

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

ეკატერინე შენგელის ასული გოგოლიძე

ქართული ვოკალური ციკლების საკონცერტმაისტერო ინტერპრეტაციის

საკითხები ოთარ თაქთაქიშვილის

ვოკალური ციკლების მაგალითზე

(„ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ და

„ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“)

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის

აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად წარმოდგენილი დისერტაციის

**ავტორ ე ფ ე რ ა ტ ი**

MUS 0215.1.8 საშემსრულებლო ხელოვნება (კონცერტმაისტერი)

თბილისი, 2025 წელი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:

მარინა ქავთარაძე  
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი

ექსპერტი:

თამარ ლიჩელი  
სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი, ასოცირებული პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2025 წლის 20 ივნისს, პარასკევს, 16:00 საათზე


თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს სხდომაზე N4

მისამართი: თბილისი, გრიბოედოვის ქ. N8/10, მე-4 სართული, აუდიტორია 421

თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია

ავტორეფერატის გაცნობა შესაძლებელია თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში და კონსერვატორიის ვებ-გვერდზე:  
[www.tsc.edu.ge](http://www.tsc.edu.ge)

სადისერტაციო საბჭოს სწავლული მდივანი



ეკა ჭაბაშვილი  
სამუსიკო ხელოვნების დოქტორი  
ასოც. პროფესორი

## ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

### სადისერტაციო თემის აქტუალობა:

საკონცერტმაისტერო ხელოვნება ის სფეროა, რომლის განსაკუთრებული მნიშვნელობა სოლო ვოკალური შემსრულებლობისას ჩანს. ვოკალური ციკლი ის ჟანრია, რომელიც კონცერტმაისტერს თანაბარ-პარტნიორობის, დრამატურგიული ხედვისა და ინტერპრეტაციული შესაძლებლობების ფართოდ წარმოჩენის საშუალებას აძლევს. თემის არჩევანი რამოდენიმე ფაქტორმა განაპირობა: ერთი მხრივ, ვოკალური ციკლების როლმა XX საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ მუსიკაში და ჩემი, როგორც პიანისტ-კონცერტმაისტერის ინტერესმა ამ ჟანრისადმი, მით უფრო რომ საშემსრულებლო ანალიზის და საკონცერტმაისტერო ინტერპრეტაციის კუთხით ეს ჟანრი მეცნიერულად ნაკლებად არის შესწავლილი, განსაკუთრებით ქართულ მუსიკასთან მიმართებით. ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები კი ამ მხრივ მაღლიერი მასალაა სამეცნიერო კვლევისთვის. წინამდებარე ნაშრომი წარმოადგენს პირველ პრეცედენტს ამ თვალსაზრისით. გარდა ამისა, ოთარ თაქთაქიშვილის ნაწარმოებების შესრულება მრავალი წლის განმავლობაში მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს ჩემს საკონცერტმაისტერო პრაქტიკაში, როგორც სტუდენტებთან, ისე პროფესიონალ მომღერლებთან მუშაობის პროცესში.

XX საუკუნის გამორჩეულ ქართველ კომპოზიტორს - ოთარ თაქთაქიშვილს, დიდი წვლილი მიუძღვის ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ვოკალური ციკლის დამკვიდრების და განვითარების საქმეში. მისი ციკლები დაფუძნებულია მაღალმხატვრული ღირებულების მქონე ქართულ პოეზიაზე (ვაჟა-ფშაველას, გალაკტიონ ტაბიძის, სიმონ ჩიქოვანის, აკაკი წერეთლის, ნიკოლოზ ბარათაშვილის და სხვ. ლექსებზე), რაც კიდევ უფრო ამდიდრებს მუსიკის და ტექსტის სიღრმისეულ ურთიერთმიმართებას და ამ ჟანრის ნიმუშებს განსაკუთრებულ მხატვრულ ფენომენად აქცევს. ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალურ ციკლებში საფორტეპიანო პარტია საშემსრულებლო დიალოგის თანასწორუფლებიანი მონაწილეა, რაც მას განსაკუთრებულად საინტერესოს ხდის საკონცერტმაისტერო შემსრულებლობისა და ამ თვალსაზრისით ანალიზის კუთხით.

ვოკალური ციკლების შესრულება, როგორც კონცერტმაისტერის პროფესიული ოსტატობის ყველაზე ამაღლებული ფორმა, მოითხოვს არა მხოლოდ ტექნიკურ

სრულყოფას, არამედ ტექსტის, ბგერის, ფრაზირების და მხატვრული აზრის ღრმა გააზრებას. პიანისტი - კონცერტმაისტერი ხდება თანაბრად აქტიური მონაწილე ვოკალურ ხელოვნებაში, შემოქმედებითი პარტნიორი, ინტერპრეტატორი და თანამოაზრე.

თემის **აქტუალობა** განპირობებულია ვოკალური ციკლის, როგორც ჟანრის საკონცერტმაისტერო პოტენციალის შესწავლის აუცილებლობით, ისე ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების საშემსრულებლო თავისებურებების გააზრების საჭიროებით.

### **ნაშრომის მიზანი**

სადისერტაციო ნაშრომის მიზანია ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების კომპოზიციური და საშემსრულებლო ანალიზის საფუძველზე გამოვლინდეს ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების ურთიერთმიმართების, სანოტო ტექსტზე მუშაობის თავისებურებები და შესაბამისი რეკომენდაციები კონცერტმაისტერის თვალთახედვით.

### **კვლევის ამოცანები**

1. ზოგადად საკითხის ირგვლივ არსებული ლიტერატურის მოძიება და დამუშავება, მათ შორის საკონცერტმაისტერო შემსრულებლობასთან, ჟანრის ევოლუციასთან მიმართებაში დასავლურ და ქართულ მუსიკაში, ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებასთან კავშირში;
2. საანალიზო ნაწარმოებების დრამატურგიული და კომპოზიციური, ჟანრულ-სტილისტური ანალიზი;
3. კომპოზიტორის პოეტურ ტექსტთან მუშაობის პრინციპის გამოკვეთა;
4. ვოკალური და საფორტეპიანო პარტიების ურთიერთმიმართების საკითხის შესწავლა, პოეტური ტექსტისა და ვოკალური ინტონაციის ურთიერთკავშირი, სანოტო ტექსტზე მუშაობის თავისებურებები, კომპოზიტორის მითითებებზე დაყრდნობით ციკლის ინტერპრეტაციაზე მუშაობა (დინამიკური, აგოგიკური ნიშნები, შტრიხები, კომპოზიტორის რემარკები და ა.შ.);
5. დასახული პრობლემის შესწავლა, ციკლების ინტერპრეტაციის, მათში საფორტეპიანო პარტიის დრამატურგიული ფუნქციის გამოკვეთის მიზნით

6. სანოტო ტექსტის და არსებული აუდიო ჩანაწერების საშემსრულებლო ანალიზი;
7. საშემსრულებლო, მათ შორის საკუთარი პრაქტიკიდან მიღებული რეკომენდაციების შემუშავება.

