მოდის, რითაც მესის საკრალური არსი შენარჩუნებულია.

საოპერო ხელოვნების წყალობით ბაროკოს ეპოქის მუსიკაში უკვე დამკვიდრდა თეატრალური დრამატურგიისთვის ტიპიური პროცესუალური განვითარების პრინციპი. აღსანიშნავია, რომ მან გავლენა ვერ მოახდინა მესების არქიტექტონიკის სტრუქტურულ ორგანიზაციაზე, რადგან პროცესუალობასთან შედარებით უპირატესობა ენიჭება დროის მიღმურ შრეს. მესისთვის ტიპიურია სამყაროს განზოგადებული აღქმა, რაც ვერ იქნება დროითი კატეგორიებით შებოჭილი. იმდენად რამდენადაც მესის ყოველ ნაწილში ხდება ფუნდამენტური ქრისტიანული ჭეშმარიტებების განზოგადება, მესაში ამბავთა მსვლელობის ფაქტორი არ არსებობს, შესაბამისად არც კულმინაციური ზონაა ტიპიური მისთვის. ამგვარად მესა

საუცხოოდ ავლენს ბაროკოში ჯერ კიდევ შემორჩენილ მრავალცენტრულობის იდეას, რომელიც სივრცის აღქმის სხვა პარამეტრებს ემყარება.

ბახის თანამედროვე ეპოქაში შექმნა ახალი სოციალური ადამიანის ფენომენი, ამასთან დაკავშირებით პნევმონური მელოდიური დინების ჭრეტით ხასიათი ადგილს უთმობს აფექტირებულ ინტონაციას, რომელიც ახალ სინტაქსს ემყარება. ამგვარად რიტორიკულმა საუკუნეებმ მუსიკაში დაამკვიდრა აფექტების ენა, რომელიც მუსიკალური ინტონაციის ახალ ორგანიზაციას გვთავაზობს და უბიძებს ბახს სხვა გამომსახული ეფექტების მოძიებისკენ. ამგვარად მუსიკალური ფრაზა ხდება კომუნიკაციური, კონკრეტული შინაარსის მატარებელი, სინტაქსური ორგანიზაცია კი მეტად რელიეფური. ახალი ეპოქის გავლენა აისახა საოპერო ფორმებისადმი მიმართვაში. რად ღირს თუნდაც ის ფაქტი, რომ მესაში ბახი იყენებს არიას, დუეტს (კონცერტირებადი ინსტრუმენტით) საოპერო ვოკალის სპეციფიკის შენარჩუნებით. ასეთ ხომრებს მიეკუთვნება: *Gloria, Cum sancto spiritu, Qui tollis, Et resurrexit, Osanna.* მეტიც, საოპერო მღერადობა აღწევს საგუნდო პირტალში და საგუნდო ხომრის ინტონაციურ ბუნებას საზღვრავს, ამის ნათელი მაგალითია *lamento*-ს ინტონაციებისადმი მიმართვა ჩრუციფიზუს-ში, რომელიც ინტონაციური თვალსაზრისით ძალზე მიახლოებულია ჰერი ჰერსელის თვერის „დიდო და ენეას“ *lamento*-სთან.⁵

საგულისხმოა სემანტიკური ფუნქციით ინსტრუმენტული ტექნიკის დატვირთვა, რაც სწორედ ახალი ეპოქის სუნთვით მოტანილ ნოვაციას წარმოადგენს და უპირისპირდება *a cappella*-ს ტრადიციას. განაკუთრებულად სახიერია ჩასაბერების და დასარტყამების ტექნიკის სიმბოლური დატვირთვა *Gloria*-ში, რაც შინაარსობრივად ღვთის „შეეხბრ ბრწყინვალე“ სახეს გამოხატავს. ამგვარად, უფლის განდიდების სახის სემანტიკურ არს ბახი არავოკალური ტექნიკითაც გადმოსცემს, რაც უცილობელ ეპოქალურ ნოვაციად გვევლინება. ახალი ეპოქის სტილისტიკა აღიძებდა მესაში მეტრო-რიტმულ მხარეზეც. მესაში სემანტიკური თვალსაზრისით დატვირთული აღმოჩნდა „ახალი ელემენტი“ – სამწილადი ზომა, რომლის სათავები ხალხურ საცეკვაო მუსიკაში იყარგება. სწორედ ცეკვადობის ელემენტი ხდება სიმბოლური მნიშვნელობის მატარებელი და უკავშირდება უფლის განდიდების სახეს. *Gloria*-ს გუნდებში ორიენტაცია აღებულია

სამწილადობაზე, როგორც მეტრულ ერთეულზე (№4, 8, 9, 10, 11), ხოლო *Osanna*-ში ღვთის განდიდების სახე განზოგადებულია პოლონეზის რიტმით. ამასთან დაკავშირებით არ შეიძლება არ მიეუნიშნოთ იმაზე, რომ ნიდერლანდელთა მესებში სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭება მესას ნაწილების კლასიფიცირებას ორ და სამწილადი მენზურების საშუალებით. თუკი ტექსტი მესას მრავალ ნაწილად ყოფდა, რიტმული მენზურები მხოლოდ ორად ან სამად. ფორმას, ერთიან ნაგებობას ქმნიდა მენზურების სისტემა. ორნაწილიანი ფორმა იქმნებოდა *tempus perfectus*-ით და *tempus, imperfectus*-ით, სამნაწილიანი კი – *tempus perfectus, tempus, imperfectus* და *tempus perfectus*-ით. ამგვარად, ბახის მესაში სამწილადობაზე გარკვეული ხომრების აგების კანონიცა დაცულია და დღით სიფრთხილით წარმოებს თამამი ნოვაციების ჩართვა მუსიკალური სიმბოლიკის ორბიტაში.

ბაროკოს ეპოქით მოტანილ ნოვაციას წარმოადგენს ტონალური დრამატურგიის არსებობა ნაწარმოებში. მესა იწყება მინორულ ტონალობაში (h moll) და მთავრდება მაჟორულში (D Dur), ბახისთვის ცხოვრების ერთადერთი ჭეშმარიტი გზა სიბძელიდან სინაოლისაკენ სწრაფვა, სულის ხსნაა, რომელზეც მომართული უნდა იყოს ქრისტიანის ცხოვრების წესი, სულის ხსნა სწორედ მაჟორული ტონალობის საზემო განწყობილებით არის სიმბოლიზებული. *Gloria*-ს სახეთა ემოციურ მხარესაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავს რე მაჟორი, როგორც ტონალური საფუძველი. ამგვარად მესაში სახეობრივ დონეზე გამოვლინდა მრავალცენტრულობის და წრიულობის იდეა, რაც ძევლი ეპოქის ტრადიციებს უკავშირდება, ტონალური დრამატურგია კი როგორც ახალი ეპოქის მოტანილი ნოვაცია, შესაბამისობაში არ მოვიდა წრიულობის იდეასთან.

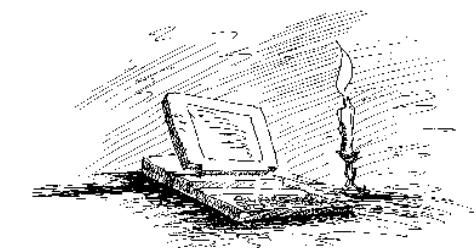
საგულისხმოა, რომ ბახის პროტესტანტული სული მესაში პრაქტიკულად არ გამოვლინდა, ყურადღებას მხოლოდ ერთი ნიუანსი იქცევს. მისთვის რიგორც პროტესტანტისთვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვნი ჯვარცმის იდეა და ქრისტოცენტრული ტენდენციებია. როგორც ვილიამ შაილე წერს „მნელია იპოვო ქრისტეს დახატული ან შექმნილი ისეთი სახე, რომელიც გადმოსცემს ბახის კონცერციის ძალას“. ⁶ მესაში ჯვარცმასთან დაკავშირებული ნომერი (№16) მოქცეულია მაღლიერების გამომხატველ ნომრებს შორის, ხოლო *Gratias* მუსიკის გამეორება ბოლო ნომრის მუსიკად (*Dona Nobis Pacem*) აშკარად ჯვარცმის იდეის დრამატიზაციას ახდენს. ⁷

მესის წყალობით ბახმა სამყაროს სურათის მისეული მოდელი შექმნა, რომელიც თავისი გრანდიოზულობის გამო ისეთივე როტული აღსაქმელია, როგორც მიქელაჯელოს სიქსტის კაპელის ფრესკების დიდებულება, ნიდერლანდელთა მესებში რიტმულად გაფართოებული სახით გაფლერებული დვოთაებრივი მარადისობის სიმბოლო – გრიგორისეული ქორალი. მესაში ბახმა განაზოგადა საკუთარი დამოკიდებულება ქრისტიანული მრწამსის ცალკეული დებულებებისადმი, რომელთა არსის გახნას ყოველ ნაწარმოებში ახდენდა.

წინამდებარე ანალიზი ცხადყოფს, თუ რამდენად ფართოა ბახის მესის ისტორიული მეხსიერება, რომელიც არა მხოლოდ სხვადასხვა ეპოქის მუსიკალურ ტენდენციებს, ინტონაციურ მოდელებს, სტილურ კატეგორიებს, არამედ კოსმოგონიას, მსოფლალქმას და სააზროვნო კატეგორიებსაც კი აერთიანებს. ამას გარდა, წარსულის მუსიკალურ-კანონიკურ ტრედიციებზე დაყრდნობით ბახმა დაგვინახა ქრისტიანული იდეების მარადიულობა, რომელთა აქლერებაც კანონიკის დაცვის პირობებში როგორც წარსულის და თანამედროვე სტილურ-ინტონაციურ ენაზეა შესაძლებელი.

უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამა

1. <http://www.wlsessays.net/files/EngelBach.pdf>
2. К. Перриш и Дж. Оул. – Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха, М., «Музыка» 1975, №24
3. Ливанова Т.Б. «Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи», М.Б 1980. стр.191 .
4. Ливанова Т.Б. «Музыкальная драматургия И.С. Баха и ее исторические связи», І.Á 1980. წ.193
5. <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/mus303/passacaglia.html#crucifixus>
6. Scheide, William, J. S. Bach as Biblical Interpreter, Princeton, N.J.: Princeton Theological Seminary, 1952, p.35.
7. <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/musicon.html>

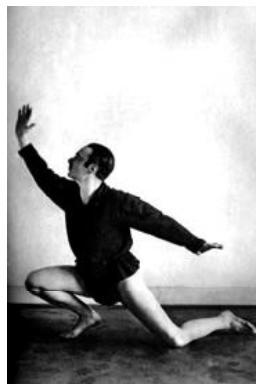


„შართული ძორეობრაზის მავლევარი“

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის
რეკომენდაციით.

სტატიის სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი — ანანო სამსონაძე

„იკოსამდრი“ — რუდოლფ ფონ ლაპანის მოძრაობის ჩატვრის გასაღები



XX საუკუნის დასაწყისში, წარმოშობით
უნგრელმა, ავსტრიელმა მოცეკვავემ,
ქორეოგრაფმა და პედაგოგმა რუდოლფ ფონ
ლაპანმა, რომლის ნამდვილი გვარია — ლე
ვარალიაში (De Varaljas), უდიდესი
გადატრიალება მთაწლინა მსოფლიო
ქორეოგრაფიაში. ნამდვილმა ნოვატორმა და
ცეკვის თეორეტიკოსთა შორის ერთ-ერთი
პირველთაგანმა, შექმნა ახალი სისტემა მის
ჩასაწერად, რომელსაც სივრცეში მოძრაობის
ჰარმონიის იდეა დაუდო საფუძვლად.¹

არანაკლებ მნიშვნელოვანი სახელი
მოიპოვა ლაბანმა, როგორც „ექსპრესიული
ცეკვის“ (Ausdruckstanz) და „მოძრავი ქოროს“ (ეს სახეობა
განსაკუთრებით გავრცელდა გერმანიასა და საბჭოთა რუსეთში
1920-30 წწ.) შექმნელმა.²

რუდოლფ ფონ ლაპანი, როგორც მოცეკვავე, თავდაპირველად
საბალეტო დასებთან ერთად გამოდიოდა ლაიპციგში, ვენაში,
დრეზდენში და სხვ. მოგვიანებით კი — საკუთარ დადგმებში, რომლის
მუსიკის ავტორი და გამუორმებელი ხშირად თავად იყო.³ გერმანული
„გამოშახველობითი ცეკვის“ ერთ-ერთმა ფუძემდებელმა, 1910 წელს
ჩამოაყალიბა „თავისუფალი ცეკვის“ სკოლა მიუნხენში, შემდეგ კი
გერმანიის სხვადასხვა ქალაქებში და ხელმძღვანელობდა მათ. 1923-
26 წლებში რუდოლფ ფონ ლაბანმა და მისმა მოსწავლეებმა შექმნეს
პირველი საერთაშორისო დასი — „აუთენტური ჟესტის“ ანუ
„ექსპრესიული ცეკვის“ ოეატრი. ეს თეატრი საზრდოობდა ბრეხტის
დრამით, კონსტრუქტივიზმით, პოლიტიკური კარიკატურებით.⁴ 1927-
32 წლებში იგი ხელმძღვანელობდა ბერლინის ქორეოგრაფიულ
ინსტიტუტს. მოდერნისტული ცეკვის დამარსებელთა შორის ყველაზე
რადიკალურმა ლაბანმა უარი თქვა არა მხოლოდ ტრადიციულ
საცეკვაო მოძრაობებზე, არამედ მუსიკალურ აკომპანიმენტზე,

სიუჟეტზე და თემაზეც. იგი ხშირად დგავდა საცეკვაო წარმოდგენებს მუსიკის გარეშე, ან მხოლოდ დასარტყმაში ინსტრუმენტების ფონზე, მაგალითად მისი „აგამემნონის სიკვდილი“ (1924), „ლამე“ (1927), „ტიტანი“ (1927). ზოგჯერ მუშაობდა კლასიკურ მუსიკაზეც – „დონ ჟუანი“ (1925) და სხვ.⁵ 1938 წელს ლაბანმა დატოვა გერმანია, ხოლო ომის დამთავრების შემდეგ მანჩესტერში გახსნა მოძრაობის შემსწავლელი ხელოვნების სტუდია, რომელიც 1975 წელს გადავიდა ლონდონში. ლაბანის მოძრაობისა და ცეკვის ეს სტუდია მსოფლიო მნიშვნელობის ცეკვის ხელოვნების ცენტრი გახდა. რუდოლფ ფონ ლაბანი „თავისუფალი ცეკვის“ თეორეტიკოსია. მის შემოქმედებით პრინციპებს გაჰყვნენ თანამედროვე სკოლის „თავისუფალი ცეკვის“ სხვა წარმომადგენელებიც, როგორებიც იყვნენ მ. ბიგმანი, კ. იოსისი, ს. ლიდერი, მ. გრეხემი და სხვანი. XX საუკუნის 30-იან წლებში, გერმანიაში, საბალეტო თეატრის ოფიციალურ რეპერტუარში პირველი ექსერიმენტალური ცეკვები შევიდა. ლაბანის მოსწავლეები მთელს ევროპაში ქმნიდნენ თავიანთ დასებს და სკოლებს. მერი ვიგმანი (Mary Wigman) მიწვეულ იქნა ამერიკაში. იქ გაემგზავრა მისი მოსწავლე ხანია ხოლმიც. 1927 წელს კი კურტ იოსისმა (Kurt Joos) (ლაბანის მოსწავლე და თანამდევაწე) კონსერვატორიაში ჩამოაყალიბა ქორეოგრაფიული განყოფილება „FOLKWANG-SCHULE ESSEN“, რომელიც თანამედროვე ცეკვის ცენტრი გახდა გერმანიაში, სადაც არაერთი ნიჭიერი ქორეოგრაფების პლეადა აღიზარდა.⁶

როგორც აღინიშნა, რუდოლფ ფონ ლაბანს მნიშვნელოვანი წლილი მიუძღვის მოძრაობის სივრცის აღმოჩენაში. მან ადამიანის სხეულის მოძრაობის უნივერსალობის კანონზომიერების დასასაბუთებლად გამოიყენა მათემატიკური ანალიზის მეთოდი, რითიც რევოლუცია მოახდინა სივრცის თეორიაში. ლაბანი ამტკიცებდა, რომ სივრცე არ არის სიცარიელე, რომელიც უნდა შევავსოთ. ის არის მატერიალური რეალობა, რომლის ძერწვა და ფორმირება შესაძლებელია სხვადასხვა არქიტექტონიკური მოძრაობებით. იგი ფიქრობდა, რომ ცეკვას გამოშახველობას სძენდა სივრცე და არა სხეული.⁷ ლაბანის პრინციპების მიხედვით, დასწავლილი მოძრაობებისაგან გათავისუფლებული სხეული უნდა ექტენდეს საკუთარ რიტმებს და ისე იგსებოდეს სივრცით. მას ერთ-ერთ პირველს ჰქონდა მცდელობა შექსწავლა მოძრაობა როგორც ხელოვნებაში, აგრეთვე ბუნებაში.

„ყველაფერი ხილული სამყაროში – ეს მოძრაობაა“ – განაცხადა რუდოლფ ფონ ლაბანმა 1959 წელს, სიკვდილამდე რამდინებე ხნით ადრე, გამოქვეყნებულ ერთ-ერთ სტატიაში (**ჲიაბუა ა LAMG Magazine**).⁸ სწორედ ადამიანის მოძრაობის საიდუმლო იყო მისი ინტერესის საგანი სიცოცხლის ბოლომდე. ლაბანი შეეცადა მოენახა თავისებური გზა, რათა გადმოეცა მოძრაობის არსი. მოძრობა მისი აზრით, – ეს არის ცხოვრების დადასტურება და დამტკიცება. „როცა ჩვენ ვმოძრაობთ, ჩვენ ცოცხალი სამყაროს ნაწილი ვართ“ – აბიას იგი. მის შემოქმედებას ვეცნობით ჯონ ხოდგცონის ნაშრომით „მოძრაობის ოსტატობა: „რუდოლფ ლაბანის ცხოვრება და მოღვაწეობა“. ნაშრომიდან ვიგებთ, რომ ლაბანი ძირითადად უწრდნობოდა ადამიანის ინდივიდუალობას და მის მოძრაობას, მაგრამ ამასთან ერთად იგი მოძრაობას განიხილავდა არა იზოლირებულად, არამედ მთლიანი კოსმოსის შემადგენელ ნაწილად. ყველაფერი ყველგან, – აღნიშნავდა ლაბანი, – არსებობს მოძრაობაში. ცა, ღრუბლები, ვარსკვლავები, მზე, მთვარე და სხვა – ყველაფერი იცვლება და გადაადგილდება. დედამიწაც მისი ნაწილია. მოძრაობა არსებობს ასევე მცენარეებში მათი ზრდის პროცესში. ლაბანმა მოძრაობები ორ სახეობად გამიჯნა. ეს არის მოძრაობები, რომლებიც იმართებან შინაგანი ძალებით და მოძრაობები, რომლებიც მომდინარეობენ შიგნიდან. მან აღნიშნა, რომ მათ შორის არსებობს კავშირი, რომლის აღმოჩენითაც შესაძლებელი გახდება ცხოვრების გაუმჯობესება.

ლაბანი დიდ ყურადღებას აქცევდა მუშაობისა და დასვენების, მოქმედებისა და ცეკვის, მოძრაობის ტერმინების მნიშვნელობას. ერთ-ერთი პირველი შთაბეჭდილება დაკვირვებისას ეს იყო მოძრაობის ძალისა და მისი მნიშვნელობის გავლენის აღმოჩენა. იგი მოწმე იყო ძველი წარმოშობის ტომების მეორეული ცეკვებისა, სადაც მონაწილეობი ბრძოლის წინ სხვადასხვა მოძრაობის შესრულებით აგრესიულ მდგომარეობაში შედიოდნენ. ასევე აკვირდებოდა დერვიშების მოძრაობას, მათ ბრუნვას და ტრიალს, რომელთაც ისინი რელიგიური ექსტაზის მდგომარეობაში მიჰყავდა. ლაბანმა გაარკვია, რომ მოძრაობას შეუძლია გამოიწვიოს მოულოდნელი ეფექტები სისხლის დინებასა და ცირკულაციაზე.

მან ასევე დაადგინა, მოძრაობის ორშროები პროცესი, რომ მოძრაობა აღმოცენდება შინაგანი იმპულსებით და ამავდროულად, გავლენას ახდენს შინაგან იმპულსებზე და ადამიანის საერთო მდგომარეობაზე.

იმის მიხედვით თუ როგორ ვმოძრაობთ, გამოიხატება ჩვენი მდგომარეობა და გრძნობები, რომელიც ასევე გავლენას ახდენს მათზე. ლაბანის მიხედვით, სხეული – ეს არა მხოლოდ გამოსახვის, არამად აღქმის ინსტრუმენტიც არის. მოძრაობა ცვლის სხეულს, გონებასა და სულს; გონება და სული კი ზემოქმედებენ სხეულზე და შესაბამისად მოძრაობაზე. ეს ორმხრივი პროცესია.

ლაბანი თავის ნაშრომში გვთავაზობს ასევე **მოძრაობის ტრანსფორმაციის გამომწვევე ფაქტორებსაც**.⁹ იგი მათ ყოფს ორ ძირითად სახეობად: გარე და შინაგანად მოტივირებულ-მოდიფიცირებულად მოძრაობებად. ამასთან ერთად, იგი მათ განიხილავს ფიზიკურ, ფიქოლოგიურ, მეტაბოლურ და ემოციურ კონტექსტში. აგზორი ასახელებს მოძრაობაზე მოქმედ ფაქტორებსაც, ეს არის: ეპოქა, სივრცე, ჩაცმულობა, სტატუსი, ასაკი, ცნობიერების მდგომარეობა, პიროვნების ხარისხი, ურთიერთობათა გარემომცველი ატმოსფერო, გარემო პირობები (კლიმატი), სიტუაცია.

მოძრაობის ელემენტების ანალიზისას ლაბანი ყურადღებას ამახვილებს ოთხ მოქნეტზე:

1. სად ხდება მოძრაობა?
2. როგორ ხდება?
3. როგორია მისი შეზღუდვა?
4. რატომ ხდება?

ამ ოთხი სამოძრაო პარამეტრის მიხედვით იგი ახდენს მოძრაობის ანალიზს:

სივრცე, დორ, დინამიკა (წონა) და დინება. თითოეული მათგანი სპეციალურ შეკლაზე იზომქბოდა.

