

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

თამარ ვახტანგის ასული ლიჩელი

**თენგიზ ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლა და მისი პედაგოგიურ-
საშემსრულებლო მეთოდები**

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი

დ ი ს ე რ ტ ა ც ი ა

MUS0215.1.8: საშემსრულებლო ხელოვნება (კლავიშოანი საკრავები)

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
პროფესორი მარინა ქავთარაძე

თბილისი 2024

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

თამარ ლიჩელი

(ივნისი 13, 2024)

აბსტრაქტი

სადისერტაციო ნაშრომი - „თენგიზ ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლა და პედაგოგიურ-საშემსრულებლო მეთოდები“ გამოჩენილი ქართველი პიანისტისა და პედაგოგის - თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური და საშემსრულებლო მეთოდების და იმ მუსიკალური ტრადიციების კვლევის პირველი მცდელობაა, რომელზეც აღმოცენდა ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლა. ნაშრომი საშუალებას მისცემს მისი შემოქმედებით დაინტერესებულ ადამიანებს, სტუდენტებს, მათ ვისაც არ ჰქონიათ შეხება ამირეჯიბთან, გაეცნონ მისი მუსიკალური სტილის თავისებურებებს, პედაგოგიურ მითითებებს. მიუხედავად ამირეჯიბის დიდი დამსახურებისა ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე, ლიტერატურა მის შესახებ ძალზედ მწირია და შემოიფარგლება მხოლოდ საგაზეთო რეცენზიებითა და სტატიებით.

ნაშრომში განხილულია თენგიზ ამირეჯიბის საშემსრულებლო თუ პედაგოგიური სტილის თავისებურებები, გამახვილებულია ყურადღება მასზე, როგორც ქართული ნაწარმოებების პროპაგანდისტსა და შოპენის ნაწარმოებების გამორჩეულ შემსრულებელზე.

ტრადიციის მემკვიდრეობითობის თვალსაზრისით განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ამირეჯიბის პედაგოგებს - ანა თულაშვილს, კონსტანტინე იგუმნოვსა და ლევ ობორინს, რომლებთან სწავლისას ჩამოყალიბდა თენგიზ ამირეჯიბის მუსიკალური გემოვნება და ის ღირებულებები, რაც მომავალში საფუძვლად დაედო მის საკუთარ საფორტეპიანო სკოლას.

თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების კვლევაში დიდი როლი შეასრულა ინტერვიუებმა მის მრავალრიცხოვან აღზრდილებთან, მათ შორის საერთაშორისო კონკურსების ლაურიატებთან, აღიარებულ მუსიკოსებთან და პედაგოგებთან.

პედაგოგიური მეთოდების უკეთ წარმოსაჩენად განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა ამირეჯიბის კლასში გავლილი ერთ-ერთი ნაწარმოების - ლისტის ფანტაზია-სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ ანალიზს დეტალური საშემსრულებლო მითითებებით. დანართში წარმოდგენილია ამირეჯიბის გაკვეთილების ამსახველი მცირე, მაგრამ უნიკალური ვიდეო-მასალა.

საკვანძო სიტყვები: თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიურ-საშემსრულებლო მეთოდები, ქართული საშემსრულებლო ხელოვნება, ლისტის ფანტაზია-სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“.

Abstract

The thesis paper – “Tengiz Amirejibi’s piano school, pedagogical and performance methods” is the first attempt to study the teaching and performance methods of the outstanding Georgian pianist and teacher, Tengiz Amirejibi, as well as those musical traditions that laid a foundation for the emergence of Amirejibi piano school. This paper will allow the individuals interested in his work, as well as those students who have never had any contact with Amirejibi, to learn about and gain an insight into the peculiarities of his musical style and teaching guidelines. Despite Amirejibi's great contribution to the Georgian musical culture, the literature about him is rather scarce and is limited just to newspaper reviews and articles.

The paper offers an overview of the peculiar features of Tengiz Amirejibi’s pedagogical and performance style, with an emphasis on him as being a propagandist of Georgian musical compositions and an outstanding performer of Chopin's pieces.

As far as the inheritance of tradition is concerned, particular focus is made on Amirejibi’s teachers - Anna Tulashvili, Konstantin Igumnov and Lev Oborin, whose teaching made for the formation of Tengiz Amirezibi's musical taste and values, providing the foundation for his individual piano school in future.

Interviews with Tengiz Amirejibi’s numerous students, including laureates of international competitions, reputable and widely recognized musicians, greatly contributed to the study of Tengiz Amirejib's pedagogical methods.

For the better presentation of his pedagogical methods, a special focus has been made on the analysis of one of the musical compositions studied in Amirejibi's class – Franz Liszt's Fantasia quasi Sonata "After Reading Dante", accompanied with detailed performance guidelines. Attached to this paper is a brief but unique video featuring Amirejibi's lessons.

Keywords: Tengiz Amirejibi’s pedagogical and performance methods, Georgian performing art, Liszt’s Fantasia quasi Sonata “After Reading Dante” (Après une lecture du Dante)”.

მადლობა

მიუხედავად იმისა, რომ ბოლო წლების მანძილზე, დოქტორანტურაში ჩაბარებამდე, ძალიან აქტიური ვიყავი, როგორც შემსრულებელი და ეს, ცხადია, მახედნიერებდა, ვგრძნობდი ცოდნის გაღრმავებისა და სულიერი ზრდის დიდ მოთხოვნილებას. სწორედ ამან განაპირობა ჩემი გადაწყვეტილება დოქტორანტურაში ჩაბარების შესახებ.

ახლა, როდესაც დოქტორანტურის დამთავრების დრო დადგა, ვფიქრობ, რომ ეს იყო ერთ-ერთი ყველაზე სწორი გადაწყვეტილება, რაც ოდესმე მიმიღია. ყოველ მუსიკოსთან შეხებამ, რაც ამ სამი წლის მანძილზე მქონია, დიდი კვალი დატოვა ჩემზე. უზომოდ ბედნიერი ვარ იმ შრომის გამო, რაც სხვადასხვა საგნის ხელმძღვანელთან ერთად ჩავდეთ თითოეული საგნის შესწავლაში.

უდიდესი მადლობა ჩემს სამეცნიერო ხელმძღვანელს - ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, პროფესორ მარინა ქავთარაძეს, რომელმაც ჩემი საოცნებო თემის განხორციელების, მასში პროფესიონალურად წვდომის საშუალება მომცა, რომელთან ურთიერთობა, როგორც პროფესიონალური, ასევე პიროვნული თვალსაზრისით, ჩემთვის ძალიან მნიშვნელოვანი და ძვირფასი იყო. მისი დახმარებითა და მითითებებით ბევრად უფრო ღრმად ჩავწვდი იმ თემის მნიშვნელობას, რაც, მეგონა, რომ აქამდეც სრულყოფილად ვიცოდი. დიდი მადლობა მას იმისათვის, რომ ასე გააფართოვა ჩემი შეხედულებების სპექტრი და დეტალური მითითებებითა და რჩევებით სადისერტაციო ნაშრომზე მუშაობა ასეთი სასიამოვნო და მარტივი გახდა. უღრმესი მადლობა მას ყოველი შეხვედრისა და საინტერესო საუბრისთვის!

უდიდესი მადლობა ჩემი ერთ-ერთი არჩევითი საგნის - ფორმის ანალიზის ხელმძღვანელს - პროფესორ მარიკა ნადარეიშვილს ძალზე საინტერესო, შემეცნებითი, დატვირთული მუშაობისა და როგორც პროფესიონალური, ასევე არაჩვეულებრივი, ერთგული ადამიანური ურთიერთობისთვის. მასთან ხანმოკლე სწავლის პერიოდში ვიგრძენი ჩემს თავში იმ პროფესიონალური თვისებების გაღვივების შესაძლებლობა, რის გამოც ჩავაბარე დოქტორანტურაში. დიდი მადლობა მას!

დიდი მადლობა ქ-ნ ლალი ბაქრაძეს, რომელმაც საკონცერტმაისტერო დაოსტატების კურსში გამიწია ხელმძღვანელობა და ეს მოკლე პერიოდი როგორც

საინტერესო რეპერტუარზე მუშაობის, ასევე მასთან ადამიანური ურთიერთობის თვალსაზრისით, დაუვიწყარი გახადა. უზომოდ მადლიერი ვარ მისი!

დიდი მადლობა ქ-ნ რუსუდან თაყაიშვილს - პედაგოგიკის კურსის ხელმძღვანელს უაღრესად საინტერესო სალექციო კურსისა და სრულიად გამორჩეული, დაუვიწყარი დამამთავრებელი გამოცდის - პრეზენტაციის - შესაძლებლობისთვის!

დიდი მადლობა ქ-ნ ნინო ჟვანიასა და ლია ბაიდოშვილს - არაჩვეულებრივ მუსიკოსებს, ჩემს მეგობრებსა და ხელმძღვანელებს ორგანიზისა და თანამედროვე მუსიკის მიმართულებით ძალზე საინტერესო სალექციო კურსებისთვის!

განსაკუთრებული მადლობა იმ ორ ადამიანს, ვინც ფორტეპიანოს სპეციალობაში გამიწია ხელმძღვანელობა ამ სამი წლის მანძილზე - ქალბატონ მანანა დოიჯაშვილს, რომელთანაც ჩემი შემოქმედებითი ურთიერთობა განსაკუთრებით ამაღელვებელი იყო, ვინაიდან ეს იყო ერთგვარი გაგრძელება ბატონი თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური გზისა ჩემს ცხოვრებაში, მიუხედავად იმისა, რომ მათი მუსიკალური სტილი, შეხედულებები და პედაგოგიური მეთოდები საკმაოდ განსხვავებული იყო. თუმცა, ქალბატონ მანანასთან დოქტორანტურაში სწავლის მოკლე პერიოდმა მომცა სწორედ ის შემოქმედებითი იმპულსები, რაც იმ პერიოდში მჭირდებოდა - ეს აისახა როგორც ძალიან მცირე დროში საკმაოდ დიდი რეპერტუარის შესწავლაში, ასევე ზოგადად, სხვადასხვა მუსიკალური საკითხის ხედვაში. დიდი მადლობა მას ამისათვის!

ულრმესი მადლობა ჩემს მეორე ხელმძღვანელს - ბატონ ედიშერ რუსიშვილს, რომელთან ყოველი გაკვეთილი დაკვრის დიდი სიამოვნების განცდით, გულწრფელი მუსიკალური და ადამიანური ურთიერთობით გამოირჩეოდა. მასთან სწავლის პერიოდმა მაგრძნობინა ის სხვანაირი პროფესიონალური თავისუფლება, რაც ძალიან მჭირდებოდა და რისკენაც დიდი ხანი მივისწრაფოდი. მისი უზომოდ მადლობელი ვარ!

დიდი მადლობა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიას და მის ყველა თანამშრომელს, რომელთაგან წლების მანძილზე მხოლოდ დიდ სიყვარულსა და მხარდაჭერას ვგრძნობ!

და ბოლოს, დიდი მადლობა თენგიზ ამირეჯიბს, რომელიც ჩემს ცხოვრებაში 12 წლის ასაკში გამოჩნდა და მას შემდეგ, დღემდე, მასწავლის და გზას მიკვალავს ძალიან ფაქიზ, მასავით დახვეწილ მუსიკალურ სამყაროში.

რა თქმა უნდა, უდიდესი მადლობა ჩემს ოჯახს, რომლის მხარდაჭერა, თანამოაზრობა ნებისმიერ ჩემს წამოწყებაში ჩემთვის ყოველთვის გადამწყვეტი, შეუცვლელი, ყველაზე მნიშვნელოვანი და ძვირფასია.

სარჩევი

შესავალი.....	1
I თავი_თენგიზ (გიზი) ამირეჯიბის ცხოვრებისეული გზა და საშემსრულებლო მოღვაწეობა	11
II თავი_თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგები.....	25
2.1 ანა თულაშვილი (1874- 1956)	25
2.2 კონსტანტინ იგუმნოვი (1873 – 1948)	32
2.3 ლევ ობორინი (1907-1974).....	41
III თავი_ლისტის ფანტაზია-სონატის - „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ ანალიტიკური ეტიუდები.....	54
3.1 ლისტის ფანტაზია-სონატის - „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“	57
თეორიული ასპექტები	57
3.2 თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიურ-საშემსრულებლო რეკომენდაციები ლისტის ფანტაზია-სონატასთან დაკავშირებით - „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“	70
IV თავი_თენგიზ (გიზი) ამირეჯიბი - პედაგოგი	78
4.1 ინტერვიუები თენგიზ ამირეჯიბის აღზრდილებთან	78
4.2 თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდები.....	95
დასკვნა.....	109
ბიბლიოგრაფია.....	113
დანართი	118
თენგიზ ამირეჯიბის მიერ აღზრდილი ლაურეატები	118

შესავალი

თენგიზ (გიზი) ამირეჯიბი იმ მუსიკოსთა რიცხვს განეკუთვნება, ვინც წარუშლელ კვალს ტოვებს თავის ქვეყნის ისტორიაში. ცხადია, უდიდესია მისი წვლილი როგორც შემსრულებლისა, რომელსაც საქართველოს სახელი გაჰქონდა ქვეყნის საზღვრებს გარეთ, ღირსეულად წარმოაჩინდა ქართული საშემსრულებლო სკოლის საუკეთესო ტრადიციებს, ასევე, პოპულარიზაციას უწევდა ქართულ მუსიკას, თუმცა, სრულიად განსაკუთრებულია მისი როლი, როგორც პედაგოგის, რომელმაც აღზარდა მუსიკოსთა არაერთი თაობა. ბატონი გიზის აღზრდილთა უმეტესობა პრესტიჟული საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატები არიან და დღესდღეობით წარმატებით მოღვაწეობენ საქართველოსა თუ მის ფარგლებს გარეთ. ამ პიანისტთა შორის არიან: მანანა დოიჯაშვილი, ალექსანდრე კორსანტია, ელისო ბოლქვაძე, ხატია ბუნიათიშვილი, თამარ ლიჩელი, ირმა გიგანი, მარინა ნადირაძე, ნათია ასტახიშვილი, ვახტანგ ჟორდანიანი, ქეთევან ქართველიშვილი და მრავალი სხვა.

აქედან გამომდინარე, ძალზე მნიშვნელოვანია თენგიზ ამირეჯიბის საშემსრულებლო და უფრო მეტად, პედაგოგიური მოღვაწეობის შესწავლა, რასაც ემსახურება სწორედ წინამდებარე ნაშრომი.

ნაშრომის დიდი ნაწილი საკუთარ გამოცდილებასა და დაკვირვებაზეა დაფუძნებული იქიდან გამომდინარე, რომ თენგიზ ამირეჯიბთან მრავალი წლის მანძილზე მაკავშირებდა პროფესიონალური ურთიერთობა - მისი ხელმძღვანელობით დავამთავრე ბაკალავრიატი, მაგისტრატურა და ასპირანტურა, რის შემდეგაც სისტემატურად, სიცოცხლის უკანასკნელ წლებამდე, ვიღებდი მისგან კონსულტაციებს, რამაც დაბადა სურვილი და მომცა გამბედაობა ჩამეტარებინა შესაბამისი კვლევა ჩემი პედაგოგის შესახებ, მით უფრო რომ აღნიშნულ საკითხებზე, მისი საშემსრულებლო და პედაგოგიური მეთოდების შესახებ პრაქტიკულად არაფერი მოგვეპოვება.

კვლევის ობიექტი

კვლევის ობიექტია საფორტეპიანო შემსრულებლობა და პედაგოგიური მეთოდები თენგიზ ამირეჯიბის შემოქმედების კონტექსტში

კვლევის საგანი

კვლევის საგანია თენგიზ ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლა და მისი პედაგოგიური მეთოდები

კვლევის მიზანი

კვლევის ძირითად მიზანს წარმოადგენს თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდებისა და საშემსრულებლო სტილის თავისებურებების შეწავლა და ამ ჭრილში მუსიკალური ღირებულებების დადგენა, რომელზეც აღმოცენდა ამირეჯიბისეული საფორტეპიანო სკოლა.

კვლევის ამოცანები

კვლევის მიზნის მისაღწევად საჭირო გახდა შემდეგი ამოცანების გადაჭრა:

- ტრადიციების შესწავლა, რომელზეც მოხდა თენგიზ ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლის ფორმირება;
- თენგიზ ამირეჯიბის საშემსრულებლო სტილის ნიშნების გამოკვეთა;
- შოპენის თენგიზ ამირეჯიბისეული შესრულების ანალიზი;
- თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების შესწავლა მის კლასში გავლილი კონკრეტული ნაწარმოების ანალიზის მაგალითზე (ფ. ლისტის - ფანტაზია-სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“);
- პედაგოგიური მეთოდების უკეთ წარმოსაჩენად ინტერვიუები მის მიერ აღზრდილ სტუდენტებთან და მათი ანალიზი დისერტაციის კვლევის მიზნის წარმოსაჩენად;

ლიტერატურის მიმოხილვა:

მიუხედავად იმისა, რომ თენგიზ ამირეჯიბის წვლილი განუზომელია ქართული საშემსრულებლო მუსიკის ისტორიაში, მასალა მის შესახებ საკმაოდ მწირია.

ძირითად ინფორმაციას მისი მოღვაწეობის შესახებ საგაზეთო რეცენზიებსა და სტატიებში თუ შევხვდებით. 2013 წელს მე შევაგროვე ყველა არსებული გაზეთი თუ ჟურნალი, რომლის მოპოვება შესაძლებელი გახდა მის სახლში და გავაერთიანე პატარა მონოგრაფიაში, რომელიც წიგნის სახით გამოვეცი (თბილისი „უნივერსალი“ 2013). ამ გაზეთებს შორისაა: „თბილისი“ (1987წ.), „საქართველოს რესპუბლიკა“ (2001წ.), „Заря

Востока“ (1955, 1956, 1972 წწ.), „Молодой Сталинец“ (1957, 1958 წწ.), „Вечерний Тбилиси“ (1960, 1961 წწ.), „Коммунист“ (1962წ.); ჟურნალები: „საბჭოთა ხელოვნება“ (1969, 1986, 1988 წწ.), „ხელოვნება“ (1991წ), „მუსიკალური საქართველო“ (1999წ.), „მუსიკა“ (1997წ.) ამ მონოგრაფიაში შევიტანე, ასევე, ნაწყვეტები თენგიზ ამირეჯიბის სატელევიზიო ინტერვიუებიდან, სადაც ძალიან საინტერესოდ საუბრობს თავის შემოქმედებით გზაზე, მოწაფეებსა და ზოგადად, საშემსრულებლო ხელოვნებაზე.

აქედან გამომდინარე, კვლევა თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების შესახებ, ეფუძნება მთლიანად ჩემს, როგორც მისი ერთ-ერთი სტუდენტის, გამოცდილებასა და მოგონებებს მასთან სწავლისას. აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ინტერვიუები, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა თემაზე მუშაობისას. ეს გახლავთ ინტერვიუები თ.ამირეჯიბის ყოფილ სტუდენტებთან. ინტერვიუებისთვის შემუშავებული იყო კონკრეტული შეკითხვებს თ. ამირეჯიბის პედაგოგიურ მეთოდებთან დაკავშირებით. მაგალითად: რაში მდგომარეობდა თ. ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლის თავისებურება და უნიკალურობა? როგორ მუშაობდა თ. ამირეჯიბი ფორმაზე? ბგერასა და პედალზე? რა ხერხებით აღწევდა მისთვის სასურველი იდეების განხორციელებას? რამდენიმე ინტერვიუ განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა და გადამწყვეტი როლი ითამაშა თ.ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების თემის გაშლაში.

მნიშვნელოვანი მასალა, რითაც ვიხელმძღვანელებ ნაშრომზე მუშაობისას, ეხება თ.ამირეჯიბის პედაგოგებს და ზოგადად, საშემსრულებლო ხელოვნების სხვადასხვა ასპექტს.

საკმაოდ დიდია ინფორმაცია თ.ამირეჯიბის პედაგოგების - ა.თულაშვილის, კ.იგუმნოვისა და ლ.ობორინის შესახებ.

თავისთავად, ვიდრე თ.ამირეჯიბის პირველი პედაგოგის - ანა თულაშვილის შესახებ მოვიძიებდით მასალას, საჭიროდ ჩავთვალეთ მისი პედაგოგის - ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლის - ალოიზ მიზანდარის მოღვაწეობას შევხებოდით. მის შესახებ ჩვენ მიერ გაცნობილი მასალა მოიცავს ნ. გიორგაძის მონოგრაფიას - „ალოიზ მიზანდარი“, ლ. მიზანდარის მონოგრაფიას „მიზანდარი“. განსაკუთრებით საინტერესოა ა. თულაშვილის სტატია - „ალოიზ მიზანდარი“ („საბჭოთა ხელოვნება“ 1954: 38-40), სადაც იგი, გარდა იმისა, რომ გადმოსცემს

ა.მიზანდარის ცხოვრების ძირითად ბიოგრაფიულ ფაქტებს, იხსენებს მას, როგორც კომპოზიტორსა და შემსრულებელს, როგორც პირველი მუსიკალური სასწავლებლის დამაარსებელს, იგი ძალზე საინტერესოდ აღწერს მას, როგორც ადამიანსა და პედაგოგს, მის პედაგოგიურ მეთოდებს, მის დამოკიდებულებას სტუდენტების მიმართ.

თავად ა. თულაშვილის შესახებ ჩვენ მიერ გაცნობილი ლიტერატურა მოიცავს სხვადასხვა წლების სტატიებს ჟურნალიდან „საბჭოთა ხელოვნება“ (1954, 1969, 1976, 1985 წწ.), სადაც გამოქვეყნებულია ე.ექსანიშვილის ნაშრომი „ანა თულაშვილი“, ნ. კილაძის - „ანა თულაშვილი“, ე. დავლიანიძის ნაშრომი „ქართული საფორტეპიანო მუსიკის სათავეებთან“.

საფუძვლიანადაა განხილული ზოგადად ქართული საფორტეპიანო სკოლის ნიშან-თვისებები, მისი ორი თვალსაჩინო წარმომადგენლის - ა.ვირსალაძისა და ა. თულაშვილის საფორტეპიანო სკოლების მნიშვნელობა ქართულ მუსიკალურ კულტურაში ნ. ბერაიას სადისერტაციო ნაშრომში „ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლების - ანასტასია ვირსალაძის და ანა თულაშვილის შემოქმედებითი და პედაგოგიური გზა და გავლენა თანამედროვე ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე“ (ბერაია, 2020), ხოლო ა. მიზანდარისა და ა. თულაშვილის მოღვაწეობა, მათი დამსახურება ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე ამომწურავადაა გადმოცემული მ. ვაჩნაძის წიგნში „ნარკვევები ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიიდან“ (ვაჩნაძე, 1973) აქ ავტორი ყურადღებას ამახვილებს როგორც ა.თულაშვილის საშემსრულებლო და პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე, ასევე მის ნაშრომებზე - „ბუნებრივი საფორტეპიანო ტექნიკა“ და „საფორტეპიანო ტექნიკის საფუძვლები“ და უღრმავდება ა.თულაშვილის მიერ ჩამოყალიბებულ „წონადი დაკვრის“ ტექნიკას, რასაც იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა და ყველა მოწაფესთან მუშაობისას მიმართავდა. ავტორი დეტალურად საუბრობს იმ ტექნიკურ ხერხებზე, რასაც თულაშვილი, როგორც პედაგოგი და შემსრულებელი მიმართავდა, პედალიზაციაზე, რომელიც თულაშვილისთვის იყო დამახასიათებელი. მაგალითად მოჰყავს კიდევ ჰ.ნეიჰაუზის სიტყვები იმასთან დაკავშირებით, რომ „თულაშვილის მოწაფეები პედლის მხრივ შესანიშნავად იყვნენ აღზრდილნი“ (ვაჩნაძე, 1973: 63). ცხადია, აქვე საუბრობს თულაშვილის მიერ მოწაფეებთან დამოკიდებულებაზე, რეპერტუარის შერჩევის სპეციფიკაზე და სხვ. ავტორი იხსენებს ა. თულაშვილის

მოწაფეებს - ვ.შიუკაშვილს, რ. კერეს, მ. ვაჩნაძეს და თ. ამირეჯიბს, როგორც ა. თულაშვილის ერთ-ერთ გამორჩეულ და საყვარელ მოწაფეს. აქვეა მოყვანილი თ. ამირეჯიბის ცხოვრებისეული და საშემსრულებლო ზოგიერთი მნიშვნელოვანი ფაქტი.

დეტალურად და ძალზე საინტერესოდაა მოთხრობილი ა. თულაშვილის შესახებ ე.დავლიანიძის მონოგრაფიაში - „პროფესორი ანა თულაშვილი“ (დავლიანიძე, 2003). ეს ნაშრომი განსაკუთრებით საინტერესოა იმ მხრივ, რომ, გარდა ჩვენთვის ცნობილი ფაქტებისა ა.თულაშვილის მოღვაწეობის შესახებ, აქ თავმოყრილია ა.თულაშვილის კლასის კონცერტების პროგრამები, სადაც ნათლად ჩანს პროგრამების მრავალფეროვნება. კლასის კონცერტების მონაწილე სტუდენტთა შორის არიან თ. ამირეჯიბი, რ. კერერი, მ. ჩხეიძე, ნ. გაჩეჩილაძე, გ. ქავთარაძე, ე. ექსანიშვილი და ა.შ. საინტერესოდ აღწერს ავტორი ა. თულაშვილის სტუდენტთა შორის გამორჩეულ ამირეჯიბს: „თენგიზ ამირეჯიბი განსაკუთრებული მოვლენაა ა. თულაშვილის მოწაფეთა შორის. იგი ბავშვობიდანვე უცხად ამობრწყინდა, დაიპყრო ადამიანთა გულისყური და მას შემდეგ პროფესიული მუსიკალური ცხოვრების ბურჯად დგას. იგი უნიკალური ინდივიდუალობის მქონე პიანისტია; მასში ერთნაირი ძალით ჩქეფს მძლავრი საშემსრულებლო და პედაგოგიური პოტენცია, მათი სრულად რეალიზაციის უნარი (დავლიანიძე, 2003: 88)“.

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს თავად ა. თულაშვილის ნაშრომები (თულაშვილი, 1936, 1942-43) რომელიც ხელნაწერის სახით ინახება თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუზეუმში. არქივში თავმოყრილია ცნობილი მუსიკოსების ლექციების ხელნაწერები, მეთოდოლოგიური შრომები, სხვადასხვა კონცერტების აფიშები.

უფრო ვრცელია მასალა თენგიზ ამირეჯიბის მეორე პედაგოგის - კ. იგუმნოვის შესახებ. თითქმის ამომწურავ ინფორმაციას გვაძლევს მის შესახებ წიგნი „Константин Николаевич Игумнов“ (Мильштейн, 1975) რომელიც მისი მოწაფის და შემდგომში ასისტენტის - ი. მილშტეინის მიერაა დაწერილი. როგორც იგი წერს, წიგნის იდეა დიდი ხანი აწვალებდა, ვინაიდან ხვდებოდა, რომ კ. იგუმნოვის სახით არაჩვეულებრივ, სრულიად გამორჩეულ მოვლენასთან ჰქონდა საქმე. ამიტომ იგი ძალზე დეტალურად განიხილავს მისი ცხოვრების ყველა ასპექტს, თუმცა, ცხადია, ბიოგრაფიულ ფაქტებზე მეტად, ჩემთვის უფრო მეტად საინტერესოა, ჩემი ნაშრომის თემიდან გამომდინარე, იყო

მისი დამოკიდებულება იგუმნოვის - პედაგოგის მიმართ. იგი დეტალურად წერს კ. იგუმნოვის გაკვეთილების შესახებ, მოიშველიებს კ. იგუმნოვის სხვა მოწაფეთა - ლ. ობორინის, ი. ფლიერის - მოგონებებს (Мильштейн, 1975).

ძალზე საინტერესოდ საუბრობს კ.იგუმნოვზე თავის ნაშრომში „შემსრულებელი და სტილი“ დ. რაბინოვიჩი (Рабинович, 2008), სადაც იგი ზოგადად განიხილავს მუსიკოს-შემსრულებელთა სხვადასხვა არსებულ სტილს და იგუმნოვს მიაკუთვნებს მედიტაციით განმსჭვალულ ლირიკულ პიანისტთა ტიპს. ამავე ნაშრომში იგი მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს შოპენის შესრულების იგუმნოვისეულ ხედვას. მის სხვა ნაშრომში - „პიანისტთა პორტრეტები“ (Рабинович, 1962) იგი იგუმნოვის შესრულების მნიშვნელოვან მხარეებს უსვამს ხაზს, მაგალითად: „როდესაც ის (იგუმნოვი) უკრავდა, გეჩვენებოდა, თითქოს იშლებოდა ის რთულად გადასალახი ზღვარი, რაც ჩვეულებრივ აშორებდა შემსრულებელს პუბლიკისგან. მისი შესრულება აღიქმებოდა როგორც დიდი ხნის ნაცნობი, ახლობელი ადამიანის სერიოზული და გულითადი საუბარი“ (Рабинович, 1962: 14). აქვე ხაზს გავუსვამდი, რომ ეს თვისება ახასიათებდა მისი მოწაფის - თ. ამირეჯიბის შესრულებასაც, რომელიც თავის ბუნებრიობისა და გულწრფელობის დამსახურებით მსმენელისთვის ახლო ხდებოდა.

თ. ამირეჯიბის შემდეგი პედაგოგის - ლ. ობორინის შესახებ საინტერესო აღმოჩნდა ლ. ბიგლერის სადისერტაციო ნაშრომი „**идеи, установки, приемы и способы учебно-воспитательной деятельности (на материале занятий в классе фортепиано)**“ (Биглер, 2004), სადაც ავტორი ამომწურავად საუბრობს ზოგადად რუსული საფორტეპიანო სკოლის ბრწყინვალე წარმომადგენელზე - ნ. რუბინშტეინზე, ც. ტანეევზე, ა.ზილოტიზე და ყურადღებას ამახვილებს მათი მუსიკალური სტილის თავისებურებებზე. ცხადია, ცალკე თავს უთმობს კ.იგუმნოვს - როგორც ლ.ობორინის პედაგოგს. ნაშრომში დიდი ადგილი უკავია თავად ლ. ობორინის პედაგოგიურ მოღვაწეობასა და მისი მეთოდოლოგიის თავისებურებებს. ზოგადად, ყველა ჩვენ მიერ გამოყენებულ ნაშრომში განსაკუთრებითაა ხაზგასმული ლ. ობორინის მრავალმხრივი შემოქმედებითი მოღვაწეობა (როგორც პიანისტის, პედაგოგის, რედაქტორის) და ცხადია, განსაკუთრებით მოიხსენიებენ მას, როგორც შოპენის სახელობის პირველი კონკურსის პირველ საბჭოთა ლაურეატს. ამ მხრივ საინტერესო ანალიზი გვხვდება ა. ალექსეევის წიგნში „საფორტეპიანო ხელოვნების ისტორია“ (Алексеев, 1988: 207): „აღსანიშნავია, რომ

შოპენის სახელობის პირველ საერთაშორისო კონკურსზე (1927) ჟიურიმ გამოყო ის პიანისტები, ვისი შესრულებაც გამოირჩეოდა სისადავით, ნაწარმოების შინაარსის გააზრებულობითა და შოპენის სტილის დელიკატური შეგრძნებით. გამარჯვებული გახდა ლ.ობორინი. მიუხედავად იმისა, რომ კონკურსზე ბევრი მონაწილე მასზე ტექნიკურად უკეთესი იყო, მსმენელი და ჟიური აღაფრთოვანაობორინის ფორმის შეგრძნებამ, ემოციის გულწრფელობამ და სისადავემ, აზრის სიჯანსაღემ“ . ამ წიგნში ავტორი საუბრობს შოპენის ნაწარმოებების შესრულების სირთულეზე და აღნიშნავს რუსული საფორტეპიანო სკოლის წარმომადგენელთა განსაკუთრებულ, გამორჩეულ მიდგომაზე კომპოზიტორის შემოქმედების მიმართ.

ზოგადად საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ განსაკუთრებით საინტერესო აღმოჩნდა დ.რაბინოვიჩის ნაშრომები - „შემსრულებელი და სტილი“(Рабинович, 2008) და „პიანისტთა პორტრეტები“(Рабинович, 1962).

უკანასკნელში რუსული საფორტეპიანო სკოლის ცნობილ წარმომადგენლებთან ერთად (როგორებიც არიან გ. ნეიჰაუზი, ს. რიხტერი, ე. გილელსი, ვ. სოფრონიცკი, მ. გრინბერგი) შევხვდებით კ.იგუმნოვისა და ლ.ობორინის მოკლე პორტრეტებსაც, პირველში კი ძალიან საინტერესოაა განხილული პიანისტთა სხვადასხვა ტიპები. ავტორი მიიჩნევს, რომ, სამწუხაროდ, ჯერ-ჯერობით ყველაზე საფუძვლიანად შესწავლილია პიანისტთა ვირტუოზული ტიპი, რაც გულისხმობს საშემსრულებლო ოსტატობის უმნიშვნელოვანეს შემადგენელ ნაწილს, საჯარო (საკონცერტო) შესრულებისთვის აუცილებელ ტექნიკურ თუ მხატვრულ ხარისხს, თუმცა, თავად იგი გამოყოფს ასევე შემდეგ ტიპებს - რაციონალურს, ემოციურს, ინტელექტუალურს, ლაპარაკობს ასევე შესრულების აკადემიურ და სალონურ ტიპზე. რომანტიკულ-ვირტუოზული სტილის შემსრულებლებს მიაკუთვნებს ისეთ პიანისტებს, როგორებიც არიან ლისტი, რუბინშტეინი, ჰოროვიცი, რომანტიკულ-არავირტუოზული სტილის შემსრულებლებს კი - კორტოს, ლიპატისა და იგუმნოვს. უაღრესად საინტერესოდ საუბრობს ვირტუოზულობაზე, როგორც პიანისტის ერთ-ერთ მონაცემზე და თვლის, რომ შეიძლება პიანისტს გააჩნდეს დიდი ოსტატობა, კარგი ტექნიკა, მაგრამ არ იყოს ვირტუოზი (ამ ტიპს მიაკუთვნებს ა.კორტოსა და ა.რუბინშტეინს), აქვე აღნიშნავს, რომ ხშირად ვხვდებით ახალგაზრდა პიანისტებს, რომელთაც მსგავსი ოსტატობისა და ტექნიკისთვის ჯერ არ მიუღწევიათ, თუმცა მათ დაკვრას ნამდვილი ვირტუოზულობა

ახასიათებს. აქედან გამომდინარე, თვლის, რომ ვირტუოზულობა მეტწილად თავისუფლებასა და სითამამეშია.

საშემსრულებლო თვალსაზრისით, რა თქმა უნდა, ძალზე საინტერესოა ს.სტუკოლკინას ნაშრომი - „გზა სრულყოფისაკენ“ (Стуколкина, 2007), სადაც მოყვანილია ნაწყვეტები სხვადასხვა ცნობილ პიანისტთა ინტერვიუებიდან თუ საგაზეთო პუბლიკაციებიდან.

საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარებაზე სხვა ჭრილში საუბრობს ლ. განიევა ნაშრომში „Историко-методологические предпосылки фортепианной техники пианиста“ (Ганиева, 2021: 64-67), სადაც იგი ზოგადად ფორტეპიანოს წარმომავლობაზე საუბრობს და პიანისტის შემსრულებლის ტექნიკურ შესაძლებლობებს ინსტრუმენტთან კავშირში განიხილავს. ცხადია, დიდ როლს ანიჭებს ჩერნისა და კლემენტის შემოქმედებას საფორტეპიანო ტექნიკის განვითარებაში.

ჩემი სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთი თავი მოიცავს თ. ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების განხილვას ლისტის ფანტაზია-სონატის „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ მაგალითზე. ვიდრე ჩამოვყალიბებთ თ. ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდები, ცხადია, გავეცანით ლისტის ამ ნაწარმოების შესახებ არსებულ მასალას. ლისტის შემოქმედება, როგორც ცნობილია, მრავალმხრივია შესწავლილი სხვადასხვა რაკურსით. ფანტაზია-სონატის შესახებ ლიტერატურის შერჩევას, შევეცადეთ გავცნობოდით უცხოენოვან (რუსულენოვან და ინგლისურენოვან) უახლეს კვლევებს (ქართველ მკვლევართა ლისტის შემოქმედებისადმი მიძღვნილი შრომებიდან ამ კონკრეტულ ნაწარმოებს არცერთი არ ეხება).

დ. იგლისა (Yeagley, 1994). და ა. მარკის (Marc, 2010) სადისერტაციო ნაშრომებში ნაწარმოები სხვადასხვა კონტექსტშია გაშუქებული - წარმოდგენილია ნაწარმოების კომპოზიციური ანალიზი, შექმნის ისტორია, ფანტაზია-სონატის კავშირი დანტეს კომედიასთან და სხვა. ნაწარმოების ერთნაწილიანი ფორმის გაანალიზებისას განსაკუთრებით საყურადღებო აღმოჩნდა ვ. სემიკინისა (Семькин, 2015: 175-181) და მ. ყანჩელის (Канчели, 1969) ნაშრომები.

ცალკე უნდა გამოიყოს ის წყაროები, სადაც ამა თუ იმ სიღრმით განხილულია ნაწარმოების საშემსრულებლო ასპექტები. ამასთან დაკავშირებით, განსაკუთრებით საინტერესო და სანდო აღმოჩნდა გამოჩენილი ქართველი პიანისტის ელისო

ვირსალადის საშემსრულებლო რეკომენდაციები, სადაც იგი კონკრეტულ პიანისტურ მითითებებს გვთავაზობს, კერძოდ, პედალთან, აპლიკატურასთან დაკავშირებით.

საინტერესოა წყაროთმცოდნეობითი ბაზა საფორტეპიანო ხელოვნების ისტორიასთან დაკავშირებით, ამ მხრივ გამოვყოფდი ა. ალექსეევის წიგნს - „История фортепианного искусства“ (Алексеев, 1988) და ლ.განიევას ნაშრომს - „Историко-методологические предпосылки фортепианной техники пианиста“ (Ганиева, 2021).

კვლევის მეთოდები

კვლევის მეთოდოლოგია ეფუძნება პიანიზმის ისტორიისა და საფორტეპიანო მეთოდის შესახებ არსებულ ლიტერატურას, კვლევისას გამოყენებულია შემდეგი მეთოდები:

1. ემპირიულ (დაკვირვება, აღწერა) მეთოდზე დაყრდნობით მოხდა როგორც პედაგოგიური მეთოდების, ისე საშემსრულებლო სტილის მახასიათებლების გამოვლენა და განხორციელდა კონკრეტული მუსიკალური მასალის პირველადი ანალიზი;
2. ისტორიზმის პრინციპი, რომელზე დაყრდნობითაც განვიხილავთ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების ფორმირების პროცესს მისი სწავლის ეტაპების შესაბამისად: თულაშვილი-იგუმნოვი-ობორინის პედაგოგიური გამოცდილების გათვალისწინებით;
3. კომპარატიულმა მეთოდმა საშუალება მოგვცა პარალელები გაგვევლო ცალკეულ მუსიკოსთა პედაგოგიური და საშემსრულებლო ხელოვნების მეთოდებსა და ხერხებს შორის;
4. კომპლექსური კვლევის მეთოდი, რომლის ჭრილშიც განვიხილება კონკრეტული საანალიზო მასალა თეორიული და საშემსრულებლო კუთხით;
5. სპეციფიკურ ანალიტიკურ მეთოდებზე დაყრდნობით განხორციელდა ლისტის ფანტაზია-სონატის ანალიზი თეორიულ და საშემსრულებლო ჭრილში;
6. რაოდენობრივი მეთოდი იქნა გამოყენებული წინასწარ მომზადებული კითხვარების მიხედვით ამირეჯიბის აღზრდილების ინტერვიუებისას (სულ 12 ინტერვიუ);

7. თვისებრივი მეთოდი ფასდაუდებელი იყო ამირეჯიბის აღზრდილების ჩაღრმავებული ინტერვიუების თავმოყრისა და შედეგების შეჯერებისას.

პრაქტიკული დანიშნულება და სიახლე

მიუხედავად თენგიზ ამირეჯიბის დიდი წვლილისა ქართული საფორტეპიანო სკოლის განვითარებაში, მის შესახებ არსებული მასალა ძალზედ მწირია. წინამდებარე ნაშრომის სიახლე მდგომარეობს იმაში, რომ ესაა პირველი მცდელობა თ.ამირეჯიბის უნიკალური პედაგოგიური მეთოდების კვლევისა, რომელიც ეყრდნობა პირადად ჩემი, როგორც მისი სტუდენტის გამოცდილებას და მისი აღზრდილების ინტერვიუებს. მისი სწავლების მეთოდიკა გაანალიზებულია იმ ტრადიციების საფუძველზე, რაზეც აღმოცენდა თენგიზ ამირეჯიბის საშემსრულებლო და პედაგოგიური სტილი.

ვფიქრობთ, ეს ნაშრომი პრაქტიკული ღირებულების მქონეა არა მხოლოდ პედაგოგებისთვის, არამედ სტუდენტებისთვისაც, ვისაც არ ჰქონია შეხება თენგიზ ამირეჯიბთან. იმედი მაქვს, რომ ეს კვლევა მათ ნაწილობრივ მაინც გაუხსნის გზას იმ ამაღლებული სამყაროსკენ, რასაც თენგიზ ამირეჯიბის მუსიკალური შემოქმედება ჰქვია.

ნაშრომის სტრუქტურა

ნაშრომი შედგება შესავლის, ოთხი თავისა და დასკვნისაგან. ნაშრომს თან ერთვის დანართი (თენგიზ ამირეჯიბის მიერ აღზრდილ ლაურეატთა ჩამონათვალი).

შესავალში დასაბუთებულია თემის აქტუალობა, ჩამოყალიბებულია მიზანი და ამოცანები, კვლევის ობიექტი და საგანი, მეთოდოლოგია, წარმოდგენილია გამოყენებული ლიტერატურის მიმოხილვა, ნაშრომის სიახლე.

I თავი

თენგიზ (გიზი) ამირეჯიბის ცხოვრებისეული გზა და საშემსრულებლო მოღვაწეობა

თენგიზ ამირეჯიბმა თავის ცხოვრებითა და მოღვაწეობით საყოველთაო სიყვარული და აღიარება დაიმსახურა. ეს განაპირობა როგორც მისმა შემოქმედებითმა მიღწევებმა, ასევე სრულიად გამორჩეულმა პიროვნულმა თვისებებმა.

გარდა პროფესიონალიზმისა, ის იყო საქართველოს ერთგული, ნამდვილი პატრიოტი. სწორედ ამიტომ მისი ცხოვრების უდიდესი და ძირითადი ნაწილი დაკავშირებული იყო საქართველოსთან.

თენგიზ ამირეჯიბი დაიბადა თბილისში, 1927 წლის 30 სექტემბერს ქ.თბილისში. მთელი მისი ოჯახი, როგორც მამის - კონსტანტინე ამირეჯიბის (მშენებელ-ინჟინერი), ასევე დედის - ნინა ავალიშვილის მხრიდან განსაკუთრებულად მუსიკალური ხალხი იყო, ბებიის - მაკინე ამირეჯიბის სიმღერა კი, როგორც ცნობილია, მსმენელს ცრემლს გვრიდა. მამას შესანიშნავი ბარიტონი ჰქონდა და დიდებულად ასრულებდა არიებს ცნობილი ოპერებიდან, აკომპანიმენტს კი მეუღლე - ნინა უწევდა, რომელსაც მუსიკალური განათლება ჰქონდა მიღებული და შესანიშნავად კითხულობდა ფურცლიდან. მამიდები და ბიძა არაჩვეულებრივად მღეროდნენ როგორც ქალაქურ, ასევე ფოლკლორულ სიმღერებს. ჰქონდათ თეატრი, სადაც ცნობილ მსახიობებთან ერთად თვითონაც თამაშობდნენ. როგორც ჩანს, ამირეჯიბების შემოქმედებით ტალანტს მართლაც ღრმა ფესვები აქვს.

ქართლის ერთ-ერთი მშვენიერი სოფლის - სალოლაშენის ისტორიას, არაერთი გამოჩენილი გვარი ახსოვს. მათ შორის გამორჩეული სწორედ მაკინე და სარდიონ ამირეჯიბების ოჯახი იყო, რომელსაც ბევრი საინტერესო ამბავი უკავშირდება. მათი სახლი წარმოადგენდა იმდროინდელი ინტელიგენციისა და საზოგადო მოღვაწეთა თავშეყრის ადგილს, მას ერთ-ერთ პირველ ლიტერატურულ სალონსაც კი უწოდებდნენ. აქ იკრიბებოდნენ ილია ჭავჭავაძე და აკაკი წერეთელი, ივანე და ვასილ მაჩაბლები, ვანო სარაჯიშვილი და ზაქარია ფალიაშვილი, ვასო აბაშიძე და სხვები.

ბევრისთვის ცნობილია, რომ ამჟამად გ.ლეონიძის სახელობის ქართული ლიტერატურის სახელმწიფო მუზეუმში ინახება მაკინე ამირეჯიბის სუფრა, სადაც ყველა ამ ადამიანის ავტოგრაფია აღბეჭდილი, სულ 1066 ხელმოწერა! ამ ურთიერთობის ერთ-ერთი საუკეთესო დასტურია ორი ლექსი, რომელთაგან ერთი აკაკიმ ოჯახს მიუძღვნა, მეორე კი - მაკინეს.

მაკინესა და სარდიონის შთამომავლებიდან ბევრი ცნობილი ადამიანი და საზოგადო მოღვაწე გახდა, თუმცა, ამ შემოქმედებითმა და პიროვნულმა გენებმა სრულყოფილი გაგრძელება მის შვილიშვილში - თენგიზ ამირეჯიბში ჰპოვა.

აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ ერთ-ერთი შესანიშნავი ისტორია, რომელიც ბატონი გიზის წარმომავლობას უკავშირდება. როგორც თვითონ გვიამბობდა, ეს სოფელი - საღოლაშენი, მას რევაზ ლალიძემ გააცნო. კომპოზიტორთა კავშირის ინიციატივით იმ დროს ტარდებოდა გასვლითი კონცერტები საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებში. გზად ერთ-ერთ სოფელში გაჩერებულან, რევაზ ლალიძეს თენგიზ ამირეჯიბისათვის ერთ-ერთ შენობაზე მიუთითებია და უთქვამს - „აქ იყო შენი სახლი“. ოღონდ, იმ დროს სახლის ნაცვლად იქ სოფლის სკოლა მოეწყოთ. ეს თ. ამირეჯიბის პირველი შეხვედრა იყო წინაპრების სამფლობელოსთან.

თავად ბატონი გიზი ხუმრობით იხსენებდა ხოლმე, თუ როგორ შეხვდა იქ ერთ ქალბატონს, რომელიც მისი ვინაობით დაინტერესდა:

„-თქვენ ახალი პედაგოგი ბრძანდებით?

-არა.

-ინჟინერი?

-არა.

ქალბატონი დააკვირდა და ბოლოს აღტაცებით წარმოთქვა: „აა, თქვენ თავადიშვილი ხართ“

თენგიზ ამირეჯიბის არისტოკრატიული ბუნება არამხოლოდ მის გარეგნობასა და პიროვნულ თვისებებში, არამედ მის შესრულებაშიც, მოგვიანებით კი მის პედაგოგიურ მოღვაწეობაშიც გამოვლინდა და მისი საშემსრულებლო ხელწერის ერთ-ერთ გამორჩეულ და უნიკალურ თვისებად იქცა.

მუსიკის სწავლა თენგიზ ამირეჯიბმა დაიწყო 1935 წელს, „ნიჰიერ ბავშვთა ჯგუფში“ (მოგვიანებით მას თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიასთან არსებული მუსიკალური ათწლელი ეწოდა). როგორც თავად იხსენებდა, მისაღებ გამოცდაზე ბეთჰოვენის გმირული სიმფონიის (საფორტეპიანო ვერსიის) დირიჟორობა უთხოვიათ მისთვის. განსაცვიფრებელი იყო ის, რომ პირველივე ტაქტებიდან პატარა ბავშვი მთლიანად მუსიკამ მოიცვა, არტისტად იგრძნო თავი და საოცრად აჰყვა მუსიკას. ზოგადად არჩევანი ფორტეპიანოზე მან გვიან გააკეთა. თავიდან გატაცებული იყო დირიჟორობით და პირველი ინსტრუმენტი, რისი შესწავლაც დაიწყო, იყო ვიოლინო, თუმცა, მევიოლინეები ფორტეპიანოს კურსსაც გადიოდნენ და საბოლოოდ ფორტეპიანოს სიყვარულმა სძლია სხვა დანარჩენს. მან დაიწყო სერიოზული მეცადინეობა ფორტეპიანოში პროფ. ანა თულაშვილთან, რომელიც თავის მხრივ იყო ქართული საფორტეპიანო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის და არაჩვეულებრივი პიანისტის - ალოიზ მიზანდარის მოწაფე.

ა. თულაშვილთან ათწლედში სწავლის დასრულების შემდეგ, 1944 წელს იგი გაემგზავრა მოსკოვის კონსერვატორიაში და სწავლა განაგრძო რუსული საფორტეპიანო სკოლის ერთ-ერთ ყველაზე გამორჩეულ მუსიკოსთან - კონსტანტინ იგუმნოვთან, ხოლო მისი გარდაცვალების შემდეგ - ლევ ობორინთან.

პირად საუბრებში თავად თ. ამირეჯიბი ყოველთვის აღტაცებით იხსენებდა როგორც ა. თულაშვილთან კლასში გატარებულ წლებს, ასევე მოსკოვში სწავლის პერიოდს. ხშირად იხსენებდა იმ საუცხოო კონცერტებს, სპექტაკლებს, რაც მოსკოვში ტარდებოდა. ამ ყველაფერს იგი დიდი გატაცებითა და ინტერესით ისმენდა და უყურებდა, არ გამოუტოვებია არცერთი მნიშვნელოვანი კულტურული მოვლენა. ცხადია, ყოველივე ამან დიდწილად განაპირობა თენგიზ ამირეჯიბის, როგორც მუსიკოსის ფორმირება. მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა მისი გემოვნების ჩამოყალიბებაში ასევე მის მამიდაშვილთან, ცნობილ რეჟისორთან - მ. კალატოზიშვილთან გატარებულმა წლებმა. სწორედ მის სახლში ცხოვრობდა თ. ამირეჯიბი გარკვეული დროის მანძილზე მოსკოვში. მ. კალატოზიშვილს სახლში ჰქონდა იმ დროისათვის საუკეთესო აპარატურა და იშვიათი ჩანაწერები, მასთან იკრიბებოდა მოსკოვის ელიტა, ხშირად სტუმრობდა დ. შოსტაკოვიჩი.

მოსკოვში, იგუმნოვთან სწავლის პერიოდში, ერთ-ერთ ასეთ საინტერესო ფაქტს იხსენებს თ.ამირეჯიბის მეუღლე - გომა გოგია: „ერთ-ერთ გაკვეთილზე მან იგუმნოვს პირველად მიუტანა შოპენის მეორე ბალადა. როდესაც გიზიმ დაკვრა დაასრულა, იგუმნოვი უსიტყვოდ ადგა და გავიდა. მოგვიანებით მილშტეინს, რომელიც ამ დროს იგუმნოვს დერეფანში შეხვედრია, უთქვამს, რომ იგი აღელვებული და ცრემლიანი გამოვიდა კლასიდან“ (ნაწყვეტი ინტერვიუდან. 13.12.2023).

თენგიზ ამირეჯიბის შემოქმედებითი ცხოვრება მოსკოვში დატვირთული იყო როგორც სოლო კონცერტებით, ასევე კონცერტებით სხვადასხვა ორკესტრებთან ერთად, თუმცა, მიუხედავად არაერთი საინტერესო საქმიანი შემოთავაზებისა, მან საქართველოში დაბრუნება გადაწყვიტა და 1951 წლიდან ასპირანტურაში სწავლა თბილისის კონსერვატორიაში, კვლავ პროფ. ანა თულაშვილთან განაგრძო.

„თბილისის კონსერვატორია ჩემთვის არ იყო მხოლოდ სწავლა და შემდეგ პედაგოგიური მოღვაწეობა. ის ჩემი ცხოვრების დიდი ნაწილია. მე ხომ მის კედლებში გავიზარდე. ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ვსწავლობდი ნიჭიერ ბავშვთა ჯგუფში, ჩვენ კონსერვატორიასთან ერთად ვცხოვრობდით საერთო მუსიკალური ცხოვრებით. სწორედ მასთანაა დაკავშირებული ჩემი პირველი მუსიკალური მთაბეჭდილებები, აქ ჩამოყალიბდა ჩემი მუსიკალური გემოვნება, აქ ვეზიარე ხელოვნებას. ყოველთვის ვიქნები ჩემი პედაგოგის - თბილისის კონსერვატორიის პროფესორის - ა.თულაშვილის მადლიერი, რომელთანაც ვსწავლობდი სკოლაში, მოსკოვის კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ კი ასპირანტურაში. ყოველთვის დარჩება ჩემთვის ახლო და მშობლიური, ჩემი მეორე სახლი-კონსერვატორია თავის არაჩვეულებრივი ტრადიციებით“ (საოჯახო საარქივო ჩანაწერი. 16.12.1967. სტილი დაცულია).

1951 წელს თენგიზ ამირეჯიბი ახალგაზრდობის მესამე საერთაშორისო ფესტივალის ფარგლებში ბერლინში გამართულ კონცერტებში მონაწილეობის მისაღებად შეარჩიეს. 1954 წელს კი მიიღეს პედაგოგად თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საფორტეპიანო კათედრაზე თავდაპირველად დოცენტის, შემდეგ პროფესორის თანამდებობაზე, წლების მანძილზე კი მას ეკავა საფორტეპიანო კათედრის გამგის პოზიცია.

პედაგოგიურ მუშაობასთან ერთად იგი წლების განმავლობაში დაკავებული იყო აქტიური სამემსრულებლო მოღვაწეობით. კონცერტებს მართავდა როგორც საქართველოში, ასევე საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა ქალაქებში - მოსკოვში, ლენინგრადში, კიევში, რიგაში, ტალინში, ვილნიუსში, კაუნასში, ერევანსა და ბაქოში, ასევე შუა აზიის სხვადასხვა ქალაქში. თანამშრომლობდა ისეთ დირიჟორებთან, როგორებიც არიან კ. მაზური, კ. ივანოვი, კ. კონდრაშინი, ა. ჟიურაიტისი, ა. სტასევიჩი, ნ. რახლინი, ო. დიმიტრიადი, ჯ. კახიძე, შალვა, გივი და ზაზა აზმაიფარაშვილები, ჯ. გოკიელი, ზ. ხუროძე, ვ. ფალიაშვილი, ლ. კილაძე, რ. ტაკიძე და სხვები.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია თენგიზ ამირეჯიბის წვლილი ქართული საფორტეპიანო მუსიკის პოპულარიზაციაში. საკმარისია გავიხსენოთ ა. ბალანჩივადის, ო.თაქთაქიშვილის, ს.ნასიძის საფორტეპიანო კონცერტების შესრულება. სრულიად დაუვიწყარი და განუმეორებელია ბატონი გივის მიერ შესრულებული რ.ლალიძის „რონდო-ტოკატა“, რომლის პირველ შესრულებას საინტერესო ისტორია უძღვის წინ. ამ ისტორიას თვითონ ხშირად იხსენებდა:

„ერთხელ, რახმანინოვის მეორე კონცერტის შესრულების შემდეგ ბისზე ჩემეული კუპიურებით ავაჟღერე რევაზ ლალიძის მაშინ ჯერ კიდევ უცნობი „რონდო-ტოკატა“, ვიცოდი, რომ ბატონი რეზო ყოველგვარი შემცირების წინააღმდეგი იყო, მაგრამ სითამამე შემმატა იმ გარემოებამ, რომ კომპოზიტორი რამდენიმე დღით სანადიროდ იყო წასული. მსმენელმა ნაწარმოები აღფრთოვანებით მიიღო. მეორე დღით ბატონმა რეზომ დამირეკა - „კნიაზ, გუშინ, თბილისში მომავალმა, გზად მანქანაში რახმანინოვის კონცერტი მოვისმინე. როგორ ფიქრობ, ბისზე რა დაუკრა პიანისტმა?“ გავშრი, ვიფიქრე ნაწყენია-მეთქი. მან კი წარმატება მომილოცა და მთხოვა მომავალში „რონდო-ტოკატა“ მხოლოდ ამ კუპიურით შემესრულებინა“. (პირადი მოგონებებიდან. თ.ლ.)

ფასდაუდებელია ის ფაქტი, რომ თენგიზ ამირეჯიბს ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები ხშირად გაჰქონდა საქართველოს ფარგლებს გარეთაც. მაგალითად ს. ნასიძის საფორტეპიანო კონცერტი მან შეასრულა საბჭოთა კომპოზიტორთა პლენარულ სხდომაზე მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში სსრკ-ის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. ცნობილმა კომპოზიტორებმა, ვინც ესწრებოდნენ ამ კონცერტს - დ. შოსტაკოვიჩი, ა. ხაჩატურიანი, გ. სვირიდოვი, ა. ბარბერი - მაღალი შეფასება მისცეს

ამ კონცერტს და განსაკუთრებით გაუსვეს ხაზი თ. ამირეჯიბის დიდ საშემსრულებლო ოსტატობას.

თენგიზ ამირეჯიბი ქართულ პიანისტურ სკოლას წარმოადგენდა საერთაშორისო გამოფენაზე „ექსპო-67“, რომელიც მონრეალში (კანადა) გაიმართა. ამ კონცერტს დიდი გამოხმაურება მოჰყვა ადგილობრივ პრესაში - „ქართველ მუსიკოსებს გააჩნიათ განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებები. პიანისტები-თ. ამირეჯიბი და ე. ვირსალაძე, მომღერლები-მ.ამირანაშვილი და ნ.ანდლულაძე არიან მაღალი კლასის ოსტატები“ (მონრეალი, 1967).

ამ პერიოდის საშემსრულებლო მოღვაწეობიდან განსაკუთრებით აღსანიშნავია კონცერტები გერმანიაში, სადაც ქართული კულტურის დღეები იმართებოდა. „თ.ამირეჯიბი წარმოგვიდგა ბრწინვალე პიანისტ-შემსრულებლად.მისი გამორჩეული ტექნიკა შერწყმულია მუსიკაში ღრმა წვდომის უნართან. მისი ამაღლებული და სრულყოფილი შესრულებით მოვისმინეთ შუბერტისა და შოპენის ნაწარმოებები“ - წერდა გაზეთი „ფოლქსვახტი“ (1969 წ).

ზოგადად, საშემსრულებლო მოღვაწეობის ერთ-ერთი უმთავრესი ღირებულება, თენგიზ ამირეჯიბის აზრით, იყო მუსიკალური ფანტაზია და მუზიციერების უნარი - „აუცილებელია აზროვნების სპონტანურობა. ნებისმიერი პროგრამა უნდა იყოს უწვრილმანეს დეტალებამდე გააზრებული, მაგრამ მსმენელმა ამის შესახებ არ უნდა იცოდეს. მუზიციერება იზადება სცენაზე, მსმენელის თვალწინ“ („Вечерний Тбилиси“, 28.01.1993).

ძალიან რთულია ამომწურავად თენგიზ ამირეჯიბის საშემსრულებლო გზისა და მრავალფეროვანი მოღვაწეობის დახასიათება. გარდა ზემოთ ჩამოთვლილი საგასტროლო ტურნეებისა, მისი ბიოგრაფია მოიცავს მრავალრიცხოვან კონცერტებს კამერულ ორკესტრთან ერთად, საკონცერტო ტურნეს საქართველოს სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად პოლონეთში (კრაკოვი, ლოძი, ჩენსტოხოვა, 1974წ.), სადაც დიდი გამოხმაურება მოჰყვა მის მიერ შესრულებულ რახმანინოვის მეორე საფორტეპიანო კონცერტს. ამ ტურნეს შემდეგ გაზეთი „კრაკოვსკა“ (Krakowska, 1974). იწერებოდა: „თენგიზ ამირეჯიბი ფლობს საოცრად ტევად და მომაჯადოებელ ბგერას. მან შესანიშნავად გადმოსცა ს.რახმანინოვის მუსიკის პათეტიკური აღმაფრენა, მისი

დრამატიზმი, მგრძობელობა. ამასთანავე, იდეალურად დაიცვა კომპაქტური ფორმა და მელოდიური ხაზის უწყვეტი დინება“. აქვე მოვიშველიებ სხვა საგაზეთო რეცენზიას („Глос работничн“ 6.12.1974) ამავე კონცერტის შესრულების შემდეგ: „ამ ემოციურმა პიანისტმა ძალზე ორიგინალურად შეასრულა ს.რახმანიანოვის მეორე საფორტეპიანო კონცერტი. მან რახმანიანოვის ვნებათაღელვა ერთგვარად შენიღბა გულწრფელი თავშეკავებით. ფინალში თ.ამირეჯიბმა განგვაცვიფრა ვირტუოზული ტექნიკით. კონცერტი 22.00 საათამდე გაგრძელდა, რაც უჩვეულოა პოლონელი მსმენელისთვის, მაგრამ აუდიტორია არ ცხრებოდა, ოვაციებით გამოხატავდა პიანისტის ხელოვნებით გამოწვეულ აღფრთოვანებას. ეს იყო ნამდვილი დღესასწაული“ .

დ. რაბინოვიჩი ნაშრომში „შემსრულებელი და სტილი“ (Рабинович, 2008) გამოყოფს პიანისტთა რამდენიმე ტიპს: რომანტიკულს, ვირტუოზულს, ინტელექტუალურს, რაციონალურს, ემოციურ ტიპს - მიდრეკილს ლირიზმისა და მედიტაციისკენ (ამ ტიპს მიაკუთვნებდა იგი თ. ამირეჯიბის პედაგოგს - კ. იგუმნოვს), ასევე პიანისტთა „სალონურ“ ტიპს. უდაოდ, თ.ამირეჯიბი მიეკუთვნება **რომანტიკოს პიანისტთა ტიპს**. მის შესრულებას ახასიათებდა ჭეშმარიტი რომანტიკული სულისკვეთება, თავისუფლება და არისტოკრატიზმი. თუმცა, იგი ამ თვისებებს აკადემიურად კლასიკურ ჩარჩოში აქცევდა, რის გამოც მის შესრულებაში აუცილებლად ხაზს გავუსვამდი ასევე ინტელექტუალურ საწყისს.

იგი რომანტიკულ გაქანებას, აღმაფრენას, ემოციას, ლირიზმს, დრამატიზმს ყოველთვის გემოვნებიან ზომიერებას უქვემდებარებდა. აქედან გამომდინარეობს მისი ცნობილი rubato-ც. მას არ ახასიათებდა ზღვარგადასული განცდების, ზედაპირული გრძობების გამოხატვა, გარეგნული ეფექტები, იგი ყველანაირ ემოციას არისტოკრატულად თავშეკავებული მანერით გადმოსცემდა, მის დაკვრაში (ისევე როგორც პედაგოგიურ საქმიანობაში) არცერთი ბგერა არ იყო „გავლითი“, „შემთხვევითი“, ყველა ნოტი გააზრებული იყო, შინაარსობრივი დატვირთვა ჰქონდა და მხოლოდ ღრმა შინაარსიდან გამომდინარეობდა უკვე მისთვის დამახასიათებელი მრავალფეროვანი ბგერითი პალიტრა და შთამბეჭდავი ტექნიკური ბრწინვალება.

თენგიზ ამირეჯიბის შესრულებას გამოარჩევდა ბუნებრივი და გულწრფელი **თხრობითი მანერა**, მუსიკალური აზრის უწყვეტი დინება. სრულყოფილი იყო

საშემსრულებლო ტექნიკის თვალსაზრისით, მიუხედავად იმისა, რომ ტექნიკას როგორც საშემსრულებლო, ასევე პედაგოგიურ მოღვაწეობაში, არ ანიჭებდა დიდ როლს და ბევრი პიანისტისგან განსხვავებით მიაჩნდა, რომ ეს მხოლოდ ერთ-ერთი ხერხია სასურველი მხატვრული მიზნის მისაღწევად და არა თვით მიზანი. მიუხედავად ამისა, მისი ტექნიკა იყო ბუნებრივად დახვეწილი, მისი შესრულების მოსმენისას ვერ შევხვდებით „პასაჟებს“ ამ სიტყვის ტრადიციული გაგებით, მასთან ყოველი პასაჟი, ყოველი ტექნიკურად რთული ადგილი არის მუსიკის ნაწილი, მღერადი და გამომსახველი, ყოველთვის განსაკუთრებული სითანაბრითა და სიმსუბუქით გამორჩეული.

თ.ამირეჯიბის, როგორც მთელი არსით პიანისტი-რომანტიკოსის საშემსრულებლო მოღვაწეობაში სრულიად გამორჩეული ადგილი უკავია **შოპენის** მუსიკას.

იგი მიიჩნევდა, რომ შოპენის შესრულება იყო ერთ-ერთი ურთულესი:

„შოპენს აქვს ყველაფერი. იგი მუსიკის უდიდესი გიგანტია. თითქოს დაუჯერებელი და სრულიად შეუთავსებელია ეს ორი რამ - შოპენი და გიგანტი, მაგრამ მის ნაწარმოებებში ალერსითა და სიფაქიზით გამსჭვალულ ფრაზებთან ერთად გვხვდება საოცარი დრამატიზმი და ტრაგიზმი. მისი ნაწარმოებები თითქოს ჩვენი ცხოვრების ყოველი დეტალითაა გაჟღენთილი. შოპენის შესრულება სისხლში უნდა გქონდეს, ამას ვერ ისწავლი“ - ამბობდა იგი (სატელევიზიო ინტერვიუ. „ახალი დღე“ I არხი, 2002)

თ. ამირეჯიბის **რეპერტუარი** შოპენის ბევრ ნაწარმოებს მოიცავდა, მაგრამ განსაკუთრებული ადგილი ეკავა შოპენის სონატას #3 თხზ. 58, ბარკაროლას თხზ. 60, ბალადებს #3 თხზ.47 და #4 თხზ.52, ვალსებს: Des-dur თხზ. 64 და As-dur თხზ.42, ექსპრომპტ-ფანტაზიას თხზ. 66.

თ.ამირეჯიბის პედაგოგი - კ.იგუმნოვი, თვლიდა, რომ არსებობს „შოპენისტების“ ორი მიმართულება - „ახალგაზრდა გოგონების შოპენი“ და „ვირტუოზების შოპენი“ (Рабинович, 1962: 175). პირველში იგულისხმებოდა სალონურ-ელეგიური მიმართულება, მეორეში - სალონურ-ვირტუოზული. თ. ამირეჯიბი ყოველთვის ეწინააღმდეგებოდა ყველანაირ სალონურობას, რაც, თავის მხრივ, გულისხმობდა გრძნობების ერთგვარ ზედაპირულ, თუმცა გარეგნულად მომხიბლავ გამოხატულებას. მისი აზრით, შოპენის ნაწარმოებების განსაკუთრებული სირთულეც სწორედ იმაში

მდგომარეობდა, რომ მისი ლამაზი და მელოდიური მუსიკა არ გადაქცეულიყო სალონურ მუსიკად და ბევრად უფრო ღრმა აზრით ყოფილიყო დატვირთული. გარდა ამისა, ამირეჯიბისეული შოპენი აღტაცებას იწვევს იმის გამოც, რომ მასში საოცარ რომანტიკულ გაქანებასა და თავისუფლებას ერწმის არისტოკრატიული გაწონასწორებულობა.

მისი მოსმენისას გვეუფლება შეგრძნება, თითქოს ეს არის კონკრეტულად ამ პიანისტისთვის შექმნილი მუსიკა, რადგან შესრულებას ახასიათებს იშვიათი **ბუნებრიობა** და აზრის გადმოცემის ლოგიკური თანმიმდევრობა. ყურადღებას იქცევს **ბგერის** საოცარი სიფაქიზე, ღრმა აზრი, შოპენისთვის დამახასიათებელი დრამატიზმი, მოკლებული ყოველგვარ გარეგან ეფექტს, განვითარების ერთიანობა, ფორმისა და ზომიერების საოცარი შეგრძნება. „ხელოვნებაში დიდი მნიშვნელობა აქვს გემოვნებას, რადგან გემოვნებაში „ცოტა მეტი უკვე ცუდია, „ცოტა ნაკლები“ კი არ არის საკმარისი. ამის გარდა, მუსიკოსს უნდა ჰქონდეს ჟღერადობის ფანტაზია. ყველა ნაწარმოებს თავისი რელიეფი აქვს და ეს უნდა ჩანდეს“ (გაზეთი „თბილისი“, 25.11.1997). მართლაც, **ზომიერების შეგრძნება** ყოველთვის მისი საშემსრულებლო თუ პედაგოგიური სტილის ერთ-ერთი გამორჩეული თვისება იყო.

შოპენის მუსიკის თავისებურებიდან - მისი მელოდიურობიდან, ემოციურობიდან, რომანტიკული ბუნებიდან გამომდინარე დიდია ცდუნება მისი გადამეტებული მგრძნობელობით შესრულებისა. როგორც ცნობილია, თავად შოპენი, როგორც პედაგოგი, მოწაფეებისგან თავშეკავებულობას, ყველაზე ხმამაღალი ადგილების დროსაც მაქსიმალურ გააზრებას, პასაჟების სიმღერას, ტექნიკური ადგილების მსუბუქად, გააზრებულად დაკვრას მოითხოვდა. მისი მთავარი ამოცანა ხელისა და მაჯის თავისუფლების, მაქსიმალური legato-ს მიღწევა იყო. იგივე იყო თენგიზ ამირეჯიბის მიდგომა, როგორც პიანისტის და პედაგოგის, შოპენის ნაწარმოებზე მუშაობისას.

თ. ამირეჯიბისეული შოპენის შესრულება გამოირჩეოდა **შინაარსის** ღრმა წვდომით, შესრულებისას ყოველთვის ხსნიდა იმ დიდ აზრს, რომელიც შოპენის მუსიკის მელოდიურობის მიღმაა დაფარული, მისი ბგერა გამოირჩეოდა სიფაქიზით, მაგრამ გარდა ამისა, ყოველთვის იყო არამხოლოდ ლამაზი, არამედ მეტყველი, მისი f

არასოდეს იყო გადაჭარბებული, გამომდინარეობდა შინაარსიდან, არასდროს იყო მისი მიზანი დიდი **ჟღერადობის** მიღწევა - ამას ასწავლიდა სტუდენტებს და მის დაკვრაშიც ყოველთვის ჩანდა, თუმცა, ადგილები, სადაც შოპენთან f ეწერა, თ.ამირეჯიბის შესრულებით იმდენად დიდი შინაარსით იყო დატვირთული, რომ უდიდეს ემოციურ გავლენას ახდენდა მსმენელზე. მაგალითად, საოცარია, როგორ აღწევს იგი ბარკაროლაში ან ბალადებში ემოციურ აღმადრენას, აპოთეოზს ისე, რომ რეალურად, არც ისე დიდ ჟღერადობას მიმართავს. ეს, ისევე და ისევე, გამომდინარეობს მისი აზროვნებიდან და ფორმის ერთიანობის შეგრძნებიდან, რაც, თავის მხრივ, განპირობებულია ნაწარმოების დრამატურგის დეტალური გააზრებით. ფაქიზი იყო მისი დამოკიდებულება, ასევე, **პედალიზაციის** მიმართ (არამხოლოდ შოპენის შესრულებისას, არამედ ზოგადად). ძალიან შთამბეჭდავი იყო მის მიერ გამოყენებული თამამი, გრძელი პედალი, რომელსაც იგი ძალზე იშვიათად მიმართავდა. მაგალითად მე4 ბალადის ბოლოს, ფინალის დაწყებამდე.

სრულიად უნიკალურია ის, თუ როგორ აღწევს იგი საოცარ **legato**-ს არამარტო შოპენის, არამედ სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებების შესრულებისასაც. ცნობილია, რომ თავად შოპენი ბგერის მღერადობის, legato-ს, ხელის სწორი პოზიციის მისაღწევად სტუდენტებს ავალეზდა მის მიერ შემუშავებულ „ხუთთითიან სავარჯიშოებზე“ მუშაობას. კლავიატურაზე e – fis – gis – ais - h ბგერებზე სავარჯიშო მოწაფეს უნდა დაეკრა ჯერ staccato-ზე თავისუფალი და მოქნილი მაჯით, შემდეგ თანდათან უნდა დაემძიმებინა ბგერა და ბოლოს გადადიოდა legato-ზე. სწორედ ხელის ასეთი პოზიცია ახასიათებდა თ.ამირეჯიბს და ვფიქრობ, ამ პოზიციიდან გამომდინარე აღწევდა **ხელის მთელი წონით** დაკვრას, რაც მის შესრულებაშიც გამოირჩეოდა და სტუდენტებთან მუშაობისასაც დიდი ადგილი ეკავა. მისი თითები ყოველთვის მაქსიმალურად ახლოს იყო კლავიატურასთან. მის დაკვრაში არცერთი ზედმეტი მოძრაობა არ არსებობდა, იგი თვლიდა, რომ ეს მხოლოდ ამახინჯებს შესრულებას და როგორც შემსრულებლის, ასევე მსმენელის ყურადღებას ფანტავს.

სრულიად განსაკუთრებული იყო თ.ამირეჯიბისეული **rubato**. მას ზომიერების საოცარი შეგრძნება ჰქონდა და მისი rubato არასდროს იყო ზედმეტი. თუ ტემპის თვალსაზრისით ოდნავ თავისუფალი იქნებოდა, მალევე უბრუნდებოდა პირველად

ტემპს. საინტერესოა როგორი იყო თავად შოპენის, როგორც პიანისტის rubato? შოპენის თანამედროვე უდიდესი კომპოზიტორი და პიანისტი - ფ.ლისტი თავის სტუდენტებს ეუბნებოდა: „ხედავთ ხეებს? ქარი ეთამაშება მის ფოთლებს, შთაბერავს მათში სიცოცხლეს, თავად ხე კი უძრავი რჩება - ესაა შოპენისეული rubato” (Алексеев, 1988: 195). იგი შოპენის შესრულების ერთ უნიკალურ თავისებურებას უსვამდა ხაზს, რასაც უწოდებდა - „თავისუფალ ორგანიზებულობას“. სწორედ იგივე შეიძლება ითქვას ამირეჯიბისეულ დროის შეგრძნებაზე, რაც საბოლოოდ დიდ როლს თამაშობდა ფორმის ერთიანობის შექმნაში.

ალბათ, თ. ამირეჯიბის მიერ შოპენის სტილის სწორ და ბუნებრივ შეგრძნებას კიდევ ერთხელ დავადასტურებთ იმით, თუ გავიხსენებთ შოპენის ერთ-ერთი მოსწავლის - ფრედერიკე მიულერის მიერ აღწერილ შოპენის შესრულებას: „მისი დაკვრა ყოველთვის იყო მშვენიერი და კეთილშობილური: მისი ყველა ნოტი მდეროდა, განურჩევლად იმისა, იყო ეს სრული f თუ ნაზი p. ძირითად დროს მოსწავლეებთან მუშაობისას უთმობდა legato-ზე მუშაობას. მისი ყველაზე მკაცრი კრიტიკა იყო: „მან არ იცის, როგორ შეაერთოს ორი ნოტი“. იგი ასევე მოითხოვდა რიტმულ სიზუსტეს. ეზიზღებოდა გაჭიანურებული, უადგილო rubato-ები, გადაჭარბებული ritardando-ები...სწორედ ამ მხრივ უშვებს ხალხი ასეთ საშინელ შეცდომებს მისი ნაწარმოებების შესრულებისას“ (Carter, 2007: 31).

მის მიერ შესრულებულ შოპენს ყოველთვის განსაკუთრებით ეხმაურებდნენ არამხოლოდ სხვადასხვა გაზეთები და ჟურნალები, არამედ მისი თანამედროვე სხვა დიდი მუსიკოსებიც. აი, რამდენიმე მათგანი:

„საქართველოში შოპენს ხშირად და კარგად უკრავენ, თუმცა განსაკუთრებული აღიარებითა და წარმატებით სარგებლობს თენგიზ ამირეჯიბის მიერ უდიდესი კომპოზიტორის ნაწარმოებთა ინტერპრეტაცია. პიანისტის რეპერტუარში შედის შოპენის ნაწარმოებთა დიდი ნაწილი და თენგიზ ამირეჯიბი მას ხშირად კლავირაბენდებსაც კი უძღვნის. ამირეჯიბის შესრულება უშუალო, დამაჯერებელი, გაზაფხულივით ხასხასა და რომანტიკულია. მის მსუბუქ და ჟღერად ბგერას განუმეორებელი ხიბლი აქვს“ („Вечерний Тбилиси“, 22.02.1960).

„...ჩვენში თ. ამირეჯიბი უკვე კარგა ხანია აღიარებულია შოპენის მუსიკის ბრწყინვალე შემსრულებლად. სწორედ გენიალური პოლონელი კომპოზიტორის თხზულებათა შესრულებით მან რეცენზენტთა ისეთი ეპითეტები დაიმსახურა, როგორცაა „ფორტეპიანოს პოეტი“, „შთაგონებული მუსიკოსი“, „კანტილენის უბადლო ოსტატი“, „პოეტი-რომანტიკოსი“ და სხვა. თ. ამირეჯიბი თითქმის ყოველ სოლო კონცერტზე ასრულებს შოპენის რამდენიმე ნაწარმოებს, ხოლო სონატა სი-მინორი, პოლონეზი ფა-დიეზ-მინორი, ბალადა #3, ვალსები რე-ბემოლ-მაჟორი, ლა-ბემოლ-მაჟორი, სკერცო სი-ბემოლ-მინორი და სხვა თ.ამირეჯიბის შემოქმედებით ცხოვრების მუდმივ თანამგზავრებს წარმოადგენენ“ („საბჭოთა ხელოვნება“, 1969).

„გიზი და შოპენი-ეს დიდი, მომხიბლავი თემაა. ესაა სტილისტიკის, ესთეტიკის თემა. გიზი ესთეტია ამ სიტყვის არა სნობური, არამედ მხატვრულ-სტილისტური გაგებით. შოპენის მუსიკასთან გიზი ამირეჯიბს აახლოებს არა გარეგნული მიმიკრია, არტისტული არტიკულაცია, არამედ მხატვრული ძიების შინაგანი მისწრაფება და ჭეშმარიტების წვდომა მშვენიერის გზით...გიზის შესრულებით მუსიკა ზეიმობს თავის ყოფნას...“ - ნოდარ ანდლულაძე (პირადი ინტერვიუდან)

„...თამამად შეიძლება ითქვას, რომ თ. ამირეჯიბი შოპენის მუსიკის შესანიშნავი ინტერპრეტატორია. განსაკუთრებულია შოპენისეული სამყაროს მისეული ხედვა. აქ იგი ავლენს საოცარ სისადავეს, არტისტულ კულტურას, ჭეშმარიტ ინტელიგენტურობას. შოპენის რომანტიზმი, რომელიც სრულიად განწმენდილია ეგზალტაციისაგან, შემსრულებლისგან მოითხოვს სიბრძნესა და გულწრფელობას, ამიტომაც ერთეულთა ხვედრია შოპენის მუსიკის მაღალმხატვრული ინტერპრეტაცია“ (დავლიანიძე, 1985: 78-79).

რა თქმა უნდა, თ. ამირეჯიბის რეპერტუარში უდიდესი და მთავარი ადგილი შოპენის შემოქმედებას ეკავა, თუმცა, აუცილებლად უნდა აღინიშნოს ის ნაწარმოებები, რისი განსაკუთრებული შესრულებითაც სამუდამოდ დაამახსოვრა მსმენელს თავი. ესენია: ბეთჰოვენის სონატა #23 თხზ.57, ლისტის უნგრული ფანტაზია ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, შუბერტის ექსპრომტები თხზ.90, რახმანინოვის პრელუდები და პროკოფიევის 10 პიესა ციკლიდან „რომეო და ჯულიეტა“ თხზ. 75, თავისთავად,

ქართული საფორტეპიანო ნაწარმოებები და მათ შორის, გამორჩეულად რ.ლადიძის „რონდო-ტოკატა“.

თ.ამირეჯიბის, როგორც პიანისტის, ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული საშემსრულებლო თვისება, საუკეთესოდ შეიძლება გადმოიცეს ბუზონის სიტყვებით მისი სტატიიდან „„Uber die Anforderungen an den Pianisten“- რა სჭირდება პიანისტს? „...გრძნობა, ტემპერამენტი, ფანტაზია, პოეზია და ბოლოს - ის პირადი მაგნიტიზმი, რომელიც ერთ ადამიანს აძლევს საშუალებას 4000 უცხო, შემთხვევით შეკრებილი ხალხი მოიყვანოს ერთ სულიერ მდგომარეობაში“ (Стуколкина, 2007: 307). სწორედ ეს რთულად გადმოსაცემი, თითოეული ადამიანისთვის ინდივიდუალური მაგნიტიზმი იყო ის, რაც გარდა მისი უნიკალური საშემსრულებლო გამოცდილების და თვისებებისა, ასე ხიბლავდა მსმენელს თ.ამირეჯიბის მოსმენისას. იგი სცენაზე გამოსვლისას უკვე ნუსხავდა აუდიტორიას თავის არისტოკრატიული, გამორჩეული, დახვეწილი გარეგნობითა და იშვიათი შემოქმედებითი აურით. ამ ყველაფერთან ერთად, მისი შესრულება იყო ძალზე უბრალო, სადა, მხოლოდ ამ სისადავის მიღმა შეამჩნევდა მსმენელი იმ მუსიკალურ სიღრმეს, რომელიც მხოლოდ დიდ მუსიკოსებს ახასიათებთ. „ფართო მსმენელს ხშირად მოსწონს ყალბი გარეგნული ეფექტი, მაგრამ ჩვენ რომ მხოლოდ ფართო მსმენელის გემოვნებას მივყვეთ, ხელოვნება თანდათან დაკარგავს თავის სიმაღლეს, სიღრმესა და მნიშვნელობას“ - თენგიზ ამირეჯიბი (გაზეთი „თბილისი“, 25.11.1997). იგი არასოდეს ერგებოდა მსმენელს, არ არგებდა საკუთარ საშემსრულებლო ინტერპრეტაციას ამა თუ იმ კატეგორიის მსმენელის გემოვნებას, რაც დღესდღეობით ძალიან ხშირად გვხვდება გამოჩენილი პიანისტების შემთხვევებში. იგი ყოველთვის იყო თავისი მუსიკალური პრინციპების ერთგული და მსმენელისგან ითხოვდა იმავე სიმაღლეების წვდომას.

თ. ამირეჯიბი იმ იშვიათ მუსიკოსთა რიგს მიეკუთვნება, ვისი წვლილიც თანაბარია როგორც საშემსრულებლო, ასევე პედაგოგიურ საქმიანობაში, სადაც მან არნახული მასშტაბით წარმოაჩინა საკუთარი ცოდნა და ყველა საუკეთესო მუსიკალური თვისება, რაც, თავის მხრივ, ქართული და რუსული საფორტეპიანო სკოლის საუკეთესო ტრადიციებზე აღმოცენდა და ჩამოყალიბდა.

თ. ამირეჯიბი იყო საბჭოთა კავშირის დამსახურებული არტისტი, 1961 წელს მას მიენიჭა საქართველოს დამსახურებული არტისტის წოდება, 1977 წელს - საქართველოს სახალხო არტისტის წოდება, 1993 წელს - საქართველოს სახელმწიფო პრემია, 1997 წელს - ღირსების ორდენი, 2012 წელს კი - შ.რუსთაველის პრემია.

მისი 85 წლის იუბილესადმი მიძღვნილი უკანასკნელი კონცერტი ჩატარდა საერთაშორისო ფესტივალის „სახალწლო მუსიკალური შეხვედრების“ ფარგლებში 2012 წლის 28 დეკემბერს, კონსერვატორიის დიდ დარბაზში. ამ დღეს იგი ყველაზე ბედნიერი იყო, რადგან სცენაზე იდგნენ მხოლოდ მისი აღზრდილები და თითოეული მათგანი ყველა სიტყვითა და ბგერით გამოხატავდა უსასრულო სიყვარულს და მადლიერებას მის მიმართ.

თ.ამირეჯიბი გარდაიცვალა 2013 წლის 9 მარტს. იგი დაკრძალულია დიდუბის საზოგადო მოღვაწეთა პანთეონში.

II თავი

თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგები

თენგიზ ამირეჯიბის, როგორც შემსრულებლისა და პედაგოგის ჩამოყალიბება, უმეტესწილად, განსაზღვრეს მისმა პედაგოგებმა - თბილისში სწავლის დროს ანა თულაშვილმა, ხოლო მოსკოვის კონსერვატორიაში - კონსტანტინ იგუმნოვმა და ლევ ობორინმა. თითოეულმა მათგანმა უმნიშვნელოვანესი წვლილი შეიტანა თ.ამირეჯიბის მუსიკალურ განვითარებასა და ჩამოყალიბებაში, თუმცა, განსაკუთრებული ზეგავლენა მასზე ა.თულაშვილთან და კ.იგუმნოვთან ურთიერთობამ მოახდინა. თ.ამირეჯიბმა აითვისა საუკეთესო, რაც ამ მუსიკოსებს გააჩნდათ და მათი ტრადიციების საფუძველზე შექმნა თავისი, ყველასაგან გამორჩეული საფორტეპიანო სკოლა.

ამ თავში მოკლედ გავცნობით ამ სამი გამორჩეული პიანისტის საშემსრულებლო და პედაგოგიურ თვისებებს და აქედან გამომდინარე განვიხილავთ თ.ამირეჯიბის, როგორც პედაგოგის, პედაგოგიური მუშაობის თავისებურებებსა და მეთოდოლოგიას.

2.1 ანა თულაშვილი (1874- 1956)

ანა თულაშვილი მრავალმხრივი ნიჭით იყო გამორჩეული, დაინტერესებული იყო მათემატიკითა და ფერწერით (დღემდეა შემორჩენილი მისი ფერწერული ტილოები, უმეტესად პორტრეტები და ნატურმორტები), თუმცა, მისი მთავარი გატაცება მაინც მუსიკა იყო და ცხოვრების უმთავრეს მიზნადაც მალევე იქცა. ანა თულაშვილი თავდაპირველად ალოიზ მიზანდარის რეკომენდაციით პედაგოგ ნინო კალაშნიკოვას (რომელიც ასევე ა.მიზანდარის მოსწავლე გახლდათ) მიაბარეს სასწავლებლად. მასთან ოთხწლიანი ნაყოფიერი სწავლის შემდეგ კი სწავლა გააგრძელა თავად მიზანდართან, ვისთანაც 10 წელი ისწავლა და 1894 წელს პირველი ხარისხის დიპლომით დაამთავრა სასწავლებელი.

თავის მხრივ, ა. მიზანდარი, როგორც ცნობილია, იყო პირველი ქართველი პროფესიონალი პიანისტი, რომელმაც მომავალში დიდი როლი ითამაშა ქართული საშემსრულებლო სკოლის ჩამოყალიბებასა და განვითარებაში, მის სახელს უკავშირდება მუსიკალური სასწავლებლის ჩამოყალიბება, რომელიც 1917 წელს

კონსერვატორიად გადაკეთდა. საგულისხმოა, რომ განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევდა მიზანდარის მიერ შოპენის ნაწარმოებების შესრულება. „ერთ-ერთი პირველთაგანი განათლებული შემსრულებელი შოპენის შემოქმედებისა საქართველოში იყო ფართოდ ცნობილი ქართველი პიანისტი ალოიზ მიზანდარი“ („Заря востока” 1959, #244). იგი პირველი ქართველი პიანისტი იყო, რომელმაც საკუთარი საფორტეპიანო სკოლა შექმნა. მის მიერ შექმნილი რამდენიმე პიესა კი, ფაქტიურად, ქართული პროფესიული საფორტეპიანო ნაწარმოების პირველი ნიმუშია. ეს პიესები ძირითადად დაწერილია იმ დროისათვის გავრცელებულ სალონური მუზიციერების სტილში.

თ. ამირეჯიბი ხშირად იხსენებდა ა. თულაშვილის მიერ ნაამბობს ლისტის მუსიკალური ხუმრობის შესახებ - იგი (ლისტი) თავად იწყებდა დაკვრას, ცოტა ხანში დარბაზი ჩაბნელებოდა, შემდეგ კი ინთებოდა შუქი და როიალთან მსმენელს ალოიზ მიზანდარი ხვდებოდა. ასე რომ, მსმენელები ვერ ხვდებოდნენ როდის ენაცვლებოდნენ პიანისტები - ფ. ლისტი და ა. მიზანდარი - ერთმანეთს. აღტაცებული პუბლიკა ოვაციებით ეგებებოდა დიდ უნგრელ კომპოზიტორსა და ქართველ პიანისტს.

1903 წელს როგორც ერთ-ერთი საუკეთესო ახალგაზრდა ქართველი პიანისტი, ანა თულაშვილი მიზანდარის რეკომენდაციით მიიწვიეს პედაგოგად სამუსიკო სასწავლებელში და მიანდეს უმცროს და საშუალო კლასებში სპეციალური ფორტეპიანოს სწავლება. აქედან დაიწყო ანა თულაშვილის პედაგოგიური მოღვაწეობა, რაც უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა ჩვენი საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიაში.

ვიდრე ანა თულაშვილის პედაგოგიურ თავისებურებებზე გავამახვილებთ ყურადღებას, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ცნობილი ქართველი პიანისტი -ანასტასია ვირსალაძე, რომელიც მოგვიანებით თულაშვილთან ერთად იქცა ქართული საფორტეპიანო სკოლის ერთ-ერთ ფუძემდებლად. მისი ფესვები მეტწილად გერმანულ სკოლას უკავშირდება (ესიპოვა - ლეშეტიცკი - ჩერნი - ბეთჰოვენი). მის მოწაფეთა შორის არიან ისეთი პიანისტები, როგორც ე. ვირსალაძე, დ. ბაშკიროვი, ლ. ვლასენკო.

საკმაოდ რთულია ვირსალაძისა და თულაშვილის საშემსრულებლო სტილზე ლაპარაკი, რადგან სამწუხაროდ ა.ვირსალაძის მიერ შესრულებული შოპენის ორი ვალსის მეტი აუდიო მასალა არ არსებობს, თუმცა, თუ დავყვართ საგაზეთო

რეცენზიებსა და სტატიებში არსებულ მასალას, ცხადი ხდება, რომ ა. ვირსალაძის შესრულება გამოირჩეოდა დახვეწილობით, თავშეკავებულობით და ამავე დროს საოცარი მასშტაბურობით, სრულყოფილი ტექნიკით, ინტერპრეტაციის ორიგინალობით, აკადემიური მანერით. ა. ვირსალაძეს მიაჩნდა, რომ შესრულებისას მთავარია ზომიერება და თავშეკავებულობა. ეს ეხებოდა ნაწარმოებების ტემპებსაც. არ უყვარდა ტემპების ცვლა ნაწარმოების შიგნით, ცხადია, განსაკუთრებით კლასიციზმის ეპოქის ნაწარმოებებში.

