

**თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია**

ხელნაწერის უფლებით

მამუკა სიხარულიძე

**შოკენის ეტიუდების საშემსრულებლო
ინტერპრეტაციის საკითხები**

მუსიკის დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი
დისერტაციის

ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

სპეციალიზაცია – კლავიშებიანი საკრავები – 080507

თბილისი, 2011

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: **რუსუდან ხოჯავა**
ასოც. პროფესორი

კონსულტანტი: **დევიდ არუთინოვი-ჯინჭარაძე**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
სრული პროფესორი

ექსპერტი: **ნინო ჟვანია**
მუსიკოლოგიის დოქტორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2011 წლის „29“ აპრილს
17.00 საათზე თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე
№7.

მისამართი:
თბილისი, გრიბოედოვის ქ. №8, თბილისის სახელმწიფო
კონსერვატორია, IV სართული, აუდიტორია № 421.

დისერტაციის და ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო
კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონსერვატორიის ვებ-
გვერდზე: <http://www.conservatoire.edu.ge>

სადისერტაციო საბჭოს
სწავლული მდივანი

ეკატერინე ონიანი
მუსიკოლოგიის დოქტორი,
ასოც. პროფესორი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

შოპენის მუსიკა უნიკალური მოვლენაა მსოფლიო მუსიკალურ კულტურაში. მისი საოცარი მომხიბვლელობა, მაგიური ზემოქმედება ვრცელდება როგორც პროფესიონალ მუსიკოსებზე, ასევე მუსიკის მოყვარულებზე. ორი საუკუნეა იგი აღაფრთოვანებს ადამიანთა მოდგმას თავისი პოეტურობითა და მელოდიურობით, არისტოკრატიულობით და დახვეწილობით, ტრაგიზმით და გმირული სულით. ჰაინრიხ ჰაინე წერდა: „შოპენი დაიბადა პოლონეთში, მამა ფრანგი ჰყავდა, საკმაოდ ხშირად მოგზაურობდა გერმანიაში, – სამი სხვადასხვა ხალხის ერთობლივი ზეგავლენა უკიდურესად საინტერესოს ხდის მის პიროვნებას. ის თავის თავში აერთიანებს ყველაფერ იმ საუკეთესოს, რაც ამ სამ ეროვნებაშია: პოლონეთმა მას მისცა თავისი რაინდული სული და ისტორიული სევდა, საფრანგეთმა – მსუბუქი, ნაზი გრაცია და მიმზიდველობა, გერმანიამ – რომანტიკული სიღრმე. ის კომპოზიტორია და ვერაფერი შეედრება მისი იმპროვიზაციებით მონიჭებულ სიამოვნებას. ამ დროს იგი არც პოლონელია, არც ფრანგი და არც გერმანელი. იგი ავლენს თავის უფრო მაღალ წარმომავლობას. ის იმ ქვეყნის მკვიდრია, საიდანაც არიან მოცარტი, რაფაელი, გოეთე. მისი ნამდვილი სამშობლო პოეზიის ჯადოსნური სამყაროა” (ჯორჯაძე 1999: 28).

შოპენის შემოქმედების უდიდეს ნაწილს საფორტეპიანო მუსიკა შეადგენს. იგი მრავალ მცირე თუ მსხვილ ფორმასა და ჟანრს შეეხო და ყველგან თავისი გენიალურობით აღბეჭდილი საოცარი შედეგები შექმნა.

შოპენის შესახებ არსებობს მდიდარი ლიტერატურა მრავალენაზე. ფასდაუდებელია ფლისტის წიგნი „შოპენი“, რომელმაც საფუძველი დაუდო საერთაშორისო შოპენმცოდნეობას. შოპენის შემოქმედებას ეძღვნება დიდი რაოდენობის მონოგრაფიები, სტატიები, დისერტაციები და სადიპლომო ნაშრომები, სადაც შეისწავლება კომპოზიტორის ცხოვრება და შემოქმედება, სტილის, ჟანრის და ესთეტიკის საკითხები, მისი მუსიკის ეროვნული სათავეები.

მუსიკოსების – როგორც პიანისტ-შემსრულებლების, ასევე პედაგოგების – ინტერესების სფეროს შეადგენს შოპენის მუსიკის ინტერპრეტაციის საკითხები. ისინი განიხილება ყველა ზემოთაღნიშნულ პრობლემებთან მჭიდრო კავშირში. ამ მხრივ საინტერესოა: ა.ნიკოლაევის სტატია „შოპენი საბჭოთა პიანისტების შესრულებით“; გ. კოგანის სტატია „შენიშვნები შოპენის ინტერპრეტაციის შესახებ“; კომპოზიტორის საფორტეპიანო თხზულებების ინტერპრეტაციის შესახებ კ. იგუმნოვის, ა. გოლდენვეიზერის, კ. ნეიჰაუზის, ს. ფაინბერგის, ლ. ობორინის, ვ. სოფრონიცკის, ს. რისტერის, ვ. მერჟანოვისა და სხვათა გამონათქვამები, ი. მილშტეინის („კ.იგუმნოვი შოპენის შესახებ“) და დ.რაბინოვიჩის („შოპენი და შოპენისტები“) ნარკვევები.

განსაკუთრებულ ინტერესს მუსიკოს-პროფესიონალთათვის წარმოადგენს შოპენი-პედაგოგის თემა. ლიტერატურაში მოიპოვება მრავალი ფასეული ცნობა, რომელიც ეხება ამ მუდმივად აქტუალურ თემას. შოპენმცოდნეობა მოიცავს ნაშრომებს, სადაც მოყვანილია გენიალური კომპოზიტორისა და პიანისტის უმნიშვნელოვანესი მითითებები და რეკომენდაციები. უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს შოპენის დაუმთავრებელი ხელნაწერი „La Methode des Methodes“ („მეთოდთა მეთოდი“), სადაც გამოთქმულია მეტად საინტერესო მოსაზრებები საფორტეპიანო შემსრულებლობასთან დაკავშირებით. ის ეხება აპლიკატურას, არტიკულაციას, პედალირებას და სხვა ძირეულ საკითხებს. სწორედ ამ ნაშრომის გათვალისწინებით შეიქმნა ი.მილშტეინის („შოპენის რჩევები პიანისტებს“) და ვ. ნიკოლაევის („შოპენი-პედაგოგი“) წიგნები.

