

ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა და მისი ადგილი ქართული მუსიკის ისტორიაში

თამარ წულუკიძე

საკვანძო სიტყვები: მუსიკის ისტორია, ვოკალური ხელოვნება, ოპერის თეატრი, ვოკალური პედაგოგიკა, ვოკალისტი-მეცნიერი, ქართული Bel canto, ვოკალური სკოლა

ღღეს ქართულ ხელოვნებას თუკი სათანადო ადგილი უკავია მსოფლიო კულტურაში, დიდი წვლილი ქართულ ვოკალურ ხელოვნებას მიუძღვის.

ქართული ვოკალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი როლი შეასრულა ერთ-ერთმა პირველმა ქართველმა პროფესიონალმა მომღერალმა ქალმა – ოლღა ბახუტაშვილმა-შულგინამ. ის ისტორიაში შევიდა როგორც პირველ ქართულ ოპერებში ქალთა პარტიების პირველი შემქმნელი, აგრეთვე ერთ-ერთი პირველი ქართველი ვოკალისტი-პედაგოგი და პირველი ქართველი ვოკალისტი-მეცნიერი. მისი ადგილი თითქოსდა განსაზღვრულია ქართული მუსიკის ისტორიაში, მაგრამ, როგორც აღმოჩნდა არის გარკვეული ფაქტები და დეტალები, რომლებიც გამოუმჯობესებას და დაზუსტებას საჭიროებენ.

ოლღა ბახუტაშვილ-შულგინამდე ქართველი მომღერალი ქალები, რომლებმაც ყურადღება მიიპყრეს თბილისის, ზოგმა კი რუსეთისა და ევროპის საოპერო თეატრების სცენებზე, იყვნენ: კლარა გურამიშვილი, ევგენია სარაჯიშვილი, თამარ რჩეულიშვილი, მარიამ ძნელაძე, მაგრამ მათი მოღვაწეობა მეტ-ნაკლებად ფრაგმენტული იყო და ამიტომ მათ თავიანთი ნიშა არ მოუპოვებიათ ვოკალურ სფეროში. როგორც დიმიტრი მჭედლიძე წერს ოლღა ბახუტაშვილის შესახებ: „ის პირველი ქართველი პროფესიონალი ქალია, რომელმაც უდიდესი წვლილი შეიტანა ჩვენი მუსიკალური კულტურის განვითარების საქმეში“.¹

ოლღა ბახუტაშვილის პორტრეტთან მიმართებაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ერთი საკითხი – ის გახლდათ მოღვაწე, რომლის საქმიანობაც მი-

მართული იყო ეროვნული პროფესიული ვოკალური ხელოვნების, ეროვნული საოპერო ხელოვნების, ეროვნული ოპერის თეატრის შესაქმნელად.

მიუხედავად თბილისის ოპერის თეატრში წარმატებული დებიუტისა (1901 წელს პ. ჩაიკოვსკის ოპერა „პიკის ქალში“ ლიზას პარტიით), ამავე თეატრის სცენაზე ხანმოკლე მოღვაწეობის შემდეგ, ოლღა ბახუტაშვილის წინაშე წარმოიქმნა რიგი სირთულეები, რომელთა გადალახვაზე დამოკიდებული იყო მომღერლის შემდგომი ბედი. აქ კი მისი კარიერის წარმართვაში გადაწყვეტი როლი შეასრულა ანტრეპრენიორმა ალექსი წერეთელმა, აკაკი წერეთლის ვაჟმა, რომელსაც წლების განმავლობაში მაღალი დონის საოპერო დასები ჰყავდა რუსეთის ქალაქებში. ალექსი წერეთელი ინტენსიურად ცდილობდა როგორმე დახმარებოდა ქართველ მომღერლებს, თბილისის ოპერის თეატრს, პროპაგანდა გაეწია ქართული მუსიკის ნიმუშებისთვის. სწორედ ალექსი წერეთელმა მიიწვია ზემოთ ხსენებული მომღერალი ევგენია სარაჯიშვილი პეტერბურგის კონსერვატორიის სცენაზე რუბინშტეინის ოპერა „დემონში“ თამარის პარტიის შესასრულებლად. ალექსი წერეთელმა ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა მოსკოვის თეატრ „აკვარიუმში“ მიიწვია. აქედან დაიწყო მისი პროფესიული ზრდა, მნიშვნელოვანი ურთიერთობები, შემოქმედებითი პერსპექტივა: სწავლის გაგრძელება პეტერბურგში, მილანში, პარიზში, მოღვაწეობა მოსკოვის დიდ თეატრში, კიევის, ოდესის საოპერო თეატრებში. ამის შემდეგ დაუბრუნდა იგი მშობლიურ საოპერო თეატრს.