ანა თულაშვილის შესრულებას კი აღწერენ, როგორც უადრესად რომანტიკულს, თავისუფალს, გამორჩეულს ფაქიზი ბგერით, მყარი რიტმითა და გააზრებული ფრაზირებით. აღსანიშნავია, რომ ა. თულაშვილი ხშირად გამოდიოდა როგორც სოლისტი, ასევე კამერული ანსამბლის წევრი. მისი რეპერტუარი ძირითადად კლასიკოს და რომანტიკოს კომპოზიტორთა ნაწარმოებებისგან შედგებოდა. საგულისხმოა, რომ იგი აქტიურად ეწეოდა ქართული ნაწარმოებების პოპულარიზაციასაც.

ა. ვირსალაძე, ისევე როგორც ა. თულაშვილი, არაერთი მეთოდოლოგიური ნაშრომის ავტორია. თავის სტატიაში „საფორტეპიანო პედაგოგიკა საქართველოში და ანა ესიპოვას ტრადიციები“ ყურადღებას ამახვილებს ისეთ საკითხებზე, როგორცაა რეპერტუარი, ბგერის სწორი წარმოების (აღების) პრინციპი, მუსიკალური ბგერა, ტექნიკა, tempo rubato, Legato, მუსიკალური ნაწარმოების მოსწავლესთვის ჩვენების (დაკვრის) აუცილებლობა, აპლიკატურა, მუშაობა ფორტეპიანოს გარეშე და სხვა.

ა. თულაშვილი თავის მხრივ მეთოდოლოგიურ ნაშრომებში ყურადღებას ამახვილებს შემდეგ საკითხებზე: ფორტეპიანოსთან შეხების ტექნიკა, ტექნიკის მნიშვნელობა მხატვრულ შესრულებაში, ბგერის კულტურა თავისი ტემბრული მრავალფეროვნებით, პედალიზაცია, ნაწარმოების ფორმისა და სტილის ფლობა და სხვა.

როგორც პედაგოგმა, ა. თულაშვილმა თავიდანვე ყურადღება მიიქცია თავის აქტიური საქმიანობითა და შრომისუნარიანობით. იყო საკმაოდ მომთხოვნიც. აღსანიშნავია, რომ თულაშვილის მოღვაწეობის პერიოდი საკმაოდ რთული ხანა იყო საშემსრულებლო ისტორიაში, რაც განპირობებული იყო საფორტეპიანო ტექნიკის სწრაფი განვითარებით, რაც, თავის მხრივ, არნახულ შესაძლებლობებს აძლევდა პიანისტებს, ამიტომ ა.თულაშვილი მუდმივად მუშაობდა პროფესიული ოსტატობის

ზრდაზე. ამ მიზნით იგი 1900-1909 წლებში გაემგზავრა საზღვარგარეთ-პარიზის კონსერვატორიაში, სადაც მეცადინეობდა ცნობილ პიანისტთან ლუი დიემიერთან, ვენაში ყოფნისას მოუსმინა სახელგანთქმულ ვირტუოზებს, ბაიერეთში გაეცნო ვაგნერის ოპერების სრულ ციკლს და შთაბეჭდილებებით გამდიდრებული დაუბრუნდა საქართველოს, სადაც განაგრძო აქტიური პედაგოგიური მოღვაწეობა.

გარდა ამისა, ახალგაზრდა პედაგოგი პარალელურად მუდმივად ეცნობოდა სხვადასხვა მუსიკოსთა მეთოდოლოგიურ შრომებს (ბრეიტჰაუპტი, დეპე), ყოველთვის სარგებლობდა ცნობილი პიანისტების ჩამოსვლით საქართველოში, - რჩევა-დარიგებებს იღებდა მათგან და ნერგავდა პედაგოგიურ პრაქტიკაში.

მოწაფეებთან მუშაობისას ა.თულაშვილი, უპირველეს ყოვლისა, ცდილობდა მისი შინაგანი სამყაროს გამდიდრებას, რაშიც ხშირად ხელოვნების სხვა დარგებსაც იშველიებდა. ცდილობდა ბავშვებში ხელოვნების სხვა სფეროებისადმი ინტერესის გაღვივებას, თვითონ ამარაგებდა მათ საჭირო წიგნებით. ნაწარმოებზე მუშაობისას მისი მთავარი ამოცანა იყო შინაარსის ღრმა წვდომა, მიმართავდა სწავლების კომპლექსურ მეთოდს, კერძოდ, საუბრობდა თვით კომპოზიტორზე, ეპოქაზე, სხვადასხვა მუსიკალურ სტილზე. გარდა მუსიკალური შინაარსისა, დიდ დროს უთმობდა კომპოზიციურ სტრუქტურაზე და პიანისტური ტექნიკის გამომუშავებაზე ლაპარაკს, რაშიც გულისხმობდა არამხოლოდ დაკვრის სისწრაფეს, არამედ იმ ჩვევებს, რასაც პიანისტი უნდა ფლობდეს ნაწარმოების შინაარსის სრულყოფილად გადმოსაცემად. იგი სასტიკად ეწინააღმდეგებოდა ტექნიკის თვითმიზნად ქცევას და ყველა ჩვევას - ბგერის კულტურას, ფრაზირებას, პედალიზაციას, ხელის ორგანიზაციას, უქვემდებარებდა ნაწარმოების ძირითად აზრს, ამიტომ მას მინიმუმამდე დაჰყავდა ტექნიკური სავარჯიშოები და კონკრეტული ტექნიკური ჩვევის გამოსამუშავებლად მოსწავლეს სპეციალურად შერჩეულ ნაწარმოებს აძლევდა.

ა.თულაშვილი დიდ ყურადღებას აქცევდა რბილი, ღრმა, მღერადი ბგერის გამომუშავებას, რის მიღწევას ხელის სრული გათავისუფლებით ცდილობდა. თულაშვილის პედაგოგიური მეთოდის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მხარე იყო პედალიზაცია. იგი მოსწავლეებთან პატარობიდანვე მუშაობდა პედალიზაციაზე. ამ მიზნით მან “საბავშვო პედალიც” კი გამოიგონა. ამ მეთოდმა დიდი მოწონება

დაიმსახურა და მალევე დაინერგა მუსიკალურ სკოლებში. იგი პედალიზაციის სხვადასხვა სახეობებს მიმართავდა - ჰარმონიული, რიტმული, მელოდიური, დაგვიანებული. მრავალფეროვან პედალს მიმართავდა შოპენის, შუმანისა და ლისტის ნაწარმოებებზე მუშაობისას. ა.თულაშვილი განასხვავებდა სრულ და ნახევარპედალს, დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ბანზე დაყრდნობილი მთლიანი პედალის ფუნქციას.

ედგარ დავლიანიძის მონოგრაფიაში „ანა თულაშვილი“ კვითხულობთ თულაშვილის კონკრეტულ რჩევებს პედალთან დაკავშირებით:

„ჰარმონიული პედალი ემსახურება ბგერათა გაერთიანებას და მათ ერთ ჰარმონიაში შეკრებას (ასეთი პედალი ბანის ბგერაზე იგება), მელოდიური პედალი მონაცვლეობით იღება მელოდიურ ბგერებზე ე.წ. დაგვიანებითი მეთოდით, პედალი crescendo იღება აღმავალი პასაჟის ბოლოში, ნახევარპედალი უმთავრეს შემთხვევაში იხმარება იმისათვის, რათა შენარჩუნებული იქნას ბანის ბგერა მთელი რიგი ზევითა ბგერებისა თუ აკორდების გასუფთავების საჭიროებისას, „საჰერო“ პედალი, როდესაც გვინდა მივაღწიოთ ბგერათა არა გახანგრძლივებას, არამედ მათ სიმსუბუქეს, ვიბრირებას... პედალის სრულყოფილად ფლობა განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი ფაქტორია პიანისტის მხატვრულ შემსრულებლობაში; ამიტომ საფორტეპიანო ტექნიკის ეს კომპონენტი ერთ-ერთი წამყვანი როლის მატარებელია საერთო პედაგოგიურ პროცესში“ (დავლიანიძე, 2003: 78).

ხანდახან თულაშვილისეული პედალი რომანტიკულ ნაწარმოებებში, ერთი შეხედვით, უცნაურად გამოიყურებოდა, მაგალითად, ბანის ფონზე სეკუნდური სვლები თუ სხვა ელემენტები, თუმცა, როგორც თვითონ ამბობდა, პედალის როლს მთლიანად უქვემდებარებდა ნაწარმოების ხასიათსა და ემოციურ მდგომარეობას. (აქ მახსენდება თ. ამირეჯიბისეული პედალი შოპენის As-dur პრელუდიაში, რომელზეც ვსაუბრობთ მეოთხე თავში - „თენგიზ ამირეჯიბი-პედაგოგი“). საინტერესო იყო თულაშვილის მიდგომა პედალის მიმართ ვენის კლასიკოსთა ნაწარმოებებშიც. მაგალითად, მას მიაჩნდა - იქიდან გამომდინარე, რომ მოცარტმა თავის შემოქმედებაში დიდად გაუსწრო დროს ინსტრუმენტის შესაძლებლობების მხრივ, მოცარტის სონატებში თანამედროვე პედალის გამოყენება აუცილებელია, თუმცა, ყოველთვის აღნიშნავდა, რომ ეს დიდ სიფრთხილეს საჭიროებდა.

როგორც ცნობილია, თულაშვილი არასდროს ახვევდა თავზე მოსწავლეებს საკუთარ ინტერპრეტაციას და თუ მოსწავლის ინტერპრეტაცია მხატვრულად დამაჯერებელი იყო, სთმობდა თავის პოზიციას. იგი სიფაქიზით ეპყრობოდა ყოველი მოსწავლის ინდივიდუალობას და ცდილობდა მათი დამახასიათებელი თვისებების წარმოჩენას, სწორედ ამიტომ აღიზარდნენ მასთან სრულიად განსხვავებული მუსიკოსები - თენგიზ ამირეჯიბი, რუდოლფ კერერი, ვანდა შიუკაშვილი, მარგარიტა ჩხეიძე, გულნარა ქავთარაძე.

ა. თულაშვილი დიდ დროს უთმობდა legato-ს სწორად დაკვრას და თვლიდა, რომ legato-ზე მუშაობა ბავშვთან პატარაობიდანვე უნდა დავიწყოთ. ალბათ, სწორედ ამ მიდგომით იყო განპირობებული თულაშვილის ყველა მოწაფის შესრულების მანერა, რომელიც ბუნებრივობით გამოირჩეოდა და ყოველგვარ ძალდატანებასა და ფორსირებას იყო მოკლებული. ნებისმიერი staccato-ს შემთხვევაშიც კი უარყოფდა უხეშ, ზედმეტად მჭახე ბგერის წარმოქმნას, მისი forte არასოდეს იყო უხეში და ძალისმიერი, ხოლო piano-ზე დაკვრისას ღრმა, სავსე ბგერას ითხოვდა. ასევე, საინტერესო იყო Rubato-ს თულაშვილისეური ხედვა - “Rubato-ს სწავლება არ შეიძლება, შესაძლებელია მხოლოდ მისი შეგრძნება; მხოლოდ შემსრულებლის ინტუიციას შეუძლია დაადგინოს მისი ამპლიტუდა, რადგან Rubato ინდივიდუალური შეგრძნების კატეგორიას განეკუთვნება და რეცეპტები არ გამოდგება. მასწავლებლის როლი იმაშია, რომ მიიყვანოს მოსწავლე Rubato-ს კონკრეტულ გამოხატვამდე” (დავლიანიძე, 2003: 70). განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენდა თულაშვილი ტემპის ცვალებადობის მიმართ და თვლიდა, რომ ზომიერებაა საჭირო, არ იყო მომხრე გადამატებული თავისუფლებისა.

სრულიად გამორჩეული იყო თულაშვილის დამოკიდებულება შოპენის ნაწარმოებების მიმართ. „შოპენის მუსიკაში არ არსებობს „პასაჟი პასაჟისთვის“, მასში ყველა ბგერა მუსიკის შინაარსის ნაწილია და არა გარეგნული შელამაზების ელემენტი“ (დავლიანიძე, 2003: 70).

თულაშვილის მოწაფეების მოგონებებიდან ჩანს, რომ იგი არ განეკუთვნებოდა „ორატორ“ პედაგოგთა რიცხვს, გაკვეთილის დროს ნაკლებს ლაპარაკობდა და სათქმელს ხშირად დაკვრით, მიმიკით, ხელის მოძრაობით გამოხატავდა.

ანა თულაშვილი გარდა არაჩვეულებრივი პედაგოგიური მოღვაწეობისა, გამოირჩეოდა ფაქიზი და ახლო დამოკიდებულებით მისი ყველა მოსწავლის მიმართ. ასევე იყო ძალზე პრინციპული, სამართლიანი ადამიანი. 20 წლის განმავლობაში იგი ასრულებდა თბილისის კონსერვატორიის საფორტეპიანო და კამერული ანსამბლის კათედრის დეკანის მოვალეობას. 1924 წელს მას განსაკუთრებული საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობისთვის პროფესორის ხარისხი, „თავისუფალი ხელოვანის“ და ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდება მიენიჭა. იმდროინდელი პრესა აღნიშნავდა რომ “ეს პირველი შემთხვევაა ასეთი განსაკუთრებული დაფასებისა, რომელიც თულაშვილმა სავსებით დაიმსახურა მის მიერ გამოჩენილი მუსიკალური და პედაგოგიური ნიჭით” (გაზეთი “საქართველოს განათლების მუშაკი”, 1925 წ. #3). ანა თულაშვილმა დაგვიტოვა არაერთი მნიშვნელოვანი თეორიული ნაშრომი, როგორცაა „სწავლების ჩემი მეთოდი“(1936); „ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა პიანისტის მხატვრულ შემსრულებლობაში“ (1942-43), „პედალის შესახებ“(1936) და მონოგრაფია ა.მიზანდარზე (თბილისი, 2021). გარდა ამისა, რედაქტირებული აქვს არაერთი ნაწარმოები, მის მიერ კლასიკური რეპერტუარის მრავალი ნაწარმოებისათვის დაწერილი კომენტარები შეიცავს მნიშვნელოვან მითითებებს პედალიზაციაზე, აპლიკატურაზე, დინამიკაზე, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი,რაც მან დატოვა, არიან მის მიერ აღზრდილი მუსიკოსები - თენგიზ ამირეჯიბი, ვანდა შიუკაშვილი, ედგარ დავლიანიძე, ნელი გაჩეჩილაძე, რუდოლფ კერერი, მარგარიტა ჩხეიძე, გულნარა ქავთარაძე და სხვები.

ანა თულაშვილს მიაჩნდა, რომ მოსწავლის წარმატებას განაპირობებდა ისეთი თვისებები, როგორცაა ნიჭიერება, ცოდნა, შრომისმოყვარეობა, შეუპოვარი ხასიათი და თვლიდა, რომ მხოლოდ ამ თვისებათა ერთობლიობა იძლეოდა სასურველ შედეგს, თუმცა, პირველ რიგში მაინც ადამიანის პიროვნულ თვისებებს გამოჰყოფდა და ამბობდა - “ვერასდროს განიმსჭვალე მოცარტისა და ბეთჰოვენის სულისკვეთებით, თუ პოტენციურად არ ფლობ შესატყვის კატეგორიებს, უზნეობა ვერასოდეს გაიგებს მსგავს იდეალებს“ (ე.დავლიანიძე, 2003:84).

ა. თულაშვილი 1956 წელს 82 წლის ასაკში გარდაიცვალა. თავის ცხოვრებისა 62 წელი მან პედაგოგიურ მოღვაწეობას დაუთმო.

2.2 კონსტანტინ იგუმნოვი (1873 – 1948)

რუსულმა საფორტეპიანო სკოლამ დიდი გავლენა მოახდინა მთელი მსოფლიოს მუსიკალურ კულტურაზე. რუსულ პედაგოგიკაში აყვავების ხანა აღმოჩნდა 1920-დან 1950-60 წწ. როდესაც მოსკოვის საფორტეპიანო სკოლის წარმომადგენლებად მოგვევლინენ ა. გოლდენვეიზერი, კ. იგუმნოვი, ს. ფეინბერგი, ჰ. ნეიჰაუზი და ლ. ნიკოლაევი.

მიუხედავად ამ მუსიკოსთა პიროვნული და პროფესიონალური სხვაობისა, მათი საშემსრულებლო მანერის და სწავლების განსხვავებულობისა, მათი მხატვრული და ესთეტიკური ღირებულებები გვაძლევს მე-20 საუკუნის რუსული საფორტეპიანო სკოლის სისტემური ერთიანობის აღქმის საფუძველს.

ამ სკოლის სრულიად გამორჩეული და უნიკალური მუსიკოსის - კონსტანტინ იგუმნოვის საფორტეპიანო სკოლა ერთ-ერთი ცნობილი და მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა მთელ მსოფლიოში. მის მრავალრიცხოვან ცნობილ აღზრდილ პიანისტთა შორის იყვნენ ისეთი მუსიკოსები, როგორებიც არიან ა. ბაბაჯანიანი, მ. გრინბერგი, ი. მილშტეინი, ი. ფლიერი. ლ. ობორინი, თ. ამირეჯიბი და სხვები.

თავად კ. იგუმნოვის პედაგოგები მოსკოვის კონსერვატორიაში იყვნენ ა. ზილოტი და ბ. პაბსტი (ფორტეპიანოს მიმართულებით), ს. ტანეევი, ა. არენსკი, მ. იპოლიტოვიჩი (მუსიკის თეორიისა და კომპოზიციის მიმართულებით), ვ. საფონოვი (კამერული ანსამბლის მიმართულებით). ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს იგუმნოვის მრავალმხრივი განათლება - იგი კონსერვატორიის პარალელურად სწავლობდა მოსკოვის უნივერსიტეტში თავდაპირველად იურიდიულ, შემდეგ კი ისტორიისა და ფილოლოგიის ფაკულტეტზე. კონსერვატორია 1894 წელს დაამთავრა ოქროს მედალზე, მალევე დაიწყო აქტიური საშემსრულებლო მოღვაწეობა და მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა მოქმედ პიანისტთა შორის.

მისი საკონცერტო გამოსვლებიდან უნდა გამოვყოთ მონაწილეობა რუბინშტეინის კონკურსზე ბერლინში, სადაც მან საგანგებო დიპლომი დაიმსახურა.

როგორი იყო მისი საშემსრულებლო სტილი? შემოქმედებითი პრინციპები?

დ. რაბინოვიჩი საინტერესოდ აღწერს ნაშრომში „შემსრულებელი და სტილი“ პიანისტთა სხვადასხვა ტიპებს (Рабинович, 2008). მისი აზრით, ძირითადად

შესწავლილია ვირტუოზული ტიპის პიანისტები, აქვე ახსენებს „ემოციური“ ტიპის პიანისტებს, რომელსაც ორ კატეგორიად ყოფს: ემოციურად აღტაცებული, რომელსაც ჰ. ნეიჰაუზსა და ს.ფაინბერგს მიაკუთვნებს და მეორე, მიდრეკილი ლირიზმისა და მედიტაციისკენ, რომლის წარმომადგენლად უდავოდ კ.იგუმნოვს მიიჩნევს.

ყველა მისი თანამედროვე საგანგებოდ აღნიშნავდა იგუმნოვის განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას ინსტრუმენტის მიმართ. ის ბგერების საშუალებით თითქოს დიალოგს მართავდა თითოეულ მსმენელთან. აი, რას წერდა გაზეთი „Советское искусство“ მის შესახებ 1933 წელს:

„იგუმნოვი სრულიად უნიკალური მოვლენაა. იგი აგრძელებს იმ პიანისტთა ხაზს, როგორებიც იყვნენ ფილდი, შოპენი, ანუ მიეკუთვნება იმ მუსიკოსთა რიცხვს, ვინც ყველაზე მეტად მიუახლოვდა ფორტეპიანოს სპეციფიკას, არ ეძებდა მასში საორკესტრო ეფექტებს და შეეცადა მისგან მიეღო ყველაზე რთული - მღერადობა. იგუმნოვი ამღერებს როიალს ისე, როგორც არავინ დღევანდელი დიდი მუსიკოსებიდან“.

პროფ. ი. მილშტეინის - იგუმნოვის მოწაფის მოგონებების თანახმად, ცოტას თუ უჭერდა ინსტრუმენტი ისე, როგორც კ.იგუმნოვს, მისი შეხება ინსტრუმენტთან იყო საოცრად რბილი, ფაქიზი და მოკლებული ყოველგვარ ფორსირებას.

„როდესაც ის (იგუმნოვი) უკრავდა, გეჩვენებოდა, თითქოს იმლებოდა ის რთულად გადასალახი ზღვარი, რაც ჩვეულებრივ ამორებდა შემსრულებელს პუბლიკისგან. მისი შესრულება აღიქმებოდა როგორც დიდი ხნის ნაცნობი, ახლობელი ადამიანის სერიოზული და გულითადი საუბარი“ (Коган, 1962:14).

იგუმნოვი ყოველ მუსიკალურ შესრულებას აღიქვამდა, როგორც ცოცხალ მეტყველებას, თხრობას დატვირთულს შინაარსით და როგორც ცნობილია, იგი ამ შინაარსის ანალოგს ყოველთვის ეძებდა გარკვეულ იდეებში, ისტორიულ ეპოქებში, რეალურ ცხოვრებაში.

საკმაოდ ფრთხილად ეკიდებოდა იგუმნოვი რეპერტუარის არჩევას. როგორც მისი თანამედროვეები და სტუდენტები იხსენებდნენ, არსად, შოპენსა და შუმანშიც კი, ისე კარგად არ ჩანდა იგუმნოვის დახვეწილი, კეთილშობილებით სავსე, შესრულების სისადავით გამორჩეული მანერა, როგორც ჩაიკოვსკის ნაწარმოებებში, თითოეული შტრიხი აღტაცების გამომწვევი იყო.

ამგვარად, იგუმნოვის საშემსრულებლო სტილი სრულიად ორიგინალური და თვითმყოფადი იყო. ის არასდროს აყოლია „მოდურ“ პიანისტურ სტილს, ყოველთვის რჩებოდა საკუთარი თავის, პრინციპების, შემოქმედებითი გემოვნებისა და არტისტული ინტუიციის ერთგული. მისი მოსწავლეების - მილშტეინისა და ფლიერის გადმოცემის თანახმად, იგუმნოვისთვის სრულიად უცხო იყო გარეგნული ეფექტები, რომლის სასარგებლოდ არასდროს დათმობდა მხატვრულ ჩანაფიქრს. მას არ უყვარდა არაფერი ზღვარგადასული და ზედმეტი, მისი შესრულების სტილი იყო სადა და ლაკონური.

სრულიად განსაკუთრებული ადგილი ეკავა იგუმნოვის რეპერტუარში შოპენის შემოქმედებას. იგი შოპენის ნაწარმოებების შესრულებისას კატეგორიულად უარყოფდა გარეგნული, ბრწყინვალე ვირტუოზულობის წარმოჩენას და ზედმეტ მგრძობელობას, რაც, მისი აზრით, სალონურ ელფერს სძენდა შოპენის შემოქმედებას. მისთვის ამ მხრივ შთაგონების წყარო ა.რუბინშტეინის მიერ შესრულებული შოპენი იყო, რომელიც დიდ ემოციურობასთან ერთად სისადავით გამოირჩეოდა.

კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ მან მუშაობა დაიწყო თბილისის მუსიკალურ სასწავლებელში (1898-1899), 1899 წელს კი გახდა მოსკოვის კონსერვატორიის პროფესორი, 1924-1929 წწ-ებში ეკავა მოსკოვის კონსერვატორიის რექტორის თანამდებობა. ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ 1917 წელს იგი შევიდა მუსიკალური საბჭოს შემადგენლობაში და სწორედ მისი აქტიური ჩარევით განხორციელდა არაერთი საგანმანათლებლო რეფორმა, კერძოდ, მოსკოვის კონსერვატორიაში გაიხსნა ესთეტიკის კურსი, კულტურის ისტორია, ლიტერატურის ისტორია და კამერული ანსამბლის კლასი.

კ.იგუმნოვს 1945 წელს მიენიჭა ლენინის ორდენი, 1946 წელს კი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება და სახელმწიფო პრემია, სტალინის პირველი ხარისხის პრემია.

ბოლო კონცერტი მოსკოვის კონსერვატორიის დიდ დარბაზში მან 1947 წლის 3 დეკემბერს დაუკრა. დაუკრა მიუხედავად იმისა, რომ არ გრძნობდა თავს კარგად და ექიმებისგანაც აკრძალული ჰქონდა სცენაზე გამოსვლა

სრულიად განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს მისი პედაგოგიური მოღვაწეობა. მის მოსწავლეთა შორის იყვნენ ისეთი დიდი მუსიკოსები, როგორებიც არიან ლ.ობორინი, ი.ფლიერი. ა. იოხელესი, ა.დიაკოვი, მ.გრინბერგი, თ.ამირეჯიბი და სხვები.

იგუმნოვის, როგორც პედაგოგისთვის, სრულიად უცხო იყო სწავლების ავტორიტარული სტილი, მისთვის გაკვეთილი, უპირველეს ყოვლისა, იყო შემოქმედებითი პროცესი. მის ყველა მოსწავლეს საერთო ჰქონდა ერთი - ფაქიზი დამოკიდებულება ინსტრუმენტის მიმართ. ფლიერი საუკეთესოდ აყალიბებს იგუმნოვის ძირითად პედაგოგიურ პრინციპს და აღნიშნავს, რომ მოსწავლეს არასწორ ნოტს უფრო აპატიებდა, ვიდრე ყალბ გრძნობას.

„ჩემი პედაგოგიური პრინციპები“ - წერდა იგი - „მჭიდრო კავშირშია ჩემს საშემსრულებლო პრაქტიკასთან, რაც მუდმივად იცვლება გემოვნების, გარემოს, საზოგადო შეხედულებების მიხედვით. ყოველივე ეს, თავისთავად აისახება იდეების გადმოცემის ხერხებში“ (Мильштейн Я. , 1975: 301).

ზოგადად, კ.იგუმნოვს მიაჩნდა, რომ ერთი კონკრეტული სისტემა არ არსებობს და ყოველთვის უკვირდა მუსიკოსების, ვინც „მიაგნო“ გარკვეულ სისტემას. მისი აზრით, შესრულებისა და სწავლების სისტემა საკმაოდ ცვალებადი იყო. როგორც მილშტეინი წერს (Мильштейн, 1975) იგუმნოვის პედაგოგიკის უნიკალურობა სწორედ მის მრავალფეროვნებაში და არა ერთი რომელიმე კონკრეტული სტილის არსებობაში იყო. იგი ყოველთვის არიგებდა სტუდენტებს, რომ მისგან აეღოთ ის, რაც სჭირდებოდათ და განევითარებინათ დამოუკიდებლად.

მისთვის მთავარი იყო ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესი, იგი ყოველთვის მისდევდა ლოგიკურ განვითარებას და ყოველგვარი გარეგანი ვირტუოზულობის გამოვლენის წინააღმდეგი იყო.

იგი სტუდენტებისგან ტექსტის უკიდურეს სიზუსტეს მოითხოვდა და ყოველგვარ „გადახრას“ ტექსტიდან ეწინააღმდეგებოდა. გაკვეთილის დროს ხშირად ამბობდა - „უნდა ვეცადოთ გავიგოთ, რატომ აქვს ავტორს მითითებული სწორედ ეს ნიუანსი, არ შეიძლება იმის გაკეთება, რაც თავში აზრად მოგვივა“ (Мильштейн, 1975: 306). ნაწარმოების აზრი ყოველთვის ბუნებრივი და ნათელი უნდა ყოფილიყო. ცნობილია,

ასევე, რომ მას არც რედაქტორის ზედმეტი ჩარევა არ მოსწონდა, თვლიდა, რომ ეს ხშირად აზიანებს ავტორისეულ ტექსტს.

მისი პედაგოგიური მეთოდი, ისევე როგორც სამემსრულებლო სტილი, უპირველეს ყოვლისა, მიზნად ისახავდა იდეის სადად, ბუნებრივად, თხრობითი ხასიათითა და მღერადი, კეთილშობილური ბგერით გადმოცემას.

ამას ასწავლიდა თავის სტუდენტებსაც. მას ნაწარმოებში სხვისთვის შეუმჩნეველი და უხილავი შრეების დანახვა შეეძლო. საგულისხმოა, რომ იგი მოსწავლეებს არა მხოლოდ მუსიკის სწორად აღქმასა და შეგრძნებაში ეხმარებოდა, არამედ ასწავლიდა გონების მუდმივ ჩართულობას სტრესულ სიტუაციაში იქიდან გამომდინარე, რომ სცენაზე მისი სტუდენტი ყოველთვის მზად ყოფილიყო მოულოდნელობისთვის.

მისი მოწაფეების მონაყოლიდან ჩანს, რომ იგუმნოვს არ უყვარდა, როდესაც სტუდენტი ბრმად მიჰყვებოდა და მისგან მექანიკურად იღებდა სასარგებლოს. ყოველ სტუდენტს ინდივიდუალურ გააზრებას სთხოვდა, არ მიიჩნევდა სწორად სტუდენტისთვის „მზა რეცეპტის“ მიწოდებას. სწამდა, რომ სტუდენტში არსებული ღირებულების გახსნას მის მიერ სწორი მიმართულების მიცემა ეყოფოდა. ალბათ ამიტომაც პედაგოგიური მოღვაწეობის ბოლო წლებში სულ უფრო უარყოფითად ეკიდებოდა გადაჭარბებულ დეტალიზაციას სტუდენტებთან მუშაობაში.

იგუმნოვი ძალიან კარგად იცნობდა მის ყველა მოსწავლეს, მათში კარგად შეეძლო დამალული შესაძლებლობების განჭვრეტა, მუდამ ცდილობდა ამ თვისებების წინ წამოწევას და არა მათ მიჩქმალვას საკუთარი პრინციპების სასარგებლოდ. იგი სტუდენტებში ანვითარებდა ჩაღრმავების, საკუთარი თავის მოსმენის, გააზრების თვისებებს. აქედან გამომდინარე, იგი თავისებურად უდგებოდა ყოველ მოწაფეს. პროგრამის არჩევისას საკმაოდ ფრთხილი იყო. არ უყვარდა ზედმეტად რთული ნაწარმოებების მიცემა, ვინაიდან მიაჩნდა, რომ მოსწავლე არ უნდა შესჭიდებოდა მისთვის ძალიან რთულ და გაუგებარ ამოცანებს, არ უყვარდა ასევე რეპერტუარის ხშირად გამეორება, თვალსაწიერის გაფართოების მომხრე იყო უფრო მეტად, არ აღიარებდა არანაირ ზედმეტ ორიგინალობას სტუდენტთა შესრულებაში. ცნობილია, რომ იგი საკმაოდ პრინციპული იყო შეფასებისას. იშვიათად თუ ამბობდა ისეთ

შეფასებას, როგორცაა - „კარგია“. მოწონების შემთხვევაში იტყოდა - „არაუშავს“, თუმცა ეს შეფასება ყველა მისი სტუდენტისთვის სიხარულის მომტანი იყო.

მისი სტუდენტები იხსენებენ, რომ იგუმნოვის კლასში შესვლისას ხვდებოდნენ სრულიად განსაკუთრებულ გარემოში, სხვა სამყაროში. ერთმანეთის გაკვეთილებს, ძირითადად, ყველა მისი სტუდენტი ესწრებოდა, მიუხედავად იმისა, იმ დღეს უკრავდნენ თუ არა. ასეთი შეკრებების დროს ისინი ხშირად მსჯელობდნენ და კითხვებსაც უსვამდნენ პედაგოგს. ხშირად ის მოწაფეებს შეკამათების საშუალებასაც აძლევდა - „ფიქრობ, ასე აჯობებს? შეიძლება“ - უთქვამს არაერთხელ (Мильштейн, 1975: 398). სტუდენტებისთვის ეს სიტყვები განსაკუთრებული თავდაჯერებულობის საბაზად იქცეოდა და პროცესის უშუალო მონაწილედ აგრძნობინებდა თავს. კ.იგუმნოვს ძალიან უყვარდა თავის მოწაფეებთან ამგვარი დიალოგი, განსჯა, ხუმრობა. როგორც მილშტეინი იხსენებს, მისი გაკვეთილების დროს იშლებოდა ზღვარი პედაგოგსა და მოწაფეს შორის.

პირველ გაკვეთილზე იგი მოსწავლეს მთლიანად მოუსმენდა, გაჩერებისა და შენიშვნების მიცემის გარეშე. აინტერესებდა, როგორ ჰქონდა მოწაფეს თავად ნაწარმოები გააზრებული. თავისთავად, ნაწარმოები სტუდენტს პირველივე გაკვეთილზე ზეპირად უნდა შეესრულებინა. იგი გაკვეთილზე ნოტებით შესრულების წინააღმდეგი იყო. მოსმენის შემდეგ მუშაობა სხვადასხვაგვარად იწყებოდა მოსწავლის მონაცემებიდან გამომდინარე. ძირითადად, თავდაპირველი შენიშვნები ეხებოდა ზოგად იდეას და შემდეგ იწყებოდა დეტალებზე მუშაობა. იგი ხშირად აჩვენებდა თვითონ. მისი შენიშვნები ეხებოდა ნაწარმოების მთავარი იდეის, შინაარსის გახსნასა და ამოცნობას, ბგერას და აქედან გამომდინარე ტექნიკურ ხერხებს. როგორც წესი, ზედმიწევნით დეტალურად მუშაობდა ყველა პატარა ნიუანსზე. არაერთხელ მას ძალიან დიდი დრო დაუთმია სულ პატარა ფრაზისთვის, რომელსაც შემდეგ მთელი ნაწარმოები შეუცვლია. მაგალითად, ლ.ობორინი ხშირად იხსენებდა, როგორ მიუტანია პირველ გაკვეთილზე კ.იგუმნოვისთვის ბეთჰოვენის ერთ-ერთი სონატა და ძალიან დიდი დრო მხოლოდ ერთ ფრაზაზე მუშაობისთვის დაუთმიათ, თუმცა, სასურველი შედეგის მიღწევისთანავე მთელი სონატა სხვაგვარად აჟღერებულა.

როგორც ი.მილშტეინი იხსენებს, კონსტანტინ იგუმნოვი, ძირითადად, აჩვენებდა მეორე როიალთან და ამ ჩვენებას უდიდესი მხატვრული გავლენა ჰქონდა. ი.მილშტეინის აზრით, მას, ვისაც კ.იგუმნოვი კლასში არ მოუსმენია, წარმოდგენაც კი არ ჰქონდა მისი ბგერის ოსტატობაზე.

კ.იგუმნოვის სწავლების ერთ-ერთი ძირითადი მეთოდი იმაში მდგომარეობდა, რომ იგი აუცილებლად მოითხოვდა მოწაფისგან მის მიერ ნაჩვენების კლასშივე ათვისებასა და გათავისებას. თუკი იგი გრნობდა, რომ სტუდენტს ესმის მისი, იგი დაულალავად აჩვენებდა მას ამა თუ იმ ადგილს. სწორედ ამ დროს იგი კიდევ და კიდევ ითხოვდა მოწაფისგან ამ ადგილის გამეორებას. თავისთავად, ეს მოწაფისგან დიდ ენერჯიასა და გამძლეობას მოითხოვდა. თუკი კ.იგუმნოვი ხედავდა, რომ მოწაფე ნაკლებად აღიქვამდა მის მიერ მიწოდებულს, იგი რამდენიმე შენიშვნით შემოიფარგლებოდა და მალე ამთავრებდა გაკვეთილს. იგივე ხდებოდა, თუ მოსწავლე არ იყო კარგად მომზადებული. იგი არ ებრძოდა მოსწავლის თავისებურ, თუმცა მისთვის მიუღებელ შეხედულებას, მაგრამ აუცილებლად აჩვენებდა როგორ უნდა ყოფილიყო აზრი. ზოგადად, მას არ ახასიათებდა შენიშვნის კატეგორიული ფორმით მიცემა. ძალიან ხშირად თავის „ძიებებში“ მოსწავლესაც ჩართავდა ხოლმე.

საინტერესოა, რომ ერთიდაიგივე ნაწარმოები მას სხვადასხვა სტუდენტისთვის შეიძლებოდა სრულიად სხვაგვარად ეჩვენებინა, რადგან მის წინაშე სხვადასხვა მონაცემის ადამიანი იჯდა.

ბგერაზე მუშაობისას ხშირად მიმართავდა პოეტურ სახეებს, ეს სახეები უშუალოდ გაკვეთილზე, სტუდენტის თვალწინ, იმ მომენტში იხადებოდა, თავისთავად, ამასთან ერთად, აუცილებლად აჩვენებდა.

მოწაფის ინდივიდუალობიდან გამომდინარე, იგი მასზე მოქმედებდა ან შინაარსის გახსნის რაციონალური გზით ან ემოციური საწყისით. ხანდახან იგი მასთან ერთად უკრავდა კიდევ, რომ უფრო მეტად გაეღვიძებინა ემოციური მდგომარეობა, ხანდახან დირიჟორობდა (განსაკუთრებით იმ შემთხვევებში, თუ მოსწავლე უფრო ინერტული იყო).

გაკვეთილზე იხნებოდა ნაწარმოების ქვეტექსტი, ინიშნებოდა კულმინაციური მომენტები, ყალიბდებოდა დრამატურგია, სწორი ტემპი, პედალიზაციის ხერხები,.

დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა იგი აპლიკატურას., თითების განლაგებას კლავიატურაზე, მათ მორგებას მუსიკალურ ქსოვილთან. მოითხოვდა ხელების ბუნებრივ, ელასტიურ, მოქნილ მდგომარეობას. დიდი ყურადღება ეთმობოდა Legato-ს შესრულებას (თითი მაქსიმალურად დიდხანს ეჭირა და მხოლოდ ბოლო მომენტში იხსნებოდა). პედალზე მუშაობისას ძირითადად ყურადღება ექცეოდა დაჭერის სიღრმეს, დაგვიანებული პედალის დროში სწორად შეგრძნებას, ნახევარპედალს. ამ შემთხვევაშიც იგი სტუდენტის ინდივიდუალობიდან გამომდინარეობდა. ზოგის პედალი ზედაპირული მიაჩნდა, ზოგს კი უფრო ღრმა პედალს სთხოვდა.

თუმცა, ისევ და ისევ, ყველაზე მნიშვნელოვანი მის მეთოდოლოგიაში იყო ბგერაზე მუშაობა, მისი შეფერილობა, ხარისხი, მრავალფეროვნება, „დარტყმითი“ ბგერის დამღევა, მოითხოვდა გრძელ და მღერად ბგერას. არასდროს მოსწონდა, როდესაც მასშტაბური დაკვრისას სტუდენტი ბგერის ხარისხს, მის მღერადობას ივიწყებდა.

ცხადია, მრავალფეროვანი იყო კ.იგუმნოვის მოსწავლეთა რეპერტუარი და ყველა დროისა და სტილის ნაწარმოებებს მოიცავდა, თუმცა, ჭარბობდა რომანტიკოს კომპოზიტორთა ნაწარმოებები. აღსანიშნავია, რომ მისი პედაგოგობის სხვადასხვა წლებში რეპერტუარის მიმართ დამოკიდებულებაც იცვლებოდა. მის კლასში იკვრებოდა ბეთჰოვენის ყველა სონატა და შოპენის თითქმის ყველა ნაწარმოები. ფ.ლისტის ქმნილებებიდან ხშირად იკვრებოდა როგორც პოპულარული ნაწარმოებები (სონატები ან „მეფისტო-ვალსი“), ასევე სხვადასხვა ტრანსკრიფციები. დიდი ადგილი მის სტუდენტთა რეპერტუარში ეკავა რუს კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს - ჩაიკოვსკი, მუსორგსკი, რახმანინოვი, პროკოფიევი, შოსტაკოვიჩი. კ.იგუმნოვი ხშირად ატარებდა კლასის კონცერტების ციკლს, რომელიც სწორედ რუს კომპოზიტორთა შემოქმედებას ეძღვნებოდა.

კიდევ ერთი ფაქტია აღსანიშნავი - მისი პედაგოგიური მოღვაწეობის ყველა დროში იგუმნოვი აუცილებლად მიიჩნევდა ეტიუდებზე მუშაობას და დიდ ყურადღებას აქცევდა მათ ხარისხიან შესრულებას როგორც ტექნიკური, ასევე მხატვრული თვალსაზრისით. ყოველთვის ურჩევდა მოსწავლეს ეტიუდის ჯერ ნელ ტემპში მეცადინეობას და მხოლოდ შემდეგ ტემპის მომატებას.

მასთან კლასში ყოველთვის შემოქმედებითი აურა იყო, თუმცა ამასაც თავის განვითარების ეტაპი ჰქონდა. როგორც თვითონ იხსენებდა, ძველი ყაიდის პედაგოგები ხშირად სტუდენტს მშრალად მის მიერ ნაჩვენების გამეორებას სთხოვდნენ, ახსნის გარეშე. დროთა განმავლობაში კი სიტყვებმა დიდი მნიშვნელობა შეიძინა და უპირატესი გახდა ნაწარმოებისადმი გააზრებული მიდგომა. მისი აზრით, მას ერთ-ერთი, რაც ამაში დაეხმარა, იყო მისი დამოკიდებულება კამერული მუსიკის მიმართ. მიაჩნდა, რომ სხვადასხვა ინსტრუმენტალისტთან და ვოკალისტებთან ურთიერთობა აფართოებს შემსრულებლის ხედვას, ამბობდა რომ კამერულ მუსიკაში დიდი მნიშვნელობა აქვს სხვა შემსრულებლის გონებითა და გულით გაგებას, ეს კი ხშირად გვეხმარება საკუთარი მიდრეკილებებისა და სურვილების უკეთ გააზრებაში.

რაც შეეხება მის რჩევებს მეცადინეობასთან დაკავშირებით, იგი თვლიდა და მოუწოდებდა სტუდენტებს ემეცადინათ იმდენი, რამდენიც შეეძლოთ, რამდენიც უნდოდათ და რამდენის ძალაც შესწევდათ. არ იყო მომხრე მექანიკური მრავალსაათიანი მეცადინეობისა, თუმცა იმასაც ხშირად იმეორებდა, რომ ერთი და ორი საათი არ იყო საკმარისი მიზნის მისაღწევად.

ხშირად ურჩევდა მოწაფეებს ცალ-ცალი ხელით დაკვრას არა მხოლოდ სახლში, არამედ ხანდახან კლასშიც, რადგან მიაჩნდა, უკიდურესად მნიშვნელოვანი იყო სათითაოდ ყველა ხმის გაგება, რაც შესაძლებელია მხოლოდ ცალ-ცალი ხელით მეცადინეობის შემთხვევაში. ტექნიკური ადგილების დამუშავებას იგი მოითხოვდა piano-სა და pianissimo-ზე, მღერადად, ზედმეტი ფორსირებისა და ხმამაღალი ბგერის გარეშე, ურთულეს პასაჟზე მუშაობისასაც კი თითები უნდა ყოფილიყო თავისუფალი, ბუნებრივი.

ტექსტის ზეპირად დასწავლისას იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ინსტრუმენტის გარეშე, ნოტებით მუშაობას და ტექსტის არა მექანიკურად, არამედ გააზრებულად დაზეპირების მომხრე იყო.

და ბოლოს, მისი მეთოდის ძირითადი არსი მდგომარეობდა საქმის მიმართ სერიოზულ, გააზრებულ დამოკიდებულებაში, მაღალი მიზნების დასახვაში. იგი თვლიდა, რომ უმჯობესია სრულყოფილად ნაკლების გაკეთება, ვიდრე უხარისხოდ - მეტის. ერთ-ერთ ყველაზე მთავარ პრინციპად კი დაუღალავი შრომა მიაჩნდა. იგი

სტუდენტებს ასწავლიდა უმთავრესს - არასდროს დაკმაყოფილებულიყვნენ მიღწეულით, ყოფილიყვნენ მიზანდასახული და პრინციპული თავიანთ ხედვებში. მისი სწავლების მეთოდთა კი ერთ-ერთ უმთავრეს მიზანს ემსახურებოდა - ესწავლებინა თითოეული მოწაფისთვის დამოუკიდებლად აზროვნება და მუშაობა, ესწავლებინა მათთვის საკუთარი შესრულებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულება.

2.3 ლევ ობორინი (1907-1974)

კონსტანტინ იგუმნოვის მოწაფეთა შორის სრულიად გამორჩეული იყო რუსული საფორტეპიანო სკოლის კიდევ ერთი დიდი წარმომადგენელი - ლევ ობორინი, რომელთანაც კ.იგუმნოვის გარდაცვალების შემდეგ სწავლობდა თენგიზ ამირეჯიბი.

ლევ ობორინმა ნამდვილად აითვისა ყველაზე ღირებული თავის პედაგოგისგან და თავის მხრივ ახალი, თანამედროვე ელფერიც შესძინა.

ლ.ობორინმა გამორჩეული საფორტეპიანო სკოლა შექმნა. მის სახელთან დღესდღეობით მის მიერ აღზრდილ დიდ მუსიკოსთა მთელი თაობებია დაკავშირებული - თ. ამირეჯიბი, ვ. აშკენაზი, მ. ვოსკრესენსკი, ე. ნოვიცკაია, ბ. ბერმანი და სხვები.