შოპენის მუსიკის მრავალი ჟანრი და ცალკეული ნაწარმოები მუსიკალურ-თეორიული და საშემსრულებლო ანალიზის საგანი გახდა. კერძოდ შოპენის ეტიუდების შესწავლას ეძღვნება მთელ რიგ პიანისტთა სხვადასხვა სახის ნაშრომები. უპირველეს ყოვლისა გამოვყოფთ ალფრედ კორტოს წიგნს „საფორტეპიანო ხელოვნების შესახებ“ (მოსკოვი, 1965წ.), რომლის ერთ-ერთი მონაკვეთი ეძღვნება ეტიუდების შესრულების მეთოდიკას, სადაც ყურადღება გამახვილებულია ტექნიკურ სირთულეთა დაძლევა-

დამუშავებაზე. ფრანგი მკვლევარის ჟან ჟაკ ეიჟელდენჟერის წიგნში „შოპენი მისი მოსწავლეების თვალით“ (2006 წ.) წარმოდგენილია არა მარტო მხატვრულ-შინარსობრივი მომენტების განხილვა, არამედ ეტიუდების ტექნიკური სირთულეების გარჩევაც. მ.ეშჩენკოს სტატიაში „შოპენის ეტიუდები (საშემსრულებლო ანალიზი პროფ.ს.ფაინბერგის კლასში)“ განიხილება ხუთი ეტიუდის შესრულების საკითხები. შოპენის ეტიუდების მხატვრულ-გამომსახველობით თავისებურებებს იკვლევს კ.ზენკინი თავის წიგნში „შოპენის საფორტეპიანო მინიატურა“ (მოსკოვი, 1995წ.), ხოლო შოპენის თხზ.25 ეტიუდების მუსიკალურ-სახეობრივ მხარეებს ეხება მ.გამბარიანი სტატიაში „შოპენის ეტიუდები თხზ.25“. შოპენის ეტიუდების ინტერპრეტაციის საკითხებს მიეძღვნა ასევე ქართველ პიანისტთა ნაშრომები, კერძოდ თბილისის კონსერვატორიაში დაცულია პროფ. ნ.გაჩეჩილაძის სამეცნიერო-მეთოდური ნარკვევი „შოპენის 24 ეტიუდი“, თ.კორძაძის და მ.ქსოვრელის სამაგისტრო ნაშრომები.

მთლიანობაში შოპენის ეტიუდების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხები კომპლექსურად, სხვადასხვა კუთხით, დღემდე არ გამხდარა განხილვის საგანი. ამ გარემოებამ მიიბიძგა, სადისერტაციო ნაშრომი ხსენებული საკითხის შესწავლისადმი მიმეძღვნა. მხედველობაში მაქვს ეტიუდების მხატვრულ-შინარსობრივი, დრამატურგიული, სპეციფიკურ-ტექნიკურ სირთულეთა და საშემსრულებლო საშუალებების ერთობლივი განხილვა, ანუ ეტიუდების შინაარსის, მათი ფორმა-კომპოზიციის და ინტერპრეტაციის საკითხების შესწავლა წმინდა პიანისტურ გამომსახველობით საშუალებებთან კავშირში.

ამ თემის აქტუალობას განსაზღვრავს ის ფაქტიც, რომ ეტიუდებს უდიდესი ადგილი უკავია პიანისტის საშემსრულებლო ოსტატობის დახვეწაში, სწავლების ყოველ რგოლში – სკოლაში, სასწავლებელსა და კონსერვატორიაში მათზე განუწყვეტელი მუშაობა მიმდინარეობს, კონკურსი კი (მცირე გამოჩაგვისის გარდა) წარმოდგენილია შოპენის ეტიუდების გარეშე. იმავდროულად იბადება კითხვა: რატომ არის ასე ძნელი შოპენის ეტიუდების

და საერთოდ შოპენის შესრულება? ამაზე შესანიშნავი პასუხი აქვს ლევ ობორინს, რომელსაც არ შეიძლება არ დავეთანხმოთ. იგი თვლიდა, რომ მოწოდებით შოპენისტები იშვიათად გვხვდებიან. „შოპენი – გემოვნების გენიოსია, მთავარია მასთან ჰარმონიულობა, გულწრფელობა, სისადავე, სისადავის სრულყოფილება, ზომიერების გრძნობა და პროპორციები” (ობორინი 1938: 73).

ნაშრომის ობიექტი და საგანი. წინამდებარე ნაშრომის კვლევის ობიექტს წარმოადგენს შოპენის ეტიუდების თხზ.10 და თხზ.25 ორი რვეული, საგანს კი – ეტიუდების მხატვრულ-შინაარსობრივი, დრამატურგიული, სპეციფიკურ ტექნიკურ სირთულეთა და საშემსრულებლო საშუალებების ერთობლივი განხილვა, მათი ურთიერთქმედება, რაც საბოლოო ჯამში წარმოადგენს საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის არსს.

ნაშრომის მიზანი და ამოცანები. დისერტაციის ძირითადი მიზანია მისი მასალების, რჩევებისა და რეკომენდაციების მეშვეობით ხელი შეუწყოს სასწავლო პროცესში შოპენის ეტიუდების დაუფლებას და საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის ჩამოყალიბებას. ამ პრობლემის გადაჭრისათვის ჩვენს ამოცანებს შეადგენდა სხვადასხვა პარამეტრით ეტიუდების ანალიზი, მათი შედეგების განზოგადება და რჩევა-რეკომენდაციების სახით ჩამოყალიბება.

მეთოდოლოგიის თვალსაზრისით, კვლევა ეფუძნება მუსიკალური ფორმის, ჰარმონიისა და პოლიფონიის დებულებებს, პიანინო-ტერმის თეორიისა და ისტორიის, ასევე შოპენის ხელოვნებისადმი მიძღვნილ შრომებს.

დისერტაციის პრაქტიკულ-მეთოდური სიახლე მდგომარეობს შემდეგში. განხილულია:

– მუსიკალური დრამატურგიის ოთხი ასპექტი – კულმინაციის მომზადება-აჟღერება-განმუხტვის, რეპრიზისა და ჰარმონიული ელიფსის საშემსრულებლო საკითხები, ასევე ციკლური ერთიანობის ფაქტორები.

– ფაქტურასთან მიმართებაში ეტიუდის ჟანრისათვის დამახასიათებელი ტექნიკური სირთულეების გადალახვის, ხმათა ინდი-

ვიდუალიზების და შრეთა თანაფარდობის მიღწევის, პოლირიტმული ორგანიზების საკითხები.

– არტიკულაციისა და საშემსრულებლო შტრიხების ურთიერთკავშირი, მათი როლი ეტიუდების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციაში.