დიმიტრი მჭედლიძის ზემოთ მოყვანილ წიგნში

1 მჭედლიძე, ქართველ მომღერალთა, 1968, გვ. 56.

„ქართველ მომღერალთა სამი თაობა“ ოლღა ბახუტაშვილის შესახებ ვკითხულობთ: „პირველი, რაც უნდა აღვნიშნოთ, ესაა მის მიერ განხორციელებული ქართველ ქალთა სახეები. ოლღა ბახუტაშვილი პროფესიულად მომზადებული შეხვდა თავის ისტორიულ დანიშნულებას, რომ არაფერი შეექმნა ეთერის მეტი, ის მაინც დარჩებოდა ქართული საოპერო ხელოვნების მატრიანში“.² აქ იგულისხმება მის მიერ შესრულებული გულჩინას პარტია დიმიტრი არაყიშვილის ოპერაში „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ და ეთერის პარტია ზაქარია ფალიაშვილის ოპერაში „აბესალომ და ეთერი“, რომლის პირველი შემსრულებელი ოლღა ბახუტაშვილი გახლდათ. მართლაც, სერიოზულ პროფესიულ სკოლაგამოვლილი შეება ქალთა პირველ ქართულ საოპერო პარტიებს, მანამდე მოსკოვის, კიევის, ოდესის სცენებზე უკვე შესრულებული ჰქონდა ლიზას (ჩაიკოვსკის „პიკის ქალი“), ტატიანას (ჩაიკოვსკის „ევგენი ონეგინი“), აიდას (ვერდის „აიდა“), იოლანტას (ჩაიკოვსკის „იოლანტა“), ნედას (ლეონკავალოს „ჯამბაზები“), ჩიო-ჩიო-სანის (პუჩინის „ჩიო-ჩიო-სანი“), თამარის (რუბინშტეინის „დემონი“) და სხვა პარტიები. ამავე ნარკვევში დიმიტრი მჭედლიძე აღნიშნავს: „ეს შესანიშნავი ხელოვანი ყოველ ღონეს ხმარობდა, რომ ქართული ოპერის შექმნის პროცესი დაჩქარებულიყო“.³

ამგვარად, ო. ბახუტაშვილი ერთ-ერთი სულისჩამდგმელთაგანი ყოფილა ეროვნული საოპერო ხელოვნების შექმნისა.

ოლღა ბახუტაშვილს უკავშირდება არა მხოლოდ პირველი ქართული საოპერო პარტიების სიმღერა, არამედ მათი შესრულების ტრადიციის წარმომავლობის საკითხიც. „აბესალომ და ეთერში“ მისი პარტნიორები იყვნენ თავდაპირველად ბორის ზალიძსკი და სანდრო ინაშვილი, შემდეგ უკვე აბესალომი შეასრულა ვანო სარაჯიშვილმა, რომელმაც სხვა საფეხურზე აიყვანა ეს პარტია და მასთან დაკავშირებული ყველა კომპონენტი. ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა ისტორიაში შევიდა ვანო სარაჯიშვილთან და სანდრო ინაშვილთან ერთად, როგორც „აბესალომ და ეთერის“ ერთ-ერთი მთავარი პარტიის შემქმნელი. ცნობილია მისი მონაწილეობა ეთერის პარტიის, კონ-

კრეტულად კი ეთერის არიის სრულყოფის პროცესში, როდესაც მისი მითითებით კომპოზიტორმა ზაქარია ფალიაშვილმა კორექტივი შეიტანა ამ არიაში.

მნიშვნელოვნად მიგვაჩნია ოლღა ბახუტაშვილის ურთიერთობა კომპოზიტორ დიმიტრი არაყიშვილთან. სანამ ოლღა ბახუტაშვილი ოპერის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ გულჩინას პარტიას იმღერებდა, მანამდე ერთი საყურადღებო მოვლენა შედგა. 1917 წელს თბილისის „ქართულ კლუბში“ გაიმართა დიმიტრი არაყიშვილის შემოქმედებითი საღამო, სადაც ოლღა ბახუტაშვილმა იმღერა ოპერიდან „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ თამარის კავატინა. კომპოზიტორმა საგანგებოდ მისთვის, მეცო-სოპრანოსათვის დაწერილი ნომრის ტრანსპონირება მოახდინა სოპრანოსათვის. როგორც აღინიშნა, წარმატება დიდი იყო. აქ ისმის კითხვა – თუ რისთვის დასჭირდა. არაყიშვილს მეცოსოპრანოსთვის განკუთვნილი ნომრის გადაკეთება? – ამის პასუხი, ვფიქრობთ იმაში მდგომარეობს, რომ მას პირველად უნდა წარმოედგინა ფრაგმენტი თავის ოპერიდან და ამიტომ იმ მომღერალს შესთავაზა, ვის შესაძლებლობებში იყო ბოლომდე დარწმუნებული. აქ უნდა გავითვალისწინოთ, რომ დიმიტრი არაყიშვილი მანამდე მოსკოვში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა და ოლღა ბახუტაშვილის მოსკოვური მოღვაწეობიდან მოყოლებული საქმის კურსში უნდა ყოფილიყო მისი შემოქმედებითი ზრდა-განვითარების შესახებ.