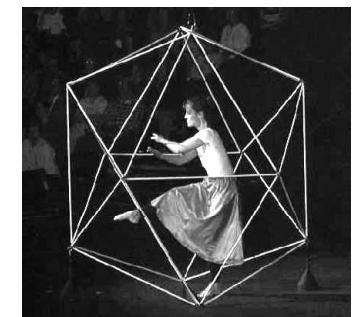
ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ასპექტს მოძრაობის ლაბანისეულ გააზრებაში წარმოადგენდა მისი მითითება, რომ მოძრაობას გააჩნია ხარისხიც (ინტენსიურობა, ძალატანება...). მოძრაობა შეიძლება იყოს მძიმე ან მსუბუქი, გამომდინარე მასში ჩადებული ენერგიისა და იმპულსისაგან. იგი განასხვავებს ასევე მოძრაობის სიჩქარესაც. ლაბანმა რიტმის სამი ტიპი გამოყო. ეს არის ჩვეულებრივი, პერსონალური და პროფესიული.

რუდოლფ ფონ ლაბანი დაინტერესებული იყო პითაგორას აღმოჩენებით, განსაკუთრებით „მათემატიკით, რომელიც საფუძვლად უდევს მუსიკალურ გამას“ და იზიარებდა აზრს, რომ ის კანონები, ის რიცხვი, რომელიც მოქმედებს მუსიკის პარმონიაზე და არის მისი გასაღები, ასევე იმოქმედებს სამყაროს პარმონიულობაზეც.

თავის ნაშრომში „ხორევსტიკა“ (*Choreutics*), რომელიც მოძრაობის, მისი ფორმის ანალიზი იყო, ლაბანი წერდა, რომ „ადამიანის არქიტექტურისა და მისი სივრცეში ტრაექტორიის კავშირის ინტენსიური შესწავლა გააიოლებს პარმონიული მოდელის (პატერნის) მოძიებას. მისი შეხედულებით „ვერბალური აღწერისას პარმონის ნიუანსები ხელიდან სხლტება“ და იკარგება⁹

მუსიკალური და მათემატიკური (გეომეტრიული) კონცეფციის შეჯერებისას, ლაბანმა წამოაყენა სივრცეში მოძრაობის პარმონიის იდეა. სხეულის სივრცეში ორიენტაციის ასაღწერად შემოიღო კინესფერო (კინესფერო – ეს არის სხეულის გარშემო სივრცე, სადაც სხეულს საშუალება აქვს მოძრაოს. კინესფეროს საზღვრები განისაზღვრება მოძრაობის მაქსიმალური ამპლიტუდით. თუკი ჩვენ დავაკვირდებით ჩვეულებრივ ყოფით და საცეკვაო მოძრაობებს, შევამჩნევთ, რომ ძირითადი მოძრაობები ვრცელდებიან კინესფეროს განსაზღვრულ ზონებში, ხოლო დანარჩენი რეგიონები იგნორირებულნი არიან), რომელშიც დამატებული იყო გეომეტრიული ფიგურები.¹⁰ კუბი აღმოჩნდა ის საჭირო საწყისი გეომეტრიული ფორმა, რომელიც აიოლებდა ადამიანის მოძრაობის მიმართულების სიმაღლის, სიღრმის და სიგანის აღქმას.

ლაბანი სტატიაში *LAMG Magazine* აღტაცებით აღნიშნავდა, რომ მაგნო იმ საერთო გასაღებს, რომელიც სხვადასხვა ერისა და ტრადიციის ხალხის მოძრაობას ახასიათებდა.⁹ მათი მოძრაობის უმაღლესი წერტილების დაფიქსირებით და ერთმანეთში შეერთებით მან მიიღო კრისტალის მკაცრი ფორმა, რომელსაც უწოდა იკოსაედრი. იგი ყოველთვის ეძებდა ადამიანის სივრცეში მოძრაობასა და კრისტალის სტრუქტურას შორის საერთოს და მისთვის საკმაოდ ამაღლებელი გახდა ის აღმოჩნა, როცა შეიტყო, რომ პროტეინი კრისტალდება იკოსაედრის ფორმით.



ადამიანი, ამბობდა ლაბანი, მიდრეკილა მიჰყვეს თავისი მოძრაობაში ხაზებს, რომელიც აერთებს იკოსაედრის 12 უმაღლეს წერტილს. მოძრაობის ზუსტად ამ ტრაექტორიის გავლით ადამიანი იღებს პარმონიულ და მშვიდ გრძნობებს, მაშინ როდესაც სხვა ტრაექტორიით

ადამიანის მოძრაობას შეუძლია გამოიწვიოს ბოროტების განსახოგნება, უბედურების გრძნობა და დისკარმონია.

ლაბანის აზრით, იკოსაედრი იძლევა იმის საშუალებას, რომ უფრო დეტალურად აღიწეროს მოძრაობის ორიენტაცია. მასში კუბის 8 უმაღლესი წერტილი ერთდება 6 კვადრატულ ზედაპირთან. ეს არის სამსიბრტყიანი გამოსახულება, თითქმის სუერო, რომელიც საზღვრავს სივრცეს და რომელშიც თითოეულ ინდივიდს შეუძლია მოძრაობა. ლაბანის აზრით, იგი იძლევა საუკეთესო საშუალებას ადამიანის მოძრაობის მიმართულების აღსაქმელად და განსასაზღვრავად.¹⁰

ლაბანის „ხორევსტიკა“-ში (*Choreutics*) არსებული საკმაოდ როცელი და საინტერესო აღწერა ეყრდნობა ადამიანის მოძრაობის ანალიზს. ავტორი აანალიზებს მოძრაობის სახეობებს, ფორმებს, მისი ტრანსფორმაციის გამომწვევ ფაქტორებს. ლაბანს ერთ-ერთ პირველს ჰქონდა მცდელობა შეესწავლა მოძრაობა როგორც ხელოვნებაში, ასევე ბუნებაში. მუსიკალური და მათემატიკური (გეომეტრიული) კონცეფციის შეჯერებისას, ლაბანმა წამოაყენა სივრცეში მოძრაობის ჰარმონიის იდეა. სხეულის სივრცეში ორიენტაციის ასაღწერად შემოღებულ იქნა კინესფერო, შემდეგ კი იყასაედრი, რომელიც ლაბანისთვის ჩასწერი მოძრაობის „გასაღებად“ იქცა.

სწორედ ეს უდევს საფუძვლად მის ცეკვის მოძრაობების ჩაწერის სისტემას, რომელიც ლაბანმა 1938 წელს დიდ ბრიტანეთში თავის მოსწავლეებთან კ. იოსისომთან და ა. კნუსტომთან ერთად შეიმუშავა სახელწოდებით „ლაბანოტაცია“.¹¹ ლაბანმა თავის ანალიზს, მოძრაობის ფორმას თავდაპირველად „ხორევსტიკა“ უწოდა. შემდეგში ის განმტკიცდა „ლაბანოტეიშენი“-ს სახლწოდებით.

რუდოლფ ფინ ლაბანის სისტემამ გავრცელება ჰპოვა როგორც ინგლისში, ასევე გერმანიასა და ამერიკაში.

6. <http://www.polit74.ru/sotsart/dialogue/detail>

7. <http://www.vashasvetlost.ru/magazine>

8. Джон Ходгсон. “Мастерство движения: жизнь и работа Рудольфа Лабана”. Перевод Валентина Бурова.

9. http://www.isra-trainings.com/articles/dance/laban_patterns.html

10. <http://www.girshon.ru>

11. <http://www.slovoved.ru>

12. <http://www.deistvo.ru/fest2005/17.htm>

1. <http://www.slovopedia.com/2/203/236972.html>

2. <http://www.heptachor.ru/>

3. Нід.: Die Welt des Tanzers, Stuttg., 1920; Chorographie. Jena, 1926;
Principles of dance and movement notation, L., 1956.

4. Rebling E., Ballett gestern und heute, B., 1957; Wilcarls J., Modern
dance. L., 1958. E.C.

5. <http://www.te06.mnogosmenka.ru/te060497/te060514.htm>

ვოკალურ-ტექნიკური-საშემსრულებლო კვლვითი ანალიზი

(დიმიტრი არაყიშვილის რომანსების: „მე შენ გელი“ და „წყარო და ყვავილების“ მაგალითზე)

დიმიტრი არაყიშვილი

„ვოკალურ-ტექნიკური-საშემსრულებლო კვლვითი ანალიზი“,

ნაშრომები იბეჭდება პროგრამის ხელმძღვანელის
რეკომენდაციით.
სტატიების სტილი დაცულია
პროგრამის ხელმძღვანელი – უანა თოიძე

დიმიტრი არაყიშვილის მოღვაწეობა ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიის შესანიშნავი ფურცელია. დ. არაყიშვილი ეკუთვნის ქართველი კომპოზიტორების იმ სახელოვან თაობას (ზ. ფალიაშვილი, მ. ბალანჩივაძე, ნ. სულხანიშვილი, ვ. დოლიძე), რომელმაც XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე საბირკველი ჩაუყარა ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკას. მან ჰარმონიულად შეათავსა თავის პირვენებაში კომპოზიტორის, ხალხური მუსიკის მკვლევრის, პუბლიცისტის, პედაგოგისა და საზოგადო მოღვაწის თვისებები. ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორიაში დ. არაყიშვილი შევიდა, როგორც ქართული კლასიკური რომანსის ფუძემდებელი, ერთ-ერთი პირველი ქართული ოპერის („თქმულება შოთა რუსთაველზე“) ავტორი, ქართული სიმფონიური უანრის პიონერი („ჰიმნი ორმუზდს“, 1911წ.), ეროვნული ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელი.

მეტად თავისებური იყო დ. არაყიშვილის მოღვაწეობის გზა. უფროსი თაობის ყველა ქართველი კომპოზიტორი „თერგმალეული“ იყო. სინი თერგს გაღმა მიისწრაფოდნენ, რათა მუსიკალური განათლება პეტერბურგის ან მოსკოვის კონსერვატორიაში მიეღოთ. დ. არაყიშვილის ადგილი ამ თაობაში იმ მხრივაც არის თავისებური, რომ თავისი ცხოვრების პირველი ნახევარი საქართველოს გარეთ გაატარა. ბავშვობა და სიყრმე ჩრდილოეთ კავკასიაში, ახალგაზრდობისა და სიმწიფის საუკეთესო წლები – რუსეთში. აგრამ დ. არაყიშვილი მუდამ ეროვნული კულტურის ნიადაგზე იდგა. ხალხი და ხალხური კულტურა – ამ რწმენითა და დევიზით იყო გამსჭვალული მისი ცხოვრება.

შესიკალური შემოქმედების სფეროში ისტორიული როლი შეასრულა დ. არაყიშვილის მოღვაწეობამ სარომანსო ჟანრში, მაგრამ, მისი, როგორც კომპოზიტორის მნიშვნელობა არ იფარგლება ვოკალური მუსიკის სფეროთი. I გი ქართული სიმფონიური მუსიკის პიონერია – პირველი საორკესტრო ნაწარმოებისა (1911 წ.) და პირველი სიმფინიის (1934 წ.) შემქმნელი.

დიმიტრი ეგნატეს ძე არაყიშვილი დაიბადა 1873 წლის 11 (24) თებერვალს ვლადიკავკაზში (ამჟამად ორჯონიგიძე). ბავშვობიდანვე იძულებული იყო ემუშავა, რათა დახმარებოდა მშობლებს. დაამთავრა სამკლასიანი სკოლა. 1884-1890 წწ. არაყიშვილი მღერის ადგილობრივ საეკლესიო გუნდში. 1888-1890 წწ. – არმავირში ცხოვრობს უფროს მმსათან – გიორგისთან ერთად, მუშაობს ნოქრად მაღაზიაში. იმსანად, არმავირში ჩამოვიდა ლ. აღნიაშვილის ცნობილი გუნდი, რომლის კონცერტმაც წარუშლელი შტაბეჭდილება მოახდინა მასზე. „როდესაც გუნდმა ხალხური ქართული სიმღერები წამოიწყო, მე აღტაცებული დავრჩი... მე თვითონ მომინდა სიმღერების წერა. მრიგად ამ გუნდის კონცერტი ჩემი შემოქმედების პირველ ბიძგად იქცა.“ – იგონებდა დიმიტრი არაყიშვილი.

1890 წელს დ. არაყიშვილი ეკატერინოდარში (ამჟ. კრასნოდარი) გადასახლდა. შცადა პირველი დილეტანტური ნაწარმოების დაწერა: რომანსი ი. ჭავჭავაძის ტექსტზე „ჩემო მკვლელო, ვიცი, ვიცი“ და „ქართული ცეკვა“ ფორტეპიანოსათვის, რომელიც 1893 წელს მოსკოვში იურგენსონის გამომცემლობაში „საწყალიშვილის“ ფსევდონიმით. 1893 წელს გაემგზავრა მოსკოვს და შედის ფილარმონიული საზოგადოების მუსიკალურ-დრამატული საწავლებლის თეორიისა და კომპოზიციის კლასში. თითქმის 25 წელი გაატარა მოსკოვში.

1902 წელს იგი აქტიურად ჩაეხა მოსკოვის უნივერსიტეტის მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის მუშაობაში. 1901-1908 წწ. არაყიშვილმა მოაწყო თხზი დიდი ეთნოგრაფიული ექსპედიცია საქართველოს ცენტრალურ რაიონებში და მეტად ძვირფასი მასალა გამოსცა 4 კრებულად. ჭლების მანძილზე იგი რედაქტორობდა პროგრესულ უურნალს „მუსიკა და ცხოვრება“, რომელიც 1908 წელს დაარსა, თავის მეგობარ მასალოვთან ერთად.

შემდგომ ექსპედიციები 1902, 1904 და 1908 წლებში მოაწყო. თითქმის მთელი საქართველო მოიარა და 500-ზე მეტი ხალხური სიმღერა ჩაწერა.

შემდეგ წლებს მიეკუთვნება მისი ცნობილი რომანსების წყება. „ვარსკვლავიანსა დამეს“, „სიოვ ნაზო“, „აღსდექ, შეინავარდე“, „მე შენ გელი“, „ივერიის მთებზე“, „ვარდ-ყვავილთა სამეფოს მოდი“ და სხვ.

1918 წელს დიდი ცოდნითა და გამოცდილებით აღჭურვილი კომპოზიტორი გადმოსახლდა საქართველოში.

1929 წელს მიენიჭა საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება.

1932 წელს იგი სათავეში ჩაუდგა ახლად ორგანიზებულ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირს.

დიმიტრი არაყიშვილი გარდაიცვალა 1953 წლის 13 აგვისტოს. დაკრძალულია თბილისში, დიდების პანთეონში.

დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედების უმნიშვნელოვანესი და ყველაზე საინტერესო სფერო – რომანსია. დ. არაყიშვილის ლირიკული ნიჭის თავისებურებანი განსაკუთრებით მის რომანსებში ჩანს. ის შემოქმედებაში რომანსა, როგორც ვოკალურმა მინიატურამ, უპირველესი ადგილი დაიკავა.

ქართულ სარმანსო ლირიკას, როგორც ნაწარმოებთა რაოდენობით, ისე შხატვრული ღირებულებებით, არ მოეპოვება კომპოზიტორი, რომელიც თავისი მნიშვნელობით აჭარბებდეს დ. არაყიშვილს. მის 80-მდე რომანსს შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფართოდ ცნობილი: „ივერიის მთებზე“, „ვარსკვლავიანსა დამეს“, „მე შენ გელი“, „ვარდ-ყვავილთა სამეფოს მოდი“, „დამეა ბნელი“, „ნუ მდერი ტურფავ“, „შემოღამება“, „ურმულზე“, „სიოვ ნაზო“ და სხვ.

მიუხედავად დიდი რაოდენობისა დ. არაყიშვილის რომანსები არ გამოიჩინა არც ფორმის მრავალფეროვნებით და არც ფართო ემოციური დიაპაზონით. მის რომანსებში ვერ შევხვდებით გრძნობათა რთულ გრადაციებს, მძლავრ და დაძაბულ დრამატიზმს. მართალია, შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისში (1902 წ.). დ. არაყიშვილმა პატრიოტული ლირიკის ნიმუში შექმნა ი. ჭავჭავაძის ცნობილ შედევრის „გაზაფხულის“ („ტყემ მოისხა ფოთოლი“) საფუძველზე, ხოლო მოღვაწეობის უკანასკნელ პერიოდში რმდენიმე სიმღერა-რომანსი უძღვნა შრომის თემას, მაგრამ ნაყოფიერ შედევრებს კომპოზიტორმა მხოლოდ სატრფიალო ლირიკის სფეროში მიაღწია.

ჩნობილია, რომ ყველა ქართველმა კომპოზიტორმა განიცადა ქალაქური სიმღერის გავლენა. შწორედ ქალაქურმა რომანსმა განსაზღვრა კომპოზიტორის ვოკალური სტილისტურ-ინტონაციური ბუნება.

ხატვრული რირგბულებების მხრივ ყველაზე მნიშვნელოვანია ადრინდელი (მოსკოვის) პერიოდში შექმნილი რომანსები: „მზე აღარ ბრწყინავს“ (1904 წ.), „მთიული ქალის სიკვდილი“ (1904 წ.), „აღსდექ, შეინავარდე“ (1902 წ.), „სიოვ ნაზო“ (1906 წ.), „მე შენ გელი“ (1907 წ.), „ივერის მოქმედე“ (1908 წ.), „ვარდ-ყვავილთა სამეფოს მოდი“, „ნუ მღერი, ტურფავ“ (1908 წ.). უფრო გვიან 1919 წელს ქმნის გ. ქუჩიშვილის ტექსტზე „ღამეა ბნელი“, „შემოღმება“, „ურმულზე“.

თავის 80-მდე რომანსს მან სხვადასხვა ქვეყნის და ეპოქის 32 პოეტის ლექსი დაუდო საფუძვლად.

დ. არაყიშვილის რომანსების მუსიკალური ენა სისადავით, ბუნებრიობით გამოირჩევა. ისი რომანსები უმთავრესად დაწერილია სამნაწილიანი ფორმით. ისი რომანსების ჰარმონიული ენა არ არის რთული. ომბოზიტორი ხშირად მიმართავს ჰარმონიული მაჟორიდან ჰარალელურ მინორში გადასვლის ხერხს.

განცალკევებით დგას დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედებაში რომანი „მე შენ გელი“. (მ. დავიდოვას ტექსტი), რომელიც მკაფიოდ გამოირჩევა პირველი პერიოდის რომანსებს შორის თავის მღელვარე ტონუსითა და მძაფრი ექსპრესით. იგი ემოციურად ყველაზე დამაბული რომანია არაყიშვილის შემოქმედებაში. „მე შენ გელი“ დრამატიზებული ლირიკის ნიმუშია. ღომანსის მთავარი ტონი ჰათეტიკურია. Vოკალური მინიატურის მოკლე ფორმაში კომპოზიტორი ქმნის უწყვეტ, გამჭოლ განვითარებას. მასში დიდის მღელვარებით არის გადმოცემული სატრფოს ლოდინი დამის სიბნელით მოცულ ხეივანში. ღომანსის ლაკონური ფორმა კიდევ უფრო ხაზს უსვამს მის შინაგან დამაბულობას და პოეტური განცდის სამღლავრეს. მის დამაბულობას და მღელვარებას ხელს უწყობს ცვალებადი ზომა (4/4, 3/4, 2/4), ტონალობების ხშირი ცვლა: H-dur, gis-moll, C-dur, E-dur, გადასვლები მელოდიაში, ზოგჯერ სექსტაზე და კვინტაზე. ღომანსის განვითარების შინაგან დინამიკაზე მეტყველებს მისი კულმინაციის დამთხვევა რომანსის ბოლო მონაკვეთზე. ისი პირველი ნაწილი რეჩიტატიულია. პოეტური ტექსტის შინაარსმა განაპირობა ამ რომანსის ორნაწილიანი აღნაგობა:

პირველი ნაწილი მშვიდი თხრობაა, მეორე კი დაძაბული და დრამატული.

ვოკალურ-ტექნიკური კვლევითი ანალიზი

რომანი „მე შენ გელი“

რომანი „მე შენ გელი“ დიმიტრი არაყიშვილმა მოსკოვში ცხოვრების პერიოდში დაწერა. სიტყვები ექუთვნის: მ. დავიდოვას, თარგმანი ი. მჭედლიშვილს და გ. ხმალაძეს.



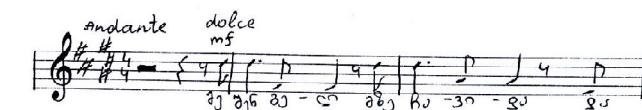
ნაწარმოების ტონალობა ხშირად იცვლება.

ნაწარმოების დიაპაზონი:

ნაწარმოებში სისტემატიურად იცვლება ზომა. 4/4, 3/4, 2/4.

ამ რომანის შესრულებისას უმჯობესია მოვიხმაროთ სუნთქვის დროსმუცლის კუნთები (დიაფრაგმა), რაც ახლოა სასცენო მეტყველების სუნთქვასთან.

სიმღერის დროს არ შეიძლება მხრებით სუნთქვა. ჰაერის წნევა და მოცულობა გამუდმებული კონტროლით უნდა



მიმდინარეობდეს ბგერათა წარმოთქმის თუ მღერის დროს, ეს არის სწორედ სამეტყველო სუნთქვის მექანიზმის დანიშნულება, იგივეა ვოკალში.

რაც შეეხება დასაწყისს. რომანი იწყება შესავლის გარეშე გარდამავალი ბგერით და მეცოფორტეთი. (**mf**), რადგან გარდამავალი ბგერა რთული სასიმღეროა, სასურველია ჰატარა ცრესცნდო

გაფუტოთ ბგრას, გავაძლიეროთ, რაც სწორი სუნთქვის სამუალებითაა შესაძლებელი. გვაქვს ბევრი ხმოვანი „„ და უნდა ვიტროზილოთ

არ გამოვიდეს ეს ბერა ღია. ამიტომ საჭიროა სიმღერის დაწყება მომრგვალებული ბერით და ვიწრო მაღალი არტიკულაციით. ეს ფრაზა ლეგატოს გამოყენებით უნდა ჩამდერდეს.

ამ ფრაზების მღერის დროს, როგორც ვხედავთ საჭიროა პატარა სუნთქვების გამოყენება და სუნთქვის გამუდმებული კონტროლი. ისუნთქო სწრაფად და მშვიდად, ისე გამოზომო ჰაერი, რომ არ მოგაკლდეს მისი მარაგი. ისუნთქო ისე ბუნებრივად და დაუბრკოლებლად, რომ მსმენელმა არ შენიშნოს სუნთქვის ნაკლებობა და ამას დადგილილობა არ მოჰყენს. აუკილებელია ტექსტს მიკაქციოთ

A handwritten musical score for piano, showing measures 11 and 12. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is A major (three sharps). Measure 11 starts with a half note in the bass staff followed by a quarter note in the treble staff. Measure 12 begins with a half note in the bass staff, followed by a dotted half note in the treble staff, a whole note in the bass staff, and a half note in the treble staff.

ყურადღება, რათა ყველა ზმოგანი თუ თანხმოვანი ზუსტად იყოს წარმოთქმული. შეიძლება ითქვას, რომ რომანსი რეჩიტატიული ფორმისაა.