– პედალი, როგორც ჰარმონიული ჟღერადობის სისავსის, ტემბრალური კოლორიტის მიღწევისა და დინამიზების, ფაქტურულ-შტრიხობრივი ცვლილებების, ტექნიკური პრობლემების გამარტივებისა და ფრაზირება-არტიკულაციის უმნიშვნელოვანესი საშუალება.

– აპლიკატურის როლი მხატვრული ჩანაფიქრის გახსნაში და ტექნიკურ სირთულეთა გადალახვაში; შოპენის ნოვატორობა ორიგინალური აპლიკატურის გამოყენების ჭრილში.

– შოპენის თხზ.10 და თხზ.25 ეტიუდების კომპოზიციური აღნაგობა.

ნაშრომის მოცულობა და სტრუქტურა. დისერტაციის მოცულობა შეადგენს კომპიუტერზე აკრეფილ 93 გვერდს. სტრუქტურული თვალსაზრისით ნაშრომი შეიცავს შესავალს, სამ თავს, დასკვნას, გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხას და დანართს (შოპენის ეტიუდები).

ნაშრომის შინაარსი

დისერტაციის შესავალში მიმოხილულია ლიტერატურა შოპენის შემოქმედების შესახებ, მოტივირებულია სადისერტაციო თემის აქტუალობა და ნაშრომის თემის არჩევა, განსაზღვრულია კვლევის ობიექტი და საგანი, მიზანი და ამოცანები. აღინიშნება დისერტაციის პრაქტიკულ-მეთოდური სიახლე და ნაშრომის სტრუქტურა.

I თავში წარმოდგენილია ეტიუდის ჟანრის მოკლე ისტორიული ექსკურსი, აღნიშნულია მისი მნიშვნელობა ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში. მიმოხილულია ეტიუდის განვითარების ეტაპები, დაწყებული მისი პირვანდელი წმინდა სასწავლო-პედაგოგიური, ინსტრუქციული ხასიათიდან, მაღალმხატვრულ ვირტუოზულ

პიესებამდე; გამოვლენილია მათი, როგორც საერთო, ისე განმასხვავებელი ნიშან-თვისებები. აღნიშნულია, რომ ზოგიერთი მკვლევარი მის წინამძღვრებს ი.ს. ბახის ინვენციებსა და ზოგიერთ პრელუდიაში ხედავს. ხაზგასმულია შოპენის და ლისტის განსაკუთრებული წვლილი და მნიშვნელობა, როგორც ეტიუდის ჟანრის უდიდესი რეფორმატორებისა, მათი განსხვავებული პოზიციები ეტიუდის კონცეფციასთან მიმართებაში. აღნიშნულია მათი ზეგავლენა რომანტიკულ საფორტეპიანო მუსიკაზე და ფორტეპიანოს ახლებურ გააზრებაზე. აღწერილია ეტიუდის განვითარების შემდგომი ეტაპები და მისი როლი დებიუსის, რახმანინოვის, სკრიაბინის შემოქმედებაში; მესიანის, ბარტოკის, სტრავენსკის, პროკოფიევის, ლიგეტის ეტიუდებში აღნიშნულია ახლებური მიდგომა ფორტეპიანოს გამომსახველობით-ტექნიკური საშუალებებისადმი.

II და III თავში მოცემულია შოპენის თხზ.10 და თხზ. 25 ეტიუდების *კომპოზიციური და საშემსრულებლო ანალიზი*. ეტიუდები განიხილება მუსიკალურ-დრამატურული შინაარსის, ფორმისა და ჟანრის კუთხით; გამოვლენილია კომპოზიტორის მხატვრული ჩანაფიქრი და მისადაგებულია ინტერპრეტაციის გეგმა. ყურადღება გამახვილებულია ეტიუდის კომპოზიციურ აღნაგობასა და თემატიზმის სინტაქსურ აგებულებაზე. განიხილება რეპრიზის შესრულების პრობლემა, კულმინაციის გაფორმების საკითხი და დინამიკური გეგმის ჩამოყალიბება. ჩამოთვლილი საკითხები განხილია შემდეგ საშემსრულებლო საშუალებებთან ერთობლიობაში: ბგერათწარმოქმნა და ინტონირება, აგოგიკა და მღერადი ბგერის კულტივირება, არტიკულაცია-შტრიხები, მეტრორიტმი, დინამიკა, აპლიკატურა და პედალირება. განხილულია ფაქტურული მრავალფეროვნება, ხელის მდებარეობისა და სიძნელეების დაუფლების გზები; მუსიკალური ქსოვილის, როგორც ვერტიკალურ-ჰორიზონტალური და სიღრმისეული აღქმა, ჰომოფონიური და პოლიფონიური თვისებების გამოკვეთა, ამა თუ იმ ხმის წინა პლანზე წამოწევა, თუ შენიღბვა. ეს საკითხები განხილულია სხვადასხვა დონით, დეტალიზაციის სხვადასხვა დონეზე.

დასკენაში განზოგადებულია შოპენის ეტიუდების (თხზ.10 და თხზ.25) დრამატურგია-კომპოზიციის, ფაქტურის, არტიკულაცია-შტრიხების, პედალირების და აპლიკატურის საკითხების განხილვის მონაცემები საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის კუთხით და მიღებული კვლევის შედეგები ჩამოყალიბებულია რჩევა-რეკომენდაციების სახით.

შოპენის ეტიუდების ორი ციკლი შექმნილი იყო შესაბამისად 1829-1832 და 1832-1836 წლებში. ბევრ მუსიკოსს ებადება შეკითხვა: არსებობს თუ არა რაღაც გამაერთიანებელი ფაქტორი თითოეულ ციკლში და წარმოადგენს თუ არა ეს ორი ოპუსი დრამატურგიულად ერთიან ოცდაოთხეტიუდიან ციკლს, ანუ გარკვეულ სახეობრივ სისტემას; მოიძებნება კი ამ ციკლში „არიადნას ძაფი“, თუ ეს არის უბრალოდ ეტიუდების კრებული? ამ ბოლო მოსაზრების დასამტკიცებლად იშველიებენ იმ ფაქტს, რომ ყოველი ეტიუდი დამოუკიდებელი, დასრულებული პიესაა, პიანისტები უკრავენ ცალკე ერთ ან რამდენიმე ეტიუდს ნებისმიერი თანმიმდევრობით, რამეთუ ძალზე იშვიათია შემთხვევები, როდესაც პიანისტი უკრავს ოცდაოთხეუე ეტიუდს შოპენისეული თანამიმდევრობით. ამ შემთხვევაში აზრთა სხვადასხვაობასთან გვაქვს საქმე.