დიმიტრი არაყიშვილის პიროვნება ფიგურირებს ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინა-პედაგოგის გზის დასაწყისშიც. მან მიიწვია მომღერალი 1918 წელს ფილარმონიული საზოგადოების სასწავლებელში, იგი ვოკალური კლასის ხელმძღვანელი გახდა უკვე მაშინ, როდესაც სასწავლებელი მეორე კონსერვატორიად გადაკეთდა. აქ ერთ ფრიად საყურადღებო ფაქტს უნდა გავუსვათ ხაზი. როგორც ცნობილია, 1919 წელს, დიმიტრი არაყიშვილის თაოსნობით თბილისში დაფუძნდა პირველი საოპერო სტუდია. როგორც დიმიტრი მჭედლიძე წერს, მისი ორგანიზატორები, დიმიტრი არაყიშვილთან ერთად, იყვნენ ქართველი მომღერლები. თუ ვინ იყვნენ ეს ქართველი მომღერლები, არც დიმიტრი მჭედლიძე ასახელებს და არც

2 მჭედლიძე, ქართველ მომღერალთა, 1968, გვ. 56.

3 იქვე, გვ. 59.

სხვაგან არიან ნახსენები. მხედველობაში გვაქვს ამ საოპერო სტუდიის შესახებ მასალები, სადაც არა-ცივიშვილის გარდა ვხვდებით რეჟისორ სანდრო ახმეტელის, დირიჟორ სამუელ სტოლერმანის სახელებს. დიმიტრი არაყიშვილის სახელობის პირველი მუსიკალური სასწავლებლისადმი მიძღვნილ საიუბილეო გამოცემაში, რომლის ავტორია მუსიკისმცოდნე ნანა ქავთარაძე, მოყვანილია საარქივო ჩანაწერი, სადაც აღნიშნულია წლების მიხედვით ყველა განყოფილების პედაგოგთა გვარები, მათ შორის მოცემულია უკვე მეორე კონსერვატორიასთან არსებული საოპერო სტუდიის შემადგენლობა: „რეჟისორი ა. ახმეტელი, პროფესორი ო. შულგინა, ლოტბარი პ. ფალიაშვილი“.⁴ ოღონდ ბახუტაშვილის შესახებ არსებულ ცნობებში კი არსად არის აღნიშნული მისი მოღვაწეობა საოპერო სტუდიაში.

ოღონდ ბახუტაშვილის, როგორც მომღერლის, პედაგოგის დასახასიათებლად მეტად მნიშვნელოვნად გვესახება რეჟისორ სანდრო ახმეტელთან მისი შემოქმედებითი ურთიერთობის გათვალისწინება. მათი შემოქმედებითი პოზიციების თანხვედრაზე ერთი ფაქტიც მოწმობს. როგორც ცნობილია, მიუხედავად წარმატებული დასაწყისისა, საოპერო სტუდიამ დიდხანს ვერ იარსება. რეჟისორი მიხეილ კვალაიაშვილი თავის მოგონებების წიგნში წერს, რომ 1921 წელს, სახალხო სახლში, სადაც სწორედ საოპერო სტუდიის სპექტაკლები ტარდებოდა, შეიქმნა „სახალხო ოპერა“. მას ხელმძღვანელობდნენ ოღონდ ბახუტაშვილი-შულგინა და სანდრო ახმეტელი. აღსანიშნავია, რომ თუ არა მათი იდეური ერთსულოვნება, ისინი არ განაგრძობდნენ ერთობლივ მოღვაწეობას, მითუმეტეს, სანდრო ახმეტელი ცნობილი იყო თავისი პრინციპების სიმტკიცით. ახმეტელთან ტანდემი კი ოღონდ ბახუტაშვილის პოზიციებზე მიგვიბრუნებს. ახმეტელი-საოპერო რეჟისორის ამოსავალი პოსტულატი მდგომარეობდა სინთეზური სტრუქტურის მომღერალ-მსახიობის აღზრდაში. როგორც მანანა ახმეტელი წერს, ეს საკითხი „სანდრო ახმეტელმა დააყენა ახლადდაარსებული საოპერო სტუდიის სცენაზე“.⁵ ასევე ეს იყო ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპული საკითხი, რომლითაც ახმეტელი თბილისის კონსერვატორია-

ში პედაგოგად მოწვევისას (1924-1926) ხელმძღვანელობდა. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ო. ბახუტაშვილი-შულგინა ვოკალისტი-მეცნიერი გაცხლდათ, ერთ-ერთი პირველი ქართველი ვოკალისტი-მეცნიერი. მისი სამეცნიერო პედაგოგიური შრომების საბოლოო არსი ნელ-ნელა, ნაბიჯ-ნაბიჯ სწორედ ისეთი ტიპის მომღერლის აღზრდისაკენ იყო მიმართული, რომელსაც ახმეტელი სინთეზური სტრუქტურის მომღერალ-მსახიობს უწოდებდა.