მუსიკით სერიოზულად მეცადინეობა დაიწყო ე.გნესინას კლასში, რომლის პედაგოგიური მეთოდი გამორჩეოდა იმით რომ სავარჯიშოებს, გამებს, ეტიუდებს უდგებოდა არა როგორც მექანიკურ ტექნიკურ სამუშაოს, არამედ როგორც მხატვრულ ნიმუშს, სადაც ყურადღება ექცეოდა ბგერასა და ნიუანსებს. ამის გამო, ალბათ, ამგვარ ტექნიკურ სამუშაოს დიდი ადგილი ეკავა ლ.ობორინის მოღვაწეობაშიც. ე.გნესინას ერთ-ერთი პედაგოგიური ნიუანსი იმაშიც მდგომარეობდა, რომ ის ითხოვდა ყველა სტუდენტისგან გავლილი რეპერტუარის კარგად დამახსოვრებას და ნებისმიერ დროს მათი შესრულებისთვის მზაობას. ეს, თავისთავად, ძალიან სასარგებლო იყო მისი მოსწავლეებისთვის და მათ მეხსიერებას კარგად ანვითარებდა. გნესინა მკაცრად მიჰყვებოდა ვ.საფონოვის მიერ განვითარებული საფორტეპიანო მეცადინეობის პრინციპებს, მას კარგად ახსოვდა ასევე ბუზონის გაკვეთილები. გნესინას რეპერტუარში გამორჩეული და დიდი ადგილი ეკავა კლასიკოსთა - ბახის, ჰაიდნის, მოცარტის,

რომანტიკოსთაგან კი მენდელსონის, შუმანის, შუბერტის, ლისტისა და შოპენის ნაწარმოებებს.

ფორტეპიანოს პარალელურად ლ.ობორინი გატაცებული იყო მუსიკის წერიტაც და კომპოზიციას ა.გრეჩანინოვის კლასში სწავლობდა. იგი ყოველთვის აღმაფრენით იხსენებდა ინსტრუმენტთან საკუთარი იმპროვიზაციებით გატარებულ საათებს, როგორც ყველაზე ბედნიერ დროს. მოგვიანებით ის თავის საკომპოზიციო გამოცდილებას იხსენებს, როგორც მნიშვნელოვან ნაბიჯს თავის საშემსრულებლო ხელოვნების განვითარებაში. მას მიაჩნდა, რომ მისი, როგორც კომპოზიტორის, გამოცდილება ეხმარებოდა უკეთ გაეგო ნებისმიერი სხვა ნაწარმოების ფორმა, შინაარსი, თვლიდა, რომ ამ გამოცდილების შედეგად უკეთ წვდებოდა რთული ინტონაციურ-ჰარმონიული მასალის შინაარსს და მელოდიური ხაზის განვითარების ლოგიკას.

1921 წელს, გნესინების მუსიკალური სკოლის ბრწინვალედ დამთავრების შემდეგ მან მოსკოვის კონსერვატორიის ორ ფაკულტეტზე - საფორტეპიანოსა და საკომპოზიციოზე ჩააბარა. ფორტეპიანოს მიმართულებით სწავლა კ. იგუმნოვის, ხოლო კომპოზიციის - ნ. მიასკოვსკის კლასში გააგრძელა.

კ.იგუმნოვის ინტელექტმა, ინდივიდუალობამ, დახვეწილმა პედაგოგიურმა მეთოდიკამ გადაწყვეტი როლი ითამაშა ობორინის სტილის ჩამოყალიბებაში.

კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში იგი დიდ რეპერტუარს გადიოდა და სისტემატურად გამოდიოდა კონცერტებზე. მისი პროგრამა უმეტესად მოიცავდა შოპენის, შუმანის, რახმანინოვის ნაწარმოებებს.

ლ.ობორინის შესრულებას გამოარჩევდა ნაწარმოების გააზრების სიღრმე, კარგად ჩამოყალიბებული ფორმა, ემოციური და რაციონალური საწყისების ბალანსი, სრულყოფილი ტექნიკა, მისი პედაგოგის - კ.იგუმნოვის მსგავსად იგი კატეგორიული წინააღმდეგი იყო ყოველგვარი არტისტული ეგოცენტრიზმის და უპირატესობას გამოხატვის ბუნებრიობასა და უშუალობას ანიჭებდა.

„ტრიუმფალური“ უწოდეს მის სადიპლომო გამოსვლას, რომლის პროგრამა შედგებოდა ბეთჰოვენის სონატის (თხზ.106), შოპენის მე-4 ბალადის, სკრიაბინის მე-5 სონატის, ლისტი-ბუზონის ფანტაზიის (მოცარტის „ფიგაროს ქორწინების“ თემაზე) და პროკოფიევის მესამე კონცერტისაგან.

კონსერვატორიის დამთავრების შემდეგ სამხატვრო საბჭოს გადაწყვეტილებით ლ.ობორინის სახელი ოქროსფერი ასოებით ამოტვიფრეს კონსერვატორიის მცირე დარბაზის ფოიეს თეთრ მარმარილოს დაფაზე.

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ლ.ობორინის მიერ პირველად შესრულებული ქართული ნაწარმოებები: ა.ბალანჩივაძის მესამე საფორტეპიანო კონცერტი (მოსკოვსა და ლენინგრადში 1936 და 1946 წწ.-ში) და ო.თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტი თბილისში (1951 წ.). იგი იყო ასევე ა.ხაჩატურიანის საფორტეპიანო კონცერტის პირველი შემსრულებელი. ლ.ობორინი ხშირად ასრულებდა სხვა თანამედროვე კომპოზიტორთა-მიასკოვსკის, პროკოფიევის (პირველი სავიოლინო სონატა დ.ოისტრახთან ერთად) და დ.შოსტაკოვიჩის ნაწარმოებებს.

ცნობილია, რომ როდესაც გამოცხადდა შოპენის პირველი საერთაშორისო კონკურსი ვარშავაში (1927) და კ.იგუმნოვმა ლ.ობორინს შესთავაზა მონაწილეობის მიღება, დარჩენილი იყო მხოლოდ სამი კვირა, თუმცა ლ.ობორინმა მთელი პროგრამა მარტივად ისწავლა და მოამზადა. მასთან ერთად კონკურსში მონაწილეობდნენ დ.შოსტაკოვიჩი და გ. გინზბურგი.

საბჭოთა საშემრულებლო ისტორიაში ეს იყო შოპენის სახელობის პირველი კონკურსი და თავის ნიჭისა და ოსტატობის წყალობით ლ.ობორინი გახდა პირველი პრემიის ლაურეატი. ცნობილია, რომ ამ კონკურსზე ლ.ობორინზე უფრო ძლიერი შემსრულებლებიც იყვნენ ტექნიკური თვალსაზრისით, თუმცა ჟიურიმ უპირატესობა მიანიჭა მის დამოკიდებულებას შოპენის მუსიკის მიმართ, სისადავეს, ფორმის შეგრძნებას და ბგერის მაღალ კულტურას. ცნობილი პოლონელი კომპოზიტორი კ. შიმანოვსკი მის შესახებ აღფრთოვანებული ამბობდა: „ეს ფენომენია! ჩვენ მას უნდა ვეთაყვანოთ, ვინაიდან იგი ქმნის სილამაზეს“ (Оборин, 1977: 160).

შოპენის კონკურსის შემდეგ ობორინს ხშირად მოიხსენიებდნენ, როგორც „შოპენისტ“, თუმცა თავად იგი გაურბოდა ამ შეფასებას და ცდილობდა დაემტკიცებინა, რომ თანაბრად ფლობდა ასევე სხვა კომპოზიტორთა - ჰაიდნის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, ბრამსის ნაწარმოებთა შერულებისათვის საჭირო უნარ-თვისებებს.

20-იანი წლების ბოლოს, 30-იანი წლების დასაწყისში საბჭოთა კავშირში გასტროლებზე ჩამოდიოდნენ მსოფლიო მნიშვნელობის მუსიკოსები, ისეთები როგორებიც იყვნენ ო.კლემპერერი, ა.შნაბელი, ა.კორტო, ე. პეტრი, მევიოლინეები ი.ხეიფეცი, ე.ციმბალისტა, მომღერლები ე.ბანდროვსკაია, მ.ანდერსონი და სხვები. იმისათვის, რომ რუს მუსიკოსებს სათანადო ადგილი დაემკვიდრებინათ ამ მუსიკოსთა შორის და საერთაშორისო ასპარეზზე გასულიყვნენ, მათ გარკვეულწილად უნდა გადაეხედათ თავიანთი მუშაობის მეთოდისთვის, გამოემუშავებინათ ინდივიდუალური, მკვეთრად ჩამოყალიბებული სტილი. ეს სამუშაო წარმატებით განახორციელა რამდენიმე მუსიკოსმა. მათ შორის ერთ-ერთი უპირველესი, რა თქმა უნდა, იყო ლევ ობორინი.

როგორც ცნობილია, ობორინის შემოქმედებითი ცხოვრება მრავალფეროვნებით გამოირჩეოდა. მრავალრიცხოვან სოლო საფორტეპიანო რეპერტუართან ერთად იგი ხშირად ასრულებდა კამერულ მუსიკას, ძირითადად მის მუდმივ პარტნიორებთან - დ.ოისტრახთან და ს.კნუშევიცკისთან ერთად. საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს მისი და ოისტრახის მიერ ბეთჰოვენის ათივე სონატის ჩანაწერი, ს.კნუშევიცკისთან ერთად გამორჩეული იყო მათ მიერ შესრულებული რახმანინოვის სავიოლონჩელო სონატა, ასევე გრიგის, ბრამსის სონატები, ტრიოებს შორის კი ჩაიკოვსკის, რახმანინოვის, რაველის, ბეთჰოვენის ტრიოები, შუბერტის ტრიოს ჩანაწერისათვის ტრიო ლ.ობორინის, დ.ოისტრახისა და ს.კნუშევიცკის შემადგენლობით ფრანგული ჩამწერი აკადემიის მიერ უმაღლესი პრემიით დაჯილდოვდა. ტრიოს წარმატებული მოღვაწეობა შეწყდა მას შემდეგ, რაც 1963 წელს მოულოდნელად გარდაიცვალა სვიატოსლავ კნუშევიცკი.

ლ.ობორინი გარკვეული პერიოდის მანძილზე ასწავლიდა კამერულ მუსიკას კონსერვატორიაში. იგი გატაცებული იყო ასევე აკომპანიმენტით (გამოდიოდა ვოკალისტებთან, ინსტრუმენტალისტებთან ერთად) და საფორტეპიანო ლიტერატურის რედაქტირებით (მას ეკუთვნის არაერთი ნაწარმოების რედაქტირება მილშტეინთან ერთად), ეკუთვნის არაერთი საინტერესო ნაშრომი საშემსრულებლო ხელოვნების შესახებ, თუმცა, დროთა განმავლობაში იგი სულ უფრო მეტად გაიტაცა პედაგოგიურმა მოღვაწეობამ.

1930 წლიდან ლ.ობორინი გახდა საფორტეპიანო კლასის დოცენტი (თავდაპირველად როგორც კ.იგუმნოვის ასისტენტი), ცოტა ხანში პროფესორის წოდება მიიღო, კ.იგუმნოვის გარდაცვალების შემდეგ კი ლ.ობორინს ჩააბარეს საფორტეპიანო კათედრა (მას გარკვეული პერიოდის მანძილზე ასისტენტობას უწევდნენ ი. მილშტეინი, მ. ვოსკრესენსკი, ე. ვირსალაძე).

მან ძალევე შემოიკრიბა გარშემო ნიჭიერ სტუდენტთა ჯგუფი. ახალგაზრდები აღმერთებდნენ მას და მისგან ცოდნის მიღებას მოწყურებულნი იყვნენ. ისინი იხსენებენ, თუ როგორი თავდადებით მუშაობდა ლ.ობორინი სტუდენტებთან, არ იშურებდა ძალებსა და დროს. მისი ერთ-ერთი მოსწავლე - ტ. კრავჩენკო იხსენებს, რომ ხანდახან გაკვეთილი რამდენიმე საათიც კი გრძელდებოდა. მხატვრული სახეების მიხედვით ლ.ობორინი ამას ვერც კი ამჩნევდა. მისი გაკვეთილები სიხარულით სავსე იყო სტუდენტებისთვის. მას შეეძლო ახალგაზრდისთვის ახალი ძალების შთაბერვა, იმედისა და ახალი შემოქმედებითი იმპულსის მიცემა. სტუდენტები ყოველთვის გრძნობდნენ მათ მიმართ პედაგოგის კეთილგანწყობას, მათ შესაძლებლობებში რწმენას.ობორინი იშვიათადად აქებდა, ხმასაც იშვიათად უწევდა. რეპერტუარის არჩევისას იგი უფრო მეტად მოსწავლის სუსტ მხარეს ითვალისწინებდა და არა ძლიერს. დიდი რაოდენობით გადიოდა სტუდენტებთან (განსაკუთრებით პირველ კურსზე) ბახის, მოცარტის, ბეთჰოვენის, შუბერტის ნაწარმოებებს. დიდი ადგილი ეკავა მის სტუდენტთა რეპერტუარში ასევე რახმანინოვის, ლისტის ვირტუოზულ მუსიკას.

მისი პედაგოგის – კ. იგუმნოვის მსგავსად – ლ.ობორინი არასოდეს თვლიდა, რომ მას ეკუთვნოდა სწავლების კონკრეტულად შემუშავებული, ჩამოყალიბებული მეთოდიკა. „მე, ისევე როგორც ჩემს პედაგოგს - კ. იგუმნოვს, არასოდეს მქონია პრეტენზია, რომ შემექმნა სწავლების დასრულებული, კომპაქტური, თვითმყოფადი სისტემა“- ამბობდა იგი (Биглер, 2004: 14) თუმცა, ცხადია, რომ ასეთ პედაგოგიურ წარმატებას ვერ მიაღწევდა, რომ არა მკვეთრად ჩამოყალიბებული მუსიკალურ-პედაგოგიური პრინციპები.

ეს პრინციპი მდგომარეობდა შემდეგში - ის არასდროს მისდევდა საკმაოდ გავრცელებულ მიდგომას, რომლის ძირითადი არსი ტექნიკური სირთულეების დაძლევა იყო. მისი თვალსაწიერი საკმაოდ ფართო და მრავალფეროვანი იყო და

არასდროს ისახავდა უპირველეს მიზნად სტუდენტის ტექნიკური პრობლემების გადაჭრას. მისი მიზანი ყოველთვის იყო სტუდენტის ესთეტიური, შინაგანი მხარის განვითარება და თვლიდა რომ პედაგოგს ძალიან დიდი გავლენა აქვს მოსწავლის არა მხოლოდ პროფესიონალური, არამედ პიროვნული ღირებულებების ჩამოყალიბებაში.

სწავლა ლევ ობორინის კლასში აყალიბებდა სტუდენტის ფაქიზ შინაგან სამყაროს, ექვემდებარებოდა რა მთლიანად კომპოზიტორის ჩანაფიქრს და კატეგორიულად გამორიცხავდა გარეგნულ ორიგინალობას, თუმცა, როგორც ამბობენ, ეს ხდებოდა არა სიტყვიერი დარიგებებისა და მოწოდებების ფონზე, არამედ ნაწარმოების შინაარსზე რეალური სამუშაოდან გამომდინარე.

ლ.ობორინი თვლიდა, რომ დიდი მნიშვნელობა აქვს სტუდენტის ცოდნას ნაწარმოების ფორმის, ჰარმონიის, ისტორიისა და ეპოქის შესახებ და ამაზე ხშირად საუბრობდა კლასში, ასევე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მოსწავლის მუსიკალური ფანტაზიის განვითარებას (მუსიკალური ფანტაზიის მნიშვნელობაზე ხშირად საუბრობდა თენგიზ ამირეჯიბი, რაზეც მოგვიანებით ვისაუბრებთ), ხატოვნად, თითქმის ილუსტრირებულად ქმნიდა ამა თუ იმ სახეს ნაწარმოებზე საუბრისას და ეს ძალიან იტაცებდა სტუდენტებს. ამ მხრივ იგი შეიძლება ჩაითვალოს ჰ. ნეიჰაუზის, ნ. რუბინშტეინისა და თავისთავად, მისი უშუალო პედაგოგების ტრადიციების მიმდევრად.

ცნობილია, რომ ლ.ობორინი სტუდენტს ინტერპრეტაციის თავისუფლებას აძლევდა და ამ მხრივ ცდილობდა ახალგაზრდა მუსიკოსი მასში შემოქმედებითი მხარე განეითარებინა. იგი ძალიან მოქნილად ცვლიდა სწავლების ტაქტიკას სტუდენტის შესაძლებლობებიდან გამომდინარე. მისი ამოცანა იყო აღეზარდა თავისუფალი და მრავალმხრივი მუსიკოსი, რომელიც არ იყო შემოფარგლული მხოლოდ სოლო საფორტეპიანო მუსიკით. როგორც ზემოთ ვახსენეთ, თავად მოღვაწეობდა არამხოლოდ როგორც შემსრულებელი სოლისტი, არამედ ანსამბლისტი, პედაგოგი, რედაქტორი, ამის გარდა ის მრავალი წელი ასრულებდა მოსკოვის კონსერვატორიის საფორტეპიანო კათედრის გამგის მოვალეობას.

ის ამ მხრივ ახალგაზრდებს ერთგვარ მაგალითს აძლევდა იმისა, თუ როგორ შეუძლია მრავალმხრივ განვითარებულ მუსიკოსს წარმატებული ადაპტირება ყველანაირ სიტუაციაში.

თავის ნაშრომებში იგი ბევრს წერდა მისი შეხედულებების შესახებ საშემრულებლო ხელოვნებაზე, განიხილავდა პედაგოგიურ პრობლემებს.

განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა ტექნიკაზე საუბარს. ზოგადად, ტექნიკურ სამუშაოს დიდ დროს უთმობდა როგორც თავის საშემსრულებლო, ასევე პედაგოგიურ მოღვაწეობაში. ცნობილია, რომ მას ახალგაზრდობაში ტექნიკის მხრივ სრულიად უნიჭოდ მიაჩნდა თავი და თვლიდა, რომ ამ მხრივ ძალიან ბევრი აკლია სრულყოფილებამდე, ამიტომ გარკვეული პერიოდის მანძილზე იგი საათობით მეცადინეობდა გამებსა და ეტიუდებს (ჩერნის, კესლერის ეტიუდებს, ჰანონის სავარჯიშოებს), ხოლო შემდეგ ნაწარმოებებს, რომლებიც ტექნიკური სრულყოფისათვის მიაჩნდა საჭიროდ, მაგალითად შუმანის ტოკატა, ბახის ფუგები, ასევე ბახის ინვენციები ოქტავებში, პაგანინი-ბრამსი და სხვა. თუმცა, დაახლოებით ერთი წლის მანძილზე ასეთი მუშაობის შემდეგ იგი მივიდა დასკვნამდე, რომ ასეთი სამუშაო საკმაოდ მონოტონურია, მოწყვეტილი მხატვრულ მუშაობას და გარკვეულწილად მექანიკურ სახეს ატარებს. იგი აღნიშნავს, რომ ტექნიკაზე საუბარი საკმაოდ პირობითია: შეუძლებელია თითების გამოყოფა მაჯისგან, მხრისგან, ადამიანის მთელი სხეულისგან.

საზოგადოდ, ტექნიკა, რა თქმა უნდა, ყოველთვის იქცევდა და მიიქცევს პიანისტთა განსაკუთრებულ ყურადღებას. არებობს სხვადასხვა პიანისტური სკოლა, შესაბამისად, არსებობს სხვადასხვა შეხედულებები ტექნიკურ ამოცანათა გადაჭრის გზებზე. ლ.ობორინი თვლიდა, რომ მას არ გააჩნდა კონკრეტულად ჩამოყალიბებული სისტემა ამის თაობაზე. იგი თვლიდა, რომ ტექნიკა არის გზა, რისი დაძლევაც გზადაგზა უწევს პიანისტს მისი საინტერესო და მრავალფეროვანი მუშაობის დროს ნაწარმოების შინაარსზე, ფორმაზე, ჟღერადობასა და პედალიზაციაზე. ეს ყველაფერი წარმართავს პიანისტის მუშაობას ტექნიკაზე. ლ.ობორინს მიაჩნდა, რომ მუსიკა და ტექნიკა განუყოფელ კავშირშია ერთმანეთთან, რომ ნაწარმოების მხატვრულ სახეზე მუშაობა არანაკლებ ენერგიასა და ყურადღებას მოითხოვს, ვიდრე მუშაობა ტექნიკაზე, რომ ტექნიკა არაფერია მხატვრული ჩანაფიქრის გარეშე.

ცნობილია, რომ თვითონ ობორინი ხშირად მეცადინეობდა ასევე მის მიერ დაწერილი სავარჯიშოებით სხვადასხვა ტექნიკური სირთულეების გათვალისწინებით. იგი თვლიდა, რომ პიანისტის ტექნიკის წარმატებით განვითარებისთვის, პირველ რიგში, უმთავრესი იყო ფსიქოფიზიკური თავისუფლება და ამასთან კავშირში უკვე - სრული თავისუფლების და კომფორტის შეგრძნება, თავდაჯერებულობა, თუმცა, მიაჩნდა, რომ სრული თავისუფლება ადამიანს შეიძლება მხოლოდ სრული უმოძრაობის დროს ჰქონდეს, ამიტომ თავისუფლების შეგრძნების აზრს საჭიროებისას სწორი კუნთების მუშაობაში ხედავდა.

ლ.ობორინის აზრით, არსებობს რამდენიმენაირი „კარგი ხელები“ - სიდიდით, თითების სიგრძით, მაჯის სიფართოვით. მიაჩნდა, რომ ყველანაირ, არადაჭიმულ, თავისუფალ ხელს თავისი უპირატესობა აქვს. ის ხშირად საუბრობდა როიალთან ჯდომის მანერაზე - პიანისტი უნდა იჯდეს სწორად, მოხერხებულად და მშვიდად, უნდა იგრძნოს თავის ღერძი, იგრძნოს, რომ მთავარია ხერხემალი, რომელიც უნდა იყოს სწორი და ელასტიური, მხრები უნდა იყოს ჩამოშვებული და თავისუფალი.

ტექნიკაზე მუშაობისას, ლ.ობორინის აზრით, უპირველესია მოძრაობის სრული თავისუფლების მიღწევა, რადგან სირთულეები ძალიან ხშირად დაკავშირებულია დაძაბულობასა და შებოჭილობასთან. ფიზიკური თავისუფლება კი პირდაპირ კავშირშია ფსიქიკურ თავისუფლებასთან. თავის სტუდენტებს იგი ხშირად აფრთხილებდა, რომ თავისუფლება არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს ხელების ან ზოგადად სხეულის ზედმეტ მოძრაობას, ეს, პირიქით, ხშირად ფანტავს პიანისტის კონცენტრირებას ხელებისა და თითების ზუსტი მოძრაობის მიმართ. თვლიდა, რომ მთელი თითებით დაკვრა საშუალებას გვაძლევს მივაღწიოთ მაქსიმალურ ძალას, სითანაბრეს, მთელი ხელის მონაწილეობა კი - დავძლიოთ რთული და სავსე ფაქტურა.

იგი ეწინააღმდეგებოდა თითების ფორტეპიანოზე განლაგების ორივე ხერხს - მაღლა აწეულსა და კლავიატურაზე „დაწოლილს“, ვინაიდან იგი მომხრე იყო „ოქროს შუალედისა“.

წვრილ ტექნიკაზე მუშაობისას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდა კომპაქტურ მოძრაობებს. ოქტავურ ტექნიკაზე საუბრისას კი აღნიშნავდა, რომ ეს ძალიან ინდივიდუალურია და დამოკიდებულია პიანისტის ფიზიკურ

შესაძლებლობებზე - ზოგისთვის მისაღებია აწეული მაჯით დაკვრა, ზოგისთვის კი პერიოდულად აწეული მაჯა და მასზე დაყრდნობის მონაცვლეობა, დაბეჯითებით ამბობდა იმას, რომ ოქტავეების დაკვრა არ შეიძლება მაჯისგან იზოლირებული ხელებით. აქ მონაწილეობს მხარიც, მაჯა კი შეკრული და თავისუფალია. მიუხედავად იმისა, რომ ოქტავური ტექნიკა ბუნებრივ ტექნიკურ მონაცემადაა მიჩნეული, ობორინი თვლიდა, რომ სავსებით შესაძლებელია მისი განვითარებაც. რაც შეეხება გამების დაკვრას, პირველი თითის „შეკურების“ ტექნიკას, ობორინის აზრით, არავითარ შემთხვევაში პირველი თითი არ უნდა იყოს დაბლა დაწეული, „დაწოლილი“.

საზოგადოდ, ნაწარმოებზე მუშაობისას იგი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ინსტრუმენტის გარეშე მუშაობას და თვლიდა, რომ წარმოსახვით მხატვრული სახის ჩამოყალიბება გადამწყვეტია სტუდენტის და ზოგადად, ყველა პიანისტის შთაგონებისთვის. ცნობილია, რომ თვითონ, როგორც შემსრულებელი, ხშირად სარგებლობდა ამ ხერხით და ნოტებით ნაწარმოების გაცნობა ინსტრუმენტის გარეშე მას განსაკუთრებულ სიამოვნებას და შთაგონებას ჰგვრიდა.

ლ. ობორინი იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც რუსული პიანისტური სკოლა საერთაშორისო აპარეზზე გაიტანა. მისი ღვაწლი აღინიშნა საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდებით, გლინკას პრემიით, ლენინისა და ღირსების ორდენებით.

ა.თულაშვილს, კ.იგუმნოვსა და ლ.ობორინს აერთიანებდათ საერთო თვისებები და მუსიკალური ღირებულებები: სამივე მათგანი იყო საოცრად მრავალმხრივი ნიჭის, ფართო მსოფლმხედველობის ადამიანი. როგორც მუსიკოსებს, მათ სამივეს გამოარჩევდა ნაწარმოების შინაარსის ღრმა წვდომა, ფორმის საოცარი შეგრძნება, ყოველგვარი გარეგნული ეფექტის უარყოფა, გულწრფელობა, გამორჩეულად მრავალფეროვანი ჟღერადობა, მდიდარი მუსიკალური ფანტაზია და ამ ყველაფრის სტუდენტისთვის გადაცემის საოცარი უნარი. სწორედ ყოველივე ამან განაპირობა თ.ამირეჯიბის, როგორც გამორჩეული პიანისტისა და პედაგოგის ჩამოყალიბება და მისი საშუალებით იმ მუსიკალური ტრადიციების განვითარება, რაზეც მოგვიანებით აღმოცენდა თ. ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლა.

თუ დ.რაბინოვიჩისეულ პიანისტთა კლასიფიკაციას ჩავუღრმავდებით ნაშრომში „შემსრულებელი და სტილი“ (Рабинович, 2008: 38) - სადაც იგი გამოყოფს პიანისტთა რამდენიმე ტიპს - რაციონალურს, ემოციურს, ინტელექტუალურს, ვირტუოზულს, სალონურს და თავადვე მიაკუთვნებს კ. იგუმნოვს კორტოსა და ლიპატისთან ერთად რომანტიკულ-არავირტუოზულ სტილს - ცხადი გახდება, რომ ა. თულაშვილი, ლ. ობორინი და თ. ამირეჯიბიც ამავე სტილს მიეკუთვნებიან. არა იმიტომ, რომ მათ შესრულებას ტექნიკური სრულყოფილება აკლდა, არამედ იმიტომ რომ ყოველი მათგანის შემოქმედებაში ვირტუოზულობა იყო ის, რაც ექვემდებარებოდა ნაწარმოების შინაარსს და ადამიანის შინაგანი სამყაროს ყველაზე ღრმა შრეების გახსნას ემსახურებოდა.

საინტერესო ნაწყვეტია მოყვანილი ს.სტუკოლკინას ნაშრომში - „გზა სრულყოფისაკენ“ (Стуколкина, 2007: 347) ა. რუბინშტეინის ნააზრევადან ახალგაზრდა პიანისტთა შესრულების სტილის თავისებურებაზე - „როდესაც კონცერტზე მივდივარ, არასდროს არ ვარ დარწმუნებული, რომ მუსიკით გატაცებული არასწორ ბგერას არ ავიღებ შემთხვევით ან საჭირო კლავიშზე ვერ მოვხვდები. ახალგაზრდობამ არ იცის ამგვარი რამ: დაკვრა მექანიზმის სიზუსტითაა გათანაბრებული, შეიარაღებული კოსმიური გაფრენისთვის. მაგრამ რატომ ხდება ხშირად, რომ ახალგაზრდა პიანისტთა მოსმენის დროს, გვინდება ავიღოთ ხელში წამზომი ფინიშიზე გასული გამარჯვებულის გამოსავლენად? ესენი მუსიკოსები არიან თუ ტოკიოს სპორტული ოლიმპიადის კანდიდატები?“ (Стуколкина, 2007: 347). ვფიქრობ, მსგავსი დამოკიდებულება გამოარჩევდა თ.ამირეჯიბს და მის სამივე პედაგოგს, რომლებიც კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდნენ მექანიკური სიზუსტითა და ტემპებით გატაცებული შესრულების ტიპს. ოთხივე მათგანი ტემპს, ისევე როგორც ტექნიკურ მხარეს, აღიქვამდა, როგორც ნაწარმოების ხასიათის გადმოცემის ერთ-ერთ ხერხს და არა როგორც თვითმიზანს.

თ.ამირეჯიბის სამივე პედაგოგის მრავალმხრივობამ განაპირობა მათი ფართო მსოფლმხედველობა და შესაბამისად, დიდი მუსიკალური ინტელექტისა და მუსიკალური ფანტაზიის არსებობა, რასაც დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა თენგიზ ამირეჯიბი. საკმარისია გავიხსენოთ ა.თულაშვილის ფერწერული ტილოები, მისი ნაშრომები, კ.იგუმნოვის ზოგადი განათლება არამხოლოდ კონსერვატორიის, არამედ

ისტორიისა და ფილოლოგიის უმაღლესი სასწავლებლების ფარგლებში, ლ.ობორინის მოღვაწეობა არამხოლოდ როგორც პიანისტის, არამედ როგორც კომპოზიტორის და რედაქტორისა, ასევე, მისი მრავალმხრივობა საშემსრულებლო თვალსაზრისითაც - მისი დიდი გატაცება კამერული მუსიკითა და აკომპანიმენტით. ყოველივე ამან მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა თ.ამირეჯიბის ფართო თვალსაწიერის ჩამოყალიბებაში. ალბათ, სწორედ მისმა პედაგოგებმა განაპირობეს ის, რომ თ.ამირეჯიბის ცოდნა ზოგადად ხელოვნების ყველა სფეროში იყო ამოუწურავი, აქედან მოდიოდა მისი გაკვეთილების მრავალფეროვნებაც - იგი მუდმივად მიმართავდა სხვადასხვა ასოციაციებს ლიტერატურის, ფერწერის, ოპერის, ბალეტის სფეროებიდან. გარდა ამისა, ყველასათვის ცნობილი იყო მისი ნიჭიერება ყოფით საგნებთან შეხებისას - მისი ბინის არაერთი ულამაზესი დეტალი თავად თ.ამირეჯიბის ხელითაა შექმნილი და ჭეშმარიტ ხელოვნების ნიმუშს წარმოადგენს.

თ.ამირეჯიბის სამივე პედაგოგს აერთიანებდა ტექნიკური და გარეგნული ეფექტების კატეგორიული უარყოფა, რაც ასევე კარგად აისახა თ.ამირეჯიბის საშემსრულებლო თუ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში. ტექნიკურ მხარეს მუშაობის პროცესში სამივე პედაგოგი სხვადასხვაგვარად ეკიდებოდა. ცნობილია, რომ ა.თულაშვილი, მაგალითად, დიდ დროს არ უთმობდა ტექნიკურ სავარჯიშოებს, კ. იგუმნოვი და ლ.ობორინი კი მუდმივად მუშაობდნენ ეტიუდებზე და მათ ხარისხიან შესრულებაზე. ცხადია, სამივე წინააღმდეგი იყო მექანიკური ტექნიკური მეცადინეობისა და სტუდენტებს ხშირად ცალ-ცალი ხელით, pp-ზე მეცადინეობას ურჩევდნენ. თ.ამირეჯიბი, როგორც მახსენდება მისი გაკვეთილებიდან, არასოდეს ამახვილებდა ყურადღებას ტექნიკურ სრულყოფილებაზე. მეტიც, მას შეეძლო სტუდენტისთვის ეპატიებინა პატარა ტექნიკური ხარვეზი, მაგრამ არასოდეს აპატიებდა ყალბ გრძნობასა და ზედაპირულ განცდებს.

თ.ამირეჯიბის გამორჩეული დამოკიდებულება შოპენის შემოქმედების მიმართაც, როგორც ჩანს, მისი პედაგოგების მუსიკალურ ტრადიციებზე აღმოცენდა. ცნობილია, რომ თანამედროვეები აღნიშნავდნენ ჯერ კიდევ ა.თულაშვილის პედაგოგის - ა.მიზანდარის მიერ შოპენის ნაწარმოებების განსაკუთრებულ შესრულებას. ლ.ობორინი კი შოპენის პირველი კონკურსის ლაურეატი გახდა.

სამივე პედაგოგს აერთიანებდა „წონადი დაკვრის“ პრინციპი, რასაც თ.ამირეჯიბის შემთხვევაში ა.თულაშვილთან სწავლის პერიოდში უდევს საწყისი. სამივე მათგანი, და თავად თ.ამირეჯიბიც, ცდილობდა მოსწავლესთან მიეღწია მთელი ხელის ჩართულობისათვის დაკვრის პროცესში. არაერთხელ მახსოვს, უთქვამს - „ნუ უკრავ მხოლოდ თითებით“. ეს პრინციპი, თავის მხრივ, ხელს უწყობდა იმ ღრმა და კეთილშობილური, ფორსირებას მოკლებული ბგერის მიღწევას, რაც ამ მუსიკოსების საფორტეპიანო სკოლის ერთ-ერთ მთავარი მახასიათებელი იყო.

საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიაშიარც ისე ხშირია შემთხვევები, როდესაც საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობა თანხვედრაშია ერთმანეთთან. ამ მხრივ, ეს მუსიკოსები გამონაკლისს წარმოადგენდნენ. მათ შეეძლოთ სტუდენტისთვის გაკვეთილის დროს ისეთი ფრაზის ჩვენება მეორე როიალთან, რაც ყველა სიტყვას აღემატებოდა.

ა. თულაშვილის, კ.იგუმნოვისა და ლ.ობორინის კიდევ ერთი განმასხვავებელი თვისება იყო rubato-ს განსაკუთრებული შეგრძნება, რაც თ.ამირეჯიბის საშემსრულებლო და პედაგოგიური სტილის ერთ-ერთ გამორჩეულ თვისებად იქცა. როგორც ცნობილია, ა.თულაშვილი თვლიდა, რომ rubato-ს სწავლება შეუძლებელია, ის უნდა შეეგრძნო თავად სტუდენტს, თუმცა, თ.ამირეჯიბი, მიუხედავად სტუდენტის მონაცემებისა, აღწევდა გემოვნებიანი, კეთილშობილური დაკვრის სტილს და ეს მისი ერთ-ერთი ყველაზე ღირებული და განმასხვავებელი პედაგოგიური თვისება იყო. უპირველეს ყოვლისა, იგი მისთვის სასურველ rubato-ს სტუდენტთან მუშაობისას აღწევდა მეორე ინსტრუმენტზე ჩვენებით, გარდა ამისა, ზედმიწევნით კარგად უყალიბებდა მოწაფეს სიტყვიერად თუ წამღერებით იმ რიტმულ მონახაზს, რაშიც უნდა განთავსებულიყო ესა თუ ის მელოდიური მონაკვეთი. ვინაიდან თ.ამირეჯიბი წინააღმდეგი იყო ზედმეტად თავისუფალი rubato-სი, ეს რიტმული მონახაზი ყოველთვის ახლო იყო ძირითად ტემპთან.

ძალიან საინტერესოა ის ფაქტიც, რომ ყველა არსებულ მასალაში ა. თულაშვილის, კ. იგუმნოვისა თუ ლ.ობორინის პედაგოგიური მოღვაწეობის შესახებ, წერენ, რომ ისინი თავს არ ახვევდნენ სტუდენტს საკუთარ ინტერპრეტაციას. ასევე იხსენებენ თ. ამირეჯიბს მისი სტუდენტებიც, თუმცა, ჩემი აზრით, ამ მხრივ იგი საკმაოდ

კატეგორიული იყო. არსებობდა იშვიათი გამონაკლისები, როდესაც იგი სრულიად სხვანაირად მიწოდებულ ინტერპრეტაციას მიიღებდა სტუდენტისგან, თუ ის იყო დამაჯერებელი და გააზრებული, მაგრამ, ძირითადად, იყო საკმაოდ მომთხოვნი და პრინციპული თავის შეხედულებებში. აქვე უნდა აღვნიშნო ამასთან დაკავშირებით, რომ მისი ნააზრევი ყოველთვის არ იყო მარტივად გასაგები სტუდენტისთვის, რადგან იგი ეხებოდა ძალიან მაღალ ღირებულებებს, რომელიც გარკვეულ დროს მოითხოვდა გასააზრებლად და გასათავისებლად.

ცხადია, თ.ამირეჯიბის პედაგოგების გაკვეთილებს აღწერენ, როგორც ნამდვილ შემოქმედებით და არა მექანიკურ პროცესს. ცნობილია, რომ ა.თულაშვილი, მაგალითად, არ იყო „ორატორი“ პედაგოგი და ხშირად სათქმელს მიმიკით, ხელის მოძრაობითაც კი გადმოსცემდა, კ. იგუმნოვს და ლ.ობორინს კი უყვარდათ მხატვრული შედარებები. ამ მხრივ თ.ამირეჯიბმა საუკეთესო აითვისა სამივე პედაგოგისგან - მისი მხატვრული ასოციაციები შეუდარებელი იყო, მისი მიმიკა და ხელის მოძრაობები კი ხშირად მეტს ამბობდნენ, ვიდრე სიტყვები.

III თავი

ლისტის ფანტაზია-სონატის - „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ ანალიტიკური ეტიუდები

მიზეზი, რის გამოც თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების განხილვა ვარჩიე ლისტის ფანტაზია-სონატის და არა შოპენის რომელიმე ნაწარმოების მაგალითზე, არის რამდენიმე: ცხადია, ბატონი გიზი ითვლებოდა შოპენის ნაწარმოებების გამორჩეულ ინტერპრეტატორად და ნამდვილად, ასეც იყო, თუმცა, ჩემი ამ არჩევანით კიდევ ერთხელ მინდოდა ხაზი გამესვა იმისათვის, რომ იგი შეუდარებელი იყო სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებზე მუშაობის დროსაც, იქნებოდა ეს მოცარტი, შუბერტი, ლისტი თუ პროკოფიევი. მეორე მიზეზი კი ამ ნაწარმოების არჩევისა საკმაოდ სუბიექტურია - თ.ამირეჯიბის დამოკიდებულება სრულიად განსაკუთრებული იყო შოპენის მუსიკის მიმართ და როგორც წინა თავში ვახსენე, მიიჩნევდა, რომ ყველაზე რთული სწორედ შოპენისა და მოცარტის ნაწარმოებების შესრულება იყო. ამან, თავის მხრივ, მე განსაკუთრებული სიფრთხილე გამიჩინა შოპენის მუსიკის შესრულების მიმართ და მიუხედავად იმისა, რომ მისი არაერთი ისეთი რთული ნაწარმოები გვაქვს გავლილი, როგორცაა შოპენის 24 პრელუდია თხზ. 28 და ფანტაზია თხზ. 49, ასევე, ბალადა თხზ. 23, ეტიუდები, ვალსები, ნოქტიურნები, შოპენის მუსიკას, ჯერ-ჯერობით, არც ისე დიდი ადგილი უკავია ჩემს რეპერტუარში. ამ თავში ვამჯობინე ისეთი ნაწარმოები ამერჩია თ.ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების საჩვენებლად, რომელმაც დიდი ადგილი დაიკავა ჩემს რეპერტუარში და რომლის ამირეჯიბისეული კონცეფცია ძალიან კარგად მახსოვს და მაქვს შესისლხორცებული. ერთ-ერთი ასეთი, უდაოდ, არის ლისტის ფანტაზია-სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“.

ცნობილია, რომ ლისტმა, როგორც პიანისტმა, ასევე კომპოზიტორმა, მიაღწია ფორტეპიანოს შესაძლებლობების სრულიად არნახულ გამოვლენას და ააჟღერა იგი ახალი, მასშტაბური ჟღერადობით, როგორც კომპოზიტორმა კი პიანისტებს ვირტუოზული, შინაგანი თვისებების გამოხატვის სრული თავისუფლება მიანიჭა. შეიძლება ითქვას, რომ ფანტაზია კვაზი სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ (1839-58

წწ.) ერთ-ერთი ყველაზე რთული და სრულყოფილი ნაწარმოებია ლისტის საფორტეპიანო ციკლის - „მოგზაურობის წლები“ - მეორე წელიწადიდან („იტალიაში“).

ზოგადად, საფორტეპიანო ციკლში „მოგზაურობის წლები“ კომპოზიტორი ასახავს ადამიანის ყოფის ორ მარადიულ თემებს. ფანტაზია კვაზი სონატაში „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ წამოწეულია „სიყვარულის ძალა“ დანტეს მუზის - ბეატრისის სახით, რომელიც შუამავალია პოეტსა და ღმერთს შორის. დანტეს იდეა - მოგზაურობა ჭეშმარიტების ძიებაში და ბეატრისის იდეალი ადაფრთოვანებდა ლისტს. ისეთი ცნობილი მწერალიც კი, როგორცაა ვ. ჰიუგო, აიდეალებდა ბეატრისს, როგორც მუზისა და, ზოგადად, რომანტიკულ-იდილიური სიყვარულის არსებობის იდეას. ლისტის შთაგონების წყაროც, როგორც მკვლევრები მიუთითებენ (.ა.მარკი, დ.იგლი), არ იყო მხოლოდ დანტეს „ღვთაებრივი კომედია“. კომპოზიტორზე დიდი გავლენა მოახდინა ვ.ჰიუგოს ლექსმა სათაურით „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ (1836 წ.). ზოგადად, ლისტი ადაფრთოვანებული იყო ვ.ჰიუგოს შემოქმედებით და შექმნა კიდევ სიმღერები მისი ლექსების - „Du Crépuscule“, „Les Voix intérieures“ და „Rayons et ombres“- მიხედვით, რომელიც კომპოზიტორმა მარი დ'აგუს მიუძღვნა, ვ.ჰიუგოს ლექსის მიხედვით დაიწერა ლისტის სიმფონიური პოემა „მაზეპაც“, ვ.ჰიუგოს ლექსის სათაურით - „Après une lecture de Dante“ - კი კომპოზიტორმა დაასათაურა თავისი ფანტაზია კვაზი სონატა.

მიუხედავად იმისა, რომ ფანტაზია კვაზი სონატა დაიწერა დაახლოებით იმავე პერიოდში, როგორც ციკლის „მოგზაურობის წლები“ სხვა ნაწარმოებები, იგი გამოიცა გაცილებით გვიან - 20 წლის შემდეგ. ლისტმა ფანტაზია კვაზი სონატაზე მუშაობა დაიწყო 1839 წელს. ნაწარმოების პირველ ვერსიას ეწოდებოდა „ფრაგმენტი დანტეს მიხედვით“ („Fragment nach Dante“ ან „Fragment dantesque“), რაც, შესაძლოა, ნაწარმოების ერთგვარ დაუსრულებლობაზეც მიუთითებდა. 1849 წელს კომპოზიტორი ცვლის ამ სათაურს და არქმევს „სიმფონიურ ფანტაზიას ფორტეპიანოსთვის“ („Fantasie Symphonique pour Piano“), 1852 წელს კი ლისტი კვლავ ცვლის სათაურს და აყალიბებს საბოლოო ვერსიას - „დანტეს წაკითხვის შემდეგ, ფანტაზია კვაზი სონატა“ (Après une lecture de Dante, fantasia quasi sonata“). ნაწარმოებზე მუშაობა კომპოზიტორმა დაასრულა 1853-1856 წლებში, 2 წლის შემდეგ კი, 1858 წელს, იგი გამოიცა Schott-ის გამომცემლობის მიერ (ლიჩელი თ., 2023, გვ 33-51).

როგორც იკვეთება, სწორედ ნაწარმოების სათაურის ბოლო ვერსიაში გაჩნდა ტერმინი სონატა. აღსანიშნავია, რომ რუსულენოვან ლიტერატურაში ხშირად ამ ნაწარმოებს მოიხსენიებენ, როგორც სონატა-ფანტაზიას. თუმცა, ჩვენ ვიცავთ ავტორისეულ ვერსიას: ტექსტში ვიყენებთ ლისტისეული დასახელების სრულ ვერსიას - ფანტაზია კვაზი სონატა/ *Après une Lecture du Dante: Fantasia quasi Sonata*, რიგ შემთხვევაში კი, მისი სინონიმის სახითაა ნახსენები - ფანტაზია-სონატა.

ცნობილია, რომ ლისტმა 1837 წელს დატოვა მილანი და მარი დ'აგუსთან ერთად გაემგზავრა კომოს ტბაზე, სადაც იქირავა ვილა ბელაჯიოში. აქ ისინი შორს იყვნენ არისტოკრატიული, ხალხმრავალი შეკრებებისგან და სრულ სიმშვიდეში, ულამაზესი ბუნებით გარშემორტყმულნი, კითხულობდნენ დანტეს „ღვთაებრივ კომედიას“. თუმცა, ზოგიერთი მკვლევარი ეჭვქვეშ აყენებს წყვილის მიერ იქ გატარებულ ხანგრძლივ პერიოდს და ზოგადად, ამ პერიოდს და ადგილს, როგორც დანტეს ფანტაზია-სონატის შთაგონების ერთ-ერთ მთავარ წყაროს.

ფანტაზია-სონატა უნიკალურია არა მხოლოდ მისი სახეობრივი სიმდიდრითა და ლისტისათვის დამახასიათებელი საოცარი პიანისტურობით, არამედ ფორმის სიახლით. აქ ლისტმა მოახდინა ორი მნიშვნელოვანი ფორმა-ჟანრის - სონატისა და ფანტაზიის სინთეზი.