უპირველეს ყოვლისა, მოვიშველიოთ მუსიკალური აღქმის ფაქტორი. მას, ვინც ხშირად უსმენს ოცდაოთხ ეტიუდს შოპენისეული თანამიმდევრობით, ნაკლებად ებადება ეჭვი, რომ შოპენისთვის ეს ოცდაოთხი ეტიუდი წარმოადგენდა ერთიან ბლოკს.

პირველ ციკლში შეიმჩნევა *ტონალური ერთიანობის* ნიშნები, აგრეთვე ვლინდება, როგორც გამაერთიანებელი ფაქტორი, *რონდოსებრი პრინციპი ტონალურ გეგმასა და ტემპურ თანაფარდობაში*.

პირველი ექვსი ეტიუდი დაწერილია მაჟორისა და მისი პარალელური მინორის მონაცვლეობით: დო მაჟორი – ლა მინორი, მი მაჟორი – დო-დიეზ მინორი, სოლ-ბემოლ მაჟორი – მი-ბემოლ მინორი; ხოლო მეორე ექვსეულში ეს პრინციპი თავდაპირველად დარღვეულია, მაგრამ შემდგომში აღდგება: მეცხრე – ფა მინორი, მეთექვსმეტი – ლა-ბემოლ მაჟორი, მეთერთმეტე მი-ბემოლ მაჟორი, მეთორმეტე – დო მინორი.

მთლიანობაში, ტონალური ცენტრებიდან გამომდინარე, იკვეთება რონდოსებრი პრინციპი: №1 – №7 – №12 ეტიუდები მოცემულია შესაბამისად C – C – c-ში, როგორც ტონალური რეფრენი, მათ შორის კი მოცემულია ეტიუდები სხვა ტონალობებში, როგორც ეპიზოდები.

იგივე რონდოსებრი პრინციპი ვლინდება ტემპურ თანაფარდობაში: ორი სწრაფი ეტიუდი, შემდეგ – ნელი, კვლავ ორი სწრაფი, შემდეგ – ნელი, და ბოლოს – ექვსი სწრაფი ეტიუდი.

თხზ. 25 ეტიუდების ციკლი უფრო კალეიდოსკოპურია, ტონალურ ურთიერთობას, კავშირს მხოლოდ №1 და №2 ეტიუდებში ვხვდებით – ლა-ბემოლ მაჟორი და ფა მინორი (რომლებიც, თუ ვისაუბრებთ ოცდაოთხეტიუდიანი ციკლის იდეაზე, მის ლირიკულ ცენტრს წარმოადგენენ). მაგრამ პიესების მონაცვლეობაში მაინც გვესახება გააზრებული შინაარსობრივი განვითარების ლოგიკა, რომელსაც მოკლედ ვეხებით მესამე თავში თხზ.25 ეტიუდების ანალიზისას.

ამ პოზიციის დასამტკიცებლად უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ ბოლო, №24 ეტიუდი დაწერილია დო მინორში და ეს ტონალობა რკალავს მაკროციკლს, რადგან თხზ.10 №1 ეტიუდი დო მაჟორშია დაწერილი, ანუ ორივე ეტიუდის ტონალური ცენტრია „დო“: №1 – ნათელი, გაჯერებული დო მაჟორი, №24 – ტრაგიკულდრამატული დო მინორი, საოცრად გასხვიოსნებული ერთსახელიანი მაჟორული ფინალით. ორივეგან მუსიკალური იდეის საფუძველს წარმოადგენს არპეჯიოვებად გაშლილი ქორალი (ბახის გაველენა), რომელიც მოიცავს მთელ კლავიატურას და თავისი მასშტაბური ხასიათით უსაზღვრო სტიქიის სურათებს ხატავს. ეს პიესები თითქოს ჩარჩოა, რომელიც კრავს ციკლს და მას ერთ მთლიან მონოლითად წარმოგვიდგენს.

გარდა ამისა, №24 ეტიუდს აგრეთვე საერთო აქვს №12 ეტიუდთან, როგორც ემოციურ-შინაარსობრივ, ისე ციკლებში ადგილმდებარეობის კუთხით. მათ აახლოებთ მღვლევარე, დრამატული პათოსით გამსჭვალული ხასიათი, ორივე ეტიუდი ასრულებს დამაბო-

ლოებელ ფუნქციას თხზ.10 და თხზ.25 ციკლებში და ორივე ერთი და იგივე ტონალობაშია მოცემული – დო მინორი.

ერთიანი დრამატურგიის აღიარებისათვის, ჩვენი აზრით, მნიშვნელობა აქვს აგრეთვე შემდეგ ფაქტორს: ორივე ციკლს გააჩნია თავისი ტრაგიკული კულმინაცია, რომელიც მოთავსებულია მათ შუაგულში; თხზ.10-ში ეს არის ეტიუდი №6 მი-ბემოლ მინორი, თხზ.25-ში – ეტიუდი №7 დო-დიეზ მინორი.

ეტიუდების ციკლური ერთიანობის კუთხით განხილვისას ყურადღებას იქცევს ის ფაქტი, რომ თითქმის ყველა მათგანი დაწერილია მარტივი სამნაწილიანი ფორმით (გამონაკლისია რთული სამნაწილიანი ფორმით დაწერილი №17 მი მინორი და მარტივ და რთულ სამნაწილიან ფორმებს შორის შუალედური სახით წარმოდგენილი №21 სოლ-ბემოლ მაჟორი და №22 სი მინორი ეტიუდები). ეს გარემოება ხაზს უსვამს მათ შიდაციკლურ ერთიანობას.

შოპენის ეტიუდებს, ისევე როგორც პრელუდებს (მათ შორის გარკვეული გენეტიკური კავშირი შეიმჩნევა), მიაკუთვნებენ საფორტეპიანო მინიატურის უანრს, რაც დასტურდება მათი ხსენებული მარტივი სამნაწილიანი აღნაგობით. იბადება კითხვა, რითაა ეს გამოწვეული? თუ მივიღებთ მხედველობაში იმას, რომ ეტიუდი დაკავშირებულია, პირველ რიგში, გარკვეული ტექნიკური სირთულის გადალახვასთან, წმინდა ფიზიკური შესაძლებლობების გამო მასშტაბური ფორმის არჩევა უფრო დაამძიმებდა მისი შესრულების პრობლემას.