ოღონდ ბახუტაშვილის პირველი ვოკალის პედაგოგი გაცხლდათ ეგგენი რიადნოვი, რომელმაც პირველმა მოუსმინა და ურჩია ამ გზას დადგომოდა. მართალია, რიადნოვის მოსკოვში გადასვლის გამო, მათ მხოლოდ ერთი წელი მოუწიათ ერთად მუშაობა, მაგრამ საქმე ისაა, რომ რიადნოვი კვლავ დაბრუნდა საქართველოში და გააგრძელა პედაგოგიური მოღვაწეობა. რიადნოვსაც განზრახული ჰქონდა თავისი პედაგოგიური პრინციპების ნაშრომის სახით გამოცემა, მაგრამ ჩანაფიქრი ბოლომდე ვერ განახორციელა. ის, რაც დატოვა, მისი და ბახუტაშვილის მეთოდურ პრინციპებს შორის პარალელების გავლების საფუძველს იძლევა. აქ ერთ-ერთ მთავარ პოსტულატებს შორის დავასახელებთ რიადნოვისეულ - ხმის დიაგნოსტიკის პრინციპს, რაც იმ დროს მეტად აქტუალური იყო. რიადნოვის მეთოდიკა მიმართული იყო ხმის ბუნებრივი რესურსების გამოვლენასა და განვითარებისკენ სწრაფვაში. ეს პრაქტიკულად აისახა თბილისში მოწაფეებთან - ვანო სარაჯიშვილთან, სანდრო ინაშვილთან, ნიკო ქუმსიაშილთან, ოღონდ ბახუტაშვილი-შულგინასთან მუშაობაში. იმავე საკითხს ასევე მნიშვნელოვან ადგილს უთმობს ო. ბახუტაშვილი-შულგინაც თავის პედაგოგიურ ნაშრომებში. რიადნოვი თავის შრომაში ასევე გამოყოფს საკითხს - დიქცია და მისი მნიშვნელობა სიმღერაში. ბახუტაშვილიც ცალკე თავს უთმობს ამ პრობლემას სათაურით - „სიტყვის გამოთქმის და ჟღერადობის ტექნიკა როგორც შერწყმული პროცესი“.

ბახუტაშვილის - პედაგოგ-მეთოდისტის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან დამსახურებად მიგვაჩნია მისი მცდელობები ეროვნული ვოკალური საფუძვლების შესამუშავებლად. ოღონდ ბახუტაშვილი-შულგინამ

4 ქავთარაძე, სამუსიკო სასწავლებელი, 1976, გვ. 34.

5 ახმეტელი, ცხოვრება ხელოვნებაში, 2008, გვ. 160.

შეადგინა ხმის დასაყენებელი ყოველდღიური სავარჯიშოები და სწორედ აქედან აღსანიშნავია ვოკალიზებები ქართულ ხალხურ თემებზე მაღალი ხმისათვის. ეს არის ქართულ ხალხურ თემებზე ვოკალიზების შექმნის, შეიძლება ითქვას, პირველი ცდა. ამით პედაგოგი მოსწავლეებს მათი გენეტიკური ტემბრული რესურსის გადმოშლის, განვითარების პირობას უქმნიდა. ეს არის სწორედ ქართული Bel canto-ს განვითარებისა და დახვეწის პირველი ნაბიჯები. და, მითუმეტეს, თუკი ვსაუბრობთ ბახუტაშვილის წვლილზე ეროვნული საოპერო ხელოვნების შექმნაში, ამ შემთხვევაში აღსანიშნავია მისი მოსწარაფება მომღერალ-შემსრულებელთათვის ეროვნული ვოკალური ფუნდამენტის საფუძვლის ჩაყრისკენ.

დღევანდელი გადმოსახედიდან, ოღლა ბახუტაშვილი-შულგინას მოღვაწეობა იგივედაა საქართველოში ვოკალური პედაგოგიკის სფეროში ინოვაციური ამოცანების დასახვის პირველ მცდელობებთან. მისი ინიციატივით 1926 წელს თბილისის კონსერვატორიაში შეიქმნა საქართველოში პირველი სამეცნიერო-ვოკალური წრე, რომლის შემადგენლობაში, ვოკალისტ-პედაგოგების გარდა, იყვნენ მეცნიერები: ფიზიოლოგები, ლარინგოლოგები, ფსიქოლოგები, აკუსტიკის სპეციალისტები. როგორც აღნიშნავენ – „აქედან დაიწყო საქართველოში ვოკალური პედაგოგიკის სფეროში სამეცნიერო-მეთოდური აზრის განვითარება“.⁶

ოღლა ბახუტაშვილი-შულგინა, როგორც ვოკალისტი-მეცნიერი, მუდმივ ძიებებში იყო, ფართო და იმ დროისათვის მასშტაბური გახლდათ პრობლემატიკა, რომელსაც ის განიხილავდა. მაშინ სამეცნიერო იდეების გაზიარების ყველაზე დიდ ასპარეზს საკავშირო, მოსკოვის აუდიტორია წარმოადგენდა. ასე მაგალითად, ის 1937 წელს მონაწილეობს მოსკოვში, ვოკალის სწავლების საკითხებისადმი მიძღვნილ კონფერენციაში, სადაც პედაგოგის სამეცნიერო მიგნებების ილუსტრირებას ახდენდნენ მისი მოსწავლეები, მათ შორის შემდგომში ცნობილი მომღერალი მერი ნაკაშიძე. ამ კონფერენციაზე შთაბეჭდილება მოახდინა მის მიერ დასმულმა პრობლემამ – „ბავშვთა ხმის დაცვის შესახებ“. ეს საკითხი აქტუალურად მიიჩნეის, აიტაცეს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის

ვოკალის კათედრაზე, ხოლო პრაქტიკული თანმიმდევრული მუშაობა კი წარიმართა თბილისის მუსიკალურ ათწლეულში.

არანაკლებ მნიშვნელოვანი იყო ოღლა ბახუტაშვილი-შულგინას მონაწილეობა 1941 წელს, საკავშირო კონფერენციაში. მისი თემა შეეხებოდა კოლორატურული სოპრანოს ტემბრის განვითარებას, რასაც ის თავის სამეცნიერო მოღვაწეობაში დიდ ადგილს უთმობდა. ამჯერადაც ბახუტაშვილი-შულგინას კლასს წარმოადგენდნენ მისი მოსწავლეები, ასევე, შემდგომში ცნობილი მომღერლები ნუცა მიქელაძე და იულია ფალიაშვილი.

ის, თუ რამდენად გრძელდება და ცოცხლობს ბახუტაშვილისეული ვოკალურ-მეთოდური პოსტულატები, ცალკე კვლევის საგანი შეიძლება გახდეს. ამასთანავე ვფიქრობთ, შეუძლებელია არ გავითვალისწინოთ ის ფუნდამენტი, რომელიც ოღლა ბახუტაშვილმა თავის უშუალო მოსწავლეებს შეუქმნა. ასევე შეუძლებლად მიგვაჩნია ამ ფუნდამენტის გაუთვალისწინებლობა მის მოწაფეთა მოწაფეებზე, ამგვარ ჯაჭვზე საუბრისას კი, ყოველივე ეს ბახუტაშვილის სკოლაზე საუბრის საფუძველს გვაძლევს.

ოღლა ბახუტაშვილის კლასში აღზრდილთა უმრავლესობა, 20-50-იანი წლებიდან მოყოლებული, ამინდს ქმნიდა თბილისის ოპერის თეატრში, ესენი იყვნენ: პეტრე ამირანაშვილი, მიხეილ ყვარელაშვილი, ეკატერინე სოხაძე, მერი ნაკაშიძე, ნადეჟდა ცომაია, უფრო მოგვიანებით, იულია ფალიაშვილი, ნუცა მიქელაძე, 50-იანი წლებიდან უკვე მედეა ამირანაშვილი, ლეილა გოცირიძე, თამარ თაქთაქიშვილი, მისი მოწაფის მოწაფე - ლამარა ჭყონია, მისი შემოქმედებითი მემკვიდრე გახლავთ დღესაც მოქმედი მომღერალი ლიანა კალმახელიძე (იულია ფალიაშვილის აღზრდილი), მარინა ფარულავა, მარიკა მაჩიტაძე (მედეა ამირანაშვილის კლასი). მის მოწაფეთა მოწაფეებს მსოფლიოს დიდი საოპერო თეატრების სცენებზე გაუტანიათ ქართული ვოკალური ხელოვნება, ეს ეხება ნათელა ნიკოლ-ჭყონიას, ეთერ ლამორისს (ორივე ლამარა ჭყონიას კლასი), ირინა რატიანს (მედეა ამირანაშვილის კლასი), იანო ალიბეგაშვილს (იულია ფალიაშვილის კლასი).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, რო-

6 Бахутаშвили, очерки, тб., 1959, გვ. 71.

დესაც ვსაუბრობთ ქართული ვოკალური შემსრუ-
ლებლობის შესახებ, მის ადგილზე მსოფლიო სახე-
ლოვნებო სივრცეში, უნდა გავიხსენოთ ერთ-ერთი

პირველი ქართველი მომღერლის, პედაგოგის, მეც-
ნიერის – ოლღა ბახუტაშვილი-შულგინას სახელი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- ახმეტელი მ., ცხოვრება ხელოვნებაში, თბ., 2008.
- კაშმაძე შ., თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი, თბ., 2015.
- მჭედლიძე დ., ქართველ მომღერალთა სამი თაობა, თბ., 1968.
- ქავთარაძე ნ., თბილისის პირველი სამუსიკო სკოლა და დ. არაყიშვილის სახ. სასწავლებელი, თბ., 1976.
- ხუტუა პ. ზაქარია ფალიაშვილი, თბ., 1954.
- Бахуташвили Н. Очерки. თბ., 1959.
- Квалиашвили М. По трудному пути, თბ. 1969.

OLGA BAKHUTASHVILI-SHULGINA AND HER PLACE IN THE HISTORY OF GEORGIAN MUSIC

Tamar Tsulukidze

Keywords: *History of Music, Vocal Arts, Opera Theatre, Vocal Teaching, Vocalist-Scientist, Georgian Bel Kanto, Vocal School*

If Georgian arts can boast its place in world culture, vocal art is a major contributor.

A major role in the development of Georgian vocal art has been played by one of the first professional Georgian female singers, Olga Bakhutashvili-Shulgina. She is known in history as the first creator of female parts in Georgian operas, one of the first Georgian vocalist teachers and the first Georgian vocalist-scientist. With her place secured in the history of Georgian music some facts and details about her require clarification.

There were famous Georgian female singers before Olga Bakhutashvili-Shulgina in Tbilisi's opera scene, and some performing in Russia and Europe, such as Klara Guramishvili, Evgenia Sarajishvili, Tamar Rcheulishvili, Mariam Dzeladze, but their works were more or less fragmented and they stood out in the vocal sphere. Dimitri Mchedlidze wrote on Olga Bakhutashvili: "She is the first female professional who contributed enormously to the development of our musical culture".¹

One aspect is especially important when it comes to Olga Bakhutashvili-Shulgina. Her work focused on creating national professional vocal art, national opera art and national opera theatre.

Still, despite a successful debut in the Tbilisi Opera Theatre (Liza in P. Tchaikovsky's *Pique Dame*, 1901), after a short stint at the same theatre stage, a range of difficulties emerged, and her fate depended on whether she would overcome them. Here, entrepreneur Alexi Tsereteli, son of Georgian poet Akaki Tsereteli, played a crucial role in her future, who had high-level opera troupes in Russian cities for years. Alexi attempted to lend a helping hand to Georgian singers and Tbilisi Opera Theatre, and to promote Georgian music. It was precisely Alexi Tsereteli to invite singer Evgenia Sarajishvili to the stage of

St. Petersburg conservatoire, to play the part of Tamar in Rubinstein's *Opera Demon*. Alexi Tsereteli invited Olga Bakhutashvili-Shulgina to Aquarium, a theatre in Moscow. From here started her professional growth, important relationships, creative prospects, continuing her studies in St. Petersburg, Milan, Paris, working in Moscow's Bolshoi Theatre, Opera Theatres in Odessa and Kyiv. Next, she returned to her native opera theatre.

In Dimitri Mchedlidze's book, *Three Generations of Georgian Singers*, we read: "The first thing to mention is the female characters played by her. Olga Bakhutashvili took on her historical task with professionalism. Had she not created anything else apart from *Eter*, she would have still remained in the chronicles of Georgian opera art,"² meaning Gulchina's part in Dimitri Arakishvili's *Legend on Shota Rustaveli* and *Eter*'s part in Zakaria Paliashvili's *Abesalom and Eter*, performed for the first time by Olga Bakhutashvili-Shulgina. Indeed, she took on the first Georgian female opera parts after getting some high-quality professional schooling. She had performed as Liza, Tatiana (Tchaikovsky's *Eugene Onegin*), *Aida* (Verdi's *Aida*), *Iolanta* (Tchaikovsky's *Iolanta*), *Neda* (Leoncavallo's *Clowns*), *Cio-Cio-San* (Puccini's *Madam Butterfly*), Tamar (Rubinstein's *Demons*), among others.

Dimitri Mchedlidze notes in the same work: "This wonderful artist did her best to speed up the creation of Georgian opera".³ Thus, Olga Bakhutashvili was one of the founders of the national opera art.