აქ ტონალობა შეიცვალა. H-dur (სი მაჟორიდან) გაღავიდა gis-moll (სოლ მინორში). აქ საჭიროა crescendo-ს გაყეთება, რადგან ნაწარმოები მიდის ნელ-ნელა მაღალი ბგერებისაკენ და მუსიკა იძაბუბა სტილისტურად.

Musical score for 'Danza de la muerte' showing measures 3-7. The score includes dynamic markings such as *poco a poco*, *accelerando*, and *cresc.* The lyrics are: *3-7* *p-3* *r-3* *poco a poco* *accelerando* *cresc.* *3*

ერთი ნაწილი აზოვბრივად და მუსიკალურად მთავრდება. აქ, როგორც ვხედავთ, მაღალი ბგერებისაკენ კომპოზორის ძალიან ფრთხილად წაგვიყვანა. ამ ნაწილის

შემდეგ ნაწარმოების ტემპი მატულობს და მუსიკა უფრო მოძრავი და აქტიური ხდება.

იუქედავად იმისა, რომანსი დასასრულს უახლოვდება უცემა ჩნდება დაბალი ნოტები (e,c,e). დაბალი ბეჭრები არ უნდა იქნეს უფერული, უნდა ჟღერდეს თანაბრად, თავისუფალი სასა, კიწრო, მაღალი პოზიცია.

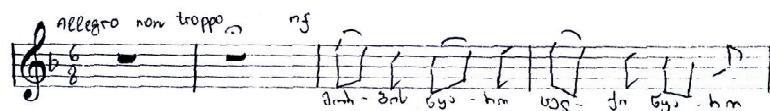
A handwritten musical score for soprano voice. The key signature is A major (two sharps). The time signature is common time. The vocal line starts with a rest followed by a series of eighth-note patterns. Measure 3-1 begins with a half note followed by a quarter note. Measure 4-1 begins with a half note followed by a quarter note. The vocal line concludes with a final eighth-note pattern.

ამ ფრაზაშიც გვაქვს ლეგატოები, ასევე დიდი გრძლიობის ნოტები, რომელიც ძლიერი სუნთქვის გამოყენებით უნდა ავიღოთ და ვანაწილოთ ისე, რომ ფრაზის ბოლომდე გვეყოს სუნთქვა. მივდივართ ფინალისკენ, რომელიც მთავრდება კულმინაციურ მაღალ ბგერებზე. იმისათვის, რომ ეს მაღალი ბგერები შევასრულოთ, ძლიერი, ღრმა სუნთქვა უნდა ავიღოთ და ბგერა გავაძლიეროთ.

მაღალ ბგერაზე გვაქვს ფერმატო, რაც ნიშნავს ბგერა დავიჭიროთ იქადე სადამდეც ჩვენთვის შესაძლებელია. იმისათვის, რომ ეს რომანსი მოსწავლეს შევასწავლოთ, უმჯობესია დაყოთ ნაწილებად, რათა გაუადვილოთ მოსწავლეს ნაწარმოების შესწავლა. ეს რომანი შეიძლება ორ ნაწილად გავყოთ. შეგვიძლია გამოვიყენოთ სტანისლავსკის სქემა, რომელსაც ის სპექტაკლების დადგმისას იყენებდა, იგივე გაღმოვიტანოთ ვოკალში.

რომანი „მე შენ გელი“

დიმიტრი არაყიშვილის რომანი „წყარო და ყვავილები“ (1941 წ.). ჟანრული ხასიათის რომანია. მსუბუქი და მხიარული საცეკვაო რიტმი, მაჟორული კილო, მარტივი სამნაწილიანი ფორმა, ცქრიალა მელოდია — რომანის ზოგიერთი დამახასიათებელი თვისება. რომანი მ. ქეჩიშვილის ტექსტზეა აგებული. ნაწარმოების ტონალობა, ისევე როგორც რომანსში „მე შენ გელი“, აქაც იცვლება. არაყიშვილს ახასიათებს მაჟორიდან მის პარალელურ მინორში გადასვლა.

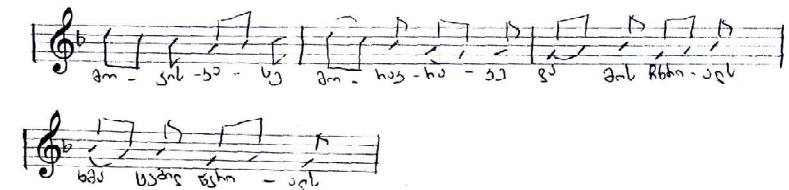


ნაწარმოები იწყება F-dur-ში, გადადის des-moll-ში და ბრუნდება ისევ F-dur. ნაწარმოების ზომა 6/8.

დიაპაზონი:

როგორც, რომანი „მე შენ გელი“, ასევე „წყარო და ყვავილები“ იწყება გარდამავალ ბგერაზე (მეცოფორტეთი).

როგორც ვხედავთ, მელოდის მიმართულება ქვემოთ მოდის, იმისათვის რომ ეს ბგერები არ ჩაგვივარდეს, დაღმავალი სვლისას მომღერალს შეგრძნება უნდა ჰქონდეს, რომ თვითონ პირიქით ზევით მიდის. აუცილებლად, სასურველია მოვიხმაროთ მუცლის კუნთების სუნთქვა, რადგან გვაქვს შუა რეგისტრი, რასაც ბაბულია ნიკოლაიშვილი იყენებდა სასცენო მეტყველებაში, იგივე ვოკალშიც.



ადრე ყოველთვის საკამათო იყო ის, თუ სუნთქვის რომელი ტიპია უმჯობესი სამეტყველოდ ან იგივე სასიმღერო. XIX საუკუნის ბევრი ფრანგი მკვლევარი ყურადღებას გულ-მკერდის (ზედა) სუნთქვაზე ამახვილებდა. ამ შეხედულებას იცავდა, ფრანგი ფიზიკოსი „მანდღი“ (1945). ამის შემდეგ ცნობილი გახდა ინგლისელ მკვლევართა მუცლის სუნთქვის უპირატესობის თეორია. სუნთქვის



უპირატესობა იმას ემყარება, რომ სამეტყველო თუ სასიმღერო სუნთქვის დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს პაერის დიდი რაოდენობით შესუნთქვას, რაც ძალას მატებს ხმის წარმოქმნას.

რაც შეეხება ამ ფრაზას, აქ ფაქტიურად გვაქვს სამეტყველო რეგისტრი. გვაქვს ბევრი თანხმოვანი და შეიძლება ითქვას, რომ რეჩიტატიული ფორმაა, ამიტომ აუცილებელია მეტყველებას მივაქციოთ ყურადღება, რომ ყველა ხმოვანი თუ თანხმოვანი სუფთა ქართულად უღერდეს. ეს ნაწარმოები მოითხოვს სტილისტურად წყაროსავით კამპამად და მსუბუქად შესრულებას.

ამ ფრაზაში მელოდია მიღის მაღალი ბგერებისაკენ, გავაკეთოთ crescendo, რომ გაგვიადვილდეს მაღალი ბგერის აღება. მაღალ ბგერაზე გაქვეს ფრემატო, რაც ნიშნავს ბგერა დაგიჭიროთ დიდხანს, რამდენადაც შესაძლებელია მომღერლისათვის. აქ გვჭირდება ღრმა სუნთქვა და აუცილებლად სუნთქვის განაწილება (კონტროლი), რომ სუნთქვა გვეყოს ფრაზის ბოლომდე, რადგან ამას მოითხოვს

კომპოზიტორი. საყურადღებოა, რომ მაღალი ბერძნა გვაქვს ხმოვანი „ა“-ზე და მას მოსდევს ხმოვანი „ე“. აქ არის საშიშროება ბერძნის ღიაობის, რადგანაც არის მომდევნო ხმოვანი „ე“. რასაკვირველია ბერძნა ისე უნდა იყოს მომრგვალებული როგორც „ა“, „ანუ „ა“-ს პოზიციაში კიმდეროთ „ე“-ც.

ნაწარმოების ერთი ნაწილი მთავრდება აქ და იწყება მეორე ნაწილი. მეორე ნაწილში იცვლება რიტმი და ტონალობა. პირველი ნაწილი თუ იყო Allegro, ეს ნაწილი შედარებით მშვიდდება და უფრო მღერადი და მოძრავი ხდება. ნაწარმოები ფორტეთი გრძელებადა.

როგორც უქვე აღვნიშნე, რომანისი შუა ნაწილში შედარებით მშვიდდება მელოდია. ტონალობა შეიცვალა. ფრაზა იწყება გარდამავალ ბგერაზე და დიდი ინტერვალით გადავლივართ დაბალ ბგერაზე, რაც ახასიათებს არაყიშვილს. ორი გარდამავალი ბგერა

A handwritten musical score for a solo instrument, possibly flute or recorder. The score is divided into two staves. The first staff begins with a treble clef, a dynamic 'f', and a tempo marking 'a tempo'. It contains several grace notes and sustained notes with slurs. The second staff begins with a bass clef and continues the melody. The music is written on a single page with a light blue background.

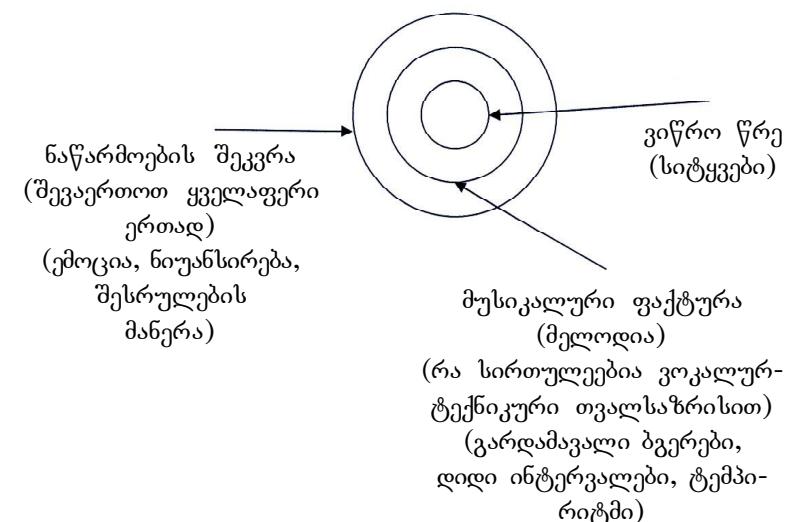
და ინტერვალით გადასვლა გქვდება ორჯერ, რაც ინტონაციური თვალსაზრისით საყურადღებოა მომღერლისათვის. შეა ნაწილში მელოდია დაბალ ბეგრძეზეა და უნდა გვიკადოთ ეს ბეგრძები უფროული

205 - 50 key - 60 205 - 30 - 10 - m ||

არ გახდეს და თანაბრად ჟერდეს, თუმცა ჭარბობს გარდამავალი ბავრები.

შეუ ნაწილი აქ მთავრდება. შემდეგი ანუ ბოლო ნაწილი რომანსის ისევ პირველ ტონალობაში ბრუნდება. ტემპი მატულობს და თითქმის პირველი ნაწილის მელოდია მეორდება. რომანსი მთავრდება, როგორც „მე შენ გალი“ კუნძულის კიურ ბგერებზე.

ნაწარმოები მიდის უინალისკენ და კომპოზიტორი ითხოვს მუკოლორტეს. აქ ისევ გარდამავალი ბერები განვდება. კურა



მომრგვალებული და პოზიცია ბგერის მაღალი უნდა იყოს. ტექნიკური მხარე ეხმარება მომღერალს ნაწარმოების შესრულების სრულყოფაში.

ეს არის საფინალო ფრაზა. Crescendo-ს საშუალებით მივდივართ მაღ ლი ბგერებისაკენ. გვაქვს დიდი გრძლივობის ნოტები და ორი ფერმატო, უნდა ავიღოთ ღრმა სუნთქვა და ბგერა დავიჭიროთ ფრაზის ბოლომდე. ვინაიდან, მაღალი ბგერა “ე” ხმოვანზეა, საჭიროა მუცლის კუნთების სუნთქვის ჩართვა დაბ გერის მაღალი პოზიცია, რომ ბგერა არ წავიდეს ცხვირში ან არ აღმოჩნდეს ყელისმიერი. როგორც ზემოთ ავღინიშნე, ნაწარმოების შესწავლისას უნდა დავყოთ იგი სამ ნაწილად, რამიც დაგვეხმარება სტანისლავსკის სქემა, რომელსაც დიდი რეჟისორი სპექტაკლების დადგმისას იყენებდა.

დიმიტრი არაყიშვილის საუკეთესო რომანსები გამოირჩევა ფორმის ლაკონიზმით, ფაქტი მელოდიურობით, ნაზი კოლორიტული ფერადოვნებით. დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედების ეპიზოდაფად გამოდგება ძველი ოსტატების ცნობილი თქმა: „მელოდია მუსიკის სულია“.

1. ქართული მუსიკის ისტორია. ამომცემლობა „განათლება“ თბილისი. 1990. გვ. 120-146
2. ბინკოლაიშვილი-გმომცემლობა „განათლება“ თბილისი, 1979. გვ-62
3. ქართული მუსიკის ისტორია. დონაძე, ჩივავაძე, ჩხიკვაძე. გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1990. გვ.120-146

გოგალურ-ტექნიკური კვლევითი ანალიზი

ჯაკომო პუჩინის ლაურეტას არის მაგალითზე ოპერიდან „ჯანი სკიკი“
ჯაკომო პუჩინი

დიდი იტალიელი კომპოზიტორი უაკომი პუჩინი (22.XII.1858 – 29.XI.1924) დაიბადა ქ. ლუკაში და გარდაიცვალა ქ. ბრიუსელში. 10 წლის ასაკიდან უკრავდა ეკლესიებში ორდანზე, 16-17 წლისამ შექმნა თავისი პირველი პიესები ორდანისთვის. 1872-80 წ. სწავლობდა მუსიკალურ ინსტიტუტში, 1880-83 წ. კი მიღანის კონსერვატორიაში (ა. პონკიელისთან). მისი პირველი ოპერაა „ვილისები“ (1883). მას დიდი აღიარება მოუტანა „მანონ ლესკომ“ რომელიც დაწერა 1890-92 წ. ხოლო მომდევნო ოპერებში „ბოპემა“ (1893-95), „ტოსკა“ (1896-99), „მადამ ბატერფლაი“ ანუ „ჩიოჩიოსანი“. 1904 წელს გამოვლინდა მისი, როგორც იტალიური საოპერო ვერიზმის ყველაზე დიდი და ტიპური წარმომადგენლის დამახასიათებელი ნიშნები. შემდეგ მან დაწერა ოპერები „დასავლეთელი ქალიშვილი“ (1907-10), „მერცხალი“ (1914-16 წ.), „წამოსასხამი“ (1915-16 წ.), „ანუკლიკა“ (1916-17 წ.) და „ჯანი სკიკი“ (1921-24 წ.). ეს ოპერა დაწერა დანტეს ჯოვანის 30-ე სიმღერის მიხედვით, რომელიც კომპოზიტორს დაუმთავრებელი დარჩა. იგი დაასრულა კომპოზიტორმა ფ. ალფანოშ პუჩინის ესკიზების მიხედვით.

* * *

ჯაკომო პუჩინი XX საუკუნის ერთ-ერთი უდიდესი საოპერო კომპოზიტორ-ნოვატორია.

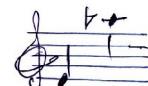
მინდა ყურადღება გავამახვილო „ჯანი სკიკი“-დან ლაურეტას ერთ-ერთი ცნობილი არის ვოკალურ-ტექნიკურ ანალიზზე. ქ. თბილისში „ჯანი სკიკი“ დაიდგა 1965-66 წლებში. მას შესაბიძევი ქართველი მომღერლები ასრულებდნენ. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ოპერა „ჯანი სკიკი“ მთლიანად კომიკური ჟანრისაა, ლაურეტას არია დრამატული ხასიათისაა და მისი შესრულება საკმაოდ რთულია

და დიდ პროფესიონალიზმს მოითხოვს. მისი შესრულებისათვის მომღერალს აუცილებლად უნდა ჰქონდეს ფართე დიაპაზონი, დრამატული ან ლირიკო-დრამატული სოპრანო, ემოციურობა, ტექნიკა, არტისტიზმი, სწორი სუნთქვის ფლობა, დახვეწილი საშემსრულებლო მანერა, სწორი სასცენო მეტყველება, გემოვნება.

1. ტონალობა - ლა ბემოლ მაჯორი

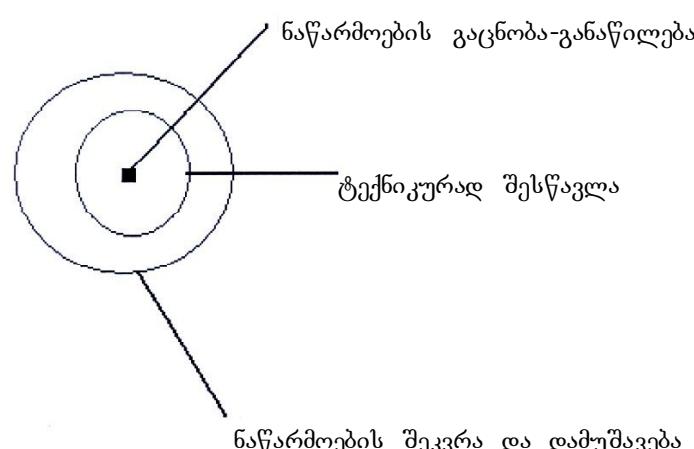
2. რიტმი - 3/4

3. დიაპაზონი



ნაწარმოების შესწავლის მეთოდი

ნაწარმოების შესწავლისათვის ვიყენებთ სტანისლავსკის სისტემას

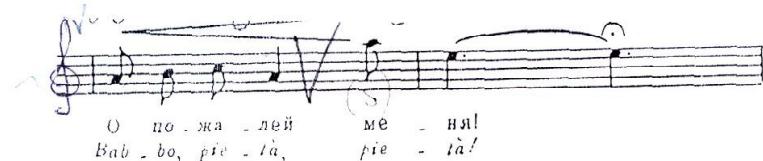


ტექსტი

ტექსტი იტალიურ ენაზეა და ამიტომ შესრულებისას გათვალისწინებული უნდა იყოს იტალიური ენის სპეციფიკა. თანხმოვნები უნდა იყოს მკაფიოდ წარმოთქმული. მაგალითად ბერა „„ იტალიურ ენაში და ქართულ ენაშიც ერთნაირად წარმოითქმება და შედარებით მკვეთრია.

ამ შემთხვევაში ვეყრდნობი ექსპერიმენტულ¹ მონაცემებს. იტალიური და ქართული ხმოვნების შედარების დროს გამოვლინდა როგორც ხმოვნების, ასევე თანხმოვნების სიახლოვე 80%, რაც უფლებას გვაძლევს იტალიური ტექსტის შესწავლის პროცესი გაფუძვლილო ქართველ სტუდენტებს, რათა საყრდენ ენად მივიჩნიოთ ქართული ენა.

ვ. ბაგადუროვის აზრით სიმღერის ხელოვნება – სუნთქვის სკოლაა და სიმღერისათვის მნიშვნელოვანია დიაფრაგმატული სუნთქვა, რადგან დიაფრაგმის კუნთები ეხმარება შესრულებელს, რომ სუნთქვა უფრო ხანგრძლივი და სწორად განაწილებული იყოს. ვ. ბაგადუროვი ასევე მიიჩნევს, რომ შემსრულებელს შეუძლია სუნთქვა შეაჩეროს, შეინახოს იგი ზედა სასუნთქ უკრედებში და შემდეგ ფრაზა დაასრულოს ამ შენახული ჰაერის ხარჯზე. ე. ი არის შესრულება დამოკიდებულია სუნთქვაზე, სუნთქვის განაწილებაზე, დიაფრაგმატულ სუნთქვაზე. შესწავლილი სასცენო სამეტყველო სუნთქვა შესაბამისად უნდა იყოს გამოყენებული სასიმღერო სუნთქვის პროცესში, აუცილებელია მისი კონტროლი და სუნთქვის სწორად განაწილება.² კომპოზიტორ პუჩინის ჩემს მიერ არჩეულ არიაში არის ისეთი ფრაზები, სადაც გვჭირდება საკმაოდ ფართე სუნთქვა. ეს ხდება ზომიერად ჩასუნთქული ჰაერის მთელ ფრაზაზე სწორად განაწილების ხარჯზე, ჩართული უნდა იყოს დიაფრაგმის კუნთები, ტრენაჟის გამომუშავების მეშვეობით შეგვიძლია ბერა დავიკავოთ ხანგრძლივად.



იმისათვის, რომ მიყიდოთ სწორი და აკადემიური ბგერა და შესაბამისად ნაწარმოებიც აკადემიურად იყოს შესრულებული, ამისათვის საჭიროა ბგერა იყოს რეზონატორში. ამ შემთხვევაში ბგერა ყველაზე დახვეწილი და სწორია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ბგერის წარმოქმნის დროს მთელი სახმო აპარატი ჩართული და მობილიზებული უნდა იყოს, ყელი არ უნდა იყოს მოჭერილი, დაძაბული, უნდა იგრძნობოდეს სივრცე და ისმოდეს თავისუფალი ბგერა, ხმა

Left staff lyrics: ვ სერ - ცე თა - კა - ჸ
mī ria - ce, è bei - lo

Right staff lyrics: my - kal - Ri -
bel - lo; votai -

არ უნდა იყოს ცხვირისმიერი, დაგუდული, სასა უნდა იყოს აწეული და მას უნდა ჰქონდეს თაღისებური ფორმა. რაც უფრო მაღალია ბგერა, მათ უფრო მაღალა იწევს სასა. ეს პროცესი ორგანულია გამოცდილი შემსრულებლებისათვის, მათ არ სჭირდებათ ბგერის ტექნიკურ მხარეებზე ფიქრი სიმღერის დროს, რასაც ვერ ვიტყვით სტუდენტებზე, რომელთაც გარკვეული გამოცდილება სჭირდებათ, რათა ბგერის წარმოქმნის ტექნიკური დეტალები გაიხადონ ორგანულ ქმედებად. ლაურეტას არიაში გვხვდება ისეთი მაღალი ბგერები, როგორიცაა „ლა ბემოლი“, ეს ბგერა ხშირად გვხვდება ოქტავით ინტერვალზე, ანუ პირველი ოქტავის ლა ბემოლიდან არის ნახტომი მეორე ოქტავის ლა ბემოლზე, აქედან გამომდინარე, შემსრულებელს უნდა ჰქონდეს გამოცდილება თურდაც მსგავსი სავარჯიშოების გავლით, რათა შემდეგ არ გაუჭირდეს ნაწარმოებში ამ ე. წ. როგორი ფრაზის აკადემიურად შესრულება.