„სიცოცხლე მხოლოდ პრელუდიათა რიგია იმისა, რაც იქნება სიკვდილის შემდეგ“, - ფერენც ლისტის ეს სიტყვები ზუსტად გადმოსცემს გენიალური კომპოზიტორის სიცოცხლისა და შემოქმედებითი გზის არსს, სონატა კვაზი ფანტაზიაშიც ხომ ჩვენი ყოფის მარადიული, უკვდავი თემებია წარმოდგენილი.

3.1 ლისტის ფანტაზია-სონატის - „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“

თეორიული ასპექტები

ერთნაწილიანი ფორმა და ფანტაზიურობა. ფანტაზია-სონატა უნიკალურია არა მხოლოდ მისი სახეობრივი სიმდიდრითა და ლისტისათვის დამახასიათებელი საოცარი პიანისტურობით, არამედ ფორმის სიახლით. აქ ლისტმა მოახდინა ორი მნიშვნელოვანი ფორმა-ჟანრის - სონატისა და ფანტაზიის სინთეზი.

უნდა ითქვას, რომ ლისტამდე ერთნაწილიანი სონატის პრინციპები შეიმჩნეოდა კლასიციზმისა და ადრეული რომანტიზმის ეპოქის კომპოზიტორებთან (ბეთჰოვენის სონატა #23 თხზ.57, შუბერტის ფანტაზია “Wanderer”. ამის საბაზს იძლევა გამჭოლი თემატიკი, ნაწილებს შორის attacca-თი გადასვლა), ლისტის შემდეგ კი ერთნაწილიანი სონატის ფორმას უკვე მე-19 ს-ის ბოლოს, მე-20 ს-ის დასაწყისში არაერთმა კომპოზიტორმა მიმართა (სკრიაბინი, პროკოფიევი, მეტნერი), თუმცა დრამატურგიული განვითარების სირთულემ, სხვადასხვა ფორმების ნიშნების გაერთიანებამ, მუსიკაში ფილოსოფიური იდეების გადმოცემისაკენ მისწრაფებამ შეცვალა ტიპური სონატური ფორმა და სხვა მუსიკალური ფორმების თვისებებით გაამდიდრა.

პროგრამულობის აქტიურმა შემოჭრამ რომანტიკულ მუსიკაში დიდი გავლენა იქონია ნაწარმოების ფორმაზე. მ. ყანჩელი თავის ნაშრომში (Канчели, М. А. 1969). საუბრობს რომანტიკოს კომპოზიტორთა ერთნაწილიანი ფორმების კავშირზე ბეთჰოვენის უვერტიურებთან. ასეთია, მაგალითად, მენდელსონის უვერტიურები, შუმანის „მანფრედი“, სადაც განსაკუთრებით იჩინა თავი მისწრაფებამ ფორმის ერთიანობისკენ, განვითარების უწყვეტობისკენ და სადაც, ამავდროულად, შენარჩუნებულია სონატური ფორმისთვის დამახასიათებელი ყველა პრინციპი.

ცხადია, ერთნაწილიანმა ფორმამ ტრადიციული სონატური ფორმის შემდეგ მნიშვნელოვანი ტრანსფორმაცია განიცადა. მისთვის დამახასიათებელი გახდა სხვადასხვა ფორმისა და ჟანრის სინთეზი და დრამატურგიის მასშტაბურობა, ნაწარმოებში ფილოსოფიური იდეების წამოწევა.

ლისტის სონატაში განსაკუთრებულია ფანტაზიურობის მნიშვნელობა, რაზედაც მეტყველებს კომპოზიტორის მიერ დაფიქსირებული სათაური - ფანტაზია კვაზი

(ვითარცა-თ.ლ.) სონატა. ფანტაზია (ბერძნული სიტყვა „წარმოსახვა“) წარმოადგენს თავისუფალი აგებულების ინსტრუმენტულ კომპოზიციას. მე-16 საუკუნეში ის, როგორც წესი, იქმნებოდა კლავირის ან ინსტრუმენტული ანსამბლისთვის. ფანტაზია თავისი წყობით ახლოს იყო ტოკატის, კაპრიჩიოს ჟანრთან. მე-17 - მე-18 საუკუნეებში ეს ჟანრი გამდიდრდა იმპროვიზაციული თვისებებით. იგი გვხვდება, როგორც დამოუკიდებელი ნაწარმოები, ასევე, ციკლში ფუგასთან (მაგალითად, ბახის ფანტაზია და ფუგა BWV 542), ხოლო ვენის კლასიკოსთა შემოქმედებაში კი სონატის ჟანრთან ერთად (მაგალითად, მოცარტის ფანტაზია და სონატა K475).

მე-19 საუკუნეში კომპოზიტორ-რომანტიკოსები ხშირად აერთიანებდნენ ფანტაზიის ჟანრში სხვადასხვა ჟანრსა და ფორმას (უმეტესად სონატის საფუძველზე), გაჩნდა პროგრამული სიმფონიური ფანტაზიის ჟანრი, რომელიც ახლოსაა რაფსოდიასთან, სიმფონიურ პოემასთან.

მე-20 საუკუნის მუსიკაში ძირითადად გრძელდება ფანტაზიის ჟანრში დამკვიდრებული ისეთი ნიშან-თვისებების განვითარება, როგორცაა იმპროვიზაციულობა, სხვადასხვა ფორმების სინთეზი, პროგრამულობა, თავისუფალი გამლა-განვითარება. ამ პერიოდის ნაწარმოებებს შორის აუცილებლად უნდა აღინიშნოს მ. რეგერის მონუმენტური საორგანო ფანტაზიები (რომელიც სტილისტურად რომანტიზმის ეპოქას უკავშირდება) და ბრიტენის ფანტაზია სიმებიანი კვინტეტისთვის.

ზოგადად, მე-18 საუკუნის დასაწყისამდე ფანტაზია და სონატა დამოუკიდებელი ჟანრები იყო. ბეთჰოვენმა პირველმა მოახდინა ამ ორი ჟანრის სინთეზი თავის „მთვარის სონატაში“ პროგრამული სათაურით “Sonata quasi fantasia”, სადაც იგი აღარ ეყრდნობა სონატური ციკლისთვის ტიპური „ჩქარი-ნელი-ჩქარი“-ს მონაცვლეობის პრინციპს. კომპოზიტორი არღვევს ოთხნაწილიანი სონატურობის დადგენილ პრინციპებს და იმპროვიზაციულ ხასიათს სძენს ამ ჟანრს. აშკარაა ბეთჰოვენის გავლენა შუბერტის ფანტაზიებზე - „მოხეტიალე“ და f- moll ოთხი ხელისთვის. ორივე ფანტაზია 4-ნაწილიანი ციკლია, სადაც ყოველი ნაწილი ერთმანეთთანაა დაკავშირებული. ლისტის ფანტაზია კვაზისონატაც, შუბერტის ფანტაზიის - „მოხეტიალე“- მსგავსად, რამდენიმე ძირითად მოტივზეა აგებული. ეს მოტივები სხვადასხვა ხასიათით, განსხვავებულ

ტონალობებში იჩენს თავს ნაწარმოების სხვადასხვა ნაწილებში და საბოლოოდ კოდაში ერწყმის ერთმანეთს, როგორც ძირითადი იდეის გამარჯვების სიმბოლო (ლიჩელი, 2023: 36-49).

ლისტს ფანტაზიის ჟანრში არაერთი ნაწარმოები აქვს შექმნილი. მათ შორისაა: Grand Fantaisie Symphonique ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის, Fantaisie Romantique, Deux Fantaisies pour le Piano, Grande Fantaisie sur la Niobe de Pacini, Grande Fantaisie dramatique. ეს არის კომპოზიციები, სადაც სიტყვა „ფანტაზია“ ნაწარმოების დასახელებაში ფიგურირებს, კომპოზიტორის სხვა ქმნილებებში კი ფანტაზიურობა მხოლოდ მუსიკალურ ასპექტში ვლინდება, ავტორისეული ვერბალური მითითების გარეშე, რაც ლისტისათვის ფანტაზიურობის პრინციპის მნიშვნელობაზე მეტყველებს.(ლიჩელი, 2023: 33-51).

ლისტის ფანტაზია კვაზი სონატაში „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ ფანტაზიის ჟანრის ნიშნები იმპროვიზაციულობაში გამოიხატება. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოებში სონატური ფორმისთვის დამახასიათებელი თვისებები მკვეთრად არის გამოხატული, ხანდახან ზღვარი ფორმის ნაწილებს შორის კამათს და აზრთა სხვადასხვაობას იწვევს და ინტერპრეტატორს არჩევანის თავისუფლებას აძლევს. თავისთავად, ლისტის პიანისტური ხელწერაც - ვარირების სრული თავისუფლება და იმპროვიზაციული ხასიათი, ნათელ ასოციაციას ახდენს ფანტაზიის ჟანრთან.

ფანტაზია კვაზი სონატის კომპოზიციური ანალიზი

ფანტაზია კვაზი სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ იწყება შესავლით, რომელსაც დიდი შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს. იგი ნაწარმოების განწყობისთვის გვამზადებს და მოიცავს ნაწარმოების ყველა მნიშვნელოვან სახე-მოტივს, რომელიც შემდეგ მთელი კომპოზიციის მანძილზე იჩენს თავს. როგორც ი. მილშტეინი განმარტავს თავის სარედაქციო კომენტარებში ამ სონატისთვის, ნაწარმოების დიდებული და ამავე დროს პირქუში დასაწყისი გადმოსცემს დანტეს მიერ აღწერილ წარწერას ჯოჯოხეთის კარზე, რომელიც მიუთითებს გზას მუდმივი განცდებისა და განკითხვისკენ.

პირქუში ოქტავების ტრიტონული სვლა განსაკუთრებულ, მრისხანე ელფერს ანიჭებს ჟღერადობას, f-ზე სრულდება, ეს სვლა თითქოს ბნელი და გაურკვეველი სამყაროსთვის გვამზადებს. მას a მოტივს ვუწოდებთ:

მაგალითი 1.

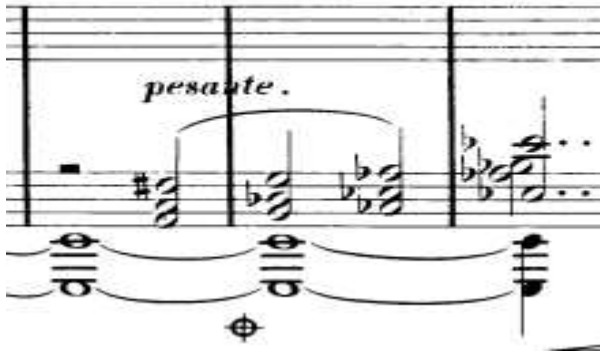


ზოგადად, საინტერესოა ტრიტონის ინტერვალის შინაარსობრივი დატვირთვა და ტრანსფორმაცია მთელი ნაწარმოების მანძილზე. იგი ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ნაწარმოების განვითარებაში და ყოველთვის გადამწყვეტ, საკვანძო მომენტებში გვხვდება. შესავალში და დამუშავების დასაწყისში ტრიტონი ჯოჯოხეთური და, ამავე დროს, დიდებული განწყობის მატარებელია, დამხმარე თემის გამოჩენამდე, დამუშავების შუა ნაწილში, რეპრიზის დაწყებამდე და ნაწარმოების ბოლოს კი იგი წმინდა კვინტად გადაიქცევა, რაც ხაზს უსვამს ნაწარმოების ძირითად იდეას - სიკეთის გამარჯვებას ბოროტებაზე.

საინტერესოა ცნობილი ქართველი პიანისტის, ე. ვირსალაძის საშემსრულებლო მითითება შესავალთან დაკავშირებით. იმისათვის, რომ გადმოვცეთ პირველი ოთხი ტაქტის დაძაბული და, ამავე დროს, ამაღლებული განწყობა, ე. ვირსალაძის აზრით, უმჯობესია ოქტავეები შესრულდეს quasi legato-ზე, ისე, რომ ხელი თითქმის არ მოვაცილოთ კლავიატურას. პირველ ტაქტში ნახევრიანი ნოტები უნდა შესრულდეს ზუსტად ტემპში, მომდევნო ოქტავეები კი - ცოტა შენელებულად. ასევე, პიანისტი გვიჩვენებს ტრიტონური სვლისას აქცენტირებულად შევასრულოთ ბგერა es. (ლიჩელი თ., 2023, გვ 33-51).

ოქტავეებს მოსდევს აღმავალი ქრომატიული სვლები სექსტაკორდებით მარჯვენა ხელში (მას b მოტივს ვუწოდებთ), რომელიც დაწყებიდან მეოთხე ტაქტამდე თითქოს განვითარებას ცდილობს, მაგრამ ხანგრძლივი ფერმატას საშუალებით ჩერდება:

მაგალითი 2.



ზოგადად, მთელი შესავალი ქმნის დაუსრულებელი, ამორფული ეპიზოდის შთაბეჭდილებას. მიუხედავად იმისა, რომ სეკუნდებით აღმავალი აკორდები ყოველ ჯერზე ლოგიკურ გადაწყვეტას პოულობს, მსმენელს არ უჩნდება სიმყარისა და აზრის დასრულების შეგრძნება. ამას ხელს უწყობს როგორც ორი დიდი ფერმატო პირველივე გვერდზე, ასევე მთავარი და შემაკავშირებელი თემების მხოლოდ ნაწილების დაუსრულებელი სახით ჩვენება - ორივე თემა უცრად წყდება, *p*-ზე ქრება და განვითარებისა და ლოგიკური დასასრულის ნაცვლად პაუზები მოსდევს. აღსანიშნავია, რომ ელისო ვირსალაძე გვიჩვენებს შესავალში დიდი ყურადღება დავუთმობთ პაუზებს. ამგვარად, შესავალში შეგვიძლია გამოვყოთ სამი მონაკვეთი - 1) *a* და *b* მოტივების ჩვენება (ტტ. 1-12), 2) ტრიტონული მოტივის დინამიკური განმეორება (ტტ. 13-24, *Piu moto*), 3) შემაკავშირებელი თემის მოტივისა და მთავარი თემის მოტივის გატარება (ტტ. 25-34).

აღსანიშნავია, რომ ამ ნაწარმოებში მნიშვნელოვანი შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს ფაქტურას ოქტავური დუბლირებებით. შესავლის ოქტავებისგან განსხვავებით, სრულიად სხვა, სადღესასწაულო ხასიათს ატარებს ოქტავები 97-ე-102-ე ტაქტებში მარცხენა ხელის პარტიაში, განსხვავებულ დატვირთვას იძენს ოქტავური სვლა ტრიტონებზე 323-327 ტაქტებში, თითქოს საბოლოოდ განამტკიცებს ნაწარმოების ძირითად იდეას და კოდასა და ბოლო ტაქტების საზეიმო ოქტავებს ამზადებს.

საინტერესოა, რომ შესავლის შინაარსი და ხასიათი არ პროგნოზირებს სონატის საზეიმო დასასრულს.

ექსპოზიციამში მთავარი თემა იწყება 35-ე ტაქტიდან. იგი რე მინორშია და ადელვებულ, ემოციურად დამუხტულ ხასიათს ატარებს. ეს განწყობა აღმავალი და

დაღმავალი ქრომატული სვლებით მიიღწევა და კულმინაციას 73-ე ტაქტში აღწევს. ი. მილშტეინის მოსაზრებით (Мильштейн, Я.1953, გვ. 49). მთავარი თემა ასახავს ჯოჯოხეთის კარს მიღმა არსებულ საშინელ განცდებსა და ტანჯვას, ოხვრას, კვნესასა და სიძულვილის შეძახილებს. სწორედ ამიტომ არ არის შემთხვევითი ხუთი ტაქტის მანძილზე ერთი პედალის ავტორისეული მითითება (35-ედან მე-40 ტაქტამდე). ეს შემსრულებელს ჯოჯოხეთური განწყობის უკეთ გადმოცემაში ეხმარება.

მაგალითი 3.



მთავარი თემა არაერთხელ ტრანსფორმირდება ნაწარმოების მანძილზე და მუდმივად სხვადასხვა სახით გვხვდება. მაგალითად, დამუშავებაში, 157-166 ტაქტებში, სადაც ამ თემის ვარირება ხდება სრულიად სხვა ტონალობაში (Fis-dur), ქრომატული სვლა ზედა ხმებშია გატარებული, შევსებულია თანაბარი ტრიოლებით და ატარებს მეოცნებე ხასიათს (*rubato e quasi improvisato*). თუმცა, შემდეგ თემა ვითარდება, ჩქარდება და საკმაოდ დიდ ხმოვანებას და ემოციურ დატვირთვას აღწევს.

სრულიად სხვა ხასიათს ატარებს მთავარი თემა 278-287ე ტაქტებში (*rubato e molto ritenuto*). ეს თემის ბოლო, მშვიდი და ამაღლებული გატარებაა საბოლოო კულმინაციამდე. თემა აქაც, ისევე როგორც დასაწყისში, რე-მინორში ჟღერს. ამ მონაკვეთში, ისევე, როგორც მთავარი თემის იგივე სახით გატარებისას 124-135 ტაქტებში, შემსრულებელს განსაკუთრებული ატმოსფეროს შექმნაში პედალიც ეხმარება. საინტერესო იყო, ამ მხრივ, გამოჩენილი ქართველი პიანისტის, თენგიზ ამირეჯიბის მითითებები პედალთან დაკავშირებით. მიუხედავად იმისა, რომ მანესტრო ზოგადად ძალზე ფრთხილად ეკიდებოდა პედალის გამოყენებას, ამ ეპიზოდში ხანგრძლივი პედალის გამოყენებას მირჩევდა.

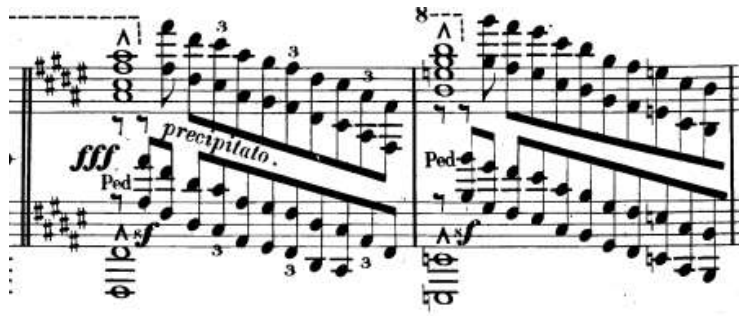
მთავარ თემას მოსდევს შემაკავშირებელი თემა, რომელიც პირველად გვხვდება 77-ე ტაქტში. იგი, სხვა თემების მსგავსად, არაერთხელ ტარდება დამუშავებაშიც, სახეს იცვლის 214-250 ტაქტებში და ოქტავეებში ჟღერს, ძალიან დამაჯერებელი სვლებით, თუმცა აქაც მხოლოდ დამაკავშირებელი ფუნქცია აქვს დამუშავებასა და რეპრიზას შორის.

მაგალითი 4.



სრულიად განსაკუთრებული დატვირთვა აქვს ფანტაზია-სონატაში დამხმარე თემას. მისი ყოველი გამოჩენა უკავშირდება მნიშვნელოვან ეპიზოდს, ის ჟღერს სხვადასხვა ტონალობასა და სრულიად სხვადასხვა ხასიათით. მისი პირველივე გატარება ექსპოზიციაში (103 ტ.) განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ლამაზი მელოდირი ხაზითა და პიანისტური ბრწყინვალეებით. იგივენაირ ემოციურ გავლენას ახდენს მსმენელზე თემის შემდეგი გამოჩენა დამუშავებაში, თუმცა, აქ იგი სრულიად სხვა ასოციაციებს იწვევს განწყობისა და ფაქტურული ცვლილების გამო (136-145 ტაქტები). თუ პირველად (იხ. მაგალითი 5) თემა სადღესასწაულო ხასიათს ატარებს და ვირტუოზულ ოქტავეებში ტარდება, აქ იგი მღერადი, ნოქტიურნისებური ფაქტურით არის წარმოდგენილი (იხ. მაგალითი 6).

მაგალითი 5. დამხმარე თემა (ტტ. 103-115)



მაგალითი 6. დამხმარე თემა (ტტ. 136-145)

დამხმარე თემის ინტონაციები ჩნდება დამუშავების განვითარებად ეპიზოდში



(ტტ. 230-237), სადაც მარჯვენა ხელის პარტიაში, ოქტავეებში გატარებული დამხმარე თემის ინტონაციების ფონზე კონტრაპუნქტულად ჟღერს შემაკავშირებელი თემა მარცხენა ხელში. აღსანიშნავია, რომ მოტივებისა თუ თემების მსგავსი პოლიფონიურად შეერთება, ალბათ, ამ ნაწარმოების დამუშავებითი მონაკვეთის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ტიპური ხერხია. სხვადასხვა თემა ერთდროულად ტარდება, სრულიად სხვა განწყობებითა და ფაქტურით, თუმცა, ეს ყოველ ჯერზე იმდენად ოსტატურად ხდება, რომ მსმენელისთვის აშკარა მსგავსება რომელიმე თემასთან შეიძლება შეუმჩნეველი დარჩეს.

დამხმარე თემის შემდეგი გამოჩენა ყველაზე მნიშვნელოვანია თავისი არსით, რადგან ბოლო, მესამე კულმინაციას უკავშირდება (311-ე ტაქტი). აქ იგი მის თავდაპირველ ხასიათს წარმოაჩენს - ჟღერს სადღესასწაულოდ, მასშტაბურად,

თავისუფლად, თუმცა, პირველი გატარებისგან განსხვავებით, მეტი ემოციური დატვირთვა აქვს და სრულ თავისუფლებას აძლევს შემსრულებელს. აქაც, სხვა კულმინაციების მსგავსად, დამხმარე თემა ტარდება ოქტავებსა და მაღალ რეგისტრში.

დამხმარე თემის შინაარსობრივ მნიშვნელობაზე მეტყველებს ისიც, რომ ბოლო ტაქტების, შესავლის ინტონაციური სვლის გამოჩენამდე, იგი ტარდება კიდევ ერთხელ, როგორც კოდის დასკვნითი მონაკვეთი და თითქოს საბოლოოდ განამტკიცებს ნაწარმოების იდეას - სიკეთის გამარჯვებას.

აღსანიშნავია, რომ სონატაში არსებული ფანტაზიურობის ამკარა ნიშნების მიუხედავად, სონატური ფორმისთვის დამახსიათებელი საზღვრები საკმაოდ მკაფიოდაა გამოხატული.

დამუშავება იწყება 115-ე ტაქტიდან, შესავლის მსგავსად, ოქტავების ტრიტონური სვლით, რასაც მოსდევს მთავარი თემა. - იგი სრულიად სახეშეცვლილია და დამხმარე თემის ტონალობაში - Fis-dur-შია მოცემული.

ჩემს ყურადღებას იქცევს თემატური მასალა, რომელიც დამუშავებასა და კოდაში ჩნდება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს არ არის ცალკე თემატური ეპიზოდი, არ იკავებს დიდ ადგილს ნაწარმოებში და მხოლოდ ორჯერ გვხვდება, ვფიქრობ, მნიშვნელოვანი ადგილი აქვს ერთიანი ხაზის განვითარებაში. ეს არის ეპიზოდი დამუშავებაში 168-დან 180-ე ტაქტის ჩათვლით და კოდაში - 344-დან 367-ე ტაქტამდე. სხვადასხვა პიანისტური ხერხითაა მოწოდებული ორივეჯერ ეს ინტონაციური მასალა, თუმცა, ორივეჯერ საკმაოდ მნიშვნელოვან, გარდამტეხ განვითარებას უძღვის წინ. ორივე პიანისტურად საკმაოდ მოუხერხებელი ადგილია და საჭიროებს დიდ ოსტატობას, რადგან მითითებული ტემპის - Presto-სა და მითითებული ნიუანსის - piano-ს ფონზე ამ ნახტომების მსუბუქად დაკვრა, როგორც გარდამავალი ეპიზოდისა, არც ისე მარტივი ამოცანაა.

მიუხედავად იმისა, რომ დამუშავებაში სამივე თემაა წარმოდგენილი, უფრო აქცენტირებულია მთავარი თემის ელემენტები, შესაძლოა, ამანაც განაპირობა შეკვეცილი რეპიზის არსებობა ამ ნაწარმოებში. ზოგიერთი მკვლევრის მოსაზრების თანახმად (Yeagley, 1994, Mark, 2010) რეპრიზის დაწყება უკავშირდება a მოტივის გამოჩენას 290-ე ტაქტში, თუმცა, ჩემი აზრით, ეს არის ერთგვარი დაბოლოება

დამუშავებისა და შესვენება რეპრიზის დაწყების წინ. ვფიქრობ, გამართლებულია რეპრიზის დაწყება ჩავთვალოთ 295-ე ტაქტიდან, სადაც დამხმარე თემა ჟღერს მარცხენა ხელის პარტიაში D-dur-ში, pp-ზე, მარჯვენა ხელის პარტიაში თემის აკორდიკის ტრემოლოებით დუბლირების ფონზე. ამ მოსაზრებას კომპოზიტორისეული ნოტაციაც ადასტურებს - ავტორს ორი ხაზი აქვს ჩამოსმული (რაც კონკრეტული სექციის ზღვარზე მიუთითებს) a მოტივის შემდეგ, განსხვავებით ექსპოზიცია-დამუშავების საზღვარისა (ტ. 115), სადაც, ასევე, ჟღერს a მოტივი, რომლის წინაც არის დასმული სანოტო პარტიტურაში ორი ხაზი (ამიტომ იქ, ეს მოტივი ახალი სექციის - დამუშავების დასაწყისს წარმოადგენს).

ლისტი მიმართავს მთავარი და დამხმარე თემების ჩვენების სარკისებურ პრინციპს - მთავარი თემა პირველად მხოლოდ კოდაში გამოჩნდება, ხოლო მთელი რეპრიზა დამხმარე თემის მაჟორულ, საზეიმო განწყობას ამტკიცებს. ამიტომ, ცალკე აღებული (კოდის გარეშე) რეპრიზა შეიძლება შეკვეცილ რეპრიზად ჩაითვალოს (გამოტოვებული მთავარი თემით), მაგრამ კოდასთან ერთიან კონტექსტში - სახეზეა სარკისებური რეპრიზის პრინციპი.

კოდა, რომელიც 332-ე ტაქტიდან იწყება, საშუალო მოცულობისაა და თითქოს ოთხ პატარა მონაკვეთად იყოფა (Allegro vivace, 332-343 ტტ.; Presto, 344-357; 358 -370; Andante, 371 ტაქტიდან ბოლომდე).

კოდის პირველ მონაკვეთში ტარდება ტრანსფორმირებული მთავარი თემა. იგი პიანისტურად დატვირთულადაა ნაჩვენები მარჯვენა ხელის პარტიაში და დუბლირებულია მარცხენა ხელის პარტიაში აკორდებით (ზედა ხმის დუბლირების ხერხი მარცხენა ხელის პარტიაში არაერთხელ გვხვდება ამ ნაწარმოებში). თუ ექსპოზიციაში მთავარი თემა მერვედებით, სპეციფიკური მეტრული გადაწყვეტით (იწყებოდა გარეტაქტით, აცდენილი იყო მარჯვენა და მარცხენა ხელის პარტიების მეტრული აქცენტები, რაც თემას მერყეობას, შფოთვით ელფერს ანიჭებდა), მინორში ჟღერდა, აქ ის უკვე მეოთხედებითაა გადმოცემული და მაჟორში განამტკიცებს დამხმარე თემის საზეიმო სახეობრიობას.

მაგალითი 7. კოდის დასაწყისი



358-ე ტაქტიდან ბოლომდე მთავარი და დამხმარე თემები და შესავლის a მოტივი იყრის თავს. მთავარი თემა სონატური ფორმისთვის ტიპური სინთეზის გზით დამხმარე თემის განწყობას ირგებს, შესაბამისად, d-moll-ის მაგივრად იგი D-dur-ში



ტარდება, თუმცა, ფაქტურულად იგი პირველი გატარების მსგავსია. განვითარება კულმინაციას აღწევს 366-ე ტაქტში, სადაც D-dur-ში ჟღერს დამხმარე თემა, რომელიც პაუზებით წყდება. 371-ე ტაქტიდან ბოლო ტაქტამდე დამაჯერებლად ჟღერს შესავლის a მოტივი - მისით დაიწყო და მთავრდება ეს არაჩვეულებრივი ნაწარმოები. მაგრამ აქ იგი უკვე არა ტრიტონური სვლით (ამ ინტერვალს მთელი სონატის განმავლობაში სიმერყევის, შფოთვის, დრამატული ხასიათი შემოჰქონდა), არამედ წმინდა კვინტებით არის წარმოდგენილი, რაც სადღესასწაულო ელფერს სძენს მუსიკას.

ნაწარმოებში, ფანტაზიურობისა და სონატური ფორმის გარდა, შეიძლება სონატურ-სიმფონიური ოთხნაწილიანი ციკლის ნიშნებიც დავინახოთ. კერძოდ, სონატური ფორმის ექსპოზიცია ციკლის პირველ ნაწილად შეიძლება წარმოვიდგინოთ, უკიდურესად ლირიკული, ინტიმური ნელი მონაკვეთი დამუშავებიდან (რომელიც

ნაწარმოების ლირიკულ ცენტრს წარმოადგენს) - ციკლის ნელ ნაწილს გვაგონებს (ტტ. 115-185), მას მოსდევს ციკლის მესამე ნაწილის, სკერცოსთვის დამახასიათებელი მონაკვეთი (186-ე ტაქტიდან), სონატური ფორმის რეპრიზა კი ციკლის ფინალად შეიძლება წარმოვიდგინოთ. (ფანტაზია-სონატის სქემა იხ. დანართში).

ცალკე უნდა აღინიშნოს კულმინაციების დრამატურგიული როლი ნაწარმოებში. უმთავრესი მიზეზი, რის გამოც შეიძლება ფანტაზია-სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ ჩაითვალოს ლისტის ერთ-ერთ რთულ ნაწარმოებად, არის ემოციური, აზრობრივი განვითარებისა და დრამატურგიულად კულმინაციური მომენტების სწორად შეგრძნება და ჩვენება. ამიტომ, საჭიროდ ჩავთვალე, ანალიზისას ყურადღება გამემახვილებინა ნაწარმოების დრამატურგიულ ასპექტზე, კულმინაციების გადანაწილების პრინციპებზე.

პირველი კულმინაცია ნაწარმოებში უკავშირდება დამხმარე თემის პირველად გამოჩენას ექსპოზიციაში. იგი შემსრულებლისგან ყველანაირ თავისუფლებას მოითხოვს - როგორც პიანისტურს, ასევე შინაგანს, მითითებული აღნიშვნებიც - *fff* და *precipitato* - სრული ემოციური თავისუფლებისკენ გვიბიძგებს. ჩემი აზრით, ეს ეპიზოდი უნდა აღვიქვათ, როგორც დამხმარე თემის ერთგვარი წარდგენა, რომელიც თავდაჯერებულად, მაგრამ ზედმეტი ეგზალტაციის გარეშე უნდა ჟღერდეს. ეს არის შუამავალი ეპიზოდი ექსპოზიციასა და დამუშავებას შორის, რომელიც არ აღწევს გარკვეულ გადაწყვეტას, არამედ ვითარდება a მოტივის ტრიტონურ სვლამდე.

გარკვეული ემოციური აღმასვლა ხდება დამუშავებაში, რომელიც მოსდევს მთავარი თემის ვარიაციულ გატარებას და *ppp*-დან დაწყებული მონაკვეთი *ff*-მდე ვითარდება, რის შემდეგაც ჩნდება რეჩიტატიული ფრაზები (ტტ. 181-183), თუმცა აქ ნათლად ჩანს ამ სამი ტაქტის შემაკავშირებელი ფუნქცია.

ექსპოზიციის მსგავსად, მთავარი თემის განვითარებას დამუშავების ბოლოს მოსდევს საკმაოდ ხანგრძლივი მონაკვეთი, რომელსაც განსაკუთრებული პიანისტური ვირტუოზულობა ახასიათებს - ეს არის მეორე ასეთი „აფეთქება“ რეპრიზამდე. სწორედ ეს მონაკვეთი, ჩემი აზრით, მოითხოვს შემსრულებლისგან დიდ გამოცდილებას, ემოციისა და ბგერის მართვის კულტურას იმისათვის, რომ იგი არ იქცეს ნაწარმოების მთავარ კულმინაციად. სანოტო ტექსტის არცთუ მცირე მონაკვეთი (214-დან 248-ე

ტაქტამდე) არის მაქსიმალურად დატვირთული ოქტავური პასაჟებით, ერთმანეთს ერწყმის სამივე თემა - მთავარი, შემაკავშირებელი და დამხმარე და ისეთ აღნიშვნებს, როგორცაა *stringendo, piu mosso, con strepito, sempre marcatissimo*, თან ერთვის ff-დან fff-მდე ნიუანსის ცვლილებაც.

ასეთ დროს, ალბათ, შემსრულებელი არ უნდა მიენდოს ქაოტურ აღმაფრენას და ვირტუოზულ შესაძლებლობებს, არამედ განსაზღვროს კონკრეტული მონაკვეთის დრამატურგიული ფუნქცია, აზრობრივი დატვირთვა მთელი ნაწარმოების ფორმაში და მხოლოდ ამის შემდეგ იზრუნოს მითითებული ნიუანსების ზედმიწევნით შესრულებაზე, რადგან, ვფიქრობ, ეს ნიუანსებიც პირობითია და გამომდინარეობს მხოლოდ ნაწარმოების მთლიანი შინაარსობრივი ფუნქციიდან და შემსრულებლის შესაძლებლობიდან.

სონატის მესამე, მთავარ კულმინაციად ჩავთვლიდი მთელ ეპიზოდს დამხმარე თემის გატარებიდან კოდამდე. ნაწარმოების რეპრიზა თავდაპირველად იწყება ამავე თემის გატარებით p-ზე მარცხენა ხელში, მარჯვენა ხელის ჩუმი ტრემოლოების თანხლებით (295-ე ტაქტი), ფაქტურული განვითარების ხარჯზე იცვლის სახეს და აღწევს კულმინაციას fff-ზე 311-ე ტაქტში, სადაც უკვე ოქტავებში ტარდება იგივე - დამხმარე თემა.

კოდა უკვე მთელი ნაწარმოების თავისებური „გვირგვინია“ - მიუხედავად მასში არსებული ოთხი პატარა ეპიზოდისა, იგი ტარდება ერთ ამოსუნთქვაზე და მთავრდება დამხმარე თემისა და შესავლის ოქტავების საზეიმო გატარებით.

ამგვარად, ნაწარმოებში სამი დრამატურგიული კულმინაცია გამოიკვეთა. სამივე მათგანს აერთიანებს მსგავსი კომპოზიციური ხერხების გამოყენება, რითაც ლისტს აღწევს მაქსიმალურ ემოციურ დატვირთვას. ეს არის დიაპაზონის გაფართოება, ფაქტურის გართულება (ოქტავური და აკორდული დუბლირებები), დინამიკის თანდათანობითი ზრდა. აღსანიშნავია, რომ სამიდან ორი კულმინაცია დამხმარე თემის გამოჩენას უკავშირდება.

ნიშანდობლივია, რომ დამხმარე თემა, რომელსაც დიდი შინაარსობრივი დატვირთვა აქვს ნაწარმოებში, არ ჩნდება შესავალში, მაშინ, როდესაც შესავალში მთავარი და შემაკავშირებელი თემების ნაწყვეტები უკვე წარმოდგენილია. ჩემი აზრით,

ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს დამხმარე თემის მნიშვნელობას, კომპოზიტორი თითქოს „ინახავს“ ამ თემას, რომ მომავალში იგი სრულად და გარდამტეხ მომენტებში წარმოაჩინოს (ლიჩელი თ.2023 გვ.14-16)

3.2 თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიურ-საშემსრულებლო რეკომენდაციები ლისტის ფანტაზია-სონატასთან დაკავშირებით - „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“

ყველაზე ღირებული, რასაც ამ ნაწარმოებზე მუშაობისას მივაღწიეთ, იყო ლოგიკური დრამატურგიული განვითარება და ერთიანი ფორმა. ეს განპირობებული იყო, უპირველეს ყოვლისა იმით, რომ ზედმიწევნით ფრთხილად იყო გაანალიზებული და მონიშნული ბატონი გიზის მიერ კულმინაციების როლი. ისევე როგორც ლისტის არაერთ ნაწარმოებში, აქაც დიდია საშიშროება ფორმის მცირე ნაწილებად დანაწევრებისა იმის გამო, რომ მუსიკა ძალზე ემოციურია და ფაქტურულად საკმაოდ მსუყედაა გაჯერებული პიანისტური ხერხებითა და f-სა და ff-ს ნიუანსების ხშირი მითითებით. ბატონი გიზის მიერ შემოთავაზებული ინტერპრეტაცია კი მოიცავდა ერთადერთ რეალურ კულმინაციას და ის მუსიკალური მასალა, რაც მანამდე ან მერე იყო, შინაარსობრივად ამ კულმინაციას ექვემდებარებოდა.

მიუხედავად იმისა, რომ, ჩემი აზრით, ჩვენ შევძელით ჯოჯოხეთისა და სამოთხის, ადამიანის მიერ ჭეშმარიტების ძიების, სიყვარული იდეალის სახეების შექმნა, დიდი დრო არ დაგვითმია დანტეს „ღვთაებრივი კომედიის“ შესახებ საუბრისთვის. ეს იყო თ.ამირეჯიბის ერთ-ერთი გამორჩეული პედაგოგიური თვისება - ზოგჯერ არც ისე დიდ დროს უთმობდა ნაწარმოების კონკრეტულ შინაარსზე ლაპარაკს, მაგრამ მისი მუსიკალური მითითებები იყო იმდენად ამომწურავი, რომ სტუდენტი თავად ხსნიდა ნაწარმოების შინაარსს.

შევეცდები, დეტალურად მივყვე ნაწარმოებს და გავიხსენო თ.ამირეჯიბის ძირითადი კონკრეტული საშემსრულებლო მითითებები.

დიდი დრო დავუთმეთ შესავლის ოქტავების ტრიტონული სვლის ჟღერადობის მიღწევას, რომელსაც, თავის მხრივ, განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მთელი ნაწარმოების მანძილზე და ყოველთვის საკვანძო მომენტებში გვხვდება. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ოქტავები საზეიმოდ, ამავე დროს, დრამატულადაც ჟღერს, ბატონი გიზი მოითხოვდა მათ ძალიან კეთილშობილურ ჟღერადობას, ყოველგვარი ფორსირების გარეშე. იგი ამ დროს ვიზუალურ მხარესაც აქცევდა ყურადღებას, შენიშვნას მაძლევდა ხელის, თავის ან ტანის ზედმეტ და გადაჭარბებულ მოძრაობაზე. თუმცა, ამ კეთილშობილურ ჟღერადობაში არ იყო არანაირი სიმსუბუქე ან დახვეწილობა, იგი მოითხოვდა უფრო მეტად დიდებულ, ვიდრე აგრესიულ განწყობას. გარდა ამისა, ამ ოქტავებს უნდა ჰქონოდა მიმართულება და არ უნდა ყოფილიყო დაყოფილი განცალკევებულ ოქტავებად. იგივე ეხებოდა მარჯვენა ხელში, მესამე ტაქტში შემოსულ სეპტაკორდებს. მოითხოვდა მძიმე, მაგრამ არა აგრესიულ აკორდებს, რომელიც მინიშნებულ legato-ზე უნდა შესრულებულიყო და ერთიანი აზრი განევითარებინა მერ ტაქტამდე, სადაც არპეჯიოს მღერადად და დიდებულად გაშლას მოითხოვდა.

მე13 ტაქტიდან თ.ამირეჯიბი მოითხოვდა სრულიად სხვა განწყობას, მითითებული ტემპის ცვლილების (piu moto) დაცვას. მართალია, აქ მითითებული ნიუანსი f-ა, მაგრამ მახსოვს, ჩვენ ვუკრავდით mf-ს. ზოგადად, ბატონი გიზის მიერ მოთხოვნილი ნიუანსები ყოველთვის პირობითი იყო, გამომდინარეობდა უშუალოდ შინაარსიდან და არ წარმოადგენდა განყენებულ ცნებას. მე14 და მე15 ტაქტებში მერვედი აკორდების დაკვრას საკმაოდ მოკლედ ითხოვდა, თითქოს მოლოდინის, დაუსრულებელი აზრის შეგრძნება რომ დარჩენოდა მსმენელს. იგივე განწყობა ეხება 25-დან 28-ე ტაქტებსაც, თუმცა, ამ შემთხვევაში ჟღერადობა უფრო გაბმული იყო. ზოგიერთი შემსრულებელი ამ ტაქტებში მარცხენა და მარჯვენა ხელებში მონაცვლეობით გატარებულ მერვედებს საკმაოდ მოკლედ უკრავს, თუმცა მე უფრო გრძლად ვუკრავდი, კლავიატურასთან თითების ახლო მდგომარეობით და იმ პედალზე, რაც მითითებულია (პედალი ნახევარ ტაქტზე). ეს ხერხი ძალიან ეხმარება „დაბურული“, დაუსრულებლობის შეგრძნების შექმნას, რაც ძალიან მნიშვნელოვანია შესავალში, ვინაიდან მთავარი თემა ჯერ არ დაწყებულა და ის ორი გვერდი, რომელსაც შესავალი მოიცავს, თავისებური ძიება და მოლოდინია იმისა, რაც იქნება შემდგომ.

გაოცებული ვიყავი, როდესაც ბატონმა გიზიმ მომთხოვა იმ პედლის დაცვა, რაც ნოტებში მთავარ თემაზეა მითითებული (თავად ლისტის მიერ მითითებული პედალი) - ერთი პედალი ოქტავების სეკუნდურ სვლაზე 5 ტაქტის მანძილზე! (დაწყებული 35ე ტაქტიდან). ცნობილია, რომ თავის დროზე ლისტის მიერ პედალის უხვი გამოყენება კამათის საგანი იყო. ზოგიერთი აკრიტიკებდა ამის გამო, ზოგიერთი კი (მაგალითად, მისი პედაგოგი კ.ჩერნი) მიიჩნევდა, რომ ამგვარი პედალი კონკრეტული განწყობის მიღწევაში ეხმარებოდა. ცხადია, ფანტაზია-სონატის მთავარ თემაში 5 ტაქტის მანძილზე მითითებული პედლის დანიშნულებაც ჯოჯოხეთური განწყობის ასახვას ემსახურება. ზოგიერთი შემსრულებელი გაურბის ამ პედლის შენარჩუნებას და პერიოდულად მის შეუმჩნეველად გამოცვლას ამჯობინებს, თუმცა ბ-ი გიზი მოითხოვდა ლისტის მიერ მითითებული პედალიზაციის დაცვას. გარდა ამისა, იგი ამ ბურუსით მოცული ტაქტების მანძილზე მოთხოვდა ოქტავების ზედა ნოტების (მე5 თითების) და სულ მცირედ, თითქმის შეუმჩნეველად აღმავალი სვლისას მთავარი, ანუ ყველაზე მაღალი ნოტების შედარებით ნათლად ჩვენებას, ცხადია, ყოველგვარი ტემპობრივი ცვლილების გარეშე (მაგალითად ოქტავა d 39ე ტაქტში). ვითარდება რა მთავარი თემა, ადგილობრივ „კულმინაცია“ (თუ შეიძლება კულმინაცია ვუწოდოთ) აღწევს 54ე ტაქტში. აქ, ახალგაზრდული ემოციურობიდან გამომდინარე, მთელი არსებით ჩართული ვუკრავდი ff-ს, რისი კატეგორიული წინააღმდეგიც იყო თ.ამირეჯიბი. მოითხოვდა უფრო მეტად ნოტებში მითითებული განწყობის - disperato (სასოწარკვეთით) - დაცვას, ვიდრე დიდ ჟღერადობას.

შემაკავშირებელი თემის გატარებისას (77ე ტაქტიდან), ცხადია, მოითხოვდა დიდ სიზუსტეს ორივე ხელში, განსაკუთრებით მარცხენა ხელში 77ე და 78ე ტაქტებში და შემდეგ მარჯვენაში - მე80 და 81ე ტაქტებში. განსაკუთრებით გარკვევით უნდა ყოფილიყო წარმოჩენილი ბოლო სამი მერვედი.

მახსოვს, კარგი პაუზის შემდეგ (83ე ტაქტის ბოლოს) 84ე ტაქტის პირველი d ოქტავის მთელი ხელის წონით, საფუძვლიანად ჩასმას მოითხოვდა, რაც ერთგვარი დასაწყისი იყო მომავალი ტაქტების განვითარებისა. ტექნიკური თვალსაზრისით ამით უფრო ამარტივებდა შემდეგი ტაქტების ოქტავების დაკვრას. აქ ხელი სრულიად

თავისუფლდებოდა და თითქოს ძალას იკრებდა. ცხადია, ერთი პედალი ორ ტაქტზე (84ე ტაქტი და 82ე ტაქტის დასაწყისი) დაცული იყო.

103-ე ტაქტში, როდესაც დამხმარე თემა პირველად ჩნდება ოქტავების სახით, ბატონი გიზი დიდ ყურადღებას უთმობდა პირველ რიგში ამ ოქტავების მღერადად, მედიდურად, აგრესიის გარეშე გატარებას და ამავე დროს მარცხენა ხელში ტრიოლის მეორე მერვედების გამოყოფილ ჟღერადობას, სადაც მითითებულია sf. ეს ნიუანსიც უნდა გაჟღერებულიყო გრძლად და არა მოკლედ და „ჩარტყმით“.