Olga Bakhutashvili-Shulgina not only sang the first Georgian opera parts, but also created traditions of performance. In *Abesalom and Eter*, she partnered with Boris Zalipsky and Sandro Inashvili. Later, *Abesalom* was played by Vano Sarajishvili, who took this part and every component related to it to a next level. Olga Bakhutashvili-

1 Mchedlidze D. *Three Generations*, 1968, p. 56.

2 *Ibid*, p. 59.

3 *Ibid*.

li-Shulgina made history with Vano Sarajishvili and Sandro Inashvili as the creator of one of the major parts of Abesalom and Eter. Her participation in completing Eter's part, more specifically, in Eter's aria, is well known—Zakaria Paliashvili made corrections in this aria after her instructions.

Olga Bakhutashvili-Shulgina's relationship with composer Dimitri Arakishvili was quite important. Before she sang Gulchina's part in Legend on Shota Rustaveli, a noteworthy event took place. In 1917, Dimitri Arakishvili's works were performed in Tbilisi's Georgian Club, where Olga Bakhutashvili-Shulgina sang Tamar's cavatina from Legend on Shota Rustaveli. Just for her, the composer transposed a number written for mezzo-soprano to soprano, a huge success. Why would Dimitri Arakishvili need to transpose a number intended for mezzo-soprano? We believe that the answer is that the composer had to present a fragment of his work for the first time and thus, offered it to a singer in whose capabilities he was fully convinced. Also, since Dimitri Arakishvili had lived and worked in Moscow before, he must have been well aware of Olga Bakhutashvili-Shulgina's creative development there.

Dimitri Arakishvili appears in the beginning of Olga Bakhutashvili-Shulgina's teaching career. He invited her to the Philharmonic Society's school in 1918 and she became the head of the vocal class when the school became the Conservatoire N. 2. A pretty noteworthy fact should be underlined here.

The first opera studio was founded in Tbilisi on Dimitri Arakishvili's initiative. As Dimitri Mchedlidze writes, Georgian singers were its organizers along with Dimitri Arakishvili. Dimitri Mchedlidze does not explicitly mention their names, nor are they to be found elsewhere. Here we have in mind the materials from this opera studio, where except of Arakishvili, we meet director Sandro Akhmeteli and conductor Samuel Stollerman. In the anniversary publication dedicated to the First Musical School named after Dimitri Arakishvili, authored by Nana Kavtaradze, an archived material is mentioned with the names of all teachers listed, including the staff of the studio of the Conservatoire N. 2: "Director A. Akhmeteli, professor O. Shulgina, choirmaster P. Paliashvili."⁴ In the notes on Olga Bakhutashvili-Shulgina, her work in the opera studio is nowhere to be found.

In order to describe Olga Bakhutashvili-Shulgina as a singer and as a teacher, it is vital to study her creative

relationship with Sandro Akhmeteli. One fact particularly proves the overlap of their creative positions. Despite of a successful debut, the studio did not last long. Director Mikheil Kvaliashvili wrote in his memoirs that in 1921, Public Opera was created in the public house, where the plays of the opera studio were held. It was led by Olga Bakhutashvili-Shulgina and Sandro Akhmeteli. Notably, without their ideational cohesion, they would not have continued to work together, as Sandro Akhmeteli was known for his adherence to strict principles. The tandem with Akhmeteli indicates to Olga Bakhutashvili-Shulgina's position too. The point of departure for Akhmeteli as a director consisted in training a singer-actor of synthetical structure. As Manana Akhmeteli writes, this issue "was brought up by Akhmeteli on the stage of the new-found opera studio"⁵ At the same time, this was one of the principal issues which guided Akhmeteli's work as an invited teacher in the Tbilisi Conservatoire (1924-26). As we already noted, Olga Bakhutashvili-Shulgina was a vocalist-scientist, one of the first among Georgians and the essence of her scientific, pedagogical works was step by step directed towards upbringing a singer of the same sort as described by Akhmeteli as a singer-actor of synthetical structure.

The first teacher of vocal for Olga Bakhutashvili-Shulgina was Evgeny Ryadnov, the first one to have listened to her and advised her to take this path. Although they only worked together for a year due to Ryadnov moving to Moscow, he later came back to Georgia and continued his pedagogical work. Ryadnov also intended to publish his pedagogical principles, but his intention never fully materialized. What he left sets the stage for finding similarities between his and Olga Bakhutashvili-Shulgina's methodical principles. One of the postulates here is Rodyanov's principle of diagnostic of voice, which was particularly relevant back then. Ryadnov's method was aiming at displaying the natural resources of the voice and the pursuit of development. This is practically noticeable in his work with his students in Tbilisi, such as Vano Sarajishvili, Sandro Inashvili, Niko Kumsiashvili, Olga Bakhutashvili-Shulgina. The same issue is addressed by Olga Bakhutashvili-Shulgina in her pedagogical works. In his work, Ryadnov brings up the issue of articulation and its importance in singing. Olga Bakhutashvili-Shulgina dedicates a separate chapter to this problem, titled "the technique of spoken word and sound as a confluent process."

4 Kavtaradze N. The First Musical, 1976, p. 14.

5 Akhmeteli M. Life in Art, 2008, p. 160.

We consider Olga Bakhutashvili-Shulgina's attempts to draw out the national vocal foundations as one of the important achievements of her work as a teacher-methodologist. Olga Bakhutashvili-Shulgina drew up daily exercises to train voice, notably vocalizations for higher pitches based on Georgian folk themes. We could say that these were the first attempt to create vocalizations on Georgian folk themes. This way, the teacher made it possible for students to display and develop their genetic resources of timbre, the first steps to develop and complete Georgian bel canto. Especially, Bakhutashvili's contribution to creating the national opera art, and her pursuit to create national foundation for singer-performers, must to be noted.

In hindsight, Olga Bakhutashvili-Shulgina's work is equated to the first attempts of setting innovational targets of vocal teaching in Georgia. On her initiative, the first vocal-scientific group was created in the Tbilisi Conservatoire in 1926, which apart from vocalist-teachers, consisted of scientists, such as physiologists, laryngologists, psychologists, experts of acoustic. As it is noted, "from here began the development of scientific-methodological thought in the sphere of vocal teaching in Georgia."⁶

As a vocalist-scientist, Olga Bakhutashvili-Shulgina was in constant search. Problematics that she addressed were of a broad range for her time. Back then, all-union audience in Moscow was the most important arena to share scientific ideas. For example, she participated in a conference dedicated to the issues of teaching vocal in 1937 in Moscow, where her students demonstrated her pedagogical findings. Among them was Meri Nakashidze, who would become a famous singer later. The conference was impressed by the problem she posed on protecting children's voice, an issue embraced as important by the vocal department of the Tbilisi Conservatoire, with consistent work carried out in Tbilisi's musical ten-year school.

Equally important was Olga Bakhutashvili-Shulgina's participation in an all-union conference in 1941. Her topic concerned the development of coloratura soprano timbre, to which she dedicated large space in her scientific works. This time, Olga Bakhutashvili-Shulgina's class was represented by her students, Nutsa Mikeladze and Yulia Paliashvili, both of whom would also become famous singers.

How Olga Bakhutashvili-Shulgina's vocal-methodologist postulates prevail and live up, is a matter of a separate research. At the same time, we believe it impossible to disregard the existence of the foundation which Olga Bakhutashvili-Shulgina created for her students. We also hold it to be impossible to disregard the influence of this foundation on the students of her students. This all gives us a basis to discuss Bakhutashvili's school.

Most of those trained in Olga Bakhutashvili-Shulgina's class shaped the direction of the Tbilisi Opera and Ballet Theatre in the 1920's-1950's. These were: Petre Amiranashvili, Mikheil Kvarelashvili, Ekaterine Sokhadze, Meri Nakashidze, Nadezhda Tsomaia, later on Iulia Paliashvili, Nutsa Mikeladze, from the 1950's Medea Amiranashvili, Leila Gotsiridze, Tamar Taktakishvili, a student of her student, Lamara Tchkonია. The heirs of her work are also singers active to this day, such as Liana Kalmakheidze (Iulia Paliashvili's student), Marina Parulava, Marika Machitidze (Medea Amiranashvili's class). The students of her students have presented the Georgian vocal art to the grand stages of the opera theatres, this applies to Natela Nicol-Tchkonია, Eter Lamoris (both from Lamara Tchkonია's class), Irina Ratiani (Medea Amiranashvili's class), Iano Alibegashvili (Iulia Paliashvili's class).

In light of the foregoing, when talking about the Georgian vocal performing and its place in the world art, we should remember the name of one of the first Georgian singers, teachers, scientists Olga Bakhutashvili-Shulgina.

REFERENCES:

- Akhmeteli M. *Life in Art*, Tbilisi, 2008.
- Bakhutashvili N. Tbilisi, 1959.
- Kavtaradze N. *The First Musical School*, Tbilisi, 1976.
- Kashmadze Sh. *Tbilisi Opera and Ballet Theatre*, Tbilisi, 2015.
- Khuchua P. *Zakaria Paliashvili*, Tbilisi, 1954.
- Kvaliashvili M. *Through Difficult Way*, Tbilisi, 1969.
- Mchedlidze D. *Three Generations of Georgian Singers*, Tbilisi, 1968.

⁶ Bakhutashvili N. 1959, p. 71.