ძალიან მნიშვნელოვანია, აგრეთვე, შესრულების დროს აზროვნება. ამ ოქტავის ასაღებად წინასწარ გონიერივად უნდა მოვეზადოთ, საჭირო რაოდენობის სუნთქვა ავილოთ, ჩავრთოთ დაიფრაგმის კუნთები, სასა უნდა იყოს აწეული, მომრგვალებული, მობილიზებული აპარატით და სწორი არტიკულაციით, მხოლოდ ამის შემდეგ მივიღეთ ე. წ. „აკადემიურ ბგერას“. ნაწარმოებში ასევე გვხვდება ე. წ. „გარდამავალი ბგერები“.

Left staff lyrics: კაი ვ ყუ - ცი - ჸ აპ - ჩი ი
- kai - sun Pon - te Vec - chio,

Right staff lyrics: drei - si! Pon - te Vec - chio,

როგორც ვიცით გარდამავალი ბგერების შესრულება ნაწარმოებში გაცილებით რთულია, ვინაიდან ისინი წარმოადგენ ხიდს მაღალი ბგერებისაკენ. ამიტომ გარდამავალი ბგერები ნაკლებად უღერადია და უფერული. ამისათვის შემსრულებელს ესაჭიროება ორმაგი ძალისხმევა, სწორად შესუნთქული პარტიისა და დიაფრაგმის კუნთების ძალის მეშვეობით, ასევე სწორი არტიკულაციით არ გამოიკვეთოს გარდამავალი ბგერები და გათანაბრდეს მაღალ რეგისტრთან.

შემსრულებელს ასევე ეხმარება სამსახიობო ოსტატობის ცოდნა, მაშინ ის ნებისმიერ სირთულეს შესაბამისი სასცენო ამოცანის დასახვით და შემდეგ სწორად გამოიყენებით გაამართლებს. ნებისმიერ სიმღერას, ანუ ნაწარმოებს, თავისი შინაარსი აქვს და მისი გადმოცემა და გათამაშება, თუნდაც მცირე ნაწყვეტში, თუ არიაში აუცილებელია, რადგან მაყურებელისათვის ადვილად აღსაქმელი იყოს. არ შეიძლება გაღიმებული სახით და შეუსაბამო გამომეტყველებით შევასრულოთ

Left staff lyrics: უ ჩი - და - რი - და
da - re in Por - ta - Ros - sa

რომელიმე ტრაგიკული ხასიათის არია, ან პირიქით... შემსრულებელს უნდა გააჩნდეს წარმოსახვისა და ფანტაზიის უნარი, რომ არა მხოლოდ ტექნიკურად იმღეროს, არამედ შესრულოს კიდეც. დიდი რეჟისორის კ. სტანისლავსკის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „მომღერალს უნდა სჯეროდეს რომ სცენაზე უმთავრესია სიმართლე.“

ლაურეტას არიაში იგი უმღერის მამას, რომ მან სატრიფოს აჩუქა გულიც და ხელიც და ის მზადაა მისთვის თავი გასწიროს და რომ სიცოცხლეს ურჩევნია იგი. ასე რომ ამ არიას სჭირდება შემსრულებელმა ბოლომდე გაითავისოს მისი შინაარსი და დასახული ამოცანა მარალი ოსტატიბით შესრულოს.

რაც შეეხება ტექნიკურ შესრულებას, მინდა შევეხო ნაწარმოებში არსებულ მაღალ ბგერებს და ამასთან ეს მაღალი ბგერები უნდა იყოს ნამღერი კრესჩენდოზე, რაც ვოკალისტის მხრიდან ძლიერ საფუძველს, მაღალ ვოკალურ-ტექნიკურ მოზადებას და ამასთანავე სუნთქვის ოსტატურად განაწილების ფლობას მოითხოვს.



აღანიშნავია, რომ ზემოთ აღნიშნული გრძელდება ექვს ტაქტზე, მეშვიდე ტაქტზე კვლავ უფრო ძლიერი გვხვდება, რის შემდეგაც შემსრულებელი ცდილობს გამოიყენოს არსებული ააუზა, მაგრამ განცდის შედეგად აღწევს კულმინაციას, რის საფუძველსაც გვაძლევს ტექსტის შინაარსი: ლაურეტა მამას პატივებასა და შეწყალებას სთხოვს. ამ დროს კვლავ ყველაზე მაღალი ბგერა „ლა ბეჭილი“ ასევე სრულდება კესჩენდოზე და სასურველია ამ ბგერის გაგრძელება.

ნაწარმოების დასაწყისის პირველ ფრაზაში ვწვდებით პირველი ოქტივის „ლა ბგერას“, რაც „ო“, „ი“, „ა“ ხმოვნებზე იმღერება: „O mio babbino caro“. „ო“ ბგერა მრგვალია, აქედან გამომდინარე უფრო რეზონატორში ხვდება და თითქმის არც ერთ შემსრულებელს არ უჭირს. „ი“ ბგერა უფრო გაბრტყელებული და მჭახეა. ამიტომ საჭიროა „ი“ ხმოვნის დროს სამეტყველო აპარატი არ იყოს გახსნილი და ისეთივე არტიკულაციით წარმოითქვას როგორც „ო“. იგივე შეიძლება ითქვას ბგერა „ა“-ზეც პირი უნდა იყოს მრგვალი და შედარებით სივრცეზე გახსნილი, რომ ჟღედრეს ლამაზად. რაც შეეხება თანხმოვნებს, ვიცით რომ იტალიურ ენაში ხშირია ორი თანხმოვანი ერთად: „babbino“, „bello“, „Rossa“, „nello“; ამ შემთხვევაში იტალიური ენის სპეციფიკა მოითხოვს, რომ ეს თანხმოვნები ორმაგი სიმკვეთრით წარმოითქვას. სასცენო მეტყველების კულტურა ბგერის სწორ ინოტაციას, არტიკულაციას მოითხოვს და ყოველშერივ დაუშვებელია კუთხური ან რუსული ინტონაციები, რაც ხშირად გვხვდება დღვეანდელ ქართულში. სასცენო მეტყველების ბრწყინვალე პედაგოგის, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის, პროფესორ ბ. ნიკოლაიშვილის³ სიტყვებით რომ ვთქათ: „ამჟამად მსახიობის აღზრდისათვის საჭირო გახდა სწავლების კომპლექსური მეთოდის – ოსტატობისა და სასცენო მეტყველების გამოყენება, რათა სიტყვა სტანისლავგისებურად რომ ვთქათ სცენაზე გახდეს „ქმედითი“. ვოკალურ ხელოვნებაშიც მთავარია „ქმედითი“ სიმღერა, რომელიც იბადება ქმედითი სიტყვიდან“.

ყველივე ამის შემდეგ შეიძლება უკვე ნაწარმოების შეკვრა. შემსრულებელი თუ აკმაყოფილებს ამ მოთხოვნებს, აქვს შესაბამისი რესურსი და ყველაფერს გაითვალისწინებს თამამად შეუძლია იმღეროს ლაურეტას არია, დახვეწოს და აკადემიურად მოამზადოს იგი.

Andantino ingenuo ♫ = 120

О мой о - тец бес - цен - ный,
О тво ба - би по - са - го.

1. ქ. თომაძე. ავტორულებრატი. გვ. 27 ქ. თბილისი 1997 წელი;
2. ვ. ბაგაძეურვე. ამომცემლობა მოსკოვი 1937 წელი.
3. ბ. ნიკოლაიშვილი.

ვოპალურ-ტექნიკური საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი

(იოჰან სებასტიან ბახი)

იოჰან სებასტიან ბახი დაიბადა 1685 წლის 21 მარტს ქ. ეიზენახში - გარდაიცვალა 1750 წლის 28 ივნისს ქ. ლაიფციგში. გერმანელი კომპოზიტორი, ორლანისტი, მევიოლინე, მომღერალი და ქორმაისტერი. იგი იყო მუსიკალური ოჯახიდან. 9 წლისა დაობლდა და აღზარდა უფროსმა მმამ. 17 წლამდე სწავლობდა ქ. ორდუფის ლიცეუმში. დაამთავრა ლუნებურსკის სკოლა (1702 წ.). შემდეგ მსახურობდა ვაიმარში მევიოლინედ. 1704-07 წწ. საეკლესიო ორლანისტად მუშაობდა ანშტარდში და მიულკაუზენში, 1708-07 იყო კარის ორლანისტი და კომპოზიტორი ვაიმარში, სადაც დაწერა საკლავირო და საორლანო ნაწარმოების უმრავლესობა. 1717-23 წლებში იყო კეტენში „საკლავირო მუსიკის დირექტორი“, სადაც დაწერა კამერულ-ინსტრუმენტული თხზულებების უმრავლესობა. სუიტები, კონცერტი „ბრანდერბურგული“, სონატები, სუიტები ვიოლინოსა და ვიოლენჩელოსთვის, კარგად ტემპერირებული კლავირის I ტომი. 1723 წ. გადავიდა ლაიფციგში, სადაც გარდაცვალებამდე ცხოვრობდა და ქმნიდა თავის შედევრებს.

შექმნილი აქვს: ვოკალური ნაწარმოებები, ორატორიები „მათეს ვნებანი“, „იოანეს ვნებანი“, სამღლოვიარო ოდა, „მაგნიფიკატი“ (ღმრთისმშობლის სადიდებელი), მაღალი მესა ანუ მესა h-moll, 320-ზე მეტი სასულიერო და საერო კანტატა (შემორჩენილია 200-მდე), ქორალები, კონცერტები ორკესტრისა და სხვადასხვა ინსტრუმენტებისათვის და ა. შ. სულ 1000-მდე ნაწარმოები.

ბახი განსაკუთრებული ფენომენია ხელოვნებაში და მასზე შესანიშნავად აქვს ნათქვამი დიდ ესპანელ ვიოლონცელლისტს პაბლო კაზალს: „ისეთი დიდი მოვლენა, როგორიც არის ბახი, ხელოვნების არცერთმა დარგმა არ იცის“. ბახის ცნებაში ჩვენ ვგულისხმობთ არა მარტო გერმანელი ხალხის შემოქმედებითი ენერგიის გამოხატულებას, არამედ იმ მასშტაბსაც, რომელსაც XVIII ს-ის I ნახევრის კაცობრიობის აზროვნებამ მიაღწია, სახელდობრ მუსიკალურ ხელოვნებაში.

ბახი ღრმად ეროვნული მოვლენაა. იგი აგრძელებს გერმანელი ფილოსოფოსებისა და განმანათლებლების – ლაიბნიცისა და კაპლერის ტრადიციებს, XVIII ს-ის უდიდესი გერმანელი მუსიკოსების: შუტცის, პახელბერის, ბუქსტეჟუდეს, მატესონის და კენაუს გზას. დღეს ჩვენ ბაზს აღვიქვამთ უფრო ფართო, როგორც ზოგადსაკაცობრიო და ზედროულ მოვლენას. დღეს არ მოიძებნება მუსიკოსი, რომელიც არ უკრავს ან არ უსმებს ბახს. მისი დაბადებიდან 300 წლის საიუბილეო თარიღმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა ბახის გენის ზემოქმედების ძალა ყველა იმათზე, ვინც ცოტად თუ ბევრად ეხება მისი მუსიკის სამყაროს. საოცრებაა ის, რომ ყოველი ეპოქა ბახს მიიჩნევს თავისი ეპოქის თანამედროვედ.

ბახი აგვირგვინებს ბაროკოს სტილს, მაგრამ იგი არ ეტევა ამ სტილის ფარგლებში და გზებს კაფავს ახალი სტილური მიმართულების - კლასიციზმის, რომანტიზმისა და რეალიზმისაკენ. საუკუნები მისდევნ ერთმანეთს, თაობები იცვლებიან, ბახის სიდიადე კი სულ უფრო იზრდება და ყველა თაობისათვის პროფესიული ოსტატობის უმაღლესი ეტალონი ხდება.

ბახი ჩამოყალიბდა გერმანულ ნიადაგზე, მაგრამ მისი მუსიკალური თვალსაწივრი უაღრესად ფართო იყო. იგი კარგად იცნობდა ფრანგი, ინგლისელი და ესპანელი მუსიკოსების მიღწევებს, იმ ეთიკურ და ჰუმანისტურ იდეებს, რაც მოეპოვებოდა შუა საუკუნეებისა და რენესანსის ეპოქას.

ბახის, როგორც მუსიკოსის ჩამოყალიბებაზე უდიდესი ზეგავლენა მოახდინა ორმა სფერომ: საეკლესიო მუსიკამ და ხალხურმა შემოქმედებამ. ბახი იყო ჭეშმარიტი პროტესტანტი. მთელი მისი საგარეულო მუსიკასთან, განსაკუთრებით საეკლესიო მუსიკასთან იყო დაკავშირებული. ეკლესიაში მან მიიღო პირველი ძლიერი მუსიკალური მთაბეჭდილებები, აქ ჩამოყალიბდა იგი როგორც პეოფესიონალი, აქ უზარა გერმანული კულტურის ისეთ დიდ მოვლენას, როგორიცაა პროტესტანტული ქორალი, მაღალი საგუნდო კულტურა და საორლანო ხელოვნება. ეკლესიაში დაიბადა ის საწყისები, რომლებიც ბახს წარმოგვიდგენებ ფილოსოფიურად მოაზროვნე მუსიკისად. პასიონები, მესები, საორლანო ქორალური პრელუდიები თუ პასაკალია ბახის პროტესტანტული პაორსის გამოშატვითი უანრებია.

ბახი თავის მოვალეობას ეკლესიაში ასრულებდა არა სამსახურის, არამედ რწმენის გამო. მან ბრწყინვალედ იცოდა ღვთისმსახურების ტრადიციები, საეკლესიო რიტუალები, ბიბლია და სახარება ორ ენაზე - გერმანულსა და ლათინურზე. იგი იცავდა ეკლესის ყველა წესს: დღესასწულებს, მარხვას, აღსარებას. რელიგიური შეგნებით იგი ეკიდებოდა არა მარტო საეკლესიო ნაწარმოების, არამედ საერო ქმნილების შეთხვასაც. ყოველი ნაწარმოების დასაწყისში ის ჩვეულებისამებრ მიმართავდა თხოვნით ღმერთს და წერდა: „იესო მიშველე“). დასასრულს კი – “SDG” (Soli Dei Gloria - „მხოლოდ უფალს მაღლობა“).

მეორე წყაროა ხალხური მუსიკა, რომელთანაც ბახს მტკიცე და მრავალმხრივი კატერი ჰქონდა. მის მუსიკაში უჩვალ ისმის ხალხური ინტონაციები, საცეკვაო რიტმები. იგი იყენებს არა მხოლოდ გერმანულ, არამედ სხვა ხალხთა მელოდიებს, როგორც ციტატების, ისე გადამუშავებული სახით.

ბახი უდიდესი პოლიფონისტია. მან თავისუფალი სტილის პოლიფონია უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა და დააგვირგვნა მრავალსაუკუნოვანი პოლიფონიური სტილის განვითარება. ბახი არის იმიტაციური და კონტრასტული პოლიფონიის უდიდესი ოსტატი. ბახის პოლიფონიაში ძლიერია ლინეარული საწყისის მნიშვნელობა. ამავე დროს ბახს დიდი წვლილი შეაქვს პოლიფონიური სტილის განვითარებაში. ბახი გარდამავალ ეპოქაში ცხოვრობდა, როდესაც ზღვარი გაივლო ძველსა და ახალ მხატვრულ აზროვნებას შორის. ბახმა წაშალა ეს ზღვარი და გაკაფა გზები მომავლისაკენ არა მარტო კომპოზიტორულ აზროვნებაში, არამედ საშემსრულებლო ხელოვნებაშიც.

ბახის ნოვატორულ ძიებებზე მიგვითოთებს ის უანრები, რომლებსაც იგი მიმართავდა მთელი ცხოვრების მანძილზე. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ბახის შემოქმედებაში არ შეიძლება საერო და სასულიერო მუსიკის, დიდი და მცირე ფორმების, ვოკალური და ინსტრუმენტული ნაწარმოების განცალკევება. ბახის სტილი მთლიანია, ასევე მონოლითურია მთელი მისი შემოქმედება. ბახს ახასიათებს როგორც ისტორიული ეპოქის, ასევე საკუთარი ინდივიდუალური აზროვნების ტიპური დამახასიათებელი ნიშნები.

ბახი მუშაობდა ტრადიციულ უანრებში, მაგრამ ყოველთვის ეტებდა სიახლეს. თავად იყო ახალი უანრების დამკვიდრებელი. მაგ: საკლავირო

კონცერტის. ბახი – ვირტუოზი, ორლანისტი და კლავესინისტი უფრო დაფასებული იყო სიცოცხლეში, ვიდრე კომპოზიტორი. მის სტილს თანამედროვენი ახალი სტილის საერო მუსიკას ამჯობინებდნენ, საეკლესიო მუსიკოსს, სერიოზულ პოლიფონისტს – უფრო „მგრძნობიარე სტილის“ კომპოზიტორებს.

ბახის შემოქმედების სიდიადე პირველად ვენის კლასიკოსებმა იგრძნეს. ბეთოვენმა მას ოკეანე უწოდა, მოცარტი აღტაცებაში მოიყვანა მისმა ფუგამ. 1829 წელს 20 წლის მენდელსონმა პირველად შეასრულა „მათეს აასიონი“ და გერმანელებს დაანახა მისი სიდიადე, 1850 წელს კი შეიქმნა „ბახის საზოგადოება“, რომელმაც დიდი წვილილი შეიტანა ბახის ნაწარმოებების მოძიება-პროპაგანდაში.

ბახი-კომპოზიტორი, ბახი-ორლანისტი, ბახი-კლავესინისტი, ბახი-კაპელმაისტერი, ბახი პედაგოგი. მართლაც დიდია ბახის მოღვაწეობის მასშტაბი, თუმცა იგი დამახასიათებელი იყო მისი დროის მუსიკოსისათვის.¹

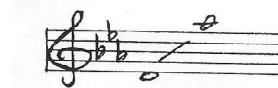
ამ რეფერატში ჩვენ გთავაზობთ ბახის არის ვოკალურ-ტექნიკურ-საშემსრულებლო-კვლევით ანალიზს.

იოპან სებასტიან ბახი

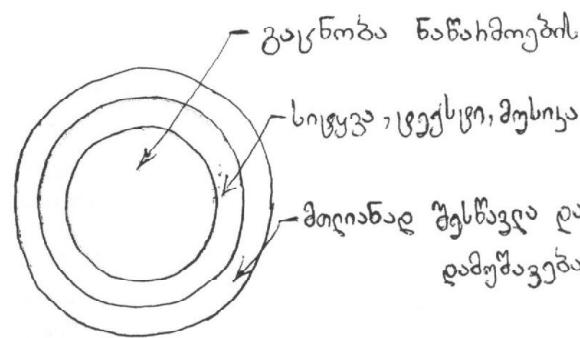
არია- ლოცვა

Seufzer, Tranem, Kummer, Not.

1. ლიაპაზონი



ნაწარმოების შესწავლის მეთოდი



გამოვიყენოთ ვოკალში პ. სტანისლავსკის სქემა, რომელსაც დიდი საოპერო რეჟისორი იყენებდა სპექტაკლებზე მუშაობისას.

2. ტექსტი- გერმანული

2. ტექსტი- გერმანული

ტონალობა c-moll (დო მინორი). ზომა 12/8
ცეკვა: Andantino

ტონალობა c-moll (დო მინორი). ზომა 12/8

ნაწარმოები დაყოფილია 3 ნაწილად.

I ნაწილში გვაქვს მხოლოდ საფორტეპიანო თანხლება, სადაც გამოვიყოთ მთავარ თემას, რომელიც მთელი ნაწარმოების მანძილზე მკვეთრად გვესმის.

II ნაწილში საფორტეპიანო თანხლებას უკვე ვოკალური პარტიაც ემატება და მიღის მთავარი თემის დამუშავება.

სიმღერას ვიწყებთ კულმინაციური ადგილიდან მაღალ ტესიტურაში ზემოდან დაღმავალი ტერციული მოძრაობით ქვემოთ.



მაღალი ბგერების სწორად სიმღერისას, სუნთქვის აღების დროს, ჩართული გვაქვს დიაფრაგმის ქვედა კუნთები, რაც გვეხმარება მაღალი ბგერის სიძლიერებში და ხმის სწორად წარმართვაში.

უცილებელია პირის აპარატი იყოს მოწესრიგებული და პოზიციურად სწორად წარმართული (ყბა თავისუფალი).

ამ ნაწარმოებში ვიყენებთ მოკლე და ხშირ სუნთქვას, რადგან გვხვდება ხშირი პაუზები და არ უნდა დაგვაკიწყდეს ისიც, რომ პაუზებს აქვს დიდი მნიშვნელობა. პაუზაც ნაწარმოების შემადგენელი ნაწილია და მას აქვს ისეთივე დატვირთვა, როგორც თითოეულ ბგერას. აქ დაცული უნდა იყოს არტიკულაცია, რადგანაც გერმანულ ენაზე ვასრულებთ.

ნაწარმოების გაცნობის შემდეგ მასზე მუშაობას ვიწყებთ, როგორც ვოკალზე, ვდირიეორობთ, რათა სწორად გავანაწილოთ თვლა. შემდეგ ვამატებთ სიტყვებს და ვიწყებთ ფიქრს, თუ როგორი ხასიათისაა ეს ნაწარმოები. შესწავლის პროცესში შევგიძლია ვცვალოთ ტემპი.

უნდა დაგვაკირდეთ ყველა ნიუასს და მის მაჩვენებელ სხვადასხვა დამახასიათებელ ყველა ნიშანს.

როცა უკეთ ტექნიკურად, შინარსობრივად და ემოციურად გვექნება გამართული და დამუშავებული ნაწარმოები, გადავდივართ მის სრულყოფილ შესრულებაზე.

II ნაწილის ბოლოს მუსიკალური ფაქტურა ითხოვს სხვა ემიციას, სხვა რეგისტრს, სხვა სუნთქვას. აქ სუნთქვის დროს უკვე ჩართული გვაქვს დიაფრაგმის შუა კუნთები (რადგან სასიმღერო ხაზი დაბალ ტესიტურაში გვაქვს მოცემული). შემსრულებელმა უნდა მოახდინოს სუნთქვის რეგულაცია-განაწილება რეგისტრების მიხედვით.

III ნაწილში უკვე ხდება მოღულაცია და გადავდივართ ახალ ტონალობაში. მელოდიურად და ტექსტუალურად სასიმღერო პარტია იწყება იგივე თემით, როგორც მეორე ნაწილში, იმ განსხვავებით, რომ აქ გვაქვს სხვა ტონალობა. მთავარი აქცენტირება არის ამ სიტყვებზე და თემაზე მთელი ნაწარმოების მანძილზე.



როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, ბახი საეკლესიო მუსიკას ემსახურებოდა და ისევე, როგორც სხვა ნაწარმოებებში, ასევე ამ არიაში მკვეთრად ჩანს საეკლესიო მუსიკის გავლენა და ხასიათი.