მუსიკალური დრამატურგიის ერთ-ერთ განმარტებად მიღებულია „სახეობრივ-აზრობრივ საწყისთა დაპირისპირება, ურთიერთქმედება და განვითარება“ (ჩერნოვა 1981: 8), რასაც მავანი აღიქვამს მთლიანი ოცდაოთხეტიუდიანი ციკლის შესრულებისას.

მუსიკალური დრამატურგია მრავლისმომცველი კატეგორიაა. წინამდებარე დისერტაციაში განიხილება მისი ოთხი ასპექტი: კულმინაციის გაფორმება (თავისი სამფაზიანობით: მომზადება-აუღერება-განმუხტვა), რეპრიზის შესრულება და ჰარმონიული ელიფსის ინტერპრეტაციის საკითხები, ასევე ციკლური ერთიანობის ფაქტორები.

მუსიკალურ დრამატურგიასთან დაკავშირებული კულმინაციის შესრულება შეიძლება განხორციელდეს სხვადასხვა ხერხით, რაც გულისხმობს:

- ჟღერადობის თანდათანობით დრამატიზებას ბანის გააქტიურებით (თხზ.10 – დო მაჟორი №1, სოლ-ბემოლ მაჟორი);

- ტრაგიკულ-დრამატული განწყობის და მელოდიის გამომსახველობის ზრდას მკვეთრი არტიკულაციის და დინამიკის საშუალებით (თხზ.10 – ფა მინორი, დო მინორი);

- ცენტრალური კულმინაციის მომზადებას ლოკალურ კულმინაციათა ჟღერადობის საფეხურეობრივი მატებით (თხზ.25 – სი მინორი, ლა მინორი №11, დო მინორი);

- მოდულაციათა კოლორიტული ფერადოვნებით, შტრიხთა და პედლის მოქნილი გამოყენებით კულმინაციის მომზადებასა და ხაზგასმას (თხზ.10 – ლა მინორი, დო მაჟორი №7, ფა მაჟორი, ლა-ბემოლ მაჟორი, მი-ბემოლ მაჟორი);

- ჟღერადობის თანდათანობით კლებას და უეცარ დინამიკურ კონტრასტს (თხზ.25 – ფა მაჟორი);

- კონტრასტული ლირიკული სახეების გამოვლენას დინამიკის და არტიკულაციის საშუალებით და პუნქტირული რიტმის ხაზგასმით (თხზ.25 – მი მინორი);

- შუა ნაწილების განსაკუთრებულ შინაგან დაძაბულობას ჟღერადობის ინტენსივობის ზრდით (თხზ.10 – მი მაჟორი, მი-ბემოლ მინორი);

- უკიდურესი დინამიკური კონტრასტის მიღმა განწყობათა პოლარიზაციის მიღწევას (თხზ.25 – დო-დიეზ მინორი).

ძალისმიერ კულმინაციებთან ერთად ვხვდებით განსხვავებული ხასიათის, მცირე დინამიკური ჟღერადობის კულმინაციებს, რომლებიც, ერთ შემთხვევაში, კონტექსტიდან გამომდინარე, გამოხატავენ დრმა ჩაფიქრებას (თხზ.25 სი მინორის შუა ნაწილის ბოლო ტაქტები), ხოლო მეორე შემთხვევაში – გამოსათხოვარ, სევდიან გარინდებას პედალირების გრადაციებით და მაქსიმალური legato-ს მიღწევით (თხზ.25 ლა-ბემოლ მაჟორი ტ.39), ან კულმინაცია-გაელვებას დინამიკური კონტრასტის მეშვეობით (თხზ.25 სოლ-დიეზ მინორი).

უმნიშვნელოვანესია რეპრიზის შესრულების პრობლემა, რომელიც წარმოადგენს თხზულების დასკვნით ნაწილს. იგი ექსპოზიციის თავისებური გამეორებაა. მაგრამ შუა ნაწილში მიმდინარე განვითარებადი პროცესების შემდგომ იგი ზოგჯერ სხვა რაკურსით, ელფერით წარმოგვიდგება, რაც აუცილებლად უნდა გაითვალისწინოს შემსრულებელმა.

შოპენის ეტიუდებში დინამიკური კულმინაცია ხშირად სწორედ რეპრიზაშია მოცემული. შემსრულებელს უნდა ჰქონდეს სათანადო დინამიკური გეგმა, რომელიც ლოგიკურად მიიყვანს პიესის ცენტრალურ კულმინაციასთან. ამასთანავე ხაზი უნდა გაუსვას, გამოავლინოს ის მელოდიურ-ჰარმონიული სიახლეები და ვარირებული თემატური მომენტები, რომლებიც კომპოზიტორს რეპრიზაში ექსპოზიციისაგან განსხვავებულად, ახლებურად აქვს გადმოცემული (თხზ.10 დო მაჟორი №1 და თხზ. 25 ფა მაჟორი, სი მინორი, ლა მინორი №11, დო მინორი).

ვხვდებით ასევე რეპრიზის საპირისპირო ტიპს, რომელიც დინამიკურად დაღმავალი, შერბილებული ჟღერადობისაა. დინამიკურად კლებად რეპრიზებს შოპენი ანიჭებს უაღრესად ლირიკულ, მელანქოლიურ, გასხვიოსნებულ, ქრობად ხასიათს, რის მისაღწევადაც legato-ს, მსუბუქი ჟღერადობისა და პედლის გრადაციათა იდეალური შეხამებაა საჭირო (თხზ.10 ლა მინორი, ლა-ბემოლ მაჟორი და თხზ.25 ლა-ბემოლ მაჟორი, ფა მინორი).

თხზ.10 მი მაჟორი, მი-ბემოლ მინორი და თხზ.25 დო-დიეზ მინორი ეტიუდების რეპრიზები წარმოადგენენ ერთგვარ განმუხტვას შუა ნაწილების დრამატული განვითარებისა და კულმინაციის შემდგომ. აქ შესაძლებელია ექსპოზიციაში მოცემული მხატვრული სახე გადმოცემთ, როგორც რეალური სურათის მოგონება, ანარეკლი (თხზ.10 მი მაჟორი, მი-ბემოლ მინორი), ხოლო თხზ.25 დო-დიეზ მინორ ეტიუდში კი – ტრაგიკულ-დეკლამაციური ხასიათის გაღრმავება.