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

**კვლევის ობიექტია** ამ ნაწარმოებების საკონცერტმაისტერო ინტერპრეტაციის საკითხები.

### **კვლევის მეთოდები**

დისერტაციაში გამოყენებული კვლევის მეთოდოლოგია დაფუძნებულია კომპლექსურ მიდგომებზე, რომლებიც ემყარება როგორც მუსიკოლოგიურ, ასევე საშემსრულებლო პრაქტიკაზე დაფუძნებულ ანალიზს:

**ემპირიული მეთოდი** — დაკვირვებისა და აღწერის მეშვეობით განხორციელდა მუსიკალური მასალის პირველადი შესწავლა და სიტყვასა და მუსიკას შორის კავშირის გამოვლენა;

**ისტორიზმის მეთოდი** — თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების გააზრება განხილულია ჟანრის ისტორიული განვითარების ფონზე, როგორც სინქრონულ, ასევე დიაქრონულ ჭრილში. ეს მიდგომა შესაძლებელს ხდის ნაწარმოებების ინტერპრეტაციის მრავალწახნაგოვანი ტრადიციების გამოვლენას;

**კომპლექსური მიდგომა** — საკვლევი საკითხის შესწავლა ხორციელდება მომიჯნე სფეროების (პოეზია, ლიტერატურა) კონტექსტში, რაც აუმჯობესებს მუსიკალური ტექსტის ინტერპრეტაციის სიღრმეს;

**კომპარატიული მეთოდი** — ორი ვოკალური ციკლი განიხილება ერთმანეთთან შედარების პრინციპით, რათა გამოიკვეთოს მათი სტრუქტურული, ჟანრული და ინტერპრეტაციული თავისებურებები, მათ შორის კონცერტმაისტერის ფუნქციის ჭრილში;

**სპეციფიკურ ანალიტიკურ მეთოდებზე** დაყრდნობით განხორციელდა ოთარ თაქთაქიშვილის ციკლების ანალიზი თეორიულ და საშემსრულებლო ჭრილში;

**თვისობრივი კვლევის მეთოდს** ეფუძნება ჩაღრმავებული ინტერვიუ „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ პირველ შემსრულებელთან, ბარიტონ ელდარ გეწაძესთან და მის მეუღლესთან, - კონცერტმაისტერ დარეჯან მახაშვილთან. (ინტერვიუს სრული ტექსტი წარმოდგენილია ნაშრომის დანართში);

**ინდუქციურ-დედუქციური მეთოდი** — გამოყენებულია დასკვნით ნაწილში, კვლევის შედეგების გენერალიზებისა და სისტემატიზაციის მიზნით.

**ნაშრომის სიახლე** მდგომარეობს იმაში, რომ ეს არის ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ კომპლექსური კვლევის, მათ შორის საშემსრულებლო კუთხით შესწავლის პირველი მცდელობა და შესაბამისი დასკვნებია გაკეთებული ნაწარმოებების საუკეთესო საშემსრულებლო და პირადი საკონცერტმაისტერო გამოცდილების საფუძველზე. ამ ორი ციკლის შექმნის თარიღებს თითქმის 30 წელი აშორებს და მიუხედავად მათი მაღალი მხატვრული ღირებულებისა, განსხვავებულია მათი შესრულების ინტენსივობაც - ვოკალური ციკლი „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ კომპოზიტორის ერთ-ერთი პოპულარული რეპერტუარული ნაწარმოებია მაშინ, როდესაც „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ იშვიათად სრულდება.

**ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება** მდგომარეობს იმაში, რომ ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლების „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ მრავალმხრივი ანალიზი გაუადვილებს ამ ციკლებზე მუშაობას არა მარტო სტუდენტებს, არამედ კონცერტმაისტერებს, პედაგოგებს და ამ სფეროთი დაინტერესებულ პირებს.

### **ლიტერატურის მიმოხილვის მოკლე აღწერა**

საკვლევი თემის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ლიტერატურის მიმოხილვა დაყოფილია რამდენიმე თემატურ ბლოკად. პირველ რიგში გაანალიზებულია ვოკალური ციკლის ჟანრის ისტორიულ-თეორიულ საკითხები, რაც მნიშვნელოვნად ეყრდნობა სპეციალიზებულ სახელმძღვანელოებსა და შესაბამისი თემატიკის სტატიებს (რუჩიევსკაია, პრიხოდკოვსკაია, არუთინოვი-ნადარეიშვილი და სხვ.).

მეორე ბლოკში განხილულია ქართული კამერულ-ვოკალური მუსიკის განვითარების თავისებურებები, განსაკუთრებით ელისაბედ ბალანჩივაძის ნარკვევებზე

დაყრდნობით, სადაც ნათლად ჩანს ჟანრის ევოლუცია და პოეტურ ტექსტთან კავშირი. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედების ანალიზს – როგორც მის ვოკალურ ციკლებს, ასევე კომპოზიტორის მხატვრული სტილის განვითარებასა და ბიოგრაფიულ კონტექსტს (ტორაძე, პოლიაკოვა, ქავთარაძე და სხვ.). ცალკე ბლოკში განხილულია „ხუთი ვოკალური პოემის“ საორკესტრო რედაქციის ასპექტები და კილო-ჰარმონიული ანალიზი (გოგოტიშვილი, ქუთათელაძე და სხვ.)

სიტყვისა და მუსიკის ურთიერთობის თემაზე ლიტერატურა მიმართულია ვოკალურ ლირიკაში პოეზიის ინტერპრეტაციის პრინციპებზე, განსაკუთრებით გალაკტიონ ტაბიძისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის შემოქმედების საფუძველზე.

მნიშვნელოვანი კომპონენტია საკონცერტმაისტერო შესრულების თავისებურებებთან დაკავშირებული ლიტერატურა (მური, შენდეროვიჩი, ჩაჩავა და სხვ.), რომელიც ხელს უწყობს ნაწარმოების საშემსრულებლო პრობლემატიკის ანალიზს.

### **ნაშრომის სტრუქტურა:**

ნაშრომი მოიცავს 99 ნაბეჭდ გვერდს და შედგება შესავლის, ორი თავის, დასკვნის და გამოყენებული ლიტერატურის ნუსხისაგან. ნაშრომს თან ახლავს სამი დანართი: I – ორივე ციკლის სანოტო მასალა; II დანართში ასახულია სხვადასხვა საშემსრულებლო ვერსიების აუდიოჩანაწერების სპექტროგრამები (სულ 4), კერძოდ, ვოკალური ციკლიდან „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ სიმღერები „დედაო ღვთისავ“ და „ქალაქში მტვერში“ ვაჟა ჩაჩავას, ირინა არხიპოვას და ლიანა ისაკაძის ინტერპრეტაციით და ეკა გოგოლიძის და ირინა შერაზადიშვილის ინტერპრეტაციით; III დანართში წარმოდგენილია „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ პირველ შემსრულებელთან, ელდარ გეწაძესთან და მის მეუღლესთან კონცერტმაისტერ დარეჯან მახაშვილთან ინტერვიუ.