სრულიად განუმეორებელი იყო, თუ როგორ აჩვენებდა თავად ლირიკულ ეპიზოდს 124ე ტაქტიდან, რომელიც ერთგვარ შემაკავშირებელ ფუნქციას ასრულებს დამხმარე თემის გატარებამდე. ერთი პედალი ორ ტაქტზე, ღრმა ბანები, ოქტავების განსაკუთრებულად გამჭვირვალე და ამაღლებული ჟღერადობა და ხანგრძლივი ფერმატოები (125ე, 127ე ტაქტებში) განსაკუთრებულ ელფერს სძენდა ამ ეპიზოდს. ბატონი გიზი ამ ადგილის დაკვრას მისთვის ჩვეული უშუალოებით, სისადავით, კეთილშობილებით მოითხოვდა. მას შემდეგ, რაც ფერმატო მთავრდებოდა, აუცილებლად უნდა დავბრუნებოდი ძირითად ტემპს და აღარ გამეკეთებინა მეტი rubato. 127ე ტაქტში ფერმატოს შემდეგ ეს ოქტავები ერთ დიდ ფრაზად უნდა გამეერთიანებინა, ამ ფრაზის დასასრული მხოლოდ 135ე ტაქტის ბოლო ორ თვლაზე მიმენიშნებინა (სადაც არის კიდევ მინიშნება molto ritenuto), ამას კი ძალიან ბუნებრივად გადავყავდით დამხმარე თემაზე.

დამხმარე თემის შესრულებას (136ე ტაქტიდან) თ.ამირეჯიბი ღრმა ბგერით მოითხოვდა. როგორც აქამდე ვახსენე, მას არ უყვარდა ბურუსით მოცული ბგერა, ყველაზე დიდ p-ზეც კი. ყოველთვის, ყველაზე ლირიკული, რომანტიკული თემების გატარებისასაც იგი მოითხოვდა სინათლით სავსე და მთელი ხელის წონით აღებულ ბგერას. ფანტაზია-სონატის დამხმარე თემის ჟღერადობისადმი მიდგომა ალბათ ამ პრინციპის ერთ-ერთი საუკეთესო გამოხატულება იყო. თემა უნდა გამეტარებინა ნაზად, ფაქიზად, ამავე დროს ღრმად, ისე რომ ხელის წონით კლავიატურის მთელი სიღრმე მეგრძნო. თავისთავად, ამის შედეგად თემა ძალიან ლამაზად ჟღერდა. აქ თ.ამირეჯიბი სიმშვიდესთან ერთად თემის ერთ ამოსუნთქვაზე გატარებას მოითხოვდა - 136ედან 145ე ტაქტამდე.

თავისთავად, მისთვის ჩვეული სიფაქიზით იყო გაჯერებული შემაკავშირებელი ეპიზოდი 157ედან 167ე ტაქტამდე, სადაც გამოკვეთილად მინიშნებულ მარჯვენა ხელის ზედა ნოტების ნათელ ჟღერადობასთან ერთად რბილ და მნიშვნელობით დატვირთულ მარცხენა ხელს მოითხოვდა.

პიანისტურად არც ისე მოხერხებულადაა დაწერილი შემდეგი ეპიზოდი - 167ედან 178ე ტაქტებამდე. ზოგადად, ბატონი გიზი არ ანიჭებდა დიდ მნიშვნელობას ტექნიკურ მხარეს. მას აღიქვამდა, როგორც უბრალო საჭიროებას სასურველი მუსიკალური იდეების გადმოსაცემად, არასდროს იყო ტექნიკური სრულყოფილება თვითმიზანი ნაწარმოებზე მუშაობისას, თუმცა, ცხადია, მიმანიშნებდა, როცა მაშინ, ჯერ კიდევ სტუდენტობის დროს, არ აკმაყოფილებდა ტექნიკური მხარის ხარისხი. ისევე როგორც ყველა სხვა ნაწარმოებში, აქაც იგი მთხოვდა ამ ადგილის მღერადად მეცადინეობას, არც ისე დიდი ჟღერადობით, მარცხენა ხელის თანაბარი „სიმღერით“ (განსაკუთრებით მარცხენა ხელში გამოყოფილი პირველი თითების მელოდიის).

მთელი შემდეგი ეპიზოდი, დაწყებული 181ე ტაქტიდან, სადაც ამჯერად, ოქტავების ნაცვლად კვინტების ტრიტონული სვლა იწყება, ერთგვარი მომზადება იყო დასასრულისთვის. ეს ეპიზოდი ჩემს მეხსიერებაში დარჩა, როგორც ერთგვარი დამაკავშირებელი დიდი ეპიზოდი ექსპოზიციასა და რეპრიზას შორის. შესრულების კუთხით ყველაფერი ერთ დინებად იყო აღქმული, დიდ ფრაზად, რომელსაც საბოლოო კულმინაციასთან (306ე ტაქტი) უნდა მივეყვანეთ.

საკმაოდ დიდი იყო ცდუნება, ცალკე ეპიზოდი შემექმნა 209ე ტაქტიდან, ვინაიდან აქედან დაწყებული ორი მთელი გვერდი ლისტისთვის დამახასიათებელი ვირტუოზული ოქტავებითაა დატვირთული და მითითებული ნიუანსებიც - *ff, sempre ff* - ამისკენ გვიბიძგებს, თუმცა, ამ შემთხვევაშიც, ბატონი გიზი ჟღერადობას შინაარს უქვემდებარებდა და ამ ეპიზოდს ერთგვარ შემაკავშირებელ ფუნქციას ანიჭებდა იმ მხრივ, რომ ამ გამოყოფდა როგორც ცალკეულ ვირტუოზულ ეპიზოდს. პირიქით, მისი გავლით მივყავდით დამშვიდებისკენ, რაც უკვე 250ე ტაქტიდან იჩენს თავს და შემდეგ - საბოლოო კულმინაციისკენ (306ე ტაქტი).

იმ განსაკუთრებულ *p*-ს, რომლის ხშირად გამოყენებასაც იგი არ მიიჩნევდა მიზანშეწონილად (ვინაიდან მიაჩნდა, რომ „ფასი ეკარგება“ ასეთი ჟღერადობის ხშირ

გამოყენებას და მხოლოდ იშვიათ შემთხვევებში შეიძლება მივმართოთ), მივმართავდით მხოლოდ რეპრიზის დასაწყისში, 290ე ტაქტიდან, მარჯვენა ხელის ტრემოლოებში. აქაც, მარცხენა ხელი ძალიან ნათლად უნდა გაჟღერებულიყო.

330-303 ტაქტებში ოქტავების გატარებისას გარდა იმისა, რომ ტაქტის პირველ თვლაზე, ცხადია, აკორდები უნდა გაჟღერებულიყო სავსედ, მეორე თვლის, ანუ ოქტავური სვლის დასაწყის პირველ ოქტავებზე მეტად დაყრდნობას, ანუ მთელი ხელის წონით აღებას ითხოვდა, რაც, თავის მხრივ, ხელს ათავისუფლებდა და მე, პირადად, მიმარტივებდა შემდეგი ოქტავების ყველაზე სწრაფ ტემპშიც კი დაკვრას. ნაწარმოების მთავარი კულმინაცია დგებოდა 306ე ტაქტში, სადაც D-dur-ში საზეიმოდ, დიდებულად, ამღლებულად ტარდება დამხმარე თემა. თემის ამ გატარების შემდეგ ემოციური მუხტი შენარჩუნებულია უკვე ნაწარმოების ბოლო აკორდებამდე, თუმცა, ცხადია, ეს კულმინაცია არის საკვანძო მომენტი და ის ეპიზოდი, სადაც მთელი ნაწარმოების მანძილზე მივდიოდით. ბატონი გიზის მითითებით, მახსოვს, ამ ტაქტებამდე, ფაქტიურად, ყველა არსებული f-სა და ff-ს მიმართ დამოკიდებულება იყო ფრთხილი იმ მხრივ, რომ ჟღერადობა არ ყოფილიყო გადაჭარბებული, თუმცა, ეს არ ნიშნავდა იმას, რომ რომელიმე ამ ეპიზოდებიდან იყო აზრობრივად „შერბილებული“ ან ემოციურ მუხტს მოკლებული. მთავარი კულმინაციის დროს, თავისთავად, პირველი ამოცანა იყო დიდი ჟღერადობის მიღწევა მხოლოდ გრძელი ბგერისა და ხელის წონის და არა „ჩარტყმითი“ ხერხის ხარჯზე. მახსოვს, ბატონი გიზი მიმითითებდა ასევე ტაქტის მეორე თვლაზე არსებული აკორდების ღრმად და გრძლად აღებაზე (306ე - 311ე ტაქტები).

ბგერის სიმღერის ფაქტორი, რომელიც რომანტიკოსებთან და კერძოდ ლისტთან ასე მკაფიოდ გამოვლინდა, განსაკუთრებით იჩენს თავს 327ე-დან 338ე ტაქტებში. ძალიან ხშირად ახალგაზრდა შემსრულებლები (და მეც მათ შორის ვიყავი იმ დროს, როდესაც ამ ნაწარმოებს გავდიოდით) ამ ეპიზოდში იწყებენ ჩქარა (ვინაიდან ტემპის ცვლილება - Allegro vivace - ნამდვილადაა მითითებული), ცოტა ქაოსურად (ვინაიდან არც ისე მოხერხებული ადგილია ტექნიკური თვალსაზრისით) ოდნაც უხეში მარცხენა ხელის თანხლებით დაკვრას. ბატონმა გიზიმ კი ეს ეპიზოდი სრულიად სხვაგვარად დამანახა. იგი ტემპს არ აქცევდა იმდენად ყურადღებას, როგორც ორივე ხელის „სიმღერას“.

მარჯვენა ხელში მეთექვსმეტელებისა და მარცხენა ხელის აქცენტირებული აკორდების „სიმღერის“ ელემენტი, რომელიც, ერთი შეხედვით, შეუთავსებელია ამ ადგილთან, ხელს უწყობდა მაქსიმალურად გადმომეცა მითითებული Molto appassionato, რომელიც, თავის მხრივ, სასოწარკვეთილების ერთგვარი გამოძახილივით ჟღერდა. ეს კი, ჩემი აზრით, სწორედ იმ განწყობის შექმნას უწყობდა ხელს, რაც მითითებულ ეპიზოდს სჭირდება.

ერთ-ერთი ადგილი, რომელსაც ტექნიკური თვალსაზრისით მუშაობის უმეტესი დრო დავუთმე, იყო კოდა - 339-352 ტაქტები. ნახტომები ორივე ხელში, სიმსუბუქე, პედალის გამჭვირვალობა - არც ისე მარტივი ამოცანაა პიანისტისთვის. მახსოვს, ბატონი გიზი ამ ადგილის თვალდახუჭულ მეცადინეობას მირჩევდა. არაერთი საათი გამიტარებია სწორედ ამ პრინციპით ამ ადგილის მეცადინეობაში, სანამ სასურველ შედეგს მივაღწიეთ.

ცხადია, ნაწარმოების დასკვნითი ეპიზოდი ძალიან ამაღლებულად, სავსედ, კეთილშობილურად, ყოველგვარი ფორსირების და ხელების ზედმეტი მოძრაობის გარეშე უნდა შემესრულებინა.

როგორც ერთგვარი შეჯამება ბატონი გიზის პედაგოგიური მეთოდებისა ლისტის ფანტაზია-სონატის „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ მაგალითზე, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ იგი ძალზე ყურადღებიანი იყო მითითებული ნიუანსების მიმართ და მათ ზედმიწევნით დაცვას გვთხოვდა, თუმცა, ცხადია, ყველა მითითება პირობითია იმ მხრივ, რომ გამომდინარეობს კონკრეტული შემსრულებლის, პედაგოგის ინდივიდუალობიდან და მათი მუსიკალური ხედვის ზოგად პრინციპებს ექვემდებარება.

გარდა ამისა, ნათლად ჩანს, რომ მისთვის მთავარ მუსიკალურ ღირებულებას წარმოადგენდა კეთილშობილება და ამ თვისების პრიზმაში ხდებოდა ყველანაირი გრძნობისა და იდეის გატარება.

პიანისტური თვალსაზრისით, იგი, უპირველეს ყოვლისა, მოითხოვდა მთელი ხელის წონის ჩართვას დაკვრაში და არ კმაყოფილდებოდა თუნდაც მისთვის სასურველი ჟღერადობის მიღწევით არასწორი ხერხით (ანუ მხოლოდ თითებისა და მაჯის ჩართულობით).

ის ბგერითი პალიტრა, რაც მას თავად გააჩნდა, როგორც შემსრულებელს და რასაც ჩვენგანაც - სტუდენტებისგან მოითხოვდა, გამომდინარეობდა მისი მდიდარი მუსიკალური ფანტაზიიდან, რაც, თავის მხრივ, შედეგი იყო მისი მრავალმხრივი განათლებისა და გათვითცნობიერებისა ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. ლისტის ფანტაზია-სონატაში არსებული სხვადასხვა სახე და განწყობა მისი ფანტაზიის საუკეთესოდ გამოვლენის საშუალებას იძლეოდა. იგი მისთვის დამახასიათებელი არტისტიზმით ხსნიდა ჯოჯოხეთის შავ-ბნელ სამყაროს და სამოთხის გასხვივსნებულ, ნათელ სახეებს.

დიდი ფრაზებით აზროვნებას მოითხოვდა, როგორც თვითონ ამბობდა - „დაუკარი, როგორც მხატვარი დახატავს ერთი ფუნჯის მოსმით“.

რაც მთავარია, ყოველივე ეს ემსახურებოდა ერთიანი ფორმის შექმნას, რასაც, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობებდა ერთი კულმინაციური ეპიზოდის არსებობა და მისი როლის სწორი განსაზღვრა მთელი ნაწარმოების დრამატურგიაში.

IV თავი

თენგიზ (გიზი) ამირეჯიბი - პედაგოგი

თენგიზ ამირეჯიბი იმ იშვიათ მუსიკოსთა რიცხვს განეკუთვნება, ვისი მოღვაწეობა თანაბარი აქტიურობითა და წარმატებებით გამოირჩეოდა როგორც საშემსრულებლო, ასევე პედაგოგიურ სფეროში. ქართული და რუსული საფორტეპიანო სკოლის საუკეთესო ტრადიციების საფუძველზე მან შექმნა საკუთარი საფორტეპიანო სკოლა, გაზარდა პიანისტთა თაობები, ვინც დღესდღეობით წარმატებით მოღვაწეობენ როგორც საქართველოში, ასევე მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში. ამ პიანისტთა შორის არიან ალექსანდრე კორსანტია, მანანა დოიჯაშვილი, ხატია ბუნიათიშვილი, მარინა ნადირაძე, ნათია ასტახიშვილი, ირმა გიგანი, თამარ ლიჩელი, ვახტანგ ჟორდანიას, ქეთევან ქართველიშვილი, გიგი ჭიპაშვილი და მრავალი სხვა.

საკმაოდ რთულია თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების განცალკევება მისი საშემსრულებლო მოღვაწეობისგან, ვინაიდან იგი თავის სტუდენტებს გადასცემდა იმ იდეებსა და მათი განხორციელების ხერხებს, რითაც თავად ხელმძღვანელობდა, როგორც შემსრულებელი.

4.1 ინტერვიუები თენგიზ ამირეჯიბის აღზრდილებთან

მარინა ნადირაძე:

„ბატონი გიზის სწავლების უნიკალური და ფასდაუდებელი სტილი ჰქონდა. მისი მეთოდის უდიდესი აქცენტი ფერად და მდიდარ ბგერწერულ სამყაროზე იყო დამყარებული, რომელიც შერწყმული იყო კომპოზიტორის მიერ განცდილი ემოციის ჭეშმარიტ ინტერპრეტაციაზე. მისი ბუნებრივი, მაგრამ ამავდროულად მუსიკის ღრმა აღქმა, სისადავე, რომელიც ერწყმის უდიდეს ემოციურ დატვირთვას და ისევ და ისევ მისი ფერწერა - არის სწორედ ის უდიდესი განძი, რაც ბატონმა გიზიმ დაუტოვა ყველა მის აღზრდილს.

განსაკუთრებით დამამახსოვრდა ის, თუ როგორ აჩვენებდა თვითონ ბატონი გიზი. ამ ხერხს ძირითადად ბგერაზე ლაპარაკისას მიმართავდა. ხშირად მოიშველიებდა შედარებებს სხვადასხვა ინსტრუმენტებთან, განსაკუთრებით ჩასაბერებთან.

ყურადღებას ამახვილებდა იმაზე, რომ მთავარი იყო კომპოზიტორის განცდილის გადმოცემა და არა ჩვენი პირადი განცდები. „ეს უკვე განცდილია“ - ამბობდა იგი, თუ „გადაჭარბებულ ჩართულობას“ გრძნობდა. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა დროს და მისი იდეალური შეგრძნება ჰქონდა. განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენდა rubato-ს მიმართ და დროში დახვეწილად და გემოვნებით ანაწილებდა.

ძალიან არტისტული იყო გაკვეთილების დროს. ხშირად სიტყვებზე მეტად თვალებით, ხელების მოძრაობით, წამღერებით, მიმიკებით გვაგებინებდა სათქმელს. მისი ერთი ფრაზა კი განსაკუთრებით დამამახსოვრდა - „საჭიროა ცივი გონება და ცხელი გული“. (26.11.2023)

ნათია ასტახიშვილი:

„პირველი, რასაც გავიხსენებდი, არის ის, თუ როგორ იწყებოდა ჩვენი გაკვეთილები, როდესაც პირველად მიმქონდა ნაწარმოები. ყოველთვის ვცდილობდი, რომ თავიდანვე ნაწარმოები მქონოდა ყველა თვალსაზრისით მზად იმისათვის, რომ შემდეგ უკვე ერთად გვემუშავა დეტალებზე.

პირველივე გაკვეთილზე ნაწარმოებს ისმენდა აუცილებლად თავიდან ბოლომდე შეჩერებისა და შენიშვნის გარეშე. მუშაობა იწყებოდა, უპირველეს ყოვლისა, დიდი ფრაზების გააზრებაზე. სწორედ ამას აქცევდა უდიდეს ყურადღებას. ვხედავდი, თვალსა და ხელს შუა როგორ მთლიანდებოდა ნაწარმოები, როგორ იძენდა ფორმას და ერთ სუნთქვაზე მეკვრევიანებოდა. საშინლად არ უყვარდა პატარ-პატარა ფრაზები.

იგი ახერხებდა სტუდენტისა და საკუთარი ინტერპრეტაციის ისე შეთავსებას, რომ სტუდენტის ინდივიდუალურობა არ დაეკარგა. მიუხედავად მისი მკვეთრად გამოხატული შეხედულებებისა, არასდროს არ ახვევდა თავზე სტუდენტს მის აზრს, იგი აუცილებლად ერწყმოდა სტუდენტის მონაცემებსა და ინდივიდუალურობას. ყოველთვის ამბობდა - „უნდა იგრძნობოდეს შენი აზროვნება, შეიძლება შენთვის ჩემი რომელიმე რჩევა მიუღებელიც კი იყოს“, თუმცა არ მახსენდება ასეთი შემთხვევა, რადგან ჩემთვის მისი რჩევები ყოველთვის ძალიან ორგანული და ბუნებრივი ხდებოდა. მას ისეთი დეტალების დანახვა და ამის იმგვარად მოწოდება შეეძლო, რომ რთული იყო არ მიგედო. ალბათ ეს იყო მისი სკოლის ერთ-ერთი გამორჩეული თვისება - ყოველთვის

გამლევდა არჩევანის საშუალებას. მე დღემდე ვცდილობ, იგივე პრინციპი გამოვიყენო ჩემს სტუდენტებთან მუშაობისასაც.

წარუშლელი კვალი დატოვა ჩემს მეხსიერებაში მისმა შედარებების უნარმა. აბსოლუტურად უნიჭო ადამიანი უნდა ყოფილიყავი, რომ ამ შედარებების შემდეგ ვერ გაგეგო ის აზრი, რისი გამოხატვაც მას სურდა. უფრო მეტად ეს ბგერით პალიტრას ეხებოდა. მაგალითად, როცა ძალიან სათუთ ბგერას ეხებოდა, არაერთხელ უთქვამს - წარმოდგინე, ძალიან სუფთა, გაპრიალებულ, კრიალა მინაზე მზის სხივი რომ აბრჭყვიალდება, ასეთი უნდა იყოს ბგერაო'. დღემდე ყურში მაქვს ეს ფრაზა და ძალიან ხშირად, როდესაც ჩემს სტუდენტებთან გამომიყენებია ეს შედარება, მაშინვე შეცვლია ბავშვს დამოკიდებულება ბგერის მიმართ და რაღაცნაირი ღიმილი გადაჰფენია სახეზე. საშინლად არ უყვარდა „დაბურული“ და უსიცოცხლო ბგერები. სწორედ ამას ეთმობოდა ძალიან დიდი დრო გაკვეთილებზე - კლავიატურასთან პირველივე შეხებისას რა ხარისხის ბგერას მივიღებდით. ყოფილა შემთხვევა, რომ დასაწყის ფრაზაზე ნახევარი საათი გვიმუშავია და სხვადასხვა ვარიანტები გვინახავს. ყველაზე მეტად მიყვარდა ის მომენტები, როდესაც თვითონ დაჯდებოდა ინსტრუმენტთან და მაჩვენებდა. მისი განსაკუთრებული შეხებით ბგერებთან უკვე ყველაფერი ნათელი ხდებოდა.

ის პიროვნული თვისებები, რაც მას ზოგადად გააჩნდა, მაგალითად გემოვნება, საუკეთესოდ ჩანდა მისი შესრულების სტილში. მაგალითად, არ უყვარდა „ზედმეტი სიტკბო“ (ხშირად ახსენებდა ამას), უფრო მეტი სიმსუბუქე მოსწონდა ფრაზირებაში. საერთო ჯამში ყოველთვის ზედმეტად მძიმდება ნაწარმოები, როდესაც არის ბევრი შენელება, „გადამლაშებული“ ფრაზები, ძალით „გამოყვანილი“ და „მონდომებული“ ფრაზები. ჩემს შემთხვევაში არ გვექონია ამასთან დაკავშირებით დიდი პრობლემები, ვინაიდან მე თვითონ ამის მოწინააღმდეგე ვარ. მელიზმებიც კი ზედმეტი დატვირთვის გარეშე უნდა ყოფილიყო, არ უნდა ყოფილიყო დამძიმებული და „გადაპრანჭული“.

რაც შეეხება კულმინაციურ განვითარებას, ყოველთვის ამბობდა - „უცებ არ უნდა ამოვარდეს ქარიშხალი“. ყველაზე ძლიერი დრამატურგიული განვითარებისასაც კი გამორიცხავდა ზედმეტ სიმძიმესა და ტემპის უადგილო ცვლილებებს.

აუცილებლად უნდა ვახსენო მისი დამოკიდებულება. f-ს მიმართ. არ უყვარდა „ხმამალალი“ f.

რაც არ უნდა დიდი კულმინაციური მომენტი ყოფილიყო, ის ყოველთვის მოითხოვდა ძალიან ღრმა და კეთილშობილურ ბგერას დატვირთულს დიდი შინაგანი სიძლიერით, მუხტით. ჩემს შემთხვევაში, მაგალითად, ხშირად მირჩევდა მთელი ხელის წონით და შინაგანი სიძლიერით დამეტვირთა შესრულება. მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ პატარა ხელი მაქვს, რახმანინოვში, მაგალითად, ასეთი მეთოდის შედეგად საკმაოდ შთამბეჭდავ ჟღერადობას ვაღწევდით, რომელიც უტოლდებოდა ჩემზე ბევრად დიდი ხელის მქონე პიანისტთა ჟღერადობასა და კულმინაციის შინაარსობრივ დატვირთვას. „ეს შინაგანი ფორტე არანაკლებია, იცოდე..მხრებიდან წამოიღე“-ამბობდა იგი. რა თქმა უნდა, ეს იყო ძალიან ამაღლებული და არა „ხმამაღალი“ ფორტე.

რაც შეეხება პედალს, გავიხსენებდი შოპენის ერთ-ერთ პრელუდიას (As-dur), სადაც ზარების რეკვის ეფექტია. მახსოვს, ამაზე დიდხანს ვიმუშავებ. მას სურდა, რომ ბანების ფონზე ბურუსიანი თემა ლამაზად გაჟღერებულიყო. ამისთვის ბანს რამდენიმე ტაქტის მანძილზე მატოვებინებდა ერთ პედალზე და ვმუშაობდით ამის ფონზე თემის ფაქიზად, სუფთად, დახვეწილად შესრულებაზე. სასწაული ეფექტი იყო საბოლოოდ. იმდენად მომწონდა ის ჟღერადობა, რასაც მივაღწიეთ ამ პრელუდიაში, რომ მოუთმენლად ველოდი ამ მომენტის შესრულებას...

ზოგადად კი ძალიან ფრთხილად ეკიდებოდა პედალს, არასდროს ტვირთავდა ნაწარმოებს.

ყოველთვის მახსოვს, რამხელა მნიშვნელობას ანიჭებდა მთავარ თემებთან ერთად მეორეხარისხოვანი მუსიკალური მასალის ჟღერადობას, რასაც საოცარ მნიშვნელობას ანიჭებდა. ისეთ მეორე ხმას გამოიყვანდა რაღაც მელოდიისგან და ისეთ ჰარმონიულ ფონს შეუქმნიდა მელოდიისგან, რომელიც ერთი შეხედვით არ ჩანდა და არ იყო ნოტში მოცემული. ამ დროს ყოველთვის მეფიქრებოდა - „საიდან გაიგო? საიდან დაინახა? საიდან მიხვდა, რომ ეს სჭირდება?“

ასევე, ყოველთვის მნიშვნელოვანი იყო ფრაზების ბოლომდე მიყვანის იდეა - აზრის გატარება პირველიდან ბოლო ბგერამდე, თუმცა ფრაზების დასრულება არასოდეს ხდებოდა უადგილო შენელების ხარჯზე. თითოეულ ბგერას, დაწყებული პირველი ბგერიდან, უნდა ჰქონოდა მნიშვნელობა და შინაარსობრივი დატვირთვა. ხშირად ამბობდა - „პირველი ბგერიდან უნდა დაიპყრო მსმენელი“. ხანდახან უკითხავს

-„ როგორ იმღერებდი ამ ფრაზას?“ და წამღერებისთანავე თითქოს მსუბუქდებოდა და ერთიანდებოდა ფრაზა.

ნაწარმოების ფორმის ერთიანობის შექმნას, ალბათ, ხელს უწყობდა, უპირველეს ყოვლისა, ერთიანი რიტმული ჩარჩო, ზედმეტი rubato - ების გარეშე. გავიხსენებდი, მაგალითად, შოპენის მესამე სონატის მეორე ნაწილს. ამ ნაწილს ქარის ქროლვას ადარებდა და მთხოვდა, მელიზმებისა თუ დინამიური ნიუანსების ცვლილების გამო, არსად შემეცვალა ტემპი. ის ყველა ეფექტი, ტრელი, დინამიური ნიუანსი უნდა ყოფილიყო ძალიან მკაცრად ჩამოყალიბებულ ტემპში. ფრენის შეგრძნება არ უნდა დამძიმებულიყო. ხშირად ამბობდა - უნდა იყოს „ერთი ფუნჯის მოსმით“.

დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პაუზებს და აღიქვამდა მას არა როგორც დასრულებას, არამედ მთლიანი აზრის, მუსიკის ნაწილს. პაუზების მეშვეობითაც კი ამთლიანებდა გარკვეულ ფრაზებს. არასდროს არ უნდა ყოფილიყო პაუზა ფრაზებს შორის გაყოფის მიზეზი. ფორმის გამთლიანებას ხელს უწყობდა გრძელი ფრაზებით აზროვნება. მასთან მუშაობის მერე ყველაზე გრძელი ნაწარმოებიც კი თითქოს ერთ ამოსუნთქვაზე ისმინებოდა. ბოლო ნაწარმოებები, რაც მასთან გავიარე ამერიკაში წასვლამდე, იყო რახმანინოვის პირველი კონცერტი, გუნო-ლისტის ვალსი და შუბერტ-ლისტის „მარგარიტა ჯარასთან“. ეს ნაწარმოებები ესპანეთში ყოფნის დროს ვისწავლე და თავისთავად ბ-ნ გიზისთან ნასწავლი, შესისლხორცეხული იდეებით გავაკეთე. ჩამოსვლისას მოვასმენინე მას. მითხრა - „ვერაფერს გეტყვი, არ გჭირდება ჩემი ჩარევა“. ეს იყო პირველი ასეთი შემთხვევა და ყველაზე დიდი სიხარული და კომპლიმენტი, რაც ოდესმე მიმიღია” (01.12.2023).

გომა გოგია

„პირველი, რაც გიზის მუსიკალურ სტილს, მის პედაგოგიურ მოღვაწეობასა თუ შესრულებას გამოარჩევდა, იყო შინაარსი, ნაწარმოების ერთიანი ფორმის შეგრძნება, თუმცა, რთულია იმის თქმა, თუ როგორ, რა ხერხით აღწევდა ამას მოსწავლეებთან მუშაობისას. თითოეულ სტუდენტს სხვადასხვა დოზით სჭირდებოდა ამ მხრივ გიზის ჩარევა - ზოგს მეტად, ზოგს, ვისაც თავად ჰქონდა ფორმისა და მუსიკის ერთიანობის შეგრძნება, ნაკლებად.

მუშაობის პროცესის წარმართვა დამოკიდებული იყო იმაზე, როგორ მოჰქონდა სტუდენტს ნაწარმოები პირველ გაკვეთილზე. გიზი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა მუსიკალური ტექსტის სიზუსტეს, პირველივე გაკვეთილზე ნაწარმოები უნდა ყოფილიყო ტექსტის, ტექნიკური თვალსაზრისით გამართული, იმისათვის, რომ შემდეგ ღრმად ემუშავათ დეტალებზე.

ძალიან კარგად იცოდა ხელოვნების ყველა სფერო და ერკვეოდა მასში. განსაკუთრებით იზიდავდა ბალეტი და ვოკალური დარგი. ამაში, ალბათ, დიდი როლი ითამაშა მოსკოვში გატარებულმა წლებმა, სადაც იმ დროს საუკეთესო კონცერტები, სპექტაკლები ტარდებოდა. თვითონ გიზი ხშირად იხსენებდა ასევე მის მამიდაშვილთან, ცნობილ რეჟისორთან - მიშა კალატოზიშვილთან გატარებულ წლებს (მოსკოვში გარკვეული პერიოდი მასთან ცხოვრობდა სახლში). მიშას იმ დროისათვის საუკეთესო და იშვიათი ჩანაწერები და აპარატურა ჰქონდა, მის სახლში მუსიკის მოსასმენად იკრიბებოდა მოსკოვის ელიტა, ხშირად სტუმრობდა დ. შოსტაკოვიჩი.

მინდა, ერთი ისტორია გავიხსენო გიზის მოსკოვში სწავლის პერიოდიდან. ერთ-ერთ გაკვეთილზე მან იგუმნოვს პირველად მიუტანა შოპენის მეორე ბალადა. როდესაც გიზიმ დაკვრა დაასრულა, იგუმნოვი უსიტყვოდ ადგა და გავიდა. მოგვიანებით მილშტეინს, რომელიც ამ დროს იგუმნოვს დერეფანში შეხვედრია, უთქვამს, რომ იგი აღელვებული და ცრემლიანი გამოვიდა კლასიდან.

გიზის უკიდურესად აღიზიანებდა გარეგნული ეფექტები შესრულებისას, უზადო გემოვნებით, ზომიერების შეგრძნებითა და კეთილშობილებით გამოირჩეოდა. ბგერა გამოირჩეოდა სინათლითა და მრავალფეროვნებით“ (13.12.2023)

ქეთევან ქართველიშვილი:

„არ მავიწყდება ბატონი გიზის უნიკალური გაკვეთილები, დატვირთული მრავალმხრივი ემოციით, სიფაქიზით, ბგერის უნიკალურობით, დელიკატური და დახვეწილი მიდგომით როიალთან. ყოველი ინტონაცია, ფრაზა, მისთვის იყო უმნიშვნელოვანესი. მისი ულამაზესი ბგერა, ტექნიკური სრულყოფილება და საოცარი არტისტიზმი არის სწორედ ის უნარები, რაც მას გამოარჩევს და კიდევ უფრო მეტად უნიკალურს ხდის მის გამორჩეულ საშემსრულებლო მანერას“ (27.01.2024).

დაჩი თაქთაქიშვილი:

„ჩემი აზრით, ყველაზე ღირებული, რითაც გამოირჩევა თენგიზ ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლა, არის გემოვნება. რაც დრო გადის, უფრო მეტად ვხვდები, რომ გემოვნება ყველაზე თუ არა, ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანია შესრულებაში, განსაკუთრებით პიანისტისთვის, ვინაიდან ფორტეპიანოს ძალიან დიდი შესაძლებლობები აქვს სხვა ინსტრუმენტებთან შედარებით, ამიტომ ამდენი შესაძლებლობის მოქცევა გარკვეულ ფორმაში ითხოვს ძალიან დახვეწილ გემოვნებას. ხშირად წავაწყდებით თუნდაც ამ ფერების უგემოვნო გამოყენებას, რაც, ცხადია, აზიანებს მუსიკას. მაგალითად, ზოგიერთი პიანისტი მოცარტის შესრულებისას მიმართავს უზომო რაოდენობის ჟღერადობას, ფერებს, ბგერით პალიტრას, ამ დროს კი ეს გამოდის უგემოვნო შესრულება. სწორედ უზადო გემოვნება გამოარჩევდა ბ-ი გიზის შესრულებასა და მისი სწავლების სტილს. მისი გემოვნება მჟღავნებოდა ფრაზირებისადმი, ფორმისადმი დამოკიდებულებაში. ის ფაქტი, რომ ნაწარმოების პატარა დეტალები შეიკრას ისე, რომ ერთიანი, სწორი ფორმა შედგეს, სწორედ გემოვნებიდან მოდის. სტუდენტობისას მიყვარდა გადაჭარბებული შენელებები, ამ დროს ბ-ი გიზი მეუბნებოდა - „ერთხელ ხომ შეანელე უკვე, შემდეგ ანაზღაურე“, იმიტომ რომ უსაზღვრო შენელებებში, თავისთავად, ფორმა იშლებოდა. ყველანაირ შენელებას ანაზღაურება სჭირდებოდა, ან თუ ერთხელ რაიმეს გავაკეთებდი, მეორედ იგივენაირად აღარ მაკეთებინებდა, რადგან მოსაზერებელი ხდებოდა. თვითონ ბ-ი გიზი სიტყვა „ფორმას“ ხშირად არ ხმარობდა, ბუნებრივად აგებდა დიდ ფრაზებსა, ნაწარმოები მთლიანობაში ესმოდა. ჩემი აზრით, ერთიან ფორმას იგი აღწევდა ზომიერების, გემოვნების, ფრაზების ერთიანობის ხარჯზე. ფრაზის დასრულება არ ნიშნავდა ნაწარმოების დასრულებას, იგი ყოველთვის წინ იყურებოდა.

აუცილებლად მინდა ხაზი გავუსვა ბ-ი გიზის კიდევ ერთ ძალიან მნიშვნელოვან პედაგოგიურ თვისებას - მე არ მახსოვს, მისი აზრი თავს მოეხვიოს ჩემთვის. იგი მთავაზობდა არჩევანს. მახსოვს, ერთხელ ვუკრავდი შუბერტ-ლისტის „ვენის საღამოებს“. ვუკრავდი ძალიან თავისებურად, ალბათ ისე, როგორც მიუღებელი იქნებოდა ბატონი გიზისთვის. მან მომისმინა და მითხრა - „მე არ გეთანხმები, მაგრამ მესმის, რას აკეთებ და როგორ იაზრებ“ და მომცა სრული თავისუფლება, სოლო

კონცერტზე გატანის უფლებაც კი მომცა. მე არ მახსოვს, მანამდე რომელიმე პედაგოგს ჩემთვის ამხელა თავისუფლება მოეცა. იმის გათვალისწინებით, რომ ბატონი გიზი საკმაოდ პრინციპული იყო თავის შეხედულებებში, ეს ჩემთვის დიდი ბედნიერება იყო. ამხელა მუსიკოსისგან ასეთი ნდობის გამოცხადებამ თავდაჯერებულობა შემმატა იმ მომენტში.

მის შესრულებასა და პედაგოგიურ მოღვაწეობას გამოარჩევდა ასევე ბუნებრიობა. იგი გამორიცხავდა ყოველგვარ ძალდატანებას, ფორსირებას. ბ-ი გიზის ყველა იდეა ბუნებრიობაში ექცეოდა (თუმცა, ჩემთვის, მაგალითად, ბევრი კონტრასტი, აქედან გამომდინარე, შერბილებული იყო, მაგალითად ბეთჰოვენის აპასიონატაში, თუმცა თუ საქმე შოპენს ეხებოდა, იქ ჩემთვისაც ძალიან ბუნებრივი ხდებოდა ბატონი გიზის ბუნებრიობა). მე ვფიქრობ, თავის არისტოკრატიული ბუნებიდან გამომდინარე, იგი ამით ცდილობდა ზედმეტი „კონფლიქტი“ დაეზღო.

რა თქმა უნდა, იგი განუმეორებელი იყო შოპენის შესრულების და სწავლებისას. მისი უზადო გემოვნება, გულწრფელობა, არისტოკრატიული ბუნება ზუსტად ესადაგებოდა შოპენის სტილს.

მინდა ერთი ფაქტი გავიხსენო, რომელიც მეთოდისკასთან კავშირში არაა, მაგრამ მის პიროვნულ თავისებურებას უსვამს ხაზს.

ერთ-ერთი მოსმენის შემდეგ, სადაც საკმაოდ კარგად დავუკარი (სხვათა შეფასებაა), არ გამიშვეს შემდეგ ეტაპზე. მახსოვს, მაშინ, მიუხედავად სხვადასხვა წინააღმდეგობებისა, ბატონმა გიზიმ როგორ ღიად, ყველასათვის გასაგონად და პრინციპულად გამოხატა თავის პოზიცია და მხარდაჭერა გამომიცხადა, არადა, მაშინ ჯერ მასთან არანაირი კონტაქტი არ მქონდა, ჯერ მისი სტუდენტიც არ ვიყავი. ეს ჩემთვის დაუვიწყარი იყო. მაშინ კიდევ ერთხელ, თავიდან დავაფასე იგი არა მხოლოდ როგორც გენიალური მუსიკოსი, არამედ არაჩვეულებრივი, პრინციპული ადამიანი.

ასეთი რამ, ჩემი აზრით, ხდება მაშინ, როცა მუსიკოსი სრულიად დარწმუნებულია თავის შეხედულებებში და პროფესიული სინდისი არ აძლევს სხვაგვარად მოქცევის საშუალებას.

უცნაური რამ მოხდა მას შემდეგ, რაც ბატონ გიზისთან დავამთავრე სწავლა და დრო გავიდა - მისი ნათქვამი სიტყვები, რომელთა მიღმა მან თითქოს რაღაც კოდი

ჩადო, ამომიტივივდა და რაც მეტი დრო გადიოდა, უფრო გასაგები ხდებოდა ჩემთვის. ეს ძირითადად ეხება მის სიტყვებს ხელის მოძრაობასთან, განთავისუფლებასთან, თითების ინსტრუმენტთან შეხებასთან დაკავშირებით. მოითხოვდა, მისთვის სასურველი ჟღერადობისთვის მიმეღწია არა ყურის, არამედ ხელის წონის საშუალებით.

მიუხედავად იმისა, რომ ბ-ი გიზის საფორტეპიანო სკოლის ერთ-ერთი მახასიათებელი იყო არაჩვეულებრივი ბგერა, მე არ მახსოვს, კონკრეტულად ბგერაზე ელაპარაკოს ჩემთან. ყოველთვის ამა თუ იმ ბგერას მოითხოვდა შინაარსიდან და ფრაზირებიდან გამომდინარე და არა ცალკე აღებულ ლამაზ ბგერას. უმეტესად, ჩვენ ვმუშაობდით ფრაზირებაზე და rubatoზე, რომელიც იყო ძალიან გემოვნებიანი და ლოგიკური“. (15.12.2023)

ვიქტორია ჩაპლინსკაია:

„ისეთ დიდ მასტროზე ლაპარაკისას, როგორც იყო თენგიზ ამირეჯიბი, ვერანაირი სიტყვები ვერ გადმოსცემს მისი საშემსრულებლო თუ პედაგოგიური მოღვაწეობის მასშტაბს.

მის ყველა მოწაფეს გამოარჩევს განსაკუთრებული, ამირეჯიბისეული შტრიხი, რაც მათ განასხვავებს სხვა საფორტეპიანო სკოლების წარმომადგენელთაგან. პირველ რიგში, მასტრო გვთხოვდა სრულ დამოუკიდებლობას სანოტო ტექსტთან მიმართებაში, პირველივე გაკვეთილზე, ნაწარმოებს, ცხადია, ზეპირად ისმენდა. მას აინტერესებდა, როგორ იაზრებდა თავად სტუდენტი მუსიკალურ მასალას, მისი ჩარევის გარეშე. მხოლოდ მთლიანად მოსმენის შემდეგ იწყებდა იგი დეტალებზე მუშაობას. ყველაზე ღირებული, რაც მე მისგან ვისწავლე, არის მუსიკაში შინაარსის ამოკითხვა ნოტებს მიღმა.

გავიხსენებდი მის ერთ განსაკუთრებულ პედაგოგიურ თვისებას - იგი არასოდეს გახვევდა თავს მის ინტერპრეტაციას, თუმცა იმგვარად გადმოსცემდა თავის აზრს, რომ ეთანხმებოდი და მიჰყვებოდი ყველა მის რჩევას.

ამირეჯიბის სკოლას ყოველთვის გამოარჩევდა განსაკუთრებული ბგერითი პალიტრა, რაც ყველა მის მოწაფეში ინდივიდუალურად განვითარდა, განსაკუთრებული legato, მღერადი ბგერა.

მიუხედავად იმისა, რომ იგი არაჩვეულებრივად მუშაობდა ყველა სტილისა და ეპოქის ნაწარმოებებზე, ის, რაც მას ახასიათებდა რომანტიკული მუსიკის სწავლებასთან მიმართებაში, სრულიად ფასდაუდებელი და მხოლოდ დიდ მუსიკოსთა ხვედრია.

ფრაზირება, უზადო გემოვნება, მუსიკალური მასალის ღრმა წვდომა, მდიდარი ბგერითი პალიტრა - ესაა ის საგანძური, რაც დაგვიტოვა მაცეტრომ და რაც გამოარჩევს „ამირეჯიზის სკოლას“ ყველა სხვა დანარჩენისგან.“ (19.12.2023)

ირმა გიგანი:

„არასდროს დამავიწყდება ჩემი პირველი გაკვეთილი ბ-ნ გიზისთან. სრულიად სხვა კარი გამიღო მუსიკალურ სამყაროში. მახსოვს, ის აზრი, რაც მაშინ გამიჩნდა, იყო კიდევ ბევრჯერ ამ სახლში დაბრუნების უდიდესი სურვილი. ის ფერები და მასშტაბი, რაც მან დამანახა, ჩემთვის სრულიად ახალი იყო.

პირველ გაკვეთილზე მივუტანე მოცარტის 21-ე კონცერტი (K.467). არასდროს დამავიწყდება, როგორ გამაგონა მან მთელი ორკესტრი, არც მეგონა მაშინ, 13 წლის ასაკში, თუ ეს შესაძლებელი იყო. სხვადასხვა ინსტრუმენტების ჟღერადობა კი საოცარ ფორმაში მოაქცია უცებ. ეს დაუვიწყარი შთაბეჭდილება იყო.

ჩემზე დიდი გავლენა მოახდინა ასევე იმ გაკვეთილმა, როდესაც მასთან უკვე გარკვეული დროის მერე მივიტანე რახმანინოვის პრელუდია g-moll op.23. მაშინ ეს ჩემთვის საკმაოდ რთული პიესა იყო. მახსოვს, საგანგებოდ მოვემზადე, ბ-ნ გიზისთან მისვლა ყოველთვის განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობას მოითხოვდა. ის სიტყვები, რაც მან მოსმენის შემდეგ მითხრა, დღემდე არ მავიწყდება - „უ ცდილობ სწორ ნოტებზე მოხვედრას და ნახტომების სუფთად დაკვრას, ახლა შენგან თავისუფლება და რისკი მჭირდება. გააკეთე, ის რაც შიგნიდან გაწუხებს“. მახსოვს, დაახლოებით ორი საათი ვიმეცადინეთ ასე - ვცდილობდი, თავისუფლად დამეკრა და არ მიმექცია ყურადღება ნახტომების სისუფთავისთვის. მაშინ ვიგრძენი თავისუფლების საოცარი გემო. ამან დიდი გარდატეხა მოახდინა ჩემში.

აუცილებლად უნდა აღვნიშნო ის, რომ მიუხედავად მისი უნიკალურობის და სრულიად გამორჩეული მუსიკალური თვისებებისა, იგი არასოდეს ეხებოდა სტუდენტის ინდივიდუალობას. მახსოვს, რამდენად სწორად მინარჩუნებდა ჩემს

შეგრძნებებს ფრაზირებაში, დროის განაწილების თვალსაზრისით და მხოლოდ მასშტაბურს ხდიდა ამ ყველაფერს.

სრულიად დაუვიწყარი რამ ჩემთვის, რაც წამიერად ყველაფერს ცვლიდა, იყო იმ ყველაზე საკრალური მომენტის შეგრძნება, რაც ყველა ჩვენგანს უჩნდება სცენაზე გასვლის წინ. ეს იყო ბ-ნი გიზის ხელებით ლაპარაკი. ძალიან რთულია იმის გადმოცემა, როგორ მოქმედებდა ეს ჩემზე. მახსოვს, არაფერს მეუბნებოდა, სიტყვების გარეშე მოქმედებდა ჩემზე მისი ხელები, სახე და ჰაერი, აურა, რასაც იგი ქმნიდა იმ მომენტში, იმ ადგილას, სცენაზე გასვლის წინ. ზუსტად ვხვდებოდი მაშინ, რა უნდოდა, რა სიღრმეს, რა სიჩუმეს, რა შინაარსს დებდა ამაში.