ჰარმონიული ელიფსი შოპენის შემოქმედებაში, ისევე როგორც სხვა კომპოზიტორებთან, ჩვეულებრივი მოვლენაა, რომელიც გამოიყენება სხვადასხვა მხატვრულ-შინაარსობრივ, ემოციურ,

მუსიკალურ-დრამატულ, კომპოზიციურ ასპექტებში. ელიფსის გამოყენება ნაკარნახევია მისი, როგორც კონკრეტული ჰარმონიული ხერხის თავისებურებით: „მერყევი დისონირებული აკორდის განტვირთვა (გადაწვევტა) ხდება არა მოსალოდნელ მყარ ტონიკაში, არამედ ნებისმიერ სხვა აკორდში, რომელიც, როგორც წესი, მერყევია და ხშირად წარმოადგენს დისონანსს, ანუ იქმნება მოულოდნელობის ეფექტი, დაგეგმილი განვითარების კალაპოტის უეცარი შეცვლა” (არუთინოვი 1989: 200-233). თხზ.10 მი მაჟორ ეტიუდში ჰარმონიული ელიფსი გამოყენებულია შუა, განვითარებად ნაწილში (ტ.ტ. 31-38 D₇ - II₃⁴). აქ მნიშვნელოვანია მთავარი და დამხმარე ტონალობების და ცალკეული აკორდების ემოციური შეფერილობის გახსნა, თითოეული აკორდის ძალის დოზირება, განსაკუთრებით დისონირებულისა, მათი ადგილის და ემოციური ფუნქციის მიხედვით. ხშირად ისინი საჭიროებენ გარკვეულ გადახრას ძირითადი ტემპიდან (rubato), მაგრამ როგორც – შემსრულებლის მუსიკალურ ალღოზეა დამოკიდებული.

თხზ. 10 მი-ბემოლ მინორი ეტიუდის რეპრიზაში (ტ.ტ.47-51), რომელიც იმეორებს ექსპოზიციის მეორე წინადადებას, მოცემულია ხუთტაქტიანი გაფართოება, რაც მიღწეულია შეწყვეტილი კადანსით (D₇ – VI) და კადანსური ბრუნვის სამჯერადი გამეორებით (II₆^{b1}-D - II₆^{b1}-D - II₆^{b1}-D – T). კადენციური ჰარმონიების ეს გაფართოება წარმოადგენს თხზულების მოახლოებული დასასრულის მინიშნების კომუნიკაციურ ფუნქციას. რეპრიზაში მხოლოდ ერთი წინადადების გამეორება გამოწვეული იყო იმით, რომ არ მომხდარიყო თემის ხშირი გამეორება. მაგრამ ამას შეიძლება მოჰყოლოდა რეპრიზის მასშტაბის ორმაგი შემცირება, რაც გამოიწვევდა ნაადრევი დასასრულის შეგრძნებას. შოპენი ირჩევს ოპტიმალურ ვარიანტს – იმეორებს თემას მხოლოდ ერთხელ, მაგრამ მასშტაბურად აფართოებს მას. ყოველივე ზემოთქმული ფაქტობრივად ეხება ეტიუდის აღქმის მუსიკალურ-დრამატურგიულ საკითხს, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია შემსრულებლისთვის.

შოპენის ეტიუდებს ახასიათებს გასაოცარი ფაქტურული მრავალფეროვნება. ყურადღებას იქცევენ ჰარმონიული და მელოდიუ-

რი ფიგურაციები, რომლებშიც უწყვეტ განვითარებას განიცდის საწყისი „ფაქტურული უჯრედი“. მასში წარმოდგენილია ეტიუდის ტექნიკურ-სავარჯიშო ფორმულა. ყოველ ეტიუდში მოცემულია განსხვავებული ფაქტურული უჯრედი, რომელიც ამომწურავად მუშავდება და სხვაგან აღარ მეორდება. მათ შორისაა ხელის წელვადობის განვითარებაზე გათვლილი, ფართო განლაგებაში დაწერილი არპეჯირებული და აკორდული, განსხვავებული ტიპის „წვრილი“ ტექნიკის დამუშავებასა და საფორტეპიანო ბგერის ვოკალურ-სასიმფერო საწყისის კულტივირებაზე ორიენტირებული ეტიუდები. აქ ვლინდება სხვადასხვა სახის პოლიფონიურობა. ფაქტურა გამოირჩევა შრეთა ინდივიდუალიზებით, ზოგ შემთხვევაში კი იმიტაციურ-ფუგირებული ხასიათით.

გეხვდება მაგალითები, როდესაც ფაქტურის ფიგურაციული ნახაზი ბანის (თხზ.10 დო მინორი) ან ჰარმონიულ ხმებშია წარმოდგენილი (თხზ.10 ფა მინორი, ლა-ბემოლ მაჟორი და თხზ.25 რე-ბემოლ მაჟორი).

სწორედ შოპენის ფიგურაციები უწყობენ ხელს საფორტეპიანო ქდერადობის ახალი, უჩვეულო კოლორიტის შექმნას (თხზ.25 ლა-ბემოლ მაჟორი). თუ ეს ფაქტურა არა ჰომოფონიური, არამედ აკორდულია, ფიგურაცია მოიცავს მთელ ქსოვილს (თხზ.10 მი-ბემოლ მაჟორი და თხზ.25 დო მინორი).

ისევე როგორც ჰარმონიული, მელოდიური ფიგურაციები აკომპანირებულ ხმებს მატებენ ნატიფ გამომსახველობას (თხზ.10 მი-ბემოლ მინორი). მთავარი ხმის მელოდიური ფიგურაცია შოპენის ეტიუდების გამორჩეული მახასიათებელია (თხზ.10 ლა მინორი, დო-დიეზ მინორი და თხზ.25 ფა მინორი, სოლ-დიეზ მინორი, სი მინორი).

ფიგურაციები შოპენის ეტიუდებში შემსრულებლისგან მოითხოვენ განსკუთრებულ ყურადღებას ფაქტურის სათანადო გამომსახველობითი და ტექნიკური ინტერპრეტაციისათვის.