**შესავალში** დასაბუთებულია თემის აქტუალობა, ჩამოყალიბებულია მიზანი და ამოცანები, კვლევის ობიექტი და საგანი, კვლევის მეთოდები, გამოყენებული ძირითადი ლიტერატურის მიმოხილვა, ნაშრომის სიახლე და პრაქტიკული მნიშვნელობა. აქვეა განხილული ვოკალური ციკლის ჟანრი მოკლე ისტორია; ჟანრი რომლის მიმართ ინტერესიც დასაბამს იღებს დასავლურ მუსიკაში ბეთჰოვენის „შორეული სატრფოდან“, ხოლო შუბერტის, შუმანის, მუსორგსკის, მალერის, ვოლფის შემოქმედებაში თავის აპოგეას აღწევს. პირველი ვოკალური ციკლი ქართულ მუსიკაში

XX საუკუნის 50-60-წლების მიჯნაზე ჩნდება. ამავე წლებს უკავშირდება არაერთი კამერული ჟანრის დაბადება. ვოკალური ციკლის პირველი კლასიკური ნიმუშები იქმნება ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში, როდესაც ქართულ პროფესიულ მუსიკაში მანამდე დამკვიდრებულ მსხვილი მასშტაბური ჟანრებისა და ფორმების სპექტრს, როგორცაა ოპერა, ორატორია, კანტატა, სიმფონია ახალი კამერული ჟანრები ამდიდრებს.

## I თავი

**საკონცერტმაისტერო ხელოვნება და მისი ტრადიცია საქართველოში,** წარმოადგენს ვოკალურ ჟანრში კონცერტმაისტერის როლისა და ფუნქციის ისტორიულ რეტროსპექტივას, მათ შორის საქართველოში; რა გზა განვლო ფორტეპიანომ აკომპანემენტიდან თანასწორუფლებიან პარტნიორამდე);

კონცერტმაისტერის როლი აკადემიურ ვოკალურ ხელოვნებაში მრავალმხრივი, რთული და მაღალი პასუხისმგებლობის მატარებელია. მისი საქმიანობა სცდება მხოლოდ თანხლების ფუნქციას და გადაიზრდება სიღრმისეულ, თანასწორუფლებიან შემოქმედებით პარტნიორობაში, სადაც მუსიკალური ინტერპრეტაციული და ფსიქოლოგიური ფაქტორები თანაბრად მნიშვნელოვანია. კონცერტმაისტერი არის მჭიდრო კავშირის მატარებელი მომღერალსა და მუსიკალურ ტექსტს შორის. მისი სამუშაო მოიცავს როგორც პროფესიულ, ასევე ფსიქოლოგიურ მხარდაჭერას, განსაკუთრებით სტუდენტებისა და დამწყები მომღერლებისთვის. პროფესიონალ სოლისტებთან თანამშრომლობა კი კონცერტმაისტერს შესაძლებლობას აძლევს, სრულად გამოიყენოს საკუთარი მუსიკალური პოტენციალი და არტისტული ხედვა.

პირველი აკომპანიატორი-კონცერტმაისტერები ჩნდებიან ხალხურ მუსიკალურ კულტურაში, რომლებიც წარმოდგენილები არიან მოხეტიალე მუსიკოსების სახით. მაგალითად დასავლეთ ევროპაში: ტრუბადურები, მინეზინგერები, მენესტრელები; საქართველოში მგოსნებისა და მუტრიბების სახით.

XIX საუკუნის დასაწყისში ვოკალური მინიატურები - დასავლეთევროპული მუსიკის მაგალითზე გულისხმობდა გიტარის ტიპის აკომპანემენტს და წამყვანი ფუნქცია მასში ჰქონდა მელოდიას და პოეტურ ტექსტს. ქართულ მუსიკაში კლასიკოსთა პირველი თაობის და მათ წინამორბედთა სარომანსო შემოქმედებაში, კერძოდ მელიტონ ბალანჩივადის, დიმიტრი არაყიშვილის, ია კარგარეთელის, ანდრია



ყარაშვილის და სხვათა შემოქმედებაშიც სარომანსო ჟანრის სპეციფიკა გულისხმობდა ვოკალის უპირატესობას და ფორტეპიანოს დაქვემდებარებულ თანხლებას აკომპანემენტის ფუნქციით.

XIX საუკუნის შუა წლებიდან მოყოლებული კონცერტმაისტერობა უკვე ცალკე შემსრულებლობის სახით ყალიბდება და დამოუკიდებელ პროფესიად ფორმდება. თანამედროვეთა მოგონებებით, ჩინებული კონცერტმაისტერები იყვნენ გამოჩენილი კომპოზიტორები და მომღერლებთან მათი ნაყოფიერი თანამშრომლობის თვალსაჩინო მაგალითებია ფ. შუბერტისა გ. ფოგელთან, მ. მუსორგსკისა ე. ლეონოვასთან, ს. რახმანინოვისა ფ. შალიაპინთან, ნ. მეტნერის ე. შვარცკოვთან. ისე როგორც პიანისტ-მომღერლების ცნობილი შემოქმედებითი „წყვილები“: ჯ მური და დ. ფიშერი, ვ. ჩაჩავა და ე. ობრაზცოვა, ე. შენდეროვიჩი და ნესტერენკო, მ რასტრაპოვიჩი და გ. ვიშნესკაია და სხვ.

XX საუკუნის 50 -იანი წლებიდან დაწყებული იმ რეპერტუარის გაჩენასთან ერთად, რომელიც კამერულ-ვოკალური ჟანრის, კონკრეტულად კი ვოკალურ ციკლების შექმნასთან იყო დაკავშირებული, საქართველოში თანდათან გაიზარდა მოთხოვნა კონცერტმაისტერის ოსტატობასთან მიმართებით. განსაკუთრებით ეს თვალსაჩინოა იმ საშემსრულებლო სირთულეების შედარებისას, რომელიც პირველი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა სარომანსო, სასიმდერო შემოქმედების შემსრულებლობასა და 60 - იანი წლებიდან დაწყებული, შემდგომი თაობის ქართველ კომპოზიტორთა ვოკალურ ციკლებში აღინიშნება; შესაბამისად გაზრდილია კონცერტმაისტერის საშემსრულებლო დონისადმი მოთხოვნები.

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

კონცერტმაისტერობა როგორც ანსამბლური ხელოვნების ნაირსახეობა, მუსიკოსისგან ითხოვს განსაკუთრებულ თვისებებს, კერძოდ: ანსამბლის შეგრძნებას და ინტუიციას, პედაგოგიური უნარების ფლობას, ფართო მუსიკალურ თვალთახედვას, ერუდიციას, სხვადასხვა ინსტრუმენტების და განსაკუთრებით ვოკალური ხმების

სპეციფიკის ცოდნას, საკუთარი ინსტრუმენტის ფლობას, ფურცლიდან კითხვას, ტრანპონირებას, პარტიტურის კითხვას და ანსამბლის - როგორც ერთიანობის განცდას, რომელზეც ჯერ კიდევ ფილიპ ემანუელ ბახი წერდა, რომ „კარგი აკომპანემენტი აცოცხლებს ნაწარმოების შესრულებას და პირიქით, ყველაზე კარგი შემსრულებელი სოლისტიც კი კარგავს ბევრს ცუდი თანხლების გამო, იმდენად რამდენადაც მხატვრული სრულყოფილება არ მიიღწევა ამ ერთობლიობის გარეშე.“ ხოლო ჰოფმანი წერდა: „აკომპანემენტის ხელოვნება საჭიროებს ემპათიის უნარის ფლობას, რაც გამოდის სპეციფიურად მუსიკალური ნიჭიერების სფეროდან და ფსიქოლოგიას განეკუთვნება.“ (Hoffman, 1920) ის გულისხმობდა გამოცდილებას და იმ შეგრძნებას, ალღოს, რომელიც თანდაყოლილი ბუნებრივი თვისებაა.

## II თავი - „ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები“

განხილულია ოთარ თაქთაქიშვილის ვოკალური შემოქმედების მნიშვნელობა, მხატვრული წყაროები და მისი კავშირი ქართულ პოეზიასა და ეროვნულ მუსიკალურ ტრადიციებთან. აღნიშნულია კომპოზიტორის ვოკალური ციკლების განსაკუთრებული მნიშვნელობა და გავლენა მის საოპერო შემოქმედებაზე.

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

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

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

ოთარ თაქთაქიშვილი განსაკუთრებული სიფაქიზით ეკიდებოდა ვოკალურ შემოქმედებას და ქართველ მომღერლებს: ( ზურაბ ანჯაფარიძე, ზურაბ სოტკილავა, ჰამლეტ გონაშვილი, ელდარ გეწაძე) რომელთა შესრულების მანერა და არტისტიზმი ხშირად ქცეულა მისთვის ვოკალური ნაწარმოებების შექმნის პროცესში შთაგონების წყარო.

**2.1.-2.2 ქვეთავებში - ოთარ თაქთაქიშვილის „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ მეცო სოპრანოს, ვიოლინოსა და ფორტეპიანოსთვის და „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ ბარიტონისა და ფორტეპიანოსთვის განხილულია ციკლებში შემავალი ცალკეული ნომრების დეტალური ანალიზი: მოყვანილია გალაკტიონისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსების შექმნის ინსპირაციები, ციკლის თითოეული ნომერი გაანალიზებულია სტრუქტურულად, მოყვანილია დრამატურგიისა და კომპოზიციის ამსახველი სქემები, ყოველი პოემის ბოლოს მოცემულია დეტალური საშემსრულებლო ანალიზი საკონცერტმაისტერო თვალთახედვით.**

ქვეთავში „ხუთი ვოკალური პოემა“ განხილულია ასევე ციკლის საორკესტრო რედაქციის მნიშვნელოვანი ასპექტები და ვაჟა ჩაჩავას შესრულების აუდიოჩანაწერის (ირინა არხიპოვა, ლიანა ისაკაძე და ვაჟა ჩაჩავა) ინტერპრეტაციის ანალიზი. ხოლო „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ ჩანაწერის (ელდარ გეწაძე-ოთარ თაქთაქიშვილი) მიხედვით კი - ოთარ თაქთაქიშვილის როგორც პიანისტ-კონცერტმაისტერის მნიშვნელოვანი ასპექტები. თითოეული ქვეთავის ბოლოს მოცემულია დასკვნა, რომელიც საშემსრულებლო ანალიზს ეძღვნება.

### **დასკვნა**

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

ო.თაქთაქიშვილის ვოკალური ციკლები „ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ კომპოზიტორის შემოქმედებითი მოღვაწეობის სხვადასხვა პერიოდში შეიქმნა. „5 ვოკალური პოემა“ დაიწერა 50- იან წლებში, როდესაც ო. თაქთაქიშვილი ინსტრუმენტულიდან ვოკალურ

ჟანრში გადაერთო, და ვაჟა ფშაველას ტექსტზე შექმნილ ვოკალურ ციკლთან ერთად თავისებური მოსამზადებელი ეტაპი იყო მისივე საოპერო შემოქმედებისათვის. ვოკალური ციკლი- „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსის“ კი დაიწერა 80- იან წლებში, კომპოზიტორის სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში და შესაბამისად როგორც გამოსათხოვარი, მისი ერთ-ერთი ბოლო ნაწარმოებია .

### **ციკლების საერთო მახასიათებლები:**

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

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

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

საინტერესო დამთხვევაა, რომ „ხუთი ვოკალური პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე ” ლოცვით იწყება ( „დედაო ღვთისა“) ხოლო „ ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი” - სრულდება ლოცვით. („ჩემი ლოცვა“ ) გალაკტიონი მიმართავს ღვთისმშობელს შუამდგომელს, ლოცვა ღვთისმშობლის მიმართაა აღვლენილი, ბარათაშვილის ლოცვა ღვთისადმია აღვლენილი. ორივე ლოცვა მძაფრი ემოციებითაა გამოხატული ერთმანეთს ემოციურად ენაცვლება სინანული, კითხვები, საყვედური, აღსარება. ორივე ლექსში გამოხატულია ადამიანური განცდები, მიწიერი დაცემაც და ცამდე ამაღლებაც.

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

სცენიურმა გამომსახველობამ უნდა შექმნას მუსიკალური და დრამატურგიის ჰარმონიული მთლიანობა.

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

#### **განსხვავებული მახასიათებლები:**

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

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

ვოკალურ პოემაში კომპოზიტორი ახალ ინსტრუმენტს - ვიოლინოს ამატებს ციკლის მე-2 და მე-5 ნომრებში („მე და ღამე“ „მთაწმინდის მთვარეში“), ჩნდება ლაიტთემა - ვიოლინოს პარტიაში.

ვოკალურ პოემაში ცალკეული ნომრები მკვეთრი კონტრასტით არის დაპირისპირებული ერთმანეთთან, რაც ზოგჯერ ცალკეული ნომრის შიგნითაც

ვლინდება. მაგ: „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ - ქაოტური, მტვრიანი ქალაქის ხმაურში გარდაცვლილი ბავშვის აღწერა დაპირისპირებულია სოფლის იდილიასთან, სოფლის - როგორც სისუფთავის, უმანკოების, ჰარმონიული სიმშვიდის. კომპოზიტორი ანაცვლებს გალაკტიონის ლექსის სტროფებს და მეტი ტრაგიზმის გადმოსაცემად ცვლის სიტყვასაც. „წაიქცა“- „დაეცათ“. „ხუთი პოემა გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებში“ საფორტეპიანო პარტია ძალიან მრავალფეროვანი და მრავალმნიშვნელოვანია. გალაკტიონ ტაბიძის ლექსებზე შექმნილი ციკლიდან ცალკეულ ნომრებად ხშირად სრულდება ვოკალური პოემები: „დედაო ღვთისა“, „ქალაქში მტვერში დაეცა ბავშვი“ „დუმილი“.

საკონცერტმეისტერო თვალსაზრისით: „ხუთი ვოკალური პოემა“ მეტად რთულ ტექნიკურ ოსტატობას ითხოვს, ვიდრე „ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ . პოემაში მრავლადაა ვირტუოზული პასაჟები, შესავალ ნაწილებში საფორტეპიანო პარტიები უმეტესად ვრცელია. ციკლში რადგან ვიოლინოც მონაწილეობს დამატებით განსაკუთრებულ ანსამბლურ უნარებს მოითხოვს კონცერტმაისტერისგან.

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

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

ციკლის სათაურიდანვე ჩანს, რომ ბარათაშვილის ლექსები ნაწარმოებში დომინანტურია და შესაბამისად ფოკუსირება მომღერალზე ხდება. ვოკალური პოემისგან განსხვავებით, მართალია საფორტეპიანო პარტია მოკლებულია ვირტუოზულ პასაჟებს, მასშტაბურობას, მაგრამ გაზრდილია მისი ფუნქციური როლი. საფ-ნო პარტია ხდება თითქოს პასუხისმგებელი მთლიანი ნაწარმოების ემოციური ხაზის. ვოკალური პარტიის სინატიფის და ლექსის უკეთ წარმოსაჩენად, კონცერტმაისტერს ბგერის მხრივ დიდი სიფაქიზე , ტემბრული მრავალფეროვნება, ასევე დინამიკის კონტროლი, პედლის ზომიერი გამოყენება თუ აკუსტიკის გათვალისწინება მართებს. განსაკუთრებით ისეთ მინიმალისტურ აკომპანემენტის

დროს, როგორც არის მაგალითად „საყურე“ და „სატრფოვ მახსოვს თვალნი შენნი“. მათი მინიატურული ფორმიდან გამომდინარე, თავისთავად ქმნიან ვოკალური პოემებისგან აბსოლუტურად განსხვავებულ და გამორჩეულ ვარიანტებს თავისი ფაქტურული მინიმალიზმით. მაგ. „საყურეში“ - საფ-ნო პარტია თითო ტაქტში მხოლოდ ორი აკორდის მონაცვლეობით - (12 ტაქტის მანძილზე,) აღწევს საყურის შუქ-ჩრდილების და პეპლის რხევის ილუსტრაციას. შესაბამისად კონცერტმაისტერმა ასეთი მინიმალისტური ფაქტურით უნდა უნდა შესძლოს, რომ ყველა ბგერა სუნთქავდეს, ახდენდეს ილუსტრაციას თხრობას და ამავდროულად ზედმიწევნით მიჰყვებოდეს ვოკალური პარტიის ხაზს.

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

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

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

50-იანი წლების ვოკალურმა ციკლებმა კომპოზიტორის შემოქმედებაში დაასრულეს ერთი დიდი ეტაპი და ამავდროულად დასაბამი მისცეს ოპერას, - რასაც ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში ცენტრალური და პრიორიტეტული ადგილი

უჭირავს. მისი ცხოვრების ბოლო წლებში შექმნილი ციკლი კი - „ნიკოლოზ ბარათაშვილის შვიდი ლექსი“ არის არა მიბრუნება ვოკალურ ციკლებთან, არამედ ერთგვარი გამოსათხოვარი. განსაკუთრებით ციკლის ბოლო ნომერი „ჩემი ლოცვა“, სადაც კომპოზიტორი თითქოს თავადვე ავედრებს ღმერთს საკუთარ თავს.

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

**დისერტაციის ძირითადი დებულებები ასახულია შემდეგ პუბლიკაციებში:**

1. ე. გოგოლიძე ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია. რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; რედ: მ. ქავთარაძე. 2022, №2 (26)
2. ე. გოგოლიძე ქესჟ: მუსიკისმცოდნეობა და კულტუროლოგია. რეცენზირებადი ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი; ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია; რედ: მ. ქავთარაძე. 2022, №2 (28)



**V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire**

*Copyright of the manuscript*

**Ekaterine, Gogolidze**

**Issues of Concertmaster Interpretation on Georgian Vocal Cycles**

**On the example of Otar Taktakishvili's vocal cycles**

(“Five Vocal Poems on the Verses of Galaktion Tabidze” and “Seven Verses of  
Nikoloz Baratshvili”)

**A B S T R A C T**

of the dissertation for the degree of Doctor of Arts

MUS 0215.1.8: Performing Arts (Collaborative Piano)

Tbilisi, 2025

Scientific supervisor/s:

Marina Kavtaradze  
PhD, Professor

Expert:

Tamar Licheli  
Doctor of Musical Arts, Associate Professor

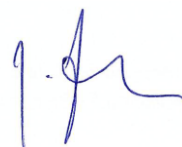
The dissertation defense will take place on June 20, Friday, 2025, at 4 pm

At the Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire Dissertation Council meeting N4

*Address:* 8, Griboedov street, Tbilisi. Tbilisi State Conservatoire, 4<sup>th</sup> floor, room 421

The abstract is available at the library of Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire and on the Conservatoire website: [tsc.edu.ge](http://tsc.edu.ge)

Scientific Secretary of the Dissertation Council



Eka Chabashvili  
Doctor of Musical Arts,  
Associate Professor

## **General description of the thesis**

### **Relevance of the dissertation topic:**

Concertmaster art is a field, particular significance of which is manifested in solo vocal performance. Vocal cycle is a genre allowing a concertmaster to extensively demonstrate the skills of equal partnership, dramaturgical vision and interpretation. The choice of the topic was determined by several factors: on the one hand, the role of vocal cycles in Georgian music in the second half of the 20<sup>th</sup> century and my interest, as of a pianist-concertmaster, in the genre all the more that this genre has been less studied scientifically in terms of performance analysis and concertmaster interpretation, especially in relation to Georgian music. Otar Taktakishvili's vocal cycles are a valuable source for scholarly research in this regard. The present work is the first precedent in this regard. In addition, for many years, Otar Taktakishvili's works have occupied an important place in my concertmaster practice both with students and professional singers. Otar Taktakishvili, an outstanding Georgian composer of the 20<sup>th</sup> century, made a great contribution to the introduction and development of vocal cycle in Georgian professional music. His cycles are based on Georgian poetry of high artistic value (verses of Galaktion Tabidze, Vazha-Pshavela, Akaki Tsereteli, Nikoloz Baratashvili, Simon Chikovani and others), which further enriches the deep connection between music and text and makes examples of this genre a special artistic phenomenon. In Otar Taktakishvili's vocal cycles, the piano part is an equal participant in the performance dialogue, which makes it particularly interesting from the standpoint of concertmaster performance and analysis.

Performance of vocal cycles, as the highest form of a concertmaster's professional skill, requires not only technical perfection, but also a deep understanding of text, sound, phrasing, and artistic thought. Therefore, in vocal art pianist-concertmaster is an equally active participant, creative partner, interpreter and like-minded.

Thus, the **relevance** of the topic is determined by the necessity of studying vocal cycle, as a genre, in terms of concertmaster potential, and the need to understand the performance features of Otar Taktakishvili's vocal cycles in Georgian professional music.

### **Purpose of the work**

The dissertation aims at identifying the relation between vocal and piano parts, the specificity of working on a musical text and corresponding recommendations from the viewpoint of a concertmaster, basing on the compositional and performance analysis of Otar Taktakishvili's vocal cycles.

### **Objectives of the study**

- To search and process the existing literature on the issue as a whole, including on concertmaster performance, evolution of the genre in Western and Georgian music, in connection with Otar Taktakishvili's creativity;
- Dramaturgical and compositional, genre-stylistic analysis of the works to be analyzed;
- To outline the principle of the composer's work on the poetic text;
- To study the interrelation between vocal and piano parts, the issue of poetic text and vocal intonation, the peculiarities of working on a musical text, to work on the interpretation of the cycle with the consideration of the composer's instructions (dynamic, agogic signs, strokes, composer's remarks, etc.);
- To highlight dramaturgical function of the piano part in the interpretation of cycles;
- To analyze the performance of existing audio recordings;
- To elaborate recommendations, including those from my own practice.

**The research subject of the work** is Otar Taktakishvili's vocal cycles of outstanding artistic value, "Five Vocal Poems on the Verses of Galaktion Tabidze" for

mezzo-soprano, violin and piano and "Seven Verses of Nikoloz Baratashvili" for baritone and piano.

**The object of the research** is the issues of concertmaster interpretation of these works.

### **Research methods**

The research methodology used in the dissertation bases on the complex approaches that draw both on musicological and performance practice-based analysis:

**Empirical method** – to reveal the connection between the word and music primary study of musical material has been conducted through observation and description;

**The method of historicism** —understanding Taktakishvili's vocal cycles is discussed against the backdrop of historical development of the genre, both in synchronic and diachronic perspectives. This approach allows for identifying multifaceted traditions of interpreting the works;

**Complex approach** — the research of the issue under study is conducted in the context of related fields (poetry, literature), which improves the depth for interpreting the musical text;

**Comparative method** – two vocal cycles are discussed by a comparative principle with the aim to identify their structural, genre and interpretative features, including the context of concertmaster function;

**Specific methods of analysis** are used for compositional-structural and performance analysis of the works;

**Qualitative research method** is the basis for the in-depth interview with the first performer of the “Seven Verses of Nikoloz Baratashvili” – baritone Eldar Getsadze (full text of the interview is presented in the appendix to the work);

**Inductive-deductive method** – has been used in the final part, for generalization and systematization of the research results.

**The novelty of the work** lies in the fact that this is the first attempt at a comprehensive study of Otar Taktakishvili’s vocal cycles “Five Vocal Poems on Galaktion Tabidze’s Verses” and “Seven Verses of Nikoloz Baratashvili”, including their performance aspects; and the corresponding conclusions have been made basing on the best performance of the works and personal concertmaster experience. The gap between the creation dates of these cycles is almost 30 years, and the intensity of their performance also varies regardless of their high artistic value – vocal cycle “Five Vocal Poems on Galaktion Tabidze’s verses” is one of the composer’s popular repertoire works, while “Seven Verses of Nikoloz Baratashvili” is rarely performed.

**Practical value of the work** lies in the fact that the multifaceted analysis of Otar Taktakishvili’s vocal cycles “Five Vocal Poems on Galaktion Tabidze’s Verses” and “Seven verses of Nikoloz Baratashvili” will facilitate working on these cycles not only for students, but also for concertmasters, teachers and all interested in this field.

### **Brief description of the literature review**

Given the specificity of the research topic, the literature review is divided into several thematic blocks. First of all, analyzed are the historical and theoretical issues of vocal cycle genre, largely basing on specialized text-books and articles on the topic (Ruchievskaya, Prikhodkovskaya, Leontyeva, Arutinov-Nadareishvili, etc.). The second block discusses the development peculiarities of Georgian chamber vocal music, particularly basing on Elizabeth Balanchivadze’s essays, with clearly visible evolution of the genre and its connection with poetic text. Particular attention is paid to the analysis of Otar Taktakishvili’s creativity - both his vocal cycles and the development of the composer’s artistic style and

biographical context (Toradze, Polyakova, Kavtaradze, etc.). The literature dedicated to the relation between text and music, focuses on the principles of interpreting poetry in vocal lyrics, especially basing on the creativity of Galaktion Tabidze and Nikoloz Baratashvili. An important component is the literature related to the peculiarities of concertmaster performance (Moore, Shenderovich, Chachava and others), which contributes to the analysis of the performance issues of the work.

### **Structure of the work:**

The work comprises 99 printed pages and includes introduction, two chapters, conclusion and list of references; is supplied with three appendices: I. sheet note material of both cycles; Appendix II contains spectrograms of audio recordings of various performance variants (4 in total), namely, the songs “Mother of God!” and “In the City Dust” from the vocal cycle “Five Vocal Poems on Galaktion Tabidze’s Verses” as interpreted by Vazha Chachava, Irina Arkhipova and Liana Isakadze and interpreted together with Eka Gogolidze and Irina Sherazadishvili; Appendix III presents an interview with Eldar Getsadze – the first performer of “Seven Verses of Nikoloz Baratashvili”.

**Introduction** substantiates the relevance of the topic, ascertains the objectives and tasks, the subject and object of the research, research methods, provides an overview of the basic literature used, the novelty and practical significance of the work. A brief history of the vocal cycle genre is also discussed here; the genre, interest to which, in Western music started with Beethoven’s “Distant Lover”; which reached its apogee in the creativity of Schubert, Schumann, Mussorgsky, Mahler, Wolf; and appeared in Georgian music at the turn of the 1950s-1960s. The same years are associated with the emergence of a number of chamber genres. The first classical examples of the vocal cycle were created in Otar Taktakishvili’s creative work, when the spectrum of the previously established large-scale genres and forms of Georgian professional music, such as opera, oratorio, cantata, symphony, was enriched with new chamber genres.

Chapter I – “**Concertmaster Art and Its Traditions in Georgia**”, presents a historical retrospective of concertmaster’s role and function in vocal genre, in Georgia as well; the path that piano has taken from accompaniment to an equal partner;

Concertmaster’s role in academic vocal art is multifaceted, complex and implies high degree of responsibility. His creativity goes beyond the function of accompanying solely and develops into a deep, equal creative partnership, where musical-interpretative and psychological factors are equally important. Concertmaster is the bearer of close connection between a singer and musical text. His work implies both professional and psychological support, especially for students and aspiring singers. Collaboration with professional soloists allows the concertmaster to fully utilize his own musical potential and artistic vision.

The first accompanists-concertmasters appear in folk musical culture, presented in the form of itinerant musicians. For example, troubadours, minnesingers, menestrels in West Europe, musician-singers and mutribs in Georgia.

In early 19th century, vocal miniatures – following the example of West European music, implied a guitar-type accompaniment, with melody and poetic text having the leading function. In Georgian music, in the romance works of the first generation of classicists and their predecessors, particularly in the works of Meliton Balanchivadze, Dimitri Arakishvili, Ia Kargareteli, Andria Karashvili and others. The specificity of the romance genre lies in the predominance of vocals and the subordinate function of piano as accompaniment.

From the mid-19th century, concertmaster art developed as separate art of performance and shaped as an independent profession. According to contemporaries, prominent composers were excellent concertmasters and notable examples of their fruitful collaboration with singers include the following: F. Schubert with G. Vogel, M. Mussorgsky with E. Leonova, S. Rachmaninoff with F. Chaliapin, and N. Medtner with E. Schwarzkopf. Just like the famous creative “couples” of pianist and singers: J. Moore and D. Fischer, V. Chachava and E. Obraztsova, E. Shenderovich and Nesterenko, M. Rastrapovich and G. Vishneskaya, and others.

From the 1950s, along with the emergence of a repertoire associated with the creation of chamber vocal genres, vocal cycles in particular, the demand for concertmaster skills gradually increased. This is especially evident when comparing the performance difficulties, observed in performing romance songs of the first generation Georgian composers and the vocal cycles of the next generation Georgian composers from the 1960s on; accordingly, the requirements for the level of concertmasters’ performing skills has increased.

In Georgia concertmaster art found its highest expression and the concertmaster school was created by Vazha Chachava, Maria Kamoeva, Elene Ter-minasova, Tatyana Dunenko, Elena Dzamashvili, Eter Papashvili, Irine Sabashvili, Nana Dimitriadi, as well as the concertmasters and teachers, successfully working today: Lali Bakradze, Nani Sanadze, Tsira Kamushadze, Darejan Makhashvili and others.

Accompaniment, as a type of ensemble art, requires special skills from a musician, namely: sense of ensemble and intuition, teaching skills, broad musical horizon, erudition, knowledge in the specificity of various instruments or voices, mastery of one’s own instrument; accordingly, reading from sheet music, reading the score as a whole, and sense of ensemble, about which Philipp Emanuel Bach writes “Good accompaniment enlivens the performance of the work and vice versa, even the best soloist performer loses much due to poor accompaniment, as far as without this unity it is impossible to achieve artistic perfection.” Joseph Hoffman writes: “The art of accompaniment requires the ability of empathy, which comes precisely from the realm of musical talent and relates to psychology.” He implied experience and the sense, intuition, which is an innate natural quality.

## **Chapter II – “Otar Taktakishvili’s Vocal Cycles”**

Deals with the significance of Otar Taktakishvili’s vocal creativity, artistic sources, and his connection with Georgian poetry and national musical traditions. Noted is special significance and influence of the composer’s vocal cycles on his operatic work.

Otar Taktakishvili’s creativity was defined by two phenomena – Georgian folk song and national poetry. He had substantial knowledge of both Georgian and Western classical poetry and literature. His vocal cycles are based on the poetic masterpieces of Georgian poets – Vazha Pshavela, Galaktion Tabidze, Simon Chikovani, Irakli Abashidze, Giorgi Leonidze, Akaki Tsereteli, and Nikoloz Baratashvili. Taktakishvili's vocal cycles served as a kind of bridge to the central genre of his work – opera: the musical material for Vazha Pshavela’s cycle was used as the basis for opera “Mindia”, the composer transferred the entire second number of the vocal poem, written on Galaktion Tabidze’s verses, into opera “Three Lives”, “Megrelian Songs” - into opera “The Abduction of the Moon”.

O.Taktakishvili’s creativity was nourished by the mode-intonation of Georgian folk songs, and the structural and rhythmic peculiarities of church hymns. Pshavian mode (a descending movement of the melody within a fourth, using lowered II and elevated VI steps), repeatedly applied in his works, originates from the composer’s first cycle, “The Wounded Eagle.”

Taktakishvili had particular respect for vocal creativity and Georgian singers: (Zurab Anjaparidze, Zurab Sotkilava, Hamlet Gonashvili, Eldar Getsadze), whose performance manner and artistry often was a source of inspiration for him in the process of creating vocal pieces.

**Subchapters 2.1.-2.2** - Otar Taktakishvili’s “Five Vocal Poems on Galaktion Tabidze’s Verses” for mezzo-soprano, violin and piano and “Seven Verses of Nikoloz Baratashvili” for baritone and piano, provide a detailed analysis of individual numbers included in the cycles: indicated are the inspiration sources for creating poems by Tabidze and Baratashvili, each number of the cycle is analyzed structurally, provided are the diagrams showing the dramaturgy and composition, at the end of each poem there is a detailed performance analysis from a concertmaster’s perspective.

Subchapter “Five Vocal Poems” also discusses important aspects from the orchestral editing of the cycle and provides the analysis of the audio recording of Vazha Chachava’s interpretation (Irina Arkhipova, Liana Isakadze and Vazha Chachava); and based on the recording of “Seven Verses of Nikoloz Baratashvili” (Eldar Getsadze-Otar Taktakishvili) – important aspects about Otar



Taktakishvili as a pianist-concertmaster. At the end each subchapter is supplied with conclusion, on the analysis of the musical form of the cycles and issues of piano accompaniment.

### **Conclusion**

A detailed analysis of Otar Taktakishvili's vocal cycles allowed for drawing a summary conclusion on their similarities and differences and the interpretation: Taktakishvili's vocal cycles "Five Poems on the Verses of Galaktion Tabidze" and "Seven Verses of Nikoloz Baratashvili" were created in different periods of the composer's creative activity. "Five Vocal Poems" were created in the 1950s, when Taktakishvili switched from instrumental to vocal genre, and along with the vocal cycle based on Vazha Pshavela's text, it was a sort of preparatory stage for his own operatic creativity. Vocal cycle "Seven Verses of Nikoloz Baratashvili" was created in the 1980s, during the last years of the composer's life and therefore is one of his last works.

### **Common characteristics of the cycles:**

Both cycles require a high level of technical, emotional and interpretative skills from performers in order to perfectly convey amazing depth and beauty of Taktakishvili's music. What they have in common is a philosophical worldview, romantic lyrics, and amazing colors in the choice of words.

In both cycles, Taktakishvili has a special approach to the expression of the vocal part and the text, in term of synthesis.

In both cycles, main character is a lonely, desperate person, just like both poets – Tabidze and Baratashvili, with their tragic fates.

It is an interesting coincidence that "Five Vocal Poems on the Verses of Galaktion Tabidze" begins with a prayer ("Mother of God!") and "Seven Verses of Nikoloz Baratashvili" ends with a prayer ("My prayer"). Tabidze's prayer is addressed to the Mother of God, Baratashvili's – to God. Both prayers are expressed with intense emotions, alternating between regret, questions, reproach, and confession. Both verses express human feelings, earthly descent and heavenly ascent.

In terms of vocal performance, both cycles require from singer deep understanding of the text, wide vocal range, and dramatic and emotionally charged vocal line, expressiveness, clear articulation, sharp contrasts, precise intonation, and emotional depth. The composer often resorts to recitative-declamatory style in both cycles. A singer must be able to feel every word, combine the words with music, use correct phrasing and have diverse timbres. Each element – interpretation of the text, vocal technique, and stage presentation – must create a harmonious unity of music and dramaturgy.

From a concertmaster's standpoint, in both cycles the composer assigns the piano part not only the role of accompaniment, but of an active dramatic element as well. From concertmaster, this requires particular flexibility in terms of dynamics, agogics and tempo; the numbers often feature changes in tempo. In both cycles, piano reflects the content of the text and creates appropriate emotional mood. Extensive introductory sections of piano part often have sound-illustrative function: The noise of the urban city – “A Child Fell Down in the Dust of the City”, pastoral – “Silence”, casket “Na... the Piano Singer”. Along with subtle nuances, concertmaster strengthens and complements soloist, creating a continuous chain, one great whole, which is the basic message in this shared communication process.

### **Different characteristics:**

Main element of the cycles is included in their titles: both emphasize the meaning of the poetic text with the word “verse”, are inspired by the creative work of two brilliant Georgian poets. However, in the first cycle – “Five Poems on the Verses of Galaktion Tabidze”, the vocal poem hints at the irregularity, scale of the numbers, equality of the piano and vocal parts, which is generally characteristic of vocal poems. The piano part boasts abundance of extended introductions and virtuoso passages, especially in the number “A Child Fell down in the Dust in the City.”

The cycles are written for different voices: female and male, mezzo-soprano and baritone.

In the vocal poem, the composer adds a new instrument – a violin – in numbers 2 and 5 of the cycle (“Night and I”, “The Moon of the Mtatsminda”), and here a leit theme appears in the violin part.

In the vocal poem, individual numbers are sharply contrasted with each other, which is sometimes noticeable even within individual numbers. E.g. “A Child Fell Down in the Dust in the City” the description of a child dying in the chaotic, dusty noise of the city contrasts with the idyll of the countryside – the place of purity, innocence and harmonious peace. The composer rearranges the strophes of Tabidze's verse in order to convey greater tragedy. The piano part in “Five Poems on the Verses of Galaktion Tabidze” is fairly diverse and multi-meaningful. Vocal poems: “Mother of God”, “A Child Fell Down in the Dust in the City” and “Silence” from the cycle on Galaktion Tabidze's verses are often performed as separate numbers.

From a concertmaster's point of view: “Five Vocal Poems” requires more complex technical mastery than “Seven Verses of Baratashvili”. The “Poem” contains many virtuoso passages, with piano parts in the introductory sections being mostly extensive. Participation of a violin in the cycle requires additional ensemble skills from the concertmaster.

In vocal poem, the piano part may be marked with slightly more advantage and greater equality than in “Seven Verses of Baratashvili”.

The cycle “Seven Verses of Baratashvili” is characterized by the strive for chamberization; no additional instrument appears anywhere. In terms of form, the numbers are much more concise unlike vocal poem. It contains the miniatures (“Earring”, “Sweetheart, I Remember Your Eyes”), Baratashvili’s poems selected by the composer and their arrangement create the impression that the vocal cycle is dedicated to Ekaterine Chavchavadze, although this is not openly stated anywhere.

From the very title of the cycle it is clear that the work is dominated by Baratashvili’s verses, and accordingly, main focus is on the singer. Functional role of the piano part is increased even though it lacks virtuoso passages and scale, unlike the vocal poem. The piano part, as if becomes responsible for the emotional line of the entire work. To better convey the lyrics and refinement of the vocal part, concertmaster has to ensure purity of the sound, timbral diversity, as well as control the dynamics, moderate use of the pedal, and consideration of timbre and acoustics; especially in minimalist accompaniment to “Earring” and “Sweetheart, I Remember Your Eyes.” Considering their miniature form, they create completely different and original versions of vocal poems with textural minimalism. For example, in “Earring”, the alternation of only two chords per bar - (during 12 measures) creates the illustration of light-and-shade of an earring and fluttering of a butterfly. Therefore, a concertmaster must be able to use minimalist texture allowing each sound to breathe; illustrate the narration and at the same time scrupulously follow the line of the vocal part.

In terms of tempo, the first and second numbers of both cycles begin with *Andante*. In both cycles the tempos create a special contrast: in Tabidze’s third poem – *Presto* “In the City in the Dust” and number 4 of Baratashvili’s cycle in “Na... the Piano Singer”.

– *Tempo die Valse*. These numbers are similar in their extensive piano introduction, but radically different in mood, which is also affected by the contrast in tempo. The piano introduction to poem 3 of Tabidze’s cycle begins with *Presto*. It further exacerbates the illustration of chaos and disorder of the city. *Tempo die Valse* evokes associations with the romantic waltz of the casket’s melody.

“Five Poems on the Verses of Galaktion Tabidze” is a duet for voice and piano, saturated with rich harmony and emotional intensity, where lyricism and drama are combined. The piano part is considered orchestral. It is a vocal-instrumental piece, striving for philosophical generalization.

“Seven Verses of Nikoloz Baratashvili” – is a manifestation of disappointment from idealized love, which is vividly reflected in each number. This cycle is a reflection of melancholy and depths of poetic soul. The piano part retains chamber, intimate quality. It remains a constant companion throughout the composition.

The vocal cycles of the 1950s completed a major stage and at the same time gave rise to what occupies a central and priority place in O. Taktakishvili’s creative work – opera. The cycle “Seven Verses of Nikoloz Baratashvili,” created in the last years of his life, is more of a farewell,

rather than return to vocal cycles. Especially the last number of the cycle, “My Prayer,” where the composer sort of entrusts himself to God.

A detailed theoretical-performance analysis of vocal cycles has demonstrated that the psychologically charged artistic images of song are achieved through the logical merge of the thematic material of vocal and piano parts, where the overall dynamism of the texture is often determined by the piano part, which excludes the accompanying function of piano in traditional sense. Moreover, it can be said that in some cases, generalization of poetic thought occurs precisely in the thematic material of the piano. Hence the uniqueness of the performance concept of the cycle – the requirement for an emphatically relief presentation of the piano part during its interpretation, since such a ratio of vocal and piano parts implies full partnership.

**Main provisions of the dissertation are reflected in the following publications:**

1. E. Gogolidze GESJ: Musicology and Culturology. Peer-reviewed electronic scientific journal; V.Sarajishvili State Conservatoire; Ed.: M. Kavtaradze. 2022,#2 (26)
2. E. Gogolidze GESJ: Musicology and Culturology. Peer-reviewed electronic scientific journal; V.Sarajishvili State Conservatoire; Ed.: M. Kavtaradze. 2022,#2 (28)