ამ არიას შესრულებისას უნდა შევეცადოთ ნაწარმოებს ისე მივუდეთ, როგორც საეკლესიო საგალობელს, რადგანაც სასიმღერო ტქისტიცა და მელოდიური თემაც ამაზე მეტყველებს. ეს ყველაფერი კი დაგვეხმარება ამ ნაწარმოების ხასიათის სწორად გადმოცემაში, რაც კომპოზიტორმა დაგვანახა ამ არიაში და გადმოგვცა.

არჩილ ჩიმაკაძე

არჩილ ჩიმაკაძე თვითმყოფადი ფიგურაა თანამედროვე ქართულ მუსიკაში, მის ნაწარმოებებში ორგანულად და მხატვრული სრულყოფილებით გამოიხატა ქართული ეროვნული კულტურის ისტორიული თვისებები, როგორიცაა ეპიკური სიდიადე და ბრძნული ოპტიმიზმი.

არჩილ ივანეს ძე ჩიმაკაძე დაიბადა 1919 წელს. მუსიკალური განათლება თბილისის კონსერვატორიაში მიიღო, რომელიც 1946 წელს დამთავრდა პროფ. ა. ბალანჩივაძის ხელმძღვანელობით (მანამდე კი 1940 წელს დაასრულა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მათემატიკის ფაკულტეტი). მომდევნო წლებში ა. ჩიმაკაძემ გაიარა ასპირანტურის კურსი მოსკოვის კონსერვატორიაში პროფ. ა. ალექსანდროვის ხელმძღვანელობით (1948-1951). წლების მანძილზე ა. ჩიმაკაძე პედაგოგიურ მუშაობას ეწეოდა თბილისის № 9-ე სამუსიკო სასწავლებელში, სადაც ასწავლიდა თეორიულ საგნგს და კომპოზიციას, იყო №1 სასწავლებლის დირექტორი, ხოლო შემდეგ თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის დირექტორი. (1963-1967), საქართველოს ტელევიზიასა და რადიოს მუსიკალურ გადაცემათა სამსატვრო ხელმძღვანელი, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის კომპოზიციის კონცერტის პროფესორი. კომპოზიტორს მინიჭებული აქვს სახალხო არტისტის წოდება.

ა. ჩიმაკაძის თვითმყოფი ნიჭი პირველად მთელი სისრულით გამოვლინდა ოთხნაწილიან კანტატაში „ქართლის გული“ (სოპრანოს, გუნდისა და ორკესტრისათვის, ლიტერატურული ტექსტი ბ. აბულაძისა) რომელიც 1959 წელს დაიწერა. ეს არის ეროვნული ვოკალურ-სიმფონიური ჟანრის ნათელი ნიმუში.

ნაწარმოების საუკეთესო რეკომენდაციად გამოდგება დ. შოსტაკოვიჩის სიტყვები კანტატის პირველი შესრულების შედეგი: „ნიჭიერება პირდაპირ ჩექეფს ამ კანტატაში. მას ისმენ შეუნელებელი ინტერესით. გამომსახველი და კოლორიტული მელოდიები, შევერიერი ჰარმონია, გუნდისა და ორკესტრის ორიგინალური და უნარიანი გამოყენება ნაწარმოების ღრმა შინაარსიანობა და იდეურობა – ყოველივე ეს, ისევე, როგორც შინაარსისა და ფორმის ჰარმონიული ერთიანობა მსმენელს“ („აზრი ვოსტოკა“, 1959წ. 30 ნოემბერი).

„ქართლის გული“ გმირულ გამიკური ნაწარმოებია. იგი ჰატრიტულ თემაზე შექმნილი. მასში იშლება ქართველი ხალხის ისტორიის ღრამატული სურათები (პირველი, მეოთხე ნაწილები) მკაცრი, გმირული და ნათელი, ლირიკული საწყისები კანტატაში სადღესასწაულო სახეებთანაა შერწყმული.

მომდევნო წლებში ა. ჩიმაკაძე მუშაობს ღრამატულ ორატორიაზე „ვეგხხისტყაოსანი“, შესრულდა მისი ორი ნაწილი. წარმატება ხვდა ერთ ნაწილიან ფორმით დასრულებულ „პროლოგს“ (მეოთხველის შერეული გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის), რომლის ფილოსოფიურად ჩაღრმავებულ მუსიკაში კომპოზიტორი წარმოგვიჩენს გენიალური პოეტისა და მოაზროვნის სახეს. „პროლოგის“ მუსიკის გამიკური სიდიადე ორგანულადაა შერწყმული ლირიკულ და ღრამატულ მომენტებთან.

შ. რუსთაველის საიუბილო დღეებში შესრულდა აგრეთვე „ორიათინის მევე კურთხევა“ ამავე ორატორიიდან.

აღიარება მოიპოვეს ა. ჩამაკაძის რომანსებმა, რომელთა შორის საუკეთსოა „ნანა“ (ა. წერეთლის სიტყვებზე), „შენი დალალნი“ (ბარათაშვილის სიტყვებზე), „ნინო ჭავჭავაძეს“ (გ. ლეონიძის სიტყვებზე), აგრეთვე მისმა ძალზედ სახოვანმა მუსიკამ შ. რუსთაველის და კ. მარჯანიშვილის სახელმძღვანელის დრამატული თეატრების სპექტაკლებისათვის („ახალგიორი“, „არაველება“, „მედეა“, „ფიროსმანი“ და სხვა). ფართო პოპულარობა მოიპოვა მისმა დიდებულმა „ფიროსმანის მიმღერამ“. ბოლო წლების მნიშვნელოვან

ნამეშევრად წარმოგვიდგება ჰეროიკული მუსიკალური კომედია „მაია წყნეოლი“ (ვ. კანდელაკის პიესის მიხედვით), რომელიც დაიდგა თბილისის ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის სცენაზე (1986). მუსიკა მკაფიოდ გამოხატულ ქართულ ეროვნულ სასიმღერო ხასიათს ატარებს. მახვილგონივრულადაა გადაწყვეტილი პიესის კომიკურ გროტესკული ეპიზოდები, რამაც განაპირობა ა. ჩიმაკაძის მუსიკალური კომედიის წარმატება.

ვოკალურ-ტექნიკური-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი

ა. ჩიმაკაძე

ტექსტი ა.წერეთლის
რომანსი

„იავ-ნანა,,

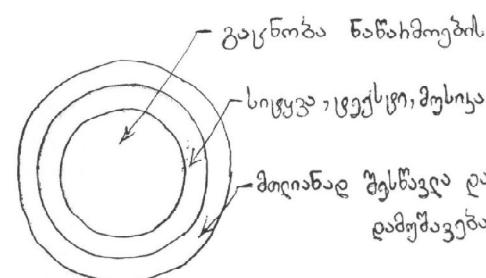
ტონალობა: Gismoll (სოლ # მინორი)

ზომა: $\frac{3}{4}$

ტემპი: Lento



ნაწარმოების შესწავლის მეთოდი



გაცნობა ნაწარმოების

სიცუვა, ტექსტი, მუსიკა
მთლიანად შესწავლა, დამუშავება

1. იავნანა, ვარდო ნანა, იავნანი ნაო
გაფუნჩულო ახალ ნორჩო შენ პაწაწინაო
აგრე ტკბილად უდარდელად რამ დაგაძინაო
დედის მკერდში მიგიგნია შენ ტკბილი
ბინაო ვარდო ნანა
2. გაივსე და გაიზარდე პატარა მთვარეო
შეისწავლე და შეიტკბე სამშობლო მხარეო
ანუგეშე სადაც ნახო მოძმე მწუხარეო
შვილო მამულის გულისოვის სისხლიც დაღვარეო.

როგორ უნდა ვიმუშაოთ მოსწავლესთან და შევასწავლოთ ნაწარმოები:

პირველ რიგში ვამოწმებთ მის სმენას და მუსიკალურ მონაცემებს, ასევე ვაკვირდებით მის ფსიქიკას, მეტყველებას, დიქციას, ხმის ტემბრს. ყოველივე ამის შემდეგ გადავდივართ იმაზე, თუ როგორი ნაწარმოები უნდა შევურჩიოთ და შევასწავლოთ მას.

ნაწარმოების შესწავლის დროს ჩვენ გვინდა გამოვიყენოთ კ. სტანისლავსკის სქემა, რომელიც უკვე გამოიყენა ვოკალში ჩემმა პედაგოგმა ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორმა, პროფესორმა და ვოკალის პედაგოგმა უანა თოიძემ.

მოსწავლეს გავაცნოთ ნაწარმოები მთლიანად, რათა მისთვის გასაგები გახდეს ამ ნაწარმოების აზრი და შინაარსი, შემდეგ კი ვიწყებთ უკვე მუშაობის პროცესს ამ ნაწარმოებზე.

ვყოფთ ნაწარმოებს ნაწილებად და ხმოვნებზე – „ა, ე, ი, ო, უ“ ვიწყებთ სიმღერას ვოკალიზის სახით. შემდეგ გადავდივართ სუნთქვის დამუშავებაზე.

აუცილებელია მოსწავლეს გავაცნოთ სუნთქვის ტიპები „სამეტყველო სუნთქვის თეორიაში გამოყენებული იყო ტერმინები: მხრებით, მკერდით, მუცლით სუნთქვა.“

მკერდით სუნთქვა საკმათო იყო და არის. ამ დროს ხდება მხრების აწევა, რასაც მოსდევს კუნთების მაღლა აწევა და ეს ხელს უშლის სიმღერას.

გულ-მკერდით სუნთქვა ფაქტიურად არ არსებობს, იგი სუნთქვის ციკლის დასაწყისშია და შ ე ს უ ნ თ ქ ვ ი ს ფაზას გულისხმობს.

მუცლის სუნთქვა ყურადღებას ამახვილებს ამოსუნთქვის დროს მუცლის კუნთგბის აქტიურ მოქმედებაზე.

შეიძლება ითქვას, რომ მხრებით სუნთქვის გარდა, კარგი ხმის წარმოქმნა შეიძლება სუნთქვის ყველანაირი ტიპის დროს. ხმის წარმოსაქმნელად ყველაზე ეფექტურია სუნთქვის ისეთი მეთოდი, რომელიც საჭირო ოდენობის წევას ავითარებს მბერავ იოგებ ქვეშ.²

ვოკალის დიდი პედაგოგი ბაგადუროვი გვიზიარებს სუნთქვის განაწილების პროცესს, რაც ერთ-ერთი მთავარი ფაქტორია სასიმღერო ხელოვნებაში: დыхание.<<образование голоса есть явление, зависящее от выдыхания, потому-то „сбережение выдыхания, составляем одну из важнейших частей певческого искусства.

Продолжительное дыхание есть одно из важнейших преимуществ певца>> По этому надо научиться сберегать <<овьятность голоса так, чтобы выпускать только такое количество дыхания, которое необходимо для верности звука>>.³

ეს ნაწარმოები დაყოფილია სამ ნაწილად.

პირველ ნაწილში სასიმღერო პარტია იწყება გარდამავალი ბერებით, რაც როტულია სიმღერის დაწყებისას. სუნთქვის დროს ჩართული გვაქვს დიაფრაგმის შუა კუნთები. სიმღერის დასაწყისში და ასევე, ხშირად, ამ ნაწარმოებში გვხვდება ერთი და იმავე ბერის განმეორებისას სხვადასხვა მარცვალი (ხმოვნები და თანხმოვნები).



დიდი ყურადღება ექცევა დიქციას და ორთოების.

ვოკალურ ტექნიკური თვალსაზრისით დაცული უნდა იყოს სუნთქვის განაწილების პროცესი, რადგან ფრაზები ისე არის გადაბმული, რომ იშვიათად გვხვდება პაუზები. ამიტომ ვცდილობთ ისეთ დროს ავიღოთ სუნთქვა, რომ არ დაგარღვიოთ მელოდიური ხაზი და ამავე დროს ყურადღება მივაქციოთ სიტყვასაც, რომ არც ამ შემთხვევაში დავუშვათ შეცდომა და სიტყვა და ფრაზა არასწორ მარცვალზე არ გავყოთ. (შუამჩნეველი, მსუბუქი პაუზა)

ეს რომანსი ლირიული და ამავე დროს პატრიოტული ხასიათისაა, დატვირთულია ბევრი ნიუანსით. ხშირად მეორდება მთავარი თემა.

ამ ნაწარმოებს ბევრი დამახასიათებელი თვისება აქვს: პირველ რიგში ის, რომ ტექსტს აქვს დიდი დატვირთვა, რაც ძირითადად ამ ნაწარმოების ხასიათს ქმნის.

მეორე ნაწილი ოდნავ აჩქარებულ ტემპში იწყება და აღმავალი მოძრაობით (mp crescendo) თანდათან მივდივართ კულმინაციამდე.



კულმინაციის შემდეგ შენარჩუნებულია იგივე ხასიათი და ვრჩებით მაღალ ტესიტურაში. ნაწარმოების განვითარებას ყველაზე მკვეთრად ამ ნაწილში ვაღწევთ.

მესამე ნაწილი არის განმეორება პირველი ნაწილის, ოდნავ სახეცვლილი ფინალით.

ვოკალური თვალსაზრისით კომპოზიტორის მიერ გათვალისწინებულია ტესიტურა, მაღალი ბერის აღების პროცესი, რადგან იგი კარგად ფლობდა ვოკალურ სპეციფიკას.

ცალკეული ნაწილების შესწავლის შემდეგ უკვე ვაერთებთ ამ ნაწილებს თანმიმდევრულად და მთლიან ნაწარმოებს უკვე ტექსტთან ერთდ გამუშავებთ. თვალს ვადევნებთ ნიუანსებს და მის მიხედვით გადავდივართ შესრულებაზე, სადაც უკვე ხასიათიც გამოკვეთილი უნდა იყოს. პარალელურად უნდა გამოვიყენოთ ვოკალში მსახიობის ოსტატობა.

მოსწავლეს ვაძლევთ დავალებას და ამოცანას სიმღერასთან ერთად იფიქროს მის შესრულებაზე, გამოიყენოს სამსახიობო ოსტატობის ელემენტები და ამავე დროს არ დაავიწყდეს ტექნიკური ამოცანების შესრულება. იგი არ უნდა იყოს მხოლოდ მომღერალი, უნდა იყოს მსახიობიც, რათა აღიზარდოს მომღერალი მსახიობი ან მსახიობი მომღერალი.

1. მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, რედაქტორი მუსიკად მცოდნე პროფესორი გულბათ ტორაძე, გამომცემლობა „თბილისი“, 2007.

2. ქართული სასცენო მუსიკელები, ბიბლიოგრამები, გამომცემლობა, განათლება, თბილისი, 1979.

3. В.А. Багадуров, Очерки по истории вокальной методологии, Часть 3, Государственные музыкальные издательства, Москва, 1937.

გოგალურ-ტექნიკური-საშემსრულებლო
კვლევითი აცალიზი

ლაღიძე რევაზ ილიას ძე

(10. 07. 1921 წ. სოფ. ბაღდათი, -16. 10. 1981 წ, თბილისი)

ქართველი კომპოზიტორი, საქ. სახ. არტისტი (1961). 1939 წელს დაამთვრა თბილისის IV სამუსიკო სასწავლებელი (ვიოლინოს კლასი). 1941-49 უკრავდა სიმფ. ორგანიზმი. 1948 წელს დაამთავრა თბილისის კონსერვატორია (პროფ. ა. ბალანჩივაძის საკომპოზიციო კლასი). იგი სხვადასხვა ჟანრის მუს. ნაწარმოებების ავტორია. მას ეკუთვნის ოპერა „ლელა“ (1975), მუს. კომედიები „მეგობრები“ (1951) და „კომბლე“ (1957), სიმფ. პოემა „სამთბლოსათვის“ (1949). ფართოდ ცნობილი სიმფ. სურათი „საჭიდაო“ (1952), რამდენიმე საგუნდო სიმღერა – კანტატა („საქართველო“, „ბალადა ვაზზე“, „მელის ვარძია“, „ოდა მესხეთს“, „პიმნი ქუთაისს“, „მოხეური ბალადა“ და სხვ.), საფ. (ცნობილი „ტოკატა“ და სხვ.) და ჩელოს (პოემა „ელეგია“ და სხვ.). პიესები, მუსიკა სპექტაკლებისა (სულ 40-ზე მეტი) და კინოფილმებისათვის („საბუდარელი ჭაბუკი“, „ნინო“, „ზეიგნის გბილი“, „ხვისხერი გოჩა“, „ხევსურული ბალადა“, „განგაში“, „ფავოილი თოვლზე“, „კეთილი ადამიანები“, „გლობის ნაამბობი“, „რაც გინახავს ვეღარ ნახავ“ და სხვ. სულ 30-ზე მეტი). განსაკუთრებით ნაყოფიერად მუშაობდა სიმღერის ჟანრში. მისი სიმღერები გამოირჩევა იშვიათი მელოდიური გამოსახველობით, რამაც მას ქართველი ხალხის სიყვარული მოუჰყავა. „სიმღერა თბილისზე“ საქართველოს დედაქალაქის მუსიკალურ ემბლემად იქცა, ხოლო სიმღერა „ჩემო კარგო ქვეყანა“ 80-90 წწ. ეროვნული მოძრაობის აღმავლობის წლებში – არაოფიციალურ ჰიმნად. ქართული საოპერო მუსიკის შესანიშნავი ნიმუშია „ლელა“ (დაიდგა თბილისში, ბათუმში, ჩეხოსლოვაკიაში).

რ. ლაღიძე ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას. იყო სულხან-საბა-ორბელიანის სახ. თბილისის პედაგოგიური ინსტიტუტის მუსიკის კათედრის გამგე; 1964 წლიდან კონსერვატორიის პედაგოგი (კამერული ანსამბლი). მინიჭებული ჰქონდა სსრკ სახელმწიფო

(1977) და რუსთაველის სახ. პრემიები (1975). ლაღიძის სახელი მინიჭებული ჰქონდა ამჟამად გაუქმებული საქ. ტელერადიოს სიმფ. ორკესტრს. თბილისში არის ლაღიძის სახელობის ქუჩა

გ. ტორაძე.¹

რ. ლაღიძე „ლელას არია“ ოპერიდან „ლელა“

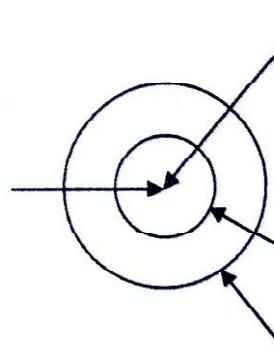
რ. ლაღიძის ოპერა „ლელა“ დაიდგა 1975 წელს

აღსანიშნავია, რომ „ლელას არია“ შესრულა ქართული ესტრადის მომღერალმა ნანი ბრეგვაძემ, როგორც საესტრადო სიმღერა. მე, ეს ნაწარმოები შეგვასრულე თეატრალურ უნივერსიტეტში IV კურსზე და მაგისტრატურის მისაღებ გამოცდაზე არა როგორც არია, არამედ როგორც საესტრადო სიმღერა. საჭირო გახდა ნაწარმოების ტრანსპონირება. კომპიზიტორმა იგი სოლ მაჟორში (G-dur) დაწერა, ტრანსპონირება გაკეთდა დო მაჟორში (C-dur).

მოსწავლის მიერ ნაწარმოების სრულყოფილად და უზადოდ შესრულება დამოკიდებულია როგორც მასზე, ასევე პედაგოგზე. მოსწავლეს (მომღერალს) აუცილებლად უნდა ჰქონდეს ხმა, სმენა, რიტმის შეგრძება და რა თქმა უნდა, სასურველია მსახიობური მონაცემიც. თუ იგი ყოველივე ამით შემკულია, მაშინ უკვე პედაგოგზე დამოკიდებული, თუ რამდენად გემოვნებიან, დახვეწილ მომღერლად ჩამოაყალიბებს მას. პედაგოგმა უნდა განსაზღვროს მოწაფის ხმის ტიპი (რომელი სოპრანოა), ამის გათვალისწინებით შეურჩიოს მას ტრიალობა და მიაწოდოს ისეთი მასალა, რომ მოწაფეს არ გაუჭირდეს თავისუფლად სიმღერა ანუ მოუქმნოს მას პრიმარული ტონი.

ნაწარმოების საფუძვლიანად შესწავლა, რა თქმა უნდა ეტაპობრივად ხდება. ამის კარგი მაგალითია კ. სტანისლავსკის სქემა, რომელიც ზუსტად მიგვითითებს იმ ეტაპებს, რა ეტაპებიც უნდა გავიაროთ ნაწარმოების შესწავლის პროცესში – საიდან უნდა დავიწყოთ და როგორ შევპრახ ნაწარმოები. ეს სქემა კ. სტანისლავსკის სპეციალურ მუშაობისათვის შექმნა, მაგრამ ჩემმა პედაგოგმა, პროფესორმა ჟანა თოიძემ გამოიყენა ვოკალში.²

კ. სტანისლავსკის სქემა



1. ვიწრო წრე. ნაწარმოები იყოფა სამ ნაწილად. ტექსტი მუსიკალური, ენობრივი (სასცენო მეტყველების გათვალისწინებით) რიტმი (დირიჟორობით) სოლისტების მუსიკალური ფრაზის შეგრძნება, მისი სტილის, ნიუანსირება.
2. წრე ფართოვდება – ისწავლება ნაწარმოების მეორე ნაწილი. (იგივე ამოცანით და პირველ ნაწილთან შეერთებით).
3. ზემოცანა. იგვრება წრე მთლიანად – როგორც სპექტაკლში, მთლიანად ნაწარმოების გააზრება, მისი სტილის, ტექნიკურ ვოკალურ სირთულეების გადალახვა მათ შორის მაღალი ბგერების „დაყენება“.

რ. ლალიძის „ლელას არია“ ურთულესი ნაწარმოებია და სუნთქვის სწორ განაწილებასა და ხარჯვას მოითხოვს.

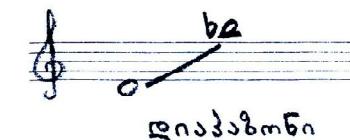
ნაწარმოების ხასიათი არის ლირიკო-დრამატული, პატრიოტული. მოსწავლესთან მუშაობის დროს ვეყრდნობით კ. სტანისლავსკის სქემას. პირველ რიგში, მას თავიდან ბოლომდე ვაცნობთ (ვასმენინებთ) ნაწარმოებს, რათა გავერკვიოთ მოსწონს თუ არა იგი. მოსწავლემ უნდა იცოდეს ვინ არის ამ ნაწარმოების ავტორი (კომპოზიტორი), ტექსტის ავტორი და უნდა გაეცნოს ნაწარმოების ხასიათს.