ფაქტურის ჭრილში ეტიუდებში ყურადღება უნდა გამახვილდეს:

- მრავალშრიანობასა და შრეთა დიფერენციაციაზე (თხზ.10
- მი მაჟორი, მი-ბემოლ მინორი, ფა მინორი, დო მინორი, თხზ.25

– ლა-ბემოლ მაჟორი, ფა მაჟორი, ლა მინორი №4, მი მინორი, სი მინორი);

– პასაჟთა მოძრაობის ორგანიზებაზე ფაქტურის აკორდული ვერტიკალის შეგრძნებით (თხზ.10 – დო მაჟორი №1, სოლ-ბემოლ მაჟორი, თხზ.25 – დო მინორი);

– ფაქტურის პოლირიტმული ხასიათის წარმოჩენაზე მერვედებისა და მეოთხედების ტრიოლების პულსაციის ჰარმონიული შესამებით (თხზ.25 – ფა მინორი);

– ფაქტურაში ინტერვალთა ერთობლივი მოძრაობის სინქრონულობასა და სიმწეობის მიღწევაზე (თხზ.10 – დო მაჟორი №7, ლა-ბემოლ მაჟორი, მი-ბემოლ მაჟორი, თხზ.25 – სოლ-დიეზ მინორი, რე-ბემოლ მაჟორი, სი მინორი);

– პოლიფონიური აზროვნებიდან გამომდინარე, ხმათა მკვეთრ ინდივიდუალიზებაზე (თხზ.25 – დო-დიეზ მინორი);

– გამონაკლის შემთხვევაში, იმიტაციურ-ფუგირებული ხასიათის წარმოჩენაზე (თხზ.10 – დო-დიეზ მინორი);

შოპენის აზრით (რომელიც გამოთქმულია მის ნაშრომში „მეთოდთა მეთოდი“), *არტიკულაციური* ხერხების მრავალფეროვნების, ტუშეს ფერადოვან-გამომსახველობითი შესაძლებლობების გამოყენების, ტემბრული კოლორიტის შექმნის გარეშე არასრულფასოვანი იქნებოდა ფორტეპიანოზე დაკვრა. ის მოსწავლეებისგან მოითხოვდა ბგერითი პლანების მკვეთრ განსაზღვრას და დიფერენცირებას, ამა თუ იმ მნიშვნელოვანი ელემენტის გამოყოფასა და მეორეხარისხოვანი ელემენტების შენიღბვას, მელოდიური ხაზისა და თანხლების ჰარმონიულ შესამებას. ი.მილშტეინი აღნიშნავს: „შოპენი დიდ ყურადღებას უთმობდა განსაკუთრებული, ბრწყინვალე legato-ს გამომუშავებასაც, რომელიც თითქოს ახლოს იყო non legato-სთან – ე.წ. jeu perle („მარგალიტისებური ტუშე“), სადაც მთავარი იყო ბგერათა სითანაბრე და თითების შეხების სიზუსტე; ასევე სხვადასხვა სახის staccato-ს, ჩვეულებრივიდან დაწყებული და სავიოლინო detashe-ს და pizzicato-სთან მიმსგავსებული. მაგრამ მათ იგი მიმართავდა გაცილებით იშვიათად, ვიდრე ლეგატოს, რაც განპირობებული იყო მის შემოქმე-

დებაში ვოკალური ტენდენციების დიდი მნიშვნელობით” (მილ-შტეინი 1967:43).

უნდა აღინიშნოს შემდეგი. ხშირად ეტიუდების მუსიკალური დინება მოცემულია გრძელი ლიგებით, ფართო სუნთქვაზე, მაგრამ არტიკულაციური საშუალებების გამოყენებით ისინი განსხვავებულია. საჭიროა:

- ღრმა, ძლიერი არტიკულაციის მიღწევა (თხზ.10 – დო მაჟორი №1, დო მინორი, თხზ.25 – სი მინორი, ლა მინორი №11, დო მინორი);

- მობილიზებული და ამასთანავე მსუბუქი შეხება კლავიშებთან (თხზ.10 – ლა მინორი, ფა მაჟორი);

- მსუბუქი შეხების საშუალებით ჰაეროვანი კოლორიტის შექმნა (თხზ.25 – ლა-ბემოლ მაჟორი, ფა მინორი, სოლ-დიეზ მინორი);

- „jeu perle”, ანუ „მარგალიტისებური ტუშეს მიღწევა” (თხზ.10 – სოლ-ბემოლ მაჟორი);

- ღრმა ბგერის, ვოკალურ-სასიმღერო საწყისისა და ინტენსიური legato-ს კულტივირება (თხზ.10 – მი მაჟორი, მი-ბემოლ მინორი, თხზ.25 – დო-დიეზ მინორი, სი მინორ ეტიუდის შუა ნაწილი);

- კომპაქტურობის და სინქრონულობის გამომუშავება (თხზ.10 – დო მაჟორი №7, ლა-ბემოლ მაჟორი, თხზ.25 რე-ბემოლ მაჟორი).

ზოგიერთი ეტიუდი გამოირჩევა კონტრასტული შტრისობრივი სურათით (თხზ.10 – დო-დიეზ მინორი, ლა-ბემოლ მაჟორი, თხზ.25 – ფა მაჟორი, ლა მინორი №4, მი მინორი, სოლ-ბემოლ მაჟორი), სადაც ყურადღება უნდა გამახვილდეს legato-ს და მკაფიო, კომპაქტური ჟღერადობის მონაცვლეობაზე.

პედალის გამოყენებასთან დაკავშირებით ეტიუდებში შეინიშნება შემდეგი თავისებურებანი: შოპენისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობის ჰარმონიული სისავსე და კოლორიტი ხშირად განაპირობებს ერთი ჰარმონიული პედალის ფარგლებში განსხვავებული ფაქტურული ელემენტების გაერთიანებას, მაგრამ ეს ხელს არ უნდა უშლიდეს მელოდიური ნახაზის, რელიეფის წარმოჩენას. ამ შემთხვევაში შოპენი ხშირად ურჩევდა პე-

დალის მოქნილ, ხშირ ცვალებადობას (ნახევარპედალი, მეოთხედპედალი), აგრეთვე შუალედურ სფეროს, გრადაციას პედალირებასა და უპედალო ჟღერადობას შორის; სწორედ ეს ოდნავი პედალირება იყო მისთვის უფრო ხშირად დამახასიათებელი. შესანიშნავად აქვს ნათქვამი შოპენის პედალზე არტურ რუბინშტეინს: „...პედალი მას ესაჭიროებოდა იმისთვის, რომ აღმოეჩინა ბგერების ახალი სამყარო, რომ შეეზავებინა პალიტრაზე საღებავები, ხელებით შეექმნა ფერები, რომლებიც უწინ არავის შეეძლო წარმოედგინა. ეს იყო სრულებით განსაკუთრებული მეცნიერება, ბგერათა ალქიმია” (ხენტოვა 1971: 89).

– პედალი ძირითადად იცვლება ბანის ფუნქციათა მიხედვით და აძლიერებს ჰარმონიულ საყრდენს, მაგრამ მელოდიის ქრომატიული ხასიათის გამო აუცილებელია ცვლილებებისათვის მზადყოფნა (თხზ.10 – ლა მინორი, თხზ.25 – ფა მინორი, სოლ-დიეზ მინორი, რე-ბემოლ მაჟორი, სოლ-ბემოლ მაჟორი);

– პედალის საშუალებით ხდება ფაქტურულ-შტრისობრივი ცვლილებების (თხზ.10 – დო-დიეზ მინორი, ფა მაჟორი, ლა-ბემოლ მაჟორი, თხზ.25 – ფა მაჟორი, ლა მინორი №4), შუა და კიდური ნაწილების ხასიათის ხაზგასმა (თხზ.25 – მი მინორი, სი მინორი);

– პედალი არპეჯირებულ ფაქტურას ჰარმონიულ მონოლითად კრავს (თხზ.10 – დო მაჟორი №1, მი-ბემოლ მაჟორი, თხზ.25 – ლა-ბემოლ მაჟორი, დო მინორი);

– ზოგ შემთხვევაში საჭიროა პედალის ისეთი ცვლა, რომ არ წარმოიშვას ჰარმონიული ცვლილებებისას მკვეთრი გამყოფი ხაზები (თხზ.25 – ლა ბემოლ მაჟორი);

– პედალი უნდა იყოს მაქსიმალურად მობილური და მოქნილი; იგი ორიენტირებულია არა მხოლოდ ჰარმონიულ ცვლილებებზე, არამედ პოლიფონიური ფაქტურის შრეთა და მელოდიურ ხაზთა მთლიანობასა და legato-ზეც (თხზ.10 – მი მაჟორი, მი-ბემოლ მინორი, თხზ.25 – დო-დიეზ მინორი).

საფორტეპიანო შემსრულებლობისათვის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი საკითხია სწორი აპლიკატურის ამორჩევა, იგი უშუალოდაა დაკავშირებული ნაწარმოების მხატვრულ თავისებურე-

ბებთან და ტექნიკურ პრობლემათა გადაჭრასთან. შოპენის აზრით, ყოველ თითს გააჩნია ბუნებით მონიჭებული განსაკუთრებული ბგერათწარმოქმნის შესაძლებლობები. თავის პედაგოგიურ პრაქტიკაში, თავის ნაწარმოებებში იგი იძლევა საოცრად ზუსტ და თამამ აპლიკატურულ რეკომენდაციებს.

ეტიუდებში აპლიკატურასთან მიმართებაში შეინიშნება შემდეგი თავისებურებანი:

- ფართო განლაგების აპლიკატურა (თხზ.10 დო მაჟორი №1, მი-ბემოლ მაჟორი);

- მესამე, მეოთხე და მეხუთე თითების ერთმანეთზე გადადგობა-გადაჯვარედინება (თხზ.10 ლა მინორი, თხზ.25 სოლ-დიეზ მინორი, რე-ბემოლ მაჟორი, სი მინორი);

- შავ კლავიშებზე პირველი და მეხუთე თითების განლაგება (თხზ.10 დო-დიეზ მინორი, სოლ-ბემოლ მაჟორი, ლა-ბემოლ მაჟორი, თხზ.25 ლა-ბემოლ მაჟორი);

- ხელის გადატანა პირველი თითიდან მეოთხე და მეხუთე თითებზე და პირიქით (თხზ.10 ფა მაჟორი, თხზ.25 ლა მინორი №11);

- პირველი და მეხუთე თითების ცვალებადობა ერთ ბგერაზე (თხზ.25 დო მინორი).

ი. მილშტეინი აღნიშნავს, რომ შოპენი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა პოლიფონიურ ტექნიკასთან დაკავშირებულ პრობლემებს. იგი მოითხოვდა საჭიროებისამებრ თითების განსაკუთრებულ განლაგებას, მათი ფუნქციების მკვეთრ გამოჯენას, მელოდიისა და თანხლების შესრულების მიხედვით. ხელის კუნთური სფეროს ასეთი განაწილებით მიიღწევა ძალითა და ტემბრით განსხვავებული ჟღერადობა, რომელიც ასე აუცილებელია პოლიფონიური ფაქტურის შესრულებისას. ამ შემთხვევაში ხელის მასა გადატანილია თითებზე, რომლებსაც მიჰყავთ მელოდია, ხოლო თითები, რომლებიც ასრულებენ თანხლებას, ინარჩუნებენ სიმსუბუქეს, რისი მაგალითებია თხზ.10 მი მაჟორი და მი-ბემოლ მინორი ეტიუდები.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ შოპენის ეტიუდებს უდიდესი ადგილი უკავია პიანისტის საშემსრულებლო ოსტატობის დახვეწაში, სწავლების ყოველ რგოლში – სკოლაში, სასწავლებელსა და

კონსერვატორიაში მათზე განუწყვეტელი მუშაობა მიმდინარეობს, ხოლო კონკურსები კი (მცირე გამონაკლისის გარდა) წარმოუდგენელია შოპენის ეტიუდების გარეშე.

დისერტაციაში განხილულია შოპენის თხზ.10 და თხზ.25 ეტიუდების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის საკითხთა წრე. ჩვენი მიზანი იყო, შემოგვეთავაზებინა რჩევები და რეკომენდაციები, რომლებიც შესაძლოა გამოყენებულ იქნეს მათი შესწავლისა და შესრულების პროცესში.

ავტორის მიერ დისერტაციის მასალაზე გამოქვეყნებული სტატიები:

1. შოპენის ეტიუდების თხზ.10 ინტერპრეტაციის საკითხები. თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დოქტორანტების სამეცნიერო შრომათა კრებული. სერია: *მუსიკისმცოდნეობის საკითხები*. რედ.: წურწუშია რუსუდან და სხვები. თბილისი, 2010.
2. შოპენის ლირიკულ-კანტილენური ეტიუდების ინტერპრეტაციის ზოგიერთი საკითხი (თხზ.10 №3 E-dur, №6 es-moll და თხზ.25 №7 cis moll). საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა და კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი. სახელოვნებო მეცნიერებათა ძიებანი №3(44) 2010. გამომცემლობის ხელმძღვანელი: მაკა ვასაძე. თბილისი, 2010.
3. შოპენის ეტიუდების (თხზ.25) ინტერპრეტაციის საკითხები. ინტერნეტ აკადემია. ქართული ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი. *მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია*. რედაქტორი: მარინა ქავთარაძე. თბილისი, 2010.