მახსენდება მისი ხელები, ალბათ ყველა მის სტუდენტს ახსოვს, საოცარი ხელები. მახსოვს ძარღვები მის ულამაზეს ხელებზე, ჩემი აზრით მისი ხასიათი კარგად ჩანდა მის ხელებზე. ხომ იყო ძალიან დახვეწილი, არისტოკრატიული მთელი თავისი არსებით? და ამ დროს უძლიერესი ძარღვები ჰქონდა. ეს ჩემთვის რაღაცნაირად ძალიან სიმბოლური იყო, რადგან სწორედ ასევე მისი ლირიკული, არისტოკრატიული, ფაქიზი მუსიკალური ბუნების მიღმა იმალებოდა ძალიან მამაკაცური, ძარღვიანი, დრამატული და ძლიერი პიროვნება. მისი პიროვნების სიძლიერე მეტად იჩენდა თავს მაშინ, როდესაც ბეთჰოვენის სონატებზე ვმუშაობდით.

დღემდე მახსოვს ეს ყველაფერი, რადგან ეს არის ყველაფრის დასაწყისი და დასასრულიც. მან მასწავლა ფიქრის მნიშვნელობა მუსიკაში, ოღონდ არა გადამეტებული, ხელოვნურად მოგონილი იდეით დატვირთული ფიქრის, არამედ დაფიქრების მნიშვნელობა. ამასთან, ამ ნააზრევის მასშტაბი და საოცარ ფორმაში მოქცევა.“ (18.12.2023)

მანანა დოიჯაშვილი:

„ვისაც ჰქონია ბედნიერება, ყოფილიყო თენგიზ ამირეჯიბი მოსწავლე, დამეთანხმება, რომ დაუვიწყარია მისი ყოველი გაკვეთილი, ის ამაღლებული სულიერი ატმოსფერო, რომელიც ყოველთვის სუფევს მის კლასში. მე ვიყავი მისი პირველი მოსწავლე, რომელიც მან საერთაშორისო ასპარეზზე გაიყვანა. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ყველა წარმატება, რომელიც მისმა მოსწავლეებმა მოვიპოვეთ, მისი

განუმეორებელი პიროვნების ზემოქმედებისა და უდიდესი პედაგოგიური თავდადების შედეგია.

როგორც პიროვნება, იგი აბსოლუტურად უნიკალურია. გიზი არის ჭეშმარიტი ესთეტი, არისტოკრატი, რაფინირებული ინტელიგენტი, ღრმად განათლებული, უშუალო, დიდი იუმორისა და საოცარი ხიზლის მქონე ადამიანი, რომელიც პირველსავე შეხვედრიდან ანდამატივით გიზიდავს და არავის ტოვებს გულგრილს.

მის კლასში გატარებული წლები არის არამარტო პროფესიული დაოსტატების, არამედ პიროვნული, ადამიანური თვისებების ჩამოყალიბების დიდი სკოლა.

იყო გიზის მოსწავლე - ეს ნიშნავს, რომ ბედმა დიდად გაგიღიმა“. (2013)

ხატია ბუნიათიშვილი:

„გიზი ამირეჯიბი დიდსულოვნების და გენიალურობის სიმბოლოა. გარდა იმისა, რომ ის იყო შოპენის უბადლო შემსრულებელი, მას ახასიათებდა ის იშვიათი და რთულად მისაღწევი თვისებები პიანისტისთვის, რასაც სისადავე, გულწრფელობა და უშუალოება ჰქვია. ის იყო საოცრად მასშტაბური მუსიკოსი, რომელმაც მე, როგორც ხელოვანს, ადამიანს, ბევრი მნიშვნელოვანი პრინციპი ჩამომიყალიბა. ჩემთვის, როგორც მუსიკოსისთვის, მთავარ მამომრავებელ ძალად იქცა მათგან რამდენიმე - მუსიკალური ნაწარმოების დრამატურგიული მნიშვნელობა, როიალის ის პრივილეგია, რომელიც გამოარჩევს მას სხვა ინსტრუმენტებისგან (უნარი ფერადოვანი და მრავალფეროვანი ტემბრის, ორკესტრის აჟღერება ერთი ინსტრუმენტის მეშვეობით) და სისადავე, რომელიც არა მხოლოდ მუსიკოსს, არამედ ადამიანს ამშვენებს.

ჩემი პირველი გაკვეთილი, რომელსაც 15 წლის ასაკში ვეზიარე, იყო ის საოცრება, რომლის აღქმაც მხოლოდ ჩვენში არსებულ მეოცნებე ბავშვს შეუძლია. ჩემთვის გაიხსნა სრულიად ახალი სამყარო, მისი სამყარო, სადაც მე შევიგრძენი, რომ ჩემში არსებობს სული. სული, რომელიც არის ფაქიზი, რომელიც შეიძლება გეტკინოს, სული, რომელიც სიყვარულია და ეს სიყვარული, რომელსაც ვერ შეეხები, მაგრამ ბგერებით აღქმადია, და ჩემი სული გიზის მიმართ, რომელიც პირველი დღიდან დღემდე სუფთად შევინახე.

ამაყი ვარ, რომ ჩვენ მოგვევლინა ისეთი ფენომენი, რომელიც საუკუნეში მხოლოდ რამოდენიმეჯერ შეიძლება მოევილინოს მსოფლიოს. მოგვევლინა უბრალოდ, ხმაურის

გარეშე, უბრალოდვე გვაზიარა თავის გენიალურ ხელოვნებას, ჩვენც უბრალოდ მივიღეთ, თითქოს ვიმსახურებდით და უბრალოდვე გაგვიკვირდა, როდესაც დაგვტოვა. რა მტკივნეული სიცარიელე დაგვიტოვა, ისიც უბრალოდ და როგორ უბრალოდ დაასრულა ეპოქა - ეპოქა ფერადოვნების, გრძნობების და მათი კეთილშობილური გამოხატვის“ (2013)

გიგი ჭიპაშვილი (პიანომენი):

„ძალიან რთულია ჩემთვის გიზიზე, როგორც პედაგოგზე ლაპარაკი, რადგან სიტყვებით რთულია იმის გადმოცემა, რასაც ის აკეთებდა. ალბათ, მისი უნიკალურობაც სწორედ ამაშია - იმ მომენტში გიქმნის საოცრებას, გაკეთებინებს საოცრებას და ეს შეგრძნება არის მხოლოდ შენი. ესაა, რაც სიტყვებით არ გადმოიცემა, მაგრამ მთელი ცხოვრება გრჩება და გხდის მუსიკოსს.

ექსპრომტად ხდებოდა ყველაფერი, ყველა სტუდენტთან ინდივიდუალურად. დავსწრებივარ, მაგალითად, სხვა სტუდენტთან იგივე ნაწარმოებზე მუშაობას, რაზეც ჩვენ გვიმუშავია და სრულიად სხვა იყო. ყველას ინდივიდუალურად უდგებოდა. ძალიან ხშირად მე მისი ხელის მოძრაობა და მიმიკა მაგებინებდა იმას, თუ რა უნდა გამეკეთებინა. იმ მომენტში, იქ იქმნებოდა ისეთი შემოქმედებითი რამ, რაც ნოტებში ეწერა და თითქოს ყველა ჩვენგანს ისედაც უნდა სცოდნოდა. მისი პიროვნების მასშტაბიც იმაში მდგომარეობს, რომ საუკუნეების წინ დაწერილ ნოტში გადმოტანილ ნაწარმოებს იმ წუთას, იმპროვიზაციულად, ახლად გაკეთებინებდა.

შეუძლებელია იმის გამეორება, რასაც გიზი ამბობდა. ჩვენ უფრო მეტად ვგრძნობდით, ვიდრე სიტყვებით აღვიქვამდით და ეს გრძნობა და შეგრძნება იყო მისგან სწავლის ყველაზე დიდი რამ, ესაა, რაც დღესდღეობით ყველა ჩვენგანს ჩვენებურად გვაკვრევინებს და ასე განგვასხვავებს ერთმანეთისგან“. (09.01.2024)

ვეკა სვანიძე:

„ჩემთვის თენგიზ ამირეჯიბი, როგორც მუსიკოსი, როგორც პედაგოგი, იგივეა რაღაც თვალსაზრისით, რაც მისი პიროვნება.

უპირველესი, რაც გიზის, როგორც პედაგოგს ახასიათებდა, იყო შინაარსი და ამის გამოხატვის უმნიშვნელოვანესი საშუალება - ბგერა. გიზი ჩემთვის არის ბგერა, იმიტომ რომ ეს ბგერა მას ჰქონდა ყველასაგან განსხვავებული. მისი სწავლების მეთოდთა ბგერის გარეშე არ არსებობდა. კონკრეტულად იმ ბგერით უნდა გამოგეხატა ის აზრი, რასაც იგი დებდა ნაწარმოებში. აზრი კი, ლოგიკური აზრი, რომელსაც იგი გთავაზობდა (კი არ გთავაზობდა, გასწავლიდა), უნდა ყოფილიყო კონკრეტულად, ძალიან ზუსტად, იმ ბგერით, რაც მას ესმოდა, იმიტომ რომ ძალიან გამოკვეთილი ინდივიდუალობა იყო თავად. იგი გენიალური მონაცემის მატარებელი ადამიანი იყო, განსხვავდებოდა ყველა შემსრულებლისა თუ პედაგოგისაგან. განსხვავდებოდა, უპირველეს ყოვლისა ბგერით, ხელით. ბგერა მას მოსდიოდა ხელიდან, ამიტომაც იგი სტუდენტებისგანაც მოითხოვდა ხელის სწორ პოზიციას, იგი ასწავლიდა ხელის წონით დაკვრას. მეც, როგორც პედაგოგი, ყველა ჩემი მოსწავლისგან იგივეს მოვითხოვ. რაც მთავარია, ხელის ასეთ პოზიციას - წონით დაკვრას - აუცილებლად თვითონ გაჩვენებდა. ხელზე იცოდა ხელის დადება, რომ ეს წონა გეგრძნო. ამ წონიდან გამომდინარეობდა მისი ბგერაც და ეს იყო ბუნებრივი ბგერა, რომელიც მოკლებული იყო ყოველგვარ ფორსირებასა და ზეწოლას. ასევე, გასწავლიდა ამ ბგერის შორიდან მოსმენას, თუ არ გქონდა ამის ჩვევა.

ერთ-ერთი უმთავრესი, რაც მის პედაგოგიურ მეთოდს ახასიათებდა, იყო სწორი ინტონირება. ამის საშუალებით კი ხდებოდა აზრის სწორად წაყვანა. მახსოვს, მოცარტის F-dur სონატის პირველ ოთხ ტაქტზე მამუშავა თითქმის მთელი გაკვეთილი, იქამდე, სანამ არ მიაღწია ჩემთან სწორ ინტონირებას, საკმაოდ რთული ამოცანები დამისახა მაშინ.

იგი აზროვნებდა არა პატარ-პატარა, არამედ დიდი ფრაზებით, რომელიც არ იყო განცალკევებული ერთმანეთისგან, გასწავლიდა აზრის სწორად გამთლიანებას და ამას აღწევდა ინტელექტუალური მიდგომით. იმისათვის, რომ მას ნაწარმოების აზრი აეხსნა სტუდენტისთვის, თითქმის ყოველთვის იყენებდა მხატვრულ შედარებებს. თავდაპირველად ეს ჩემთვის ძალიან ახალი და მოულოდნელი იყო, ყველანაირ ჩარჩოს სცდებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ მანამდე საკმაოდ კარგ პედაგოგებთან ვსწავლობდი. ეს შედარებები, ვთქვათ ბუნების პეიზაჟებთან, დიდი მხატვრული ღირებულებით და საოცრად სწორი, დახვეწილი სიტყვებით იყო მოწოდებული.

ხშირად მახსენდება მისი სიტყვები მოცარტის a-moll რონდოს რეპრიზასთან დაკავშირებით - „сладость возвращения“...

ჩემი აზრით, გიზი იყო ფერმწერი. ეს იყო მისი დიდი ღირსება და ის თავისებურება, რაც ყველასაგან გამოარჩევდა. ზოგადად, ცნობილია, რომ იგი ხელოვნების ყველა სფეროში სრულყოფილად ერკვეოდა, ცნობილია ისიც, თუ რამდენად დიდი ესთეტი იყო, თვითონ როგორ ეხერხებოდა ხელოვნების ნიმუშებთან ფიზიკურად ურთიერთობა, როგორ უკეთებდა რესტავრაციას ან თვითონვე ქმნიდა ულამაზეს ნივთებს სახლისთვის. ყველას, ვინც მასთან სახლშია ნამყოფი, ემახსოვრება ეს. მას ბგერაც ესმოდა ფერწერულად.

კიდევ ერთი რამ მინდა დავამატო - მიჩნეულია, რომ იგი შოპენისტია და მართლა სრულიად გამორჩეული და ბუნებრივი იყო მისი მიდგომა შოპენის მუსიკისადმი, მაგრამ საოცრად მუშაობდა სტუდენტებთან სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებზეც. შეუძლებელია, მათ შორის არ გავიხსენოთ მოცარტის, ბეთჰოვენის, პროკოფიევის ნაწარმოებები.

მისი გაკვეთილების განუყოფელი ნაწილი იყო ჩვენება. ჩვენება არამხოლოდ იმ თვალსაზრისით, როდესაც თვითონ ჯდებოდა როიალთან და უკრავდა, არამედ ჩვენება სხვადასხვა საორკესტრო ინსტრუმენტთა ჟღერადობების. ხშირად მიმართავდა ჩასაბერ საკრავთა - ფლეიტის, ვალტორნის - ჟღერადობას (მახსოვს, ხშირად უთქვამს - „здесь вступают валторны“). ორკესტრული აზროვნება - მისი ერთ-ერთი გამორჩეული თვისება იყო.

ალბათ, უმთავრესი, რაც შემიძლია ვთქვა ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლის თავისებურებასა და უნიკალურობაზე, არის ის, რომ იმ ფერწერულ, საორკესტრო ჟღერადობას, რაზეც ვილაპარაკე, აქცევდა სწორ ფორმაში. ნაწარმოების სწორი არქიტექტურული წყობა - ეს იყო ის, რითაც იგი გამოირჩეოდა სხვა მუსიკოსებისგან და ნებისმიერ ფორმაში - იქნებოდა ეს სონატის, რონდოს, ფანტაზიის, ვარიაციის თუ სხვა ფორმები - მისი ცოდნა და ინტუიცია ფორმასთან დაკავშირებით საუკეთესოდ იჩენდა თავს. ნაწარმოების სწორად წაკითხვა, ლოგიკური აზროვნება და კომპოზიტორის ჩანაფიქრის პატივისცემა - აი, ესაა, ჩემი აზრით, მისი უმთავრესი მუსიკალური ღირსებები.

გიზის საფორტეპიანო სკოლის კიდევ ერთი განუმეორებელი თვისება არის უბრალოება. მას არ უყვარდა არანაირი გადამეტებული ამოსუნთქვები, ხელოვნური, ფორსირებული, ძალდატანებული ფრაზები.

მახსენდება ასევე, რომ მუშაობისას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სწორ არტიკულაციას, აპლიკატურას, რომელსაც ხანდახან თვითონ გთავაზობდა.

მიუხედავად იმისა, ეთანხმებოდა თუ არა რომელიმე მუსიკოსი გიზის სტილსა და ნამუშევარს (არსებობდნენ ასეთებიც) ყველაზე დიდი შეფასება ყოველთვის იყო - „გიზის მოეწონა“.

გიზისნაირი მუსიკოსები საუკუნეში ერთხელ იბადებიან, ის იყო ჩვენთან შემთხვევით ჩამოვარდნილი ვარსკვლავი...“ (19.12.2023)

ალექსანდრე კორსანტია:

„ბოლო დროს სულ უფრო ხშირად მიწევს ზოგადად პედაგოგიურ მეთოდებზე ჩემს კოლეგებთან საუბარი და ყოველთვის ამასთან დაკავშირებით პასუხები ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებული და მრავალფეროვანია. მე ყოველთვის მახსოვს ჩემი და გიზის ერთ-ერთი საუბარი. ვიყავი დაახლოებით 30 წლის, მისი სტუდენტი აღარ ვიყავი (თუმცა, მე ყოველთვის მისი სტუდენტი ვარ. საერთოდ, ჩვენ ყოველთვის ვრჩებით მის სტუდენტებად). გიზიმ იმდენად ბევრი მომცა, რომ დამაინტერესა ამ თემაზე მისმა შეხედულებამ, ჩავთვალე რომ უნდა მელაპარაკა მასთან მისი შეხედულების შესახებ პედაგოგობაზე. გიზის პასუხმა გამაოცა. მან მითხრა - „მე არ მაქვს არანაირი მეთოდი, მე არც კი მიფიქრია სწავლების მეთოდზე, არც არასდროს ვთვლიდი, რომ ვარ მასწავლებელი, რომელსაც რამე კონკრეტული მეთოდი გამაჩნია, უბრალოდ მე ვარ პიანისტი და გასწავლით, როგორც პიანისტი“. ამ სიტყვებმა ძალიან ჩამაფიქრა, რადგან ხომ დანამდვილებით ვიცოდი, რომ გიზი ერთ-ერთი საუკეთესო და ყველასგან გამორჩეული პედაგოგი იყო. ამას მოჰყვა ანალიზი. მას მერე, რაც მე თვითონ დავიწყე სწავლება, დავრწმუნდი, რომ გიზი იყო ჭეშმარიტი ამ პასუხში. ეს იყო ის პასუხი, რასაც იგი გულწრფელად გრძნობდა მის პედაგოგიურ საქმიანობასთან დაკავშირებით. მისი მეთოდები გამომდინარეობდა მისი პიანისტური ჩვევებისა და შეხედულებებისგან. მეც, თავისთავად, ამ პრინციპით გავაგრძელე სწავლება.

დავრწმუნდი, რომ სწორია - არაა აუცილებელი სახელი დაერქვას ყველაფერს, მეთოდს, რომელი სკოლის წარმომადგენელი ხარ და ა.შ. ჩვენს დროში უკვე ყველამ კარგად ვიცით, მაგალითად, სამი წამყვანი სკოლის - რუსული, ფრანგული და გერმანული სკოლების - საბაზისო მახასიათებლები. დღესდღეობით ყველა განათლებულმა მუსიკოსმა ვიცით ნებისმიერი ინფორმაცია ამ სკოლების შესახებ. აღარაა ის შეხედულება, რომ პიანისტი უნდა იყოს მაინცდამაინც რომელიმე ერთი კონკრეტული სკოლის წარმომადგენელი. უნდა ვიცოდეთ, გვესმოდეს ყველა მათგანი და ამის გემოვნებით და სწორად სინთეზი მოვახდინოთ. გიზი იყო ბრძენი, გარდა სიბრძნისა, მას გააჩნდა ნამდვილი ბუნებრივი ნიჭი და მისი ის პასუხიც ამ ნიჭის გამომახილი იყო - „მე ვარ პიანისტი და ვასწავლი, როგორც პიანისტი“. მე რომ დამისვა ეს შეკითხვა დღეს, იგივეს გიპასუხებ. და ეს არის შესანიშნავი. რა ჯობია ამას, ასეთ სიმალლეზე იყო თავად, როგორც შემსრულებელი და ასწავლიდე სხვებს ამ გადმოსახედიდან? ანუ, მეთოდი, როგორც ასეთი, ჩემი აზრით, გიზის არ ჰქონია.

რომ მთხოვონ, მხოლოდ ერთი თვისებით დავახასიათო გიზის წვლილი ქართული პიანოზიმის ისტორიაში, მე ვიტყვოდი, რომ ეს არის საერთო ესთეტიკის შეგრძნება. ამ ერთმა ადამიანმა აამაღლა საქართველოს ესთეტიკური შეგრძნება. ეს არის წარმოდგენელი წარმატება და წვლილი. მან ეს შეძლო. ეს არის, ჩემი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანი, ეს იყო მისი გადამდები ძალა, ამას გვაგრძნობინებდა, ეს იყო, რამაც ჩემზე წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა.

პირველი ნაწარმოები, რაზეც გიზისთან ერთად ვიმუშავე, იყო მოცარტის F-dur სონატა (K.332). მიჭირს, რომელიმე ნაწარმოები გამოვიყო, რადგან ყველა ნაწარმოებზე ჩვენი ერთობლივი მუშაობა ჩემთვის იყო ძალიან ბევრის მომცემი. ალბათ, მაინც გავიხსენებდი შოპენის მეოთხე ბალადას (f-moll, თხზ.52), სადაც მან მისი ყველა გულწრფელი ოცნება მაჩუქა და ბედნიერი იყო ამით.

ის ნამდვილად იყო საქართველოში ერთ-ერთი ყველაზე დახვეწილი და არისტოკრატიული მამაკაცი, მაგრამ ეს არ იყო მისი მთავარი თვისება. მთავარი იყო მისი ნამდვილი მუსიკალური ნიჭი“. (22.10.2023)

4.2 თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდები

ინტერვიუებმა თენგიზ ამირეჯიბის აღზრდილებთან საფუძველი მოგვცა მეტად გამოგვეკვეთა და განგვეზოგადებინა თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდები.

თენგიზ ამირეჯიბი, ისევე როგორც მისი პედაგოგები, კატეგორიულად უარყოფდა რაიმე კონკრეტული მეთოდის არსებობას მის პედაგოგიურ საქმიანობაში. „მე ვარ პიანისტი და ვასწავლი, როგორც პიანისტი“ (ა. კორსანტია, 27.12.2023), თუმცა, ჩემი აზრით, მისი სწავლების ხერხები იმდენად თავისებური იყო, იმდენად მკვეთრად ჰქონდა მას ჩამოყალიბებული ის, თუ რას მოითხოვდა ყველა სტუდენტისგან, რომ დროთა განმავლობაში ჩამოყალიბდა როგორც გარკვეული, კონკრეტული მიმართულების მეთოდოლოგია, რომელიც მხოლოდ მას ახასიათებდა და რამაც საბოლოოდ შექმნა თ. ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლა.

ამ სკოლისათვის დამახასიათებელია რამდენიმე ძირითადი თავისებურება, რაც გამოარჩევს ყველასაგან - დახვეწილი გემოვნება, ბგერისადმი განსაკუთრებული დამოკიდებულება (ბგერის კულტურა), მდიდარი მუსიკალური ფანტაზია, შესრულების თხრობითი ხასიათი, ნაწარმოების დრამატურგიისა და ერთიანი ფორმის საოცარი შეგრძნება, დროის იდეალური შეგრძნება და აქედან გამომდინარე დახვეწილი და გემოვნებიანი rubato, ასევე, ყოველგვარი „შოუს“, გარეგნული, სანახაობრივი ელემენტების უარყოფა.

ამ მხრივ, იგი გვევლინება მისი პედაგოგების ტრადიციების საუკეთესო გამგრძელებლად. კიდევ ერთხელ აღვნიშნავთ, რომ სამივე მუსიკოსი - თულაშვილი, იგუმნოვი და ობორინი - ერთი ღირებულების მატარებლები იყვნენ და ალბათ, ამიტომაც, ამირეჯიბის მუსიკალურ ბუნებაში ასეთი სიძლიერით იჩინა თავი მათთვის დამახასიათებელმა საშემსრულებლო და პედაგოგიურმა საუკეთესო თვისებებმა. სამივე მათგანის უპირველესი ამოცანა იყო ბგერისადმი განსაკუთრებული, ფაქიზი დამოკიდებულება, სამივე მათგანი უარყოფდა ყოველგვარ ზედაპირულ, სანახაობრივ ეფექტებს და სტუდენტებისგან ნაწარმოების შინაარსის ღრმა წვდომას მოითხოვდა. თითოეული მათგანი მუშაობისას მხოლოდ ნაწარმოების დრამატურგიიდან გამომდინარეობდა და ამიტომ იყო მათი და მათი სტუდენტების შესრულება

ლოგიკური, ერთიანი, გულწრფელი და ბუნებრივი. ქვემოთ შევეცდები ჩამოვყალიბო თ.ამირეჯიბის პედაგოგიური მოღვაწეობის მთავარი პრინციპები:

რეპერტუარის შერჩევა - რაც შეეხება თ. ამირეჯიბის დამოკიდებულებას რეპერტუარის შერჩევის მიმართ, იგი საკმაოდ თავისუფალი და ლმობიერი იყო ამ მხრივ. არასოდეს ახვევდა სტუდენტს თავზე საკუთარ არჩევანს, მხოლოდ რჩევის სახით აძლევდა რეკომენდაციას ნაწარმოების შესახებ, თუმცა, საბოლოოდ, არჩევანი მხოლოდ სტუდენტზე იყო დამოკიდებული. იმ შემთხვევაშიც კი, თუ იმ მომენტში სტუდენტისთვის ნაწარმოებში ბევრი მისთვის რთულად დასაძლევია ამოცანა ესახებოდა, უარს არ ეუბნებოდა ნაწარმოებზე მუშაობაზე, თუმცა, საკმაოდ ფრთხილი იყო მაშინ, როდესაც ნაწარმოების სცენაზე გატანას ეხებოდა საქმე. აქ უკვე ძალიან კატეგორიული ხდებოდა, არასოდეს არ გაატანინებდა კონცერტზე სტუდენტს ნაწარმოებს, თუ ბოლომდე არ იყო მასში დარწმუნებული. კონკურსის პროგრამის შერჩევისას განსაკუთრებულ სიფრთხილეს იჩენდა და ამჯობინებდა, მოწაფეს გაემეორებინა რამდენჯერმე დაკრული ნაწარმოები და არ გაეტანა ახალი. თუმცა, რამდენჯერმე შესრულებულ ნაწარმოებშიც ძალიან დიდ სამუშაოს ატარებდა, თითქოს ამოუწურავი იყო მისი ფანტაზია და ახალ-ახალ შრეებში ჩაღრმავებს სთხოვდა სტუდენტს. ის არასდროს მიიჩნევდა, რომ ნაწარმოები, რაც არ უნდა კარგად შეესრულებინა სტუდენტს პირველად ან თუნდაც რამდენჯერმე, ამოწურული იყო. იგი ყოველ მოსმენაზე ახალს ამატებდა და ჩვენც იგივე დამოკიდებულებას გვთხოვდა. „პიანისტმა ნაწარმოები რამდენჯერმე არასოდეს უნდა გამოიტანოს მსმენელის წინაშე თუ რაიმე, თუნდაც ერთი ეპიზოდი, ახალი რაკურსით, ახალი ხედვით არ გაიაზრე. თუმცა ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ ნაწარმოების ძირითადი კონცეფცია გლობალურად შეიცვლება“ (გაზეთი „თბილისი“, 25.11.1997). მისი ეს სიტყვები ჭეშმარიტი გზაა ყველა იმ ახალგაზრდა მუსიკოსისთვის, ვისაც მუდმივი ზრდის და მუსიკაში ღრმად წვდომის მოთხოვნილება აქვს.

გაკვეთილების დაგეგმვა - უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ თ. ამირეჯიბი, მიუხედავად საკონცერტო მოღვაწეობისა, იშვიათად დაუზარელი იყო გაკვეთილების დაგეგმვისას და ძალიან დიდ დროს უთმობდა თითოეულ მოწაფეს. განსაკუთრებით მაშინ, თუ სტუდენტი კონცერტის ან კონკურსისთვის ემზადებოდა. ამ

შემთხვევაში ბ-ი გიზი საათობით გვამეცადინებდა, იქამდე, სანამ არ მიაღწევდა სასურველ მიზანს. კონკურსებამდე გაკვეთილები ხანდახან ყოველდღე ტარდებოდა. მას არ ჰქონდა განსაზღვრული რეჟიმი ან გაკვეთილების კონკრეტული განრიგი. იგი მოწაფეებს იბარებდა იმდენჯერ, რამდენჯერაც ამის საჭიროება იყო. აღფრთოვანებას იწვევდა ის, თუ როგორი შემართებით, უშრეტო ენერგიით, მისთვის ჩვეული არტისტიზმით ატარებდა გაკვეთილებს.

მასთან ყოველი გაკვეთილი ყველა სტუდენტისთვის განსაკუთრებულ ღელვასთან იყო დაკავშირებული, რადგან საკმაოდ დიდი მუსიკალური მოთხოვნები ჰქონდა და მიუხედავად მისი დელიკატური, არისტოკრატიული და ფაქიზი ბუნებისა, ყოველთვის პირდაპირ გამოთქვამდა თავის აზრს. ნაწარმოები, თავისთავად, პირველივე გაკვეთილზე მიგვქონდა ზეპირად. მე არ მახსენდება მასთან გაკვეთილზე ნოტებით დაკვრის შემთხვევა. ამით იგი თავის პედაგოგს - კ.იგუმნოვს ჰგავდა, რომელიც გამორიცხავდა გაკვეთილზე ნოტებით დაკვრას.

ნაწარმოების პირველად, უწყვეტად, ყურადღებით მოსმენის შემდეგ მისი პირველი შენიშვნა ყოველთვის ეხებოდა ნაწარმოების ძირითად აზრსა და ფორმას. მხოლოდ ამასთან დაკავშირებული ვრცელი და საინტერესო მსჯელობის შემდეგ იწყებოდა დეტალებზე ყურადღების გამახვილება.

კომპოზიტორის სტილის მიმართ დამოკიდებულება - განსაკუთრებული ყურადღებით და სიფრთხილით ეპყრობოდა თენგიზ ამირეჯიბი კომპოზიტორის სტილს, მისი იდეების სიღრმეს, ეპოქას, რომლის წარმომადგენელიც იყო ესა თუ ის კომპოზიტორი. „ნაწარმოების სწორად წაკითხვა, ლოგიკური აზროვნება და კომპოზიტორის ჩანაფიქრის პატივისცემა - აი, ესაა, ჩემი აზრით, მისი უმთავრესი მუსიკალური ღირსებები“ (ვეკა სვანიძე, 19.12.2023). მიჩნეულია, რომ ბატონი გიზი იყო შოპენის ნაწარმოებების უბადლო შემსრულებელი, მის პედაგოგიურ მოღვაწეობაშიც განსაკუთრებით აღნიშნავენ ხოლმე შოპენის ნაწარმოებების როლს. ეს უდაოდ ასეა, რადგან შოპენის მუსიკა, მისთვის დამახასიათებელი არისტოკრატიული, დახვეწილი, ღრმა ბუნებით, ძალზე ახლო იყო თ.ამირეჯიბთან, ასევე, რა თქმა უნდა, მას ტრადიციულად მოსდევდა პედაგოგებისგან შოპენის ნაწარმოებების ღრმა წვდომის უნარი (ლ. ობორინი იყო შოპენის სახელობის პირველი საერთაშორისო კონკურსის

პირველი პრემიის ლაურეატი), თუმცა, არანაკლებ შეეძლო მას სხვა კომპოზიტორთა, განსაკუთრებით მოცარტის, ბეთჰოვენის, შუბერტის, რახმანინოვისა და პროკოფიევის მუსიკის შინაარსისა და სტილის სტუდენტისთვის მიწოდება, ალბათ იმიტომ, რომ ყოველთვის ზედმიწევნით ითვალისწინებდა კომპოზიტორის სტილს და ეს მისთვის ხელშეუხებელი იყო. დიდი პატივისცემით და სიფრთხილით ეკიდებოდა კომპოზიტორის ეპოქისა და სტილის თავისებურებებს. „ჩემი აზრით მისი ხასიათი კარგად ეტყობოდა ხელებზე. ხომ იყო ძალიან დახვეწილი, არისტოკრატიული მთელი თავისი არსებით? და ამ დროს უძლიერესი ძარღვები ჰქონდა. ეს ჩემთვის რაღაცნაირად ძალიან სიმბოლური იყო, რადგან სწორედ ასევე მისი ლირიკული, არისტოკრატიული, ფაქიზი მუსიკალური ბუნების მიღმა იმალებოდა ძალიან მამაკაცური, ძარღვიანი, დრამატული და ძლიერი პიროვნება. ეს განსაკუთრებით კარგად იჩენდა თავს მაშინ, როდესაც ბეთჰოვენის სონატებზე ვმუშაობდით“ (ირმა გიგანი, 18.12.2023).

მე, ჩემი მხრივ, მასთან სწავლის პერიოდში გამოვყოფდი მუშაობას რამდენიმე ნაწარმოებზე - ბეთჰოვენის სონატა #30 თხზ. 109, ლისტის ფანტაზია-სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“ (რის მაგალითზეც განვიხილეთ თ.ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდები), ბრამსის სონატა #3 თხზ. 5 და პროკოფიევის სონატა #8 თხზ. 84.

თავად თ. ამირეჯიბს მიაჩნდა, რომ ყველაზე რთულია მოცარტისა და შოპენის ნაწარმოებების შესრულება.

ნებისმიერი სტილის ნაწარმოებზე მუშაობისას - იქნებოდა ეს მოცარტის, შოპენის თუ პროკოფიევის მუსიკა, იგი სტუდენტისგან ითხოვდა საფუძვლიან გააზრებას და გამომსახველ ბგერას, დატვირთულს შინაარსით. „მუსიკოსები ხშირად გამომსახველობას აიგივებენ რომანტიკოსთა შემოქმედებასთან. გავრცელებულია მოსაზრება, რომ რომანტიკოსთა მუსიკის მიღმა არის მხოლოდ „ხელოვნება გრძნობის გარეშე“. ჩვენ კი არაერთხელ დავამტკიცეთ, რომ შუქი ანათებს არა მხოლოდ რომანტიკულ ფანჯარაში... და სხვა სტილებში შესაძლებელია არათუ ნაკლები, არამედ მეტი მხატვრული გამომსახველობის არსებობაც კი, ვიდრე რომანტიკულ ხელოვნებაში“ (Коган, 1962: 430). სწორედ ეს „შუქი“ იყო ის, რაც გამოარჩევდა თ. ამირეჯიბს როგორც შემსრულებელს, ასევე პედაგოგს. ამ გასხივოსნებული შუქით იყო

გამსჭვალული მისი ყველა ბგერა და იგივეს ითხოვდა სტუდენტებისგან ნებისმიერი სტილის ნაწარმოებში.

ინტერპრეტაციის არჩევანის თავისუფლება - როგორც თ.ამირეჯიბის სტუდენტები იხსენებენ, მისი ერთ-ერთი გამორჩეული თვისება იყო ის, რომ იგი არასოდეს ახვევდა სტუდენტს თავს მის აზრს და თავისუფალი არჩევანის შესაძლებლობას აძლევდა. რამდენადაც მე მახსოვს, ნაწარმოების იდეაზე, ზოგადად ჟღერადობის მიმართ დამოკიდებულებაზე მისი აზრი საკმაოდ კატეგორიული იყო. მახსოვს, პირველად გაკვეთილზე რომ მივუტანე ფ.ლისტის „პეტარკას სონეტი“ (#123). მან ყურადღებით მომისმინა და მითხრა - „ასე რომ დაუკრა, იტყვიან, მუსიკალურია, მაგრამ მუსიკალური ფანტაზია ამოეწურა“. ვუკრავდი ყველაფერს სწორად, მუსიკალურად, ნოქტიურნის სტილში. მან კი მასშტაბი გამაზრდევინა ბევრად - სადაც საჭირო იყო, უფრო მსუყე ბგერა მომთხოვა, კულმინაციის ჟღერადობაც - მეტი. მას მერე არაერთხელ გამხსენებია ეს ფაქტი. ზოგადად, სტუდენტისთვის შეემლო დაენახებინა ნაწარმოების მთელი სიღრმე, რის შემდეგაც იწყებდა მხოლოდ მუშაობას დეტალებზე. მახსოვს, ასევე, პროკოფიევის მესამე საფორტეპიანო კონცერტის მეორე ნაწილის შესრულებისას, რეპეტიციაზე მითხრა „Скромно играешь. Здесь есть некоторая скромность, но это скромность великой души“. ერთგვარი დასკვნასავით ვიტყოდი მაინც, რომ საკმაოდ მკაცრი, მომთხოვნი და თავის შეხედულებებში პრინციპული იყო.

ნაწარმოების ფორმა - ალბათ, ყველაზე რთული, რასაც იგი იდეალურად აღწევდა ყველა სტუდენტთან მუშაობისას, იყო ნაწარმოების ერთიანი ფორმა. ნებისმიერი მონაცემის სტუდენტი მისი გაკვეთილების შემდეგ უკრავდა გააზრებულად, არასოდეს ეშლებოდა ფორმა მცირე ფრაგმენტებად და ნაწარმოების დრამატურგია ძალიან თანმიმდევრულად და ლოგიკურად ჰქონდა გააზრებული. ამის მისაღწევად მნიშვნელოვანი იყო ის, თუ როგორ აგებდა ის ნაწარმოების დრამატურგიას. ძალიან ხშირად, სტუდენტს ფორმა პატარა ნაწილებად ეშლება იმის გამო, რომ არასწორად იაზრებს მთავარი და ერთადერთი კულმინაციის ადგილს მთლიან ფორმაში. შედარებით ახალგაზრდა მოწაფეები ძალიან ხშირად ადგილობრივ კულმინაციებს მიყვებიან და არ ითვალისწინებენ იმას, რომ ეს მხოლოდ მთლიანი ფორმის შემადგენელი ნაწილია. ამის საშიშროება, ცხადია, მეტად დგება რომანტიკული მუსიკის

შესრულებისას, სადაც ემოცია ჭარბობს გონებას. ბატონი გივი იდეალურად, ძალიან თანმიმდევრულად აღუწერდა და მოუნიშნავდა სტუდენტს განვითარების იდეას და მთელ გეგმას და ლოგიკურად მიჰყავდა იგი ერთადერთ კულმინაციამდე. ეს, თავისთავად, ფორმას ერთიანად აქცევდა. უნდა ითქვას, რომ არც ისე მარტივი იყო ამის განხორციელება. მაგალითად, ლისტის ფანტაზია-სონატაში, რომლის მაგალითზე შემდეგ თავში უფრო დეტალურად იქნება თ.ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდები განხილული, ძალიან დიდია ცდუნება ბევრი კულმინაციის გაკეთებისა, რადგან გარდა იმისა, რომ ემოციური, ნამდვილი რომანტიკული მუსიკაა და ეს მისი შინაარსიდანაც გამომდინარეობს, ფაქტურულად ძალიან დატვირთულად, ვირტუოზულადაა დაწერილი. რთულია, არ მიენდო იმ ოქტავებისა და აკორდების დინებას, რაც არაერთხელ ტარდება f-სა და ff-ზე, თუმცა ნაწარმოებზე ბ-ი გიზისათვის დამახასიათებელი დეტალური მუშაობის შემდეგ, კონცერტზე გატანის დიდი წარმატების უმთავრესი მიზეზი იყო ის, რომ ფორმა იყო შეკრული და არქიტექტურულად სწორად აგებული - ერთი დიდი კულმინაცია იყო ნაწარმოების ძირითადი საყრდენი და არა რამდენიმე და ნაწარმოები ლოგიკური თხრობის ხასიათს ატარებდა.

„ნაწარმოების ფორმის ერთიანობის შექმნას, ალბათ, ხელს უწყობდა ერთიანი რიტმული ჩარჩოვ, ზედმეტი rubato - ების გარეშე“ (ნათია ასტახიშვილი, 01.12.2023). ერთ-ერთი, რა თქმა უნდა, იყო ეს - თ.ამირეჯიბი კატეგორიულად ეწინააღმდეგებოდა ზედმეტ რიტმულ თავისუფლებას, ყველაზე რომანტიკულ მუსიკაშიც კი. გარდა ამისა, ნებისმიერ ფრაზას ჰქონდა დატვირთვა და აზრი, რომელიც ლოგიკურად ვითარდებოდა, არასოდეს დაუშვებდა ერთი ინტონაციით მოსაბეზრებლად „წარმოთქმულ“ ერთიდაიგივე ფრაზას - როდესაც აზრი გადმოიცემოდა პირველად, მისი გამეორება ყოველთვის ლოგიკურად გამართლებული უნდა ყოფილიყო - ეს იყო ან პასუხი, ან მოგონება, ან დაბრუნება... აქედან გამომდინარე გამოიკვეთება თ.ამირეჯიბის მუსიკალური სტილის კიდევ ერთი უნიკალური თვისება:

მუსიკალური წარმოსახვა - უშრეტი მუსიკალური ფანტაზია ყოველთვის პოულობდა მისი აზრისა და შეგრძნების საოცარ ლიტერატურულ შესატყვისებს. სხვათაშორის, ლიტერატურული შედარებებიც მისთვის ფორმის გაერთიანების და

ზოგადად, ნაწარმოების იდეის ახსნის ერთ-ერთი საუკეთესო ხერხი იყო. თავისთავად, იგი ყოველთვის მოითხოვდა დიდი ფრაზებით აზროვნებას. ფორმის ერთიანობის მიღწევაში განმსაზღვრელი იყო, ალბათ, კიდევ ერთი თავისებურება - პაუზებისა და ფერმატოების ხანგრძლივობის შეგრძნება. ეს, გარკვეულწილად, rubato-ს მისეულ შეგრძნებასთანაა კავშირში. უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდა პაუზებისა და ფერმატოების სწორად გადანაწილებას დროში და მათ აღიქვამდა, როგორც მთლიანი მუსიკის ნაწილს და არა შესვენებისა და მუსიკის შეწყვეტის საშუალებას.

შესრულების თხრობითი მანერა - თენგიზ ამირეჯიბის კიდევ ერთი გამოკვეთილი პედაგოგიური ხელწერაა თხრობითი მანერა, რაც, თავისთავად, გამომდინარეობს იმ დრამატურგიული პრინციპებიდან, რაზეც ზემოთ ვისაუბრეთ. მისი და მისი სტუდენტების შესრულების თხრობით, უწყვეტ დინებას სიმშვიდევით ახასიათებს. სხვათაშორის, ამ თავისებურების შესახებ საინტერესოდ საუბრობს ა. გოლდენვეიზერი თავის სტატიაში - „Мысли о музыке, исполнительством искусстве и фортепианной педагогике“ (Стуколкина, 2007 : გვ.344) - „აფორიაქებული და სწრაფი დაკვრა სრულიად სხვადასხვა ცნებებია. შეიძლება დავუკრათ presto-ში და არ ვიფორიაქოთ, ზოგჯერ კი შესაძლებელია adagio-შიც იყოს სიჩქარის შეგრძნება“. ჩემი სწავლის პერიოდში თ.ამირეჯიბისგან ხშირად მახსოვს შენიშვნა - „ნუ ფორიაქობ!“ ეს ფორიაქი, თავის მხრივ, ყოველთვის განპირობებულია მოწაფის თავდაუჯერებლობით, რასაც ძალიან ბევრი მიზეზი აქვს (ეს მოდის ტექნიკური გაუმართაობის შიშიდან, არასაკმარისი გამოცდილებიდან და მრავალი სხვა), ამიტომ ძალიან მნიშვნელოვანი იყო მისთვის ფორიაქის შეგრძნების აღმოფხვრა ძირეულად. ყოველთვის მოითხოვდა სტუდენტისგან სიმშვიდეს ემოციურად ყველაზე მძაფრ და აღელვებულ მომენტებშიც კი. ამას ეხმაურება მისი გამოთქმა, რომელიც ყველა სტუდენტს კარგად დაგვამახსოვრდა - „საჭიროა ცხელი გული და ცივი გონება“.

არტისტიზმი - თუ გადავხედავთ თ. ამირეჯიბის პედაგოგების მეთოდოლოგიას, დავინახავთ, რომ ა. თულაშვილს არ უყვარდა ბევრი ლაპარაკი და არ მიეკუთვნებოდა „ორატორ“ მუსიკოსთა რიცხვს, ძირითადად სათქმელს როიალზე ჩვენებით ან ხელების მოძრაობით, მიმიკით ამბობდა. კ. იგუმნოვის და ლ. ობორინის სტუდენტებისთვისაც დაუვიწყარი იყო ის, თუ როგორ აჩვენებდნენ ისინი მეორე როიალთან, თუმცა,

ცნობილია ასევე მათი მხატვრულ-ლიტერატურული შედარებებიც. თ. ამირეჯიბმა სამივე მათგანისგან საუკეთესო აიღო. მისთვის, როგორც პედაგოგისთვის, საოცარი არტისტული ხიბლი იყო დამახასიათებელი. ძალიან ხშირად იგი მიმიკით, ხელების მოძრაობით, თვალებით, ამოსუნთქვით აგებინებდა სტუდენტს აზრს. „სიტყვების გარეშე მოქმედებდა ჩემზე მისი ხელები, სახე და ჰაერი, აურა, რასაც იგი ქმნიდა იმ მომენტში, იმ ადგილას, სცენაზე გასვლის წინ. ზუსტად ვხვდებოდი მაშინ, რა უნდოდა, რა სიღრმეს, რა სიჩუმეს, რა შინაარსს დებდა ამაში“ (ირმა გიგანი, 18.12.2023). თავისთავად, ყველა მისი სტუდენტისთვის დაუვიწყარია ის, თუ როგორ აჩვენებდა იგი მეორე როიალზე. ნებისმიერ, უხარისხო როიალზეც კი, შეეძლო ხელის შეხებისთანავე საოცარი ჟღერადობის გამოცემა.

კიდევ ერთი რამ, რაც გამორჩევადა თ.ამირეჯიბს, როგორც მუსიკოსს, იყო მნიშვნელოვანი იდეების სადად და ბუნებრივად, გადაჭარბების გარეშე გადმოცემის უნარი. „ყურადღებას ამახვილებდა იმაზე, რომ მთავარი იყო კომპოზიტორის განცდილის გადმოცემა და არა ჩვენი პირადი განცდები. „ეს უკვე განცდილია“ - ამბობდა იგი, თუ „გადაჭარბებულ ჩართულობას“ გრძნობდა“ (მარინა ნადირაძე, 26.11.2023).