ამის შემდეგ, მოსწავლეს ეცნობა ნაწარმოების შინაარსს, ანუ სიტყვას (მან აუცილებლად უნდა გაიაზროს რას მღერის). დიდი ყურადღება ექცევა ტექნიკას. ტექნიკაში შედის სასცენო მეტყველება, თანხმოვნები. თუ მომღერალს თანხმოვნები დაეკარგა და ჩავარდა, იგი ტექსტის შინაარსს ვერ მიიტანს მსმენელად. აქედან გამომდინარე, დიდი ყურადღება უნდა მიექცეს თანხმოვნებს. თუ სასცენო მეტყველების ტექნიკა და ვოკალური ტექნიკა არ არის შერწყმული, მაშინ მოსწავლე ვერ შეასრულებს ნაწარმოებს სრულყოფილად.

შეძლევ ეტეპზე, ნაწარმოებს ვყოფთ ნაწილებად. მოსწავლეს ნაწილ-ნაწილ ვასწავლით და მას შემდეგ, როცა ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე შეისწავლის, მათან ერთად ვმუშაობთ შესრულებაზე

ანუ იმაზე, რომ ეს ნაწარმოები იყოს თავიდან ბოლომდე ერთი ამოსუნთქვით ნამღერი (არ იყოს დაჩეხილი) თავისი დასაწყისით, განვითარებითა და დასასრულით ანუ კულმინაციით.

რ. ლალიძის არია „ლელა“, როგორც უკვე აღნიშნეთ ლირიკო-დრამატული, პატრიოტული ხასიათისაა. ეს არის გმირი, პატრიოტული სულისკეთებით განმსჭვალული ქალის სიმღერა, რომელიც უმღერის თავის სამშობლოს, სამშობლოსათვის თავდადებულ რაინდს, თავის მიწა-წყალს... ეს დრამატული სიმღერაა, თავიდან ბოლომდე დიდი ემოციით დატვირთული და მოითხოვს უზადო შესრულებას, როგორც ვოკალურად, ისე მსახიობურად. იმ შემთხვევაში თუ მომღერალმა არ განიცადა ის, რასაც მღერის, ვერ გადასცემს მსმენელს თავის სათქმელს და შესაბამისად ნაკლებად საინტერესო იქნება მისი ნამღერი. ამიტომ სიმღერის დროს უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მომღერლის შინაგან განცდებს. აუცილებელია ჩავუნერგოთ მოსწავლეს, რომ თითოეული წარმოთქმული სიტყვა, წინადადება გაითავისოს, შეიგრძნოს, ბოლომდე დაიხარჯოს.



„ლელას არია“ იყოფა სამ ნაწილად: დასაწყისი, განვითარება და კულმინაცია. ტონალობა G-dur, ზომა - 4/4. იწყება მშვიდად, აუცილებელად (Andante cantabile).

I ნაწილი (დასაწყისი)

მე გა და
ვინა მარტო ჩი-ვი-ლი - ჩი-ვი-ლი
ვინა მარტო ჩი-ვი-ლი - ჩი-ვი-ლი

ვინა მარტო ვი-ნა მა-რტო
ვინა მარტო ვი-ნა მა-რტო

ვინა მარტო ვი-ნა მა-რტო -

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, დიდი ყურადღება ექცევა თანხმოვებს, კერძოდ, მოსწავლებს ხმირად უჭირათ – „რ“, „ლ“, „ნ“ თანხმოვების სწორად წარმოთქმა, ამიტომ სათანადო ყურადღება უნდა მიექცეს მათ დამუშავებას. I ნაწილი შედარებით მშვიდია, დინჯი და აუდიტორიული.

შემდეგ ნაწილში ნაწარმოების ფრაზა თანდათან მიღის კულმინაციისკენ და თხოულობს მეტ ემოციურ დატვირთვას, ვიდრე დასაწყისში.

II ნაწილი (განვითარება)

რა თქმა უნდა სათანადო ყურადღება უნდა მიეკვეს გარდამავალ ბგერებს (რე-ძ, მი-ე, ფა-ტ) ამასთან, მათზე შეშაბის ღროს ღიღი სიფრთხილე გვმართებს. იმისთვის, რომ მოსწავლეს არ გაუჭირდეს ამ ბგერების აღგა, საჭიროა ეტაპიზივი შეშაბოა. კრძოლ, სეკუნდით ან ტერციით ქვემოთ უნდა ვამჟალო და შეძლებ ნელ-ნელა, თანდათან, შეპარვით (ისე რომ მან არ იცოდეს რა ბგერას იღებს) ავთევანოთ სასურველ ბგერამდე. ეს იმიტომ, რომ მან ამ ბგერების აღების შიში დასძლიოს. ამ ნაწარმოებში გარდამავალი ბგერები წშირად გჩხვდება, განსაკუთრებით II ნაწილში.

უნდა აღინიშნოს, რომ II ნაწილი ისე არ არის გმოციურად დატვირთული, როგორც III, დასკვნითი ნაწილი.

II ნაწილის შემდეგ მიღის საფორტუპიანო ფაქტურა, საკმაოდ დაბაბული, ამაღლვებელი, თანდათან იმატებს მღვლარება, ტექნიკ. ეს საფორტუპიანო ფაქტურა ამზადებს მომღერალს კულმინაციისათვის- მუსიკა თანდათან მიღის კრესტენდოსაკენ და ბოლოს, კულმინაციური აკორდის შემდეგ „ლელას არია“ აღწევს პიკს.

III ნაწილი (კულტიმინაცია)

მიუწვდოვად იმისა, რომ კულმინაცია თითქოს შეუ ნაწილში უნდა ყოფილიყო, იგი ბოლოში აღმოჩნდა

ეს არის ფინალური, დასკვნითი ნაწილი, ემციურად დაძაბული, დატვირთული, ამიტომ აქ სუნთქვის სწორად განაწილება ერთ-ერთი უმთავრესი ფაქტორია. ამ შემთხვევაში ვიყენებთ დიაფრაგმატულ სუნთქვას! (косто-абдоминальный тип дыхания). ეს იმ ტიპის

Նշենք յազգի հարուցության դապրագմա, եզրենք, շնորհենք օմն Շենակեց, ուղ ճա ջոօջ մեծանություններ այս Նշենքին ըլլամբան մոռացնենատարության, մոռացնենատարության Յ. Ա. Տագավարանարարության վայրէն «Очерки по истории вокальной методологии»³, sadac vkiTxulobT: «Основными качествами, которыми должен обладать начинающий певец, помимо голоса, автор считает музыкальный слух, память и чувство ритма, а также известную артистическую жилку, которая должна быть даром природы. Работа над голосом требует, кроме того, большого терпения и выдержки со стороны учащегося. Только при этих условиях из него может выработать артист-певец.

Обращаясь к основным принципам теории, выдвигаемой проф. Сонки, мы прежде всего остановимся на дыхании, которое автор считает самым важным условием «Рациональной» постановки голоса и хорошей фразировки, ссылаясь на известное положение, что «искусство пения есть школа дыхания». В изложении автором его теории он все время старается подвести научное обоснование под те принципы, на которых он строит свою теорию. Так и своему ученику о дыхании проф. Сонки предпосылает обстоятельный анатомо-физиологический очерк, в котором обнаруживает для своего времени солидную научную подготовку. В конечном выводе автор останавливается на диафрагматическом типе дыхания, «которое при более сильном вдохании совмещается с боковым типом», т. е. приходит к признанию необходимости применения в пении костно-абдоминального типа дыхания».

სუნთქვის მნიშვნელობის არა ნაკლებ საინტერესო ანალიზს აკეთებს ბ. ნიკოლაიშვილი თავის წიგნში „ქართული სასცენო მეტყველება“⁴ „XIX საუკუნის ბევრი ფრანგი მკალევარი ყურადღებას გულმკერდის (ზედა) სუნთქვაზე ამახვილებდა. ამის შემდეგ ცნობილი გახდა ინგლისელ მკალევართა მუცლის სუნთქვის უპირატესობის ოფირია. იცავდნენ აგრეოვე გულმკერდისა და მუცლის სუნთქვის ტიპებს შორის მდებარე სუნთქვის სახეობასაც. ამ ტიპის სუნთქვის უპირატესობა იმას ემყარება, რომ სამეტყველო სუნთქვის დროს დიდი მნიშვნელობა აქვს ჰაერის დიდი რაოდენობით შესუნთქვას, რაც ძალას ჰქმატებს ხმის წარმოქმნას. ამ მიზნით რეკომენდებული იყო ღრმა სუნთქვის გამოსამუშავებელი სავარჯიშოები.

სამეტყველო სუნთქვის თეორიაში გამოყენებული იყო ტერმინები: მხრებით, მკრფით, მუკლით სუნთქვა. მხრებით სუნთქვა ყოველთვის

საკამათო იყო, ვინაიდან, როგორც შენიშვნავდნენ, ამ ტიპის სუნთქვის დრის ხდება მხრების აწევა, რასაც მოსდევს მუცლის კუნთების მაღლა აწევა, ეს კი ხელს უშლის შუა საძგიდის კუნთის ეფექტურ მოქმედებას, რის გამოც ვერ ხერხდება სიმღერისა და მეტყველებისათვის საქმაო ჰაერის შესუნთქვა. გულმკერდით სუნთქვა თავისთვად არ არსებობს, იგი უფრო სუნთქვის ციკლის დასაწყისს, შესუნთქვის ფაზას გულისხმობს. მუცლის სუნთქვა ფურადღებას ამახვილებს ამოსუნთქვის დროს მუცლის კუნთების აქტიურ მოქმედებაზე. სადაოა აგრეთვე ამ ტიპის სუნთქვის იზოლირებულად არსებობა.

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ მნიშვნელოვანია დამოკიდებულება შესუნთქველი ჰაერის მოცულობასა და ტონის ქლერადობას შირის.

ეს კი გულისხმობს იმას, რომ ჩვეულებრივ მეტყველებას არ ესაჭიროება ღრმად სუნთქვა. ტონის სისუსტე შეპირობებულია არა იმით, თითქოს მის ჩამოყალიბებაში მონაწილეობდეს არასაჭარისი რაოდენობა, არამედ იმით, რომ ხმის წარმოქმნის დროს შესუნთქველი ჰაერის რაოდენობა სწორად არ არის გამოყენებული, (განაწილებული).

ჰაერის წნევა და მოცულობა გამუდმებული კონტროლით უნდა მიმდინარეობდეს ბევრათა წარმოთქმის დროს, ეს არის სწორედ სამეტყველო სუნთქვის მექანიზმის დანიშნულება. იგივეა ვოკალში.

სუნთქვის კონტროლი მთელი რიგი პირობების დაცვით ხორციელდება, სუნთქვის კონტროლი ნიშნავს იმის უნარს, რომ ფილტვები სწრაფად ან ნელა მთლიანად შეივსოს ჰაერით; ისუნთქო სწრაფად ან ნელა მოცუმული მდგომარეობის კვალობაზე; შეაჩერო სუნთქვა და განაახლო სუნთქვის პროცესი ადრე შესუნთქელი ჰაერის დაუკარგავად; ხმის წარმოქმნისათვის გამოიყენო ჩვეულებრივი სუნთქვა; ისუნთქო მშვიდად და ისეთი სიხშირით, როგორც ტექსტს ან ფრაზას შეეფერება; ისუნთქო იმგვარად, რომ ღრმა სუნთქვას დაღლილობა არ მოჰყებს; ისე გამოიზოვო სუნთქვა, რომ მისი მარაგი არ მოგაკლდეს; ისუნთქო ისე ბუნებრივად და დაუბრკოლებლად, რომ მსმენელმა ვერ შენიშნოს სუნთქვა და მისი ნაკლებობა“.

ყოველივე ამას დიდი ფურადღების მიქცევა და რა თქმა უნდა სწორი მუშაობა სჭირდება ჰედაგოგის მხრიდან, რადგან არასწორ მუშაობას ბევრი მომღერალი სავალალო შედეგამდე მიუყვანია (მაგ.: ხმის დაკარგვა). ბუნებრივია, ჰედეგოგმა უნდა იმუშაოს ბევრაზეც. ბევრა არ უნდა იყოს და, გახსნილი. იგი უნდა იყოს

მომრგვალებული. ამისათვის არსებობს სპეციალური სავარჯიშოები, ხმოვნები, რომლებიც გამღერების, სავარჯიშოების დროს გამოიყენება და საკმაოდ ეფექტურია. ასევე მნიშვნელოვანია პირის აპარატის დაყრინება – ყბა არ უნდა იყოს დაჭიმული სიმღერის დროს და ტუჩები არასასურველ (ულამაზო) მდგომარეობაში. აუცილებლად არის გასათვალისწინებელი ის, რომ სიმღერის დროს მხრები და კუნთები არ იყოს დაძაბული.

როდესაც მოსწავლე მოცემულ ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე საფუძვლიანად შეისისხლხორციებს, გაითვალისწინებს ყველა იმ ფაქტორს რაზეც ზემოთ ვისუბრეტ, ამის შემდეგ, პროფესიონალური თვალსაზრისით ერთ-ერთი უმთავრესი და აუცილებელი მომენტია ამ ყველაფრის არტისტულად შესრულება. თუ მომღერალს თავად აქვს გათავისებული ყოველი ბევრა, ფრაზა, სიტყვა, ამოსუნთქვა და ა. შ. მაშინ ბევრად საინტერესო იქნება მისი ნამღერი მსმენელისათვის. თუ გურის, მსმენელში ემოცია აღძრა, მაშინ შენ თავად უნდა განიცადო პირველმა, რომ მსმენელსაც გადასდო შენი განწყობა და მასაც განაცდევინო შენთან ერთად.

ამ კონდიციამდე რომ მივიდეთ და ყოველივე ეს შევძლოთ, ამას სჭირდება მაღალი პროფესიონალიზმი, რაც დაუღალავი შრომითა და ძიებთ მოდის.

და ბოლოს, რაც მთავარია, სასიმღერო სტილი არ უნდა დაიკარგოს და არ უნდა გადავიდეს „შლაგერულ“ სიმღერაში. მოსწავლეს რომ განუვითარო გემოვნება, თავად უნდა იყო გემოვნებიანი და ურჩიო მას, თუ როგორ მუსიკას უსმინოს და რა უფრო სარგებლობის მომტანი იქნება მისთვის პროფესიონალური თვალსაზრისით. ყოველთვის უნდა გავახსოვდეს, რომ კლასიკური მუსიკა ძალიან ხვეწს გემოვნებას.

1. გ. ტორაძე. რ. ლალიძის ავტობიოგრაფია.
2. ქ. თოიძე. ავტორულერატი „თანამედროვე ქართული საოპერო რეჟისურა და მომღერალი— მსახიობის აღზრდის პრობლემები XX საუკუნის დამლეცვა“, თბილისი 1997 წ.
3. В. А. Багадуров - «Очерки по истории вокальной методологии» часть III, муз. издательство Москва 1937, стр. 164.
4. ბ. ნიკოლაიშვილი. „ქართული საცენო მეტყველება“, გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1979, გვ. 62. (სუნთქვის ტიპები)

პოპალურ-ტექნიკური-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი

(რევაზ ლალიძე „სიმღერა სიყვარულზე“, მელიტონ
ბალანჩივაძე „ცირას პირველი ნანა“)

რევაზ ლალიძე

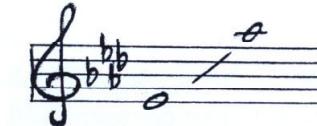
ქართველი კომპოზიტორი რევაზ ლალიძე დაიბადა სოფელ ბალდათში 1921 წლის 10 ივნისს. საქართველოს სახალხო არტისტი გახდა 1961 წელს. დაამთავრა თბილისის მე-4 მუსიკალური სასწავლებელი (სამუსიკო კლასი), უკრავდა სიმფონიურ ორკესტრში. 1948 წელს დაამთავრა თბილისის კონსერვატორია (პროფესორ, მ. ბალანჩივაძის კლასი). არის სხვადასხვა ჟანრის მუსიკალური ნაწარმოებების ავტორი. ეკუთვნის ოპერა „ლელა“ (1975 წ.), მუსიკალური კომედია: „მეგობრები“ (1951 წ.) და „კომბლები“, (1977 წ.), სიმფონიური პოემა „სამშობლოსათვის“ (1949 წ.) ფართოდ ცნობილი სიმფონიური სურათი „საჭიდაო“ (1959 წ.), რამდენიმე საგუნდო სიმღერა, 40-ზე მეტი მუსიკა აქვს შექმნილი, ასევე კინოფილმებისათვის („საბუდარელი ჭაბუკი“, „ნინო“, „ხევისბერი გოჩა“, „ხევსურული ბალადა“, „ყვავილი თოვლზე“, „გლახის ნაამბობი“ და სხვა.). განსაკუთრებით ნაყოფიერად მუშაობდა სიმღერის ჟანრში. მისი სიმღერები გამოირჩევა იშვიათი მელოდიური გამოშახველობით, რამაც მას ქართველი ხალხის სიყვარული მოუყოვა. მისი სიმღერა „სიმღერა თბილისზე“, საქართველოს დედაქალაქის მუსიკალურ ემბლემად იქცა, „ჩემო კარგო ქვეყნა“ – 80-90-იან წლებში არაოფიციალურ ჰიმნად.

რ. ლალიძე ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას: იყო ს.ს. ორბელიანის სახელისა, თბილისის პედაგოგიური ინსტიტუტის მუსიკის კათედრის გამგე. ასევე კონსერვატორიის პედაგოგი (კამერული ანსამბლი). მინიჭებული ჰქონდა სსრკ სახელმწიფო (1977 წ.) და რუსთაველის სახელობის პრემიები (1975 წ.).

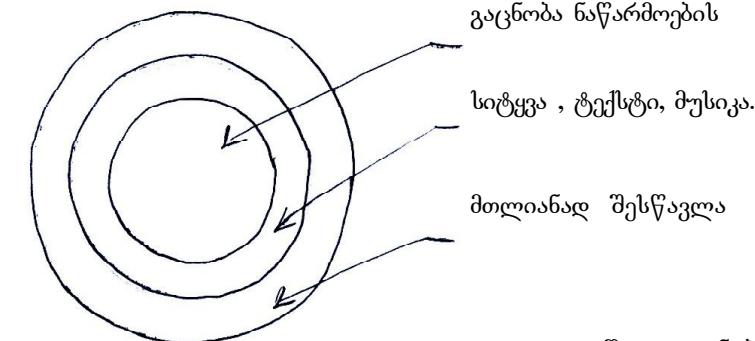
რ. ლალიძის სახელი აქვს მინიჭებული საქართველოს ტელერადიოს სიმფონიურ ორკესტრს, ქუჩას თბილისში.

რევაზ ლალიძე - რომანის სიყვარულზე

დიაპაზონი



ნაწარმოების შესწავლის წესი



ვოკალში ვიყენებთ კ. სტანისლავსკის სქემას, რომელსაც დიდი საოპერო რეჟისორი იყენებდა სპექტაკლებზე მუშაობისას.

ტექსტი: ლ. ჭუბაბრიახი

სიყვარულო შენ მაისის ნიავი ხარ საამური
შენ ვარდი ხარ მაისისა, დილის სხივში დანამული
შენ ზეცა ხარ შუქით სავსე და ზრგაური ტკბილი ნანა
არ არსებოს ქვეყანაზე ნეტარება შენისთანა
შენით ხარიბს შენით გალობს
შენით დარდობს ჩემი გული
რა ტკბილია რა საამო
სიცოცხლე და სიყვრული

სავალდებულოა რომ დავიცვათ ქართული ენის სპეციფიკა. სიმღერის დროს, ყოველი სიტყვის თანხმოვნები, ხმოვნები უნდა

იყოს მკვეთრად წარმოთქმული. ფრაზები ინტონაციურად ზუსტად ნამდერი.

მაგალითად: სიტყვაში – „სიყვარულო“ – „ლ“, უნდა იყოს მაგარი, „ხარ“ - „რ“ მაგარი, „შენ“ - „ნ“ მაგარი, „ე“- მომრგვალებული, სიტყვაში „მაისისს“ – „ს“ ბერა უნდა იყოს მაგარი.

თონალობა – As dur (ლა ბემოლ მაჟორი)

ტემპი – andante cantabile

ზომა – 3/4 (სამი მეოთხედი)



ნაწარმოებში სასიმღერო ფრაზა იწყება დაბალ რეგისტრში, შემდეგ ვითარდება და გადადის მაღალ რეგისტრში ინტერვალით – ოქტავა.

ხოლო შემდეგ კი მელოდიური ხაზი ვითარდება გამისებურად აღმავალი და დაღმავალი მოძრაობებით.

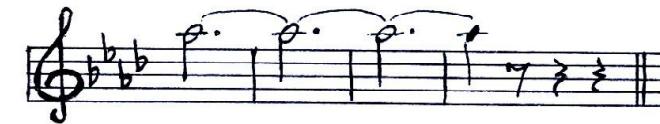


მთავარი თემა მეორდება რამოდენიმეჯერ, როგორც დასაწყისში ასევე ფინალში. შუა ნაწილში მთავარი თემა ნელ-ნელა ვითარდება (crescendo-ზე)- კულმინაციამდე, სადაც გვხვდება ამ ნაწარმოებში ყველაზე მაღალი ბერა.

ნაწარმოების შუა ნაწილს ვასრულებთ დაღმავალი მოძრაობებით (diminuendo) და ამ მოძრაობასთან ერთად თანდათან ვასრულებთ - მდე. ფინალის დასაწყისში სასიმღერო მელოდიაში გვხვდება ხანგრძლივი პაუზები.

როგორც მთლიანად ნაწარმოები ასევე ფინალი დაგჭავით პატარა ნაწილებად: შესავალი, შუა ნაწილი და ფინალი.

პაუზის შემდეგ ვაგრძელებთ სასიმღერო მელოდიას, რომელიც კვლავ ინტერვალით სექსტაზზე ნახტომით იწყება და თანდათან



ვითარდება მაღალ რეგისტრში, სადაც ნაწარმოების დასასრულს, ფინალში, კულმინაციური ბერამდე მიღდივართ და ეს ნაწარმოები სრულდება ყველაზე მაღალი ბერით, რომელსაც თანდათან crescendo-თ ვაძლიერებთ F-მდე და ფერმატოთი გვიჭირავს დასრულებამდე.

ამ ნაწარმოებში სიმღერის დროს ვიყენებთ სხვადასხვა სახის სუნთქვას, ვსუნთქვავთ დიაფრაგმით. დაბალ ბერებზე გვაქვს ჩართული მუცლის შეუკუნთქმით, ხოლო როცა ვიღებთ მაღალ ბერებს ჩართული გვქვს მუცლის ქვემო კუნთქმით. ასევე სიმღერის დროს დიდი ფურადლება ექცევა და აუცილებელია სუნთქვის სწორად ანუ ზომიერად განაწილება.

ყოველ სასიმღერო ნაწარმოებში დიდი ფურადლება ექცევა, როგორც მელოდიურ ხაზს, ასევე სიტყვასაც. სიტყვა უნდა იყოს „ქმედითი“, რაც გვეხმარება ხასიათის მოძრვაში და საშუალება გვეძლევა გაღმოვცეთ აზრი, განცდა, რომელიც გასაგები უნდა იყოს მაყურებლისათვის.

ეს კლასიკური რომანი, ლირიული და ამავე დროს ხალისიანი ხასიათისაა, მცირე განვითარებებით, ნაწარმოებში მუსიკა და ტექსტი შერწყმულია ერთმანეთთან და არის ემოციური, თბილი, ლირიული.

ნაწარმოების შესწავლას ვიწყებთ ვოკალიზის სახით ე.ი. უსიტყვოთ ვასრულებთ სასიმღერო ხაზს რომელიმე ხმოვანის გამოყენებით. როცა ზუსტად შევისწავლით, თითოეულ ბერას გავითავისებთ, დავეუფლებით ტექნიკურ სირთულეებს, მაშინ ვამატებთ ტექსტს და ნიუანსებს. ვეუფლებით ნაწარმოებს უკვე მთლიანად და შესრულებისას ვიყენებთ სამსახიობო ოსტატობის ცოდნას.

მელიტონ ბალანჩივაძე

ქართველი კომპოზიტორი და საზოგადო მოღვაწე, საქართველოს სახალხო არტისტი (1933 წ.) ბალანჩივაძე მელიტონ ანტონის-ძე დაიბადა 1869 წლის 94 დეკემბერს, სოფელ ბანოჯაში (წყალტუბოს რაიონი). იგი 1880 წელს ფ. ქორიძემ მიიწვია თბილისის ოპერის

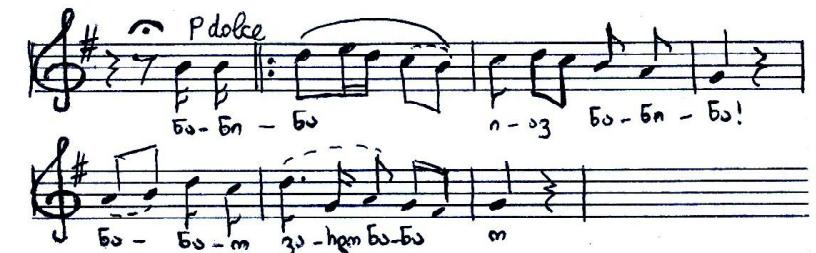
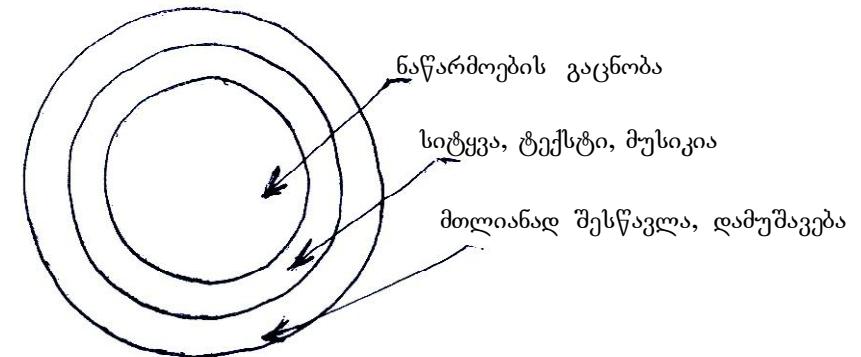
გუნდში, სადაც მან შეასრულა სოლო პარტიები: „ფაუსტში“ – ვალენტინი, „ევგენი ონეგინში“ – ზარეცკი. 1889 წელს მან ჩამოყალიბა ქართული ხალხური სიმღერის გუნდი. 1883 წელს გაიმართა კონცერტი, რაც იყო ქართული ხალხური სიმღერების საჯაროდ შესრულების პირველი შემთხვევა. მან ფ. ქორიძესთან ერთად მთელი საქართველო მოიარა ქართული ხალხური სიმღერისა და გალობის შესწავლისა და ჩაწერის მიზნით.

1889-95 წლებში მელიტონ ბალანჩივაძე პეტერბურგის კონსერვატორიაში ჯერ ვოკალს ეუფლებოდა, შემდეგ კი კონსერვატორიის დირექტორის ა. რუბინშტეინის რჩევით კომპოზიციის კლასში გადავიდა ნ. რიმსკი-კორსაკოვთან. მან დასაბამი მისცა ქართული მუსიკის ორ უმთავრეს ქნირს: რიმანსსა და ოპერას. მის მიერ შექმნილი სამი რომანისი: „როდესაც გიცქერ“, „შენ გეტრუი მარად“ და „ნანა შვილო“ ქართული კამერული ვოკალური ლირიკის პირველი კლასიკური ნიმუშებია. იგი 98 წელს რუსეთში მოღვაწეობდა, რითიც ხელი შეუწყო ქართული მუსიკის გავრცელებასა და პროპაგანდას. 1917 წელს მელიტონ ბალანჩივაძე ბრუნდება საქართველოში, სადაც იგი აარსებს ქუთაისისა და ბათუმის სამუსიკო სასწავლებლებს. უკანასკნელ წლებში ქუთაისის სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორად მუშაობდა. 1996 წელს თბილისის საოპერო ოეატრში დაიდგა ბალანჩივაძის ოპერა „თამარ ცბიერი“, (ლიბრეტო ჭ. ფოცხვერაშვილის).

ბალანჩივაძის სხვა ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია კანტატა „დიდება ზაპესს“, „სტუდენტების სიმღერა“ ქალ-ვაჟთა გუნდისათვის, „ქართული ეროვნული მარში“ სიმფორნიური ორკესტრისათვის და სხვა. მისი შვილებია ანდრია ბალანჩივაძე და გამოჩენილი ამერიკული ბალეტმეისტერი ჯორჯ (გიორგი) ბალანჩინი.



ვოკალურ ტექნიკური საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზი



ვოკალში გამოვიყენოთ კსტანისლავსკის სქემა
ტექსტი ქართული:

პირველივე გავეთილზე, როცა მოსწავლესთან ვიწყებთ მუშაობას,
ვამოწმებთ სმენას და ვახდენთ დაკვირვებას მის ფსიქიკაზე, რადგან
გავითვალისწინოთ მისი ხასიათი. როგორი აქვს რითმის შეგრძნება,

ხმის ტემბრი, დიაპაზონი, ხოლო შემდეგ კი ვარჩევთ მისი ხმისა და მონაცემების შესაბამისად, შესაფერის ნაწარმოებს. თავიდანვე უნდა ვეცადოთ, რომ ავარჩიოთ შედარებით მარტივი რადგან მოსწავლისათვის ადვილი გახდეს ნაწარმოების შესწავლა.

მელიტონ ბალანჩივაძის „ცირას პირველი ნანა“

ტონალობა: G dur – (სოლ მაჟორი)

ზომა: 9/4



ტემპი: allegretto grezioso

ეს ნაწარმოები ხასიათის მიხედვით ლირიულიც და ამავე დროს ჰაეროვნად მოძრავი მელოდიაა. ფორმა არის კუპლეტური, ნაწარმოებს ვყოფთ სამ ნაწილად. პირველი ნაწილი იწყება გარდამავალი ბერებით.

გვხვდება ხშირი მოძრაობა დაღმავალი და აღმავალი სვლით. ხშირად იცვლება ტემპი და ნიუანსები, არის ისეთი ფრაზები, სადაც მოცემულია ლეგატოები და ამ დროს სუნთქვა არის ფართე. რადგან ტესიტურა ხშირად იცვლება, შესაბამისად სუნთქვის დროს ტესიტურის მიხედვით ვრთავთ კუნთებსაც. თუ გვაქს მაღალი ბერები ამ დროს აუცილებელია რომ ჩავრთოთ დიაფრაგმის ქვედა კუნთები და თუ ჩამოვდივართ დაბალ ტესიტურაში, მაშინ კი ჩართული გვაქს დიაფრაგმის შეა კუნთები.

სუნთქვის ტიპები

მოსწავლეს შევასწავლით აგრეთვე სუნთქვის ტიპებს, რომ მისთვის უფრო გასაგებიგახდეს ცოდნა იმისა, რომ კარგად დაუუფლოს სუნთქვის ფორმას.

სამეტყველო სუნთქვის თეორიაში გამოყენებული იყო ტერმინები: მხრებით, მკერდით, მუცლით სუნთქვა. მხრებით სუნთქვა ყოველთვის საკამათო იყო, ვინაიდნ როგორც შენიშნავდნენ, ამ ტიპის სუნთქვის

დროს ხდება მხრების აწევა, რასაც მოსდევს მუცლის კუნთების მაღლა აწევა, ეს კი ხელს უშლის შუასაგილის კუნთის უფეხტურ მოქმედებას, რის გამო ვერ ხერხდება სიძლერისა და მეტყველებისათვის საკმაო ჰაერის შესუნთქვა. გულმკერდით სუნთქვა თავისთვად არ არსებობს, იგი უფრო სუნთქვის ციკლის დასაწყისს, შესუნთქვის ფაზას, გილუსხმობს. მუცლის სუნთქვა ყურადღებას ამაზეილებს ამოსუნთქვის დროს მუცლის კუნთების აქტიურ მოქმედებაზე. სადაოა აგრეთვე ამ ტიპის სუნთქვის იზორილებულად არსებობა.

ამგანვით სამეტყველო სუნთქვის თეორიაში გავრცელებულია ასეთი აზრით: ადამიანს აქვს ეფეკტური და საკმაო სიძლიერის ხმა, არა აქვს მნიშვნელობა იმას, თუ მეტყველების დროს როგორ სუნთქვას. არა არის აუცილებელი ჩვეულებრივი სუნთქვის შეცვლა ხანგრძლივი სუნთქვის იმ შემთხვევაში, თუ ჩვეულებრივი სუნთქვის დროს შესუნთქული ჰაერი საკმარისია ხმის წარმოქმნისათვის. ამ მხრივ შეიძლება გამონაკლისი იყოს სასიმღერო და არა სამეტყველო სუნთქვა.

“Обращаясь к основным принципам теории, выдвигаемой проф. Сонки, мы прежде всего остановимся на дыхании, которое автор считает самым важным условием <<рациональной>>.

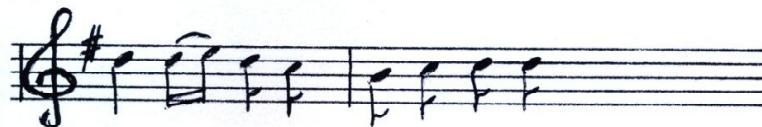
Постановки голоса и хорошей фразировки, ссылаясь на известное положение, что <<искусство пения есть школа дыхания>>. В изложении автором его теории он все время старается подвести научное обоснование под те принципы, на которых он строит свою теорию. Так и своему учению о дыхании проф. сонки предпосылает обстоятельный анатомического времени солидную научную подготовку. В конечном выводе автор останавливается



на диафрагматическом типе дыхания, <<которое при более сильном вдыхании совмещается с боковым типом>>, т.е. приходит к признанию необходимости применения в речи косто-абдоминального типа дыхания.



პირველი ნაწილი მთავრდება დაბალ ტესიტურაში, შემდეგ გადავდივართ შუა ნაწილზე სადაც არის განსხვავებული მელოდია.



შუა ნაწილი იწყება გაბმული ტრელით და ტემპიც იცვლება.

ამავე დროს ეს ნაწილი არის კულმინაცია, რომელიც რამოდენიმე ტაქტის მანძილზე მუშავდება პატარ-პატარა მელიზმებით და თანდათან ამ ნაწილის ბოლოს მივდივართ ყველაზე მაღალ ბგერასთან.

და ბოლო ნაწილი ფინალი, სადაც ნაწყვეტ-ნაწყვეტ არის პირველი ნაწილის მელოდიური ხაზი წარმოჩნდილი (მთავარი თემა).



აქ უკვე ვინარჩუნებთ ნაწარმოების პირევლი ნაწილის ხასითს. მელოდიური ხაზი ძალიან ღამაზი და მგრძნობიარეა, ამავე დროს არის „იაგ-ნანა“, რაც ტექსტიდან გამომდინარე კარგად ჩანს.

ფინალის ბოლო ტაქტები ძალიან საინტერესოა და ნაწარმოები მეტად ორიგინალურად მთავრდება, ნახტომით ოქტავაზე და ამავე დროს -ზე სრულდება, რაც ძალიან რთული შესასრულებელია

მოსწავლეს როცა ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე გავაცნობთ და მოვასმენინებთ, შემდეგ შევასწავლით ცალკეულ ნაწილებს, დავამუშავებინებთ სმოვნებს, ვამუშავებთ თითოელ ბგერას, რომ არ იყოს ყბა მოჭერილი, აპარატი უნდა იყოს თავისუფალი და პოზიციურად სწორი. ამავე დროს არ უნდა იყოს ღია, ყელის მიერი და ცხვირის მიერი ბგერები. განსაკუთრებით ვმუშაობთ იმ ურთულეს ნაწილზე სადაც ტრელი და მელიზმები გვხვდება, რადგან ეს ყველაზე რთულია დამწყები მომღერლისათვის.

როცა უკვე მიღწეული იქნება და დამუშავებული ცალკეული ნაწილები, შემდეგ გავაერთიანებთ და მთლიან ნაწარმოების ერთიანობაში მოყვანაზე ვიზრუნებთ. ბოლოს კი შევმატებთ ფერებს, ამავე დროს სამსახიობო ოსტატობის ელემენტებს და შევეცდებით მსმენელამდე მივიტანოთ ისე, რომ მისთვის კარგად აღსაქმელი და მოსასმენი გახდეს ნაწარმოები.

ამ ნაწარმოების შესწავლისას ჩვენ გვეხმარება კ. სტანისლავსკის სქემა, რაც უკვე ვოკალში გამოიყენა ვოკალის პედაგოგმა, უანა თოიძემ და ამ სქემის მიხედვით ადვილად შევძლებთ შევასწავლოთ ნაწარმოები მოსწავლეს.

1. მუსიკის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, რედაქტორი მუსიკად მცოდნე პროფესორი გულბათ ტორაძე, გამომცემლობა „თბილისი“, 9 007.
2. ქართული სასცენო მუზეულება, ბნიკოლაიშვილი, გმომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1979.
3. В.А. Багадуров, Очерки по истории вокальной методологии, Часть 3, Государственные музыкальные издательства, Москва, 1937.

ავტორთა გესახებ

მანანა ტურიაშვილი – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი
საქართველოს მთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასისტენტ-პროფესორი.

დაამთავრა ამავე უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი.
სხვადასხვა დროს მუშაობდა კოტე მარჯანიშვილის სახელმწიფო დრამატულ
თეატრის მუზეუმში; ასევე კოტე მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმს ქასპინიკის
ისტორიული და თეორიული ნაწილის ტეესტის დამუშავება-შესწავლაზე.
არის ავტორის წიგნებისა: „შიხეილ თუმანიშვილის ძიებები კინომსახიობთა
თეატრში“; „შიხეილ თუმანიშვილის ძიებები ფანტაზისა და წარმოსახვის
სფეროში.“

გამოქვეყნებული აქვს 50-მდე რუცენზია, პორტრეტი, ინტერვიუ თბილისის
სხვადასხვა უკანასკანებში: „ლიტერატურული საქართველო“, „თეატრალური
მოამბე“, „საბჭოთა ხელოვნება“, „ხელოვნება“, „არილი“, „ახალი თაობა“,
„საქართველოს რესპუბლიკა“, „ომეგა“.

ტელ: +995 (32) 98 43 03

თამარ ცაგარელი – დაამთავრა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტი
მთარგმელობითი ფაკულტეტი (ინგლისური) და მთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს უნივერსიტეტის თეატრმცოდნეობითი ფაკულტეტი.

იგი იყო წამყანი მუნიციპალიტეტის მთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს უნივერსიტეტის სამეცნიერო სექტორზე. იგი მუშაობს თეატრის
ისტორიასა და კრიტიკაში. არის მთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს
უნივერსიტეტის რექტორის თანაშემწევე.

თარგნილი აქვს რამდენიმე წიგნი. არის ავტორი 10 სამეცნიერო სტატიისა
და 150 საგაზირო სტატიისა.

არის მთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის დოქტორანტი,
ხელმძღვანელი: პროფესორი ლევან ხეთავური. მუშაობს თემაზე „თეატრის
კალევა ანთორპოლოგიური თვალსაზრისით“

2003 წლიდან არის მოზარდთა სახლის ქადაგის წევრი (ა.შ.შ). კორელიატორი
კრეატიული პროგრამისა „ჩვენ გველას შეგვიძლია“

Tel: + 995(32) 99 94 11

E-mail:tamaratsagareli@gmail.com

E-mail:tamaratsagareli@yahoo.com

როლანდ (მიხო) ბორაშვილი – რეჟისორი, მსახიობი.

საქართველოს მთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის
ასოცირებული პროფესორი.

დაამთავრა ლენინგრადის თეატრის, მუსიკისა და კინემატოგრაფიის სახელმწიფო
ინსტიტუტის რეჟისურის ფაკულტეტი (ი. კარასიკის სახელოსნო).

სხვადასხვა დროს მუშაობდა კომპანია „ქართულ ტელეფილმში“ ჯერ
კინორეჟისორის ასისტენტად, შემდეგ – კინორეჟისორად. იყო როგორც
კომპანიის სამსახური საბჭოს წევრი, ასევე დოკუმენტური ფილმების
განყოფილების ხელმძღვანელი.

1995 წლიდან არის საქართველოს კინემატოგრაფიისტთა კავშირის წევრი,
2007 წლიდან – გამგეობის წევრი.

პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა საქართველოს მთა რუსთაველის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში. ხელმძღვანელობს მსატვრული
კინოს რეჟისურის სახელოსნოს. არის უნივერსიტეტის აკადემიური საბჭოს
წევრი.

გადაღებულია რამდენიმე მსატვრულ ფილმში.

არის 35 დოკუმენტური და 2 სრულმეტრაჟიანი მსატვრული ფილმის
რეჟისორი.

მის მერ გადაღებული ფილმები დაჯილდობულია არაერთი საერთაშორისო
პრიზით.

**2008 წელს მიენიჭა ღირსების ორდენი კინოხელოვნებაში შეტანილი
წვლილისთვის.**

ტელ: + 995 (32) 90 72, +995 (99) 94 90 72.

ნინო მხეიძე – ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, კინომცოდნე.

საქართველოს მთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო
უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი, წარმომადგენლობითი საბჭოს
თავმჯდომარე.

ამავე უნივერსიტეტის პედაგოგი და მეცნიერთანამშრომელი, კითხულობს
დისციპლინებს: ქართული კინოს ისტორიის კრიტიკი და მოკლე კურსი,
სატელევიზიო ხელოვნება.

არის საქართველოს კინემატოგრაფიისტთა კავშირის წევრი, 1998-2006 წლებში
გამგეობის წევრი. 1998-99 წწ. ტელეკომპანია „იბრია“, საკუთრო გადატების
“ატალანტა“ (მსოფლიო კინოს შეღვერები) და „ქართული კინო-9 წლისა“
წამყანი (2001-2002 წწ.); ტელეკომპანია მე-9 არხის პროგრამების მთავარი
რედაქტორი (2002-2004 წწ.); ტელეკომპანია „იმედი“ გადაცემა „ერთ ხელ
პოლივუდში“ ავტორი; რედაქტორი და ერთ-ერთი დამუშავებელი გაზეუბისა:
„სარკმელი“ (1992 წ.), „კულტურა“ (2005 წ.-დან დღემდე).

სხვადასხვა დროს მიღებული აქვს მონაწილეობა: ბოლ შევოს, ბიჭვინთის,
იურმალის, ლევანის საერთაშორისო კონფერენციებში. 1991წ. აშშ-ლევექციები
ქართულ კინოზე ბოლზე ბოლტონსა და ვაშინგტონში. 2007წლის 5-12სექტემბერი
CILECT-ფილმების სკოლის ინტერნაციონალური ასოციაციის შეკრება-
კონფერენცია ქ. ამსტერდამში.

იბეჭდება ურნალ-გაზეთებში, არის ერთ-ერთი ავტორი დამხმარე სახელმძღვანელოს: ქართველი კინორეჟისორები - ნარგვების კრებული, 1-2 ნაწ. 2005-07 წწ.

ტელ.: +995 (95) 30 50 16

თინათინ ჭაბუკიანი – რეჟისორი.

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის ასოცირებული პროფესორი,

სხვადასხვა დროს მუშაობდა საქართველოს ტელევიზიაში (I არხი) – ჯერ სატელევიზიო თეატრში, შემდეგ მუსიკალურ რედაქციაში, დამდგმელ რეჟისორ-რად; ასევე საბავშვო პროგრამების მთავარ რეჟისორად.

მისი საღისეულო თემა: „საბავშვო ტელემაუწყებლობის საზოგადოებრივი დანაშაულება და ეთიუზიკური თავისებურებანი“ (ქართული ტელეპროგრამების მახდევით).

ამჟამად მუშაობს თემაზე: „მონტაჟის სტრუქტურული შემაღებლობა“.

ტელ.: + 995 (99) 94 47 00

იური მღებრიშვილი – ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი.

შოთა რუსთაველის თეატრისა და კინოს უნივერსიტეტის პროფესორი, დოქტორი.

მისავს სამაგისტრო კურსის „თანამედროვე მენეჯმენტი კულტურასა და ხელოვნებაში“. განხორციელებული აქვს ბევრი პროექტი ხელოვნების სფეროში.

პერიოდულად მოწვევით ატარებს თრენინგ პროგრამებს მენეჯმენტში საქართველოში და საზღვარგარეთ.

ტელ.: +995 (32) 93 64 08

ჟანა თოიძე – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი, პროფესორი.

შოთა რუსთაველის სახელმძღვანელოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის სამაგისტრო პროგრამის: „კოლაკურ-ტექნიკი-საშემსრულებლო კვლევითი ანალიზის“ ხელმძღვანელი.

დაამთავრა საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრალური ინსტიტუტის დრამის ფაკულტეტი მუსიკალური დისციპლინების კათედრაზე; საქართველოს კანო სარაფოშვილის სახელმძღვანელოს სახელმწიფო კონსერვატორიის ასპარანტურა; კვლევითი კათედრა სანქტ პეტერბურგის რიმსი კორსაკოვის სახელმძღვანელის კონსერვატორიაში.

სხვადასხვა დროს ჩატარებული აქვს ღია გაკვეთილები თბილისის, ქუთაისის, სანქტ პეტერბურგის, სკორდოვსკის, ოდესის, მოსკოვის კონსერვატორიებში.

მიღებული აქვს მონაწილეობა კოკალურ სამუცნიერო კონფერენციებში როგორც თბილისის კანო სარაფოშვილის სახელმწიფო კონსერვატორიასა და შოთა

რუსთაველის სახელმძღვანელოს თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტში, ასევე ქ. კიუკის, ქ. ლომოვის კონსერვატორიებში.

არის 40-ზე მეტი პუბლიკაციის ავტორი.

ტელ: + 995 (32) 93 27 74

გვანცა ღვინჯილია – ხელოვნებათმცოდნების დოქტორი

თბილისის კანო სარაფოშვილის სახელმძღვანელის თეატრის ფაკულტეტის ასისტენტ-პროფესორი, შოთა რუსთაველის სახელმძღვანელის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტის პედაგოგი, კითხულის კურსებს: ქართული მუსიკის ისტორია, მსოფლიო მუსიკის ისტორია, კოკალური ხელოვნება. თბილისის კანო სარაფოშვილის სახელმძღვანელის ასისტენტ-პროფესორი, თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრის PR მენეჯერი, მონაწილეობს რესპუბლიკურ და საერთაშორისო კონფერენციებში, გამოქვეყნებული აქს 40- მდე სამუცნიერო შრომა. სამუცნიერო ინტერესების სფერო მოიცავს ქართული მუსიკის და სასულიერო მუსიკის სკოთხებს.

ტელ.: +995 (99) 65 20 60

**REASONS BEHIND CREATION AND DISINTEGRATION OF
“INDEPENDENT THEATRE”
(Part I)****Summary**

From 1910 to 1913 at Moscow Drama Theatre Kote Marjanishvili has worked on five performances only, staged them twice in another theatre first in Moscow and then in Tbilisi. Kote Marjanishvili was not satisfied with the pace of the Moscow Drama Theatre, could not get used to the constant control, did not find himself a place as a director and finally left it for good.

In the spring of 1913 Kote Marjanishvili started working on creation of “Independent Theatre”. He tried himself in every genre: Drama, Operetta, Tragedy, Mime drama and wanted to create a theatre by unifying all these genres, a theatre where opera could be complemented by pantomime, drama by operetta – in other words he wanted to create a *synthetic theatre*, where actors would sing, act, dance and be mimes as well. Millionaire V. P. Sukhodolski - husband of Marjanishvili’s relative Elene Chavchavadze financed the theatre and gave away huge amount of money for the process of its formation hoping he would soon cover the expenditure and gain an income.

During formation of “Independent Theatre” Kote Marjanishvili traveled all over Europe and became very well acquainted with theatre art scene there. He wanted to invite the best directors. In Europe Kote Marjanishvili also studied the newest stage achievements. 200.000 rubles in gold were spent on the remake of Shchukin’s “Ermitage” theatre. At that time this sum of money was enough to build a new theatre.

“Independent Theatre” company consisted of opera singers, drama actors, a big choir, ballet, technical staff and etc. One of the reasons the theatre fell apart was the issue of employing and financing of all these people. Kote Marjanishvili laid out an inner set of rules for “Independent Theatre” with strict requirements. There was a cozy atmosphere in theatre foyer and audience hall, where aromatic water was spritzed around just before the start of the performance. Spectators would arrive early just to see the curtain painted by K. Somov, who was paid 15.000 Russian rubles by V. P. Sukhodolski for his art

work. A lot of performances were expected to be staged at “Independent Theatre”, but only five performances were actually realized.

ABOUT AUTHOR

Art History PH.D

Assistant Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. She has graduated from faculty of theatre studies of she same university. In various time periods she has worked in the museum of Kote Matjanishvili Theatre as well as on study of the text of historic and theoretic section of exposition in Kote Marjanishvili museum. She is the author of the books: “Mikheil Tumanishvili’s search in film actors’ theatre”; “Mikheil Tumanishvili’s search in the field of fantasy and imagination”. She has published about 50 works, profiles, interviews in various newspapers and magazines of Tbilisi: “Literaturuli Sakartvelo”, “Teatraluri Moambe”, “Sabchota Khelovneba”, “Khelovneba”, “Arili”, “Akhali Taoba”, “Sakartwelos Respublika”, “Omega”, “Art science studies” Tel.: +995 (32) 98 43 03

Tamar Tsagareli

THEATRE'S STUDY BY ANTHROPOLOGY METHOD**Summary**

Theatre Anthropology is the study of the pre-expressive scenic behaviour which lies at the base of different genres, roles and personal or collective traditions.

In an organised performance situation the performer’s physical and mental presence is modelled according to principles which are different from those applied in daily life. This extra-daily use of the body-mind is what is called technique.

The performer’s different techniques can be conscious and codified or else unconscious but implicit in the use and repetition of a scenic practice. Transcultural analysis shows that it is possible to distinguish recurring principles in these techniques. The recurring principles, when applied to certain physiological factors - weight, balance, the position of the spinal column, the direction of the eyes in space - produce physical, pre-expressive tensions. These new tensions generate a different energy quality, they render the body theatrically “decided”, “alive”, “believable” and manifest the performer’s

“presence”, or scenic bios, attracting the spectator’s attention before any form of message is transmitted. This, of course, is a matter of a logical, and not chronological before.

Knowledge of the pre-expressive principles which govern the scenic bios can make it possible for one to learn to learn.

Performance study has tended to prioritise theories and utopian ideas, neglecting the empirical approach. Theatre Anthropology directs its attention to this empirical territory in order to trace a path between the different techniques, aesthetics, genres and specialisations that deal with stage practice. It does not seek to fuse, accumulate or catalogue acting techniques. It seeks the elementary: the technique of techniques. On the one hand this is utopia. On the other, it is another way of saying learning to learn.

ABOUT AUTHOR

She graduated from Tbilisi State University and from Shota Rustaveli Theatre and Film University, Faculty of Theatre Studies.

She was a leading science – worker of Shota Rustaveli Theatre and Film University’s scientific research center, theatre historian.

She Works in theatre history and criticism. She is an assistant of Shota Rustaveli Theatre and Film University’s rector.

She has translated of some books; she is the author of about 10 scientific works and 150 reviews.

She is a Doctorate student of Shota Rustaveli Theatre and Film University. Program Leader– PHD- Levan Khetaguri. She works on the problems of Anthropology study of theatre.

Since 2003 Member of Youth house network. She gained grant from “Youth house”(USA). She is a coordinator of the program of “All kind of mind”..

Tel: +995(32) 99 94 11

E-mail:tamaratsagareli@gmail.com

E-mail:tamaratsagareli@yahoo.com

FILM STUDIES

Roland (Mikho) Borashvili

CONCEPTION OF EDITING BY L. KULESHOV

Summary

Editing is one of the most peculiar components of screen art. It has the power to make time stand still, make it run fast or slow, skip a day, year, century. On one hand editing is a principal method of world perception and on the other – editing is a constant reflection of director’s will: depict the world from a certain corner and in a certain conflict.

There are basic laws of editing theory that are based on actual practice. “Grammer” and “syntax” of editing was mainly established during the period of silent film.

Soviet directors and theoreticians like L. Kuleshov, S. Eisenstein and Vs. Pudovkin have entered the history of world film as the fathers of film theory, directors, who practiced their working method on visual structure of film production and discovered new forms of editing.

How did the editing side of the cinematography form, what is the starting point, origin, which makes the director edit a certain scene?

The article also examines the brief history of editing, its formation and evolution. On the basis of L. Kuleshov’s example the article discusses editing theories – from silent up to audio-visual cinematography.

ABOUT AUTHOR

An associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University. Director, Researcher.

He has graduated from Leningrad’s Theatre, Music and Film University’s Cinema Directing Faculty. (I. Karaskin’s group)

Other times He worked in a company “Georgian TV film”, at first as an assistant of director, then - as cinema director. He was a member of company’s creative boards, documents films department’s leader.

From 1995 year he is a member of Georgian cinematography union.

He makes teaching period in the Shota Rustaveli Theatre and Film University. He is leading studio of creative film director. He is a member of University Academic boards.

He had role in some films: "Magdana's Lurja" (directors: Tengiz Abuladze, Rezo Chkheidze, 1955), "Stranger's children" (Director: Tengiz Abuladze, 1958), "I, Grandmother, Iliko and Ilarion" (Director: Tengiz Abuladze, 1962), "Bela" (Director: Stanislav Rostotski, 1966), "Smiling boys" (director: Rezo Chkheidze, 1969)

He is a director of 35 Documental films and 2 Pictures. He had some prizes in one and others International Prize.

In 2008 years He was awarded by film cinematography.

Tel.: + 995 32 90 72, +995 99 94 90 72

Nino Mkheidze

HERO OR ANTI-HERO

Summary

In this article "hero and Anti hero" is talking about problem of the hero in the Post Soviet Georgian cinematography. Notion of the hero is not only monotonous line and unchangeable category in the art creative. Artist not only determined his Heros fortune, but after Heros determined creative works fortune. Artist and hero together looking-for between visible and invisible connect on the screen. The hero himself connected world's subjective and objective perception. Artist with hero generalized appearance, characters, historical and social phone. The hero describes for generation, sociaty, epoch's remarkable mark-manner. Every day brings new creative possobility, new structure, and new contents. A 60th year creative was interesting because of that. Brothers Shengeliais, Ioseliani, Kokochashvili, Kobakhidze, Rekhviashvili, Esadze made resistance world on the screen. Their Heros have feeling enjoy, deep mind and power of moral example. They can be self critics get accustpmnt weakness, they open recognized, such as others, as theirs mistakes. 60th years films don't give ready recept, in many cases their films end with many points or with question mark. For them there is not being temporary slavery, which is make illusion of the actual work, but cann't get freedom to art works from time pincers and very soon became oldest, too. In Post Soviet Georgian film had changed spere of the problems, new time asked new questions. Artist and hero tried to solve problems in new reality. Heros total strangest at the outside world became whole devaluation of the valuable. Verity art slowly lost audience. Foreigner poeple is a deaf to understand art

work, he demands cheap Anti Art instead reality art. To fore see masses taste, real art goes on second plane and give the place ungifted, oriented art.

ABOUT AUTHOR

Associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University, chair of the representative council.

She is a Ph.D. Art Historian, film scholar and science worker. From 1993 she has been lecturing at the university. In 1999 she lead a graduating class in film theory and in 2005 a graduating class in film journalism. She is the member of Georgian Cinematographic Union; from 1998 to 2006 she was the member of the board. In 1998-1999 was an anchor of the broadcasting company "Iberia", TV show "Atalanta" (Masterpieces of World Cinema) and of the TV show "90 year anniversary of Georgian Film". From 2001 to 2002 she was the main editor for Channel 9 programs. In 2002-2004 she was the author of the TV show "Once upon a time in Hollywood" on "Imedi" TV. She is the editor and one of the cofounders of the 1992 "Sarkmeli" newspaper, 2005 "Culture" newspaper. At different times she has participated in Bolshevo, Bichvinta, Iurmala and Lvov international conferences. In 1991 she lectured on Georgian Film in Boston and Washington DC. In 2007 she took part at a conference meeting of international association of CILECT film schools, which took place in Amsterdam. Her articles appear in newspapers and magazines. She is one of the coauthors for the study book: Georgian Film Directors – Compilation of essays, 1-2 parts, 2005-2007.

Her teaching disciplines are: Long and short courses in Georgian Film History, Television Art.

Tel.: + 995 (95) 30 50 16

STRUCTURAL CONSISTENCY OF EDITING

Chapter Two

Editing as means of artistic reflection

(Editing in Movement)

Summary

Foundation of the screen language is a movement. For that, to make on the screen endless illusion, movement, its' need to do montage, but there are inside cadres move, which became by connected cadres, by construction of the premeditated. Inside cadres often called inside montage. For this artfulness is more explain illusion of the endless move at the time of the made film. For the spectators it became more persuasive and approaches at the reality, at the same time it helps spectators to understand better this being of the appearance. As we know, by connect cadres, by montage make dynamic. There are universal acknowledged kinds of montages (narrative, parallelize, associated, metrical, polyphonic, shocking and etc.), but, I study more in detail that forms, which more is used in the modern screen art. To make "movement" illusion is a very big problem, first of all, it need to connect movement "objects" and camera's move and put it on correctly. At the "movement" there is connecting two elements, too. They are tempo and rhythm. Without them, it is impossible to make to day's screen art. It's very difficult and needs to make exact definition to separate. Mainly movement in this common network and defend its direction. In this part of this article I tried to formulate by one after another. How I can learn student "movement" and all this problems connected with it which I told you up in this article. The method is based to the experience of the well known producer and the theoreticians.

ABOUT AUTHOR

Director. Researcher. An associate Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University

She has graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University's Drama Directing Faculty.

From 1980 to 1989 worked on Georgian Broadcasting Company (Channel 1) – first in television theatre, then in music editorial board as an artistic director; from 1989 to 2004 worked as an artistic director of child programs.

Her dissertation thesis is: "Civil designation of child broadcast and its aesthetical characteristics" (according to Georgian TV projects)

Currently she works on a topic: "Structural Consistency of Editing"

Tel: +995 (99) 94 47 00

CREATION OF AN EFFECTIVE VISION**Summary**

Creation of a vision is a complex task for a group or an organization. The vision does not imply just a few simple disembodied statements but a whole description of organization's future state. These are resources, processes, structures, technologies, due obligations and environment.

Effective and exercisable vision is created when:

- 1 Several fit people get together under an optimistic and energetic team;
2. Objectives are set clear and the volume of work to be done is well determined and clear;
3. The team has worked out a deep understanding of business, clients, partners and experience, rival and non rivals;
4. The team has an ability to take a look from the future at the present and not from the present at the future;
5. Vision is based on guideline principles.

ABOUT AUTHOR

P.h. Doctor .

Professor of Shota Rustaveli Theatre and Film University, Ph.D. Reads a master's course in "Contemporary Management in Culture and Arts". He is an author of many art projects. Periodically as a guest lecturer he does management training programs in Georgia and abroad.

Tel: + 995 (32) 93 64 08

MUSIC STUDIES

Jana Toidze

MAESTRO'S 80 YEAR ANNIVERSARY

Main aspects of professional formation and development of Nodar Andguladze's vocal

Summary

The work gives a brief review of main aspects of professional vocal formation and development of Nodar Andguladze – Georgian's national artist, laureate of the award of Z. Paliashvili, member of Georgia's Science Academy, Ph.D. Philologist and Head of Solos singing faculty at V. Sarajishvili State Conservatorium.

The article also analyzes those complex parts and roles of Nodar Andguladze that have become reference for the future generation of singer-performers when engaged in playing a dramatic part.

The article pays special attention to Nodar Andguladze's teaching work focusing on the success of his internationally renowned students on major leading stages of the world. The work also points out at the works published by the singer and at the importance of the teaching books in the process of young vocal trainer's formation.

ABOUT AUTHOR

Art History Ph.D. Professor

Leader of the Master's program: "Research analysis of vocal – technical performance" at Shota Rustaveli Theatre and Film University.

Graduated from Shota Rustaveli Theatre and Film University's Drama Faculty of music disciplines; She has her Master's from V. Sarajishvili State Conservatoire; Was an intern at Rimsky Korsakov Conservatoire of St. Petersburg.

At various times she has conducted open lessons at Tbilisi, Kutaisi, St. Petersburg, Sverdovsky, Odessa and Moscow Conservatories.

She has participated at scientific conferences on vocals at V. Sarajishvili State Conservatoire, Shota Rustaveli Theatre and Film University, Kiev and Lvov Conservatoriums.

She is an author of more than 40 publications.

Tel: + 995 (32) 93 27 74

Gvantsa Gvinjilia

PROBLEM OF TRADITION AND NOVATION IN THE MASS BY I. S. BACH

Summary

The Mass by Johann Sebastian Bach generalizes the way passed from Gregorian chorale, the masses built on cantus firmus, paraphrase mass, parody mass, canonic mass, Venetian school including Bach's modern concentrated style. Particularly, the Mass was influenced by Guillaume De Machaut's Messe, a new work including the five sections, as well as by "pneumonic melos" of Gregorian chorale of Dutch composers, Alla breve rhythm, deeply semantic Gothic polyphony, masses by Orlando di Lasso, in which earthly feelings coexist with ascetic faces oriented to the categories beyond the time, as well as by the scale of sonority of the masses by the representatives of the Venetian school, synchronous and antiphonic chant by the chorus, orchestra returnals.

The characteristics brought as a result of breathing of a new epoch indicate at the esthetics and world outlook of the Barocco epoch in the Mass. These are: principle of concentration, arias and duets from opera art, the language of affects established by the rhetoric century, loading of instrumental timbre, metro-rhythmic side by semantic function, tonal dramaturgy. Bach has adjusted everything to Christian semantic canons thus preserving a sacral sense of the Mass.

Hence, a wide historic memory of the Mass by Bach includes both musical tendencies of various epochs, intonation models, stylistic categories as well as cosmogony, world outlook and categories full of suggestion. Through confluence of traditions of modern epoch and the past, Bach demonstrated the eternity of Christian ideas, which can sound under conditions of observance of canons both in the language of the past and the modern style intonation.

ABOUT AUTHOR

Musicologist; PhD; assistant professor; lecturer at the Shota Rustaveli Theatre and Cinema State University; delivers lectures on Georgian music history, the world music history and vocal art. Assistant Professor at the Tbilisi Vano Saradjishvili State Conservatoire; PR manager at the Tbilisi State Opera and Ballet Theatre; participates in republican and international conferences; has published about 40 scientific works. The field of her scientific interest involves the issues of Georgian music and ecclesiastic music.

Tel.: +995 (99) 65 20 60

UNIVERSITY'S MA PROGRAM

RESERACHER OF GEORGIAN CHOREOGRAPHY

Program Leader - Anano Samsonadze

Eka Gelashvili

“IKOSAEDRI”

Key to Rudolph von Laban's movement analysis

Summary

One of the avant garde figures and innovators among dance theoreticians of the twentieth century Rudolph von Laban created a new movement notation system based on the idea of the harmony of movement within space. In order to prove the pattern of movement of human body and its universal character Laban used a method of mathematic analysis thus revolutionizing the theory of space.

He suspected that expressive character of dance was due to space and not the body. The starting point for him was human individuality and its movement, but at the same time he viewed movement as an indivisible part of an entire universe. Laban emphasized the importance of such terms as movement, work and rest, action and dance. He studied sudden effects caused by movement and their influence on blood flow and circulation. He also determined the two way process of movement and influence of inner impulses. One of the most important factors in Laban's theory of movement is the movement quality.

When combining the musical and mathematic (geometric) concepts, Laban came up with the idea of the harmony of movement within space. He began to use the term of kinetosphere to describe the body's orientation in space adding geometrical figures to it. Cube became the original geometric figure, which made it easier to perceive the three dimensional direction of movement. By fixating and combining the highest point of movement of different people with different ethnicities Laban got a strict form of a crystal which he named Ikosaedri. In his point of view, Ikosaedri gives an opportunity to describe more precisely orientation of movement.

Laban examines the types and forms of movement in his system as well as the causing factors of its transformation. He was one of the first people to try and study movement not only in art but in nature as well. This is the main idea behind his system of dance notation, which he created in 1938 with his students K. Iosom and A. Knustom in Britain with the name “Labanotation”. At first Laban called it “Khorevstika” but afterwards it became known as “Labanotation”.

“RESEARCH ANALYSIS OF PERFORMANCE FROM A TECHNICAL VIEWPOINT”

Program Leader - Jana Toidze

Lia Barbakadze

RESEARCH ANALYSIS OF PERFORMANCE FROM A TECHNICAL VIEWPOINT BASED ON THE EXAMPLE OF DIMITRI ARAKISHVILI'S LOVE SONGS: “I am waiting for you” and “Brook and flowers”

Summary

The given work examines D. Arakishvili's love songs “I am waiting for you” and “Brook and flowers” from structural, performance, vocal and technical viewpoint.

The main emphasis is put on an entirely different style of performance, on the process of breathing with the use of Georgian stage breathing technique and phonetics.

A lot of attention is paid to the middle register and peculiarities of dealing with the gradating key tones and its difficulties. The work examines the types of breathing, peculiarities of pronouncing consonants or in other words technique of stage speech synthesized with vocal speech technique.

The same work examines Stanislavsky's scheme, which the great director used when staging his performances. The work also reviews a brief biography of the composer in connection with the time period in which the works were created.

The work is based on existing, published literature.

**ANALYSIS OF A VOCAL PERFORMANCE FROM A TECHNICAL POINT
OF VIEW LAURETTA'S ARIA FROM AN OPERA BY G. PUCCINI
“GIANNI SCHICCHI”****Summary**

The research analysis of a vocal performance examines Lauretta's aria from an opera by G. Puccini “Gianni Schicchi” from a technical view point.

The work reviews the most complex methodic aspects of the aria purely vocal as well as performance wise. Special attention is paid to peculiarities of Italian phonetics, nuances, formation of high notes and musical structure.

The work reviews a small biography of the composer himself and uses the published literature.

Eka Gureshidze**THE ANALYSIS OF THE VOCAL-TECHNICAL EXECUTIONAL
RESEARCH ARIA FROM “THE PRAYER” BY BACH
ROMANCE “THE LULLABY” BY A. CHIMAKADZE****Summary**

In the present work “The Analysis of the Vocal-technical Executorial Research” is discrussed the aria from “The Prayer” by Bach,as a pure vical-technical as executorial-research standpoint.

The main attention is directed to the specification of the German language, the high vocal so colled “Formanta” and nuances.

In the work is used the literature and the composer’s short biography.In the same work is analysed romance “The Lullaby” by A.Chimakadze with the same methods.

**THE ANALYSIS OF THE VOCAL-TECHNICAL EXECUTIONAL
RESEARCH LELA’S ARIA” FROM R. LAGIDZE’S OPERA „LELA”****Summary**

This vocal-technical performance research analysis is about „Lela’s aria” from R. Lagidze’s opera „Lela”.

In this work the musical and pure vocal-technical methods are analyzed. The nuances and emotionally rich musical invoice are emphasized.

In this work published Russian and Georgian literature is used. Also, the work includes K. Stanislavski’s scheme. In this scheme, the specific methods are added. This methods are about „making voice“ and about the performance of a musical work.

Furthermore, the work talks about consonants, and how to pronounce them correctly. Also about the synthesis of scenic and vocal techniques. This work also emphasize the importance of actor’s talent. It also talks about transitional sounds, which are very important and also about the types of breath, which is one of the most important things in the song.

This work talks about making the „Articulation device”, what should the sound look like. And also about the effectiveness of those special exercises (singsong, vocaleses) that helps students a lot.

Maia Khachapuridze**THE ANALYSIS OF THE VOCAL-TECHNICAL EXECUTIONAL
RESEARCH R. LAGIDZE’S SONG “LOVE SONG” AND M.
BALANCHIVADZE’S “TSIRA’S FIRST LULLABY”.****Summary**

In the present work “The Analysis of the Vocal-technical Executorial Research” is discussed R.Lagidze’s song “Love Song” and M. Balanchivadze’s “Tsira’s First Lullaby”.

The main attention is directed to the Georgian executorial style, phonetics and nuances.In the work is analysed the difficulties of the so called “transitional” sounds and the avercoming process of the high tessiture.

In the work is used the literature and the composer’s short biography.