ბგერისადმი დამოკიდებულება - თ. ამირეჯიბს არ უყვარდა ბურუსით მოცული, უხარისხო და ზედაპირული ბგერა. ხშირად უთქვამს, რომ ის ბურუსიანი ბგერა - რასაც ბავშვობაში ხშირად მივმართავდი და ეს, ბავშვური გულუბრყვილობით ძალიან საინტერესოდ მიმაჩნდა - ყურადღებას მიიქცევდა მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ იშვიათად, მხოლოდ ნამდვილი საჭიროების დროს მივმართავდი. f- ს შემთხვევაში იგი არ პატიობდა სტუდენტს უხეშ ჟღერადობას. მისთვის დიდი ჟღერადობა ყოველთვის გამომდინარეობდა ნაწარმოების შინაარსიდან. ყველაზე დიდ კულმინაციურ ადგილასაც კი იგი მოითხოვდა ღრმა, მთელი ხელის წონით აღებულ და კეთილშობილურ f-ს. საინტერესოა ამ მხრივ ნ.ასტახიშვილის მოგონება: „ხშირად მირჩევდა მთელი ხელის წონით და შინაგანი სიძლიერით დამეტვირთა შესრულება. მიუხედავად იმისა, რომ საკმაოდ პატარა ხელი მაქვს, რახმანინოვში, მაგალითად, ასეთი მეთოდის შედეგად საკმაოდ შთამბეჭდავ ჟღერადობას ვაღწევდით, რომელიც უტოლდებოდა ჩემზე ბევრად დიდი ხელის მქონე პიანისტთა ჟღერადობასა და

კულმინაციის შინაარსობრივ დატვირთვას. „ეს შინაგანი ფორტე არანაკლებია, იცოდე... მხრებიდან წამოიღე“ - ამბობდა იგი. რა თქმა უნდა, ეს იყო ძალიან ამაღლებული და არა „ხმამაღალი“ ფორტე“ (01.12.2023).

სრულიად გამორჩეული იყო მისი დამოკიდებულება ზოგადად ჟღერადობის მიმართ. მას, როგორც შემსრულებელსა და პედაგოგს, ჰქონდა არნახულად ფართო ბგერითი პალიტრა, რომელიც არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ p-თი და f-თი, ალბათ, ამიტომაც, მისი სტუდენტები თ.ამირეჯიბს აღწერენ, როგორც ფერმწერს. მას p-სა და f-ს მიღმა თავად ჰქონდა ძალიან მრავალფეროვანი ჟღერადობა და იგივეს მოითხოვდა სტუდენტებისგან. ეს ჟღერადობა კი აუცილებლად დატვირთული იყო აზრით და გამომდინარეობდა, უპირველეს ყოვლისა, ნაწარმოების შინაარსიდან. მას არ მოსწონდა განყენებულად ლამაზი ბგერა, თუ იგი არ იყო გააზრებული. გარდა ამისა, იგი არაჩვეულებრივად ერკვეოდა ხელოვნების ყველა სფეროში და მის მიერ მოყვანილი სხვადასხვა შედარებები თუ ასოციაციები მხატვრული ლიტერატურიდან, სახვითი ხელოვნებიდან თუ ხელოვნების სხვა დარგიდან, სტუდენტს უმარტივებდა სასურველი ბგერის მიღწევას. ამ მიზნისთვის ძალიან ხშირად მიმართავდა ბ-ი გიზი ასევე შედარებებს სხვადასხვა ინსტრუმენტებთან, ამ შემთხვევაში განსაკუთრებით გამოკვეთილად მახსენდება ჩასაბერი ინსტრუმენტები, რომელთა ჟღერადობის იმიტირებას ხშირად მიმართავდა.

წონადი დაკვრა - ზოგადად ბგერას ხშირად ადარებდა გამჭვირვალე მინაზე აბრჭყვიანებულ მზის სხივს. მოითხოვდა ნათელ, მთელი ხელის წონით აღებულ ბგერას. საერთოდ, ხელის მთელი წონით დაკვრა მისი ერთ-ერთი მთავარი მეთოდოლოგიური პრინციპი იყო, რაზეც ყველა სტუდენტთან დიდხანს მუშაობდა და რისი სათავეც ა. თულაშვილის სწავლების მეთოდიდან გამომდინარეობს. მახსოვს, იცოდა მხარზე თითების დადება, როგორც კლავიატურაზე და ასე გაჩვენებდა თავის ხელის წონას. ეს მეთოდი საკმაოდ ეფექტური იყო, თუმცა, დრო სჭირდებოდა მისთვის სასურველი ჟღერადობის მიღწევას. მასთან სწავლის პირველ წლებში მეუბნებოდა - „შენ აღწევ სწორ ჟღერადობას, მაგრამ ყურის და არა ხელის წონის ხარჯზე. თუ მთელი ხელის წონით დაუკრავ, სრულიად შეიცვლება ჟღერადობა“. იგივე „წონას“ მოითხოვდა ყველანაირი ხმადალი ჟღერადობისასაც კი. თვითონ ეს შესისლხორცებული ჰქონდა,

როგორც შემსრულებელს და ამიტომ უჟღერდა ნებისმიერი ინსტრუმენტი მღერადად და ფაქიზად, ამიტომ სჯეროდა, რომ ყველანაირი ინსტრუმენტის აჟღერებაა შესაძლებელი.

ფორტეპიანოს ორკესტრული ჟღერადობა - „პირველ გაკვეთილზე მივუტანე მოცარტის 21-ე კონცერტი. არასდროს დამავიწყდება, როგორ გამაგონა მან მთელი ორკესტრი, არც მეგონა მაშინ, 13 წლის ასაკში, თუ ეს შესაძლებელი იყო. სხვადასხვა ინსტრუმენტების ჟღერადობა კი საოცარ ფორმაში მოაქცია უცებ. ეს დაუვიწყარი შთაბეჭდილება იყო“ (ირმა გიგანი, 18.12.2023). მან ძალიან კარგად იცოდა ყველა ინსტრუმენტი და ბგერაზე მუშაობისას ძირითადად სხვადასხვა ინსტრუმენტებთან შედარებებს მიმართავდა. განსაკუთრებით უყვარდა ჩასაბერები და ხატოვნად და არტისტულად აჩვენებდა მათი ჟღერადობის მსგავსებას ამა თუ იმ საფორტეპიანო ბგერასთან. „წარუშლელი კვალი დატოვა ჩემს მეხსიერებაში მისმა შედარებების უნარმა. აბსოლუტურად უნიჭო ადამიანი უნდა ყოფილიყავი, რომ ამ შედარებების შემდეგ ვერ გაგეგო ის აზრი, რისი გამოხატვაც მას სურდა“ (ნ.ასტახიშვილი, 01.12.2023). ცხადია, ეს მიდგომა სტუდენტს ეხმარებოდა ფორტეპიანოს ჟღერადობის მასშტაბურ წარმოჩენაში.

საშემსრულებლო ტექნიკაზე მუშაობა - ტექნიკურად რთულ ადგილებთან თ. ამირეჯიბი მშვიდ დამოკიდებულებას თხოვდა და არ აქცევდა მას მთელი ნაწარმოების თვითმიზნად. ასეთი მიდგომით იგი უმარტივებდა სტუდენტს ყველაზე რთულ ადგილებსაც კი. ზოგადად, მისთვის არასდროს იყო მთავარი მიზანი ტექნიკური სრულყოფილება, პირიქით, ზოგჯერ შეეძლო სტუდენტისთვის ეპატიებინა კიდევ ტექნიკური გაუმართაობა, თუ მისი დაკვრა შინაარსითა და სულიერებით იყო დატვირთული. იგი ტექნიკურ ადგილებს მოიაზრებდა მხოლოდ და მხოლოდ როგორც დაკვრის ერთ-ერთ ხერხს და არა რაიმე განსაკუთრებულ მიზანს. თვლიდა, რომ სტუდენტი თავად უნდა მიმხვდარიყო ამ მხრივ სამუშაოს ჩატარების აუცილებლობას და დიდ დროს არ კარგავდა ამაზე. ძირითადი რჩევა, რასაც იგი იძლეოდა ტექნიკურ ადგილებზე სამუშაოდ, იყო ის, რომ გვემეცადინა მღერადად და legato-ზე, წინააღმდეგი იყო „მაგარი“ თითებით, ხმამაღლა, ფორსირებულად ამგვარი ადგილების მეცადინეობისა. ეს ეხებოდა როგორც ეტიუდებს, ასევე ნებისმიერ რთულად

შესასრულებელ ტექნიკურ ადგილს. გარდა ამისა, იგი თავის მიდგომით ხშირად ამარტივებდა სტუდენტისთვის ტექნიკურ ხერხებს. მაგალითად, მახსოვს, უთქვამს სწრაფ და რთულ ადგილებთან დაკავშირებით - „დაუკარი მშვიდად“ ან „ჯობია ცოტა ნელა დაუკრა. როდესაც ხარისხიანად გაისმება ყველა ნოტი, შეიქმნება შთაბეჭდილება, რომ უფრო სწრაფად უკრავ“. გარდა ამისა, ის სტუდენტს ძალიან ხშირად ეხმარებოდა განსხვავებული აპლიკატურის შეთავაზებით. ზოგჯერ სრულიად წარმოუდგენელი აპლიკატურა შემოუთავაზებია, მაგრამ ძალიან გაუმარტივებია ამით ჩემთვის, პირადად, ამა თუ იმ ტექნიკური ადგილის შესრულება. ამას, რა თქმა უნდა, დიდად განაპირობებდა ის, რომ იგი მოქმედი შემსრულებელი იყო თავად.

ცხადია, აუცილებლად უნდა ვახსენოთ ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხი როგორცაა არტიკულაცია, რაზეც ბატონი გიზი დიდ ყურადღებას ამახვილებდა. მ.იმხანიცკი თავის სტატიაში „В чем суть музыкальной артикуляции?“ (Имханицкий, 2021: 2) საუბრობს არტიკულაციის მნიშვნელობაზე საშემსრულებლო ხელოვნებაში და არტიკულაციას მხატვრულ და არა ტექნიკურ საშემსრულებლო მხარედ აღიქვამს, რომელსაც ყველა პიანისტი, ფიზიკური მონაცემებიდან გამომდინარე, ინდივიდუალური ხერხებით აღწევს, თუმცა, ჩემი აზრით, არტიკულაცია ტექნიკური მხარის განუყოფელი ნაწილია, რომელსაც ბატონი გიზი ყველა თითის დამოუკიდებელი არსებობით აღწევდა. იგი ყოველთვის მოითხოვდა ყველა ბგერის სათითაოდ მოსმენასა და აღქმას ყველაზე სწრაფ ადგილებშიც კი, აქედან გამომდინარეობდა ის ტექნიკური სრულყოფილებაც, რაც თავად მას, როგორც შემსრულებელს, ახასიათებდა.

„დღესდღეობით ბევრი შემსრულებელი ცდილობს მსმენელთან კონტაქტის დამყარებას გარეგნული ეფექტებით - აი, ხელი იქით გასწია, ფეხი აქეთ, ღიმილი... ეს ყველაფერი კლოუნადაა. ტექნიკური თვალსაზრისით პიანისტების შესაძლებლობები საოცრად გაიზარდა. დაკვრა დაიწყეს უფრო ზუსტად, ჩქარა და ხმამაღლა. როგორც ჩანს, აქ დიდი როლი მიუძღვის ასევე თანამედროვე მუსიკოსების ცხოვრებისა და მუშაობის პირობებს. თუ გინდა რომ დარჩე ამ სფეროში, მაშინ უნდა შეძლო ორ კვირაში ქვეყნის მეორე ბოლოს დაუკრა ნაწარმოები, რომელიც აქამდე არასოდეს დაიკრავს. ხანდახან კი ტელევიზიით უყურებ საარქივო ჩანაწერს და ხედავ, რომ ვიღაც

ხანდაზმული ადამიანი მოკრძალებულად ჯდება ინსტრუმენტთან და საოცარი ფილოსოფიური სიღრმით სავსე მუსიკას უკრავს“ (თენგიზ ამირეჯიბი, ინტერვიუ, გაზეთი „*Эксперт*“ 11.06.2007).

ამირეჯიბისეული rubato, ზომიერებისა და გემოვნების შეგრძნება - თ.ამირეჯიბი ნებისმიერ rubato-ს აქცევდა ლოგიკურ ჩარჩოში და ამას ძალიან დახვეწილად, გემოვნებით, ზომიერების შეგრძნებით აკეთებდა. ყოველთვის ამბობდა - „მუსიკაში ცოტა ძალიან ბევრს ნიშნავს“. თუკი რიტმული თვალსაზრისით მცირე თავისუფლებას მისცემდა სტუდენტს, ეუბნებოდა - „მალევე ანაზღაურე“. ეს ნიშნავდა იმას, რომ ხანგრძლივი გადახრები ტემპიდან, სადაც rubato იყო მითითებული, ყველაზე რომანტიკულ მუსიკაშიც კი, არ არსებობდა. ძირითადად, სტუდენტთან მუშაობისას, სასურველ rubato-ს მეორე ინსტრუმენტზე ჩვენებით, ასევე სიტყვიერად და კონკრეტული ადგილის წამღერებით ახერხებდა. აქვე დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა სწორად ინტონირებას.

ზოგადად, პირველივე გაკვეთილზე შინაარსა და ფორმაზე იმდენ ინფორმაციას იძლეოდა, რომ მთავარი გაკეთებული და ნათქვამი იყო, თუმცა, სტუდენტისგან ამის გათავისება საკმაოდ დიდ ნიჭსა და შრომისუნარიანობას მოითხოვდა. ნამდვილად არ იყო მარტივი თ.ამირეჯიბის ნათქვამისა და ნაჩვენების მაშინვე ათვისება. მისი გაკვეთილის შემდეგ ანალიზისა და მეცადინეობის შედეგად ბევრი რამ ბუნებრივი ხდებოდა.

მისი პედაგოგების მსგავსად, იგი კატეგორიულად წინააღმდეგი იყო გრძნობების ზედაპირული აფიშირებისა. მისი გაკვეთილების დროის დიდი ნაწილი ამაზე მუშაობას ეთმობოდა სწორედ - ზომიერების, დროის შეგრძნების, გემოვნების დახვეწას. ინსტრუმენტთან ჯდომის მანერასაც დიდ ყურადღებას აქცევდა - მოითხოვდა გამართულად ჯდომას, არ მოსწონდა ტანის, თავის, ხელების ზედმეტი მოძრაობა. მისი საოცარი და ცნობილი იუმორის გრძნობა საშუალებას აძლევდა გადაჭარბებული „გრძნობელობის“ გამოხატვის დროს სტუდენტისთვის მიეზამა, რაც ყველა ჩვენგანში ღიმილს იწვევდა ხოლმე, თუმცა, რა თქმა უნდა, ამას დიდი სიყვარულით აკეთებდა, რადგან მისი დამოკიდებულება ყველა სტუდენტის მიმართ იყო სრულიად გამორჩეული და მეგობრული.

პედალიზაცია - რაც შეეხება პედალს, ზოგადად ძალიან ფრთხილად ეკიდებოდა, თუმცა იყო ნაწარმოებები (მაგალითად ლისტის ფანტაზია-სონატა, შოპენის მეოთხე ბალადა), სადაც იგი საკმაოდ თამამ პედალს გვთხოვდა. ეს პედალი იმდენად დიდად იყო შინაარსობრივად დატვირთული და სტუდენტისთვის იდეურად გამართლებულად და მხატვრულად მიწოდებული, რომ არასდროს დატოვებდა მსმენელს გულგრილს. საინტერესოდ იხსენებს მისი ერთ-ერთი სტუდენტი - ნათია ასტახიშვილი ერთ მაგალითს პედალთან დაკავშირებით, როდესაც ბ-ი გიზი მას გიოტინგენის შოპენის სახელობის საერთაშორისო კონკურსისთვის ამზადებდა: „გავიხსენებდი შოპენის ერთ-ერთ პრელუდიას (As-dur), სადაც ზარების რეკვის ეფექტია. მახსოვს, ამაზე დიდხანს ვიმუშავებ. მას სურდა, რომ ბანების ფონზე ბურუსიანი თემა ლამაზად გაჟღერებულიყო. ამისთვის ბანს რამდენიმე ტაქტის მანძილზე მატოვებინებდა ერთ, პედალზე და ვმუშაობდით ამის ფონზე თემის ფაქიზად, სუფთად, დახვეწილად შესრულებაზე. სასწაული ეფექტი იყო საბოლოოდ. იმდენად მომწონდა ის ჟღერადობა, რასაც მივაღწიეთ ამ პრელუდიაში, რომ მოუთმენლად ველოდი ამ მომენტის შესრულებას... ზოგადად კი ძალიან ფრთხილად ეკიდებოდა პედალს, არასდროს ტვირთავდა ნაწარმოებს“ (01.12.2023).

კიდევ ერთი მცირე დეტალი, რაც ახასიათებდა ბ-ი გიზის საშემსრულებლო და პედაგოგიურ ხელწერას, იყო მელიზმები, რომლებიც არ იყო გადატვირთული, იყო ყოველთვის გამჭვირვალე და მსუბუქი და იკვრებოდა აუცილებლად ბანთან ერთად. ეს ეხებოდა როგორც კლასიკოს, ასევე რომანტიკოს კომპოზიტორთა მუსიკას. სხვათაშორის, აღსანიშნავია, რომ თავად შოპენიც, როგორც კომპოზიტორი და პედაგოგი, იგივეს ითხოვდა შემსრულებლის ან მოწაფისგან. მის ზოგიერთ ხელნაწერში ჩანს კიდევ პატარა მინიშნება - ფორშლაგის პირველი ნოტები შეერთებულია ბანთან. ასევე, ბატონი გიზი კატეგორიულად წინააღმდეგი იყო ბანისა და მელოდიის ცალ-ცალკე აღებისა, რაც არაერთ შემსრულებელს ახასიათებდა და ახასიათებს. ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ უსვამს ხაზს მის დახვეწილ გემოვნებას და იმას, თუ რამდენად შორს იყო იგი ზედაპირული, სანახაობრივი გადატვირთულობის და „გადაპრანჭულობისაგან“.

სრულიად განსაკუთრებული მოვლენა იყო თბილისის კონსერვატორიაში თენგიზ ამირეჯიბის კლასის კონცერტები. იგი ამ კონცერტებისთვის საგანგებოდ ამზადებდა ყველა სტუდენტს და მისთვის, ისევე როგორც მისი სტუდენტებისთვის, წლის მანძილზე ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული მოვლენა იყო. იგი მოწაფეს ამ კონცერტებზე გამოსვლის უფლებას აძლევდა მხოლოდ მაშინ, თუ ბოლომდე იყო დარწმუნებული მის მზაობაში. ყოფილა შემთხვევა, რომ სტუდენტი კონცერტამდე რამდენიმე დღით ადრე მოუხსნია კონცერტიდან. განსაკუთრებული სიფრთხილით და ყურადღებით ეკიდებოდა პროგრამის შერჩევას კლასის კონცერტებისთვის. ხშირად მართავდა თემატურად ერთიან კონცერტებს. ასეთი კონცერტებიდან გავიხსენებდი რამდენიმე გამორჩეულ კონცერტს - მოცარტის, შოპენის, პროკოფიევის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ კონცერტებს. კლასის კონცერტებს ატარებდა როგორც თბილისში, ასევე ქუთაისსა და ბათუმში.

როგორც თ. ამირეჯიბის მეუღლე, პიანისტი და თვითონ ბატონი გიზის ნამოწაფარი - გომა გოგია იხსენებს, ყველა მის სტუდენტს სხვადასხვა დოზით სჭირდებოდა ბატონი გიზის ჩარევა - ზოგიერთი მათგანი ბუნებრივად გრძნობდა მუსიკას, მის ფორმასა და ერთიანობას, თუმცა, ჩემი აზრით, ბატონი გიზის მუსიკალური ფანტაზია იმდენად ამოუწურავი იყო, იმდენად ღრმა შრეებისა და სხვებისთვის მიუწვდომელი ფერების დანახვა შეეძლო მუსიკაში, რომ შეუძლებელი იყო მისი ცოდნისა და შეგრძნებების ამოწურვა. იგი იმ პედაგოგთა რიცხვს განეკუთვნება, ვისი სიტყვებიც დროთა განმავლობაში მეტ შინაარსს იძენს და უფრო გასაგები ხდება ყველასთვის, ვინც მასთან სწავლობდა. აქედან გამომდინარე, იგი დღესაც კი, გვამლევს საშუალებას უფრო ღრმად გავიაზროთ მისი სიტყვები, მითითებები და უკვე ჩვენი გამოცდილებიდან გამომდინარე მთელი არსით გავითავისოთ და ცოტა მაინც მივუახლოვდეთ იმ ჭეშმარიტ მუსიკალურ ღირებულებებს, რასაც იგი წლების მანძილზე გვაზიარებდა.

დასკვნა

თენგიზ (გიზი) ამირეჯიბის საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობა ნამდვილად იმსახურებს საფუძვლიან კვლევას, რადგან ეს იყო მუსიკოსი, რომელმაც დატოვა საკუთარი საფორტეპიანო სკოლა, რომლის ტრადიციებზე დღესაც იზრდებიან თაობები. განუმეორებელია ის მუსიკალური ღირებულებები, რაც მან მისი პედაგოგების - დიდი მუსიკოსების - მუსიკალურ ტრადიციებზე დაყრდნობით განავითარა და საბოლოოდ საკუთარი საფორტეპიანო სკოლის საფუძვლად აქცია.

ნაშრომის ძირითად დანიშნულებას წარმოადგენდა თენგიზ ამირეჯიბის საშემსრულებლო და პედაგოგიური სტილის გამოკვეთა, მისი პედაგოგიური მეთოდების კვლევა, თავისებურებების გააზრება და წარმოჩენა. ცხადია, ნაშრომის გარკვეული ნაწილი (I ნაწილი) მისი ცხოვრების ბიოგრაფიულ ნაწილს დაეთმო. შეძლებისდაგვარად სრულად არის მოხსენიებული მისი საშემსრულებლო მოღვაწეობის ძირითადი ნაწილი, ის მრავალფეროვანი საკონცერტო მოღვაწეობა, რომელსაც იგი ეწეოდა. ხაზგასმულია შოპენის მუსიკის განსაკუთრებული მნიშვნელობა მის რეპერტუარში და მისთვის დამახასიათებელი საშემსრულებლო თავისებურებები. რასაკვირველია, აღნიშნულია მისი როლი, როგორც ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ერთ-ერთი აქტიური შემსრულებლისა.

ცალკე თავი (II თავი) დავუთმეთ თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგებს, სამ დიდ მუსიკოსს, რომელთაც წარუშლელი კვალი დატოვეს ქართული და რუსული საფორტეპიანო სკოლის განვითარებაში - ანა თულაშვილს, კონსტანტინ იგუმნოვსა და ლევ ობორინს.

პედაგოგიური მეთოდების უფრო თვალსაჩინოდ წარმოსადგენად ცალკე თავი (III თავი) დავუთმეთ თ. ამირეჯიბის სწავლების მეთოდებს კონკრეტული, ჩემ მიერ არჩეული ნაწარმოების მაგალითზე (ლისტი - ფანტაზია-სონატა „დანტეს წაკითხვის შემდეგ“). აქვეა დასაბუთებული, რითი იყო ეს არჩევანი განპირობებული: თ.ამირეჯიბი საფუძვლიანადაა მიჩნეული შოპენის ნაწარმოებების ერთ-ერთ განსაკუთრებულ ინტერპრეტატორად, თუმცა, ამ თავში მინდოდა მეჩვენებინა, რომ თ.ამირეჯიბი გამორჩეული იყო ნებისმიერი სტილისა თუ კომპოზიტორის ნაწარმოებზე მუშაობისას, ამიტომ ავირჩიე ლისტის ფანტაზია-სონატა. ასევე, ეს ერთ-ერთი ის ნაწარმოები იყო,

რომელზე მუშაობასაც საკმაოდ დიდი დრო დავუთმეთ, რომელიც არაერთხელ შემისრულებია სხვადასხვა კონცერტსა თუ კონკურსზე და რომელიც სამუდამოდ დარჩა ჩემს რეპერტუარში, ვფიქრობ, სწორედ იქიდან გამომდინარე, რომ თ.ამირეჯიბის მიერ მოწოდებული იდეები და პედაგოგიური ხერხები ძალზე ახლო იყო ჩემთან და აღვიქვი, როგორც ჩემთვის ბუნებრივი. ეს თავი შეიცავს, ასევე, ძირითად მოკლე ინფორმაციას ფანტაზია-სონატის შექმნისა და იდეის შესახებ.

შემდეგი, IV თავი, ეთმობა კვლევის ძირითადი თემას - თენგიზ ამირეჯიბი-პედაგოგი. აქ მისი სწავლების ძირითადი მეთოდებია განხილული, რომელიც ეყრდნობა როგორც საკუთარ გამოცდილებასა და მოგონებებს, ასევე მის სტუდენტთა ინტერვიუებს, რომელთაც შეძლებისდაგვარად დეტალურად გაიხსენეს თ.ამირეჯიბის გაკვეთილები, ის ხერხები, რითაც იგი აღწევდა ამა თუ იმ მუსიკალური იდეის განხორციელებას. ჩემ მიერ ინტერვიუებისთვის მომზადებული კითხვარის მიზანი იყო კონკრეტულად თენგიზ ამირეჯიბის, როგორც პედაგოგის სწავლების მეთოდის გამოკვეთა და ეფუძნებოდა საშემსრულებლო ხელოვნების ისეთ მნიშვნელოვან მხარეებს, როგორიცაა ნაწარმოების ფორმა, ბერასა და საშემსრულებლო ტექნიკაზე მუშაობა, პედალიზაცია და ა.შ. ინტერვიუებიდან ზოგიერთი განსაკუთრებით საინტერესო, ღირებული აღმოჩნდა და მნიშვნელოვანი ინფორმაცია შემატა ნაშრომს.

IV თავი მოიცავს ინტერვიუებს და ერთგვარ შეჯამებას თენგიზ ამირეჯიბის პედაგოგიური მეთოდების შესახებ, რომლის კვლევისას გამოიკვეთა რამდენიმე ძირითადი მახასიათებელი, რაზეც საჭიროდ მივიჩნიეთ ყურადღების გამახვილება. ესენია:

1. რეპერტუარის შერჩევა
2. გაკვეთილების დაგეგმვა
3. კომპოზიტორის სტილთან დამოკიდებულება
4. ინტერპრეტაციის არჩევანის თავისუფლება
5. ნაწარმოების ფორმა
6. მუსიკალური წარმოსახვა/ფანტაზია
7. შესრულების თხრობითი მანერა

- 8.არტიზმი
9. ბგერისადმი დამოკიდებულება
- 10.წონადი დაკვრა
- 11.ფორტეპიანოს ორკესტრული ჟღერადობა
- 12.საშემსრულებლო ტექნიკაზე მუშაობა
- 13.ამირეჯიბისეული rubato, ზომიერებისა და გემოვნების შეგრძნება
- 14.პედალიზაცია

მნიშვნელოვანი დატვირთვა აქვს ლაურეატთა სიას, რომელიც დანართის სახით არის წარმოდგენილი. ალბათ, ძალზე იშვიათია მსოფლიო პიანიზმის, მით უფრო ქართული პიანიზმის ისტორიაში შემთხვევა, როდესაც ერთ მუსიკოსში თავს იყრის ამგვარი საშემსრულებლო და პედაგოგიური ტალანტი. ამ დანართის სახით გვინდოდა კიდევ ერთხელ თვალსაჩინოდ წარმოგვედგინა თენგიზ ამირეჯიბის, როგორც პედაგოგის, დამსახურება ქართული მუსიკალური კულტურის წინაშე.

და ბოლოს, როგორც ერთგვარი დასკვნა ამ ყველაფრისა, მინდა პირადად ჩემი გამოცდილების გაზიარება თენგიზ ამირეჯიბთან, როგორც დიდ პიროვნებასთან და მუსიკოსთან ურთიერთობის შესახებ. ის ღირებულებები, რასაც მან მაზიარა, შეუდარებელი და სამუდამოა. როგორც შემსრულებელი, შემიძლია ვთქვა, რომ დღემდე ვსაზრდობ მის მიერ გაზიარებული იდეებითა და ცოდნით; როგორც პედაგოგი კი მხოლოდ ახლა ვხვდები, რამდენად რთული მისაღწევია ის, რასაც იგი ყველა სტუდენტთან მუშაობისას უკლებლივ აღწევდა - დახვეწილი გემოვნება, ნაწარმოების ინტელექტუალური აღქმა, ნაწარმოების დრამატურგიული ერთიანობა, ბგერის ხარისხი. ეს სწორედ ის თვისებებია, რაც საფუძვლად უდევს თენგიზ ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლას; როგორც ადამიანი კი სამაგალითო იყო არამარტო ჩემთვის, ალბათ, ყველა მისი სტუდენტისთვის, მისთვის დამახასიათებელი დახვეწილი იუმორით, მეგობრული და თბილი დამოკიდებულებითა და ერთი სრულიად განსაკუთრებული თვისებით - მისი გამოჩენა კლასსა და თუ დარბაზში ანათებდა გარემოს, რაც მოდიოდა მისი სულიერებიდან და არისტოკრატიული კეთილშობილებიდან.

დიდი იმედი მაქვს, რომ ეს ნაშრომი ასახავს იმ უდიდეს როლს, რაც თენგიზ ამირეჯიბს მიუძღვის ჩვენი ქვეყნის მუსიკალური კულტურის წინაშე და გარკვეულწილად მაინც წარმოაჩენს იმ გამორჩეულ მუსიკალურ ტრადიციებს, რაზეც აღმოცენდა თენგიზ ამირეჯიბის საფორტეპიანო სკოლა.

ბიბლიოგრაფია

ბერაია, ნ. (2020). *ქართული საფორტეპიანო სკოლის ფუძემდებლების - ანასტასია ვირსალაძის და ანა თულაშვილის შემოქმედებითი და პედაგოგიური გზა და გავლენა თანამედროვე ქართულ საფორტეპიანო სკოლაზე*. თბილისი. მოპოვებული <https://eprints.iliauni.edu.ge/10263/1/%E1%83%9C%E1%83%90%E1%83%97%E1%83%94%E1%83%9A%E1%83%90%20%E1%83%91%E1%83%94%E1%83%A0%E1%83%90%E1%83%98%E1%83%90.pdf> -დან

გიორგაძე, ნ. (1969). *ალოიზ მიზანდარი*. თბილისი: მერანი.

დავლიანიძე, ე. (1985). ქართული საფორტეპიანო მუსიკის სათავეებთან. *საბჭოთა ხელოვნება*, 10, 79-88.

დავლიანიძე, ე. (2003). *პროფესორი ანა თულაშვილი*. თბილისი.

ექსანიშვილი. (1976). ანა თულაშვილი. *საბჭოთა ხელოვნება*, #3, 17-20.

ვაჩნაძე, მ. (1973). *ნარკვევები ქართული საფორტეპიანო მუსიკის ისტორიიდან*. თბილისი: ხელოვნება.

თაქთაქიშვილი, დ. (2021). *სადისერტაციო ნაშრომი „გამართული ტექნიკის მნიშვნელობა საფორტეპიანო საშემსრულებლო ხელოვნებაში და მისი გაუმჯობესების ზოგიერთი პრაქტიკული ასპექტი*. თბილისი.

თულაშვილი, ა. (1936). სწავლების ჩემი მეთოდი. *ხელნაწერი*. თბილისი.

თულაშვილი, ა. (1936). პედალის შესახებ. *ხელნაწერი*. თბილისი.

თულაშვილი, ა. (1936). სწავლების ჩემი მეთოდი.». *ხელნაწერი*. თბილისი.

თულაშვილი, ა. (1942-1943). ტექნიკა და მისი მნიშვნელობა მხატვრულ შესრულებაში. *ხელნაწერი*. თბილისი.

კასრაძე, ნ. (2021). *ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდიკა*

კილაძე, ნ. (1969). ანა თულაშვილი. *საბჭოთა ხელოვნება*, #1, 49-52.

ლიჩელი, თ. (2023). ფრანც ლისტის ფანტაზია კვაზი სონატა "დანტეს წაკითხვის შემდეგ". *მუსიკათმცოდნეობა და კულტუროლოგია*. 2(28), 32-51.

მიზანდარი, ლ. (2011). *მიზანდარი*. თბილისი: გრიფონი.

ნამგლაძე, ბ. (2017). ფორტეპიანოზე დაკვრის სწავლების მეთოდის საკითხები

Carter, G. (2007). *The authentic Chopin and Liszt piano tradition*. Ashfield: Wensleydale Press.

Marc, A. (2010). *Analysis of expressive elements in the Dante Sonata*. TUSCALOOSA, ALABAMA .

Rowland, D. (1993). *A history of pianoforte pedalling*. Cambridge: Cambridge University Press.

Saffle, M. (2009). *Franz Liszt. A guide to research*. New York: T & F Books US: Routledge music bibliographies.

Santana, J. (2002). Franz Liszt's Piano Master Class: Its Nature and Influence. An Annotated Bibliography. *An Annotated Bibliography*. Londrina. მოპოვებული chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uel.br/pos/musica/pages/arquivos/LISZT-%20Commented%20Biography.pdf-დან

Yeagley, D. A. (1994). *Franz Liszt's "Dante Sonata": The origins, the criticism, a selective musical analysis, and commentary*. The University of Arizona. მოპოვებული <http://hdl.handle.net/10150/186883> -დან

Алексеев, А. Д. (1988). *История фортепианного искусства*. Москва: Музыка.

Алексеева, А. (2015). "Архив пианистки"- "Статьи о пианистах," *Игумнов Константин Николаевич*. მოპოვებული <https://notkinastya.ru/igumnov-k-n/>-დან

Биглер, Л. В. (2004). *Оборин-педагог: идеи, установки, приемы и способы учебно-воспитательной деятельности (на материале занятий в классе фортепиано)*. Москва. მოპოვებული http://irbis.gnpbu.ru/Aref_2004/Bigler_L_V_2004.pdf-დაბ

Ганиева, Л. М. (2021). ИСТОРИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКИ ПИАНИСТА. *Проблемы современной науки и образования*, 3 160, 64-67. მოპოვებული <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriko-metodologicheskie-predposylki-fortepiannoy-tehniki-pianista/viewer>-დაბ

Горобец, С. В. (2016). *Вспоминая забытые имена: Александр Ильич Зилоти“* Монография. Санкт-Петербург: Композитор .

Девуцкий, В. (2022). Мастерство артикуляции и искусство фразировки. *Музыкальная академия. Выпуск № 3 (779)*, 156-171.

Дятлов, Д. А. (2013). К истории стилей фортепианной музыки. *Известия Самарского научного центра РАН. 15 (2-2)*, 493-494. მოპოვებული <https://cyberleninka.ru/article/n/k-istorii-stiley-fortepiannoy-muzyki>-დაბ

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

Жань, А. (2022). *Традиции русской фортепианной школы в современной профессиональной системе подготовки педагогов-музыкантов*. Волгоград, Диссертация. მოპოვებული <https://www.dissercat.com/content/traditsii-russkoi-fortepiannoi-shkoly-v-sovremennoi-professionalnoi-sisteme-podgotovki-pedag> -დაბ

Имханицкий, М. (2021). В чем суть музыкальной артикуляции? *Музыкальная академия. Выпуск № 4 (776)*, 139-151.

Канчели, М. А. (1969). *Крупная одночастная форма в музыке 19ого и на рубеже 20ого века* . Тбилиси : Ганатлеба.

Каприн, А. (2022). Методическая статья Педагогические рекомендации Элисо Вирсаладзе по работе над Сонатой-фантазией «По прочтении Данте» и Сонатой h-moll Ференца Листа 2022 (778). *Музыкальная академия, Выпуск № 2* | , 778. doi:10.34690/245

Коган, Г. М. (1962). *Вопросы пианизма*. Москва: Советский композитор.

Мильштейн, Я. (1953). *Ф. Лист. Годы странствий*. Москва: Музгиз.

Мильштейн, Я. (1975). *Константин Николаевич Игумнов*. Москва: Музыка.

Музыкальные Сезоны – Ф. Лист-Соната-фантазия По прочтении Данте . (თ. გ.). 2017.

Оборин, Л. Н. (1977). *О некоторых принципах фортепианной техники*. Москва: Музыка. მოპოვებული <https://www.mosconsv.ru/ru/publication.aspx?id=123012-ღაბ>

Рабинович, Д. А. (1962). *Портреты пианистов*. Москва: Советский композитор.

Рабинович, Д. А. (2008). *Исполнитель и стиль*. Москва: Классика-XXI .

Сезоны, М. (2017 წლის 03 03). *Музыкальные Сезоны*. მოპოვებული <https://musicseasons.org/list-po-prochtenii-dante/>-ღაბ

Семькин, В. Г. (2015). Драматургические разновидности одночастной фортепианной сонаты. *Грамота*, 175-181. მოპოვებული <https://www.gramota.net/materials/3/2015/11-1/47.html> -ღაბ

Сраджев, В. П. (2020). Артикуляция — технические приемы или путь к исполнительскому творчеству? *Музыкальная академия. Выпуск № 3 (779)* , 156-171.

Стуколкина, С. М. (2007). *Путь к совершенству*. Санкт- Петербург: Композитор.

Сычева, Н. Б. (2018). *Музыкально-педагогические принципы и вопросы технического развития пианиста в практике выдающихся педагогов и исполнителей отечественной пианистической школы*. Владимир. მოპოვებული <https://ymco33.ru/wp-content/uploads/2021/02/Sycheva-N.B.-Kovrovskaya-DSHI.pdf>-ღაბ

Тарасова, Г. К. (2002). *Тарасова Г.К. - “Формирование восприятия интонационной природы музыки в исполнительской деятельности учащегося-музыканта” (Диссертация)*.

მოპოვებული <https://www.dissercat.com/content/formirovanie-vozpriyatiya-intonatsionnoi-prirody-muzyki-v-ispolnitelskoi-deyatelnosti-uchash-დან>

Холопова, В. (2001). *Формы музыкальных произведений*. СПб.: Лань. Санкт-Петербург: 6-е изд., стер.

გაზეთები:

„თბილისი“ (1987წ.)

„საქართველოს რესპუბლიკა“ (2001წ)

„Заря Востока“ (1955, 1956, 1972 წწ.),

„Молодой Сталинец“ (1957, 1958 წწ.)

„Вечерний Тбилиси“ (1960, 1961 წწ.)

„Коммунист“ (1962წ.)

ჟურნალები:

„საბჭოთა ხელოვნება“ (1969, 1986, 1988 წწ.)

„ხელოვნება“ (1991წ)

„მუსიკალური საქართველო“ (1999წ.)

დანართი

თენგიზ ამირეჯიბის მიერ აღზრდილი ლაურეატები

ალექსანდრე კორსანტია - პირველი პრემია ამიერკავკასიის კონკურსზე (ერევანი), პირველი პრემია და სპეციალური პრიზები სიდნეის საერთაშორისო კონკურსზე (1988, ავსტრალია), პირველი პრემია და პრიზი შოპენის ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის რუბინშტეინის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე (1995, თელ-ავივი, ისრაელი), პირველი პრემია პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე ტეხასში (აშშ), ღირსების მედლისა და რუსთაველის პრემიების მფლობელი (1999, საქართველო). ამჟამად ეწევა აქტიურ საშემსრულებლო მოღვაწეობას მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყანაში და არის ბოსტონის New England Conservatory-ს პროფესორი (აშშ).

მანანა დოიჯაშვილი - ამიერკავკასიის მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსის ლაურეატი, ჯ. ენესკუს სახელობის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი, სპეციალური პრიზის მფლობელი ენესკუს ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის (1970, რუმინეთი), ბ.სმეტანას სახელობის საერთაშორისო კონკურსის გრან-პრის მფლობელი (1974, ჩეხოსლოვაკია), სიდნეის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი (1977, ავსტრალია). საზოგადო მოღვაწე, თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორი 2000-2012 წწ-ებში, საქართველოს სსრ. დამსახურებული არტისტი (1976), საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი (1989), ღირსების მედლის მფლობელი (1999), ზ.ფალიაშვილის სახელობის პრემიის მფლობელი (2003), საფრანგეთის რესპუბლიკის „ლიტერატურისა და ხელოვნების ორდენის რაინდის“ და „მშვიდობის ელჩის“ საპატიო წოდებების მფლობელი (2005), საქართველოს მუსიკალური ფონდის დირექტორი.

ხატია ბუნიათიშვილი - სპეციალური პრიზი ჰოროვიცის სახელობის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (2003, უკრაინა), მეორე პრემია თბილისის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (2005, საქართველო), მესამე პრემია და პრიზი შოპენის ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის რუბინშტეინის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე (2008, თელავივი, ისრაელი), ბორლეტი-ბუიტონისა (2010) და echo klassik-ის (2016) პრემიების მფლობელი, Sony Classical-ის არტისტი 2010 წლიდან. ამჟამად

ცხოვრობს საფრანგეთში და აქვს მნიშვნელოვანი საშემსრულებლო კარიერა მთელი მსოფლიოს მასშტაბით.

ელისო ბოლქვაძე - მეორე პრემია ბახის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე (1984, ლაიფციგი, გერმანია), მეორე პრემია ლისაბონის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (1987, პორტუგალია), მეექვსე პრემია ვან-კლიბერნის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე (1989, აშშ), ღირსების ორდენის მფლობელი (2018), იუნესკოს მშვიდობის არტისტის წოდების მფლობელი (2015). ამჟამად საქართველოს X მოწვევის პარლამენტის კულტურის კომიტეტის თავმჯდომარე.

თამარ ლიჩელი - პირველი პრემია საქართველოს მუსიკოს-შემსრულებელთა კონკურსზე (2003), პრიზი ჰაიდნის ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის ეტლინგენის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (გერმანია, 1998), დიპლომი შოპენის სახელობის გიოტინგენის საერთაშორისო კონკურსზე (გერმანია, 1995), პირველი პრემია მარკო-პოლოს პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (საბერძნეთი, 1997), გრან-პრი, პრიზი ქართული ნაწარმოებისა და რაველის ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის საერთაშორისო კონკურსზე Ibla Grand Prize (2009, იტალია). არკანზასის შტატისა (2018, აშშ) და ბორჯომის (2019, საქართველო) საპატიო მოქალაქე, თ. ამირეჯიბის სახელობის საერთაშორისო მუსიკალური ფესტივალისა და კონკურსის დამფუძნებელი და სამხატვრო ხელმძღვანელი. ამჟამად ცხოვრობს საქართველოში და ეწევა აქტიურ საშემსრულებლო მოღვაწეობას. არის თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასოცირებული პროფესორი.

მარინა ნადირაძე - მეორე პრემია გლაზგოს პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (2001, შოტლანდია), მეორე პრემია და სპეციალური პრიზი არტისტიზმისთვის თბილისის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (1997, საქართველო), პირველი პრემია კონკურსზე Lasmo Staffa Award (2000, შოტლანდია). ამჟამად ცხოვრობს დიდ ბრიტანეთში და ეწევა აქტიურ პედაგოგიურ და საშემსრულებლო მოღვაწეობას.

ირმა გიგანი - პირველი პრემია და სპეციალური პრიზი ქართული ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის შოპენის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე (საქართველო), ორჰუს საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი (2015, დანია), მეორე პრემია Les Etoiles Du Piano საერთაშორისო კონკურსზე (2019, საფრანგეთი), პირველი

პრემია და სპეციალური პრიზები მოცარტისა და ბრუკნერის ნაწარმოებების საუკეთესო შესრულებისთვის Bechstein-Bruckner საერთაშორისო კონკურსზე (2021, ავსტრია). ამჟამად ცხოვრობს ავსტრიაში და ეწევა აქტიურ სამემსრულებლო მოღვაწეობას.

ქეთევან ქართველიშვილი - პირველი პრემიები უილიამ ს.ბერდის ახალგაზრდა პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (2011, მიჩიგანის შტატი, აშშ), იაკობ ფლიერის საერთაშორისო საფორტეპიანო კონკურსსა (2013, ნიუ ჰალც, აშშ) და "American Protege" კონცერტების საერთაშორისო კონკურსზე (2014, ნიუ იორკი, აშშ). ფინალისტი სიეტლის საერთაშორისო საფორტეპიანო კონკურსზე (2015, აშშ). ამჟამად ცხოვრობს აშშ-ში და ეწევა აქტიურ სამემსრულებლო მოღვაწეობას.

ნათია ასტახიშვილი - მეხუთე პრემია შოპენის სახელობის საერთაშორისო კონკურსზე გიოტინგენში (გერმანია). ამჟამად ხელმძღვანელობს საკუთარ სტუდიას „Astakhishvili studio“ ნიუ-იორკში (აშშ).

ვახტანგ ჟორდანია - პირველი პრემია საქართველოს მუსიკოს-მემსრულებელთა კონკურსზე, მესამე პრემია და პრიზი ბეთჰოვენის სონატის საუკეთესო შესრულებისთვის თბილისის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (საქართველო), პირველი პრემია Bosendorfer-ის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე. ამჟამად არის თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ასისტენტ-პროფესორი.

მზია ჯაჯანიძე - მეორე პრემია მიუნჰენის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (გერმანია), მეორე პრემია მარკოპოლოს პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (საბერძნეთი). ამჟამად ცხოვრობს გერმანიაში და ეწევა აქტიურ სამემსრულებლო მოღვაწეობას როგორც სოლისტი, ასევე კონცერტმაისტერი.

თამარ გურევიჩი - მეორე პრემია ბეთჰოვენის პიანისტთა საერთაშორისო კონკურსზე (1994, მემფისი, აშშ), გრან-პრი და სპეციალური პრიზი დებიუსის ნაწარმოების საუკეთესო შესრულებისთვის პორტოს საერთაშორისო კონკურსზე (1997, პორტუგალია). ამჟამად ცხოვრობს აშშ-ში და ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას.