

ვოკალური ციკლების
მანუელ დე ფალიას „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“
და სულხან ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“
საშემსრულებლო ასპექტები ეროვნულ წყაროებთან
მიმართებაში

ქეთევან რაზმაძე

*სადისერტაციო პორტფოლიო წარდგენილია ილიას სახელმწიფო
უნივერსიტეტის მეცნიერებათა და ხელოვნების ფაკულტეტზე სამუსიკო ხელოვნების
დოქტორის აკადემიური ხარისხის მინიჭების მოთხოვნების შესაბამისად*

სამუსიკო ხელოვნების სადოქტორო პროგრამა

სამეცნიერო ხელმძღვანელი:
ქეთევან შენგელია, ასისტენტ-პროფესორი;
თანახელმძღვანელი მარინა ქავთარაძე,
მუსიკოლოგიის დოქტორი, პროფესორი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, 2021

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

ქეთევან რაზმაძე

(ხელმოწერა და თარიღი)

აბსტრაქტი

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს საკუთარი საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების პორტფოლიოს, რომლის პრაქტიკულ ნაწილში წარმოდგენილია ჩემს მიერ შესრულებული საკონცერტო ჩანაწერები, ხოლო წერით კომენტარებში განხილულია ვოკალური ციკლების – მანუელ დე ფალიას „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ და სულხან ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ – საშემსრულებლო ასპექტები კონცერტმასტერის პოზიციიდან.

ზოგადად, როგორც ქართული, ასევე ესპანური ვოკალური ციკლების საშემსრულებლო ინტერპრეტაციის პრობლემებზე სამეცნიერო ლიტერატურა ქართულ ენაზე არ გაგვაჩნია. შესაბამისად, არც მათი ანალიზი ყოფილა თანმიმდევრული კვლევის საგანი.

ამოცანის განსახორციელებლად გამოვიყენე უკვე არსებული წყაროები კამერულ-ვოკალური ჟანრის შესახებ, კომპოზიტორთა შემოქმედებისა და საკომპოზიტორო ხელწერის ნიშან-მახასიათებლების ამსახველი სტატიები და პირადი მიმოწერა. ასევე მასალა ესპანური და ქართული მუსიკალური ფოლკლორული ნიმუშებისა და მათი საშემსრულებლო პრინციპების დახასიათებები.

კომპოზიციისა და დრამატურგიის საკითხების ანალიზისას კვლევის მეთოდოლოგიურ საფუძვლად გამოყენებულია თეორიული ტიპის ნაშრომები, ნაწარმოებების ფორმისა და შესრულების საკითხებზე – სხვადასხვა კრებულები და ზოგადი ხასიათის ლიტერატურა. გარდა აღნიშნული მასალებისა, გამოყენებულ იქნა აუდიო-ვიდეო ჩანაწერები.

აღნიშნული ვოკალური ციკლების კვლევა-ანალიზი **აქტუალური** უნდა იყოს ამ ჟანრის შემსრულებლებისთვის და ვფიქრობ, მნიშვნელოვნად დაეხმარება მათ არამხოლოდ საკუთარი მუსიკალურ-საშემსრულებლო ხედვის ჩამოყალიბებაში, არამედ კომპოზიტორის მიერ ეროვნულ მუსიკალურ ტრადიციებზე დაფუძნებული ჩანაფიქრის სწორად გაგებასა და ნაწარმოების შესრულების სწორ ინტერპრეტაციაში.

ნაშრომის მეცნიერული **სიახლე** და **ღირებულება** გახლავთ ის, რომ ორივე ვოკალური ციკლი - პირველად არის განხილული ხალხურ მუსიკასთან დამოკიდებულების ჭრილში; ამ კუთხით, პირველად ხდება ციკლის ინტერპრეტაციის

საკითხების შესწავლა არამხოლოდ ქართულენოვან ნაშრომებში, არამედ ჩვენთვის ხელმისაწვდომ უცხოურ სამეცნიერო ლიტერატურაშიც.

ეს არის პირველი კვლევა, რომელშიც თანმიმდევრულად არის შესწავლილი ვოკალური ციკლების საშემსრულებლო ასპექტები მუსიკალურ ფოლკლორთან მიმართებაში და გათვალისწინებულია ხალხური შემსრულებლობისათვის დამახასიათებელი პრინციპები პროფესიულ მუსიკაში. საკუთარ გამოცდილებაზე დაყრდნობით კი მოწოდებულია საშემსრულებლო რჩევები და რეკომენდაციები.

სადისერტაციო შრომის შედეგები შეიძლება გათვალისწინებული იქნას როგორც სასწავლო-სალექციო კურსში, ისე შემსრულებლების პრაქტიკულ საქმიანობასა და მუსიკოლოგიურ კვლევით საქმიანობაში.

ძირითადი საძიებო სიტყვები: კამერულ-ვოკალური ციკლი; საშემსრულებლო ინტერპრეტაცია; ტრადიციული მუსიკა; კანტე-ხონდო; მთის ფოლკლორი.

Abstract

Abstract The dissertation is a portfolio of interpretations of my own performances with written commentaries. The practical part of the portfolio consists of the recordings of concert repertoire, performed during my studies at the University, and the written comments discuss various performance aspects of two vocal cycles – "Seven Spanish Folk Songs" by Manuel de Falla and "From Georgian Folk Poetry" by Sulxan - Nasidze from the viewpoint of an accompanist.

In general, there is no Georgian-language scientific literature on the problems of performance interpretations of these two cycles. Consequently, none of them has been the subject of any consistent research.

To accomplish the task, I used existing sources on vocal chamber music in general and on Falla's and Nasidze's chamber vocal cycles in particular, the articles dealing with the peculiarities of the composers' creativity and composing style, and their personal correspondence; as well as the characteristics of Spanish and Georgian folk music and the principles of their performance.

Theoretical works by various authors are used as a methodological basis for the analysis of the composition and dramaturgy issues, various collections and general literature – for the issues of form and performance of the works. In addition to the above materials, audio-video recordings of different performances of the two compositions have also been analysed.

The research and analysis of these vocal cycles should be relevant for the performers of these works, which, in my opinion, will significantly assist them not only in the formation of their own artistic vision and well-informed interpretation of the work, but also in understanding the composers' intentions, based on national musical traditions.

The scientific novelty and value of the work lies in the fact that it is for the first time that both vocal cycles are considered in terms of their relation to folk music. From this standpoint, for the first time, the issues of artistic interpretation of these works are explored not only in Georgian-language, but also in foreign scientific literature.

This is the first research to consistently study performance aspects of the two vocal cycles in relation to folk music, and to take into account the principles characteristic of folk performance in professional music. A number of performance tips and recommendations are provided based on my own experience as an accompanist.

The results of the portfolios may be relevant for use in practical work of performers, in musicological research and as an educational resource.

Keywords: vocal chamber cycle; performance interpretation; traditional music; cante jondo; mountain folklore.

მადლობა

უდიდეს მადლობას ვუხდით ჩემს სამეცნიერო ხელმძღვანელს – მუსიკოლოგს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს, ვ.სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს ქალბატონ მარინა ქავთარაძეს, მაღალი რანგის პროფესიონალსა და დიდსულოვან ადამიანს, სწორედ მისი დამსახურებაა ილიას უნივერსიტეტში ჩემი სწავლის ბედნიერება.

გულითად მადლობას ვუხდით ილიას უნივერსიტეტის პროფესორს ქალბატონ ნინო აბაკელიას, ხელმძღვანელობაზე მისმა თანხმობამ და თანადგომამ განსაზღვრა ჩემი ილიაუნში სწავლის გაგრძელების შესაძლებლობა.

ძალიან ვემადლიერები ჩემს სამეცნიერო ხელმძღვანელს ქალბატონ ქეთევან შენგელიას, სამუსიკო ხელოვნების სადოქტორო პროგრამაზე ჩემი სწავლის მოკლე პერიოდის შედეგიანად წარმართვისათვის, მისი კეთილშობილებისა და ზრუნვისთვის.

ქალბატონ მარინა ადამიას უამრავი მადლობა, მისი სიკეთისთვის, ძალისხმევისა და თანადგომისთვის. ყოველი დაბრკოლების დროს გართულების გარეშე, სტუდენტზე ზრუნვით განპირობებული გადაწყვეტილებების მიღებისათვის.

მადლობა ბატონ თამაზ გაბისონიას მისი განსაკუთრებულობისთვის.

განუსაზღვრელი მადლობა ილიას უნივერსიტეტის დირექციას, მთელ გუნდს, მის თითოეულ, შემადგენელ რგოლს საქმისადმი პროფესიონალური დამოკიდებულებისათვის.

ქალბატონ ნინო დობორჯგინიძეს მხურვალე მადლობა ნდობისთვის; კეთილგანწყობისთვის; ემოციურად დაუვიწყარი და შთაბეჭდილებებით სავსე ლექციებისთვის.

განსაკუთრებული მადლობა ილიას უნივერსიტეტის თითოეულ პედაგოგს, ვისთანაც გავიარე სასწავლო კურსები: ქალბატონებს რუსუდან მირცხულავას, თინა მამაცაშვილს, ბატონებს ნოდარ ლადარიას, იური მღებრიშვილს, ნიკა მაღლაფერიძეს. მათთან მიღებული ცოდნა გარკვეულწილად აისახა ჩემს საქმიანობაზე.

ჩემს რეცენზენტებს უღრმესი მადლობა: საქართველოს დამსახურებულ არტისტს, საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატს, თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახ.

სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორს – ქალბატონ ნინო ქათამაძეს; მადრიდში მცხოვრებ და მოღვაწე, კატარინა გურსკას სახელობის უმაღლესი მუსიკალური განათლების ცენტრის პროფესორს, ფილოსოფიურ მეცნიერებათა დოქტორს ბატონ იური ანანიევს; ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორს, დოქტორს ქალბატონ მარინა ადამიას; თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის პედაგოგებს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს ქალბატონ ნათელა თავხელიძესა და ასოცირებულ პროფესორს, სამუსიკო ხელოვნების დოქტორ ნატალია ვოლჩენკოს.

მუდმივი თანადგომისა და სიყვარულისთვის განუსაზღვრელი მადლობა ფილოსოფიის დოქტორს, პროფესორ ლალი ზაქარაძეს - ქალბატონს, მეგობარს, რომელსაც თავდაუზოგავად და უანგაროდ შეუძლია სიკეთის კეთება.

ასევე დიდ მადლობას ვუხდით ჩემს კოლეგებს, მეგობრებს, შემსრულებლებს: ზ.ფალიაშვილის სახელობის ოპერის თეატრის სოლისტს ნიკოლოზ ლაგვილავას; თბილისის ვ.სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის ბაკალავრს ანა თეთრუაშვილს; მომღერლებს: გია გაბელაიას, ლარისა კოვალენკოს, ბონდო გოგიას, სვეტა ტატოევას, ირმა ქობულიას, ზაზა ხელაიას, თამაზ საგინაძეს; ჯ.კახიძის სახ.: სიმფონიური ორკესტრის მსახიობს დიმიტრი სტავრიანიდს. ქალბატონ ლალი ლეჟავას, ქეთევან მოქიას, ნათია რაზმაძისა და ქალბატონ ჟუჟუნა წერეთლის ოჯახებს მუდმივი თანადგომისთვის.

ასევე, ძალიან დიდ მადლობას ვუხდით გერმანიაში მოღვაწე ჩემს პედაგოგს, მეგობარს, უსაყვარლეს ადამიანს მუსიკოს-კონცერტმანისტერს ირინე გორგაძეს. რომელიც თავისი გამოცდილებითა და თანადგომით წლების განმავლობაში მამხნევებდა.

მადლობა ქალბატონ შორენა თავბერიძეს – რომელმაც ფასდაუდებელი დახმარება გამიწია ესპანურ კულტურაში ესპანური ანდაზების მნიშვნელობის და მათი აზრობრივი აგებულების გარკვევაში.

განსაკუთრებული მადლობა მადრიდის კონსერვატორიის პროფესორს, ქალბატონ ნინო კერესელიძეს, რომელმაც უანგარად გამომიგზავნა მნიშვნელოვანი მასალები.

ალ.ნიჭარაძის სახელობის N27-ე ხელოვნების სკოლის კოლექტივს განსაკუთრებული მადლობა პანდემიის დროს გამოჩენილი უდიდესი თანადგომისათვის.

ასევე, მადლობა ჩემს მეუღლეს, პორტფოლიოზე მუშაობის პროცესში განსაკუთრებული მზრუნველობისთვის.

ნაშრომს ვუძღვნი ჩემს დედას, რომელმაც მიუხედავად მისი ტრაგიკული, მძიმე ცხოვრებისა, მუდმივად ჩემზე ზრუნვით, თმენით, ხელშეწყობით და მუშაობისთვის შესაბამისი გარემოს შექმნით შემადღებინა აქამდე მოსვლა.

და ქალბატონ ლიანა გვენცაძეს, რომელსაც ახარებდა ჩემი პროფესიული წარმატებები და თავისი კეთილი ნებით ბევრი სირთულე დამამღვეინა, თუმცა თავად ვეღარ მოესწრო ამ ნაშრომის დასრულებას.

შესავალი	1
I თავი - XVII-XX საუკუნეების ესპანეთის პროფესიული მუსიკალური კულტურის მოკლე ისტორიული ექსკურსი	6
II თავი - მანუელ დე ფალია - ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ და ეროვნული ფოლკლორი	10
კანტე ხონდო	12
ტრადიციულობა და ვოკალური ციკლი	13
ეროვნული მუსიკა და ფალიას ნოვატორობა	22
III თავი - „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ სამემსრულებლო ასპექტები	30
„მავრიტანულ მოსასხამი“	33
„სეგიდილია“	36
„ასტურიანა“	39
„ხოტა“	42
„ნანა“	47
„კანსიონ“	50
„პოლო“	52
IV თავი - ვოკალური ციკლის ზოგადი სამემსრულებლო პრინციპები	54
ორფოეპია	54
სოლო ნაწილების შესრულების პრინციპი	54
პიანისტური უხერხულობები	55
კოდის სამემსრულებლო თავისებურება	56
დინამიკა	58
პედალი	61
სუნთქვა	62
ორნამენტები	62
ვოკალური ციკლის შესრულების ტრადიცია	63
ციკლის სამემსრულებლო ესთეტიკა	64

V თავი - სულხან ნასიძე, ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ და მთის ფოლკლორი	66
VI თავი - „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ (6 სიმღერა ბანისთვის ფორტეპიანოს თანხლებით) - კონცერტმანისტერის პოზიციიდან	69
„წუთისოფელი“	70
„აცა მოიცა მიწაო“	73
„გამხიარულდით სწორებო“	75
„იანგუნდისა წვიმამა“	79
„არის ერთი რიგი კაცი“	81
„რას ფიქრობ ნისლო“	83
VII თავი - ავტორი და შემსრულებლები	85
დასკვნა	88
ბიბლიოგრაფია	95

დანართი

1. მანუელ დე ფალიას ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ - ტექსტები ქართული თარგმანით;
2. „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ - სანოტო მასალა;
3. „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ - სანოტო მასალა;
4. სულხან ნასიძის ვოკალური ციკლის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ პოეტური ტექსტები;
5. სულხან ნასიძის ვოკალური ციკლის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ პოეტური ტექსტების - ხალხურ პირველწყაროებთან შედარება;
6. სამი კონცერტის პროგრამა;
7. სამი კონცერტის ვიდეო ჩანაწერი **CD**.

შესავალი

წარმოდგენილი სადოქტორო ნაშრომი საშემსრულებლო მიმართულების საფორტეპიანო ხელოვნების პორტფოლიოა, რომელსაც თან ახლავს წერითი კომენტარები.

პორტფოლიოს პრაქტიკული ნაწილი მოიცავს ჩემს მიერ შესრულებულ 3 საკონცერტო ჩანაწერს¹.

მესამე კონცერტის ჩანაწერი, კერძოდ კი მანუელ დე ფალიას „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ და სულხან ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“, რომელიც ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის დარბაზში არის შესრულებული, ჩემი წერითი კომენტარების ძირითადი თემაა.

ვოკალური მუსიკა და კერძოდ სასიმღერო ჟანრი პროფესიული მუსიკის ყველაზე ხანგრძლივი ისტორიის მქონეა. თუმცა კონკრეტულად სასიმღერო ციკლი მე-18 საუკუნის ბოლოს გაჩნდა და განსაკუთრებით პოპულარული მე-19 საუკუნეში გახდა, რაც უდაოდ ავსტრო-გერმანელ რომანტიკოს კომპოზიტორთა დამსახურებაა.

ჩვენი ყურადღება ორივე ვოკალური ციკლისადმი მანუელ დე ფალიას „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერისა“ (1914) და სულხან ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ (1969) - რამდენიმე ფაქტორით იყო განპირობებული: მათი მაღალმხატვრული ღირებულებით, პოპულარობით, ასევე იმით, რომ აღნიშნული ციკლები ესპანურ და ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ხალხურ თემატიკაზე შექმნილი ამ ჟანრის პირველი ნიმუშებია.

მანუელ დე ფალიას „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ პოპულარულია არა მარტო მის სამშობლოში, არამედ მთელ ევროპაში. ხშირია ცალკეული ნომრების საკონცერტო შესრულებაც. არსებობს მისი მრავალგვარი ტრანსკრიფციები (ვიოლინოს, გიტარის და სხვა საკრავების თანხლებით), მათ შორის საორკესტროც (ლუჩანო ბერიოსა და ერნესტო ჰალფტერის).

სულხან ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ კი კლასიკადაა აღიარებული, და ქართულ პროფესიულ მუსიკალურ სივრცეში კარგად ნაცნობი ვოკალური ციკლია.

¹ სამივე კონცერტის სრული პროგრამა დანართის სახით ახლავს პორტფოლიოს.

თუმცა გარკვეული მიზეზების გამო მთლიანი ვოკალური ციკლის გაჟღერება ვერ ხერხდება.

გადავწყვიტე შემესწავლა აღნიშნული ვოკალური ციკლები როგორც მუსიკოს-შემსრულებელს და გამეჟღერებინა საკონცერტო გამოსვლით. ხოლო ციკლის შესრულებისას წარმოქმნილი საშემსრულებლო სირთულეების ანალიზი გადმომეცა წინამდებარე ნაშრომის სახით.

ესპანური ვოკალური ციკლის ხალხურმა პოეტურმა ტექსტებმა და მათმა მუსიკალურმა თავისებურებებმა განაპირობა ხშირად არაერთგვაროვანი და განსხვავებული საშემსრულებლო ინტერპრეტაციები². ქართულ ვოკალურ ციკლს კი, ახასიათებს რთულად დასაძლევ ვოკალურ-საშემსრულებლო პრობლემები.

რადგანაც ორივე კომპოზიტორის ვოკალური ციკლის სიმღერებში მთელი სისრულით აღიბეჭდა ტრადიციული მუსიკის თავისებურებები, ხასიათი, ემოციური წყობა და სტილური ნიშან-თვისებები, გადავწყვიტეთ როგორც მანუელ დე ფალიას ასევე სულხან ნასიძის შემთხვევაში, ესპანური და ქართული ხალხური მუსიკისა და პოეზიის შესაბამისი ნიმუშების შესწავლითა და ანალიზის ქრილში დაგვენახა საშემსრულებლო პრობლემატიკის თავისებურებები.

ამიტომაც ნაშრომში განვიხილავთ ეროვნულ წყაროებთან მიმართებით ვოკალური ციკლების ხალხური ტექსტების, მუსიკალური ენისა და ფორმის, რიტმის, დინამიკის, მუსიკალური „ორნამენტიკის“, ტემპის საკითხების, არტიკულაციის, ანსამბლურობის სირთულეების და სხვა მუსიკალური პარამეტრების ჟანრულ, მხატვრულ-სახეობრივ და სემანტიკურ მხარეს.

სწორედ ამიტომ, პორტფოლიოს პრობლემატიკა განისაზღვრა ვოკალური ციკლის „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ ფოლკლორთან, მისი საშემსრულებლო ასპექტის ტრადიციულობასა და საკომპოზიტორო ნოვატორობასთან მიმართებით კვლევაში. ხოლო ქართული ციკლის სტილისტიკის და მისი ფოლკლორთან დამოკიდებულების გასარკვევად მნიშვნელოვანი იყო გავცნობოდით სულხან ნასიძის საკომპოზიტორო თავისებურებებს; მის

² ცნობილია, რომ ფალიას თანამედროვეთა მიერ შესრულებული ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“, ხშირად კომპოზიტორის მიერ უკმაყოფილების საფუძველი გამხდარა. არ მოსწონდა შემსრულებლების მიერ ციკლის გადაჭარბებული ემოციით გაჟღერება, ტექსტებისადმი ზედაპირული დამოკიდებულება და თავიანთი ვირტუოზული შესაძლებლობების დემონსტრირება.

დამოკიდებულებას ფოლკლორისადმი და უშუალოდ კომპოზიტორის პიროვნულ მახასიათებლებს.

შესაბამისად კვლევის უმთავრეს ამოცანებს წარმოადგენს:

ესპანურ ციკლთან მიმართებაში:

1) XIX - XX საუკუნის მიჯნის ესპანური მუსიკალური კულტურის ზოგადი მიმოხილვა და მანუელ დე ფალიას შემოქმედების მნიშვნელობის განსაზღვრა ეროვნულ კულტურაში;

2) ესპანეთის ცალკეული რეგიონისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური ფოლკლორის თავისებურებების გარკვეული ასპექტების გაცნობა, მათი ციკლის სიმღერებთან და ფალიას საკომპოზიტორო სტილთან შედარების მიზნით;

3) ხალხური შემოქმედების უძველესი სტილის, კანტე ხონდოს თავისებურებების გამოვლინება ვოკალურ ციკლში;

4) კასტანიეტები და გიტარის სემანტიკის მნიშვნელობა ციკლის სიმღერების საფორტეპიანო პარტიის ინტერპრეტაციისას;

5) ვოკალური ციკლის სხვადასხვა შესრულებების აუდიო-ვიდეო ჩანაწერების შედარება - ინტერპრეტაციების ავთენტურობის თვალსაზრისით.

ქართული ვოკალური ციკლის შემთხვევაში:

1) 1960-იანელთა თაობის კომპოზიტორთა სტილური ძიებები - ქართული მუსიკალური კულტურის კონტექსტში;

2) სულხან ნასიძის შემოქმედების მნიშვნელობის განსაზღვრა ვოკალური ციკლის ჟანრში, წინამორბედ კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი სარომანსო და ვოკალური ციკლების კონტექსტში;

3) მთის ფოლკლორის როლი კომპოზიტორის შემოქმედებაში.

4) ვოკალური ციკლის სიტყვიერი ტექსტების შედარება ხალხურ პირველწყაროებთან;

ორივე ციკლის საშემსრულებლო პრობლემატიკასთან მიმართებაში:

1) ვოკალური ციკლების აგებულება და შემსრულებლობის თავისებურებები;

2) მუსიკალური ქარგის სწორად წაკითხვა- ინტეპრეტაცია; სიტყვიერი ტექსტი - მუსიკალური შტრიხები - არტიკულაცია;

3) ანსამბლური ჟღერადობა; დინამიკური ბალანსი;

4) რიტმისა და მეტრის ცვალებადობა და მათთან დაკავშირებული მუსიკალური ამოცანები;

5) ფრაზირებისა და ინტონირების პრობლემები; მომღერლის მიერ სუნთქვის ფლობის საკითხები;

6) პედალიზაცია;

7) ვოკალური ციკლების ავტორთა შემსრულებლობასთან დაკავშირებული მოსაზრებები.

კვლევა ემყარება შემდეგ მეთოდებს:

- აღწერით მეთოდს, რომლის საშუალებითაც ვახორციელებ განსახილველი მასალის ცალკეულ კომპონენტებად დაშლას და მათი თავისებურებების განხილვას;
- ისტორიულ - ტიპოლოგიური მეთოდი გამოყენებულია მონაკვეთებში, რომელიც ისტორიული მოვლენების და მათი კავშირების მიმოხილვას ეთმობა;
- კომპარატიული მეთოდი, მუსიკალური მასალის სხვადასხვა პარამეტრების, ისე როგორც ამ ორი ციკლის ერთმანეთთან შედარების საშუალებას გვაძლევს;
- სპეციფიკური მეთოდებიდან ვიყენებ მუსიკალურ-თეორიულ და საშემსრულებლო ანალიზის მეთოდს;
- აქსეოლოგიური მეთოდი - გამოყენებულია მოვლენების და ფაქტების შეფასებისთვის.

ამასთანავე საკუთარი საშემსრულებლო გამოცდილებაზე დაყრდნობით მოწოდებულია საშემსრულებლო რჩევები და რეკომენდაციები, რომლებიც ერთმნიშვნელოვნად ითვალისწინებს პროფესიულ მუსიკაში ესპანური და ქართული ხალხური მუსიკალური შემსრულებლობისთვის დამახასიათებელ პრინციპებს.

მეთოდოლოგიური ბაზა მანუელ დე ფალიას „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ კვლევისთვის შეგვიქმნა სხვადასხვა სამეცნიერო ნაშრომებმა და სტატიებმა. განსაკუთრებით გამოყოფილი რამდენიმეს:

ჩემთვის უმნიშვნელოვანესი გახლდათ თავად მანუელ დე ფალიას მოსაზრებები ესპანური მუსიკისა და მისი შემსრულებლობის საკითხებთან მიმართებაში: აგრეთვე ფედერიკო გარსია ლორკა, რომელიც ეროვნული კულტურის, მისი წარსულისა და აწმყოს შესანიშნავი მცოდნეა. საშემსრულებლო საკითხებთან მიმართებაში შეუდარებელია ჯერალდ მურის წიგნი, რომელსაც ზოგადად საკონცერტმაისტერო შემსრულებლობის პრინციპების თეორიულ ანალიზში ვემყარები.

სულხან ნასიძის შემოქმედება და აღნიშნული ვოკალური ციკლი შესწავლილია ქართველი მუსიკოლოგების მიერ ჟანრის ევოლუციის კონტექსტში. **მეთოდოლოგიური ბაზა** აღნიშნული კვლევისათვის შეგვიქმნა სამეცნიერო ნაშრომებმა, რომლებშიც ერთმნიშვნელოვნად ჩანს კომპოზიტორის დამსახურება ქართული კულტურის ისტორიაში; ამას დაემატა წიგნები, სტატიები, რომლებშიც კომპოზიტორის მიერ შექმნილი მუსიკალური თხზულებები არის გაანალიზებული იდეურ–მხატვრული თვალსაზრისით; მთის ფოლკლორი და ხალხური სიმღერები; ფასდაუდებელი სამსახური გამიწია ხელოვნებათმცოდნე რუსუდან ქუთათელაძის წიგნმა, რომელიც ეძღვნება სულხან ნასიძის ცხოვრებასა და შემოქმედებას, თანდართული ინტერვიუებით, სადაც თვალსაჩინო ხდება სულხან ნასიძის მსოფლმხედველობა და პიროვნული თავისებურებები.

საშემსრულებლო პორტფოლიოს თეორიული ნაწილი (კომენტარები) შეიძლება გათვალისწინებული იქნას როგორც შემსრულებლების პრაქტიკულ და შემოქმედებით კვლევით საქმიანობაში, ისე მუსიკოლოგიურ კვლევებსა და სასწავლო-სალექციო კურსში.

I თავი

XVII-XX საუკუნეების ესპანეთის პროფესიული მუსიკის მოკლე ისტორიული ექსკურსი

XVII-XVIII საუკუნეების ესპანეთში, ისევე როგორც მთელ დასავლეთ ევროპაში, იტალიური მუსიკალური ზეგავლენები დომინირებდა. თუმცა იტალიურ ოპერასთან ერთად პოპულარობით სარგებლობდა ეროვნული მუსიკალურ-დრამატული ჟანრებიც, მაგალითად სარსუელა³ და ტონადილია⁴.

ესპანური მუსიკალური დიალექტების სიმრავლე განაპირობებს განსაკუთრებულად მდიდარ და თვითმყოფად ეროვნულ მუსიკალურ კულტურას. ამ რეგიონული კულტურების ევოლუციის პროცესში, თანდათან გაიზარდა მათი ურთიერთზემოქმედება და მოხდა მთელი ესპანური მუსიკალური კულტურის საერთო თვისებების ფორმირება ეროვნულ პროფესიულ მუსიკაში.

ესპანური მუსიკა მსოფლიოს მსმენელთათვის განსაკუთრებულად მიმზიდველი არაბული, ბიზანტიური და ბოშური მუსიკის ადგილობრივთან ეგზოტიკური სინთეზის გამო აღმოჩნდა. ევროპული და აღმოსავლური მუსიკის თვისებების შერწყმამ განუმეორებელი ხიბლი შესძინა მას. ეს პირველ რიგში მის კილო-წყობაში, მელოდიის განსაკუთრებულ ექსპრესიულობაში, მელიზმების სიუხვეში, ქრომატიულ სვლებში, გადიდებულ ინტერვალებს, დაძაბულ რიტმებსა და რუბატოებში გამოვლინდა. იმპროვიზირებულ ინსტრუმენტულ თანხლებას (გიტარა, კასტანიეტები) ემატება ხმით შესრულების სპეციფიკური მანერა, ცეკვის გამომსახველი პლასტიკა და სიმღერების პოეტური ტექსტები, რომლებისთვისაც განსაკუთრებით დამახასიათებელია სიყვარულის და სიკვდილის, მოვალეობისა და მონანიების თემები.

³ სარსუელას ჟანრი - XVII საუკუნის პირველ ნახევარში ჩამოყალიბდა. დაფუძნებულია სასაუბრო დიალოგისა და უმეტესად ხალხურ-სასიმღერო, ან საცეკვაო ხასიათის მუსიკალური ნომრების თავისუფალ მონაცვლეობაზე. მუსიკალურ სცენიური მოქმედების განვითარების დროს არც თუ იშვიათად იყენებდნენ იმპროვიზაციის ხერხებს. სიუჟეტები მითოლოგიური, ლირიკული ან საგმირო-ისტორიულია.

⁴ სარსუელასაგან განსხვავებით, ესპანური მუსიკალური თეატრის მეორე ნაციონალური ჟანრი - ტონადილია მეტად დემოკრატიულია. ხშირად ხალხური სიმღერების კულტურული ფორმის წყობისაა.

ესპანური ხალხური მუსიკის მომხიბვლელი ორიგინალურობის გამო, ის არაერთხელ ყოფილა შთაგონების წყარო სხვა ქვეყნების კომპოზიტორებისთვის. მაგ.: მ.გლინკას სიმფონიური უვერტიურები: „არაგონული ხოტა“⁵ და „ღამე მადრიდში“; ფ.ლისტის „ესპანური რაფსოდია“⁷, ჟ.ბიზეს „კარმენი“⁸, ნ.რიმსკი-კორსაკოვის „ესპანური კაპრიჩიო“⁹, კ.დებიუსის, მ.რაველისა და ე.ლალოს ესპანურ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები...

XIX-XX საუკუნეების მიჯნაზე (Fin de siecle)¹⁰ - ესპანური ხელოვნება ხასიათდება ინტენსიური მხატვრულ-ესთეტიკური ძიებების პერიოდით, რაც XX საუკუნის ესპანურ ლიტერატურაში, პოეზიაში, დრამატურგიაში, მხატვრობასა და მუსიკაში მაღალი მიღწევებით გვირგვინდება: ლიტერატურაში - მიგელ დე უნამუნოს და ხოსე ორტეგა ი გასეტის; პოეზიაში - ანტონიო მაჩადოს, რაფაელ ალბერტის, ფედერიკო გარსია ლორკას; მხატვრობაში კი, პაბლო პიკასოს, სალვადორ დალის, ხოსე მარია სერტის და ჟოან მიროს ბრწყინვალე შემოქმედების სახით.

ესპანელ მუსიკოსებსა და ფრანგულ კულტურას შორის არსებული კავშირები ამ დროიდან მჭიდრო და მყარ ხასიათს იძენს. ბევრი ესპანელი კომპოზიტორისთვის (ისააკ ალბენისის, ენრიკო გრანადოსის, მანუელ დე ფალიას, ხოაკინ ტურინას, ფედერიკო მომპუსა და სხვათათვის), საფრანგეთი და კერძოდ კი, პარიზი ის ადგილი იყო, სადაც ისწრაფვოდნენ მიეღოთ განათლება, ეცხოვრათ და აქტიური მონაწილეობა მიეღოთ მის შემოქმედებით ცხოვრებაში. ყოველივე ეს ძალიან მნიშვნელოვანი იყო როგორც ესპანური კულტურისა და მუსიკის მიმართ დაინტერესებისა და საერთაშორისო ავტორიტეტის გამყარების მიზნით, ასევე ესპანეთში ახალი ევროპული მუსიკის ტენდენციების შემოსვლით.

⁵ ესპანური უვერტიურა N1 „ბრწყინვალე კაპრიჩიო არაგონული ხოტის თემაზე“ მ.გლინკა (1845).

⁶ ესპანური უვერტიურა N2 „მადრიდის ზაფხულის ღამეების მოგონება“ მ.გლინკა (1856).

⁷ ფ.ლისტის „ესპანური რაფსოდია“ (1863). დაწერილია უდიდესი ოსტატობით და ვირტუოზული ბრწყინვალეობით, რაც მის პიანისტურ მიღწევებს ამჟღავნებს.

⁸ ოპერა „კარმენი“ დაიწერა (1874).

⁹ „ესპანური კაპრიჩიო“ (1887).

¹⁰ საუკუნის დასასრული-19-20 საუკუნის მიჯნაზე ევროპულ კულტურაში მიმდინარე პროცესების აღმნიშვნელი ფრანგული ტერმინი.

XX საუკუნის ბოლოს, გამოჩენილმა კომპოზიტორმა, მეცნიერმა და პედაგოგმა ფელიპე პედრელიმ¹¹ საფუძველი ჩაუყარა მოძრაობას – „რენასიმენტო“ („აღორძინება“), ხოლო მისმა მოსწავლეებმა – ისააკ ალბენისმა, ენრიკე გრანადოსმა და მანუელ დე ფალიამ თავიანთი მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული ხელოვნებით ესპანური პროფესიული მუსიკის მსოფლიო აღიარება მოიპოვეს.

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე, სხვადასხვა მიმდინარეობების გავლენის შედეგად, მათ შორის ნეოფოლკლორიზმისა და განსაკუთრებით კი, ფრანგული იმპრესიონიზმისა, ესპანურმა პროფესიულმა მუსიკალურმა კულტურამ აღორძინება შეძლო.

მანუელ დე ფალიამ თავის შემოქმედებაში ესპანური ფოლკლორის მრავალფეროვან ჟანრულ ნიმუშებს, მათ შორის სამხრეთესპანურ სასიმღერო-ინსტრუმენტულ „კანტე ხონდოს“ ახალი სიცოცხლე შესძინა¹².

მანუელ დე ფალიას შემოქმედებით ბიოგრაფიაში პარიზულ პერიოდს (1907 – 1914) უმნიშვნელოვანესი ადგილი უკავია, რამაც პირველ რიგში ფრანგული იმპრესიონიზმისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხების გამოყენებაში ჰპოვა ასახვა. ეს დაეხმარა კომპოზიტორს გათავისუფლებულიყო რომანტიზმის ესთეტიკური პრინციპებისგანაც¹³.

ამავდროულად მანუელ დე ფალია აგრძელებს ესპანური მუსიკალური ფოლკლორის შესწავლას. იგი ძალზე მკაცრი და მომთხოვნი იყო საკუთარი თავის მიმართ. ხანგრძლივად, დიდი რუდუნებით მუშაობდა თითოეულ ნაწარმოებზე, ხვეწდა და სრულყოფდა თითოეულ ტაქტს. ხშირად უბრუნდებოდა და გადაამუშავებდა ხოლმე უკვე დასრულებულ თხზულებას. ამიტომაც, რომ მანუელ დე ფალიას მუსიკალური მემკვიდრეობა რაოდენობრივად მცირერიცხოვანია, თუმცა ჟანრულად მეტად მრავალფეროვანი და მთლიანობაში მაღალი მხატვრული დონით გამოირჩევა. ის თვალსაჩინო ადგილს იკავებს როგორც ეროვნულ კულტურაში, ისე მსოფლიო ხელოვნების საგანძურში.

¹¹ ფელიპე პედრელი (1841-1922) - ესპანური ნაციონალური კულტურის აღორძინების „რენასიმენტოს“ იდეური ხელმძღვანელი, ორგანიზატორი და ფალიას პედაგოგი.

¹² კომპოზიტორის დამსახურება მშობლიური კულტურის წინაშე იმაშიც მდგომარეობს, რომ მან ეროვნულ პროფესიულ მუსიკაში სარსუელა და ხოტა დაამკვიდრა.

¹³ შოპენის და სალონური მუსიკის გავლენა - რაც გამოიხატა ფალიას შემოქმედებაში ბგერის, ტემბრის, რიტმის, ჰარმონიის, ფაქტურის მიმართ ახალ მიდგომაში.

XX საუკუნეში ესპანური მუსიკალური აღორძინების ლიდერმა - მანუელ დე ფალიამ, შექმნა ესპანური ოპერისა და ბალეტის კლასიკური ნიმუშები; სიმფონიური ნაწარმოებები, რომელთაგან მსოფლიო აღიარება მოიპოვა სიმფონიურმა სუიტამ ფორტეპიანოსა და ორკესტრისათვის - „ღამეები ესპანეთის ბაღებში“; მან ასევე ხელი შეუწყო ესპანური კამერული მუსიკის განვითარებას. კომპოზიტორის საფორტეპიანო და ვოკალური კომპოზიციები გამოირჩევა მდიდარი ემოციური პალიტრით და დეტალების ჭეშმარიტად იუველირული დახვეწილობით. მანუელ დე ფალიამ ახალი დროის უდიდესი ესპანელი კომპოზიტორის სახელი მოიხვეჭა. მისმა საუკეთესო თხზულებებმა ფართო პოპულარობა მოიპოვა და XX ასწლეულის კლასიკური მუსიკის ოქროს ფონდში დაიმკვიდრა ადგილი.

მანუელ დე ფალიას მნიშვნელობამ და შემოქმედებითმა მასშტაბმა, თანამედროვე და მომდევნო თაობის კომპოზიტორთა შემოქმედებაზე არსებითი გავლენა და მათი შემოქმედების სტიმულირება მოახდინა. სიცოცხლეშივე მისი ესთეტიკური პრინციპები ესპანეთში ერთგვარ ეტალონად აღიქმებოდა. შემდეგი თაობის პრაქტიკულად ყველა ესპანელი კონპოზიტორი: კონრადო დელ კამპო, ხულიო გომეს და ოსკარ ესპლა – 60-იანი წლების დასაწყისამდე ფალიას შემოქმედებით იდეებზე იყო ორიენტირებული.

II თავი
მანუელ დე ფალია
ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“
ეროვნული მუსიკალური ფოლკლორი

ფალიას ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“, პარიზში ცხოვრების დროს, შემოქმედებითი სტილის სიმწიფის პერიოდში არის შექმნილი (1914 წელი). მასში ორგანულადაა შერწყმული თანამედროვე დასავლეთ-ევროპული მუსიკალური ტენდენციები¹⁴ და ეროვნული ესპანური ფოლკლორული ტრადიციები.

„- ერი, ხალხი განსაზღვრავს მუსიკის ელემენტების საფუძვლებს და შთაგონების წყაროდ გვევლინება. მე ვარ წინააღმდეგი მუსიკის, რომელიც ნატურალურ ფოლკლორულ მასალაზეა დაფუძნებული. პირიქით, მიმაჩნია რომ უნდა გამომდინარეობდე ბუნებრივი წყაროებიდან, ჟღერადობა და რიტმი გამოიყენო არა მათი გარეგნული გამოვლინებით, არამედ ჩაწვდე მათ არსს. რაც შეეხება ანდალუზიის ხალხურ მუსიკას, საჭიროა მის სიღრმეებში ჩაწვდომა, რათა ის არ დაამსგავსო კარიკატურას“ (Falla 1979, 79). - ის მოუწოდებს არა ხალხური სიმღერების უცვლელი სახით გამოყენებისაკენ, არამედ მათთვის ჩვეული კილო-ინტონაციური და რიტმული კანონზომიერებების შემოქმედებითი გარდასახვისაკენ – „როგორი მშვენიერიც არ უნდა იყოს წარმავალი წლების ქმნილებები, ხელოვნების პროგრესი უწყვეტია“ (Falla 1979, 50).

ფალიას მიერ სწორედ ამ პრინციპების გათვალისწინებითა და ფოლკლორისადმი ამგვარი დამოკიდებულებით შეიქმნა ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“, რომელიც გამოირჩევა: ინდივიდუალური საკომპოზიტორო ხელწერით, ფოლკლორული თემების დამუშავებისადმი მიდგომის სიახლით, დახვეწილი კილო-ჰარმონიული შეგრძნებით, ინსტრუმენტული ხერხების გამომსახველობის მდიდარი გამომგონებლობით, რომელიც ხშირ შემთხვევაში განპირობებულია გიტარისებური მუზიციურების ტექნიკით.

¹⁴ იმპრესიონიზმი და ნეოფოლკლორიზმი.

თუ შევადარებთ ფალიას საკომპოზიტორო მიდგომას ო.დერევიანჩენკოს მიერ წარმოდგენილ, მუსიკალურ პრაქტიკაში ნეოფოლკლორისტული გარდასახვის სტილისტიკურ კლასიფიკაციას¹⁵, ნათელი გახდება, რომ ის მეორე ტიპის კომპოზიტორებს განეკუთვნება.

1) ფოლკლორული აზროვნების სიღრმისეულ შრეებში წვდომა და მათი „განსხეულება მხატვრული მთელის სხვადასხვა დონეზე“;

2) XX საუკუნის მუსიკის ტექნიკურ-კომპოზიციური საშუალებებით ხალხური შემოქმედების მრავალრიცხოვანი ინტონაციური და ჟანრული ელემენტების ახლებურად გააზრება, „გათანამედროვეება“ და მათი ფართოდ გამოყენება;

3) ფოლკლორული ელემენტების ორგანულად ჩართვა ინდივიდუალურ-ავტორისეულ სტილისტიკურ სისტემაში (Деревянченко 2005, 15).

თუკი ფალიას თანამედროვეთა მიერ პროფესიულ მუსიკაში კულტივირებული იყო ანდალუზიური საცეკვაო-ყოფითი მუსიკის უპირატესად პოპულარული – ფლამენკოს სტილი¹⁶, ფალიამ ხალხური ხელოვნების ნაკლებად ცნობილი დიალექტური ფორმების და ესპანური „კანტე ხონდოს“ უძველესი ნიმუშების საფუძვლიანი შესწავლის შედეგად, შეძლო თანამედროვე იმპრესიონისტული ჰარმონიული და საორკესტრო ხერხების¹⁷ შერწყმა ნეოფოლკლორისტულ „არქაულ ხმოვანებასთან“¹⁸ (Нестьев 1988, 369).

ამ მხრივ, ფალიას შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი უკავია კამერულ-ვოკალური ჟანრის საუკეთესო ნიმუშს, ვოკალურ ციკლს ხმისა და ფორტეპიანოსთვის „შვიდ ესპანურ ხალხურ სიმღერა“, რომლის ხალხური მუსიკალური შემოქმედების პირველწყაროებთან შედარება ნათლად წარმოაჩენს ფალიას ფოლკლორისადმი დამოკიდებულების პრინციპებს - მათ შორის საშემსრულებლო დონეზეც.

¹⁵ Деревянченко Е. *Неофольклоризм в музыкальном искусстве: статистика и динамика развития в первой половине XX века*. Киев: Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского. 2005.

¹⁶ ყველაზე სრულად და მრავალფეროვნად, ალბენისის შემოქმედებაშია დამუშავებული ფლამენკოს სტილი

¹⁷ რაც სტილისტიკურად აახლოვებდა ფალიას დებიუსისა და რაველთან.

¹⁸ დამახასიათებელს სტრავინსკისა და ბარტოკისათვის.

კანტე ხონდო

მოკლედ მიმოვიხილავთ კანტე ხონდოს წარმომავლობასა და საშემსრულებლო თავისებურებებს, რადგანაც უშუალოდ მას მიუძღვნა ფალიამ ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“.

ფალია¹⁹ ესპანეთის უძველეს ფოლკლორულ პლასტს - კანტე ხონდოს - ხალხური მუსიკალური შემოქმედების თვითმყოფად გამოვლინებად თვლიდა და თანამედროვე პროფესიული ესპანური მუსიკის განახლების წყაროდ მიიჩნევდა. ამ უძველესი სასიმღერო კულტურის ტრადიციების აღორძინებისა და ფართო საზოგადოებრივი ყურადღების მისაქცევად, ფალიამ საკითხისადმი დამოკიდებულება გამოხატა ყველა შესაძლო საშუალებით²⁰.

1922 წლით დათარიღებულ გამოცემაში „სტატიები მუსიკასა და მუსიკოსებზე“ - ფალია საუბრობს **cante jondo**²¹-ს სტილის უძველეს წარმოშობაზე, მის მკაცრ, პირქუმ ხასიათსა და დრამატულ წყობაზე.

ფალია „კანტე ხონდოს“ ჯგუფის ტიპურ სიმღერად „ბოშურ სიგირიას“²² აღიარებდა და ძველებურ – ინდურისა და აღმოსავლეთის სხვა ხალხთა სიმღერებსა და „კანტე ხონდოს“ შორის მსგავსების ნიშნებს ხუთი პუნქტის სახით გამოყოფდა:

- 1) ძირითადად სექსტის საზღვრებში მოქცეული მელოდიის დიაპაზონი;
- 2) ერთი და იმავე ბგერის დაჟინებული გამეორება;

¹⁹ ფალია წარმოშობით ანდალუზიელი იყო.

²⁰ მუსიკალური თხზულებებით - ოპერა „ხანმოკლე სიცოცხლე“(1905-1913); საფორტეპიანო „ოთხი ესპანური პიესა“ (1906-1909 „არაგონესი“, „კუბანა“, „მონტანიესა“, „ანდალუზა“ - ალბენისს მიუძღვნა); სიმფონიური სუიტა ფორტეპიანოსა და ორკესტრისთვის „ღამეები ესპანეთის ბაღებში“ (3 ნაწილიანი, 1909-1915); ერთ მოქმედებიანი ბალეტი „ჯადოქრის სიყვარული“ გრეგორიო მარტინეს სიერას ლიბრეტოზე (1915) - ძველებური ანდალუზიური სიმღერა-ცეკვებისა და უძველესი ხალხური ბოშური პოვერიას მოტივებზე; საზოგადოებრივი საქმიანობით - გრანადაში ჩაატარა კონკურსი „კანტე ხონდოს ოსტატ შემსრულებელთათვის“ (1922). ფალიამ, გარსია ლორკამ და ანდრეს სეგოვიამ კანტე ხონდოს სტილის საუკეთესო შემსრულებლის პირველი პრემია მიანიჭეს 70 წლის მწყემს სერრანას. <http://guitarra-antiqua.km.ru>); ფალიამ კანტე ხონდოს მიუძღვნა სპეციალური კვლევითი ხასიათის ნარკვევი და ვოკალური ციკლი „ შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“.

²¹ კანტე ხონდო – პირდაპირი თარგმანით „ღრმა“ ან „სიღრმისეულ“ სიმღერას ნიშნავს. ის ანდალუზიის სასიმღერო საგანძურია.

²² სიგირია – ანდალუზიაში ჩამოყალიბდა. ესპანურ ენაზე დასახელების რამდენიმე ვარიანტი აქვს siguiriyas, siguiriyas gitanas, seguirillas. ყველაზე სენტიმენტალური, მწუხარე და ღრმა სასიმღერო სტილია, რომელსაც არ ახასიათებს თეატრალურობა და არტისტიზმი. ეს არის სიმღერები უნუგემო დარდსა და აუნაზღაურებელ დანაკარგზე. მიუხედავად მუსიკისათვის დამახასიათებელი ძალზედ თავისუფალი რიტმული სტრუქტურისა, გააჩნია თავისებური სასიმღერო ფორმა და წყობა.

3) მელოდიკის მდიდარი ორნამენტიკა;

4) შესრულებისას გამამხნეველი შემახილები, შეყვირება.

იქვე განმარტავს, რომ აღნიშნული მსგავსებები არ ნიშნავს სიგირიასა და მისი განშტოების სიმღერების აღმოსავლეთიდან გადმოტანას, არამედ მათთვის დამახასიათებელი თვისებების შეთვისებასა და შერწყმაზე მიუთითებს. „ – მიუხედავად იმისა, რომ ანდალუზიისთვის ტიპური სიმღერები, თავისი არსებითი ნიშნებით ემთხვევა გეოგრაფიულად დაშორებულ ხალხთა სიმღერებს, შინაგანი თავისებურებებითა და ნაციონალური ხასიათით ერთმნიშვნელოვნად გამორჩეული და თვითმყოფადია” (Christoforidis 2007, 233).

კანტე ხონდოს ქმნის ორი ადამიანი²³: გიტარისტი – ტაკაორი და სახალხო მომღერალი – კანტაორი (ასე უწოდებენ მათ ანდალუზიაში). გიტარის მონოტონური კვანძა რიტმის თანდათან გართულებასთან ერთად – მღელვარე დისონანსებით, წყვეტილი სინკოპირებული მელოდიითა და მოკლე სუნთქვაზე აგებული ფრაზებით, ეხმარებიან კანტაორს შექმნას განსაკუთრებული, ექსტაზთან მიახლოებული განწყობა. ტრადიციული ანდალუზიური შემახილი „Ay!” შესაძლებელია ტკივილის, ტირილის ან ოხვრის ამსახველი იყოს. ამიტომაც სიმღერის თითოეული მარცვალი მთლიან მუსიკალურ ფრაზად გარდაიქმნება, სიტყვა კი, ტრაგედიის აქტად წარმოსდგება” (Лорка 1965, 12-13).

ტრადიციულობა და ვოკალური ციკლი

„შვიდ ესპანურ ხალხურ სიმღერას” „კანტე ხონდოსთან“ ერთად საფუძვლად უდევს ესპანეთის სხვადასხვა კუთხის მუსიკალური ფოლკლორი. თითოეული სიმღერა განზოგადებულად წარმოაჩენს ეროვნული კულტურის ამა თუ იმ ტიპურ ფორმასა თუ ჟანრს. ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ამ ციკლით დე ფალიამ, შექმნა ესპანური ფოლკლორის თავისებური ანთოლოგია. ამ თვალსაზრისითაც „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა” მეტყველებს ციკლის შემეცნებით ფასეულობასა და უწინარეს ყოვლისა, ავტორის დიდ ნიჭსა და ოსტატობაზე.

²³ მიუხედავად იმისა, რომ სახელწოდება ამ სტილისა - კანტე ხონდო - მნიშვნეობდა მხოლოდ სიმღერის მღერად ხასიათზე, კანტე ხონდოს ხელოვნება დაკავშირებული იყო მუსიკალურ-საცეკვაო პრაქტიკასთანაც.

ამიტომაცაა, რომ ციკლის მუსიკა აღბეჭდილია მელოდიური მასალის იშვიათი გამომსახველობით, ესპანურ ეროვნული ფოლკლორისათვის დამახასიათებელი მეტრო-რიტმებით, ტემბრული პალიტრის მრავალფეროვნებითა და კილოური თვითმყოფადობით²⁴. მელოდიური მასალა ვირტუოზული ოსტატობით არის დამუშავებული. თითოეული სიმღერა გამოირჩევა დახვეწილი გემოვნებით.

სათაურის შესატყვისად, ციკლი შედგება შვიდი დამოუკიდებელი სიმღერისაგან: „მავრიტანული მოსასხამი“, „სეგიდილია“, „ასტურიანა“, „ხოტა“, „ნანა“, „კანსიონ“ („სიმღერა“) და „პოლო“. შვიდივე სიმღერა, განსხვავებული შინაარსის, განწყობის, ფორმისა და მოცულობისაა.

ესპანეთის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ნაციონალურ ტრადიციაში ცეკვისა და სიმღერის ერთიანობამ გამოკვეთა ესპანური საცეკვაო-მუსიკალური შემოქმედების ტიპური ნაციონალური თავისებურება: ფსიქოლოგიურად დატვირთული და ვიზუალურად თვალსაჩინო სახეები.

სიტყვა და მუსიკა აძლიერებს პოეტურ ზემოთაგონებასა და ცეკვის ემოციურ გამომსახველობას. თუმცა, არსებობს უფრო რთული, სპეციფიკური თავისებურებაც. კერძოდ, ესპანურ სიმღერა-ცეკვებში ცალკეულ გამომსახველ საშუალებებს შეუძლიათ როგორც გააძლიერონ და შეავსონ ერთმანეთი, ასევე დამოუკიდებელი როლიც კი ითამაშონ. გიტარა კი, არის ის ინსტრუმენტი, რომელიც ქმნის ასეთი სახის თავისებურებას.

ესპანური საცეკვაო მუსიკისთვის ხშირი მოვლენაა გიტარის აკომპანიმენტთან - მელოდიის კონტრასტული თანაფარდობა, რომელიც რამდენიმე მიზეზის გამო იქმნება: ერთ შემთხვევაში - როდესაც ფართო სუნთქვის მქონე მდორე და მოქნილ მელოდიას ეხამება თანხლების მოკლე და მკვეთრი რიტმული ფორმულები²⁵ (მაგ.: „მავრიტანული მოსასხამი“); ასევე, როდესაც ვოკალური პარტიის თავისუფალ რეჩიტაციას - გასდევს გიტარისებური აკომპანიმენტის აქტიური და ურყევი რიტმული ფონი (მაგ.: „კანსიონ“).

²⁴ მეტრული მრავალფეროვნება; უპირატესად სამწილადი ზომა; პოლირიტმია; ფრიგიული კილოს ხშირი გამოყენება; უხვი ორნამენტისა; საკრავებიდან: გიტარა, კასტანიეტები.

²⁵ მ.რაველის „ბოლერო“.

„მავრიტანული მოსასხამისა“ და „კანსიონისთვის“ დამახასიათებელი სიტყვის, მუსიკისა და რიტმის ურთიერთმიმართების თავისებურებები ფალიამ ესპანურ ფოლკლორში არსებული მსგავსი ტიპის ნიმუშებიდან გადმოიტანა, რომელთაც რ. გრუბერი „მრავალპლანიანს“ უწოდებს – „როდესაც მწუხარე-ნაღვლიან მონოტონური ხასიათის სასიმღერო მელოდიას ცოცხალი და მომხიბლავი რიტმის ცეკვა უკეთებს თანხლებას. სადაც სიმღერისა და ინსტრუმენტული თანხლების რიტმი, ერთი შეხედვით, არ არის თანხვედრითი და თითქოს წინააღმდეგობრივია, საბოლოოდ კი, ერწყმის ერთმანეთს, როგორც ერთიანი მხატვრული მთელი“ (Грубер 1965, 360).

მ.გლინკაც აღნიშნავდა ესპანური ცეკვების „მრავალპლასტურობას“. ის სევილიიდან წერდა: „საცეკვაო საღამოებზე, საუკეთესო ნაციონალური მომღერლები გააბამდნენ აღმოსავლურად, მაშინ, როდესაც მოცეკვავეები სხარტად ცეკვავდნენ და ჩანდა, რომ გესმოდა სამი სხვადასხვა რიტმი: სიმღერა მიდიოდა თავისად, გიტარა კიდევ ცალკე, ხოლო მოცეკვავე თითქოს მუსიკიდან განცალკევებულად ტაშს უკრავდა და აბაკუნებდა ფეხს“ (Глинка 1952, 260).

სიმღერა „სეგიდილია“ განსხვავებული სირთულით წარმოგვიდგება: ესპანური საცეკვაო მუსიკისთვის დამახასიათებელი მუსიკალური ფრაზების ვარიაციული განვითარების პრინციპით და ასევე ლამანჩის სეგიდილიასთვის ჩვეული სხვადასხვაგვარი სიტყვიერი ტექსტების კრებულით. ესპანურ მუსიკალურ ფოლკლორში მსგავსი სიმღერების თავისებური აგებულების საფუძველი კი, სოლეას²⁶ ტიპის სიმღერებია: სადაც სიმღერა, სხვადასხვა მელოდიების შინაარსობრივად დამოუკიდებელი სტროფების ნაკრებისაგან შედგება. „ამიტომ რთულია დასკვნის გაკეთება: რადგანაც მძიმე და ირონიულ სტროფებს შორის ნაკლებად სერიოზულიც გვხვდება“ (Caballero 1995,47). იგივეს აღწერს პრეჩიადოც: ლამანჩისეული სეგიდილიები გამორჩეულია სიტყვიერი ტექსტების სხვადასხვაგვარობით.

²⁶ „სოლეას“ სტილის სახელწოდება წარმოსდგება სიტყვისგან სოლედა – მარტობა. სოლეას, ესპანეთში არსებულ ყველა სიმღერის დედოფალსა და დედას ეძახიან. ბოშურ სიმღერებზე უფრო ძველებური, ანდალუზიური წარმოშობის სასიმღერო ფორმაა, რომელიც უდაოდ კანტე ხონდოს სტილს მიეკუთვნება, რადგანაც ძირითადად სერიოზული და მკაცრია, გამოხატავს მარტოხელა ადამიანის გრძნობებს, სევდას, ტკივილს და სასოწარკვეთასაც (რაც სიგირიასთვისაა ტიპური). თუმცა ზოგ შემთხვევებში – საზეიმო ხასიათსაც ატარებს. ასევე გვხვდება ზნეობრივი დატვირთვის სიმღერებიც, სოლეას სიმღერების თემატიკაა: ცხოვრებისეული ილუზიები, სიყვარული და სიკვდილი. გიტარა მთავარ როლს თამაშობს ამ სტილში. (www.flamenco.ru).

ცვალებადობები, როგორც არის ციკლის პირველ სიმღერაში „მავრიტანული მოსასხამი“ - ერთტაქტიანი 3/8 – 3/4 - 3/8 (N1-ტ.:35-37...)



და მეოთხეში „ხოტა“ - ნაწილების გამყოფი მეტრული ცვალებადობები 3/8 – 3/4 - 3/8 – 3/4 (N4-ტ.:1-34-60...).



ესპანურ მუსიკალურ ფოლკლორში არსებული თვისება - რიტმული იმპულსის გაზრდა სხვადასხვა დასარტყამი ინსტრუმენტების მიერ განხვავებული რიტმული სურათების ერთდროული შეხამებით²⁹, ანუ პოლირიტმიის საშუალებით - შესანიშნავადაა გამოყენებული ფალიას მიერ. ვოკალური ციკლის ყველა სიმღერა სწორედ რომ პოლირიტმიის პრინციპზეა აგებული.: უამრავია დუოლებისა და ტრიოლების; ტრიოლებისა და კვარტოლების სინკოპურ რიტმებთან თანხვედრითობა. „სეგიდილიაში“ კი, პოლირიტმიას კანტო ხონდოსთვის დამახასიათებელი ქრომატიზირებული სვლაც კი ემატება (N2-ტ.:3-7; 24-28...).



²⁹ კასტანიეტები, ბასკური ტამბური.

კასტანიეტები დასარტყამი ინსტრუმენტია, რომელიც ნებისმიერი სირთულის რიტმული სურათის შესრულების ფართო შესაძლებლობას ქმნიდა. როგორც ცნობილია, კასტანიეტები³⁰ – ემოციური ზეგავლენის გასაძლიერებელი ერთერთი ყველაზე უფრო მოსახერხებელი ინსტრუმენტია. ამ ინსტრუმენტის საშუალებით სრულდება უმრავლესი ესპანური ცეკვა-სიმღერა, ტრადიციულად სეგიდილიაც. კ.ჩაპეკი ესპანური მუსიკის შესრულების დროს, კასტანიეტზე მუზიციერების თავისებურებას ორი ძირითადი სტილით ახასიათებს: კლასიკურით³¹ და ხალხურით³². მათ შორის განსხვავება მდგომარეობს შესრულების მანერაში. სისწრაფეში და რეგისტრული სხვაობის ჟღერადობაში (Capek 1955,182-185).

კასტანიეტებზე შესრულების ორივე სტილის სპეციფიკიდან გამომდინარე, საგულისხმოა, რომ ვოკალური ციკლის ჩქარ სიმღერებში არსებული ხშირი პოლირიტმული, სინკოპირებული, პუნქტირული ნახაზი სწორედ კლასიკური, ხოლო ზომიერი ტემპის სიმღერები კი, შესაძლებელია კასტანიეტებზე შესრულების ხალხური სტილით იყოს ნაკარნახევი.

ძალზედ მრავალფეროვანია, ციკლის როგორც ვოკალური, ისე საფორტეპიანო პარტია, სადაც ევროპული კლასიკური მუსიკის ნიშნებთან ერთად, დიდი ადგილი ეთმობა, წმინდა ესპანური მუსიკის თავისებურებებს. „შვიდ ესპანურ სიმღერაში“, ისევე როგორც პარტიტურაში „ღამეები ესპანეთის ბალებში“, მანუელ და ფალია, ესპანური ხალხური მუსიკის თავისებურებებს განიხილავს იმპრესიონისტული თვალთახედვით³³ და ამით მუსიკალური ენის განსაკუთრებულ გამომსახველობას

³⁰ კასტანიეტები - დასარტყამი საკრავია, რომელიც წარმოადგენს თასმით შეკრულ ხის ან პლასტმასის ორ ნიჟარას. კასტანიეტების რიტმული თანხლებით სრულდება ესპანური, აგრეთვე იტალიური და ლათინურ-ამერიკული ხალხური სიმღერები და ცეკვები. გამოიყენება სიმფონიურ ორკესტრშიც (ხელოვნების ლექსიკონი <http://www.nplg.gov.ge>).

³¹კასტანიეტებზე შესრულების კლასიკური სტილი - კასტანიეტები (ორი ნახევართ) მაგრდება თითოეული ხელის დიდ თითზე თასმით: მარჯვენა ხელში - hembra, უფრო მკაფიო და მაღალი ჟღერადობისა, რომლის ზედაპირზე ოთხი თითის მოძრაობით გადმოიცემა ჩქარი რიტმი, ტრელები carretillas. ხოლო მარცხენაში კი - macho, რომლითაც ხდება რიტმის ერთეული ნოტებით გამოკვეთა (<http://www.flamenco.ru/articles/castanets>).

³² ხალხური სტილით შესრულებისას კი გამოიყენება დაბალ რეგისტრში მჟღერი დიდი ზომის კასტანიეტები, რომლებიც ერთდროულად რამდენიმე თითზე თასმებით მაგრდება, ხელის მტევნის მოძრაობით კი, კასტანიეტის ნახევრები ხელის გულს სცემს და ხმამაღალ წყვეტილ ხმოვანებას ქმნის (<http://www.flamenco.ru/articles/castanets>).

³³ ფალია აღფრთოვანებული იყო მისი უფროსი კოლეგის, დებიუსის პიროვნებითა და შემოქმედებით, ხშირად მიმართავდა რჩევისთვის, ასმენინებდა თავის ნაწარმოებებს და ანგარიშს უწევდა მის შენიშვნებს. თვით ფალია ფრანგული მუსიკის გავლენას აღიარებდა და თავად წერდა, რომ „სამი

აღწევს. ფალია, თავის ნაწარმოებებში თავშეკავებულია, მისი გამომხატველობა ლაკონიური და ზუსტია, რითაც უახლოვდება რაველის საკომპოზიტორო სტილს. ამ სიმღერებზე მუშაობის დროს, ფალიამ რაველის გამოცდილებას შეუთავსა ხალხური მუზიციურებისათვის დამახასიათებელი თავისებურებების ღრმა და დეტალური ცოდნა, რამაც შესაძლებლობა მისცა, ორიგინალური მიგნებებით გაემდიდრებინა სიმღერების საფორტეპიანო თანხლება (Pahissa 1954, 24-25).

ერთ-ერთი ასეთი მიგნება იყო გიტარის ჟღერადობა. ფალიას სტილის ერთ-ერთ არსებით ნიშანს წარმოადგენდა მუსიკის ტემბრული განახლება, რაც კომპოზიტორის მიერ ძველებური მუსიკალური ინსტრუმენტების, უმთავრესად კი პროფესიულ მუსიკაში ტრადიციული ესპანური ინსტრუმენტის - გიტარის სემანტიკის საშუალებით განხორციელდა. გიტარა ესპანეთში არ იყო მხოლოდ სუფთა რიტმულ-საცეკვაო საწყისის მატარებელი, როგორცაა მაგალითად კასტანიეტები. ფალია თვლიდა, რომ ესპანური მუსიკალური ფოლკლორისთვის ფასდაუდებელია გიტარაზე შესრულების პრაქტიკაში წარმოდგენილი რიტმული და ჰარმონიული სიმდიდრეც. „ესპანელი გიტარისტი ცეკვის აკომპანიატორობისას, იძლევა არა მხოლოდ რიტმულ ფორმულას, არამედ ის განაფენს მელოდიას მკაფიო ჰარმონიული ფერებით. ამ ფერების გარეშე კი, ძნელია ბოლომდე შეაფასო ესპანური საცეკვაო რიტმიკის გამომსახველობა” (Trend 1935, 31-41).

ვოკალური და ინსტრუმენტული საწყისების მჭიდრო კავშირზე სერვანტესიც მიუთითებდა „დონ კიხოტში”, რომ შემსრულებლის ხელში გიტარა თითქოს ლაპარაკობდა. ინსტრუმენტული მუზიციურების ეს „მოლაპარაკე” ხასიათი უძველეს ესპანურ ტრადიციას წარმოადგენს³⁴, რომელიც ფალიამ ოსტატურად გადმოიტანა ვოკალური ციკლების საფორტეპიანო პარტიაში.

მელოდიის” პირველი ორი სიმღერის განწყობამ აიძულა მიემართა ფრანგული მუსიკის გამომსახველი ხერხებისთვის. ასევე აღნიშნავდა ესპანური ფოლკლორის ზემოქმედებას არამარტო ფრანგულ, არამედ რუსულ პროფესიულ მუსიკაზეც.

³⁴ თუმცა, მკვლევარების მიერ აღწერილი ნიმუშებიდან ჩანს, რომ სახალხო გიტარული პრაქტიკა ესპანეთში არ იყო თანაბრად გავრცელებული: ზოგიერთ რეგიონში შედარებით ნაკლებად, ზოგში კი პირიქით - აყვავების ხანაში იმყოფებოდა. სხვადასხვა პროვინციაში ამ პრაქტიკას სხვადასხვა ტრადიცია გააჩნდა. მაგალითად, ბასკი არ იცეკვებდა გიტარის თანხლების ქვეშ; კატალონიელს კი, სერდანის შესასრულებლად სჭირდებოდა გოლუბე, მაშინ როდესაც არაგონასა და ლამანჩაში გიტარული თანხლება განუყოფელი ნაწილი იყო ხოტასა და სეგიდილიას შესრულებისას. ესპანეთის მთელ სამხრეთ ნაწილში კი, გიტარა ბატონობდა (Christoforidis 1998, 40-51).

ფალიამ ციკლის საფორტეპიანო თანხლების ჟღერადობა გაადიდრა XV – XVI საუკუნეებში უკვე არსებული ორი ტიპის – მავრიტანულისა და ლათინური (კასტილიური) გიტარებისთვის დამახასიათებელი საშემსრულებლო ხერხებით.

ვოკალური ციკლის საფორტეპიანო თანხლებაში ფალიასეული შემოქმედებითი გამოგონებლობით წარმოდგენილი გიტარისებური ჟღერადობა³⁵ განსაკუთრებულ კოლორიტს ქმნის ყველა სიმღერაში³⁶. „მავრიტანული მოსასხამისა“ და „ხოტას“ საფორტეპიანო შესავლიდანვე გვხდება გიტარაზე შესრულების მსგავსი ორი სახასიათო მანერა – 1) მელოდიური ფუნქციის მქონე პუნტადო - სიმღერის დაწყებამდე, ხშირად სოლო საფორტეპიანო ნაწილებში ერთხმიანი მელოდიის გაჟღერების სახით, რაც დამახასიათებელია მავრიტანული³⁷ გიტარისთვის; 2) ჰარმონიული ფუნქციის მატარებელი რასგეადო (ორი სახისა: აკორდული და სიმებზე თითების ჩამოკვრით – კასტილიური გიტარა).

ერთ-ერთი საინტერესო ნიმუშია „ასტურიანას“ გამომსახველ მელოდიასთან შეხამებული კოლორიტული თანხლებაც, რომელიც „ტრემოლირებული“ გიტარისებური ფაქტურის იმიტაციაა და განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს მას. „ტოკატური“ ხასიათის ჟღერადობა იქმნება „სეგიდილიაში“ და „პოლოში“; ტეხილი კი - „ნანაში“.

ესპანელი გიტარისტების ვარიაციული ტექნიკის ოსტატობაც ხომ სწორედ „ხოტასთან“ არის კავშირში. ეს თვისება არაერთმა კომპოზიტორმა შეამჩნია და შეაქმნევინა მათ ისეთი მუსიკალური შედეგები, როგორიცაა: გლინკას „არაგონული ხოტა“ და „ღამე მადრიდში“; ლისტის „ესპანური რაფსოდია“ – „ხოტას“ მელოდიის ვარიანტების ბრწყინვალე ტექნიკით გვხიბლავს; „ხოტას“ თემაზეა აგებული აგრეთვე რიმსკი-კორსაკოვის „ესპანური კაპრიჩიო“.

³⁵ როგორც ცნობილია, ფალია კარგი პიანისტი და ამასთანავე გიტარაზე შემსრულებელიც იყო. მის საფორტეპიანო ციკლში ხშირად გამოიყენება ხალხური ინსტრუმენტების მიმზამველი ჟღერადობა, განსაკუთრებით გიტარისა, რომელიც თავისებურ ეროვნულ კოლორიტს სძენს პიესების საფორტეპიანო ფაქტურას.

³⁶ აღსანიშნავია, რომ ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ გიტარაზე შესრულების ტრადიციაც არსებობს.

³⁷ პედრელი საავტორო წიგნში „Organografía musical Antigua Española“ გვამცნობს, რომ მავრიტანული გიტარა ასევე გამოიყენება ალჟირსა და მაროკოში სახელწოდებით „კიტრა“. მასზე უკრავენ ჩამოსაკრავით, სიმების წამოკვრით. კასტილიურზე კი პირიქით, ძველებური პუნტადოს სტილით. აქედან გამომდინარე, მავრიტანული გამოიყენება მელოდიურობისთვის (როგორც თანამედროვე ლიუტენ და ბანდურია), ხოლო ესპანურ-ლათინური გიტარა კი, ჰარმონიულად, რადგანაც რასგეადოს ხერხით შესაძლებელია გადმოიცეს მხოლოდ აკორდები, რომელსაც „ბარბაროსულსაც“ უწოდებენ.

ესპანეთში სიმღერა და ცხოვრება ერთმანეთთან შეთვისებულია არამარტო ხალხურ ყოფაში, არამედ ადამიანთა ცნობიერებაშიც და ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ „სიმღერა ესპანელისთვის – მეტყველების კიდევ ერთი საშუალებაა. ამიტომაცაა, რომ **ესპანურ სიმღერებში მელოდიას - სიტყვიერ ტექსტზე სრული ბატონობა ახასიათებს** – სიტყვიერი ტექსტი აქ მელოდიასა და რიტმს ექვემდებარება. ხშირად იმისათვის, რომ მელოდიის სტრუქტურა არ „დაზარალდეს“, სიტყვის დამარცვლა თანაბრობით კი არ ნაწილდება სანოტო ბგერებზე, არამედ პატარა გრძლიობის ბგერებზეც კი, დამარცვლასთან ერთად მიჯრით მთლიანი სიტყვების შესასრულებაც კი დასაშვებია. მომღერლისთვის აუცილებელია სწრაფ ტემპში მსგავსი მუსიკალური მონაკვეთების შესრულების დროს სიტყვები სწრაფად და გარკვევით წარმოთქვას.

ხალხურ ფოლკლორში დამკვიდრებულ, სიტყვისა და მუსიკის ასეთი დამოკიდებულების ტრადიციას, არც ფალა ლალატობს. მსგავსი ნიმუშებია სიმღერებში „სეგიდილია“ (N2-ტ.:12,44...)

Musical score for "Segidilia" (N2-ტ.:12,44...). The score consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "Cualquie . . . rue el te . . . / Que ce . . . lui qui pos . . .". The second system shows a piano accompaniment with the instruction "poco cresc." above it.

და „ხოტა“ (N7-ტ.:42,45...)

Musical score for "Hota" (N7-ტ.:42,45...). The score consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "Guardo u . . na pena en mi pe . . cho . . . / Je garde u . . ne peine a . . me . . re . . .". The second system shows a piano accompaniment with a forte dynamic marking "f".

ყოველივე კი, როგორც მუსიკალურ ფოლკლორში, ისე პროფესიულ მუსიკაშიც იწვევს ლექსიკური, ანუ რეალური სასაუბრო მახვილების აცდენას მუსიკის მეტრულ

მახვილებთან. ე.ი. სასიმღერო ტექსტში, ტაქტის ძლიერი დრო და ლექსიკური მახვილი ყოველთვის ერთიდაიმავე დროს არ გვხვდება. მახვილების მონაცვლეობა კი, არ ცვლის ტექსტის შინაარსობრივ დატვირთვას. ასევეა ფალიას ვოკალური ციკლის სიმღერებშიც. წარმოგიდგინო სიმღერის „პოლო“ ნიმუშს:

ვერბალური ტექსტის მახვილები

Áy! Guárdo úna... Áy! Guárdo úna... Áy!	Mal háya el amor, malháya,
Guárdo úna péna en mi pécho	Mal háya el amor, malháya! Áy!
Guárdo úna péna en mi pécho. Áy!	Y quién me lo dió á entender! Áy!
Que á nádie se la diré!	

სასიმღერო მახვილები:

Áy! Guardo uná... Áy! Guardo uná... Áy!	Mal háya el ámor, málhaya,
Guárdo uná pená en mi péchó	Mal háya el ámor, máalhaya! Áy!
Guárdo uná pená en mi péchó. Áy!	Y quién me lo dió á éntender! Áy!
Que a nádie se lá diré!	

ეროვნული თავისებურება, **მელოდიკის წყობაშიც** ჩანს. ვოკალური ციკლის სიმღერებში „ესპანური მუსიკის მზედ“ წოდებული დომინანტა თითქმის მეორე ცენტრია, რომელიც ტონიკას სიმყარეში ეცილება და ინტონაციური განვითარების ერთგვარ „მიზიდულობის ცენტრს“ წარმოადგენს. დასრულებაც კი, ხშირად დომინანტაზე ხდება, რისი ნათელი მაგალითებია „ნანა“ და „პოლო“.

ეროვნული მუსიკა და ფალიას ნოვატორობა

„შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ არის სხვადასხვა კუთხის მუსიკალური ფოლკლორის კომპოზიტორისეული მეთოდის საუკეთესო გამოვლინებაც³⁸, თუმცა, ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ სიტყვა „დამუშავება“ ნაკლებად მიესადაგება ამ მუსიკას. ეს კომპოზიტორის ორიგინალური, თვითმყოფადი შემოქმედების ნიმუშია, სადაც ფოლკლორულისა და კომპოზიტორისეულის ურთიერთშერწყმა ხდება. ის არ ზრუნავს ეთნოგრაფიულ სიზუსტეზე და არც ხალხური მასალის მარტივ

³⁸ კომპოზიტორის დამსახურება იმაშიც მდგომარეობს, რომ მან პროფესიულ მუსიკაში ჩამოაყალიბა ეროვნული მუსიკალური ფორმები და ჟანრები - სარსულა, ხოტა.

ჰარმონიზაციას გულისხმობს, არამედ მხოლოდ ცალკეული სასიმღერო ელემენტების გამოყენებას და ძირითადად, ფოლკლორის დამახასიათებელი სააზროვნო პრინციპების გამოვლენას ახდენს.

ესპანეთის მთიანი რელიეფით გამოყოფილმა მკვეთრად ეთნიკურმა კუთხეების გეოგრაფიულმა მდებარეობამ განაპირობა ქვეყანაში განსხვავებული ენის, ზნე-ჩვეულებებისა და მუსიკის ტრადიციების შენარჩუნება³⁹. ესპანური ფოლკლორის შესანიშნავი მცოდნე გარსია ლორკა⁴⁰ აღნიშნავს, რომ მიუხედავად ობიექტური დაბრკოლებისა, ანდალუზიაში ჩრდილოეთიდან შემოდღეულ სიმღერებსაც შეიძლება შეხვედროდით (მაგ.: ასტურიულ, გალისიურ სიმღერებს). მეორე მხრივ, ანდალუზიური სიმღერები და ცეკვა ფანდანგო გავრცელდა მთელ ესპანეთში, რამაც დიდი გავლენა მოახდინა სხვა კუთხეების ფოლკლორზე. ამ პროცესმა, თანდათანობით გამოკვეთა ზოგადესპანური ხასიათის სიმღერები. მაგ.: „ხოტა“, „სეგიდილია“ (Лорка 1965, 15-18).

რ.ლაპარრა დასაშვებად თვლის, რომ ხოტა მავრიტანული პროტოტიპისგან იყოს წარმომობილი⁴¹, თუმცა იმ სახით, რომლითაც ჩვენ ვიცით, სუფთა ესპანური ტემპერამენტითაა გამსჭვალული. მის მუსიკაში არ არის შემონახული ორიენტალური გავლენის კვალი, რომელიც ნათლად წარმოსდგება ანდალუზიური ფოლკლორის სხვა მელოდიებში. ლაპარას მიაჩნია, რომ კილოური და რიტმული თვალსაზრისით, ხოტა, უეჭველად, მიეკუთვნება იბერიული მუსიკის სფეროს (Laparra 192, 35)

ხოტას არაგონიაში ცეკვავენ ყველგან - ქუჩასა თუ საკონცერტო დარბაზებში. ინსტრუმენტს ხმა ენაცვლება და პირიქით - თითქოს ერთმანეთს ეჯიბრებიან. ხმა, გიტარა, ტაში დინამიურად ავსებენ ერთმანეთს, რასაც ცეკვაც ემატება (Tiersot 1920, 120).

³⁹ ესპანეთში მცხოვრებს - ესპანელს ემახიან. თუმცა დღემდე ქვეყანაში განსხვავებულ დიალექტურ ენებზე საუბრობენ და დომინირებს რეგიონალური თვითაზროვნება (1983 წლიდან ესპანეთის 17 ისტორიულმა პროვინციამ ავტონომიურობა მიიღო და თავიანთი მთავრობის წარმომადგენლობა ყავთ პარლამენტში). რადგანაც სალიტერატურო ესპანური - ჩამოყალიბდა კასტილიური დიალექტის საფუძველზე, ხოლო დამწერლობა კი - ლათინურისა, სახელმწიფო ესპანური ენა - კასტილიურია, რომელიც საერთაშორისოდაც არის აღიარებული. ზოგადად ესპანური ენა კი, ინდოევროპული ენობრივი ოჯახის რომანულ ჯგუფს მიეკუთვნება, რომლის წყაროა ხალხური ლათინური,

⁴⁰ ესპანელი პოეტი და დრამატურგი ფედერიკო გარსია ლორკა (1898-1936) - კარგად ფლობდა ფორტეპიანოსა და გიტარას.

⁴¹ ვალენსიიდან გაძევებული არაბი მუსიკოსის, აბენა ხოტას სახელს უკავშირებს.

ესპანური ხალხური შემოქმედების ნაყოფი „ხოტა“ ზოგადესპანური ცეკვაა. არსებობს მისი მრავალი ნაირსახეობა. რ.ლაპარას აღწერით XIX საუკუნეში, არაგონული ხოტა არამხოლოდ სასიყვარულოს, არამედ საგმირო და რელიგიური შინაარსის გამომხატველია (Laparra 1920, 22). ფალიასეული დახასიათებით „ხოტა“ (jota)⁴² – ესპანური ხალხური ცეკვაა, ზომით 3/4 ან 3/8, რომელიც სრულდება ზომიერიდან-ჩქარ ტემპამდე გიტარის, მანდოლინასა და კასტანიეტების თანხლებით“ (Falla 1971, 100). ალექსანდროვა კი, აღნიშნავს, რომ ხოტას „სურვილის ცეკვას“ უწოდებდნენ ესპანელები და ხშირად წმინდა ლირიკული სიმღერა-ცეკვა იყო. ლირიკა განსაკუთრებით ვოკალურ მელოდიაში იჩენდა თავს (Александрова 1959, 34).

ასევე აღმოჩნდა, რომ ნავარული ხოტის ვარიანტი ნაკლებად განსხვავდება არაგონული ხოტისაგან, რომელიც ერთ-ერთი ყველაზე მკაფიო და ფართოდ გავრცელებული ცეკვაა ესპანეთში. კასტილიურ ხოტას კი - ღიად გამოხატული ძლიერი გრძნობით, ტემპერამენტულობითა და ენერგიულობით ახასიათებს დ.ალექსანდროვა. ის კასტილიურსა და არაგონული „ხოტას“ ვარიანტებს შემდეგნაირად განასხვავებს: კასტილიურში – გიტარაზე დაკრული ჰანგისათვის დამახასიათებელია სუნთქვებით გამოყოფილი წყვეტილი მოკლე ფრაზები, რომლებსაც ფართო ფრაზა ენაცვლება, ეს მუსიკალური მასალა კი შემდგომ, რამდენჯერმე მეორდება; არაგონულ „ხოტაში“ კი – მელოდია უწყვეტად ვითარდება (Александрова 1959, 32-33).

ცნობილია, რომ სასიმღერო მელოდიების დიდი ნაწილი კომპოზიტორის მიერაა შექმნილი: თვით „ხოტასა“ და „პოლოს“ მელოდიებიც, ხალხურ ვარიანტს ბოლომდე არ ემთხვევა.

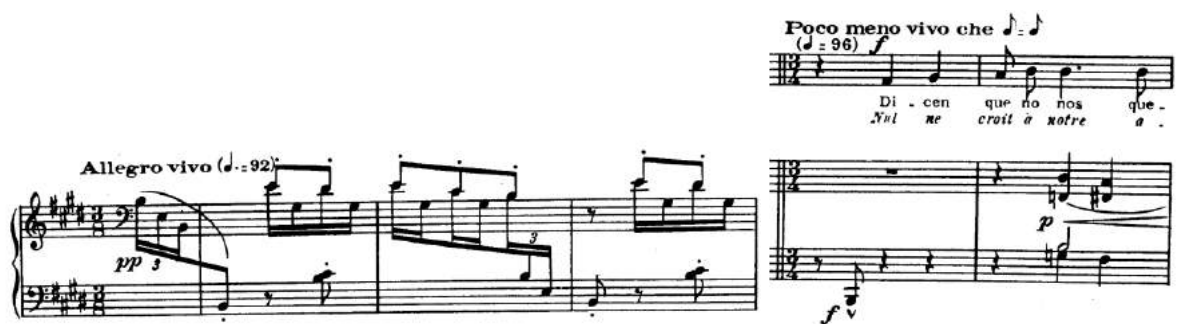
მართალია, მკვლევარები⁴³ ფალიასეულ „ხოტას“ არაგონულად მოიხსენიებენ, თუმცა ჩვენს მიერ ალექსანდროვას მიერ აღწერილ სხვადასხვა ნიმუშებთან შედარებამ ცხადყო, რომ ფალიას „ხოტა“ მუსიკალური მასალის აგებულებით კასტილიურ ვარიანტს ემსგავსება, ხოლო ემოციურით კი – არაგონულს. ხოტასთვის დამახასიათებელი „შეჯიბრების“ დამოკიდებულება ფალიასთანაც შენარჩუნებულია.

⁴² არაგონია „ხოტას“ სამშობლოდ ითვლება.

⁴³ ა.ალექსევი; ნ.ნესტიევი.

ვოკალური ციკლის სიმღერა „ხოტა“, რომელიც შეყვარებულთან შეხვედრის სასიხარულო მოლოდინს გადმოსცემს - სავსეა სასიცოცხლო ენერგიით. ინსტრუმენტს – ხმა ენაცვლება და პირიქით. ვოკალურ მელოდიკაში გამოიხატება გრძნობელობა, ინსტრუმენტულში კი, თავდავიწყებითი, გულწრფელი მხიარულება. კონტრასტულობის პრინციპით შეხამებული ვოკალური და ინსტრუმენტული მელოდიები კი, სიცოცხლით სავსე მხატვრულ სახეს ქმნიან.

ფოლკლორული პირველწყაროსგან განსხვავებით ფალა, საფორტეპიანო და სასიმღერო მასალის მუსიკალური ხასიათის კონტრასტს არ დასჯერდა და ისინი განასხვავა ტემპითა და მეტრიტაც⁴⁴. ამ ცეკვისთვის დამახასიათებელი სისწრაფე და ენერგიულობა (*Allegro vivo*. 3/8 ზომა) საფორტეპიანო სოლო პარტიებში აისახა, სასიმღერო ნაწილები კი, შედარებით ნელი ტემპით (*Poco meno vivo*. 3/4 ზომა) და მღერადი ხასიათით.



„ხოტა“ - „განზოგადების“ კარგი მუსიკალური ნიმუშია, აქ არ ხდება ესპანური ტრადიციული მუსიკალური რიტმისა და ინტონაციური ნაწილის ციტირება, მასში მხოლოდ ემოციური განწყობის თავისებურებაა შენარჩუნებული. კომპოზიტორის ფოლკლორისადმი ასეთი დამოკიდებულება არ იყო ერთმნიშვნელოვნად მიღებული საზოგადოების მიერ. ისტორიული წყაროებიდან ცნობილია, რომ ცეკვის სამშობლოში – არაგონიაში, მეგობარ მხატვართან ერთად ავტორის სტუმრობის დროს, მის მიერ შეთავაზებული ტრადიციული ვარიანტისგან განსხვავებული, მხატვრული გამომგონებლურობით გამრავალფეროვნებული სიმღერა „ხოტა“, არაგონელებისთვის

⁴⁴ „ხოტა“, რომელსაც თვით ესპანელები „სურვილის ცეკვას“ უწოდებდნენ - წყვილის შესასრულებელი ცეკვაა. ზოგადესპანურია და გავრცელებულია არაგონიაში, კატალონიასა და ვალენსიაში. სრულდება სიმღერის, გიტარის, მანდოლინისა და კასტანეტების თანხლებით. შესდგება გიტარის ჰანგისა და ვოკალური სტროფების მონაცვლეობებისაგან. ხასიათდება მთავარი თემის ვარიანტების სიუხვით. ატარებს ტემპერამენტულ ხასიათს და გამოირჩევა მკვეთრი რიტმით. ჟღერს ჩქარ ტემპსა და ერთ 3/4, ან 3/8 ზომაში. ვოკალური კუპლეტის (copla) შესრულებისას მელოდია რიტმისა და ტემპის შეუცვლელად ღებულობს უფრო მდორე და მშვიდ ხასიათს (Tiersot 1920, 290).

უცხო აღმოჩნდა. ფალიას მიერ შექმნილი, ადგილობრივი ცეკვის განზოგადოებული ხასიათის „ხოტა“, მათ ცივად მიიღეს (Hess 2000, 225).

ციკლის სიმღერა „ნანა“ – საწესჩვეულებო-ძილისპირული, ანუ „აკვნის სიმღერაა“. შინაარსიდან გამომდინარე ნაზი, მღერადი ხასიათისაა. ამ სიმღერას, არათუ ესპანეთის რეგიონებში, არამედ სხვადასხვა კულტურათა ფოლკლორშიც კი, ფუნქციური დანიშნულება მსგავსი აქვს⁴⁵, მართალია მკვლევართა მიერ, ვოკალური ციკლის სიმღერა „ნანა“⁴⁶ ანდალუზიურად არის წოდებული, თუმცა სახელწოდებით, მელოდიის აგებულებითა და სტრუქტურით ვფიქრობ, ვ.გვახარიასა და ი.ტაბალუას მიერ აღწერილ ბასკური⁴⁷ ხალხური მუსიკის კულტურის, საწესჩვეულებო ხასიათის სიმღერების, კერძოდ ძირისპირულების მუსიკალურ წყობას უახლოვდება (გვახარია, ტაბალუა 1983, 88-97). ბასკური ძილისპირულები ძირითადად ერთხმიანია, აგებულია მკაცრ დიატონიკაზე და არ ახასიათებთ ქრომატიზმი.

ფალიას „ნანაც“ ბასკურის მსგავსად ჰარმონიულ, ლა მინორშია დაწერილი და: მელოდიის თავშეკავებულობა ახასიათებს; ასევე შინაგანი დამაბულობის უფრო მეტად გაძლიერების ხერხი - კვინტური ტონის ხშირი შემომღერება. სიმღერა იწყება და სრულდება დომინანტაზე. გამოირჩევა მარტივი ფორმით. ვოკალურ პარტიაში კი, ჭარბობს სინკოპა.

საფორტეპიანო თანხლების ოსტინატური ხასიათით და სასიმღეროს ორნამენტიკის სიუხვით კი, „კანტე ხონდოს“ ემსგავსება.

ზემოაღწერილით თუ ვიმსჯელებთ, „ნანაც“ „ზოგადესპანური“ სიმღერაა, რადგანაც მასში გაერთიანებულია ბასკური და ანდალუზიური მუსიკის, კერძოდ „კანტე ხონდოს“ მახასიათებლები.

⁴⁵ ასეთივე დანიშნულების ნიმუშები მსგავსი სახელწოდებით გვხვდება კავკასიისა და ხმელთაშუაზღვისპირეთის ზოგიერთ ხალხთან: ადიღეში „ინანოლორე“, სასომხეთში „ნანიკი“, აზერბაიჯანში „ნენნი-ბალა“, „ნენნი-ნინა“, იტალიასა და ესპანეთის ბასკეთში „ნანა“. ხალხური შემოქმედების ეს უმნიშვნელოვანესი ნაწილი საქართველოში კი „ნანას“ სახელწოდებითაა ცნობილი (მამალაძე 1968, 20-29).

⁴⁶ „ნანა“ ბავშვის ძილისპირული სიმღერაა. მიეკუთვნება ხალხურ მუსიკალურ-პოეტური ხელოვნების ჟანრს და ასევე, პროფესიულ ვოკალურ ლირიკას (Енциклопедический музыкальный словарь 1966, 235).

⁴⁷ ესპანეთში შედარებით განცალკევებული ადგილი, ბასკეთის მუსიკალურ კულტურას უკავია. ბასკურმა ფოლკლორმა ყველაზე მეტად შემოინახა ესპანური მუსიკალური ხალხური შემოქმედების ძველებური ტრადიციები.

ვ.გვახარია და ი.ტაბალუა ამავდროულად იზიარებენ შალვა ასლანიშვილის მიერ გამოთქმულ მოსაზრებას ფალიასეული „ნანას“ ქართულთან, კერძოდ აღმოსავლურ ქართულ დიალექტებთან სავარაუდო მსგავსების შესახებ. რომელიც აღნიშნავს, რომ - ქართულთან აახლოებს მელოდიაში სეკუნდური და ტერციული ინტერვალებით სვლა⁴⁸, ასევე საკრავიერი პარტიის ინტერვალ სეპტიმით ნახტომური სვლებით (ვ.გვახარია, ი.ტაბალუა 1983, 91-92). აღსანიშნავია, რომ ფალიასეულ „ნანას“ საფორტეპიანო ფაქტურის მარცხენა ხელის პარტიაში ყოველი ტაქტის დასაწყისი იწყება ნახტომური სვლით.

ასტურიული ფოლკლორის შესანიშნავი ნიმუშია ფალიასეული „ასტურიანა“. ასტურიის მუსიკას მართალია, ზოგადად ახასიათებს ესპანეთის ჩრდილოეთის მხარის კოლორიტი და ტემპერამენტულობა, მაგრამ ასევე ცნობილია სიმღერები, რომლებიც უფრო რბილი ხასიათით გამოირჩევიან და განსაკუთრებული არიან „გამომსახველობის ინტენსიურობითა და ლირიზმით“ (Preciado 1969, 88). მელოდიის მშვიდ და მდორე ხასიათს განაპირობებს მარტივი რიტმული ნახაზიც. მიუხედავად ერთსახოვანი, მშვიდი მელოდიის თავდაჭერილი ხასიათისა, მაინც იგრძნობა ფარული დაძაბულობა.

⁴⁸ ბასკური მუსიკის ქართულ ფოლკლორთან შედარების მაგალითები ეკუთვნის შ.ასლანიშვილს (ასლანიშვილი 1970, 32).

„ასტურიანას“ ვოკალური მელოდია, შუბერტის, შუმანის, ჩაიკოვსკის და სხვა დიდ კომპოზიტორთა ვოკალური ლირიკის საუკეთესო მონაპოვრებს შეიძლება შევადაროთ.

მანუელ დე ფალიას ციკლის „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ ბოლო სიმღერა „პოლო“⁴⁹, წარმოშობით ანდალუზიურია. ის კანტე ხონდოს სტილის საუკეთესო ნიმუშად ითვლება.

„პოლო“ დაწერილია ტემპში Vivo და სამწილადი ზომით 3/8. გამოირჩევა რიტმული მოქნილობით, მელოდიის დაძაბული ხმოვანებითა და მდიდარი ორნამენტებით. სიმღერა იწყება და სრულდება შეყვირებით – „Ay“, რომლის გარეშეც ესპანური სიმღერა-ცეკვების წარმოდგენა შეუძლებელია⁵⁰. ბოშური სიგირიას მსგავსად, იმედგაცრუებული სიყვარულით გამოწვეული ტკივილიანი, შემადრწუნებელი შემახილით იწყება, შემდგომ კი, მელოდია ტირილის იმიტაციით ვითარდება. რაც კანტე ხონდოს სტილის დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს.

არსანიშნავია, რომ „ხოტას“ გარდა ყველა დანარჩენი სიმღერა კანტე ხონდოს სტილის ამსახველი ცალკეული ნიშნების მატარებელია:

„მავრიტანული მოსასხამი“, „ასტურიანა“, „კანსიონ“, „სეგიდილია“ - მელოდიის განმეორებადი ფრაზებითა და ერთი და იგივე ბგერის ოსტინატურობით; ხოლო - „სეგიდილია“, „ნანა“ და „პოლო“ თანხლების პარტიაში რიტმული ნახაზის ოსტინატურობით - „კანტე ხონდოში გამეორება იმდენად ხშირია, რომ ემსგავსება რაღაც აკვიატებას“ (Trend 1935, 24); „სეგიდილია“ და „ხოტას“ ასევე ახასიათებთ ქრომატიული სვლებიც; ციკლის სიმღერები ასევე მდიდარია ორნამენტიკითაც.

⁴⁹ პოლო - ანდალუზიური სიმღერაა. ზომა 3/8, ტემპი ჩქარი. ის კანიასა და ტონასთან ერთად კანტე ხონდოს სტილის პირველწყაროს წარმოადგენს. პოლო მამაკაცური და დიდებული სიმღერაა, რომლის შესასრულებლად მომღერალს ესაჭიროება ბრწყინვალე ვოკალური მონაცემები და რიტმის კარგი შეგრძნება.

⁵⁰ „Ay“, „Leli,Leli“ და „Ole!“ - ესპანური სიმღერა-ცეკვებისთვის შესრულებისათვის დამახასიათებელი შემახილებია, რომლებიც გამოხატავენ წუხილს, მოწონებას, წახალისებას და ამავდროულად სიმღერის ორგანიზაციულ საშუალებას წარმოადგენენ. „Ole!“ - შემახილი ასევე გვხვდება არა მხოლოდ არაბეთში, არამედ ბალკანეთის ნახევარკუნძულსა და კავკასიის ფოლკლორშიც. ყოველივე კი, შესაძლებელია მომდინარეობდეს საერთო და ძალიან ძველი სათავედან (Torner 1922, 200).

მკლევარების მიერ ციკლის სიმღერების წარმომავლობის სხვადასხვა ვერსიები არსებობს. მაგალითად:

ი.ნესტიევი ანდალუზიურს მიაკუთვნებს – „ნანას“, „კანსიონს“, „პოლოს“;

ა.ალექსეევის მოსაზრებით კი ანდალუზიურია - „მავრიტანული მოსასხამი“, „ნანა“ და „პოლო“.

ვოკალური ციკლის სიმღერებს „მავრიტანული მოსასხამი“ და „სეგიდილია“⁵¹ ი.ნესტიევი მურსიულად მოიხსენიებს, მიუხედავად იმისა, რომ „სეგიდილიას“ სამშობლო კასტილიაა.

ი.ნესტიევისა და ა.ალექსეევისთვის „ასტურიანა“ ასტურიულია; „ხოტა“ კი, არაგონული.

აღნიშნული სიმღერების ზოგადესპანური ხასიათის და ფალიას მიერ სიმღერებისათვის ახალი სიცოცხლის მინიჭების შედეგად, მართლაც, ძნელია მათი კლასიფიკაცია, ისინი აღარ ასახავენ კონკრეტული რეგიონისათვის დამახასიათებელ მუსიკალურ ნიმუშს, არამედ ზოგადად ესპანურია.

ესპანური ხალხური მუსიკალური ნიმუშებისა და მათი საშემსრულებლო ტრადიციების - ვოკალური ციკლის სიმღერებთან შედარების პრინციპზე აგებული ზემოაღნიშნული კვლევის შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ მანუელ დე ფალიამ ესპანური სიმღერა-ცეკვების სინთეზით – ზოგადესპანური ხასიათის ახალი ტიპის ფოლკლორული ნიმუშები შექმნა და ამასთან ანდალუზიური სიმღერებისთვის ჩვეული კანტე ხონდოს სტილის თავისებურებებიც განაზოგადა.

კერძოდ: მანუელ დე ფალია, ეროვნული ფოლკლორის ნიმუშების ინტონაციური მასალის ციტირებას არ ახდენს; ფალიას შემოქმედებაში ესპანური პროფესიული მუსიკა თავისუფლდება ვიწრო კუთხურობისგან⁵² და იძენს ზოგადეროვნულ შინაარსს - ეს არის არა ანდალუზიური, არა ბასკური, ან ასტურიული მუსიკა, არამედ

⁵¹ პოპულარობაში ხოტას ეცილება სეგიდილია, რომლის სამშობლოა კასტილია (ლა მანჩა), ცნობილია ესპანეთის თითქმის ყველა რეგიონში, ამიტომაც ინტონაციური წყობით მნიშვნელოვნად განსხვავდება, მხოლოდ სამწილადი სტრუქტურის შენარჩუნება ხდება (ზომა 3/4, ან 3/8). მას ხალხში ცეკვავენ კასტანიეტებით გიტარის აკომპანიმენტთან ერთად, თან ყოველთვის ახლავს სიმღერა. კუპლეტები ენაცვლება როკვა-თამაშს. სეგიდილიას მუსიკა დამუშავებული აქვთ ვებერს, ბიზეს, გლინკას, ალბენისს და სხვებს (Christoforidis 1998, 69).

⁵² ვოკალური ციკლის „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერების“ ხალხური ტექსტები გადმოცემულია კასტილიურ, სალიტერატურო ენაზე.

ზოგადესპანურია; „კანტე ხონდოს“ სტილის ტიპიური ნიშნების გამოყენებით ინარჩუნებს ხალხური სიმღერის ჟანრის სემანტიკას; ამავე დროს, ესპანური ხალხური მუსიკის თავისებურებებს იმპრესიონისტული კოლორიტით ამდიდრებს და ამით მუსიკალური ენის განსაკუთრებულ გამომსახველობას აღწევს.

ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ მხატვრულ-ემოციური შინაარსით, მისი სიღრმით და მრავალფეროვნებით, შემოქმედებითი გაქანებითა და მასშტაბით, ხალხური მუსიკის დამუშავების მაღალი ოსტატობით, ნატიფი გემოვნებითა და საკომპოზიტორო ხელწერის ინდივიდუალობით, გამორჩეული მოვლენაა არა მარტო ესპანურ, არამედ მსოფლიო კამერულ-ვოკალურ ლიტერატურაში.

III თავი

„შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის”

საშემსრულებლო ასპექტები

მანუელ დე ფალიას ვოკალური ნაწარმოებები, ისევე, როგორც მისი შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მთლიანობაში, არ არის მრავალრიცხოვანი, მაგრამ ნათლად ამჟღავნებს ავტორის სტილის ევოლუციას, მისი განვითარების თანმიმდევრობას და ამასთანავე, მიზანსწრაფულობას. განვითარების ეს ხაზი კი თავის მწვერვალს აღწევს 1914 წლით დათარიღებულ ოპუსში „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა” ხმისა და ფორტეპიანოსთვის, რომელიც ფალიას კამერულ - ვოკალური შემოქმედების ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილება და ასევე მისი შემოქმედების ერთ-ერთი მწვერვალია.

ამავე ჟანრის მისი უფრო ადრეული ნაწარმოებებიდან უნდა დასახელდეს: „მენი შავი თვალები“ (კრისტობალ დე კასტროს ტექსტზე)⁵³ და „სამი მელოდია“⁵⁴ („მტრელები”, „ჩინური” და „სეგიდილია”) თეოფილ გოტიეს სიტყვებზე (ფორტეპიანოსა და ხმისთვის, 1908); „ფსიქეა”⁵⁵ - მეცო-სოპრანოს, ფლეიტის, არფის, ვიოლინოს, ალტისა და ვიოლონჩელოსთვის, რომლის ტექსტის ავტორია ჟან ორბი (1924) და „სონეტი კორდოვასზე”⁵⁶ ტორგორნე-იაგროსის სიტყვებზე - ხმისა და ფორტეპიანოსთვის⁵⁷ (1932).

⁵³ საკმაოდ პოპულარული ხალხური სიმღერის დამუშავების ნიმუში.

⁵⁴ მიუხედავად „სეგიდილიას” ესპანური ხალხური საწყისებისა, ციკლში მთლიანობაში იგრძნობა ფრანგული იმპრესიონიზმის, უმეტესად კი დებიუსის გავლენა.

⁵⁵ „ფსიქეა” - კომპოზიტორის მეგობრის, ჟან-ორბის თხოვნით (მის პოემაზე) შექმნა. თხზულება საინტერესოა, იმ თვალსაზრისით, რომ ყველა სიმებიანი ინსტრუმენტი *con sordino* -ზე უკრავს. ნაწარმოები თავისი დინამიკით ძალიან მკრთალია, ჰარმონიაში კი, დებიუსის გავლენა შეიგრძნობა. „ფსიქეა” შესრულდა ბარსელონასა და შემდგომ პარიზში.

⁵⁶ „სონეტი კორდოვას”, როგორც „ფსიქეას” შექმნის მიზეზი იყო პოეტური ტექსტი, ამჯერად არა თანამედროვე, არამედ მე-17 საუკუნის ესპანელი კლასიკოსის, ლუის დე გონგორასი, რომელიც ესპანური ბაროკოს დიდოსტატად ითვლება და რომლის შემოქმედება თანამედროვეთა მიერ მივიწყებული იყო. 1927 წელს, გარსია ლორკამ. გონგორას 300 წლის იუბილეს აღსანიშნავად, ფალიას შეუკვეთა კომპოზიციის შექმნა გონგორას ტექსტზე. „სონეტი კორდოვას” დეკლამაციური ხასიათის სიმღერაა, რომელიც ფალიამ ბაროკოს სტილში დაწერა.

⁵⁷ სამწუხაროდ ზემოჩამოთვლილი ნაწარმოებების როგორც სანოტო, ასევე ინფორმაციული მასალა ძალიან მწირია.

„შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის” შექმნის მიზეზი გახდა მალაგის მცხოვრები, ერთ-ერთი მომღერალი ქალის - ლუიზა ველას თხოვნა შეერჩია მისთვის ესპანური ნაწარმოები საკონცერტო რეპერტუარში ჩასართავად. ამ თხოვნამ განაპირობა ფალიას გადაწყვეტილება კამერულ-ვოკალურ ჟანრში ესპანურ ხალხურ მელოდიებზე შეექმნა ნაწარმოები.

კომპოზიცია 1914 წლის ბოლოს შეიქმნა. ციკლის პრემიერა ლუიზა ველასა და ავტორის შესრულებით 1915 წლის იანვარში, მადრიდის საუკეთესო დარბაზში „ატენეო“ შედგა და უდიდესი წარმატება ხვდა წილად. ნაწარმოები გამოიცა 1922 წელს. მოგვიანებით კი, 1925 წელს, ციკლიდან ექვსი სიმღერა ავტორმა გადაიტანა ფორტეპიანოსა და ვიოლინოს ან ვიოლონჩელოსთვის, და „ესპანური ხალხური სუიტა” უწოდა.

ციკლის სიმღერებს ხალხური ტექსტები უდევს საფუძვლად. ტექსტის თარგმნისას აუცილებელია სტრიქონებს შორის ნაგულისხმები ქვეტექსტების ამოკითხვა. გასათვალისწინებელია ესპანური ხალხური პოეზიისთვის დამახასიათებელი თვისებები: მისი ლექსთწყობა, შინაარსობრივი სიღრმე, მისი ორაზროვანი და ალეგორიული ხასიათი, რაც განსაკუთრებულად „კანტე ხონდოსთვის“ არის დამახასიათებელი⁵⁸.

აღსანიშნავია, რომ მხატვრულ-ემოციური შინაარსი უაღრესად დახვეწილად, აფორისტულად, ხშირად ალეგორიული (გამოყენებულია ანდაზები⁵⁹) სახით არის გადმოცემული. ფალიასთვის მიუღებელი იყო „ჭარბსიტყვიერება” და ტექსტის ზედმეტი დეტალიზაცია, რაც მისი თვალსაზრისით აზრის დენადობას არღვევდა. ამიტომაცაა, რომ „შვიდი ესპანური სიმღერა“ – 7 მინიატურაა, რომლის გამომსახველობისა და მსმენელზე ზემოქმედების მაქსიმუმს კომპოზიტორი მინიმალური ტექსტით აღწევს.

ვოკალური ციკლის თითოეული სიმღერა - მინიატურაა, განსხვავებული სახეებით, განწყობით, ემოციური სპექტრით და ამავე დროს ერთ გრძნობას – სიყვარულს უკავშირდება. „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ გმირი ძლიერი და ღრმად მგრძნობიარეა - შეუძლია კომპრომისების გარეშე, მთელი არსებით მიეცეს

⁵⁸ დანართში წარმოგიდგენილია ტექსტების თარგმანები.

⁵⁹ „მავრიტანული მოსასხამი”, „სევიდილია”.

სიყვარულს. რომლის გამოვლენის სხვადასხვა ასპექტი ფალიას ციკლში დინამიკაშია მოცემული: ერთ შემთხვევაში ეს გრძნობა ალეგორიულ-მორალისტურ ელფერს იძენს („მავრიტანულ მოსასხამსა“ და „სეგიდილიაში“), ხან სიყვარულის მოლოდინის ამსახველი („ხოტა“) და დედობრივი გრძნობით გაჯერებულია („ნანა“), ხანაც ღიად გაცხადებულ უიმედო და ცალმხრივ სიყვარულს უკავშირდება („ასტურიანა“, „კანსიონ“, „პოლო“).

როგორც ცნობილია, კამერულ-ვოკალურ ნაწარმოებებში, მომღერლისა და კონცერტმასტერის როლი არსებითად თანაბარმნიშვნელოვანია და დუეტურ პრინციპს ემყარება. ზოგადად, ციკლის სიმღერებში საფორტეპიანო პარტია ავსებს ვოკალურ მელოდიაში გამოთქმულ ძირითად აზრს და ორივე პარტია ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს. თუმცა, არის სხვა ტიპის სიმღერებიც, სადაც ეს პრინციპი დარღვეულია⁶⁰, რადგანაც განსხვავებულია სიტყვის, მუსიკისა და რიტმის ურთიერთმიმართება. მაგალითად: „მავრიტანული მოსასხამი“, „სეგიდილია“ და „კანსიონ“. ამ სიმღერების საშემსრულებლო ხერხების სიმრავლე შემსრულებლებისთვის გარკვეულ გამოწვევას წარმოადგენს.

„მავრიტანულ მოსასხამი“

სირთულე გვხდება ციკლის პირველივე სიმღერაში – „მავრიტანულ მოსასხამი“, სადაც საფორტეპიანო თანხლების ვოკალურ პარტიასთან ემოციური ურთიერთმიმართების პრობლემა იქმნება, რაც ხშირად მისი მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციის მიზეზი ხდება. სიმღერის სტრუქტურაა (A A' coda).

სიმღერა საინტერესოა ერთდროულად რამდენიმე ასპექტით:

- 1) სიტყვიერი ტექსტის;
- 2) ვრცელი საფორტეპიანო შესავლის;
- 3) ფორტეპიანოსა და ვოკალური პარტიის ემოციური ურთიერთმიმართების თვალსაზრისით.

სიმღერის ტექსტში ალეგორიულად საუბარია ძვირფას მოსასხამზე, რომელიც დალაქავებისას კარგავს ფასეულობას. საფიქრებელია, რომ ძვირადღირებული

⁶⁰ ესპანურ ეროვნულ მუსიკალურ ფოლკლორში სიტყვის, მუსიკისა და რიტმის ურთიერთმიმართების თავისებურებები ნაშრომის მეორე თავშია განხილული. იხ. გვ. 14-16

მოსასხამის სიმბოლოში, ქალწულის უბიწოება არის ნაგულისხმები (Pahlen 1968, 96). ჯერალდ მურის მოსაზრებითაც⁶¹ ამ სიმღერის ტექსტში უფრო ღრმა აზრია ჩაქსოვილი. აქ ალეგორიულად ქალიშვილის ბედზეა საუბარი - „თუ მისი ღირსება იქნება შებღალული და ის დაკარგავს უმანკობას...“. ტექსტის ნაღვლიანი შინაარსიდან გამომდინარე სიმღერა ლირიკული და ალელვებული ხასიათის უნდა იყოს. თუმცა, ინსტრუმენტული შესავლის აქტიური, საცეკვაო რიტმი და მთლიანად მუსიკის მსუბუქი ხასიათი სადავოს ხდის ამ სიმღერის მხატვრულ-ემოციური ხასიათის განსაზღვრებას⁶².

სიმღერის საცეკვაო ხასიათი, უხვი აქცენტების - ნაღვლიანი ხასიათის სიტყვიერ ტექსტთან ასეთი დაპირისპირება - საერთო მხატვრული სახის შექმნის სირთულეს ქმნის⁶³. ჯ.მურიც აღნიშნავს. რომ ის ვერ ხედავს კავშირს ვოკალურ პარტიასა და აკომპანემენტს შორის.

ვფიქრობ, ძირითად ამოსავალ პირობად სიტყვიერი ტექსტის შინაარსი, სიმღერის მინორული ტონალობა, დინამიკა (pp-p) და ორივე პარტიის ცვალებადი შტრიხები უნდა მივიჩნიოთ. საფორტეპიანო პარტიის თავშეკავებული ემოციით და ვოკალური პარტიის ზედმეტი აღტკინების გარეშე შესრულება, შესაძლებელს გახდის მორალისტური, ირონიული ხასიათის ვოკალურ პარტიასა და საცეკვაო საფორტეპიანო თანხლებას შორის, ერთიანი მხატვრული სახე შეიქმნას.

ჯერალდ მური აღფრთოვანებით იხსენებს ვიქტორია დე ლოს ანჰელესთან⁶⁴ მისი მუშაობის დროს, „მავრიტანული მოსასხამის“ საკონცერტო შესრულების ერთ შემთხვევას. ის აღტაცებით აღწერს, რომ ანჰელესმა საფორტეპიანო პარტიაში აქტიური ხასიათის შესავლისა და აკომპანემენტის პიციკატოს ფონზე, ვოკალური პარტია „ზომიერ ლეგატოზე“ - მშვიდი განწყობით და ემოციურად თავდაჭერილად გააჟღერა. მურის აზრით, თუკი ცეცხლოვანი ტემპერამენტის მქონე ესპანელმა მსახიობმა სიმღერის შესრულებისას შეძლო თავისი მგზნებარების მოთოკვა, ეს ნიშნავს, რომ ასეთივე უნდა იყოს ამ სიმღერის ინტერპრეტაციის სტილიც. ის იქვე დასძენს რომ,

⁶¹ ჯერალდ მური -XX საუკუნის უდიდესი ინგლისელი პიანისტია, რომლის შემოქმედება ახალ ეტაპია ანსაბლური მუზიკირების სფეროში.

⁶² სიმღერის შესახებ არსებობს განსხვავებული ჟანრული განსაზღვრებები: „ლირიკულ-სახუმარო“ (იუ.კრეინი); „აქტიური“ (ი.მარტინოვი) და სხვ.

⁶³ ესპანურ ეროვნულ მუსიკალურ ფოლკლორში სიტყვის, მუსიკისა და რიტმის ურთიერთმიმართების მსგავსი თავისებურებები ნაშრომის მეორე თავშია განხილული. იხ. გვ. 14-16

⁶⁴ ვიქტორია დე ლოს ანჰელეს (Victoria de los Angeles) - (1923-2005)- ესპანელი მომღერალი, სოპრანო.

შემსრულებლების ძირითადი შეცდომა მათ მიერ სიმღერის გადამეტებული ემოციით შესრულებაშია. რადგანაც მათზე პიანისტის კარგად შესრულებული აკომპანიმენტი მოქმედებს (Myp 1987, 120).

„მავრიტანული მოსასხამის” ვრცელი, 23 ტაქტიანი საფორტეპიანო შესავალი, რამდენიმე დამოუკიდებელი „შრისგან” შედგება. ნაწარმოების ერთ-ერთი უბადლო შემსრულებელი, ჯერალდ მური წერს: - „საფორტეპიანო თანხლების მეთექვსმეტედეები თითქოს ესპანელი მოცეკვავის ჩაბუქვანას და ფეხსაცმლის ქუსლების მკვირცხლ კაკუნს გამოხატავს, რაც მუსიკას ხალისსა და სიცოცხლის ძალას მატებს. საფორტეპიანო პარტიის ბანები კი, გიტარის სიმების ჟღერადობას უნდა გვაგონებდეს” (Myp 1987, 22).

ამგვარად, საფორტეპიანო შესავლის დასაწყისშივე მოცემული სიმებიან საკრავთათვის განკუთვნილი შტრიხის - „con sordino“-ს გათვალისწინებით, საფორტეპიანო თანხლება პირველიდან - ბოლო ბგერამდე გრაფიკულად გამოკვეთილად უნდა ჟღერდეს. ამასთან, დავიცვათ თითოეული „შრისთვის”⁶⁵ განკუთვნილი კომპოზიტორისეული სამემსრულებლო შტრიხები: პირველ ტაქტებში მარჯვენა ხელში, პერიოდულად შეკავებული ბგერაა (N1-ტ.:1-4), რომლის ფონზეც, უნდა გატარდეს მერვედებს შორის ჩართული, რეპეტიციული ორი მეთექვსმეტედისაგან შედგენილი რიტმული ნახაზი. რეპეტიციული მოძრაობა ორი ხელის მონაცვლეობით სრულდება და რიგ პიანისტთან პოზიციური მოუხერხებლობის გამო ხშირად არათანაბრად, დანაწევრებულად ჟღერს. ამასთან, არ უნდა დაიკარგოს ტაქტის მე-3 თვლაც;



შემდეგი ტაქტების (N1-ტ.:5-7, 13-15) Poco crescendo - ხშირად ტემპის აჩქარებით სრულდება, რაც რიტმიდან ამოვარდნას იწვევს. სასურველია, რომ

⁶⁵ როგორც ამ სიმღერის, ასევე ციკლის დანარჩენი სიმღერების მუსიკალური ქარგა საინტერესოა ცალკეული ხმის ინდივიდუალიზაციით და პოლიფონიური მუსიკალური ქსოვილით.

კომპოზიტორისეული ყოველი შტრიხი, თუ დინამიური ნიუანსი ტემპის შეუცვლელად, მკაფიო რიტმული თანხლების ფონზე შესრულდეს. თუმცა ეს არ ნიშნავს სკრუპულოზულად „მშრალ“, მეტრონომივით მექანიკურ შესრულებას. ტემპის ზუსტი დაცვით, პიანისტმა არა მარტო რეპეტიციულ მეთექვსმეტედებს და ბანების სტაკატო/„პიციკატოებს“, ესპანური ცეკვისთვის სახასიათო „ქუსლების კაკუნის“ იმიტაციით უნდა შთაბეროს სული (N1-ტ.:1-15), არამედ მეოთხედ ბგერებს - სიმებიანთა ხემის arco-ს (N1-ტ.:4,8,12), ხოლო არპეჯირებულ სვლებში (N1-ტ.:16-19...) კი, გიტარისებური ჟღერადობის მიზაძვით⁶⁶.

მური სასიმღერო პარტიაში მითითებული შტრიხის - ლიგის ქვეშ მოქცეული „პორტამენტოს“ (N1-ტ.:25-26, 29-30) საშემსრულებლო ხასიათსა და სიმღერის არასწორი ინტერპრეტაციის სავარაუდო შესაძლებლობაზეც საუბრობს. აღნიშნავს, რომ რემარკამ *gracioso e leggiere* შესაძლოა უბიძგოს მომღერალს მელოდიაში *portamento*-ს (N1-ტ.:25,29) ზედმეტი ხაზგასმითა და გადაჭარბებული აქცენტებით შემართებითი ხასიათის შექმნისაკენ. ვოკალური პარტიისათვის მგზნებარე ელფერის მინიჭებას შეცდომაში შეყავს მომღერალი, რომელიც მართალია უნდა მიჰყვეს კომპოზიტორის საშემსრულებლო მოთხოვნებს, მაგრამ „ლეგატო“ არ უნდა დარჩეს ყურადღების მიღმა.



სეგილია

განსაკუთრებულია ციკლის მეორე სიმღერა „სეგილია“ (A A coda), რომლის საშემსრულებლო ამოცანებია:

- 1) სიტყვიერი ტექსტი;
- 2) ერთგვაროვანი საფორტეპიანო პარტიის სირთულეები;
- 3) „სწრაფსათქმელები“;

⁶⁶ იხ. გვ.17-20

4) დინამიური ბალანსი.

ამ სიმღერაში არ ხდება ერთი სიუჟეტის განვითარება, არამედ სხვადასხვა ანდაზის შინაარსი არის გადმოცემული⁶⁷. ერთი შეხედვით, ანდაზებს შორის არ ხდება აზრობრივი ბმა⁶⁸.

თუმცა, თუ დავუკვირდებით აღმოვაჩინებთ რომ, თითოეული ანდაზა ორაზროვნად, ადამიანური ღირსების გაუფასურებაზე მოგვითხრობს და სიცრუესა და სიყალბის რაობაზეა აგებული. აქ ადამიანური ღირსება ორაზროვნად მონეტის გაუფასურებასთან არის გაიგივებული. ამიტომ სიმღერის კუპლეტებს აერთიანებს ზნეობრივი შინაარსი და გადმოცემის დამრიგებლური ტონი. შესრულების თვალსაზრისით, ტექსტი აღელვებული „საუბრის“ მანერით უნდა შესრულდეს. სიმღერის დასაწყისში მითითებული ფალიასეული რემარკაც - *Allegro spiritoso* ხომ სწორედ სიმღერის ენერგიულ ხასიათზე მიგვანიშნებს.

საფორტეპიანო პარტია ძირითადად, ერთგვაროვანი, ტრიოლური მუსიკალური ფიგურაციისგან შესდგება, რომელშიც სამი სახის არტიკულაციური შტრიხი და პოლირიტმიკაა ჩაქსოვილი. გასათვალისწინებელია ასევე ძირითადი დინამიკა *p-pp* მცირედი გრადაციებით.

კონცერტმაისტერს გარკვეული პიანისტური ხასიათის საშემსრულებლო ამოცანების დაძლევა ეკისრება: ძირითადი მუსიკალური მასალა ერთი ოქტავის ფარგლებში და ორი ხელის პარტიაში არის მოქცეული, რაც რეგისტრული სივიწროვის გამო ბუნებრივია ხელების პოზიციური განაწილების უხერხულობას ქმნის. ეს მოქმედებს რეპეტიციული ბგერების გადანაწილებისა (რადგანაც ხშირად შემსრულებლებს მესამე თვლის რეპეტიციული ბგერა ეკარგებათ) და სამი სახის არტიკულაციური შტრიხის მკაფიო ჩვენების ხარისხზეც. ასევე საჭიროა ბალანსირებული დინამიკის ფონზე, განსაკუთრებით *pp*-ზე პოლირიტმული მონაკვეთის შესრულების დროს (*N2-ტ.:15-19*) ძირითადი ტემპის შენარჩუნება და ნაკლები პედალის გამოყენება. ამის მიზეზი ისაა, რომ ხშირ შემთხვევაში შესრულებისას ხდება ტემპის შენელება და აკომპანემენტის პარტიის დამძიმებით

⁶⁷ იხ. დანართი - მანუელ დე ფალიას ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“ - ტექსტები თარგმანით.

⁶⁸ ეს ტრადიციაც ესპანური ხალხური შემოქმედებიდან - წყაროებიდან იღებს სათავეს. იხ.:გვ.14-16; 27

მომღერლის ხმის გადაფარვა, რაც თავისთავად ანსაზღვრული კავშირის დარღვევასაც იწვევს.



მიუხედავად პიანისტური ხასიათის სირთულეებისა, სიმღერა ცეზურის გარეშე (თუ არ ჩავთვლით ორჯერ ნახევარტაქტიან *poco ritenuto*-ს), თავიდან-ბოლომდე სწრაფვითი განწყობით, „ერთ ამოსუნთქვაზე“ შესასრულებელი. ამასთან, ჩქარი (*Allegro spiritoso*), უცვლელი ტემპისა და ზომიერი დინამიკის ფარგლებში, ორი რიტმული ნახაზის – საფორტეპიანო და ვოკალური პარტიების ტრიოლებისა და დუოლების ერთმანეთზე დაფენის პირობებში, თანხლებაში უნდა გამოიკვეთოს ავტორისეული სამი სახის არტიკულაციური შტრიხის⁶⁹ მონაცვლეობა: ტრიოლებით მოძრავი *უაქცენტო* მერვედები (N2-ტ.:1-6, 24-29...); ტაქტის პირველ მერვედებზე მახვილიანი (*სფორცანდოები*) ბგერები (N2-ტ.:7-11, 19-23...) და შემდგომ *staccato* (N2-ტ.:11-15...).

ციკლის ყველაზე რეჩიტატიულ „სეგიდილიაში“, ვოკალური პარტია მთელი სიმღერის განმავლობაში თანხლებასთან დუოლისა და ტრიოლის თანაფარდობაშია. აქ საჭიროდ მიმაჩნია: ჩქარ ტემპში სიტყვების გარკვევით წარმოთქმა; ასევე, მოკლე ფრაზებში ემოციური მუხტის გამომხატველი მოკლე, გამყოფი პაუზების, ხოლო დიდი ფრაზების შემთხვევაში, შეუმჩნეველი, მოკლე სუნთქვების ზუსტი ჩასმა, რომელიც არ გამოიწვევს მელოდიური ხაზის განვითარების აზრობრივ წყვეტას და რიტმის

⁶⁹ რომლებიც კასტანიეტების ჟღერადობასთან მიახლოებული ტემბრული ფერებითაა გამდიდრებული. იხ. გვ.18

შენელებას⁷⁰ (რაც ხშირად ვოკალისტის მიერ ფრაზების გაერთიანებით დაიძლევა (N2-ტ.:11-12...)). საშემსრულებლო პრობლემის გააზრება, სწორად დასახული ამოცანები, სუნთქვის ფლობის განსაკუთრებული ოსტატობა და სწრაფსათქმელი სიტყვების გარკვევით წარმოთქმის უნარი, მომღერალს სასიმღერო პარტიის სათანადო გაჟღერების წინაპირობას შეუქმნის.

„ასტურიანა“

ციკლის მესამე სიმღერა - „ასტურიანა“ (A-A), თავისი სინატიფით, არა მხოლოდ მთელი ნაწარმოების ლირიკულ მწვერვალს ქმნის, არამედ ფალიას ლირიკის საუკეთესო ფურცელს მიეკუთვნება.

„ასტურიანა“- ლირიზმით, უბრალოებითა და მდორედ, ერთფეროვნად დენადი სასიმღერო მელოდიით გამოირჩევა. ყოველგვარი რიტმული თუ ორნამენტული მრავალფეროვნების გარეშე არის გადმოცემული გულისტკივილი და თავშეკავებული შინაგანი დამაბულობა.

სიმღერის „გმირი“ ბუნების წიაღში ეძებს სულიერ შვებას, მშვენიერ ფიჭვს უზიარებს თავის გულისნადებს და ცრემლის სახით პოულობს თანადგომას.

აღსანიშნავია, რომ ციკლის სხვა სიმღერებისგან განსხვავებით, ეს ის გამონაკლისი შემთხვევაა, როდესაც შესავლისა და სიმღერის მუსიკალური თემა იდენტურია. საფორტეპიანო შესავალი, სიმღერის მთავარ მელოდიას გვაცნობს. მელოდიის გატარება, ნატიფი, ჟღერადი ექსპრესიულობით - dolce espressivo - მარცხენა ხელის პარტიაში ხდება, რომელსაც „ფონად“ მარჯვენა ხელის პარტია - პაუზებით გამოყოფილი მეთევსმეტედების ოქტავური რხევითი მოძრაობით ეფინება. ვოკალური პარტიის შემოსვლისას მელოდია მომღერალთან ინაცვლებს, აკომპანიმენტის ერთგვაროვანი მუსიკალური მასალა კი, ორ ხელში ნაწილდება.

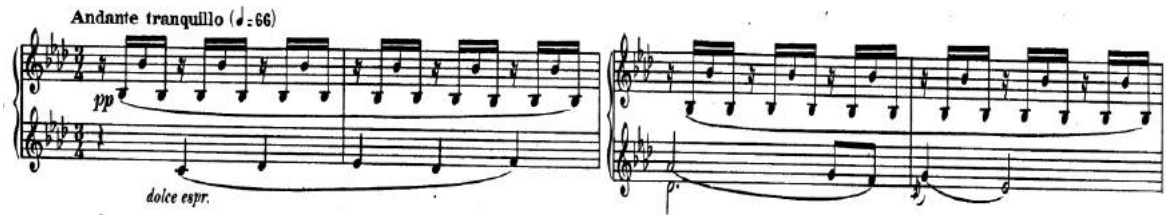
რამდენიმე საშემსრულებლო სირთულე არსებობს საფორტეპიანო პარტიის შესრულებაში:

- 1) უწყვეტი ჟღერადობის მიღწევა;
- 2) მოუხერხებელი პიანისტური პოზიცია;

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=cC5wPHIbNOM> ორივე მუსიკოსის ასეთი შესრულება ვერ ჩაითვლება სანიმუშოდ.

3) რეპეტიციული ბგერები.

უწყვეტი ჟღერადობის მისაღწევად: პირველ რიგში, მთავარია ტრემოლირებული მოძრაობა, ოქტავის მეთექვსმეტედი ბგერებით, თანაზომიერი წონასწორობის დაცვით შესრულდეს. ამისათვის - შუა მეთექვსმეტედი ბგერა „h“ (N3-ტ.:1,...), თითის მეტი წონითი ხვედრით, პულსირებულად, უმნიშვნელო აქცენტირებით უნდა დაუკრათ (ხშირად შემსრულებლების მიერ, უნებურად ეს პირველ, ან მესამე ბგერაზე ხდება);



შემდგომ კი, მთელი სიმღერის განმავლობაში, მეთექვსმეტედეებისგან შემდგარი თითოეული „რხევა“, არც პაუზებმა და არც ჰარმონიული საყრდენების ცვალებადობამ არ უნდა დაანაწევროს. ასეთი დანაწევრება ხშირად პიანისტური მოუხერხებლობით არის გამოწვეული. კერძოდ: შესავალში - ერთ ოქტავაში მოქცეული ხელების ერთმანეთზე დაფენით შესრულებით. შემდგომ კი, რეპეტიციული ბგერების ორ ხელში გადანაწილების უხერხულობით⁷¹.

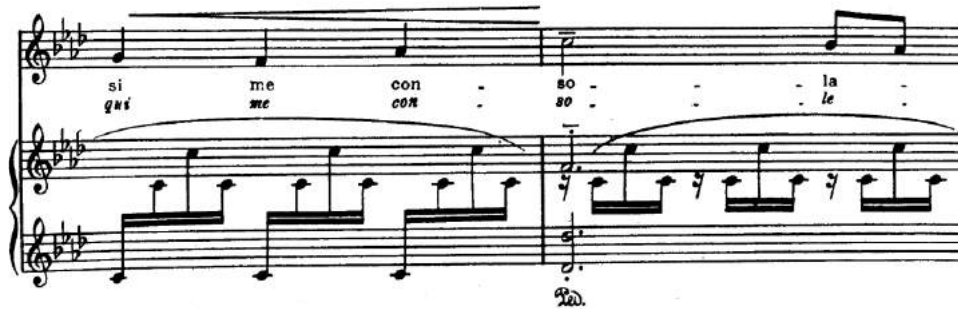
განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია კონცერტმაისტერის მიერ, ზემოაღნიშნული პრობლემატიკის თავიდანვე გააზრება და გათვალისწინება: ხელების მოუხერხებელი პოზიციების მორგება; მთლიან მუსიკალურ მასალაში, ჰარმონიულად ცვალებადი საყრდენების გამოყოფის გარეშე, რელიეფურად ჩასმა და მეთექვსმეტედეების თანაზომიერი „რხევით“, დროით სივრცეში დანაწევრების გარეშე, მუსიკისათვის უწყვეტად დენადი ჟღერადობის მიღწევა.

საფორტეპიანო შესავალი, სიმღერის ხასიათს ქმნის. ამიტომ, კონცერტმაისტერმა სწორად უნდა აღიქვას სიმღერის ტექსტის შინაარსი, განწყობა და მოცემულ ტემპში - Andante tranquillo - შემლოს მისი შესაბამისი ხასიათით გაჟღერება. აუცილებელია ტემპის წინასწარ მოფიქრებით, განსაზღვრულად აღება, რადგანაც, უფრო ნელი ტემპი

⁷¹ ხელების პოზიციური უხერხულობები, ზოგადად ახასიათებს ვოკალურ ციკლს. იხ. IV თავის ქვეთავში „პიანისტური უხერხულობები“ გვ.55

- სუნთქვით პრობლემებს შეუქმნის მომღერალს (შედეგად, დანაწევრდება ფრაზები). ხოლო უფრო მოძრავი - შეუსაბამისობაში იქნება სიმღერის განწყობასთან.

საფორტეპიანო შესავლის შემდეგ, კანტილენური ხასიათის მელოდია ვოკალურ პარტიაში ინაცვლებს და კომპოზიტორის მითითება - *dolce espressivo* - უკვე მომღერალთან ერთად, შინაგანი დამაბულობით უნდა გაგრძელდეს. საგულისხმოა, რომ მთელი სიმღერის ძირითადი დინამიკა არ სცდება *pp*-ს. ამიტომ, ჩემი მოსაზრებით, კომპოზიტორის მიერ მითითებული *crescendo*-ს დროს, სასიმღერო პარტიის ყველაზე მაღალ ბგერაზე დასმული მახვილები, რომლებიც თანხლებაშიც თანხვედრითია (N3-ტ.:10,14...) – არ ნიშნავს მათ განსაკუთრებულად გამოყოფას, არამედ კომპოზიტორი მათი ოდნავი აქცენტირებით უიმედო მდგომარეობის, სულიერი სევდის მეტი მგრძნობელობით, ტკივილის გამოხატვას გულისხმობს.



სასიმღერო მელოდია არ არის დატვირთული მუსიკალური შტრიხებით. თუმცა, კომპოზიტორისეული მცირედი მინიშნებები, არ უნდა დარჩეს ყურადღების მიღმა, რადგანაც ყოველივე ქმნის სწორედ იმ საჭირო ხასიათს, რაც კომპოზიტორისეულ ჩანაფიქრს ესადაგება.

არსებულ ჩანაწერებში, მომღერლები „ასტურიანას“ ვოკალური პარტიის მელოდიურ ფრაზებს გაერთიანებული სუნთქვით ასრულებენ - ვიქტორია ანჰელესი და მარია მარტინესი; ან დანაწევრებით - ტერეზა ბერგანცა. ორივე შემთხვევაში *Andante tranquillo* პირობითია, რადგანაც პიანისტმა და მომღერალმა ერთად უნდა განსაზღვრონ ტემპი, მომღერლის სუნთქვის რეგულაციის გათვალისწინებით.

ტემპობრივი არამდგრადობა შეინიშნება კარლოს ცოგულისა და მარკ გარსიას ვიდეოჩანაწერში⁷². კონცერტმასტერი საფორტეპიანო შესავლის ტემპს მომღერლის ჩართვამდე რამდენჯერმე ცვლის. სიმღერის სხვადასხვა მომენტებში ასევე იკარგება მარჯვენა ხელის მუსიკალური მასალის მკაფიოებაც რაც ვფიქრობ, არ უნდა იყოს

⁷²<https://www.youtube.com/watch?v=zqpuZ18chU4>

მართებული. მშვიდი ტემპი სასურველია შენარჩუნდეს მთელი სიმღერის განმავლობაში შეუმჩნეველი ritenuto-ს (N3-ტ.:6,19,30,35) პირობებში.

განსაკუთრებულია ვიქტორია ანჰელესის მიერ ვოკალური პორტამენტოებით შესრულება⁷³, ხოლო მარია მარტინეზი გვხიბლავს თავისი ულამაზესი, მდიდარი ხმის ტემბრით.

„ხოტა“

ვოკალური ციკლის სიმღერათაგან, მეოთხე სიმღერა „ხოტა“ (A-A-Coda) - მოცულობით ყველაზე დიდია (145 ტაქტი)..

მას განცალკევებული ადგილი უჭირავს: არ მიეკუთვნება კანტე ხონდოს მწუხარე ხასიათის სიმღერებს და შეყვარებულთან მოსალოდნელი შეხვედრით გამოწვეულ სიხარულს გადმოსცემს. სიმღერა - შეხვედრის იმედით, ნათელი გრძნობებით არის გაცისკროვნებული; განსხვავებულია სიმღერის ფორმაც: საფორტეპიანო პარტია სოლო მონაკვეთების სახით სიმღერის უმეტეს ნაწილს იკავებს. საფორტეპიანო სოლო, ვოკალურ მონაკვეთებს და კოდას გააჩნიათ სხვადასხვა ტემპი და ზომა.


ამ სიმღერის სამემსრულებლო სირთულე შემდეგნაირია:

- 1) სოლო საფორტეპიანო ნაწილების ტექნიკური გამართულობა;
- 2) ცვალებადი ტემპი და მეტრი;

სიმღერაში „ხოტა“, სამი ვრცელი სოლო საფორტეპიანო მონაკვეთია, რომელთა მუსიკალური მასალა მსგავსია. სამივე ერთნაირად, საცეკვაო საწყისის მატარებელია და მგზნებარე ემოციურ განწყობას გადმოსცემს. ამიტომ პიანისტური ამოცანებიც იდენტურია.


ვოკალური ციკლის დანარჩენ სიმღერებს შორის „ხოტას“ შესავალი - ყველაზე ვრცელია (33 ტაქტი). იმისთვის, რომ კონცერტმაისტერმა სწორად შეძლოს მისი ინტერპრეტაცია, უნდა გაანალიზოს მუსიკალური მასალა და ამით განსაზღვროს პიანისტური სტრატეგია.



⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=a7DPaDcoFyo>

საფორტეპიანო სოლო ადგილები ძირითადად ორი რიტმული ნახაზისგან შედგება: , რომელიც განხვავებული მუსიკალური შტრიხების მონაცვლეობით სრულდება.

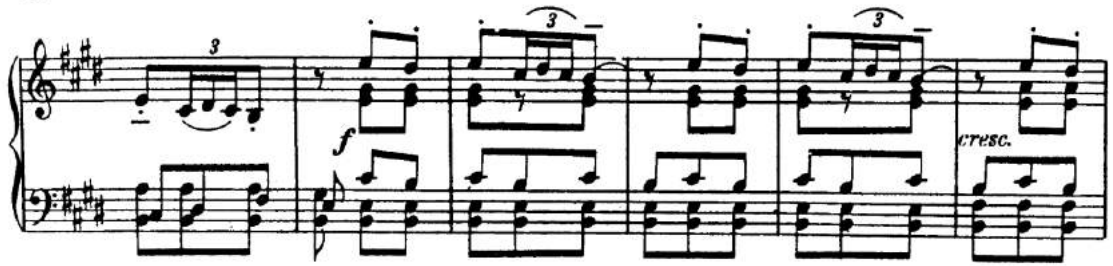
შესავალი გარე ტაქტით, ლეგატოზე შესასრულებელი არპეჯირებული სვლით იწყება. ეს სვლა, შემდგომ შესავლის მასალაში რამდენჯერმე მეორდება (N4-ტ.:1-2,3-4...). ლიგის ბოლო ბგერას, შემსრულებლები ყოველჯერზე სხვადასხვა შტრიხით ასრულებენ – ხან legato-ზე, ხანაც Staccato, (მაგ.:მარკ გარსია)⁷⁴. ეს ყოვლად გაუმართლებელია, რადგანაც კომპოზიტორს ყოველთვის ერთნაირი შტრიხი აქვს მითითებული. სმენითაც, აშკარად ისმინება სხვადასხვა შტრიხით ჟღერადობის „აჭრელება“. აუცილებელია მსგავსი ადგილები (რომელიც შვიდჯერ გვხვდება ტექსტში) ყოველთვის ერთნაირად: რიტმულად თანაბრად, ბოლო ბგერის გამოკვეთით და წინასწარ განსაზღვრულად - მითითებული შტრიხით შესრულდეს;



მე-2 ტაქტიდან მე-17-ს ჩათვლით, შესავლის მელოდია  რიტმული ნახაზით ვითარდება. გასათვალისწინებელია განსხვავებული შტრიხებით - მთავარი მელოდიის გამოკვეთით - Staccato-ზე, Pizzicato-ს მიბადვით შესრულება, ხოლო ჰარმონიის შემავსებელი მეთექვსმეტედების კი, non legato-ზე. სამწუხაროდ ხშირად მთლიანი ფიგურაცია ერთნაირად „სტაკატოზე“ ან „ლეგატოზე“ სრულდება.

შემდეგ ტაქტებში კი, ორივე რიტმული ნახაზი უკვე აკორდებით შევსებული ჟღერადობით - ორ ხელში ერთდროულად ტარდება:  - მარცხენა ხელში non legato-ზე, მარჯვენაში კი -  - Staccato, legato-სა და მახვილის მონაცვლეობით (N4-ტ.:18-33).

⁷⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=zqpuZ18chU4>



ორივე ხელში, ფართო განლაგების აკორდებით დატვირთული მასალა შემსრულებლისგან ფიზიკურ გამძლეობას მოითხოვს (N4-ტ.:26-33). ამასთან ცვალებადი აქცენტების ზუსტი და გამოკვეთილი გაჟღერებაა საჭირო. პიანისტური მოუხერხებლობის გამო, პიანისტს ეჭიმება ხელი. F-ზე შესრულებისას ჟღერადობა მძიმდება (ბოლომდე უნდა შენარჩუნდეს საცეკვაო ხასიათი); ასევე, ირღვევა რიტმული სურათი; ხდება შტრიხების აღრევა და ლეგატოზე შესრულება როგორც ეს პიანისტ მარკ გარსიას მიერ⁷⁵ „ხოტას“ საფორტეპიანო შესავლის ინტერპრეტაციის დროს ხდება.

ხელის დაჭიმულობა და მოუფიქრებელი საშემსრულებლო სტრატეგია არის მიზეზი იმისა, რომ სიმღერის შესავალი ხშირად პიანისტურად გაუმართავად სრულდება.

სოლო საფორტეპიანო პარტიები განსაკუთრებულად სხარტი და მოქნილი თითებით არის შესასრულებელი. სიმღერის სწრაფ ტემპში შესრულება ყურადღების მობილიზებას და შესრულების სიზუსტეს მოითხოვს. ეს შესაძლებელია, თუ წინასწარ განსაზღვრულად ხელის წონას სწორად რელიეფურად გავანაწილებთ და ხელის უცვლელი პოზიციით შევასრულებთ სიმღერის შესავალს - ხელი არ დაიჭიმება, რაც საშუალებას მოგვცემს შესავლის დასაწყისიდანვე, მოცემულ რეგისტრში, pp-ს შესაფერისი დინამიური შეფერილობის ბგერა ვიპოვოთ და შემდგომ pp-p-f დინამიური ამპლიტუდის დაცვით, ჟღერადობის დამძიმების და ნაადრევი f-ს გარეშე, თითოეული შტრიხის გამოკვეთით, ერთ ამოსუნთქვაზე, თანმიმდევრულად განვაავითაროთ მუსიკალური მონაკვეთი.

დანარჩენი ორი საფორტეპიანო სოლო მონაკვეთის შესრულების დროს, ზემოაღნიშნულ საშემსრულებლო ამოცანებს ემატება ტემბრული გამოწვევებიც.

⁷⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=zqpuZ18chU4>

კონცერტმასტერის მიერ, სამივე საფორტეპიანო სოლო მონაკვეთი – უცვლელად ერთ ტემპში Allegro vivo -ს ზუსტი დაცვით, ან მცირეოდენი რუბატოთი სრულდება.



„ხოტაში“ როგორც „სეგიდილიაში“, ინსტრუმენტს ხმა ენაცვლება და პირიქით, თუმცა სეგიდილიაში სიმღერის ბოლომდე დაცულია ერთი, უცვლელი ტემპი და მეტრი.

სიმღერაში „ხოტა“ კი - ვოკალური ნაწილები (Allegro vivo, 3/8), საფორტეპიანო სოლოსაგან (Poco meno vivo, 3/4) გამოყოფილია და განსხვავდებიან ტემპით, მეტრით და მუსიკალური მასალით⁷⁶. სასურველია, მომღერლებზე არ იმოქმედოს შესავლისა და დანარჩენი საფორტეპიანო სოლოების საცეკვაო, აქტიურმა ხასიათმა და შედარებით რბილი ფერებითა და ინტონაციით გადმოიცეს სიმღერის სასიხარულო შეხვედრის მოლოდინი (მიუხედავად იმისა, რომ დედა ხელს უშლის შეყვარებულების ურთიერთობას).



გასათვალისწინებელია სიმღერის დიდი მასშტაბი - რომლის მუსიკალური აგებულება და ტემპო-რიტმული და მეტრული სხვაობები, სიმღერის ერთიანობაში აღქმასა და შესრულებისას დროით სივრცეში ფორმის შეკვრას საჭიროებს.

ვფიქრობთ, რომ, პირველ რიგში კონცერტმასტერმა თითოეული ნაწილის საშემსრულებლო თავისებურებები უნდა გაითავისოს, ამავე დროს სასურველია:

⁷⁶„ხოტას“ შესახებ, იხ.თავი II. გვ.23-26

სიმღერის ფრაზები, რიტმული გადახრების, ხოლო შენელების მითითების შემთხვევაში - გადაჭარბების გარეშე შესრულდეს; სასიმღეროსა და საფორტეპიანო სოლოებზე გადასვლა-დაბრუნება კი, განსაზღვრული ტემპით, მეტრითა და რუბატოს წონასწორობის შენარჩუნებით უნდა მოხდეს. მიმაჩნია, რომ ზოგადად რუბატოს გამოყენება ინდივიდუალურია, თუმცა ზომიერი რუბატო, ამრავალფეროვნებს სიმღერის ხასიათს. ნაწილებს შორის კი, სასურველია კომპოზიტორის მითითებას მივყვეთ (Poco meno vivo), რადგანაც მკაფიო შენელებები სიმღერას ანაწევრებს და უკარგავს როგორც სიმღერის ფორმას, ისევე განწყობას. საინტერესოა ასევე, სიმღერის კოდით დასრულების თავისებურებაც⁷⁷.

სიმღერის ზემოაღნიშნულმა აგებულების თავისებურებებმა განაპირობა „ხოტას“ სხვადასხვაგვარი ინტერპრეტაციები. განსხვავებულია სასიმღერო ნაწილების ტემპებისა და ფრაზირებისადმი დამოკიდებულებაც, ასევე საფორტეპიანო სოლოების შესრულების პრინციპები, დინამიკისა და რუბატოს გამოყენების რაოდენობა და ა.შ.

საინტერესოა ჯ.მურის სხვადასხვა წლების ვიდეოჩანაწერები რუბატოს გამოყენების თვალსაზრისით: ვიქტორია ანჰელესთან (1951)⁷⁸ ყველა სოლო ერთ ტემპშია გადმოცემული; 1957 წლის ჩანაწერში⁷⁹, როგორც ვიქტორიასთან შესრულების დროს, ისევე ტერეზა ბერგანცასთანაც⁸⁰ (1960) - მხოლოდ თითო-ორჯერ იყენებს რუბატოს; ხოლო ხოსე კარერასის⁸¹ მიერ „უცნობ“ კონცერტმაისტერთან ერთად 1982 წლით დათარიღებულ ჩანაწერში კი, პიანისტი ყველა სოლო ნაწილს ძალიან ჩქარ ტემპში და რობატოებით ასრულებს. თავად კარერასი სასიმღერო ნაწილს, საფორტეპიანო სოლოებთან მკვეთრად განსხვავებული, ნელი ტემპით და ფართო შენელებებით მღერის.

აღსანიშნავია აგრეთვე 107-ე ტაქტში, ორივე პარტიაში ტაქტის სხვადასხვა დროს აღნიშნული brave-fermato. ამ შემთხვევაშიც შესრულების განსხვავებული ვარიანტები არსებობს, თუმცა, ვფიქრობ, რომ კარგი იქნება თუ მუსიკოსები შეთანხმებულად განსაზღვრავენ სტრატეგიას. ჩემთვის მისაღებია, როდესაც მომღერლის brave-fermato-ს დროს კონცერტმაისტერი მეთექვსმეტელების თანდათანობითი შენელებით

⁷⁷ იხ. თავი IV, ქვეთავი - „კოდას საშემსრულებლო თავისებურება“ გვ.56

⁷⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=-SOz8lqEMko>

⁷⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=NakGDU3hPP4>

⁸⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=9TIMUAGklcg>

⁸¹ <https://www.youtube.com/watch?v=lc3SwBytsow>

მომღერალს აძლევდეს გაჟღერების გახანგრძლივების საშუალებას. თუმცა ზომიერების დაცვაც მნიშვნელოვანია, რადგანაც უნდა გაითვალის თანხლების *brave-fermato*-ს დროც და მომღერლის სუნთვის გახანგრძლივების შესაძლებლობაც. მომღერალი *brave* - მდე, ლიგირებული ბერის წინ იღებს სუნთქვას, რაც სამი ტაქტის განმავლობაში გონივრულად უნდა გაანაწილოს. ასეთი საშემსრულებლო „ხერხით“ სიმღერის ამ მონაკვეთს ჯერალდ მური დიდი ოსტატობითა და იდეალური ანსამბლურობის მიღწევით ასრულებს.



„ნანა“

„სეგიდილიასგან“ განსხვავებით, ციკლის მეხუთე, მოცულობით ყველაზე პატარა (20 ტაქტი) ლირიკული სიმღერა „ნანა“ (A-A'), მიუხედავად ნელი, ერთგვაროვანი საფორტეპიანო პარტიისა, სხვაგვარი საშემსრულებლო სირთულით ხასიათდება.

„ნანაში“ ორივე ხელის პარტიაში, მსგავსი დენადი, დაღმავალი მოძრაობის მელოდიაა შესასრულებელი⁸². თითოეული ხელის პარტია, თანაზომიერი სვლებით „ლეგატოზე“ აგებული. მარჯვენა იწყებს, ხოლო მარცხენა ხელის პარტია კი, მეთექვსმეტედი გრძლიობის პაუზის შემდეგ, სინკოპირებული რიტმით მარჯვენა ხელის ფაქტურაში დაგვიანებით ერთვება და ერთმანეთში ჩანაცვლებული მერვედებისგან შემდგარ მელოდიას ქმნის. აქ მარჯვენა ხელის უფრო გამოკვეთილი ჟღერადობა დაეხმარება კონცერტმაისტერს, რომ ორივე ხელის პარტიის დამოუკიდებლობის პირობებში, ლეგატოზე მუსიკის უწყვეტი მოძრაობა შეძლოს.

⁸² ესპანური ნანები თანხლების გარეშე იმღერება. ცნობილია, რომ ციკლის „ნანასთვის“ თანხლების შესარჩევად ფალიას ბერი ვარიანტის გადაკეთება მოუხდა, რადგანაც დებიუსი ყოველ მათგანს უწუნებდა, როგორც ხელოვნურსა და არაორგანულს. ჰარმონიაში ბანის დაგვიანებული შესვლა კი, სწორ მიგნებად ჩაუთვალა ფალიას, რამაც განაპირობა თანხლების არსებული ვარიანტის დატოვება (Pahlen 1994, 22).

კონცერტმაისტერმა რიტმის მყარი შეგრძნებით, მომღერალს საშუალება უნდა მისცეს, რიტმულად რთული და ორნამენტული გაჯერებული მელოდია, გრძნობიერებითა და სათუთი ბგერით, თავისუფლად გაშალოს დროით სივრცეში. ვიქტორია ანჰელესი და ტერეზა ბერგანცა ჯერალდ მურის თანხლებით, სხვადასხვა დროს შესრულებულ მუსიკალურ ჩანაწერებში „ნანას“ თავისებურად ასრულებენ - მე-7 ტაქტის ბოლოს მეთექვსმეტედი გრძლიობის ბგერების ტემპის უმნიშვნელო გაფართოებით - და მომდევნო ტაქტში, ჩვეულ ტემპში დაბრუნებით (N5-ტ.:7-8...). რიტმიდან ასეთი ოდნავი გადახრის შესრულება კონცერტმაისტერისაგან მოქნილი რიტმისა და განსაკუთრებული ანსამბლურობის შეგრძნების უნარს მოითხოვს. სხვა შემთხვევაში დაირღვევა სიმღერის დენადი, მშვიდი ხასიათი და სიმღერა დაკარგავს თავის არსს.

არსებობს ვიქტორია ანჰელესთან ერთად მარკ ტრუმისა და ჯერალდ მურის მიერ „ნანას“ შესრულების ჩანაწერები. მურს კარგად აქვს გათავისებული თავისი პარტია და ანსამბლურობის განსაკუთრებული შეგრძნებით, მეტ თავისუფლებას ანიჭებს მომღერალს⁸³.

⁸³<https://www.youtube.com/watch?v=rFFj5B6Ebio>

განსაკუთრებულია მარია მარტინეზას მიერ ორკესტრთან ერთად შესრულებული „ნანა“, რომლის ინტერპრეტაცია მიუხედავად რიტმული სიზუსტისა, გამოირჩევა განსაკუთრებული ემოციურობით, თბილი ტემბრითა და მოქნილი ვოკალური პორტამენტოებით.

ნინო მახარაძე-კალანდაძე თავის სტატიაში „მრავალხმიანი ლირიკული „აკვნის სიმღერა“ საქართველოში“, აღნიშნავს, რომ ხალხის მიერ „ნანა“ დასრულებულ სასიმღერო ფორმად არ აღიქმება. თან მოჰყავს ციტატები: „ნანა სიმღერა არაა. მას ღიღინით - ჩუმად, თავისთვის იტყვიან“ (კალანდაძე, შველიძე, ზუმბაძე 1986, 16); „ნანა სრულდება ბავშვის დასაძინებლად ღულუნით“ - ჩუმად, მტრედის მიბაძვით (ზანდუკელი 1977, 39).

ფალიასეული „ნანას“ რემარკაც Calmo e sostenuto შემსრულებლებს მშვიდ შესრულებას თხოვს. მათზე არ უნდა იმოქმედოს სასიმღერო პარტიის რიტმულმა ცვალებადობებმა (ტრიოლი, პუნქტირი, სინკოპა...). ამიტომაც მოყვანილი ინტერპრეტაციის მაგალითებიდან, შესრულების ყველა ვარიანტი მისაღებია, რადგანაც მთავარია შენარჩუნებული იყოს სიმღერის მშვიდი და ლირიკული ხასიათი.

ფალიასეული „ნანა“⁸⁴, თავისი დასრულებული ფორმითა და მაღალმხატვრული ღირებულებით შემსრულებლების მიერ ხშირად პროფესიულ სცენაზე საკონცერტო რეპერტუარში როგორც სოლო ნომერი სრულდება. „ნანა“ ერთ ამოსუნთქვაზე იმღერება და სასიმღერო მელოდიის პოეტური მშვენიერებითაა შემკული.

„კანსიონ“

ვოკალური ციკლის მეექვსე სიმღერაში „კანსიონ“⁸⁵ - „მავრიტანული მოსასხამის“ მსგავსად მუსიკისა და სიტყვიერი ტექსტის ურთიერთმიმართების სირთულე იქმნება⁸⁶ (A-A), სიტყვიერი ტექსტი სიყვარულის გარეშე დარჩენილი ადამიანის

⁸⁴ „ნანას“ მელოდიას ფალიას ბავშვობაში დაძინებისას დედა უმღეროდა და ეს მისი ყველაზე ადრეული მუსიკალური შთაბეჭდილება იყო. ამ მელოდიის მიმართ სიყვარული კი, კომპოზიტორმა მთელი სიცოცხლის მანძილზე შეინარჩუნა.

⁸⁵ „კანსიონ“ - ესპანურად ნიშნავს სიმღერას, რომელიც ლათინურ ამერიკული მუსიკის (კუბის), პოპულარული ჟანრია. მისი წარმომავლობა მომდინარეობს ესპანური სასიმღერო ფორმებიდან, როგორებიცაა ტირანა, პოლო და ბოლერო (<http://en.wikipedia.org/wiki/Canci%C3%B3n>).

⁸⁶ ესპანურ ეროვნულ მუსიკალურ ფოლკლორში სიტყვის, მუსიკისა და რიტმის ურთიერთმიმართების მსგავსი თავისებურებები ნაშრომის მეორე თავშია განხილული. იხ. გვ.14-16

სევდიან განწყობას ასახავს. მუსიკა კი ტემპით – Allegretto, 6/8 ზომით, მაჟორული ტონალობითა და სკერცოზული ხასიათით, ერთი შეხედვით არ არის სიტყვიერი ტექსტის შინაარსის შესაბამისი განწყობის. სიმღერის მხატვრულ-ემოციური ხასიათი რამდენადმე წინააღმდეგობრივია - ტექსტი გადმოსცემს სიყვარულისგან მიტოვებულის აღელვებას, მუსიკა კი, თავისი მოხდენილობითა და სილადით თითქოს არც კი შეესატყვისება ტექსტის შინაარსს.

თუ ჩავუღრმავდებით სიმღერის სიტყვიერ ტექსტს, გასაგები გახდება, რომ გადმოცემულია მტანჯველი სიყვარულისგან თავდაღწეული ადამიანის განცდა. ხოლო მუსიკალური მასალის შემადგენელი კომპონენტები: მაჟორული ტონალობა, ტემპი - Allegretto, 6/8 ზომა, უხვი აქცენტირებები, სიტყვასთან ერთად აყალიბებს ამაყი, ძლიერი ადამიანის სახეს, რომელსაც მწუხარება არ თრგუნავს.

ერთგვაროვან საფორტეპიანო თანხლებაში, თითოეულ ხელში, დიფერენცირებული მიდგომის შენარჩუნებაა საჭირო. მარცხენა ხელის ძირითადად ერთ ჰარმონიაზე აგებული, ტრემოლორებული ფაქტურის ფონზე - მარჯვენა ხელში დინამიკურად განვითარებადი ჰარმონიულად ცვალებადი აკორდებია. გასათვალისწინებელია მითითებული შტრიხების ზუსტი შესრულება, რადგანაც სწორად წაკითხული თანხლების სანოტო ტექსტის ყოველი დეტალი ქმნის მთლიანობაში სიმღერისთვის დამახასიათებელ საერთო ხასიათს. კონცერტმაისტერმა პაუზებით გამოყოფილი აკორდებისა და დანაწევრებული ლიგების შესრულებისას ფრაზების აზრობრივი გაერთიანებით, სიმღერისთვის უწყვეტად განვითარებული მუსიკალური ფონის შექმნა უნდა უზრუნველყოს.



ვოკალურ პარტიაში, სიმღერის მხატვრული სახე იქმნება სხვადასხვა მუსიკალური შტრიხების მონაცვლეობით და პაუზებით გამოყოფილი წყვეტილი მოკლე ფრაზებით (N6-ტ.:7,10;12), რომლებსაც ხშირად მომღერლები ერთი სუნთქვით

აერთიანებენ, რადგანაც რთულია მოკლე ფრაზებს შორის, ასევე მოკლე გრძლიობის (მეთექვსმეტედი ბგერის) სუნთქვის ჩასმა. სასურველია, მომღერლის მიერ მუსიკალური მასალა მითითებული შტრიხებით, შინაგანი მღელვარებით და მოქნილი ხმით შესრულდეს. ხოლო მელოდიის დადმავალი მოძრაობა, რომელიც pochissimo, appena, poco, senza rit-ით ბოლოვდება (N6-ტ.:5,8,12,14,20,27) - წუხილის იმიტაციის შექმნით. ვფიქრობ, ეს სწორედ ის მნიშვნელოვანი საშემსრულებლო კომპონენტებია, რომლებითაც გვეხმარება ავტორი სიმღერის თავისებური ხასიათის უკეთ შეცნობაში.

საინტერესოა ამ სიმღერის თანხლებისა და ვოკალური პარტიების დინამიკური თანაფარდობაც⁸⁷.

ტემპის - Allegretto და მოცემული შენელებების ზომიერების დაცვა, ამ სიმღერის შემთხვევაში მნიშვნელოვნად არის გასათვალისწინებელი. რადგანაც გადაჭარბების შემთხვევაში იკარგება სიმღერის ჭეშმარიტი, ირონიული ხასიათი (რისი მაგალითიც არის მალინა და ნიკოლა მინევეების შესრულება)⁸⁸.

ანჰელესისა და ბერგანცას მიერ, ჯერალდ მურთან ერთად შესრულებულ „კანსიონში“ კი, სიმღერის ყველა ნიუანსია დაცული.

„პოლო“

ვოკალური ციკლის დამამთავრებელ მეშვიდე სიმღერაში - „პოლო“ (A-A'-Coda), უიმედობით გამოხატული დრამატიზმია გადმოცემული. მელოდია თავისი აგებულებითა და ემოციური დატვირთვით, ტიპიურია კანტე ხონდოს სტილისთვის: ვოკალურ პარტიაში გაბმული ხასიათის შმაგი, ემოციურად აღელვებული მელოდიით, თანხლებაში კი, შემართებითი ხასიათით და დრამატული ხმოვანებით. სიმღერაში სიყვარულში იმედგაცრუებული, გამწარებული გმირის უდიდესი სულიერი ტკივილია გადმოცემული. სიმღერა ემოციურად დამაბული და ძალიან ეფექტურია.

შემსრულებლებისთვის აუცილებელი პირობა:

- 1) მყარი რიტმი;

⁸⁷ დანარჩენი სიმღერების მსგავსი დინამიკური თანაფარდობა „კანსიონთან“ ერთად განხილულია IV თავის ქვეთავში „დინამიკა“ იხ.გვ.58

⁸⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=kvjiUf0p2GM>

2) იდეალური ანსამბლი.

„პოლო“ გამორჩეულად რთულია ანსამბლურობის თვალსაზრისით. საფორტეპიანო თანხლება არ უქმნის მომღერალს რიტმულ საყრდენს - ის მხოლოდ ემოციური ფონის მატარებელია.

სასიმღერო პარტია ყოველთვის ტაქტის სუსტ დროზე იწყება. თანხლების ერთგვაროვანი, უაქცენტო მუსიკალური მასალა კი, მომღერალს არ აძლევს არანაირ მინიშნებას, თუ როდის დაიწყოს სიმღერა, ან შემდგომ როდის გადავიდეს მომღვეწო ფრაზაზე. სიტუაციას ართულებს ჩქარი ტემპიც.



კონცერტმასტერის თვალთახედვიდან საწყის ეტაპზე, მუსიკალური ტექსტის შესწავლის პერიოდში, მომღერლისთვის რიტმული საყრდენის გასათავისებლად, სასარგებლოა საფორტეპიანო პარტიის ტაქტის პირველი თვლების რიტმული აქცენტებით გამოყოფა და მკაცრი თვლა.

თანდათან, გამოუმუშავდება მომღერალს თანხლების ტრიოლური ბუნების უკვე „ქვეცნობიერი“ შეგრძნებით აღქმა და სიმღერაზე მუშაობის შემდგომ ეტაპზე, გაუადვილდება მინიშნების გარეშე, ტაქტის ძლიერი დროის განსაზღვრაც.

თუმცა, საკონცერტო ინტერპრეტაციისას მსგავსი სიმღერების შესრულებისას არ არის გამორიცხული ტექსტიდან მოულოდნელი საშემსრულებლო გადახვევები. ამიტომ, კონცერტმასტერმა იდეალურად უნდა იცოდეს სიტყვიერი და მუსიკალური ტექსტის ყოველი წახნაგი, რათა შესრულების დროს მომღერლის მიერ უნებლიედ

დაშვებული შეცდომის შემთხვევაში, ხარვეზის შეუმჩნევლად გასწორების შესაძლებლობა მიეცეს.

პროფესიულ მუსიკაში⁸⁹ მსგავსი სიმღერების შესრულებისას რიტმული თავისუფლება დაუშვებელია. რადგანაც სიმღერა ავტორის მიერ ნოტებშია ასახული და რიტმსა და მეტრში განსაზღვრული (ფოლკლორში კი, სტიქიურად სრულდება). ამიტომ ორივე შემსრულებლმა უპირველესად რიტმული მხარე უნდა მოაწესრიგონ, რიტმული სიმყარე კი, ინტერპრეტაციისას შესრულების თავისუფლების ილუზიას შექმნის. სიმღერა „პოლოს“ შესრულების სირთულე ხომ სწორედ რთულ რიტმულ ნახაზში საშემსრულებლო თავისუფლების მიღწევაა.

ცნობილი შემსრულებლების ნიმუშებში, ორნამენტებისა და ერთიანი რიტმული ნახაზის რღვევა შესაძლოა, შესრულების ე.წ. „თავისუფალი მანერით“ იყოს გამოწვეული, როგორც ეს ხოსე კარერასისა და პატრიცია როზარიოს, ასევე ბრიჯიტ ჰაუსერის „პოლოს“ შემთხვევაშია. ესპანელი მომღერლების ვიქტორია ანჰელესისა და ტერეზა ბერგანცას მიერ შესრულებული მანუელ დე ფალიას ვოკალური ციკლი „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა“, ვვიქრობ, სანიმუშოა როგორც ხალხურ სტილისა და კომპოზიტორის ჩანაფიქრის ერთიანობა.

⁸⁹ II თავში აღვნიშნეთ ესპანური მუსიკალური ფოლკლორის თავისებურება - სიტყვიერი ტექსტის მელოდიასა და რიტმზე დაქვემდებარება, რაც ფოლკლორში თავისუფალ, იმპროვიზაციულ სტილს განსაზღვრავს. პროფესიულ მუსიკაში კი, რიტმულ ჩარჩოშია მოქცეული.

IV თავი.

ვოკალური ციკლის ზოგადი საშემსრულებლო პრინციპები

ციკლის თითოეული სიმღერა, კონკრეტული საშემსრულებლო თავისებურებით განსხვავდება⁹⁰, თუმცა არსებობს ზოგადი პრინციპებიც, რომლებიც აერთიანებთ მათ. ამიტომ მიზანშეწონილად ვთვლით ეს საკითხი გამოვყოთ.

ორფოეპია

უნდა აღინიშნოს, რომ ციკლის სრულფასოვანი შესრულებისთვის უნდა შევეცადოთ გავითვალისწინოთ ესპანური ენისთვის დამახასიათებელი სწორად წარმოთქმის თავისებურებები⁹¹. განსაკუთრებით კი, რბილად წარმოსათქმელი – ტილდიანი ñ და „y” ბგერები; ასევე საყურადღებოა გაორმაგებული თანხმოვნები - ორი „რ” ყოველთვის მკაფიოებით, ხოლო ორი „ლ” სირბილით გამოითქმის.

სოლო ნაწილების შესრულების პრინციპი

ფალიას ვოკალურ ციკლში „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერა”, საფორტეპიანო პარტია თავისი არსით სცილდება მხოლოდ თანხლების ფუნქციას, ზოგჯერ კი, იმდენად რთულია პიანისტური ტექნიკის თვალსაზრისით, რომ სიმღერა შეიძლება განვიხილოთ, როგორც ინსტრუმენტული პიესა მომღერლის მონაწილეობით. სწორედ ასეთი სიმღერებია „მავრიტანული მოსასხამი”, „ხოტა” და „პოლო” - ვრცელი შესავლებით და რამდენიმე სოლო მონაკვეთებით - ასეთი სიმღერების შესრულებისას როგორც ფოლკლორში გიტარისტი, ისევე პროფესიულ მუსიკაში პიანისტი, ვირტუოზული იმპროვიზაციებით შთააგონებს მომღერალს.

აღნიშნული სიმღერების სოლო ნაწილების შესრულებისას მნიშვნელობა ენიჭება არა მარტო ტემპის სიზუსტეს და რიტმული ნახაზის ზედმიწევნით „სწორ” შესრულებას, არამედ ასევე მელოდიური ხაზის რეგისტრული ცვალებადობისას შესაბამისი შეფერილობის ტემბრით ინტონირებასა და საერთო ემოციურ, საცეკვაო

⁹⁰ თითოეული სიმღერის საშემსრულებლო პრობლემატიკა გაანალიზებულია III თავში.

⁹¹ უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენი ესპანური ენის ცოდნა შემოიფარგლა ამ ენაზე ფონემის სწორედ წაკითხვისა და გამოთქმის დონეზე, რაშიც დაგვეხმარა ესპანისტი.

მუხტს. ამასთან, აუცილებლად გასათვალისწინებელია ესპანური მუსიკისთვის დამახასიათებელი რუბატო („მავრიტანული მოსასხამი“, „ხოტა“), რომელიც უნდა იყოს ზომიერი და ძალიან მოქნილი. ასევე, პედალის ადების რაოდენობა მაქსიმალურად უნდა შემცირდეს, რათა არ დაიკარგოს შტრიხების მრავალფეროვნება.

საშემსრულებლო უხერხულობები:

სიმღერებს ორი განსაკუთრებული თავისებურება ახასიათებს: მრავალფეროვანი მახვილები და საფორტეპიანო პარტიაში, ორ ხელში განაწილებული ერთი ოქტავის ფარგლებში მოქცეული მუსიკალური მასალა. ხელების ერთმანეთთან ახლო პოზიციაში ურთიერთობა - შესრულებისას გარკვეულ სირთულეებს ქმნის.

აკომპანიმენტის პარტია ხშირად წარმოდგენილია ერთი ოქტავის ვიწრო პოზიციაში, სადაც რეპეტიციული ბგერებიც კი, გადანაწილებულია სხვადასხვა ხელის პარტიაში. საგულისხმოა რომ ასეთ დროს, განსაკუთრებით კი, ჩქარი ტემპის შემთხვევაში, ხელების ერთმანეთზე დაფენის და ახლო მონაცვლეობით გამოწვეული უხერხულობები იქმნება, რაც გავლენას ახდენს ჟღერადობის ხარისხზეც. ხშირად შემსრულებლებს შექმნილი სირთულიდან თავის დაღწევის საშუალებად მიაჩნიათ თუ ტემპს შეცვლიან, ყველაფერს ლეგატოზე ან ერთფეროვნად დაუკრავენ, ან კიდევ - გამოიყენებენ უწყვეტ პედალიზაციას.

სინამდვილეში მძიმდება დინამიკა, შესაბამისად ჟღერადობაც ხდება გაურკვეველი და ყოველივეს ემატება მომღერალთან ბალანსის დაკარგვაც.

ჩემი ვარაუდით, საფორტეპიანო პარტიის მუსიკალურ ქარგაში ასახული საშემსრულებლო პიანისტური უხერხულობები ისევ გიტარის ინსტრუმენტულ – ტექნიკურ შესაძლებლობებს უკავშირდება. ცნობილია, რომ ფორტეპიანოსგან განსხვავებით, გიტარას შედარებით ნაკლები რეგისტრული მონაცემები აქვს⁹² და legato-ს შესრულებაც ვერ ხერხდება.

ამიტომაც, ციკლში არსებული პიანისტური სირთულე დაძლეული უნდა იყოს არა მხოლოდ პიანისტური თვალსაზრისით და სიმღერათა მხატვრულ - ემოციური დატვირთვის გათვალისწინებით, არამედ, ფორტეპიანოზე გიტარის - შესატყვისი ჟღერადობის ხმოვანების იმიტაციის შექმნით.

⁹² მცირე არასრული ოქტავიდან (e-დან) – IV ოქტავა.

კოდას საშემსრულებლო თავისებურება:

ციკლის სიმღერების უმეტესობას გააჩნია მხატვრული თვალსაზრისით ძალზედ მნიშვნელოვანი „ბოლოთქმა“ – კოდა, სიმღერის ერთგვარი „შეჯამება“. მუსიკალური ფორმის ეს ნაწილი გარკვეულწილად ციკლის სიმღერების გამაერთიანებულ ერთ-ერთ პრინციპს წარმოადგენს. „მავრიტანულ მოსასხამს“, „სეგიდილიასა“ და „პოლოს“ საფორტეპიანო თანხლებებაში შენელების გარეშე ხდება მათი მოკლე ფრაზებით „შემოჭრა“ და სიმღერების ტემპის შეცვლის გარეშე დასრულება. ხოლო „ხოტა“ კი, სასიმღერო ნაწილთან შედარებით ნელ ტემპში გაჟღერებული „ბოლოთქმით“ მთავრდება.

ოთხივე კოდა - განხვავებულია. სასურველია, თითოეული მათგანი, სიმღერის შესატყვისი ხასიათით და ემოციური დატვირთვით გადმოიცეს. მაგალითად:

„სეგიდილია“ – სიტყვიერი რეჩიტატივაა, რომელიც ირონიით გაჯერებული განწყობით არის გადმოსაცემი.

Musical score for "Segidiliya". The vocal line is in treble clef with lyrics: "Na - die la to - ma! / Tous les re - fu - sent!". The piano accompaniment is in bass clef. Dynamics include *f*, *senza rit.*, *cresc.*, and *ff*.

„პოლო“ – მელიზმატიკით შესასრულებელი მგზნებარე შეძახილია.

Musical score for "Pollo". The vocal line is in treble clef with lyrics: "A - y! / A - y!". The piano accompaniment is in bass clef. Dynamics include *f*, *cresc.*, *molto*, and *ff*. The score ends with "8^a bassa...: M".

„ხოტა” – pp-ზე შესასრულებელი, სიტყვიერი მუსიკალური ფრაზაა (ოთხ ტაქტიანი), რომელიც ჟღერადობის გაქრობით (*perdendosi*), თითქოს შორიდან (*Lantano*) – მეოცნებე, მოლოდინით აღსავსე ინტონაციით უნდა გაჟღერდეს.

pp lantano
Aun - que
Que - le
Tranquillo (♩ = 76)
perdendosi
poco rit.

„მავრიტანული სიმღერის” შემთვევაში კი, ყველაზე ვრცელი (რვა ტაქტიანი) მუსიკალური ფრაზაა, რომელიც მხოლოდ ერთი შორისდებულის „Ay”-გან შესდგება. მური მხოლოდ ამ ფრაზის შესრულებისას აძლევს „უფლებას” მომღერალს, თავშეკავების გარეშე გამოხატოს ემოციურობა.

mf
A - - - - -
p
legg.
senza rit.
pp

საშემსრულებლო პრაქტიკაში „მავრიტანული მოსასხამისა“ და „პოლოს“ ბოლოთქმების შესრულების ორი ვარიანტი არსებობს: ნოტებში მითითებული სახით - „A-y“ ბგერების გაყოფით და ერთიანად „Ay“ ხმოვანზე მთლიანი ფრაზის გაჟღერებით. ინტერნეტ სივრცეში არსებულ ჩანაწერებში მომღერლებიდან: ვიქტორია ანჰელესი და ტერეზა ბერგანცა ორივე ვარიანტით ასრულებენ აღნიშნულ სიმღერებს, თუმცა ძნელია საუკეთესოს ამორჩევა. შორისდებულებს შინაარსობრივი დატვირთვა არ გააჩნია, ამიტომ უფრო მნიშვნელოვანი მათი სიმღერების შესაბამისი ემოციური განწყობის გამოხატვაა.

სიმღერა „ხოტას“ ბოლოთქმა, კი მიუხედავად pp, საჭიროებს განსაკუთრებულად ყველა სიტყვის გამოკვეთილ გამოთქმას და სათუთად გაჟღერებას, ისე რომ მკაფიოდ ისმინებოდეს ყოველი სიტყვა. მთლიანი მონაკვეთი კი, ორივე შემსრულებელთან, უნდა გაჟღერდეს განსაკუთრებული სითბოთი და რბილი ტემბრული შეფერილობით.

დინამიკა

აუცილებელია ვოკალური ციკლის დინამიკური ბალანსის საკითხის ცალკე გამოყოფა, რადგანაც რიგ შემთხვევებში ჟღერადობის დაბალანსების პრობლემა იქმნება.

ვალის ვოკალური ციკლის „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ სასიმღერო მასალა, ძირითადად შუა რეგისტრს მოიცავს (პირველი ოქტავის D - მეორე ოქტავის F). საფორტეპიანოს დინამიკური ამპლიტუდაც ძირითადად pp – p, mf და ერთეულ შემთხვევებში f-ს ფარგლებში მერყეობს. ხოლო, ზოგჯერ კი, შეუსაბამოდაც კი გამოიყურება სასიმღერო მასალასთან პარალელში. ვფიქრობთ ყოველივე წინასწარ განსაზღვრულია კომპოზიტორის მიერ და შესაბამისი ახსნის მოპოვებაც შეიძლება.

სიმღერებში: „სეგიდილია“, „კანსიონ“, „ხოტას“ - პარტიებს შორის ვერტიკალში „დინამიკური შეუთავსებლობების“ ასეთი ნიმუშები გვხვდება:

სიმღერა „სეგიდილია“ (N2-ტ.:7) – საფორტეპიანო პარტიაში ფრაზის ბოლო მეორე ოქტავის აკორდით ff-ზე მთავრდება, მომღერლის პარტია კი, ტესიტურულად ქვემოთ, პირველი ოქტავის შუა რეგისტრში. ცხადია, მომღერალი შუა რეგისტრის

ბგერებს, ისეთი სიძლიერით ვერ გააჟღერებს, რომ პიანისტურად აღებულ ff-ს შეესაბამოს.

„კანსიონ“ (N6-ტ.:3-6,10-11...) - მარჯვენა ხელის პარტიაში დინამიურად განვითარებადი აკორდული აღმავალი სვლაა. სასიმღეროში კი, პირიქით - დაღმავალი მოძრაობა დაბალ რეგისტრში.

„ხოტა“ (N4-ტ.:36-37...) - აქაც სასიმღერო ფრაზის დასასრული - თანხლების f-ს ემთხვევა.

„პოლო“ (N7-ტ.:1-5) - ყოველ ტაქტში, დინამიკური ნიშნების სწრაფი, კონტრასტული მონაცვლეობებია - f, p, f, p.



ცნობილია, რომ ესპანური ტრადიციული ინსტრუმენტი – ექვსსიმინიანი გიტარა, არ გამოირჩევა ძლიერი ხმოვანებით⁹³, ისევე როგორც სასიმღერო ხმის საშუალო რეგისტრი. ვფიქრობ, აღნიშნული ვოკალური ციკლი სწორედ გიტარის და ხმის რეგისტრული დიაპაზონის გაჟღერების შესაძლებლობების ერთმანეთთან მისადაგების იდეის ხორცშესხმაა.

ბუნებრივია ფორტეპიანო ჟღერადობის სიძლიერის რეგულირების გაცილებით მეტ ტექნიკურ შესაძლებლობას ფლობს და ამიტომ მიდგომა ვოკალური ციკლის საფორტეპიანო პარტიისადმი თუ კი იქნება კონცერტმაისტერის მხრიდან გიტარისა და ხმის ჟღერადობისადმი ფალიასეული სპეციფიკური ხედვის გათვალისწინება – შეიცვლება დამოკიდებულება f-ს დინამიკაში პირდაპირი მნიშვნელობით გაჟღერებისადმი.

ამასთან, კამერულ-ვოკალურ ჟანრში, ხშირად f-ს არა პირდაპირი, არამედ მხატვრულ-ემოციური დატვირთვა აქვს. აღნიშნულ სიმღერებშიც კონცერტმაისტერმა სწორედ ამგვარი დამოკიდებულებით უნდა იხელმძღვანელოს.

სასურველია მან გაითვალისწინოს: გიტარის ხმოვანების სიძლიერის შესაძლებლობები (გიტარას არ შეუძლია ff-ზე გაჟღერება); ასევე, სასიმღერო პარტიის რეგისტრული და ტემბრული შესაძლებლობა და f არა პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ სიმღერის შინაარსიდან გამომდინარე, ემოციური განწყობის გამოხატვით, ზომიერი სიძლიერით შეასრულოს.

⁹³ ესპანური ტრადიციული ფლამენკოს გიტარა, ლუტნიას შთამომავალია და კლასიკურისაგან განსვავებით, ნაკლები ზომისაა და უფრო მსუბუქი. მზადდება კიპარისისა და ნაძვისაგან.

პედალი

პედალი ციკლის სიმღერებში ფალიას მიერ ძუნწად არის გაწერილი.

ნიშანდობლივია, რომ ციკლის საფორტეპიანო სოლოებში, არსად არ არის მარჯვენა პედალი. გამონაკლისია „სეგიდილია“ და „ასტურიანა“

„მავრიტანული მოსასხამისა“ და „სეგიდილიას“ საფორტეპიანო სოლოებზე მხოლოდ *con sordino*-ს მითითებაა, ხოლო სიმღერებში „ასტურიანა“, „ნანა“ და „კანსიონ“ კი - *2Pedal⁹⁴* - შუა პედალი, რომლის ჩანაცვლება თანამედროვე ფორტეპიანოს შემთხვევაში მხოლოდ მარცხენათი არის შესაძლებელი.

ჩემი ვარაუდით, თუ გავითვალისწინებთ, რომ საფორტეპიანო თანხლება ძირითადად, გიტარის ჟღერადობის იმიტაციას წარმოადგენს, რომლის ტექნიკური შესაძლებლობები არ იძლევა საფორტეპიანო პედალის მსგავსად ჟღერადობის გახანგრძლივების საშუალებას, გასაგები ხდება, თუ რატომ არ არის მითითებული მარჯვენა პედალი.

პიანისტურ-ტექნიკური სირთულეებით დატვირთული საფორტეპიანო თანხლების პედლის გარეშე შესრულება ნამდვილად წარმოუდგენელია. თუმცა, რადგანაც ციკლი ფორტეპიანოსთვისაა შექმნილი, ვფიქრობთ, ჟღერადობის გამდიდრების მიზნით, შესაძლებელია მოკლე პედლების აღება, იმ შემთხვევაში, თუ შენარჩუნებული იქნება თითოეული სიმღერისთვის დამახასიათებელი საშემსრულებლო თავისებურებები და არ დაიკარგება ჟღერადობის მკაფიოება.

საინტერესოა „მავრიტანულ მოსასხამის“ (N1-ტ.:23), საფორტეპიანო შესავლის დასასრული და ვოკალური პარტის დაწყების მონაკვეთი. კონცერტმაისტერები ხშირად პედალზე ტოვებენ აკორდს და ვოკალური პარტია გახანგრძლივებული ჟღერადობის ფონზე იწყება.



⁹⁴ იორგ გედანი - პედლის შესახებ, გვამცნობს, რომ შუა, როგორც მესამე პედალი, სტენვეიმ 1874 წელს შექმნა. გედანი შუა პედალს ნოტებში, 3Ped. სახით აღნიშნავს (www.pian-e-forte.de).

ჯერალდ მურის შეხედულებით „მავრიტანულ მოსასხამი“ (N1-ტ.:23) - ამ მონაკვეთის შემთხვევაში „მომღერალი წინასწარ უნდა შეუთანხმდეს პარტნიორს, რომ თავისი პარტიის დასაწყისში მძვინვარე, შმაგი აკორდით გაეცალოს გზიდან“ (Myp 1987, 119-120).

ვეთანხმები ფალიასა და მურს და მიმაჩნია, რომ აკორდს პედალი არ სჭირდება ორი გარემოების გამო: თავად კომპოზიტორს, სიმღერის დაწყების დროს საფორტეპიანო პარტიაში მერვედი პაუზა აქვს მითითებული და მეორეც - პედლის ფონზე F-ზე გაჟღერებულ აკორდულ ძლიერ ხმოვანებაში უბრალოდ იკარგება ხმით შესრულებული შუა რეგისტრის ბგერა და აღარ ჩანს სიმღერის დასაწყისი.

სუნთქვა

ციკლის სიმღერებში ხშირად გვხვდება სასიმღერო მონაკვეთებში ხშირი, მოკლე პაუზებით გამოყოფილი პატარა ფრაზები - რომელსაც ზოგჯერ ერთი სუნთქვით აერთიანებენ და ასევე გრძელი ფრაზები - რომელბიც ხშირად ნაწევრდება. სასურველია, შემსრულებელი სუნთქვას ოსტატურად ფლობდეს და ანჰელესის მსგავსად ციკლის გრძელი მელოდიური ფრაზების, ტრადიციის შესაბამისად, კანტე ხონდოს სტილიდან გამომდინარე, ერთ სუნთქვაზე შესრულება⁹⁵ შეძლოს.

ორნამენტები

არსებობს ჯოან მარია ტომასის მოგონებები, სადაც აღწერილია ფალიას საუბარი მასთან - საიდანაც ჩანს, რომ ფალიასთვის მიუღებელი იყო ვოკალური ციკლის ინტერპრეტაცია თანამედროვე უცხოელ შემსრულებელთა მიერ, განსაკუთრებით კი, ორნამენტების „აკრობატული“ მანერით შესრულება. „- ციკლის ისეთი შესრულებები მესმის, რომ საავტორო უფლებების დაცვაც კი მრცხვენია. ვაცნობ მათ ორნამენტების ესპანურ ტრადიციაში არსებული შესრულების სტილს, თუმცა უშედეგოდ. მაყურებლის წინაშე მომდევნო მათი ვერსიის წარდგენის შემდეგ, იკვებნიან კიდევ,

⁹⁵ კანტე ხონდოს სიმღერებს ახასიათებთ: გრძელი ფრაზების ერთ სუნთქვაზე გაჟღერება; ნახევარი ტონისგან შემდგარი მელოდიური სვლები; მეტრის ცვალებადობა და მრავალფეროვანი რიტმი - გარკვეულ საშემსრულებლო სირთულეებთანაა დაკავშირებული. ამიტომ, ანდალუზიაში ბავშვობიდან შეასწავლიან კანტე ხონდოს სიმღერებს (http://guitarra-antiqua.km.ru/history/flamenco_spr.html).

თითქოს ყოველივე ჩემი კონსულტაციების შედეგი იყოს. მეშინია ამ შემსრულებლების...” (Pahlen 1994, 30).

ეს მოგონება განსაკუთრებულად ძვირფასია, რადგანაც თვით ფალიას მიერ არის გამოთქმული. ნათელია მისი სურვილი - **ორნამენტების** გაჟღერებას რომ არ ქონდეს ტექნიკურად გამართული პასაჟის შესრულების სახე.

„კანტე ხონდოს” ტრადიციის შესაბამისად ორნამენტიკა ვოკალში განსაზღვრულ მომენტებში: სიტყვის ემოციური ენერჯის გასაძლიერებლად და გრძნობების გადმოსაცემად გამოიყენება, ამიტომ აღქმული უნდა იყოს, არა როგორც „სამკაული”, არამედ როგორც მელოდიის განვითარების შემადგენელი კომპონენტი - „როგორც ხმის თავისუფალი „ფრენა” და გადმოსცემდეს სიმღერის ემოციურ განწყობას” (Фалья 1971, 54-55).

ვოკალური ციკლის ყელისმიერი შესრულების ტრადიცია

„პოლო” – თავისი მგზნებარე ტემპერამენტით, საცეკვაო სტიქიით, თავბრუდამხვევი ტემპითა და ემოციით, ღირსეულად აგვირგვინებს ციკლს. მასში კასტანიეტის ტკაცუნიც გაისმის, გიტარის სიმის ჟღერაც, სახალხო მომღერლის ხმაც და მოცეკვავეთა ბუქნიც, რომელნიც თავისი სიმშაგით ესპანურ ტემპერამენტს ასახავენ” (Мартынов 1972, 226). აღსანიშნავია, რომ ტიპიურ კანტე ხონდოს სტილში დაწერილი ფალიასეული „პოლოს”, ყელისმიერი სიმღერა უხდება⁹⁶. ტერეზა ბერგანცა სიმღერის დამაბოლოებელ ფრაზას მკერდისმიერი ხმით ასრულებს. ვფიქრობ, რომ ესპანური ტრადიციიდან გამომდინარე, „კანტე ხონდოს” სტილით მკერდისმიერი ელფერით შესრულება - სიყვარულზე განაწყენებული, გამწარებული ადამიანის სულიერი ტკივილის გამოძახილს ჭეშმარიტად შეესაბამება „პოლოში”.

ციკლი ძირითადად დაწერილია ხმის შუა რეგისტრის დიაპაზონში და ამიტომაც მას სოპრანოები და მეცო-სოპრანოები ასრულებენ. ესპანური მუსიკისთვის დამახასიათებელ ხასიათსა და კოლორიტს, ტკივილსა და მწუხარებას, სილალეს და ექსპრესიულობას - ზოგადად ხმელთაშუაზღვისპირეთის ტემბრის ხმები უკეთ

⁹⁶ ჯერ კიდევ სტრაბონი აღწერდა, რომ ლეგიონერების მიერ ჯვარცმული ტურდეტანები სიკვდილის წინ მღეროდნენ. ტურდეტანს ეძახდნენ ეხლანდელი ანდალუზიის დასავლეთს (უელვა, სევილია, რონდა, ხერესი). ეს ესპანეთის ის კუთხეებია, სადაც ბოშური სიმღერა-დატირებები - კანტე ხონდო ჟღერს (<http://guitarra-antiqua.km.ru>).

გამოხატავენ⁹⁷. მათთან განსაკუთრებით კოლორისტულად ჟღერს ესპანური სიმღერები.

ჯერალდ მური აღნიშნავს, რომ „ესპანური მუსიკის ჭეშმარიტი ემოციურობის გადმოცემას შემსრულებლები ხშირად ვნებების ველური ამოფრქვევითა და ზედმეტ თავისუფლებაში ხედავენ, რის გამოც დასაშვებად მიიჩნევენ ნებისმიერ მუსიკალურ უზუსტობებს და რიტმის დამახინჯებას. ცნობილი ესპანელი შემსრულებლები: ვიქტორია დე ლოს ანჰელესი, ანდრეს სეგოვია, პაბლო კაზალსი - თავის ეროვნულ მუსიკას არასოდეს არ ასრულებენ ზედმეტი თავისუფლებით. მათი ინტერპრეტაცია სიფაქიზითა და დახვეწილობით გამოირჩევა. არაჩვეულებრივად ორგანიზებული და პოეტურია, ყოველგვარი მცირედი უხეშობისა და ჭარბი ემოციურობის გარეშე”. ვეთანხმები ჯერალდ მურს რომ, ამ ციკლის უბადლო შემსრულებელი – ვიქტორია დე ლოს ანჰელესია.

ციკლის საშემსრულებლო ესთეტიკა

ციკლის სიმღერათაგან, თითოეული პატარა შედევი, დამახასიათებელი ჩანახატია. ესაა ესპანური მხატვრული სამყარო თავისი სახეებით, განწყობებით, უმდიდრესი ემოციური სამყაროთი.

„შიდ ესპანურ ხალხურ სიმღერაში” კომპოზიტორმა ჩააქსოვა მთელი თავისი სულიერი და შემოქმედებითი ძალები, მთელი თავისი ნიჭი და უნარი. თითოეულ ვოკალურ პიესას, შესძინა ისეთი მნიშვნელოვნება და შინაარსი, რომ გავიწყდება სიმღერების მოკრძალებული ზომები (Крейн 1960, 20).

ფალიას „შიდი ესპანური ხალხური სიმღერა” იმდენად დახვეწილი ციკლია, რომ რაც მეტად უღრმავდები სიმღერების ანალიზს, მით მეტად იკვეთება საშემსრულებლო სირთულეები⁹⁸. რომლებიც ორივე პარტნიორს გარკვეულ მოთხოვნებს უყენებს და რომელთა დაძლევა დიდ ოსტატობას მოითხოვს.

სანოტო ტექსტის დეტალებზე მუშაობამ, არ უნდა დაუკარგოს ნაწარმოებს სიახლის შეგრძნება, შესრულების უშუალობა, აღმაფრენა და შთაგონება.

⁹⁷ თუმცა, მურის მოსაზრებით ინგლისელი მომღერალი, ჯონ ხემონდიც თავისი ბრწყინვალე, მღელვარე ხმით, კარგად ასრულებს აღნიშნულ ვოკალურ ციკლს (Myp 1987, 69).

⁹⁸ ზემოაღნიშნული „სირთულეები” შესაძლოა არ აღიქმებოდეს ყველასათვის ერთნაირად. ზოგისთვის დასაძლევ ამოცანას წარმოადგენდეს, სხვებისთვის კი, ბუნებრივი, მარტივად შესასრულებელიც კი აღმოჩნდეს.

კონცერტმაისტერმა კარგად უნდა იცოდეს სიმღერის სიტყვიერი მასალა, მუსიკალური ტექსტის მოუხერხებელი ადგილები და საერთოდ მუდმივად მობილიზებული უნდა იყოს გაუთვალისწინებელი შემთხვევების სწრაფად დარეგულირებისათვის.

საკონცერტო გამოსვლა შემსრულებლებისაგან მოითხოვს ფიზიკურ გამძლეობას და შემოქმედებითი წვისათვის სრულ მზადყოფნას. საჭიროა, რომ მთელი არსებით ეკუთვნოდენ შესასრულებელ საქმეს, ხოლო ემოციები კი - ინტელექტის მიერ მკაცრად იყოს კონტროლირებული. სხვანაირად ვერ შეიქმნება ვერც იდეალური ანსამბლი და შესაბამისად ვერც მხატვრული სახე.

ვოკალური ციკლის „შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“ მაღალ დონეზე ასაქლერებლად კი, გარკვეული გამოცდილება და საშემსრულებლო ოსტატობაა საჭირო. ამიტომ, მიზანშეწონილია ციკლზე მუშაობა შემოქმედებითი სიმწიფის პერიოდში მოხდეს. ტექსტისადმი სიღრმისეული, სათუთი დამოკიდებულებით კი, მიიღწევა ის დახვეწილობა, ზომიერება, პოეტურობა და დელიკატურობა, რაც ახასიათებს „შვიდ ესპანურ ხალხურ სიმღერას“

V თავი
სულხან ნასიძე
მთის ფოლკლორი
ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“

XX საუკუნის 60-იანი წლები ახალი საფეხური, მიჯნაა ქართულ მუსიკაში და ხელოვნებაში. ხდება ღირებულებათა ძირეული გადაფასება რისი შედეგიცაა ახალი იდეების, ახალი თემების, ხელოვნებისადმი ახლებური დამოკიდებულება. შინაარსის სიახლე თავისთავად მოითხოვდა გამომსახველი ხერხებისა და მეთოდების განახლებას, ახალი ფორმების ძიებას, იზრდება ფსიქოლოგიური საწყისის როლი მუსიკაში და შესაბამისად იზრდება ინტერესი კამერული მუსიკის ჟანრებისადმი.

ქართულ მუსიკაში ჯერ კიდევ 50-იანი წლების დასასრულს გაჩნდა ინტერესი კამერულ-ვოკალური ციკლის ჟანრისადმი. განსაკუთრებით მკაფიოდ გამოიხატა ეს ტენდენცია ოთარ თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში, ხოლო XX საუკუნის მეორე ნახევარში ამავე ტენდენციამ გაგრძელება ჰპოვა 60-იანელთა თაობის კომპოზიტორთა მუსიკაში.

სულხან ნასიძის შემოქმედებით გზაზე 60–70 წლების მიჯნა გახდა რეალიზაციის უმნიშვნელოვანესი პერიოდი. მან 60-იანი წლების ბოლოს მიაღწია შემოქმედებით სიმწიფეს.

ამ წლებში შექმნილი მესამე სიმფონია სიმებიანი ორკესტრისათვის (1969) ერთ-ერთი საუკეთესო თხზულებაა, რომელიც კომპოზიტორის შემოქმედების საკვანძო პოზიციებს განსაზღვრავს – ორიენტაცია კამერულ ფსიქოლოგიურ სიმფონიზმზე; მთის ფოლკლორის ზოგადდიალექტური სახით წარმოჩენა, დრამატურგიულად გამჭოლი განვითარებით. გამოიკვეთა ნასიძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური გამომსახველობის აღსარებითი ხასიათი.

სწორედ კამერულ სიმფონიაზე მუშაობის პარალელურად მას გაუჩნდა სურვილი მსგავსი სახეობრივი სფერო შეექმნა კამერულ-ვოკალურ ხმოვანებაში.

კომპოზიტორი სიმფონიურ და კამერულ–ინსტრუმენტულ ჟანრებში თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ბოლომდე მუშაობდა (ისევე როგორც თეატრალურ და საგუნდო მუსიკაში), კამერულ ვოკალურ ჟანრში კი, ერთადერთ მიღწევად რჩება ვოკალური ციკლი - „ქართული ხალხური პოეზიიდან“.

პოეტური ენის გამორჩეული ინდივიდუალობა მთის კილოთია გამყარებული. მთის მუსიკალური ფოლკლორის, მისი მეტრულ–რიტმული და ჰარმონიული თავისებურებების ათვისებამ, შეაძლებინა სულხან ნასიძეს თვითმყოფი მუსიკალური ენით ემეტყველა.

ზოგადად ქართულ ფოლკლორზე დაფუძნებულ ვოკალურ კომპოზიციებში მუსიკალური მასალის გამოყენების ორი ძირითადი გზა ისახება:

1. „ხალხურობის მიბაძვა“, ე.ი. ქართული მუსიკალური ფოლკლორის გამოყენება იმიტირების ან ციტირების სახით, რომლის ნიმუშებია ალ.შავერზაშვილის „მთის სიმღერები“; გ. ჩლაიძის „სიყვარულის გალობანი“; რ. ჩიტაშვილის „აი, ის ღრუბელი მიყვარან...“ და სხვ.

2. ხალხურ–პოეტური მასალის საფუძველზე საკუთარი თვითმყოფადი მუსიკალური ენის შექმნა – როგორც არის სულხან ნასიძის ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“.

ნასიძის ვოკალური ციკლის მუსიკალური მასალა ორიგინალურია და ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების არცერთი ნიმუშის ციტირებას არ ახდენს. თუმცა ინტონაციური ლექსიკა, მუსიკალური და ჰარმონიული ენა, ასევე კილოური საქცევებიც მასში ეროვნულია. გამორჩეულად კი, იგრძნობა მთის მუსიკალური დიალექტის ერთგულება.

ციკლი შესანიშნავი ნიმუშია პოეტური ტექსტის რითმის მუსიკის სპეციფიკური ხერხებით გადმოცემისა. ვოკალური ციკლის სიტყვიერი ტექსტის რიტმული ნახაზი მთლიანად მიესადაგება ლექსად გამოთქმულს.

ნასიძის ვოკალურ ციკლში საინტერესოა სიტყვიერი ტექსტისა და მუსიკის მეტრული ზომის ურთიერთშეთანხმების საკითხიც. კომპოზიტორისთვის დამახასიათებელი ხდება პოეტური ტექსტის მეტრისა და პროსოდის გათვალისწინება. ამის შედეგია მეტრის ხშირი ცვალებადობაც.

საგულისხმოა, რომ მეტრის ხშირი მონაცვლეობა ტიპიური მოვლენაა ქართული ხალხური სიმღერისათვის. მაგალითად, თუშური მუსიკალური ფოლკლორის ანალიზის შედეგად შალვა ასლანიშვილი ასეთ დასკვნამდე მიდის: „სიმღერების ემოციური საწყისის დომინირება მჟღავნდება აგრეთვე რთული მეტრების გამოყენებაში... ძველი ფორმაციის – თუშურ სიმღერებში გადმოცემის თხრობითი ხასიათი იწვევს სიტყვიერი ტექსტის რიტმის მიერ მუსიკალური მეტრისა და რიტმის დაქვემდებარებას“⁹⁹. ნასიძის ეროვნულ ფესვებთან სიღრმისეული კავშირი ამ თავისებურებაშიც ჩანს.

⁹⁹შალვა ასლანიშვილი „ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ“.

VI თავი

ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“

(6 სიმღერა ბანისათვის ფორტეპიანოს თანხლებით)

კონცერტმაისტერის პოზიციიდან

როგორც ადრე ვახსენე, სულხან ნასიძის შემოქმედებით გზაზე 60–70-იანი წლები უმნიშვნელოვანესი გახლავთ. ამ წლებში შეიქმნა მისი კამერულ–ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ და კამერული სიმფონია (1969). ამ ორი ნაწარმოებისათვის ნასიძეს შოთა რუსთაველის სახელობის პრემია მიენიჭა.

ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“, კამერულ–ვოკალურ ჟანრში მისი ერთადერთი თხზულებაა. ნაწარმოები დაწერილია ბანისათვის, ფორტეპიანოს თანხლებით.

სულხან ნასიძის შემოქმედებაში, ბანის ხმის სემანტიკას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. მაგალითისთვის მოვიყვანდი ადრეულ საგუნდო ნაწარმოებს– „ჩონგურს“, სადაც სიტყვიერი ტექსტი ბანებს ეკისრება, მეექვსე სიმფონიას „პასიონე“, სადაც ორკესტრს ემატება მამაკაცთა ბანების გუნდი და რა თქმა უნდა, ჩვენი ინტერესის ობიექტს – ვოკალურ ციკლს „ქართული ხალხური პოეზიიდან“. სადაც კომპოზიტორმა ქართული ხალხური პოეტური ენის გამორჩეული ინდივიდუალობა წარმოაჩინა.

სულხან ნასიძის ვოკალურ ციკლში სიმღერა წარმოდგენილია აღსარების რაკურსში. საგულდაგულოდაა გააზრებული ნაწარმოების მთლიანი დრამატურგია, მისი ტონალური და ტემპო–რიტმული მხარე. ციკლში არ არის ვრცელი საფორტეპიანო სოლოები. სიმღერების ფორმა ლექსების კომპოზიციასთან, პოეტურ სიტყვასთანაა მისადაგებული. მწირია კომპოზიტორის მიერ დინამიური ნიშნების მითითებები. შინაგანი დამაბულობა და ექსპრესია, მძლავრ სტიმულს აძლევს ციკლის განვითარების დინამიზს. უმეტეს სიმღერებს გადმოცემის ლაკონიური სტილი ახასიათებს. ციკლის სიმღერების ფორმათა ლაკონიზმი ასევე ნაკარნახევია ლექსებითაც, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში აფორიზმებია. ღრმა, ბრძნული

შინაარსით დატვირთული ტექსტები ფიქრის, ფილოსოფიური განსჯის განწყობას ქმნის.

ქართულ ხალხურ პოეზიაზე დაფუძნებული ვოკალური ციკლის პოეტური ტექსტები, თავად კომპოზიტორის მიერაა ამოკრებილი¹⁰⁰. ქართული ხალხური პოეზიის მდიდარი საგანძურიდან სტროფების ამოკრებისას მას არ უცდია სიუჟეტურად განვითარებული ქარგის შექმნა. მისი არჩევანის კრიტერიუმები იყო: შინაარსის ტევადობა, აზრის აფორისტულობა, ფილოსოფიური სიღრმე და ვაჟკაცური პათოსი.

ვოკალურ ციკლში ასახულია ადამიანის ცხოვრების თითქმის ყველა ეტაპი დაბადებიდან – საფლავის ქვამდე-თავისი გრძნობა განცდებით, ფიქრითა და განსჯით, მხიარულებითა თუ მწუხარებით. ამიტომაც ვოკალური ციკლის გმირის სამყარო ყოველ სიმღერაში სხვადასხვაგვარად იხსნება.

ციკლი ექვსი სიმღერისგან შედგება:

1. „წუთისოფელი“ – Adagio,
2. „აცა მოიცა მიწაო“ – Andante,
3. „გამხიარულდით, სწორებო!“ – Allegro,
4. „იაგუნდისა წვიმამა“ – Allegretto,
5. „არის ერთი რიგი კაცი“ – Allegro vivo
6. „რას ფიქრობ ნისლო“ – Sempre sostenuto.

პირველი და მეექვსე სიმღერა პროლოგისა და ეპილოგის ფუნქციას ასრულებს და ფილოსოფიური დატვირთვა აქვს; მეოთხე – ერთადერთი სატრფიალო ლირიკული სიმღერა – ერთგვარი ინტერმეცოა ციკლის ყველაზე მასშტაბურ მოწოდებითი ხასიათის მესამესა და მეხუთე ნომრებს შორის; მეორე სიმღერა ფილოსოფიურ ჭრილში ქმნის ტრაგიკულ განწყობას, რომელიც მთელი ნაწარმოების მანძილზე იჩენს თავს.

პირველი სიმღერა - „წუთისოფელი“

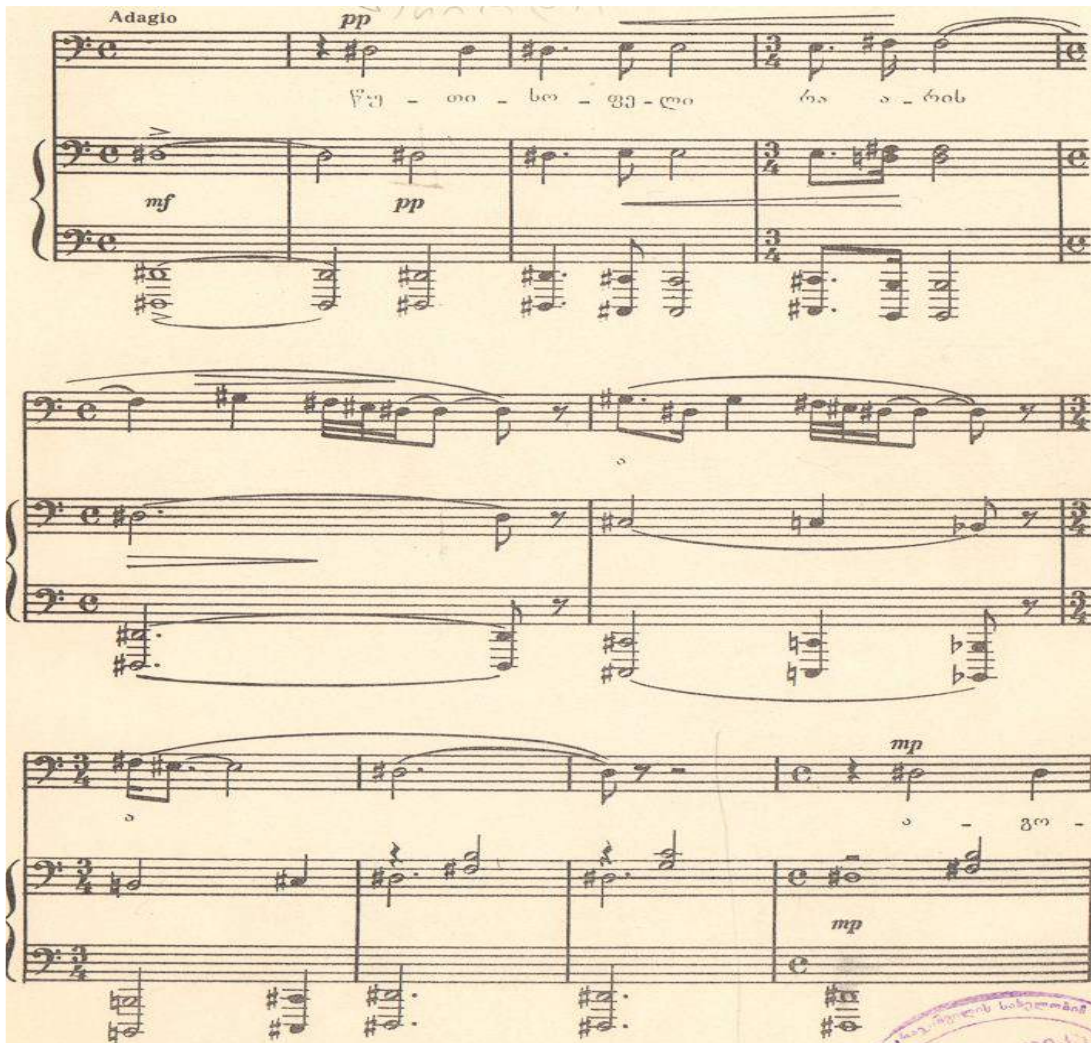
გადმოგვცემს ადამიანური ცხოვრების წუთიერებას, სწრაფმავლობას, წუთისოფლის ამაოებას. ეს არის მთის შვილის, შინაგანად ძლიერი ადამიანის ფიქრი

¹⁰⁰ იხ.: დანართი - სულხან ნასიძის ვოკალური ციკლის „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ პოეტური ტექსტები ხალხურ პირველწყაროებთან შედარებებით;

ცხოვრების ამაოებაზე, რომელსაც გათავისებული აქვს წუთისოფლის რაობა და ბევრი საგმირო საქმისა და საჭირბოროტო საკითხის გადაწყვეტა აქვს გამიზნული.

სიმღერის ფორმა სამი მსგავსი წინადადებისგან შემდგარი პერიოდია მოკლე (6-ტაქტიანი) კოდით. მისი ტემპი ნელია (Adagio). მელოდია სადაა, კვარტის დიაპაზონს არ სცდება და ძირითადად სეკუნდებით და ტერციებით მოძრაობს.

სამი მსგავს-წინადადებიანი პერიოდისთვის დამახასიათებელი განმეორებითობის პრინციპით კომპოზიტორი ცხოვრების წრებრუნვას გადმოგვცემს - „დავიბადებით თუ არა, იქვე საფლავი მზად არის“. მარადიული წრიულობის იდეა ჩადებულია ბანის ვოკალურ პარტიაშიც, სადაც პირველიდან მეოთხე ტაქტამდე ხდება მელოდიის თითო-თითო ტონით აღმასვლა კულმინაციურ ბგერამდე (Gis), შემდეგ იქიდან დაცურება და ამ ოთხტაქტიანი წინადადებების ჯერ ზუსტად, შემდგომ კი გაფართოებულად გამეორება, რაც ადამიანის დაბადების, მისი სიცოცხლის კულმინაციურ წერტილზე ასვლის და გარდაცვალების იდეას ასახავს. აღსანიშნავია საკულმინაციო ბგერიდან დაღმავალი სვლა, რომელიც საქართველოს მთის „ტირილებთან“ ასოცირდება.



თითქმის მთელი სიმღერის განმავლობაში საფორტეპიანო პარტიას ფონის ფუნქცია აკისრია. ის ხან გაბმულ ბგერებზე, ხან ვოკალთან უნისონსა და ხანაც აკორდულ თანხლებაზეა აგებული.

სიმღერის მეტრი ცვალებადია - ხშირია ზომის ცვლილებები 4/4-სა და 3/4-ს შორის.

ყოველივე ეს სიმღერაზე მუშაობის საწყისს ეტაპზე გარკვეულ სირთულეებს ქმნის, განსაკუთრებით ვოკალური პარტიის შემსრულებლისთვის. ამის უპირველესი მიზეზია ის, რომ საფორტეპიანო თანხლების ერთტაქტიანი შესავალი, რომელიც გაბმული ბგერიდან ამოიზრდება, სიმღერის საწყისი ტემპის და ხასიათის განსაზღვრას ვოკალისტს აკისრებს. ამას გარდა, მელოდიის პუნქტირული და სინკოპირებული რიტმები ცვალებადი მეტრის პირობებში განსაკუთრებული სიზუსტით შესრულებას მოითხოვს. მეტად მნიშვნელოვანია ასევე ვოკალის პარტიაში კომპოზიტორის მიერ მითითებული მერვედი გრძლიობის პაუზები (N1-ტ.5-6...) - ისინი ამოიხვრის გამოხატვას ემსახურება და ადამიანის მძიმე ხვედრზე მიგვანიშნებს.

სიმღერის მეორე წინადადების შემდგომი მოკლე (სამტაქტიანი) საფორტეპიანო ჩანართი განსაკუთრებით დინამიკურად მკვეთრად უნდა შესრულდეს fortissimo-ზე, როგორც ერთგვარი ბედისწერის გაელვება, რომელიც თავისი მძაფრი ჟღერადობით ადამიანს წუთისოფლის ულმობელ ხასიათს შეახსენებს. გაელვების აქტიურმა მუხტმა და შემდგომმა მეტრის შეცვლამ, რაც გაბმული ბგერის ფონზე ხდება, შესაძლებელია მომღერლის მიერ ადრე ჩართვა და ტემპის შემდგომი აჩქარებაც გამოიწვიოს. ეს არ იქნებოდა მიზანშეწონილი - სასიმღერო პარტია მომღერალმა თავიდან ბოლომდე დინჯად და რიტმული სიმყარით უნდა შეასრულოს.



სიმღერის კოდა (ბოლო ექვსი ტაქტი), სადაც საფორტეპიანო მასალაში მერვედებით სვლა ჩნდება, სასურველია რიტმული სიმწყობრით, ემოციური თავშეკავებით და მშრალად გაჟღერდეს. მომღერლის მხრიდან კი, საჭიროა მთელი მისი პარტიის მღერადად, მაქსიმალურად ლეგატოზე შესრულება. სიმღერის ხმის მიღვევით დასრულება მის საერთო მძიმე ხასიათს და ბედისწერის გარდაუვალობას უსვამს ხაზს და თითქოს წყვილიაღში, სრულ სიჩუმეში გადადის.

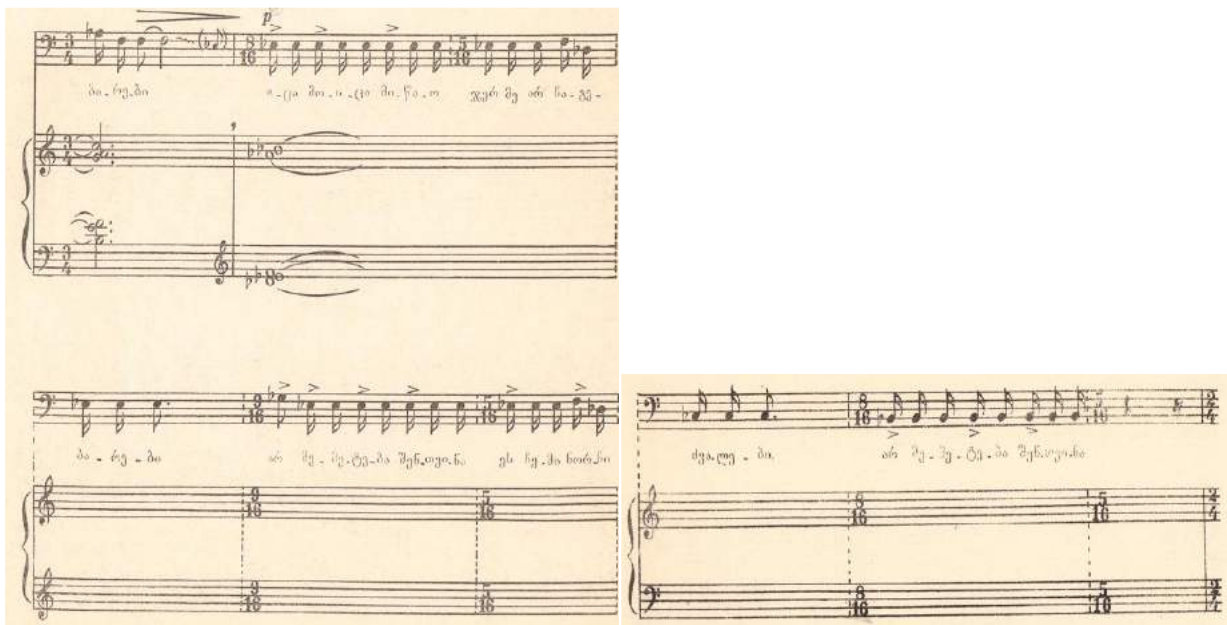
მეორე სიმღერა - „აცა, მოიცა მიწაო“

ციკლის ფსიქოლოგიურად დატვირთული მეორე სიმღერა „აცა, მოიცა მიწაო“, (Andante) რთულ სამნაწილიან ფორმაშია (A B A), სადაც პირველი ნაწილი სამი, მეორე ნაწილი კი, ორი წინადადებისგან შემდგარი პერიოდის ფორმაშია, ხოლო მესამე ნაწილი შეკვეცილია და მხოლოდ ერთი წინადადებისგან შედგება.

სიმღერა სულისშემძვრელი შემახილით „აცა, მოიცა მიწაო“ იწყება. ესაა მოკლე მოტივი, რომლის ტექსტის შინაარსით განპირობებული ინტონაციური ხასიათი, მძლავრი დინამიკა (ფორტე) და სინკოპირებული რიტმი, შემახილის ეფექტს ქმნის.

პოეტური ტექსტის შინაარსი მომღერალს საშუალებას აძლევს საწყისი შემახილის მოტივი ყოველ ჯერზე სხვადასხვა გრძნობით შეავსოს: ეს ხან თხოვნაა, ხან მოთხოვნა, ხანაც მუდარა. სიმღერის ვოკალური პარტია საფორტეპიანო თანხლებასთან სრულ ემოციურ თანხვედრაშია. სიმღერის დასაწყისში საფორტეპიანო პარტიის forte-ზე ენერგიულად შესრულებული ოცდამეთორმეტელების არპეჯიო ფანდურის ჩამოკვრის იმიტაციას წარმოადგენს და საწყის სტიმულს აძლევს მომღერალს.

სიმღერის პირველი ნაწილის შუა მონაკვეთი (parlando) მეთექვსმეტელებისგან შემდგარი რეჩიტატივია, რომელიც საფორტეპიანო კლასტერის ფონზე სრულდება და მეტრო-რიტმის მხრივ სიმღერის სიტყვიერ ტექსტს მიყვება (N2-ტ.:10-15). ეს აკაპელა, თითქოს თავისუფალი რეჩიტატივი სინამდვილეში მკაცრად ორგანიზებულია და ადელვებული მეტყველების გადმოცემას ემსახურება.



სიმღერის პირველი ნაწილისგან განსხვავებით, რომლის საფორტეპიანო თანხლება მეტად მწირია და თითქმის ერთიდაიგივე არპეჯირებულ კლასტერს ეყრდნობა, მის შუა ნაწილში აკომპანიმენტის ფაქტურა მკვეთრად იცვლება - საფორტეპიანო პარტია აქ მეთექვსმეტელების უწყვეტ მოძრაობაზეა აგებული. შუა ნაწილის პირველ წინადადებაში ვოკალის პარტია ცვალებად მეტრში ერთი ბგერის რეპეტიციას წარმოადგენს, მეორე წინადადებას კი სიმღერის კულმინაციასთან მიყვავართ. (N2-ტ.:21-42).

კულმინაცია სწორედ მესამე ნაწილის - რეპრიზის - დაწყებას ემთხვევა. თვით რეპრიზა მოკლეა და სიმღერის პირველი ნაწილის შეკვეცილ ვერსიას წარმოადგენს.

სიმღერის ცვალებადი მეტრი და საფორტეპიანო პარტიის ერთგვაროვანი ფონური ფაქტურა ერთიანობაში თითქოს ცხოვრების ორომტრიალს გამოხატავს. საფორტეპიანო პარტიის ფაქტურული და ზოგადად სიმღერის მეტრო-რიტმული არასტაბილურობის ფონზე ვოკალის პარტიის რეჟიტაციები, თავისი აქცენტებით ხან ძლიერ, ხანაც კი სუსტ დროზე-ცხოვრების მორევში მარტოსული ადამიანის უსუსურობის თუ თვითდამკვიდრების სურვილის გამომხატველია.

ამ სიმღერაში ვოკალური ციკლის გმირი წუთისოფელთან ჭიდილში თითქოს უფრო შეუპოვარი ხდება. ის ვერ ეგუება წუთისოფლის ხანმოკლეობას, ეწინააღმდეგება მას და ითხოვს სიცოცხლისთვის მეტ დროს. ამით სიმღერაში მკაფიოდ არის გადმოცემული ცხოვრებიდან წასვლის აუცილებლობის წინაშე მდგომი ადამიანის წინააღმდეგობით სავსე სული.

სიმღერის ინტერპრეტაციის მხრივ შემსრულებლებმა უნდა შეძლონ მისი ფსიქოლოგიურ-ემოციური სიღრმის წვდომა, კომპოზიციის თითოეული მონაკვეთის ემოციური მუხტის ზუსტად დაჭერა და მათთვის შესაბამისი ტემბრული თუ დინამიკური პალიტრის მისადაგება.

სიმღერა საინტერესოა ანსამბლურობის თვალსაზრისითაც:

ერთი შეხედვით ვოკალის პარტიის ოსტინატური რეჟიტატივები და ერთგვაროვანი საფორტეპიანო ფაქტურა ერთობლიობაში თითქოს არ უნდა იყოს რთული შესასრულებელი. მაგრამ მუდმივი, მეტრული და რიტმული ცვალებადობა ანსამბლურობის რეალურ სირთულეებს ქმნის.

ჩემი აზრით, მომღერალს შესამჩნევად გაუადვილდება სიმღერის ტექსტის შესწავლა, თუკი ის გაიაზრებს და გაითავისებს შემდეგ სამ მნიშვნელოვან პირობას:

1. რიტმული ორიენტაციისთვის დაეყრდნოს ფორტეპიანოს ბანების მოძრაობას;
2. დაიმახსოვროს თანხლების მელოდიაში არსებული დადმავალი სვლა, რომელსაც ყოველთვის მოყვება მომღვენო სასიმღერო ფრაზის დასაწყისი ((N2-ტ.26, 30)
3. გაიაზროს ჰარმონიაში სასიმღერო პარტიის ძლიერ და სუსტ დროზე მონაცვლეობითი ჩართვის თანმიმდევრულობა.

კონცერტმაისტერს კი, სიმღერის რიტმისა და მეტრის მყარი შეგრძნება მისცემს საშუალებას მთლიანი სიმღერის სტრუქტურა შეკრას, ხოლო კომპოზიტორისეული დინამიკური მინიშნებების (forte-piano-crescendo-*forte-piano*) ზუსტი შესრულებით ის დაეხმარება მომღერალს ყოველ ახალ წინადადებაზე/მასალაზე გადასვლისას შექმნას სათანადო წინაგანწყობა.

მესამე სიმღერა „გამზიარულდით სწორებო“

ციკლის მესამე სიმღერაში - „გამზიარულდით სწორებო“, (*Allegro*) – ლექსის მოწოდებითი ხასიათისა და მძლავრი ემოციური ტონუსის გამოსახატავად, კომპოზიტორი სხვადასხვა გამომხატველ საშუალებებს მიმართავს. მაგალითად, ფართო ინტერვალებზე სვლას, დინამიკის მკვეთრ ცვლილებებს, ცვალებად ფაქტურას, მრავალფეროვან რიტმებს და სხვ. ერთიანობაში ყოველივე ეს შინაგანი მუხტის ექსპრესიულობას უწყობს ხელს.

სიმღერის როგორც ტექსტი, ისე მუსიკა სტიქიურ ძალასა და ძლიერებას აფრქვევს, თუმცა ისევ გვახსენებს სიკვდილის გარდაუვალობას: „მოვკვდებით, დავიკარგებით, შავ მიწას ამოვხედავთ“. სწორედ ამიტომ მოუწოდებს კაცობრიობას, რომ სიცოცხლე რომელიც წამიერია, ჯავრისა და სევდის გარეშე გავატაროთ და ერთმანეთის სიკეთით გავიხაროთ.

დიდი ექსპრესიულობით გადმოცემული სიცოცხლის დაუოკებელი წყურვილი სრულად მოიცავს მთელ სიმღერას, თუმცა სულის სიღრმეში დაფარული სევდა მას თითქოს მაინც თან სდევს.

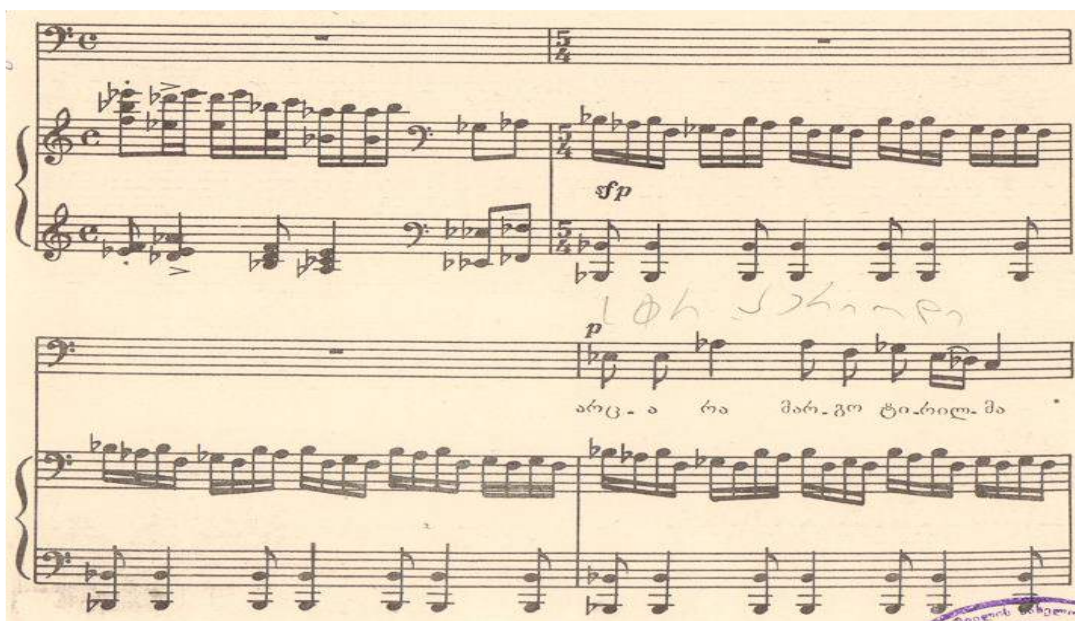
სიმღერა რთულ სამნაწილიან ფორმაშია დაწერილი, სადაც პირველი ნაწილი სამი მსგავსი წინადადებისგან შემდგარი პერიოდია, ხოლო ყოველი წინადადება ერთი ტონით მაღლა ჟღერს. მას წინ უძღვის ხუთტაქტიანი საფორტეპიანო შესავალი რომელიც პირველი ნაწილის ყოველი წინადადების წინ მეორდება წინაზე ერთი ტონით მაღლა.

სიმღერის შუა ნაწილი ორი ერთმანეთისგან განსხვავებული წინადადებისგან შემდგარი პერიოდია და ფაქტურითა თუ მუსიკალური მასალით განსხვავდება პირველი და მესამე (რეპრიზული) ნაწილებისგან. სწორედ მასშია განთავსებული სიმღერის კულმინაცია, მას რვატაქტიანი აკაპელა *parlando* მონაკვეთი მოსდევს,

რომელსაც სიმღერის რეპრიზასთან მივყავართ. რეპრიზა (*pianissimo*-ზე) შეკვეცილია (მხოლოდ ერთი წინადადება) და სრულდება მოკლე კოდით, რომელიც დაღმავალ გლისანდოსა და მოკუმული პირით შესრულებას შეიცავს.

სიმღერა ორივე შემსრულებლისთვის გარკვეული რიტმული სირთულით გამოირჩევა, რასაც ძირითადად 5/4 ზომაში საფორტეპიანო პარტიის სინკოპირებული ბანი ქმნის, ჩქარ ტემპში მეთექვსმეტელებით მოძრავი მარჯვენა ხელის ფონზე. ანსამბლურობის თვალსაზრისით ეს საკმაოდ დამაბნეველია, რადგან თანხლება მომღერალს ვერ უქმნის რიტმულ საყრდენს და პირიქით, ძლიერი დროის შეგრძნებას უკარგავს. ამიტომ უჭირთ ხშირად მომღერლებს დროულად, ტაქტის ძლიერ დროზე სიმღერაში ჩართვა.

სასიმღერო პარტიის დაწყებას ისიც ართულებს, რომ საფორტეპიანო პარტიის ჰარმონიაში არ ფიგურირებს ვოკალური პარტიის საწყისი ბგერები.



ამ სირთულებების გადალახვაში მომღერალს, საფორტეპიანო პარტიის ნელ ტემპში ყურადღებით მოსმენა, შესწავლა და გააზრება დაეხმარება. მაგალითად, ჰარმონიის ანალიზი ვოკალისტს მიახვედრებს, რომ სიმღერის პირველ ნაწილში ყოველ ჯერზე სასიმღერო პარტიის დამწყები ტონი არსებული ჰარმონიის მეოთხე საფეხურია.

სიმღერის შუა ნაწილის მეორე წინადადებაში (რეჩიტაცია) 3/4-დან 8/8 ზომით იცვლება. ამ მონაკვეთში ანსამბლურობის პრობლემა იჩენს თავს. რადგან 8/8 ზომაში ხდება გრძლიობების არასტანდარტულად და ტაქტიდან ტაქტში განსხვავებულად

დაჯგუფება (მაგ.: საფორტეპიანო პარტიაში - 5 მერვედს + 2 მერვედი, ან 3 მერვედს + 3 მერვედი ან პირიქით და მსგავსი; ხოლო ვოკალურში კი, ხუთ და სამ მერვედადაა დაჯგუფებული (N3-ტ.:47-52). მხოლოდ ვოკალური პარტიის სიტყვიერი ტექსტის და მუსიკალური მასალის დეტალური ანალიზი გამოიყვანს კონცერტმანისტერს და მომღერალს შექმნილი უხერხულობიდან.

სწრაფსათქმელი რეჩიტაციის შესწავლა გამარტივდება თუ მომღერლის მიერ სიტყვის პროსოდია იქნება გათვალისწინებული.

სიმღერის შუა ნაწილში (N3-ტ.:47) სწრაფსათქმელი რეჩიტაციის სრულფასოვანი შესრულება, მომღერლისგან ასევე სუნთქვის რაციონალურ განაწილებას და მთელი რეჩიტაციის მანძილზე ხმის დაზოგვას მოითხოვს. ამის მიზანი კი, შუა ნაწილის ბოლო, კულმინაციური სამი ტაქტის და სიმღერის ყველაზე მაღალი ბგერის ფორტეზე მძლავრად და სრულფასოვნად გაჟღერებაა.

ამას გარდა, რეჩიტაციაში სიტყვების „მიყრა“ მას მნიშვნელობას დაუკარგავს - აუცილებელია თითოეული სიტყვა მკაფიოდ გამოთქმული და შინაარსობრივად დატვირთული იყოს.



კულმინაციის ემოციური აღტკინებიდან მომღერლის პარტია აკაპელა parlando-ზე გადადის (N3-ტ.:58). შესაძლებელია, რომ აქ მომღერალზე აკომპანიმენტის წინამდებარე მეთექვსმეტედების სწრაფმა ტემპმა იმოქმედოს და მან ინერციით მეთექვსმეტედებითვე გააგრძელოს მონოლოგი. თუმცა პაუზა (N3-ტ.57) მომღერალს საშუალებას აძლევს რეჩიტატივი მოცემულ ტემპში, თანაბარი მერვედებით და ტექსტის შინაარსიდან გამომდინარე ზუსტი ინტონაციით შეასრულოს.

ზოგადად, ვოკალური ციკლის ეს სიმღერა მომღერლისგან ფართო სასიმღერო დიაპაზონის ფლობას მოითხოვს - დიდი ოქტავის G-დან პირველი ოქტავის F-მდე.

სწორედ ეს სირთულე ხდება განმსაზღვრელი იმისა, რომ სრულდება ციკლის მხოლოდ ერთეული სიმღერები და არა მთლიანად ციკლი.

პიანისტური თვალსაზრისით საფორტეპიანო პარტია ამ სიმღერაში რთული დასაძლევია. იგი არამარტო ვოკალური პარტიის შემავსებელი და საერთო ხასიათის შემქმნელია, არამედ ჩქარ ტემპში თითქმის უწყვეტი განვითარებით და თავისებური მეტრიტა და რიტმით გარკვეულ საშემსრულებლო სირთულეს უქმნის პიანისტს.

სიმღერის ხუთტაქტიან საფორტეპიანო შესავალში 5/4 ზომა ჯერ 4/4-ით, შემდგომ კი ისევ 5/4-ით იცვლება. ამას თან ერთვის ბანის სინკოპირებული რიტმი. განსაკუთრებული ნებისყოფა დასჭირდება პიანისტს, მუდმივად ცვალებადი ზომის პირობებში სინკოპირებული რიტმი რომ აითვისოს. მას იმდენად მყარად უნდა ჰქონდეს გათავისებული თანხლების რიტმული მხარე, რომ მომღერლის მიერ სიმღერაში დროზე ადრე ჩართვების შემთხვევაში (რაც საკმაოდ ხშირია) მსმენელმა ვერაფერი შეამჩნიოს.

სიმღერის კულმინაციისას საფორტეპიანო პარტიაში აკორდული ფაქტურა ჩნდება (N3-ტ.34-46). აკორდების გადატანა ერთი ოქტავიდან სამი ოქტავის ფარგლებში ხდება. შესაძლებელია მოცემულმა დინამიკამ (ff) პიანისტის პროვოცირება გამოიწვიოს და მივიღოთ მძიმე, ხმაურიანი დაკვრა, აკორდული თანმიმდევრობის რეგისტრული დანაწევრებით. ასეთ უხეშ ჟღერადობას თავიდან ავირიდებთ, თუ ff-ს გავშიფრავთ არა პირდაპირი მნიშვნელობით, არამედ როგორც შინაგანი დაძაბულობის მობილიზების მაჩვენებლად. ზომიერ დინამიკაში აკორდიკის კომპაქტური, ერთიან სიბრტყეში აღქმით შეიკვრება რეგისტრულად ასე დანაწევრებული ფაქტურა.

აკაპელა parlando-ს შემდეგ აუცილებელია კონცერტმაისტერმა ტემპის ყოველგვარი გადახრების გარეშე გააგრძელოს და დაასრულოს სიმღერა.

ზოგადი მოთხოვნა, რომელიც ორივე შემსრულებლისთვის არის გასათვალისწინებელი:

მთელი სიმღერის 79 ტაქტის განმავლობაში მიუხედავად მეტრული და ფაქტურული ცვლილებებისა, შემსრულებლებმა უნდა შეინარჩუნონ ერთი სწრაფი ტემპი. ამ მხრივ განსაკუთრებული პასუხისმგებლობა კონცერტმაისტერს ხვდება წილად - მან თავისი პარტია მომართული, სხარტი თითებიტა და რიტმული სიმყარის

შენარჩუნებით, ერთ ამოსუნთქვაზე უნდა შეასრულოს. ყოველივე ეს კი გონებრივ ძალისხმევას, გარკვეულ ფიზიკურ გამძლეობას და ოსტატობას მოითხოვს.

მეოთხე სიმღერა - „იაგუნდისა წვიმამა“

ციკლის მეოთხე სიმღერა – „იაგუნდისა წვიმამა“ (*Allegretto*) ლირიკული ხასიათისაა, თუმცა გრძნობათა გამოსახვის სისადავით კონტრასტს ქმნის ციკლის წინამდებარე და შემდგომ სიმღერებთან.

სიმღერა სამი მსგავსი წინადადებისგან შემდგარი პერიოდის ფორმაშია მოკლე კოდით. მომღერალის მიერ, ცვალებადი ტექსტის შინაარსის შესაბამისი ინტონაციით და საფორტეპიანო პარტიის დინამიკის დაბალანსებით გადმოცემა გამრავალფეროვნებს სიმღერას.

საფორტეპიანო პარტიის მოძრავი ტემპი, სინკოპირებული რიტმი, პარალელური კვინტებით გადაადგილება სადა სასიმღერო მელოდიასთან ერთად გმირის მიერ სიყვარულის გულწრფელ აღიარებას შაირის ელფერს სძენს.



მეტად საინტერესოა ციკლის მუსიკალური ენა - ის მოდალურია და მი ფრიგიულ, ეოლიურ და დორიულ კილოებს შორის მოძრაობს. ჰარმონია მთლიანად კვინტებისგან შემდგარ აკორდებს ეყრდნობა.

კილოს ცენტრალური ტონის შემომღერებაზე აგებული სიმღერის ნატიფი მელოდიის მეტრული ქარგა შედარებით მშვიდია (თითოეულ წინადადებაში მხოლოდ ერთჯერადი გადასვლით 6/8-დან 5/8 ზომაში).

„იაგუნდისა წვიმამა“ ციკლის ერთადერთი ლირიკულ–სატრფიალო ჟანრის სიმღერაა, თუმცა გარკვეული დრამატული მუხტით - „ან მომეც, ქალო, იმედი, ან გამითხარე სამარე“. თავისი სადა, ლამაზი მელოდიით თავისებურ ინტერმეცოს წარმოადგენს ციკლის ყველაზე მასშტაბურ და დამაბულ მესამე და მეხუთე ნაწილებს შორის. სიმღერა თითქოს ერთი შეხედვით განტვირთვის შესაძლებლობას აძლევს შემსრულებლებს, თუმცა სინამდვილეში მათთვის ერთგვარი ოსტატობის გამოცდად შეიძლება მივიჩნიოთ. რადგანაც ამ სიმღერაში ემოციური მოდუნება - მომდევნო დრამატული სიმღერის გამკლავების შესაძლებლობას შეამცირებს. საჭიროა გონივრულად მოხდეს სიმღერის Allegretto ტემპის შერჩევა, რომელშიც შენარჩუნებული იქნება შემართებითი მუხტი.

მეხუთე სიმღერა „არის ერთი რიგი კაცი“

ციკლის მეხუთე სიმღერა - „არის ერთი რიგი კაცი“ (*Allegro vivo*) – ციკლის ყველაზე მასშტაბური, დრამატურგიულად რთული სიმღერაა. ის რთულ სამნაწილიან ფორმაშია და მოკლე კოდით სრულდება. სიმღერა გამსჭვალულია ტოკატურ–ოსტინატური მაჯისცემით, რაც ქართულ საცეკვაო–საფერხულო მუსიკას გვაგონებს. აქაც გვხვდება მეტრის ცვლა (4/4-დან 3/4-ზე და უკან). სიმღერის აკომპანიმენტში ხშირია ფაქტურული მოდულაციები, რაც მას მრავალფეროვნებას სძენს.

საფორტეპიანო თანხლების უჩვეულო რიტმული აქცენტები (N5–ტ.:1–7), ვოკალური პარტიის ფართე ნახტომები და რეგისტრული მრავალფეროვნება (N5–ტ.:118–126), მისივე რიტმულად რთული რეჩიტაცია (N5–ტ.:48–66) და სწრაფსათქმელები (N5–ტ.:34–38) სწრაფ ტემპთან ერთობლიობაში სიმღერას განსაკუთრებულ მუხტს ანიჭებს. პერიოდული „ჰე,ჰე“-ს შემახილები მას ხალხური სიმღერისთვის დამახასიათებელ ხიზლს მატებს (N5–ტ.:78–79;124–126).

ციკლის მესამე სიმღერის მსგავსად აქაც საფორტეპიანო პარტია მხატვრული სახეების განვითარებაში თანაბარუფლებიან მონაწილედ გვევლინება. ფორტეპიანოს გამომსახველობა საორკესტრო ძალას იძენს - მისი პარტიის ტოკატური მოტორიკა

მოდრაობის უწყვეტობას უსვამს ხაზს და მხოლოდ კულმინაციაში იცვლება მძლავრი აკორდებით. სიმღერის საფორტეპიანო პარტია ინსტრუმენტისთვის შესაძლებელი ყველა გამომსახველი საშუალებით მიისწრაფვის სიმღერის ყველაზე ტრაგიკულ, საკვანძო ფრაზამდე – „კაცი კვდება, მიწა რჩება“. მესამე სიმღერისაგან განსხვავებით, ამ სიმღერაში კულმინაციის შემდეგ დრამატიზმი კი არ მცირდება, არამედ ისევ ძველებურ, ტოკატურ-მოტორულ ენერგიას უბრუნდება.

სიმღერის ტექსტი ადამიანის უარყოფით თვისებებზე - სიძუნწეზე, მომხვეჭელობაზე, სიცრუეზე საუბრობს და კაცთა მოდგმას წუთისოფლის ღირსეულად, სიკეთის კეთებითა და ზნეობრივად გატარებისკენ მოუწოდებს – „მდიდარი ბევრი მინახავს, ოხრად რჩენია ქონება, კაცი კვდება, მიწა რჩება“. პოეტური ტექსტის საშუალებით კომპოზიტორი მიგვანიშნებს, რომ ჩვენს მიერ დაძლეული მანკიერებები უფრო მეტ სიმდიდრეს შეგვმატებს, და ცხოვრებაც ბედნიერებით აღივსება.

შვიდტაქტიანი საფორტეპიანო შესავალი შემდგომშიც გვხვდება და სიმღერის სხვადასხვა მონაკვეთებს აკავშირებს ერთმანეთთან. მასში სუსტ დროზე დასმული აქცენტების კონცერტმაისტერის მიერ ზუსტი, მახვილი თითებით, დამძიმების გარეშე მოქნილი შესრულება ხაზგასმით გამოკვეთავს ამ სიმღერის დიდაქტიკურ ხასიათს, რომელსაც ადამიანებისთვის ზნეობის გამოღვიძების დატვირთვა აქვს.

რთულია ჩქარ ტემპში აკორდებით დატვირთული საფორტეპიანო ფაქტურის მართვა. გასათვალისწინებელია, რომ მთელი სიმღერის მანძილზე საფორტეპიანო პარტიაში პაუზა არ არსებობს და ისიც, რომ ხშირი ფაქტურული მოდულაციების პირობებში ერთი ფაქტურიდან მეორეზე გადასვლამ ტემპის გადახრები არ უნდა გამოიწვიოს. მელოდიური ხაზის განვითარება აკომპანიმენტში ხშირად ორი ხელის პარტიებშია გადანაწილებული (N5–ტ.:26–38). სასურველია ზემოაღნიშნული პიანისტური უხერხულობები შეუმჩნეველი დარჩეს ყველასთვის და მთლიანი სიმღერა ერთ ამოსუნთქვაზე, ენერგიულად და უცვლელ ტემპში გაჟღერდეს.

გარკვეული საშემსრულებლო სირთულის ამოცანები დგას მომღერლის წინაშეც: სასიმღერო პარტია გაჯერებულია ორი სახეობის რეჩიტაციით: უწყვეტი (N5–ტ.:34–38) და პაუზებით გამოყოფილი ერთმარცვლიანი ბგერებით (N5–ტ.:48–66). მსგავსი

სირთულე მომღერლისთვის ადვილად დაძლევადა, თუ მას მუცლის პრესზე დაყრდნობით სუნთქვის ოსტატური ფლობა შეუძლია.



ამასთან ერთად, სიმღერის ენერგიული ხასიათი და სწრაფი ტემპი საგრძნობლად ართულებს დინამიკის ცვალებადობის ზუსტად გაჟღერებას. მაგალითად, 48-დან 23 ტაქტის განმავლობაში piano – დან კულმინაციაში, ორ forte-მდე თანმიმდევრულად უნდა განვითარდეს დინამიკა. პაუზებით გამოყოფილი მერვედი გრძლიობის ბგერების ვოკალურ-ტექნიკურად გამართულად შესრულება და ამავე დროს დინამიკის რეგულირებით, მისი თანდათანობით ზრდა მომღერლისთვის ერთობლიობაში რთული ამოცანაა და თუ ის თავს ვერ ართმევს, გამოსავალს ეძებს ტემპის აჩქარებასა და ერთნაირად ხმამაღალი ხმოვანებით გაჟღერებაში. ჟღერადობის ბალანსისა და ანსამბლის შესანარჩუნებლად კონცერტმასტერიც იძულებულია მიჰყვეს მომღერალს. რაც არ არის გამართლებული.

აუცილებელია, რომ სიმღერის საშემსრულებლო სირთულეების დაძლევისათვის მუსიკოსები ტექნიკურად სათანადოდ იყვნენ მომზადებული. წინასწარ გააზრებული საშემსრულებლო პრობლემატიკა კი, მოტივაცია გახდება ამ სიმღერის დაუფლებისთვის.

მეექვსე სიმღერა „რას ფიქრობ ნისლო“

ციკლის ბოლო, მეექვსე სიმღერა, „რას ფიქრობ ნისლო“ ფილოსოფიური შინაარსისაა. ეს გახლავთ ერთგვარი მონოლოგი, მიმართვა ნისლთან. თუმცა შესაძლებელია უფალიც მოიაზრებოდეს. სასურველია სიტყვიერი ტექსტი შინაარსიდან გამომდინარე შესაბამისი მელოდირი ინტონაციით გამოიხატოს: მორჩილების, მოკრძალებული შეკითხვის ინტონაციით, დახმარების თხოვნით ან თუნდაც უმოქმედობის გამო წყენის გამოხატვით.

სიმღერა მარტივ ორნაწილიან ფორმაშია, რომელიც მოკლე კოდით (სიმღერის პირველი წინადადების გამეორება) სრულდება.

ამ სიმღერის პირველადი საშემსრულებლო სირთულე წინა ბობოქარი სიმღერის შემდეგ სრულ სიმშვიდეზე გადასვლაა. პასუხისმგებლობა ამ შემთხვევაში კონცერტმასტერს ეკისრება, რომელმაც კვინტებისგან შემდგარი თითქოს უწონადი აკორდებით, „გორის ფხაზედ შემჯდარი“ ნისლის, მთაზე მისი ზანტი, მდორე დაფენის ასოციაცია უნდა შექმნას. ასეთი იდუმალებით სავსე ჟღერადობის შექმნაში პიანისტს აკორდების pianissimo-ზე ფაქიზად შესრულება დაეხმარება, ყოველივე კი, მომღერალსაც შესაბამის განწყობას შეუქმნის.



ასევე მნიშვნელოვანია სიმღერის ბოლომდე თანაბარი რიტმისა და მშვიდი განწყობის შენარჩუნება. მთელი, ნახევარი და მეოთხედი გრძლიობებისა და შეკავებული ჰარმონიების მონაცვლეობაზე აგებული სიმღერის საწყისი და ბოლო ნაგებობების შესრულებისას, ორივე შემსრულებლის წინაშე დგება რიტმული ორიენტაციის და მდორე სიმწყობრის შენარჩუნების პრობლემა. სიმღერის შუა ნაწილის საფორტეპიანო პარტიაში მერვედი გრძლიობებით მოძრავ ფაქტურაზე გადასვლა (N6-ტ.:29–32...) შინაგანი აღელვების წარმოქმნის წინაპირობა ხდება. ამიტომ, კონცერტმასტერმა თავი უნდა აარიდოს აჩქარების ტენდენციას.

სულხან ნასიძის ვოკალური ციკლის გმირი რთული და ღრმად ინტელექტუალური პიროვნებაა. ცხოვრების ჭირ-ვარამ გამოვლილი, დაღლილი

გმირი თითქოს ბოლო სიმღერაში აჯამებს განვლილი ცხოვრების გზას, თუმცა ფიქრები სიცოცხლესა და სიკვდილზე, სიკეთესა და ბოროტებაზე მუდმივად არ ასვენებს. უბრუნდება მწუხარება, რადგანაც ყოფიერების მუდმივი პრობლემები პასუხგაუცემელი რჩება. მუდართ, ხანაც თითქოს საყვედურნარევი მიმართვით ასრულებს კომპოზიტორი თავის ვოკალურ ციკლს – „განა შენც იცი ჯავრობა რისხვით ანთება წამზედა. ან თუკი გრძნობ რას ამ ქვეყნად, ჰფიქრობ ავსა და კარგზედა, რას ფიქრობ, ნისლო ტიალო...“

VII თავი

ავტორი და შემსრულებლები

ციკლი თავისი მრავალფეროვანი ხასიათით, აზრობრივი და ემოციური დატვირთვის ფართო დიაპაზონით, რთული ამოცანების პირისპირ აყენებს შემსრულებლებს. არსებობს ანსამბლურობის პრობლემებიც. „- ციკლის გმირის გრძნობათა მდიდარი სპექტრის გადმოსაცემად მომღერალს ევალება „აღმაფრენა“ გამუდმებით „აღვირით“ ეჭიროს. მან უნდა შეძლოს „ისაუბროს“ წრფელად, მაგრამ ამავედროულად თავშეკავებით, მეტიც - მკაცრად. ეს არაა ასპარეზი ხმით, ტემბრის სილამაზის ტკობისა და მსმენელის წინაშე თავის მოწონებისა.“¹⁰¹

ვოკალური ციკლი ტექნიკური სირთულეებით არის დატვირთული.

მთლიანი ციკლის დიაპაზონი – სრული 2 ოქტავა: დიდი ოქტავის G-დან პირველი ოქტავის F-ის ჩათვლით. ვოკალური ციკლი ბანისთვისაა დაწერილი, თუმცა მას ბარიტონებიც ასრულებენ.

მისი სათანადო შესრულებისთვის მრავალმხრივი მზაობა არის საჭირო, მათ შორის ინტელექტუალური და ვოკალურ-ტექნიკური. მომღერალი უნდა ფლობდეს ფართო დიაპაზონს, მოქნილ ხმას და განსაკუთრებულად სავსე ჟღერადობის მაღალ და ქვედა რეგისტრს. ყოველივე ეს კი კომპლექსში ერთობ იშვიათია. ამიტომაც იშვიათია ამ ვოკალური ციკლის შესრულება.

ციკლი პირველად შესრულდა 1969 წლის დეკემბერში, თბილისში, საქართველოს დამსახურებული არტისტის თამაზ ლაფერაშვილისა (ბანი) და მარია კამოევას (ფორტეპიანო) მიერ. მას დიდი წარმატება ხვდა წილად. ამის შემდგომ კი, რამდენჯერმე შესრულდა უცხოეთში, კერძოდ ბულგარეთსა და იუგოსლავიაში. 1974 წლის შემოდგომაზე მაკედონიის ქალაქ სკოპლეში გაიმართა ქართული მუსიკის კონცერტი, რომელზედაც შესრულდა ციკლი (პიანისტი - ნანა ხუბუტია; თამაზ ლაფერაშვილი) ისე მოეწონათ, რომ იქაურმა რადიომ ჩაწერა.

არსებობს ასევე საქართველოს რადიოს ოქროს ფონდის ჩანაწერიც. საკავშირო ფირმამ „Мелодия“ ფირფიტაც გამოსცა, სადაც თამაზ ლაფერაშვილთან ერთად საფორტეპიანო პარტია მალხაზ მენტემაშვილმა შეასრულა.

¹⁰¹რ.ქუთათელაძე – „სულხან ნასიძე“ თბილისი 2007 გამომცემლობა „საარი“ გვ.50

ზოგადად, ნებისმიერი ნაწარმოების სათანადო შესრულებისთვის შემსრულებლისგან საჭიროა გარკვეული სახის „თანავტორობა“ - კომპოზიტორის ნების აღსრულება, მუსიკის გააზრება, რათა თანაშემოქმედების, ავტორის ჩანაფიქრის მართებული გახსის შესაძლებლობა შეიქმნას.

თამაზ ლაფერაშვილი იხსენებს, თუ როგორ მიმდინარეობდა სულხან ნასიძესთან ციკლზე მუშაობა: მისთვის დიდი სიხარული იყო ნაწარმოებზე მუშაობა, ხშირად ხვდებოდა და უთანხმებდა მას ნიუანსებს, ის კი, ტონალობებსა და ტესიტურას უმოწმებდა. ბანის უმაღლესი ნოტა „ფა“-ს შემოწმების შემდეგ ჩაიწერა ვოკალური ციკლი. შესრულებისას თურმე კომპოზიტორი ძალიან ითხოვდა ქართული ინტონაციით მკაფიო გაჟღერებას. საერთო კოლორიტი სურდა ხაზგასმით ქართული ყოფილიყო. იქვე გულისტკივილს გამოთქვამდა, რომ შესრულების სირთულიდან გამომდინარე იშვიათად, მხოლოდ ცალკეულ სიმღერებს მღეროდნენ და რომ კარგად იმღერეს ახალგაზრდებმა გია გაგნიძემ და ნიკა ლაგვილავამ, თუმცა არა სრულად, მარტო თითო-ოროლა სიმღერა.¹⁰²

დღევანდელ დღესაც, ნასიძის ვოკალურ ციკლს სამწუხაროდ არ მომატებია შემსრულებელთა რაოდენობა. არსებობს მხოლოდ 2 ჩანაწერი – აუდიო-თამაზ ლაფერაშვილისა (ბანი) და მალხაზ მენთეშაშვილის (ფორტეპიანო) შესრულებით¹⁰³ და ვიდეო – გია გაგნიძის (ბარიტონი) ორკესტრთან¹⁰⁴ – საქართველოს სინფონიეტა, დირიჟორი – მირიან ხუბუნეიშვილი. საორკესტრო ვერსიის ავტორი არჩილ გიორგობიანი. წელს კი, ჩვენც შევიტანეთ გარკვეული წვლილი – ნიკა ლაგვილავასთან (ბარიტონი) ერთად გავაკეთეთ ციკლის შესრულების ვიდეო ჩანაწერი.

ვფიქრობთ, უფრო მეტად უნდა მოხდეს ახალგაზრდების დაინტერესება ეროვნული მუსიკალური საგანძურის ამ კლასიკური ნიმუშით, რათა ის უფრო ხშირად ჟღერდეს საკონცერტო სცენაზე.

ნასიძის ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ ქართული ვოკალური მუსიკის მაღალმხატვრული ნიმუშია. ის ღირებულია ჟანრული თვალსაზრისით, რადგანაც არ მოეძებნება ანალოგი წინამორბედ ქართულ მუსიკაში. განსხვავებულია ციკლის სამეტყველო ენაც და შესაბამისად ახალი სირთულების

¹⁰²რ.ქუთათელაძე – „სულხან ნასიძე“ თბილისი 2007 გამომცემლობა „საარი“ გვ.51

¹⁰³<https://www.youtube.com/watch?v=1wkAOzOhqJk>

¹⁰⁴https://www.facebook.com/watch/live/?v=2429360600702074&ref=watch_permalink 35-ე წუთიდან

წინაშე აყენებს შემსრულებლებსაც. ის ახალი საფეხურია ქართული პროფესიული მუსიკის განვითარების გზაზე და გამორჩეულია იმ თვალსაზრისითაც, რომ ის ერთ-ერთი საუკეთესოა ქართულ მუსიკაში.

დასკვნა

ამრიგად, ჩატარებულმა ანალიზმა და მიღებულმა შედეგებმა, შემდეგი დასკვნების გაკეთების საშუალება მოგვცა.

გამორკვა, რომ მე-20 საუკუნის სხვადასხვა დროის მონაკვეთში მცხოვრებ, ერთმანეთისთვის სრულიად უცნობ ესპანელ და ქართველ კომპოზიტორებს საკუთარი ქვეყნის მუსიკალური ფოლკლორისადმი მსგავსი საკომპოზიტორო დამოკიდებულება ახასიათებდათ.

ორივე კომპოზიტორი - მანუელ დე ფალია და სულხან ნასიძე - პროფესიულ მუსიკაში ხალხურ ტექსტებზე დაყრდნობით და ნაციონალური მუსიკალური ფოლკლორის ახლებური გააზრებით ქმნიან კამერულ-ვოკალურ ჟანრში პირველ და მათ შემოქმედებაში ერთადერთ მაღალმხატვრული ღირებულების ვოკალურ ციკლებს, რომლებშიც მუსიკალური ენა ავტორისეული და თვითმყოფადია, თუმცა ჭეშმარიტად ეროვნული, რადგანაც მასში მთელი სისრულით არის აღბეჭდილი ტრადიციული მუსიკისა და პოეზიის თავისებურებები - ხასიათი, ემოციური წყობა, თუ სტილური ნიშან-თვისებები.

მანუელ დე ფალია არღვევს კუთხურობის ჩარჩოებს და ესპანეთის სხვადასხვა რეგიონის ხალხური სიმღერა-ცეკვების სინთეზით ზოგადესპანური ხასიათის ახალი ტიპის ფოლკლორულ ნიმუშებს ქმნის და ამასთან ანდალუზიური ფოლკლორის უძველესი პლასტის - კანტე ხონდოს - სტილის თავისებურებების განაზოგადებასაც ახერხებს.

ნასიძის ვოკალური ციკლის მუსიკალური მასალა ასევე ორიგინალურია და ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედების არცერთი ნიმუშის ციტირებას არ ახდენს. თუმცა კომპოზიციის ინტონაციური ლექსიკა, რიტმო-მეტრი, ჰარმონიული ენა და კილოური საქცევებიც ეროვნულია. გამორჩეულად კი ციკლში მთის მუსიკალური დიალექტის გავლენა იგრძნობა.

თანხვედრაშია კომპოზიტორების დამოკიდებულება ვოკალური ციკლის სიმღერების ტექსტებისადმი. ცნობილია, რომ სიმღერის ტექსტები ხალხური პოეზიის მდიდარი საგანძურიდან თავად კომპოზიტორების მიერ არის ამოკრებილი. მათი მიზანი არ ყოფილა ვოკალურ ციკლებში სიუჟეტურად განვითარებული ქარგის შექმნა.

არჩევანის კრიტერიუმები იყო: მანუელ დე ფალიასთვის - შინაარსის ტევადობა და აზრის აფორისტულობა, ხოლო სულხან ნასიძისთვის - ტექსტების ფილოსოფიური სიღრმე და ვაჟკაცური პათოსი. ამიტომაც, „შვიდ ესპანურ ხალხურ სიმღერაში“ ერთი გრძნობა – სიყვარული - განსხვავებული სახეებით, განწყობილებებითა და ემოციური სპექტრით არის წარმოდგენილი, ხოლო ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ კი, სიცოცხლისა და სიკვდილის მარადიულობაზეა, სადაც ადამიანის ფიქრებსა და გრძნობა-განცდებში სიცოცხლის თითქმის ყველა ეტაპი არის გადმოცემული.

როგორც ესპანური, ისე ქართული ვოკალური ციკლის უმეტესი სიმღერების მხატვრულ-ემოციური შინაარსი უაღრესად ლაკონურად, აფორისტულად, ხშირად ალეგორიული სახით არის გადმოცემული, რადგანაც ორივე კომპოზიტორისთვის უცხო იყო ტექსტის ზედმეტი დეტალიზაცია და „ჭარბსიტყვიერება“.

ხალხური წყაროებიდან არის ნასაზრდოები ასევე ორივე კომპოზიტორის მიერ **სიტყვის - მუსიკასთან დამოკიდებულების** თავისებურებაც: ესპანურში - მუსიკისადმი სიტყვის დაქვემდებარება; ხოლო ქართულში კი, სიტყვას დაქვემდებარებული მუსიკა, მეტრი და რიტმი.

საერთოა ასევე **მეტრის ხშირი ცვალებადობაც**. ამის გამო მომღერლისთვის ძნელია ცვალებადი მეტრის პირობებში თითქოს უწყესრიგოდ გაბნეული მახვილების გამოთვლა და შესრულება. თუმცა, პროსოდის მუსიკასთან დაქვემდებარების პრინციპის გააზრება ეხმარება მას მსგავსი ადგილების სწრაფად გაანალიზებაში.

ორივე ვოკალური ციკლის სიმღერებში **მომღერლისა და კონცერტმასტერის როლი არსებითად თანაბარმნიშვნელოვანია** და დუეტურ პრინციპს ემყარება. ორივე მუსიკალური პარტია მრავლისმთქმელია. სიმღერების ტექსტის შინაარსი ვოკალურ და საფორტეპიანო პარტიებში გადმოიცემა ურთიერთშემავსებელი მუსიკალური ინტონირებით და ორივე პარტია ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს.

თუმცა, გამონაკლისია ესპანური ვოკალური ციკლის სამი სიმღერა: „მავრიტანული მოსასხამი“, „სეგიდილია“ და „კანსიონ“. ამ სიმღერებში ჩვენს მიერ მოიძებნა მუსიკალური და სიტყვიერი ტექსტების ერთმანეთთან დამაკავშირებელი „ხიდები“.

კვლევის შედეგად აღმოჩნდა, რომ **შემსრულებლების მხრიდან ვოკალური ციკლებისადმი დამოკიდებულება** იდენტურია: ორივე ციკლი სრულდება ცალკეული

ნომრების სახით და იმვითობაა მათი სრულად გაჟღერება. ზოგადად, ვოკალური ციკლების მთლიანობაში შესრულებისთვის შემსრულებლებს მაღალი არტისტული და ტექნიკური მზაობა ესაჭიროებათ. ქართული ვოკალური ციკლის შემთხვევაში დამატებით საჭიროა ფართო დიაპაზონის მქონე მოქნილი ხმა.

ორივე ციკლს ახასიათებს როგორც **პიანისტური, ასევე ვოკალური მსგავსი ტექნიკური ხასიათის საშემსრულებლო სირთულეები**. მაგალითად:

ა) რთული მუსიკალური რიტმი

ვოკალური ციკლები გამოირჩევა მრავალფეროვანი რიტმებით. ხშირია პოლირიტმული ფაქტურები, რაც ზოგჯერ შემსრულებლებში ხშირად ტემპის უნებლიე შეცვლას იწვევს; ესპანურ ციკლში გასათვალისწინებელია ასევე ხშირი რუბატოებიც.

როგორც აღვნიშნეთ, ციკლების სიმღერები მეტრის ხშირი ცვალებადობებითაც ხასიათდებიან, რაც კონცერტმაისტერისგან ორივე ვოკალური ციკლის შესრულებისას მყარი რიტმის შეგრძნებას, ზუსტი ტემპის შენარჩუნებას და ზომიერ რუბატოს მოითხოვს.

ბ) სუნთქვის ფლობის მაღალი ოსტატობა

ორივე ციკლში ხშირად პაუზებით გამოყოფილი მოკლე ფრაზები ჩქარ ტემპშია შესასრულებელი (რაც ვოკალისტის მიერ ზოგჯერ ფრაზების გაერთიანებით დაიძლევა). ასევე გარკვეულ სირთულეს წარმოადგენს სწრაფსათქმელი ფრაზები, რომლებიც ჩქარ ტემპში სუნთქვის სწორად გადანაწილების უნართან ერთად სიტყვების გარკვევით გამოთქმას საჭიროებს. რასაც ნასიძის ციკლში დინამიკის თანმიმდევრული ზრდა და კულმინაციის მომზადებაც ემატება, რაც უფრო მეტად ართულებს საშემსრულებლო ამოცანას.

გ) ორივე ციკლის საფორტეპიანო პარტიის ვირტუოზული ხასიათი

ორივე ციკლის საფორტეპიანო პარტია ტექნიკურად რთულია და თავისი არსით სცილდება მხოლოდ თანხლების ფუნქციას. აქ ორი უმთავრესი სირთულე იკვეთება - განსაკუთრებით ესპანურ სიმღერებში, ერთი ოქტავის მუსიკალური მასალის ორ ხელში გადანაწილება, რაც ხელების ჩანაცვლებით და ერთმანეთზე დაფენის პოზიციით სრულდება. ასევე გარკვეულ გამოწვევას წარმოადგენს მრავალფეროვანი აქცენტები. ხელების ტესიტურულად ახლო მდებარეობით გამოწვეული

მოუხერხებელი პოზიციები ხშირად უარყოფით გავლენას ახდენს ჟღერადობის ხარისხზე, იცვლება ტემპი, ხდება უხვი პედალის გამოყენება, იკარგება არტიკულაციური ბუნება და მომღერალთან ანსამბლურობა.

ფალიას ვოკალურ ციკლში აღნიშნული პიანისტური უხერხულობები გამოწვეულია კომპოზიტორის მიერ გიტარისთვის დამახასიათებელი ინსტრუმენტულ-ტექნიკური მახასიათებლების საფორტეპიანო პარტიაში გადმოტანით; კერძოდ, გიტარის ვიწრო რეგისტრული მონაცემებით¹⁰⁵ და non legato-ზე შესრულების სფეციფიკით. ამიტომაც, მსგავსი პიანისტური საშემსრულებლო სირთულეები დაძლეული უნდა იყოს არა მხოლოდ პიანისტურად, არამედ უნდა მოხდეს სიმღერათა მხატვრულ-ემოციური სახის შექმნის დროს გიტარის ჟღერადობის გათვალისწინება. ასევე, ზედმიწევნით შენარჩუნდეს საშემსრულებლო შტრიხები.

ქართული ვოკალური ციკლში კი, საფორტეპიანო პარტიის სირთულე განპირობებულია რეგისტრულად დაშორებული აკორდიკით, ხელების ერთმანეთზე დაფენით, ხშირი პოლირიტმული და მეტრული ცვლილებით. ყოველივე კი, მოითხოვს პიანისტურ ოსტატობას და ფიზიკურ გამძლეობას.

დ) ავტორისეული მითითებები

ორივე კომპოზიტორი „ხელმომჭირნეა“ ავტორისეულ მითითებებში: მწირია როგორც დინამიური, ასევე პედალის მინიშნებები.

ესპანური ციკლის სიმღერებში: „ასტურიანა“, „ნანა“ და „კანსიონ“ – მხოლოდ მარცხენა პედალი (2 Pedal), ხან კი - con sordino-ს აღნიშვნებია. ამ შემთხვევაშიც ფალია ეყდრდნობა ესპანურ ხალხურ საკრავებთა - გიტარისა და კასტანიეტების შეზღუდულ ტექნიკურ-საშემსრულებლო შესაძლებლობებს და მიგვითითებს საფორტეპიანო პარტიაში მკაფიო ჟღერადობისა და ამ საკრავების სპეციფიკური ტემბრული შეფერილობის შენარჩუნებისკენ, (პიანისტურად მოუხერხებელი პოზიციების გამო შემსრულებლებში პედალისადმი მიდგომა ხშირად წინააღმდეგობრივია).

ისიც ნიშანდობლივია, რომ ორივე ვოკალური ციკლი შექმნილია ფორტეპიანოსთვის და ვფიქრობ, რომ ჟღერადობის გამდიდრების და სრულფასოვანი გაჟღერების მისაღწევად (განსაკუთრებით ფართოდ განლაგების აკორდების სრულყოფილი წვდომის დროს), კონცერტმაისტერს შეუძლია პედალის ზომიერი და

¹⁰⁵ მცირე არასრული ოქტავიდან (e-დან) – IV ოქტავა.

ოსტატური მართვით ავტორის მითითებებიც გათვალისწინოს და ჟღერადობის მკაფიოებაც წარმოადგინოს.

ე) ანსამბლური დამოკიდებულება

ორივე ვოკალური ციკლის თითო სიმღერა „ხოტა“ და „გამხიარულდით სწორებო“ მსგავსი რთული ანსამბლური დამოკიდებულებით და ასევე მსგავსივე საშემსრულებლო სირთულეებით წარმოგვიდგება. კერძოდ:

ორივე სიმღერაში კონცერტმაისტერისა და ვოკალისტის პარტია რიტმული და მეტრული ცვალებადობებით ხასიათდება. ორივე შემთხვევაში ავტორების მიერ ჩქარ ტემპში წარმოდგენილი უაქცენტო ერთგავროვანი ფაქტურები უკარგავს შემსრულებელს ძლიერი დროის შეგრძნებას, რაც საფრთხის წინაშე აყენებს ანსამბლურ კავშირს. ქართულ ციკლში („გამხიარულდით სწორებო“), მდგომარეობას ართულებს ისიც, რომ საფორტეპიანო პარტიაში არ ფიგურირებს ვოკალური პარტიის საწყისი ბგერები.

რადგანაც ორივე სიმღერის საშემსრულებლო პრობლემატიკა ერთნაირია, მათი დაძლევის შესაძლებლობაც მსგავსი იქნება. კერძოდ: მუსიკალური ტექსტის შესწავლის საწყის ეტაპზე, იმისათვის, რომ მომღერლმა რიტმული საყრდენი გაითავისოს, სასარგებლოა თანაბარი თვლა და საფორტეპიანო პარტიის ტაქტის პირველი, ძლიერი წილების რიტმული აქცენტებით გამოყოფა. ეს შემდგომში დაეხმარება მომღერალს „ქვეცნობიერად“ შეიგრძნოს ტაქტის ძლიერი დრო უკვე ასეთი მინიშნებების გარეშე.

ვ) სასიმღერო დიაპაზონები

ვალის ციკლის სასიმღერო დიაპაზონია პირველი ოქტავის D-დან მეორე ოქტავის F-ის ჩათვლით. ძირითადი დატვირთვა შუა რეგისტრზე მოდის, რის გამოც კომპოზიციას როგორც სოპრანო, ისე მეცო-სოპრანოს ხმები ასრულებენ.

ნასიძის ვოკალურ ციკლში კი, სასიმღერო დიაპაზონი სრულ 2 ოქტავას მოიცავს, დიდი ოქტავის G-დან პირველი ოქტავის F-ის ჩათვლით. ვოკალური ციკლი ბანისთვისაა დაწერილი, თუმცა მას ბარიტონებიც ასრულებენ.

სასიმღერო დიაპაზონის გათვალისწინებისა და გარკვეული ტექნიკური მზაობის გარეშე წარმოუდგენელია ორივე ვოკალური ციკლის სხვადასხვა ტექნიკური, ჰარმონიული, რიტმული, დინამიკური თუ აზრობრივ-მხატვრული საშემსრულებლო

სირთულეების მაღალპროფესიულ დონეზე შესრულება. სწორედ ეს არის ძირითადი მიზეზი, თუ რატომ არიდებენ თავს მომღერლები ამ ვოკალური ციკლების სრულად შესრულებას.

ზ) დინამიკური ბალანსისადმი მიდგომა

ორივე ციკლის სიმღერებში (ესპანური - „სეგიდილია“, „კანსიონ“, „ხოტა“, „პოლო“ და ქართული - „აცა მოიცა მიწაო“, „გამხიარულდით სწორებო“, „არის ერთი რიგი კაცი“) უმნიშვნელოვანესია გავითვალისწინოთ, უპირველესად მომღერლის ხმის ბუნებრივი მონაცემები, რომელსაც ყოველთვის უნდა მივუსადაგოთ თანხლების გაჟღერების დინამიკური სიძლიერე. ამას ემატება საფორტეპიანო დინამიკისადმი მიდგომა არა წმინდა პიანისტური თვალთახედვით, რაც გულისხმობს, მაგალითად, f აღქმას არა მხოლოდ პირდაპირი - ხმამაღალი - მნიშვნელობით, არამედ ვოკალთან შეფარდებით, მხატვრულ-ემოციური დატვირთვის გათვალისწინებით. ხოლო ფალიას შემთხვევაში, დამატებით, გიტარის დინამიკური შესაძლებლობის გათვალისწინებითაც.

თ) კომპოზიტორების მოთხოვნები შემსრულებლების მიმართ

ორივე კომპოზიტორს ვოკალური ციკლების ინტერპრეტაციის კუთხით შემსრულებლების მიმართ იდენტური მოთხოვნები გააჩნიათ: მათთვის მიუღებელია შემსრულებლების მიერ ციკლის გადაჭარბებული ემოციით გაჟღერება, ტექსტებისადმი ზედაპირული დამოკიდებულება და ვირტუოზული შესაძლებლობების დემონსტრირება. ამასთან ერთად, სულხან ნასიმეს განსაკუთრებით სურდა მომღერლის მიერ სიტყვიერი ტექსტის გამოთქმის ინტონაცია წმინდად ქართული ყოფილიყო¹⁰⁶.

სასურველია, ტექსტის დეტალებზე მუშაობამ, არ დაუკარგოს ნაწარმოებებს სიახლის შეგრძნება, შესრულების უშუალოება, აღმაფრენა და შთაგონება. კონცერტმაისტერმა კარგად უნდა იცოდეს სიმღერის სიტყვიერი მასალა, მუსიკალური ტექსტის მოუხერხებელი ადგილები და მუდმივად მობილიზებით შეძლოს გაუთვალისწინებელი შემთხვევების სწრაფი დარეგულირება.

¹⁰⁶ იმ პერიოდის ქართულ პროფესიულ მუსიკაში ჭარბობდა რუსული საოპერო სკოლის საშემსრულებლო ინტონირების მანერით ქართული ნაწარმოებების შესრულება,

ნაშრომში გამოვლენილი საშემსრულებლო სირთულეები და მათი დაძლევის რეკომენდაციები დაეხმარებათ შემსრულებლებს უფრო მარტივად შეისწავლონ მუსიკალური ტექსტი და მეტი დრო დაუთმონ ნაწარმოებზე მუშაობის მხატვრულ-შემოქმედებით ეტაპს, რათა სრულფასოვნად შეძლონ ორივე ციკლის მუსიკალურ-აზრობრივი გათავისება.

ბიბლიოგრაფია:

1. ასლანიშვილი, შალვა, *ქართულ-კახური საგუნდო სიმღერების ჰარმონია*. თბილისი: მერან. 1970.
2. გვახარია, ვაჟა; ტაბალუა ილია. *ბასკური ხალხური სიმღერა*. თბილისი: *გამომცემლობა მეცნიერება*. 1983.
3. დრუსკინი მიხეილი. *საზღვარგარეთის ქვეყნების მუსიკის ისტორია*. თბილისი: *გამომცემლობა განათლება*. 1975
4. ზანდუკელი, ფიქრია, *აკვნის ლექს-სიმღერები* წიგნში: ქართული საბავშვო ფოლკლორის საკითხები. თბილისი: *გამომცემლობა ნაკადული*. 1977. გვ. 34-59.
5. თუშიშვილი, გივი. *ფლამენკო*. თბილისი. *გამომცემლობა საბჭოთა ხელოვნება*. N-11. 1980.
6. კალანდაძე ნინო, ზუბაძე ნატალია. *შველიძე ნანული. კახეთის ექსპედიციის მასალები*. 1986.
7. მამალაძე, თამარ. *ქართული აკვნის ნანა*. წიგნში: მასალები საქართველოს ეთნოგრაფიისათვის. ტ.XIV. თბილისი: *გამომცემლობა მეცნიერება*. 1968. გვ.20
8. ტოვარი, ანტონიო. *ბასკური ენა*. ავტორიზებული ინგლისური თარგმანიდან თარგმნა ნათელა სტურუამ. არნ. ჩიქობავას წინასიტყვაობითა და რედაქციით. თბილისი. 1980.გვ.33. წიგნში: ვ.გვახარია, ი.ტაბალუა. *ბასკური ხალხური სიმღერა*. თბილისი. *გამომცემლობა მეცნიერება*, 1983.
9. ტორაძე, გულბათ. *ანდალუზიის მცხუნვარე მზის ქვეშ*. თბილისი: *გამომცემლობა საბჭოთა ხელოვნება*. N10. 1972
10. ხელოვნების ლექსიკონი <http://www.nplg.gov.ge>
11. *უცხო სიტყვათა ლექსიკონი*. ჩიქობავა ა. (რედ.). თბილისი: *სახელმწიფო გამომცემლობა*. 1928.
12. ასლანიშვილი, შალვა. *ნარკვევები ქართული ხალხური სიმღერების შესახებ.....*
13. ბალანჩივაძე, ელისაბედ. *კამერულ-ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ სულხან ნასიძის შემოქმედებითი პიროვნების რაკურსში*“. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2003. კრებულიდან „ნარკვევები სულხან ნასიძეზე“.

14. ბალანჩვიძე, ელისაბედ. *კამერულ-ვოკალური მუსიკა (XX საუკუნის 60–90–ანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები)*, 2003, თბილისის სახ. კონსერვატორია...
15. ბარამიძე, ინესა. *სულხან ნასიძის ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“ (პოეტური და მუსიკალური ინტონაციების ურთიერთქმედების საკითხი)*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია, 2003. კრებულიდან „ნარკვევები სულხან ნასიძეზე“
16. გოგუა, დოდო. „*მთის კილო*“ *ს.ნასიძის მუსიკალურ სააზროვნო სისტემაში*, კრებულიდან „ნარკვევები სულხან ნასიძეზე“, 2003, თბილისის სახ. კონსერვატორია
17. ჟღენტი, ნატო. *სიმფონიური მუსიკა*. კრ. „XX საუკუნის 60–90 –იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები“. თბილისი: 2004.
18. ფირცხალავა, ირინე. *სულხან ნასიძის ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“*
19. ქავთარაძე, მარინა. *შტრიხები სულხან ნასიძის შემოქმედებითი პორტრეტისათვის*. კრებულიდან „ნარკვევები სულხან ნასიძეზე“, თბილისის სახ. კონსერვატორია, 2003,
20. ქავთარაძე, მარინა. *სამოციანელები და ბიძინა კვერნაძე, კრებულში „კულტურა და ხელოვნება თანამედროვეობის კონტექსტში“*, ბათუმი, 2019
21. ქავთარაძე, ნანა. *სულხან ნასიძის პიროვნება მისი შემოქმედების კონტექსტში, კრებულიდან „ნარკვევები სულხან ნასიძეზე“*, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2003.
22. „ქართული ხალხური პოეზია“. ტომი IV, VI, VII. მეცნიერება. თბილისი. 1976,1978,1979.
23. ქუთათელაძე, რუსუდან. *სულხან ნასიძე*. თბილისი: საარი. 2007.
24. ქუთათელაძე, რუსუდან. *სულხან ნასიძე მუსიკის, ცხოვრებისა და საკუთარი თავის შესახებ*. თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია. 2003. „ნარკვევები სულხან ნასიძეზე“
25. ქუთათელაძე, რუსუდან. *სულხან ნასიძე*. თბილისი: საარი. 2007.
26. „ხალხური სიბრძნე“. ტომი IV. ნაკადული. თბილისი. 1965

27. Álvaro, Gómez Gómez. *The influences of Andalusian folk music and the Impressionist style of Debussy on Manuel de Falla's work Noches en Los Jardines de España* Estonian Academy of Music and Theatre
28. Azkue, de Maria. *Musica Popular Vasca*. Bilbao.1919
29. Caballero, Á. Ángel. *La discografía ideal del flamenco*. Barcelona. Planeta 1995
30. Capek, Karel. *Cesty Evropou*. Praha. 1955
31. Christoforidis, Michael. *Folksong models and their sources in Manuel de Falla's Siete canciones populares españolas*
32. Christoforidis, Michael. *Manuel de Falla and Visions of Spanish Music*, Published December 12, 2019 by Routledge
33. Christoforidis, Michael. *Falla, Flamenco and Spanish identity*. In *Western Music and Race*, ed. Julie Brown, 230-243. Cambridge University Press. 2007
34. Christoforidis, Michael. *La guitarra en la obra y el pensamiento de Manuel de Falla*. In *La guitarra en la historia*, ed. Eusebio Rioja. Vol.IX. Cordoba: Ediciones de la Posada, 1998
35. Collins, Chris. *Manuel de Falla and his European contemporaries: encounters, relationships and influences*. 2002 *Awarding institution: Bangor University*
36. Falla Manuel..de *Siete canciones populares españolas*. París. Max Eschig. 1922
37. Falla Manuel..de. *Spanien.und die neue Musik*. Jacoba Grunfeld. Der Arche, Zürich.1968.
38. Falla, Manuel. de. *S siete canciones populares españolas: the composer's personal library, folksong models and the creative process*
39. Falla, Manuel. de. *On Music and Musicians*. Translated by David Urman and J.M.Thomson. London. Marion Boyars. 1979
40. Fernandez, Lola. *Flamenco musica nacionalista en español: Falla y Albéniz*. Paris. 2000.
41. Fernandez, Lola. *Teoria Musical del Flamenco*. Madrid: Acordes Concert, 2004
42. Harper, Nancy Lee. *Manuel de Falla: His Life and Music*, (English) Hardcover Book, 2005;
43. Hess, Carol A. *Manuel de Falla: A Bio-bibliography (review)*. By Nancy lee Harper. 2000
44. Hess, Carol *Sacred Passions: The Life and Music of Manuel de Falla* (New York: Oxford University Press, 2005)

45. Jthihyun, Park. *A Study of Siete canciones populares Españolas by Manuel de Falla*
University of Kansas 2013
46. Laparra Raoul. *La musique et la danse populaires en Espagne*. Paris. 1920.
47. Pahlen, Karel. *De Falla und die Musik in Spanien*. Mainz. Schott.1994
48. Pahissa, Jamie. *Manuel de Falla.His Life and Works*. London. Museum Press
Limited.1954
49. Preciado De. *Folklore español. Musika, danza y ballet*. Madrid, 1969
50. Rossy, Hipolito. *Teoria del Cante Jondo, Credsa, Barcelona*, 1998.Isbn 84-7056-354-8
(First adiyion) 1966
51. Sacred, Passions, Carol Hess: *The Life and Music of Manuel de Falla*, Oxford
Scholarship Online: January 2010
52. Torner, Eduardo. *Cancionero musical de la lirica popular Asturiana*, Madrid. 1922
53. Tiersot, Julien. *La chanson populaire.-Encyclopedie de le musique et dictionnaire du
conservatoire*. A.Lavignac, L.de la Laurencie, II partie, Paris. 1934.
54. Trend, Jjei Bi. *Manuel de Falla and Spanish music*. London. 1935.
55. Zeng, Zen *Flamenco and the Music of Manuel de Falla: A Piano Perspective* Monash
University 2016
56. Алексеев, Александр. Фалья. В книге: *Музыка XX века. Очерки*. Часть первая
1890-1917. Книга вторая. Ред.: Житомирский Д.(с.389-424). Москва: *Музыка*. 1977.
57. Алексеев, Аксандр. *История фортепианного искусства*.Часть III.Москва:*Музыка*.
1982.
58. Ахундов, П. *Мануэль де фалья*. Муз.жизнь. №17.стр.15-17. 1970
59. Александрова, В. *Испанские народные танцы*. Ленинград. *Гос.Муз.Изд*. 1959.
60. Гаврилова, Н. *История зарубежной музыки*. XX век. Москва: Музыка.2007
61. Глинка, М. *Литературное наследие*. Т.1. Ленинград: *Музгиз*. 1952.
62. Голубев. *Советы молодым педагогам-вокалистам*. ГМИ. Москва: 1963.
63. Григорьевнч, В. Натансон В. *Музыкальное исполнительство*. Москва: *Музыка*.
1983.
64. Грубер, Р. *Всеобщая история музыки*. ч.1. Москва: *Музыка*. 1965.

65. Деревянченко, О. *Неофольклоризм в музыкальном искусстве: статистика и динамика развития в первой половине XX века*. Киев: Национальная музыкальная академия Украины имени П.И. Чайковского. 2005.
66. Должанский, Л. *Забывтое письмо Глинки*. Вкн – М.И.Глинка. Исследования и материалы. 1950.
67. Друскин, М. *Новая фортепианная музыка – систематическим обзором современеиной фортепианной литературы*. Предис. Иг.Глебова. Л. Тритои. 1928.
68. Эдельман, Г. *Песни Гарсии Лорки*. Сов.муз. №12. 1960. стр.163-166.
69. Вайсборд, М. *Гарсиа Лорка – музыкаит*. Сов.муз. №3. 1961. стр.128-13.
70. Вайсборд, М. *Танцы Испании*. Сов.муз. №8. 1967. стр.103-105
71. Вайсборд, М. *Мануэль де фалья*. Москва.1970
72. Вайсборд, М. *Из истории русско – испанских музыкальных связей*. Сов.муз. №7. 1976. стр.116-122
73. Вайсборд, М. *Книга о музыке Испании*. Муз.жизнь. №19. 1978. стр.23
74. Земцовский, И. *Б.В.Асафьев и методологические основы интонационного анализа музыки*. В книге: Критика и музыкознание. Выпуск 2. Ред. коллегия: Гурков В., Коловский О. Цытович В. (с.184-198). Ленинград: Музыка. 1980.
75. Яковлевич, Э. (Ред.). *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва. Музыка. 1966.
76. Якушевич, М. *Синтез в искусстве Испании и его претвоеие в творчестве Ф. Гарсиа Лорки и М. де Фальи*. Диссертация. Новосибирск. 2004.
77. Кальвокореси, М. – *Национальный характер испанской музыки*. Русск.муз.газета. С.П.Б.,№3, 1915.стр.49-56
78. Кларамут, А. Альбайсин, Ф. *Искусство танца фламенко*. М., Искусство 1984.
79. Крейн, Ю. *Мануэль де Фалья*. Москва: Музгиз. 1960.
80. Крючков, Н. *Исскуство аккомпанемента как предмет обучения*. Ленинград. Государственное музыкальное издательство. 1961
81. Кряжева, И. *Мануэль де фалья – творческое становление – Кадис-Мадрид-Париж. 1876-1914*. Москва.2008.

82. Кузнецов, К. *Из истории испанской музыки.* Журн.Советская. Музыка. №11, Москва.1936. стр.49-56
83. Кузнецов, К. *Древние основы испанской музыкальной культуры.* В сборнике-Очерки по истории и теории музыки.том.П.Л.Гос.Н.И.И.Театра и музыка. 1940. стр.223-264
84. Лаврентьева ,И.В. *Вокальные жанры в курсе анализа музыкальных произведений.* - Москва: Музгиз. 1978.
85. Лопухов, А.В. Ширяев, А.В. Бочаров. А.И. *Основы характерного танца.* Искусство. 1939
86. Лорка, Гарсия Ф. *Лирика.* Москва: Музгиз. 1965.
87. Лорка, Гарсия Ф. *Канте хондо. Стихи. Театр. Проза.* (Перевод А.Грибанова). Том первый. Москва: Художественная литература. 1976.
88. Мазель, Л. А. *Строение музыкальных произведений,* Москва: Музгиз. 1960
89. Мартынов, И. *Музыка Испании.* Москва: Сов. композитор.1977.
90. Маширов, А. (Ред.). *Очерки по истории и теории музыки.* Часть II. Ленинград: Государственный научно-исследовательский институт театра и музыки. 1940.
91. Михайлов, Г. *Ритмика в испанской народной музыке.* Журн.Сов.Музыка. №7. Москва. 1938. стр.97-102
92. Мельчакова, Ю. *Испанская национальная картина мира взаимодействие искусства и религии.* Автореферат. Диссертации на соискание ученой степени, кандидата культурологи. Екатеринбург. Уральский государственный университет им. А.М.Горького. 2007.
93. Мур, Дж. *Певец и аккомпаниатор.* Москва: Радуга. 1987.
94. Нестьев, И. *История зарубежной музыки.* Конец XIX - начало XX века. Выпуск пятый. Москва: Музыка. 1988.
95. Оссовский, А. *М.И.Глинка. Исследования и материалы.* Москва. 1950. Государственное музыкальное издательство.
96. Оссовский, А. *Избранные статьи, воспоминания.* Л.С.К. стр.127-288; Очерк испанской музыкальной культуры. 1961.

97. Оссовский, А. *Очерк истории испанской культуры*, в его кн.; Избранные статьи, воспоминания. Ленинград. 1961.стр. 88
98. Паласио, К. *Встреча в Париже*. Сов.музыка. №7. 1968. стр. 123-127
99. Петрова, Е. *О динамике звука певческого голоса*. ГМИ Москва. 1963.
100. Пименова, Р. *Колорит Испании*. 2000. <http://geo.1september.ru/contents28.htm>
101. Пичугин, П. *Мануэль де фалья*. Сов.музыка. №2. 1971. стр.130-140
102. Римский, Л. *Статьи Мануэля де фальи*. Муз.жизнь. №22. 1973. стр.22-23
103. Риполь, Х. *Мануэль де фалья - выразитель народной души*. За рубежом. №40. 1976. стр.22
104. Ручьевской, Е. (Ред.). *Анализ музыкальных произведений*. Москва. Всесоюзный методический кабинет по учебным искусствам и культуры. 1988
105. Рыбкина, И. *Мусульманская Испания как феномен средневекового культурного синтеза*. Диссертация. Москва. 2005.
106. Толстой, С. *Испанская народная музыка*. Журн. Сов.музыка. №7 Москва. 1937.
107. Фалья, М. де. *Статьи о музыке и музыкантах*. Москва: Музыка. 1971.
108. Февральский, А. *Севильский камерный оркестр и Мануэль де фалья*. Сов.муз. №3. Москва. 1934.
109. Шнеерсон, Г. *Фортепианное творчество Мануэля де фалья*. Журн. Совет.муз. №1. Москва. 1941.
110. Шнеерсон, Г. *Три композитора*. Сов.искусство. №60. 1939. стр.3
111. Штейнпресс, Б.С. и Ямпольский, И.М. (Авт.-сост.) *Энциклопедический музыкальный словарь*. изд. второе. (стр.235,558). Москва: Совет.энцикл. 1966.
112. Цуккерман, В. *Музыкальная форма*, Москва: Музгиз. 1965.
113. Холопов, Ю. *Очерки современной гармонии*. Москва: Музыка. 1974.
114. Хохлов, Ю. *Песни Шуберта*. Москва: Музыка.1987
115. Келдыш, Г. (Гл.Ред). *Музыкальный энциклопедический словарь*. Совет.энцикл. Москва. 1990.
116. Васина-Гроссман, В. *Музыка и поэтическое слово*. Часть I, Ритмика. М. 1972.

117. Канчели, Гия. *Музыка – это надежда*. В.Сб. „Музыка в СССР. 1987
118. Жгенти, Ната. *О некоторых стилистических тенденциях симфонии...*
119. <http://anthropology.ru>
120. <http://acombrink.wordpress.com>
121. <http://www.avialine.com/country/19/articles/74/944/1802/0/532.html>
122. www.belcanto.ru
123. <http://www.bolingo.org/audio/te>
124. <http://www.diplomat-consulting.ru/data/spain.html?print=1>
125. <http://en.wikipedia.org/wiki/Canci%C3%B3n>
126. <http://ka.wikipedia.org/wiki>
127. <http://guitarra-antiqua.km.ru>
128. <http://demure.ru/index.php?name=Pages&op=page&pid=11>
129. www.pian-e-forte.de
130. <http://roman.by/r-15925.html>
131. http://reader.vspu.ac.ru/part1/fg_lorka.htm
132. www.statemaster.com/encyclopedia/Flamenco
133. www.spanishdancesociey.org/main/articles.asp%3Fnumber%3D45
134. www.student.bestfinds.ru
135. www.flamenco.ru

აუდიო-ვიზუალური მასალები

1. <https://www.youtube.com/watch?v=1wkAOzOhqJk>
2. https://www.facebook.com/watch/live/?v=2429360600702074&ref=watch_per
[malink](#) 35-ე წუთიდან

Siete Canciones populares Españolas

SEPT CHANSONS POPULAIRES ESPAGNOLES

Adaptation française
de M. PAUL MILLIET

Manuel de FALLA

1. EL PAÑO MORUNO

1. Le drap mauresque

Allegretto vivace (♩. = 72)

CANTO

PIANO

pp *poco cresc.*

sordina sola

poco cresc. *pp 3*

8^a bassa..... *2^a 2^{da}.*

grazioso e leggiero

Al pa - ño fi - no, en la
An drap - très fin, dans la

tien - da, Al pa - ño fi - no, en la
tieu - da, An drap - très fin, dans la

tien - da, U - na man - cha le ca -
tieu - da, Si quel - que tache ap - pa -

- voi, U - na man - cha le ca - voi,
- rasi, Si quel - que tache ap - pa - rait

poco rit. **Tempo**

colla voce **Tempo**

sordina sola

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part includes a '2^{da}' marking, indicating a second ending.

Por me nos pre cio se
 A fai ble prix qu'on le

The piano accompaniment includes dynamic markings: *ppmf* (pianissimo molto forte) and *p* (piano). The tempo marking *leggo* is present.

ven de Por me nos pre cio se ven de Por
 ven de! A fai ble prix qu'on le ven de! Il

The piano accompaniment includes a *rit.* (ritardando) marking.

que per dió su va lor Por que per
 a per du sa va leur Il a per

The piano accompaniment includes a *colla voce* marking.

2. SEGUIDILLA MURCIANA

2. Seguidille murcienne

Allegro spiritoso (♩. = 60) *f con grazia*

CANTO

Cualque - ra que el te -
Que ce - lú qui pos -

PIANO

f > p
20.

- ja - - - - - do Ten - ga de vi -
- se - - - - - de Un toít de zer.

cresc. - - - - - *molto*

- drio.
- re.

ff *p*

sordina sola

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is in two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Allegro spiritoso' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The dynamics range from forte (f) to piano (p). There are performance markings such as 'f > p' and 'sordina sola' (pedal off). The lyrics are in Spanish and describe a scene of a man and a woman.

Ten - ga de vi - drio, Cualque - re que el te -
 Un toit de ver - re, Que ce - lui qui pos -

poco cresc.

- ja - do Ten - ga de vi - drio, No de - be li - rar
 - se de Un toit de ver - re; Ne jet - te pas de

p subito

pie - dras Al del ve - ci -
 pier - res A son voi - sin

mf. *pp*

2 *3*

- no.

sordina sola

più sonoro

Ar - ric - ros se -
 Mu - le - tiers som -

cresc.

mos; Pue - de que en el ca - mi - no Pue - de que en el ca -
 - mes, Et sur la mè - me ron - te, Et sur la mè - me

p cresc. molto f pp

poco rit. *a Tempo*

mi - no Nos en - con - tre -
 ron - te On se ren - con -

colla voce a Tempo

f p sordina sola

mos!
 - tres!

(come prima)

Por tu mu - cha in - cons - tan -
 Pour ta grande in - cons - tan -

cresc.

-cia Yo te com - pa - ro
 - ce, Je te com - pa - re

molto

ff *p*

sordina sola

Yo te com - pa - ro Por tu mu - cha in - cons - tan -
 Je te com - pa - re, Pour ta grande in - cons - tan - ce, je te com -

poco cresc.

p subito

- pa - ro Con pe - se - ta que co -
- po - re Anx pe - se - las qui pas -

mf *mp*

2^{da}

- rre De ma - no en ma - no;
- sent De l'un à l'au - tre

sordina sola

più sonoro *cresc.*

Que al fin se bo - rra, Y cre - yén - do - la
Et qui se ray - ent, A . lors les croy - ant

p *cresc.*

3 3

2^{da}

fa - sa Y cre - yèn - do - la fa -
 - sus, A. lors les croyant - sus.

mollo *f* *pp*

poco rit. *a Tempo*
 - sa Na - die la to - - - - - ma!
 - sus Tous les re - fu - - - - - sent!

colla voce *a Tempo*

f *p*

sordina sola

Na - die la to - - - - - ma!
 Tous les re - fu - - - - - sent!

senza rit. *cresc.* *f*

B. ASTURIANA

3. Asturienne

Andante tranquillo (♩ = 66)

PIANO

pp *dolce espr.*

Tempo

Por Cher ver chant

2^{da} sempre

si me con so la
qui me con so le

2^{da}

- ba, A - rri -
ra, Je m'ap -

- mé - me à un pi - no ver -
- pro - chai d'un pin tres -

- de. Pour voir si me
vert. Pour voir si me
perdendosi

con - so - la - ba,
con - so - le - rait!
(appena rit.)

pp

p

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics are in French and Italian, with some words appearing in both languages. The score includes dynamic markings such as *pp* and *p*, and performance instructions like *perdendosi* and *(appena rit.)*.

Tempo

Por Me ver ro

- me llo - rar llo - ra -
- yant pleu. - rer, si pleu

- ba. Yel pi
- ra! Et comme

pp

- no, oo - mo e - ra ver -
il é : tatt vert ce

poco rit.

- de, For ver me llo - rar, llo - ra :
pin, Me vo - yant plen - rer, si - pleu :

colla voce

perdendosi

pp

a Tempo

- ba!
- ra!

a Tempo

dolcissimo

(appena rit.)

Tempo

pp morendo (poco rit.)

4. JOTA

4. Jota

Allegro vivo (♩ = 92)

PIANO

pp *s*

s

p

slacc. sempre

cresc.

s

3 *cresc.*

Poco meno vivo che $\text{♩} = 96$ *f*

poco rit. *p*

Di - cen que no nos que -
Nul ne croit à notre a .

mf *p*

- re - mos Di - cen que no nos que -
. MORT Nul ne croit à notre a .

mf *p*

- re - mos Por - que no nos ven ho -
. MORT Par - ce que nous le tai .

dolce

blar;
sons;

A tu co-ra-zón y al
Mais à ton àme, à la

pochissimo più mosso

mf *f* *pp*

cresc.

mi o Se lo pue den pre - gun -
mien ne Ila le pen vent de - man -

poco f

2^{da}

più sonoro

tar.
der.

Di - cen que no nos que -
Nul ne croit à notre a -

poco rit.

re - mos
- mott

Por - que no nos ven ha -
Par - ce que nous le tat -

perdendosi colla voce

1º Tempo (Allegro vivo)

- blar _____
- sons _____

1º Tempo (Allegro vivo)

pp

sempre simile

pp

p marc.

3

poco cresc.

mf

pp

3

stacc. sempre

3

cresc.

mf

f

cresc. sempre

3

Come prima *f*

poco rit.

Tempo
Come prima

mf

Ya me des - pi - do de
Il me faut quit - ter de -

li -
- ja Ya me des - pi - do de
Il me faut quit - ter de -

De tu ca say tu ven -
Ta fe - nêtre et ta mai -

- la na Ya un - que no quie - ra in
- son Que le veuille ou non ta

f *marc.* *mf*

poco affrett. *breve* *a Tempo, ma poco mosso dolce*

ma - dre, A - diós, ni - ña, has - ta
 mè - re; A - diéu; a de - main;

poco affrett. *breve* *pp*

dim.

più sonoro

ma - ña - ña. A - diós,
 ma ni - ña. A - diéu;

sempre pp

niña, hasta ma - ña - ña Ya me
 à demain ma ni - ña Il me

legg^o

rit. **1^o Tempo**

des - pi - do de ti
 faut par - tir de - ja

poco 1^o Tempo (Allegro vivo) **3** *pp*

una corila

ppp.

pp lontano

pp lontano

pp lontano

pp lontano

pp lontano

no quie-ra tu ma dre...
venille ou non ta me re...

rit. molto

ppp

2^{da}

8^{va} b.

5. NANA

(BERCEUSE)

CANTO

mormorato

Duér-me - te, ni - ño,
Dor - mes bien ni - ña,

PIANO

pp

Calmo e sostenuto (♩ : 42)

2^{da}

duer - me, ——— Duer - me, mi al - ma, ———
dor - mes, ——— Dor - mes, mon â - me ———

Duér - me - te, lu - ce - ri - to ——— De la ma -
Dor - mes bien, belle é - toi - le ——— Du clair ma -

- na - na. - - - - - Na - ni - ta, na - na, - - - - - Na - ni - ta,
 . tin - - - - - Na - ni - ta, na - na, - - - - - Na - ni - ta,

poco cresc. - - - ma sempre

na - na, - - - - - Duér - me - te, lu - ce - ri - to
 na - na, - - - - - Dor - mes bien, belle é - toi - le

mf dim. - - - - - gradualmente

- De la ma - ña - na.
 - Du clar ma - ña

poco rit. ppp

6. CANCIÓN

6. Chanson

CANTO

PIANO

Allegretto (♩ = 63)

p

con grazia

Por trai - do - res, tus o - jos, Voy á en - te -
 Tes yeux, comme ils sont traí - tres! Qu'on les en -

pochiss^o rit. **Tempo**

- rrar - los; — Por trai - do - res, tus
 - ter - res! — Tes yeux, — comme ils sont

colla voce

mf *p*

Come prima

o - jos. Voy á en - te - rrar los;
 trai - tres. Qu'on les en - ter - re!

No sa - bes lo que cues - ta, "Del ai - re"
 Sais - tu ce qu'il en coû - te, "Del ai - re"
dolce marc.

Ni - ña, el mi - rar - los. "Ma - dre, á la o - ri - lla"
 De les re - gar - der? "Ma - dre, a la o - ri - lla"
appena rit.

a Tempo
 Ni - ña, el mi - rar - los. "Ma - dre"
 De les re - gar - der? "Ma - dre"
breve poco rit.

a Tempo

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chords and rests.

a Tempo

The second system continues the musical score. The vocal line has lyrics: "Di - cen que no me / Tu n'as plus d'a - mour". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern, including a *pp* dynamic marking.

senza rit.

The third system features the vocal line with lyrics: "quie - res, Ya me has que - ri - do... / pour moi, Mais tu fus - rien. - ne...". The piano accompaniment remains consistent with the previous systems.

The fourth system repeats the vocal line and piano accompaniment from the second system, with lyrics: "Di - cen que no me / Tu n'as plus d'a - mour quie - res, Ya me has que - / pour moi, Mais tu fus".

ri - do... Va - ya en lo ga -
 mien re... Mon gain d'au - tre fois

na - do "Del al - re" Por lo per - di - do.
 vaut plus "Del al - re" Que ce que je perds.
 dolce marc.

poco rit. (gradualmente) **Tempo**
 "Madre, á la o - ri - lla" Por lo per - di - do. "Ma - dre"
 "Madre, a la o - ri - lla" Que ce que je perds. "Ma - dre"
poco rit. (gradualmente) **Tempo**

poco rit.
pp

7. POLO

7. Polo

Vivo (♩ = 80)

PIANO

f marc. 3

*Ped. ** 2

f

A - - - - -

f 3

*Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *Ped. ** *marc.*

- y /
- y /

f 3

Ped. come prima

f 3

Ped.

First system of piano accompaniment. The right hand features a melodic line with slurs and fingerings (1 2, 2 1 2). The left hand provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *f* and *p*.

Second system of piano accompaniment. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2 1 2). The left hand maintains the harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Third system of piano accompaniment. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2 1 2). The left hand maintains the harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.

Fourth system of piano accompaniment. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (2 1 2). The left hand maintains the harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.
Vocal line: *con fuoco*
Guar. do u -
Dans mon

Fifth system of piano accompaniment. The right hand continues the melodic line with slurs and fingerings (4 1). The left hand maintains the harmonic accompaniment. Dynamics include *f* and *p*.
Vocal line: - na
cœur
sciolto
"A"
"A"
Ad. (senza sord.)

- y!"
- y!"

Guar - do u - na
Daua mon caer
piu sonoro

"A -
"A -

- y!"
- y!"

Guardo u - na pena en mi pe - cho
Je garde u - ne peine a - me - re

p

Guardo u - na pena en mi pe - cho
Je garde u - ne peine a - me - re

"A -
"A -

cresc. molto *corto* **a Tempo**

- y!" Que á na - die se la - di - ré!
- y!" A nul je ne la di - rai!

cresc. **a Tempo**

f (*colla voce*) *p*

*Ed. **

First system of musical notation. The piano accompaniment features a treble and bass clef with various dynamics including *f* and *p*. The vocal line is in a single staff with a treble clef. There are four measures in this system.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with dynamics *f* and *p*. The vocal line includes the instruction *marc.* and *ad. come prima*. There are four measures in this system.

Third system of musical notation. The piano accompaniment continues with dynamics *f* and *p*. The vocal line continues with four measures.

Fourth system of musical notation. The piano accompaniment includes dynamics *f* and *p*. The vocal line includes the instruction *sciolto* and the lyrics: *Mal - ha - ya el a - mor, mal - Man - dit - soit l'a - mour! man -*. There are four measures in this system.

Fifth system of musical notation. The piano accompaniment includes dynamics *f* and *p*. The vocal line includes the instruction *ad. senza sord.* and *cresc.* and the lyrics: *- ha - ya, Mal - ha - ya el a - mor, mal - dit - man - dit - soit l'a - mour! man -*. There are four measures in this system.

meno f ma intenso

f
- ha - dit! ya! "A - "A -

cresc. *f* *f pesante*
y!'' y!'' Y quien Et qui
cresc. *mf* *f* *colla voce*

a Tempo, ma piú mosso
me lo dió á en - ten - der!
me Va fait com - pren - dre!
a Tempo, ma piú mosso

"A - y!''
"A - y!''
cresc. *molto* *ff*
8ª bassa...!

ღ ა ნ ა რ თ ი

მანუელ დე ფალიას ვოკალური ციკლის
„შვიდი ესპანური ხალხური სიმღერის“
ტექსტების თარგმანი

1. El Paño Moruno

Al paño fino, en la tienda,
Al paño fino, en la tienda,
una mancha le cayó;
una mancha le cayó;

Por menos precio se vende,
Por menos precio se vende,
Porque perdió su valor.
Porque perdió su valor.
Ay!

2. Seguidilla Murciana

Cualquiera que el tejado Tenga de vidrio,
Tenga de vidrio, Cualquiera que el, tejado Tenga de vidrio,
No debe tirar piedras Al del vecino.

Arrieros somos;
Puede que en el camino
Puede que en el camino
Nos encontremos!

Por tu mucha inconstancia Yo te comparo
Yo te comparo Por tu mucha inconstancia yo te comparo
Con peseta que corre De mano en mano;

Que al fin se borra, Y créyendola falsa,
Y créyendola falsa, Nadie la toma!
Nadie la toma!

3. Asturiana

Por ver si me consolaba,
Arrimeme a un pino verde
Por ver si me consolaba.

Por verme llorar, lloraba.
Y el pino como era verde,
Por verme llorar, lloraba.

4. Jota

Dicen que no nos queremos
Dicen que no nos queremos,
Porque no nos ven hablar,

A tu corazón y al mio
se lo pueden preguntar.
Dicen que no nos queremos,
Porque no nos ven hablar.

Ya me despido de tí,
Ya me despido de tí,
De tu casa y tu ventana,

Y aunque no quiera tu madre,

1. „მაგრიტანული მოსასხამი“

დახლზე მშვენიერ მოსასხამს
დახლზე მშვენიერ მოსასხამს
ლაქა მოეცხო,
ლაქა მოეცხო,

ეხლა კი იაფად გაიყიდება,
ეხლა კი იაფად გაიყიდება,
იმიტომ რომ ფასი დაკარგა.
იმიტომ რომ ფასი დაკარგა.
აი!

2. „სევიდილია მურსიანა“

თიხის ყველა სახურავზე მინაა,
მინაა, თიხის ყველა სახურავზე, მინა,
ამიტომ არ ესროლო ქვა მეზობლის სახურავს.

მხედრები

შესაძლოა გზაში იყვნენ!
შესაძლოა გზაში იყვნენ!
შესაძლებელია ერთმანეთს შევხვდეთ!

შენი ცვალებადი ხასიათის გამო, გეგხარ მონეტას,
მონეტას გეგხარ, შენი ცვალებადი ხასიათის გამო,
რომელიც ხელიდან-ხელში გადადის,

საბოლოოდ კი ცვლება
და თუ ჭორებს აყვნიენ
ცოლადაც არავინ შეგირთავს!

3. „ასტურიანა“

იმის შემყურე, თუ როგორ განვიცდი
მწვანე ნაძვს მიყრდნობილი,
იმის შემყურე, თუ როგორ განვიცდი.

იმის შემყურე თუ როგორ ვტირი,
მწვანე ნაძვიც ტირის,
ჩემი შემყურე ისიც ატირდა.

4. „ხოტა“

ამბობენ, რომ ჩვენ ერთმანეთი არ გვიყვარს,
ამბობენ, რომ ჩვენ ერთმანეთი არ გვიყვარს,
რადგან ვერ გვხვდავენ თუ, როგორ ვსაუბრობთ

ჩემსა და შენს გულს
არავინ ეკითხება.

ამბობენ, რომ ჩვენ ერთმანეთი არ გვიყვარს,
რადგან ვერ გვხვდავენ თუ, როგორ ვსაუბრობთ

ეხლა გემშვიდობებით
ეხლა გემშვიდობებით
შენ, შენს სახლსა და სარკმელს.
ეს სურს დედას,

Y aunque no quiera tu madre,

adiós, niña, hasta mañana.
Adiós, niña, hasta mañana
Ya me despido de tí.

Aunque no quiera tu madre...

5. Nana

Duérmete, niño, duerme,
Duerme, mi alma,
Duérmete, lucerito
De la mañana.

Nanita, nana,
Nanita, nana.
Duérmete, lucerito,
De la mañana.

6. Canción

Por traidores, tus ojos, Voy a enterrarlos;
Por traidores, tus ojos, Voy a enterrarlos;
No sabes lo que cuesta, »Del aire«

Niña, el mirarlos.»Madre a la orilla«.
Niña, el mirarlos.Madre«

Dicen que no me quieres, a mehas querido....
Dicen que no me quieres, a mehas querido....
Yá ya se lo ganado »Del aire«

Por lo perdido.»Madre, a la orilla«
Por lo perdido. »Madre«.

7. Polo

Ay! Guardo una... Ay! Guardo una... Ay!
Guardo una pena en mi pecho
Guardo una pena en mi pecho.
Ay! Que a nadie se la diré!

Mal haya el amor, malhaya,
Mal haya el amor, malhaya!
Ay! Y quien me lo dió a entender!
Ay!

ეს სურს დედას,

მშვიდობით, გოგოვ, ხვალამდე
მშვიდობით, გოგოვ, ხვალამდე
გემშვიდობებით თქვენ.

რადგანაც ასე სურს დედაშენს...

5. „ნანა“

დაიძინე შვილო, დაიძინე,
დაიძინე, ჩემო სიცოცხლეკ
დაიძინე, ციციანათელა
დილამდე!

ნანიტა, ნანა,
ნანიტა, ნანა,
დაიძინე, მანათობელო,
დილამდე.

6. „კანსიონ“

ღალატის გამო, ჩემს თვალებს დავმარხავ;
ღალატის გამო, ჩემს თვალებს დავმარხავ;
შენ არ იცი, „რა რიგ მძიმეა, გოგოვ,

ამის ყურება ახლოს
დედა, დედა“

ამბობენ, რომ შენ მე არ გიყვარვარ,
ამბობენ, რომ შენ მე არ გიყვარვარ,
მაგრამ ადრე ხომ გიყვარდი;

რა რიგ მძიმეა დედა, მან მე დამკარგა,
რა რიგ მძიმეა „დედა“.

7. „პოლო“

აი! მხოლოდ ერთს, აი! მხოლოდ ერთს
მხოლოდ ერთს ვუფროთხილდები,
მხოლოდ ერთს ვუფროთხილდები.
აი! სხვას არ გავანდობ!

ერთ ტკივილს ვუფროთხილდები
ჩემს გულში,
აი!
არავის ვეტყვი ამის შესახებ!
აი!

M.

5-

2016

2016



სულხან ხასიძე
Сулхан Хасидзе

ქართული ხალხური
პოეზიის



Из грузинской
народной поэзии



M43(011)	PROSE
5-29	5/2/4
phenomen	6/2/4
	7/2/4
5/2/4	
5/2/4	

2016

სულხან ხასიძე
Сулхан Насидзе

ჩაპ(084)
0-29

ქართული ხალხური პოეზიიდან

სამხრეთ-აღმოსავლეთის უბანის მუსიკალური მუზეუმი

ИЗ ГРУЗИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПОЭЗИИ

ШЕСТЬ ПЕСЕН ДЛЯ БАСА В СОПРОВОЖДЕНИИ
ФОРТЕПИАНО

სსრკ კავშირის მუსიკალური ცენტრის საქართველოს განყოფილება
18 • ხ ე ლ ი ა • 22
Грузинское отделение Музфонда Союза ССР
18 Тбилиси 22



8050



ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРУЗИНСКОГО ОТДЕЛЕНИЯ
МУЗФОНДА СССР, 1973 Г.

1 026649025

Adagio

pp

pp

mf *pp*

77 - 88 - 99 - 110 - 121 132 - 143

80-88

mp

mp



by - dyast die - Ast

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. The piano accompaniment is in 4/4 time, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The lyrics "by - dyast die - Ast" are written below the vocal line.

The second system continues the musical piece. The vocal line has a long melisma over the first two measures, then continues with quarter notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

The third system concludes the piece. The vocal line has a long melisma over the first two measures, then continues with quarter notes. The piano accompaniment features a more active bass line in the final measures. A dynamic marking of *ff* (fortissimo) is present in the piano part.

111 635. 22537

p

no - va - de - re - dum ut a - tu,

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a whole rest, followed by notes corresponding to the lyrics 'no - va - de - re - dum ut a - tu,'. The piano accompaniment includes a bass line with a long note and chords, and a treble line with chords and some melodic movement.

pp

ci - m bo - na - re. Pa - pe a - bati.

The second system continues the musical score. The vocal line has a dynamic marking of *pp* and lyrics 'ci - m bo - na - re. Pa - pe a - bati.' The piano accompaniment features a bass line with chords and a treble line with chords.

The third system of the musical score shows a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano accompaniment includes a bass line with chords and a treble line with chords and melodic fragments.

Handwritten musical score, first system. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is in 3/4 time. The top staff features a melodic line with a long slur over the first two measures. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Roda

Handwritten musical score, second system. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is in 3/4 time. The top staff features a melodic line with a long slur over the first two measures. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

Handwritten musical score, third system. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is in 3/4 time. The top staff features a melodic line with a long slur over the first two measures. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.

II ՀԱՆ, ՅՊՈՈՆԱ, ՅԻՎՅԻՄ

Andante

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a single bass clef line with a 2/4 time signature. It contains a few notes with a forte (*f*) dynamic marking and a slur. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature. It features a complex piano accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking, including a prominent sixteenth-note figure in the right hand and a more rhythmic bass line.

The second system continues the musical piece. The upper staff shows a continuation of the bass line with notes and slurs. The lower staff continues the piano accompaniment, maintaining the sixteenth-note figure in the right hand and the bass line in the left hand.

The third system concludes the musical piece. The upper staff shows the final notes of the bass line. The lower staff concludes the piano accompaniment with the same sixteenth-note figure and bass line.

Musical score for the first system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "за-ра-ди" followed by a rest, then "за-ра-ди" and "за-ра-ди". The piano accompaniment (grand staff) features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with sustained chords.

Musical score for the second system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "за-ра-ди" followed by a rest, then "за-ра-ди" and "за-ра-ди". The piano accompaniment (grand staff) features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with sustained chords.

Musical score for the third system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "за-ра-ди" followed by a rest, then "за-ра-ди" and "за-ра-ди". The piano accompaniment (grand staff) features a melodic line in the right hand with a trill-like figure and a bass line with sustained chords.

Musical score for the first system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "до-ро-га" and "на-до-ро-га-на-до-ро-га". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features chords and a melodic line.

Musical score for the second system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "и-го-го". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features chords and a melodic line.

Musical score for the third system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "до-ро-га" and "на-до-ро-га-на-до-ро-га". The piano accompaniment (treble and bass clefs) features chords and a melodic line.

Битва с царем Шамалом
 и с Шамалом царем Шамалом

in - fo - ra

shah - ra shah shah - ra

shah - ra - ra

Musical score for the first system. The vocal line (top staff) has lyrics: "e - na - ge - na - de - de - us - ge - ni - tus". The piano accompaniment consists of a left hand with a steady eighth-note bass line and a right hand with a similar eighth-note pattern. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

Musical score for the second system. The vocal line (top staff) has lyrics: "e - na - ge - na - de - de - us - ge - ni - tus". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

poco a poco cresc.

Musical score for the third system. The vocal line (top staff) has lyrics: "e - na - ge - na - de - de - us - ge - ni - tus". The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4.

poco a poco cresc.

Handwritten musical score for the first system. The vocal line is in a soprano clef with a treble clef, and the piano accompaniment consists of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are written below the vocal line.

Handwritten lyrics: *Handwritten*
 10 - 20 - 30 40 - 50 60 - 70 80

Handwritten: 61 - 70 - 80

Handwritten musical score for the second system. The vocal line is in a soprano clef with a treble clef, and the piano accompaniment consists of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are written below the vocal line.

Handwritten lyrics: *Handwritten*
 80 - 90 - 100 110 - 120 130 - 140 150 - 160

Handwritten musical score for the third system. The vocal line is in a soprano clef with a treble clef, and the piano accompaniment consists of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The music is in 2/4 time. The lyrics are written below the vocal line.

Handwritten lyrics: *Handwritten*
 170 - 180 190 - 200 210 - 220 230 - 240

This system contains the first two measures of the piece. The vocal line is in a bass clef with a key signature of one flat. The lyrics are: "Հին ք - նի կն - ծո՞ւն ան իմ - օտնի" (Hin k'n - ni kn - doun an im - ot'ni). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line of quarter notes in the left hand.

This system contains the next two measures. The vocal line continues with the lyrics: "ն - ք - զու, լեջո - թո կարճ ք - ու" (n - k' - zu, lejo - tho karjd k' - ou). The piano accompaniment maintains the same rhythmic structure as the first system.

This system contains the final two measures. The vocal line has the lyrics: "Հին ք - նի" (Hin k' - ni). The piano accompaniment concludes with a final chord and a double bar line. A handwritten signature is visible in the right margin above the piano part.

f

Handwritten musical notation for the first system. The bass line starts with a forte (*f*) dynamic and contains two measures of music. The piano accompaniment consists of two staves with arpeggiated chords and melodic lines.

p

Handwritten musical notation for the second system. The bass line includes a piano (*p*) dynamic and a series of notes. The piano accompaniment features sustained chords and a melodic line in the right hand.

Handwritten musical notation for the third system, including a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with sustained chords.

Handwritten musical notation for the third system. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with sustained chords.

p

Handwritten musical notation for the fourth system. The bass line includes a piano (*p*) dynamic and a series of notes. The piano accompaniment features sustained chords and a melodic line in the right hand.

III

Allegro

Handwritten number: 101

Handwritten number: 101

Handwritten number: 102

Handwritten number: 102

Handwritten number: 103

Handwritten number: 103

Handwritten text: 103 103-103

Handwritten text: 103. a. 103 103-103-103



Musical score for the first system. The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The lyrics are: "af - to ubi - en - ba - ba - ba". The piano accompaniment consists of a right hand with a continuous eighth-note pattern and a left hand with a simple harmonic accompaniment.

Musical score for the second system. The vocal line continues with the lyrics: "a - xi - ba - a - ba ba - ba - ba". The piano accompaniment remains consistent with the first system.

Musical score for the third system. The vocal line concludes with the lyrics: "ca - ba - ba - ba - ba ba - ba". The piano accompaniment remains consistent with the previous systems.

212

First system of a musical score. It features a vocal line in the upper staff with lyrics "no - ta - no - a - li - so" and a piano accompaniment in the lower staves. The piano part includes a bass line and a treble line with a complex rhythmic pattern.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the word "no". The piano accompaniment features a dense texture with many sixteenth notes in the treble and bass lines, and a dynamic marking of *f* (forte).

Third system of the musical score. The vocal line is mostly silent, indicated by a whole rest. The piano accompaniment continues with its complex rhythmic pattern, featuring many sixteenth notes and dynamic markings.

First system of musical notation. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment consists of two staves below it. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes. The vocal line is mostly rests.

Second system of musical notation. The vocal line includes the following Armenian lyrics:
 Ինչպէս եւր . լա . տ ընտել ընտել . արեւն . նը լա . յ . յի . լը . ի յ .

Third system of musical notation. The vocal line includes the following Armenian lyrics:
 քարէն ին շո . շն . շն արու . նը . տա .

Musical score system 1. The top staff is a vocal line in bass clef, 2/4 time, with lyrics: "אָרעב פֿאַר - זיך אַר - זיך - זיך - זיך - זיך". The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, 2/4 time, featuring a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 2/4 time, featuring a simple harmonic accompaniment.

Musical score system 2. The top staff is a vocal line in bass clef, 2/4 time, with lyrics: "אָרעב פֿאַר - זיך אַר - זיך - זיך - זיך". The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, 2/4 time, featuring a continuous eighth-note pattern. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 2/4 time, featuring a simple harmonic accompaniment.

Musical score system 3. The top staff is a vocal line in bass clef, 2/4 time, with lyrics: "אַ". The middle staff is a piano accompaniment in bass clef, 2/4 time, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, 2/4 time, featuring a simple harmonic accompaniment.

First system of musical notation. The piano accompaniment consists of a treble clef staff with a complex, rhythmic melody and a bass clef staff with a simpler accompaniment. The vocal line is positioned above the piano staves and contains several notes with slurs and accents.

Second system of musical notation. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line is positioned above the piano staves and contains several notes with slurs and accents.

Third system of musical notation. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The vocal line is positioned above the piano staves and contains several notes with slurs and accents.


Lyrics: *329. Auf's Hoch - 3092, la 298-103- la Au jub. po Ve - il - je - 29 - hot*

20 - 60 20 - 60 - 60 70 - 7 - 30

20 - 60 - 60 20 - 7 - 30 - 60 - 60

20 - 60 - 60 20 - 7 - 30 - 60 - .

203060



f

და. წამ - ხი - ო - რელ - ვით.

f

f

ღმრ - ბა. ღმრ - ბა. ღმრ - ბა.

f

f

ღმრ - ბა. ღმრ - ბა. ღმრ - ბა.

f

Եւր - ձ - նում Յոյ նի - րո՞ւ ւ - նոյ -

ք - զօր - ան. ճո՞ւ - նի - ւ - նոյ լուս նիւրիցքն,

a tempo

rit.

a tempo

ԱճՆՈՐԵՍ

և - նո՞ւ ճնա - լի՞նս և ճոյ - բոյ. Յոյն - ջո - լուս, աս - ի - յի՞ն - ձ - յե -

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The lyrics are: "Der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott." The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

The second system also consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: "der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott." The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with the same accompaniment pattern as the first system.

The third system consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with the same key signature and time signature. The lyrics are: "der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott, der Herr ist unser Gott." The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part continues with the same accompaniment pattern as the previous systems.

A

Musical score for the first system. The vocal line (top staff) begins with the lyrics "be - ne - dic - to - re - do - mi - no - in - no - mi - ne". The piano accompaniment (bottom two staves) starts with a rest, then enters with a *pp* dynamic marking, featuring a dense texture of sixteenth-note chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Musical score for the second system. The vocal line (top staff) continues with the lyrics "de - o - qui - sed - e - ter - ge - ni - to - ge - ni - to - de - o - qui - sed - e - ter - ge - ni - to - de - o". The piano accompaniment (bottom two staves) maintains the same texture as the first system, with a *pp* dynamic marking.

Musical score for the third system. The vocal line (top staff) concludes with the lyrics "de - o - qui - sed - e - ter - ge - ni - to - ge - ni - to - de - o". The piano accompaniment (bottom two staves) continues with the same texture, ending with a final chord in the right hand and a sustained note in the left hand.

Musical score for the first system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "a - - - - - so - - - - -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) features a right-hand part with a continuous arpeggiated pattern and a left-hand part with a steady bass line.

Musical score for the second system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "so - - - - - so - - - - -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) continues with the same arpeggiated right-hand pattern and bass line.

Musical score for the third system. The vocal line (top staff) contains the lyrics: "so - - - - - so - - - - -". The piano accompaniment (middle and bottom staves) concludes with the same arpeggiated right-hand pattern and bass line.

ii.

Musical score for the first system, measures 1-2. The system includes a single bass line and a piano accompaniment with right and left hands. The bass line has a long note in measure 1 and a half note in measure 2. The piano accompaniment features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a simple harmonic accompaniment in the left hand.

Imp. subito

Musical score for the second system, measures 3-4. The system includes a single bass line and a piano accompaniment with right and left hands. The bass line has a long note in measure 3 and a half note in measure 4. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking "Imp. subito" is present.

Musical score for the third system, measures 5-6. The system includes a single bass line and a piano accompaniment with right and left hands. The bass line has a long note in measure 5 and a half note in measure 6. The piano accompaniment continues with eighth notes in the right hand and chords in the left hand. A dynamic marking "Imp. subito" is present.

IV ԱՅՅԵԼՈՒՆ ՎՅՈՒՅՆՆԵՐ.

A

Allegretto

The first system of the musical score consists of a piano accompaniment. It features a treble clef staff with a melody of eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a harmonic accompaniment of chords. The tempo is marked 'Allegretto'.

The second system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a bass clef and contains the lyrics "ս - ս - ՅՆՆ - ԵՐ - ԵՆ ՎՅՈՒ - ՅՆՆԵՐ". The piano accompaniment continues with chords in both staves. A dynamic marking 'p' (piano) is present.

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics "ԵՆ - ԵՆ - ՅՈՒՆ - ԵՐ - ԵՆ ԵՆ - ԵՆ - ԵՆ, ԵՆՆ - ՅՆՆ". The piano accompaniment concludes with sustained chords in both staves.

Musical score for the first system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "de ga - lom - bo - riq ko - bo - riq. Mrg - lo -". The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the second system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "lo - bo - riq, Mrg - lo - bo - riq. Mrg - lo - bo - riq. Mrg - lo - bo - riq". The piano accompaniment features a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. The system concludes with a double bar line.

Musical score for the third system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "A a tempo". The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a simple bass line. The system concludes with a double bar line.

- | 7 7 7 7 7 7 | 7 7 7
 ար - ար և - յ - անի քն - նա - ր

p

ար - ար և - և - անի քն - նա - ր և - ր

ր քն - և - անի և - և քն և ար - ար անի

rit. *a tempo*

ly - ri - ce

a tempo
mf

rit.

pp

ly - ri - ce

pp

I III
 A B A' B' C D B A' + ROLL 365

A

V 3606 3600 3600 3600

Allora vivo

First system of musical notation. It consists of three staves: a bass staff at the top, a grand staff (treble and bass) in the middle, and another bass staff at the bottom. The music is in common time (C). The grand staff contains a melody with various notes and rests, and the bottom bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are dynamic markings like *mf* and *v* (forte) throughout.

Second system of musical notation, continuing from the first. It features the same three-staff layout. The grand staff continues the melody, and the bottom bass staff continues the accompaniment. The notation includes various note values and rests, with dynamic markings such as *v* and *mf*.

Third system of musical notation, continuing the piece. It maintains the three-staff structure. The grand staff shows the continuation of the melodic line, and the bottom bass staff shows the accompaniment. The notation includes various note values and rests, with dynamic markings like *v* and *mf*.

510

p

First system of musical notation. The vocal line (bass clef) begins with a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment (grand staff) consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady eighth-note bass line. Dynamics include *p* and *v*.

Lyrics: a - bu - bu - bu - bu - bu - bu - bu - bu

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. Dynamics include *v*.

Lyrics: bu - bu - bu - bu - bu - bu - bu - bu

Third system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment maintains the same rhythmic pattern. Dynamics include *v*.

Lyrics: a - bu - bu - bu - bu - bu - bu - bu - bu

All Change

First system of musical notation. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "Ev - er - last - ing". The piano accompaniment consists of a treble and bass clef with chords and a steady bass line.

Second system of musical notation. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "and the - re - will - ing". The piano accompaniment continues with chords and a steady bass line.

Third system of musical notation. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "to - be - re - new - ed - and - re - new - ed". The piano accompaniment continues with chords and a steady bass line.

Handwritten scribbles at the bottom of the page.

424. 3m. 2297. 46. 72. 133. 62. 46.

The first system consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef with a melodic line and lyrics. The middle staff is the piano right hand in treble clef, and the bottom staff is the piano left hand in bass clef. The music is in 3/4 time and features a key signature of one flat. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system continues the musical score with three staves. The vocal line in the top staff has a melodic line and lyrics. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with the same rhythmic and harmonic patterns as the first system.

The third system concludes the musical score with three staves. The vocal line in the top staff has a melodic line and lyrics. The piano accompaniment in the middle and bottom staves continues with the same rhythmic and harmonic patterns as the previous systems.

f

f

f

f

ბა - ვა - ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა

ბა - ვა - ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა

ბა - ვა - ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა

ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა

ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა

ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა

ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა ბა - ვა



Handwritten musical score system 1. It consists of three staves. The top staff is a single bass clef staff with a melodic line of eighth notes. Below it, the text "pp - 11red - 2033 - 30." is written. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs). The right hand (treble clef) plays a series of chords, with a dynamic marking of *fp* (fortissimo piano) and accents. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.



Handwritten musical score system 2. It consists of three staves. The top staff is a single bass clef staff with a melodic line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs). The right hand (treble clef) plays a series of chords, with accents. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.



Handwritten musical score system 3. It consists of three staves. The top staff is a single bass clef staff with a melodic line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs). The right hand (treble clef) plays a series of chords, with accents. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment.

System 1: A grand staff with three staves. The top staff is a single bass clef staff with a whole rest. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff with a bass line. Dynamics include accents (>) and a hairpin crescendo.

System 2: A grand staff with three staves. The top staff is a single bass clef staff with a whole rest. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff with a bass line. Dynamics include a forte (*f*) dynamic marking.

B-1 032716541

p

System 3: A grand staff with three staves. The top staff is a single bass clef staff with a melodic line. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The bottom staff is a single bass clef staff with a bass line. Dynamics include a piano (*p*) dynamic marking. Below the top staff, there is a line of text: "Аго - га - га дзз - га га - га - га".

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a bass clef and contains the lyrics: "oh - how long - has it - been - since - we - have". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a steady eighth-note bass line in the left hand and block chords in the right hand.

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "I - do - not - know - who - you - are - now". The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system.

The third system of music concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line contains the lyrics: "to - see - you - in - a - few - days - we - have". The piano accompaniment continues with the same eighth-note bass line and block chords.

Ես - նո ար - լու ըն - լու նո - ղի:

և - ընդ օ - ձով յո - եղ - նա:

ընդ - դո - ճու ձո՞ւ - ճու նո - նա - ձո՞ւ:

Musical score for the first system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "на - вое - ды - ло - а - го - бы - ло." The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a steady eighth-note bass line.

Musical score for the second system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "а - го - ды - ло." The piano accompaniment continues with a right-hand part of chords and a left-hand part of eighth notes. A dynamic marking of *f* is present at the start of the piano part.

Musical score for the third system. The vocal line (bass clef) contains the lyrics: "а - го - ды - ло." The piano accompaniment continues with a right-hand part of chords and a left-hand part of eighth notes.

B-60

And

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single bass clef staff with a whole rest. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing a complex piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff is a single bass clef staff with a whole rest. A vertical line with the word "TRIP" written vertically below it is positioned at the end of the system.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single bass clef staff with a melodic line starting on a whole note and moving through several notes. The middle staff is a grand staff with piano accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a melodic line. A vertical line with the word "TRIP" written vertically below it is positioned at the end of the system.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single bass clef staff with a melodic line starting on a whole note and moving through several notes. The middle staff is a grand staff with piano accompaniment. The bottom staff is a single bass clef staff with a melodic line. A vertical line with the word "TRIP" written vertically below it is positioned at the end of the system.

Aのつゆ

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff contains a few notes with a slur and a fermata. The grand staff features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes and slurs. There are some handwritten markings like 's' and 'v' in the grand staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff contains a few notes with a slur and a fermata. The grand staff features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes and slurs. There are some handwritten markings like 'v' in the grand staff.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The bass staff contains a few notes with a slur and a fermata. The grand staff features a complex piano accompaniment with many sixteenth notes and slurs. There are some handwritten markings like 'v' in the grand staff.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef, containing a line of handwritten text in a non-Latin script. The middle and bottom staves form a grand staff for piano accompaniment, with a treble and bass clef. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef, containing a line of handwritten text in a non-Latin script. The middle and bottom staves form a grand staff for piano accompaniment. The piano part continues with a steady bass line and chords in the right hand.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a vocal line in bass clef, containing a line of handwritten text in a non-Latin script. The middle and bottom staves form a grand staff for piano accompaniment. The piano part continues with a steady bass line and chords in the right hand.

აქ ვა - ლა - ვაგნი მიმ გო - ცივებ - ლათ,

ქალ არა ვყო - ხე გო - თავ - თა - ხა.

მოგ-გონ-ლან ზე-თის მწვან-ლან-ის, სის-თა-მის, ზე-თის-მის-ის.

First system of musical notation. It features a single bass clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The bass clef staff contains a melodic line starting with a dotted quarter note, followed by an eighth note, and then a quarter note. The grand staff contains a complex accompaniment with many sixteenth notes and chords. A handwritten letter 'e' is placed above the first note of the bass clef staff.

Second system of musical notation, continuing the grand staff from the first system. The bass clef staff is empty. The grand staff continues with intricate rhythmic patterns and chords.

B-COPIED

Third system of musical notation. The top staff is a bass clef staff with a few notes and rests, marked with a forte 'f' dynamic. Below it are two grand staves. The upper grand staff contains a melodic line with notes and rests, also marked with 'f'. The lower grand staff contains a bass line with notes and rests, marked with 'f'.

System 1: A vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of four notes: a whole note G4, a half note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more active right hand with chords and moving lines.

Vocal line: G - F - E - D

System 2: A vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of four notes: a whole note G4, a half note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The piano accompaniment continues with a similar texture to the first system.

Vocal line: G - F - E - D

System 3: A vocal line and a piano accompaniment. The vocal line consists of eight notes: a whole note G4, a half note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The piano accompaniment continues with a similar texture to the previous systems.

Vocal line: G - F - E - D - C - B - A - G

2ha - 32 ko, 000 2a - " - 02 - 2a. 62 - 2a - 2a a - 202 ko - 2222 - 2a,

2a - 2a2 222 - " 2a - 2a2 - 222 - 2a

AG 2327 2324

2a - 2222 2222 - " - 22 222 - 2a - " - " - "

elggonlgob

ly - de - bod - in - nos [a] - o - o - a - a

Fo - no - in - so - ri - a - s - i - y

fidi - fa - gno - no - lya - gis - ty - a



VI հԱՆ ՅՅՈՒՐՈՒՆ ԵՌԵՂԱ...

Sempre melancolico

The musical score is presented in three systems, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs).

- System 1:** The vocal line begins with a whole note rest. The piano accompaniment starts with a *pp* dynamic. The right hand features a melodic line with slurs, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- System 2:** The vocal line has a melodic phrase with a slur. The piano accompaniment continues with similar textures, including slurs and rhythmic patterns.
- System 3:** The vocal line has another melodic phrase. The piano accompaniment concludes with sustained chords in the right hand and rhythmic accompaniment in the left hand.

Lyrics in Armenian are written below the vocal line in each system.

First system of musical notation. The vocal line (top staff) contains the lyrics "и - вѣ - стъ - вѣ - стъ - вѣ - стъ". The piano accompaniment (bottom staves) features a complex texture with multiple voices and chords.

Second system of musical notation. The vocal line (top staff) contains the lyrics "и - вѣ - стъ - вѣ - стъ - вѣ - стъ". The piano accompaniment (bottom staves) features a complex texture with multiple voices and chords, including a prominent bass line.

Third system of musical notation. The vocal line (top staff) contains the lyrics "и - вѣ - стъ - вѣ - стъ - вѣ - стъ". The piano accompaniment (bottom staves) features a complex texture with multiple voices and chords, including a prominent bass line.

Musical score for the first system. The vocal line (bass clef) has lyrics "to - hy - ea" and "ed - ty - de - ro - ro - ro". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). A dynamic marking *p* is present above the piano part.

Musical score for the second system. The vocal line (bass clef) has lyrics "re - so - ut" and "re - so - ut re - so - ut re - so - ut". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). A dynamic marking *p* is present above the piano part.

Musical score for the third system. The vocal line (bass clef) has lyrics "re - so - ut re - so - ut". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). A dynamic marking *p* is present above the piano part.

pp

di - on - ge - staltet sich, als Licht - son - ne, (vor) - her

This system contains the first three measures of the piece. The vocal line begins with a half note 'di' followed by a quarter note 'on' and a dotted quarter note 'ge'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. The dynamic marking *pp* is present.

is - ta - ra - rum, de - us.

This system contains the next three measures. The vocal line continues with a quarter note 'is', a quarter note 'ta', a quarter note 'ra', and a dotted quarter note 'rum'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. The dynamic marking *pp* is present.

pp

sub - sidit.

This system contains the final three measures. The vocal line has a half note 'sub' followed by a dotted half note 'sidit'. The piano accompaniment features long, sweeping arpeggiated figures in both hands, creating a sense of movement and grandeur. The dynamic marking *pp* is present.

This system contains a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staves. The vocal line begins with a whole note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The lyrics "lob - ten" are written under the first two notes, and "On - ten" under the next two. The piano accompaniment features a bass line with a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The right hand has a complex texture with many beamed sixteenth notes and slurs.

This system continues the vocal and piano parts. The vocal line starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lyrics "ten - den" are under the first two notes, and "On - ten" under the last two. The piano accompaniment continues with a bass line of quarter notes G3, A3, B3, and C4. The right hand accompaniment is highly rhythmic with many beamed sixteenth notes.

This system shows the final part of the vocal and piano sections. The vocal line has a whole note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a bass line with a half note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3. The right hand accompaniment includes a prominent slur over a series of beamed sixteenth notes.

შენიშვნა

1. წესრიგად	5
2. აქა, შიდა, შიდა	9
3. გამხარულად სწავლა	17
4. აკურსის წესები	21
5. არის ერთი რაღაც კერა	36
6. არის ფიქრობ ნიღო	55

საგარეო კავშირების
რედაქტორი ი. გუდიაშვილი

საგარეო კავშირების
ხელმძღვანელი დ. სემაშვილი

Заявка 149. Тираж 500. Подписано к печати 19/IV-73 г., Кален. форм. 8.
Формат бумаги 60 × 90

Издательский и полиграфический цех Грузинского отделения Музея СССР
г.р. Тбилиси, ул. Павлова № 20



სულხან ნასიძე

ვოკალური ციკლი „ქართული ხალხური პოეზიიდან“

(6 სიმღერა ბანისათვის ფორტეპიანოს თანხლებით)

1. წუთისოფელი

წუთისოფელი რა არის
აგორებული ქვა არის
დავიბადებით თუ არა,
იქვე საფლავი მზად არის

2. აცა, მოიცა მიწაო

აცა, მოიცა, აცა მოიცა მიწაო,
ჯერ მე ჯერ მე არ
ჯერ მე არ ჩაგებარები

აცა, მოიცა, აცა მოიცა მიწაო,
ჯერ მე არ ჩაგებარები
არ მემეტება შენთვისა
ეს ჩემი ნორჩი ძვალები
არ მემეტება შენთვისა

აცა, მოიცა, აცა მოიცა მიწაო,

მარტო ვარ, მარტო ვიმღერი
არავინა მყავს მობანე.
მაისის წვიმავ, ჩამოდი
გულიდან სევდა მომბანე

ნიავო, წყნარად დაჰქროლე
ფოთოლსტამ დააკვრევიწე
სწორის არ გამტანს უფალო,
ცხვირი სად მწააკვრევიწე.

აცა, მოიცა, აცა მოიცა მიწაო,
აცა მოიცა მიწაო.

ჯერ მე არ ჩაგებარები,
არ მემეტება შენთვისა
ეს ჩემი ნორჩი ძვალები.
არ მემეტება შენთვისა.

3. გამხიარულდით სწორებო

არცა რა მარგო ტირილმა
არცა ცრემლისა დენამა
აჯობა ისევ სიცილმა
ლაქარდიანმა ენამა
ლაქარდიანმა ენამა.

მოვლენ მაღლაით ღრუბლები
გორებზე დაეკიდება,
ჯავრს ნუ მიუშვებ გულზედა,
გულს ჟანგი მოეკიდება.
გულს ჟანგი მოეკიდება.

ჯავრის მიმყოლსა ვაჟკაცსა
რა კარგი წაეკიდება?
ჯანი და ღონე წაუვა,
გმირობა გაეყიდება.
გმირობა გაეყიდება.

გამხიარულდით სწორებო
სანამ ერთურთსა ვხედავთო
მოკვდებით, დავიკარგებით
შავ მიწას ამოვხედავთო

გამხიარულდით სწორებო,
სანამ ერთურთსა ვხედავთო
ჰეიდა ჰეი!

არ ვარგა ჭირსა გატეხა,
თუ კაცი გონიერია
წავა და ყველგან დარჩება
სოფელი ღონიერია.

არცა არ მარგო ტირილმა
არცა ცრემლისა დენამა
აჯობა ისევ სიცილმა
ლაქარდიანმა ენამა
ლაქარდიანმა ენამა.

4. იანგუდისა წვიმამა

იანგუდისა წვიმამა
მოლიმინდორი დანამა,
მამკლა და აღარ მაცოცხლა

იმ ქალმა ლერწმის ტანამა,
ან მომეც ქალო იმედი,
ან გამითხარე სამარე,
მოგჩერებივარ, მიტყდება
გულის წუხილი მალმალე

თვალი მიჭირავს შენზედა,
როგორც მიმინოს მწერზედა.
ნეტავი შემატყობინა
შენ რა გული გაქვს ჩემზედა.
შენ რა გული გაქვს ეჩმზედა.

5. არის ერთი რიგი კაცი

არის ერთი რიგი კაცი
სოფელს ტყვილად ემადლება
ათასი რომ ბევრი ჰქონდეს,
კიდევ სხვისა ეხარბება.

წავა, მალვით ყურს დაუგდებს
მეზობელი რასა შვრება
ორი მტკაველი მიწისთვის
ძმას მოკლავს ან შეაკვდება.

ეს არ იცის უგუნურმა
კაცი კვდება, მიწა მიწა რჩება,
კაი კაცის პურმარილი
გზაზე ხიდად გაიდება.

ნეტავ ამის სოფელსა
ვისაც ჭკუა გამოჰყვება.

მდიდარი ბევრი მინახავს
ოხრად რჩენია ქონება.
აგერა მიაქვთ ცხედარი,
ნეტა რა მიექონება

სამი ადლი ტილო მიაქვს.
აი არის ამის ქონება.
მდიდარი ბევრი მინახავს
ოხრად რჩენია ქონება.

კაცი კვდება, მიწა რჩება,
კაცი კვდება, მიწა რჩება ჰე,ჰე.

მშიერს ვაჭმევთ, მწყურვალს ვასმევთ,
შიშველს შემწეობა ხვდება.
გზა დაკარგულს გზას ვასწავლით,
ისიც მაღლად წაგვადგება

ას წელიწადს რომ ვიცოცხლოთ,
სულ ერთ წუთზე გათავდება,
მოგვივლენ ბედის მწერლები,
სასთუმალზე დაგვიჯდება.

ეს არ იცის უგუნურმა
კაცი კვდება, მიწა, მიწა რჩება
კაი კაცის პურმარილი
გზაზე ხიდად გაიდება

ნეტავი იმის სოფელსა,
ვისაც ჭკუა გამოჰყვება.

რეგვენ კაცს ასე ჰგონია,
ჩემი სარჩო თან წამყვება,
წუთისოფელი ასეა,
ჩვენ წავალთ და სხვა დარჩება ჰე.

6. რას ფიქრობ ნისლო

რას ფიქრობ ნისლო ტიალო,
შემჯდარო გორის ფხაზედა
განა შენც რამე გაწუხებს
ამ ოხერ ქვეყანაზედა

იქნება მტერი დაგეცა
რისხვა გაწვიმა თავზედა
ან იქნებ შენი მიჯნური
შენს რაყიფს უწევს მკლავზედა

განა შენც იცი ჯავრობა
რისხვით ანთება წამზედა.
ან თუკი გრძნობ რას ამ ქვეყანად,
ჰფიქრობ ავსა და კარგზედა.

რას ფიქრობ ნისლო ტიალო,
შემჯდარო გორის ფხაზედა, ა.

ვოკალური ციკლი „ქართული
ხალხური პოეზიიდან“ ტექსტების
შედარება ხალხურ ლექსებთან

1. „წუთისოფელი“

წუთისოფელი რა არის
აგორებული ქვა არის
დავიბადებით თუ არა,
იქვე საფლავი მზად არის

როგორც ვხედავთ, მხოლოდ პირველი
კუპლეტი არის გამოყენებული, მესამე
სტრიქონის ცვლილებით.

პირველი სტროფი დამოუკიდებლად არის
გავრცელებული. არსებობს ვარაუდი, რომ
ლექსის მეორე ნახევარი, სადაც ერთა
თანამეგობრობაზეა ლაპარაკი – შედარებით
გვიანი წარმოშობის არის. თუმცა
კონტამინაციის ხერხით ლექსი
გამთლიანებულია როგორც პოეტურად,
ისევე იდეურად.

ხალხური

„წუთისოფელი“

წუთისოფელი რა არი?
აგორებული ქვა არი.
რა წამს კი დავიბადებით,
იქვე საფლავი მზა არი.

საცა სოფელში მიხვიდე,
სუყველგან ორი გზა არი.
შუაში არის ხმელეთი,
გარშემო დიდი ზღვა არი.

ყველა ადამის შვილი ვართ,
თათარიც ჩვენი ძმა არი.

ჩვენსა და სომეხებს შუა

განყოფილება რა არი?
თუ ქალი გეტყვის დობასა,
ის უკეთესი და არი.

აგრეთი გქონდეს გუნება,
ვით მოწმენდილი ცა არი,
თუ არ იწამებ ამასა,
მუცლით ნაშობი რა არი?

„წუთისოფელი“ – „ხალხური სიბრძნე“
– VI ტ. გვ.:452

„ქართული ხალხური პოეზია“ – VII
ტომი გვ.:32 N12 – ქართლი, ჩამწერი
ხ.მერაბიშვილი, ვ.კოტეტიშვილი
გვ.:25; ბეგ.ქართული ფოლკლორი 1941,
გვ.:73.

2. აცა, მოიცა მიწაო

აცა, მოიცა, აცა მოიცა მიწაო,
ჯერ მე ჯერ მე არ
ჯერ მე არ ჩაგებარები

აცა, მოიცა, აცა მოიცა მიწაო,
ჯერ მე არ ჩაგებარები
არ მემეტება შენთვის
ეს ჩემი ნორჩი ძვალები
არ მემეტება შენთვის

აცა, მოიცა, აცა მოიცა მიწაო,

მარტო ვარ, მარტო ვიმღერი
არავინა მყავს მოზანე.
მაისის წვიმავ, ჩამოდი
გულიდან სევდა მომზანე

ნიავო, წყნარად დაჰქროლე
ფოთოლს ტაშ დააკვრევინე
სწორის არ გამტანს უფალო,
ცხვირი სად მწააკვრევინე.

აცა, მოიცა, აცა მოიცა მიწაო,
აცა მოიცა მიწაო.

ჯერ მე არ ჩაგებარები,
არ მემეტება შენთვის
ეს ჩემი ნორჩი ძვალები.
არ მემეტება შენთვის.

ხალხური

„მოიცა, მიწაო“

აცა, მოიცა, მიწაო,
ჯერ მე არ ჩაგებარები,
არ მემეტება შენთვის
ეს ჩემი ნორჩი ძვალები,

*ხორციტ გავსილი გულ-მკერდი
და უმიზეზავ თვალები.
რალა თქმა უნდა, ჩემს სიკვდილს
დაინანებენ ქალები,
უკაცისხელოდ ციხეო,
დაგვეკეტება კარები.
„ხალხური სიბრძნე“. გვ.468
მხოლოდ პირველი კუპლეტი*

მარტო ვარ, მარტო ვიმღერი,
არავინა მყავს მოზანე.
მაისის წვიმავ, წამოდი,
გულის სევდისგან მოზანე,

ნიავო, წყნარად დაჰქროლე,
ფოთოლს ტაშ დააკვრევინე,
სწორის არგამტანს, უფალო,
ცხვირი სადმე წააკვრევინე!

*ხევი, ჩამწ. ალ. ყაზბეგი. ყაზბ. თხზ. II,
გვ.445. იგივე სიხ. ქართვ.მწერლ. და
ხალხ.შემოქმ.გვ.178. (გვ.250)
„ქართული ხალხური პოეზია“ VII ტომი.
N81. გვ.:44*

3. „გამხიარულდით სწორებო“

არცა რა მარგო ტირილმა
არცა ცრემლისა დენამა
აჯობა ისევ სიცილმა
ლაქარდიანმა ენამა
ლაქარდიანმა ენამა.

მოვლენ მალღაით ღრუბლები
გორებზე დაეკიდება,
ჯავრს ნუ მიუშვებ გულზედა,
გულს ჟანგი მოეკიდება.
გულს ჟანგი მოეკიდება.

ჯავრის მიმყოლსა ვაჟკაცსა
რა კარგი წაეკიდება?
ჯანი და ღონე წაუვა,
გმირობა გაეყიდება.
გმირობა გაეყიდება.

გამხიარულდით სწორებო
სანამ ერთურთსა ვხედავთო
მოკვდებით, დავიკარგებით
შავ მიწას ამოვხედავთო

გამხიარულდით სწორებო,
სანამ ერთურთსა ვხედავთო ჰეიდა ჰე!

არ ვარგა ჭირში გატეხა,
თუ კაცი გონიერია
წავა და ყველგან დარჩება
სოფელი ღონიერია.

არცა არ მარგო ტირილმა
არცა ცრემლისა დენამა
აჯობა ისევ სიცილმა
ლაქარდიანმა ენამა
ლაქარდიანმა ენამა.

თ. რაზიკაშვილის მიერ მოწოდებული
სამ კუპლეტიანი ლექსიდან
კომპოზიტორმა სიმღერაში
გაფანტულად მხოლოდ პირველი ორი
გამოიყენა: პირველის, მეოთხეს. და
მეექვსეს სახით.

მეხუთე კუპლეტში მხოლოდ ორი
ბოლო ტაეპია შეცვლილი **განიერია** –ს
ნაცვლად სიმღერაში არის **ღონიერია**

თუმცა არსებობს ზუსტად
განმეორებადი ვარიანტიც.

სხვადასხვა კომბინაციების
შემთხვევაში ვხვდებით –

წავა და ყველგან დარჩება,

სოფელი განიერია – ღონიერია

ლექსიდან „ჯავრს ნუ მიუშვებ
გულზედა“ კომპოზიტორის მიერ
პირველ ტაეპში სიტყვებია
გადანაცვლებული: მოვლენ მალღაით –
მალღაით მოვლენ. ბოლო ორი ტაეპი
სიმღერაში არ არსებობს.

არ უნდა ჭირში გატეხა

თუ კაცი გონიერია –

ხალხურ პოეზიაში ვიცნობთ

როგორც ანდაზას

ხალხური

„არ მარგო“

არც არა მარგო ტირილმა,
არც არა ცრემლის დენამა,
აჯობა ისევ სიცილმა,
ლაქარდიანმა ენამა.

გამხიარულდით, სწორებო,
სანამ ერთურთსა ვხედავთო,
მოვკვდებით, დავიკარგებით,
შავ მიწას ამოვხედავთო.

შავის მიწისა ნაჟური
გულზედა ჩამოგვდიოდეს.
ტიროდეს ქალი და რძალი,
ჩვენ ერთიც არ მოგვდიოდეს

*ფშავი, ჩამწ. შემკრ. თ. რაზიკაშვილი. თ.რ. ფშ. N16, გვ.282, იგივე: კოტ. გვ.83. სიხ. ქრესტ. I I, გვ.206. (გვ.253)
„ქართული ხალხური პოეზია“ VII ტომი. N98. გვ.:47*

ვინც მოკვდა, თავსა მოუკვდა,
ცოცხალი გონიერია,
წავა და ყველგან დარჩება,
სოფელი განიერია.

*ქართლი, შემკრ. თ. რაზიკაშვილი. თ.რ. ფშ., N53, გვ.114., მეორე ტაეპის შემდეგ ჩართულია: „ცოცხალი ღონიერია“ (N50. გვ.:245)
„ქართული ხალხური პოეზია“ VII ტომი. (N50. გვ.:39)*

არ ვარგა ჭირში გატება,
თუ კაცი გონიერია

წავა და ყველგან დარჩება
სოფელი ღონიერია.

„ქართული ხალხური პოეზია“ VII ტომი. (N64. გვ.:41)

ხალხური

„ჯავრს ნუ მიუშვებ გულზედა“

მაღლაით მოვლენ ღრუბელნი,
გორებზე დაეკიდება...
ჯავრს ნუ მიუშვებ გულზედა,
გულს ჟანგი მაეკიდება;

ჯავრის მომყოლსა ვაჟკაცსა,
რა კარგი წაეკიდება;
ჯანი და ღონე წაუვა,
გმირობა გაეყიდება!

ასადგომ ნელად აიწევს,
არგანზე დაეკიდება!

„ხალხური სიბრძნე“ IV ტომი. გვ.:93=94

4. „იანგუდისა წვიმამა“

იანგუდისა წვიმამა
მოლი მინდორი დანამა,
მამკლა და აღარ მაცოცხლა
იმ ქალმა ლერწმის ტანამა.
ან მომეც ქალო იმედი,
ან გამითხარე სამარე,
მოგჩერებივარ, მიტყდება
გულის წუხილი მალმალე

თვალი მიჭირავს შენზედა,
როგორც მიმინოს მწყერზედა.
ნეტავი შემატყობინა
შენ რა გული გაქვს ჩემზედა.
შენ რა გული გაქვს ჩემზედა.

ამ სიმღერის ცალკეული კუპლეტი დამოუკიდებლადაც გვხვდება ფოლკლორში. არსებობს სხვადასხვა ვარიანტები კუპლეტებისა, კერძოდ: როგორც ვხედავთ სიმღერის პირველი და მეორე კუპლეტი ემთხვევა „ქ.ხ.პ“-ში მოცემულ ს.კასრაძის ვარიანტს, მხოლოდ მეოთხე ტაეპში ლერწამ-ტანამა-ს ნაცვლად კომპოზიტორს გამოყენებული აქვს – ლერწმის ტანამა.

მესამე კუპლეტის რამდენიმე ვარიანტიდან – ორი შევარჩიეთ, რომელებს შორისაც ყველაზე მეტი იყო მსგავსება. მაგ.: ს.ლონლაძის ნიმუშის საწყისი ერთი კუპლეტი უცვლელადაა სიმღერაში. ხოლო, ფშავში ჩაწერილი ნიმუში სიმღერაში ასახულია ბოლო ორი სტრიქონის გამოკლებით. ასევე გამაგებინა-ს ნაცვლად სიმღერაში არის შემატყობინა. ქართლში ჩაწერილ პირველწყაროებში კი, მხოლოდ – შემატყობინა.

4. „ელეგია“

იანგუდისა წვიმამა
მოლი, მინდორი დანამა,
მამკლა და აღარ მაცოცხლა
იმ ქალმა ლერწამ-ტანამა.
ან მომეც, ქალო იმედი,
ან გამითხარე სამარე,
მოგჩერებივარ, მიტყდება
გულის წუხილი მალ-მალე!

„ქართული ხალხური პოეზია“ VI ტომი.
N382. გვ.:114
ქართლი, ცხინვალი, მთქმელი ს.კასრაძე.
ელ.ვირსალაძის კოლექცია. გვ.:285

თვალი მიჭირავს შენზედა,
როგორც მიმინოს მწყერზედა.
ნეტავი შემატყობინა
შენ რა გული გაქვს ჩემზედა.

იგი დღე რა დღე იქნება
რო გეხვეოდე ყელზედა
ქალათ ქალი ხარ ქალადი,
ჯერ კალამმოუსობელი, უხვი მიწა ხარ
სახნავად, ჯერ სახნის მოუტეხელი,
სიყვარული მაქვს მე შენი,
ანგარიშ მიუწვდომელი.
„ქართული ხალხური პოეზია“ – VI ტომი.
N37.გვ. 49 (გვ.173)

წყნეთი, ქართლის ექსპედიციის მასალები,
1933, კოტ. გვ.1961, 28: ლიტ. მუზ., 8520-ხ, ყ
95. გამომქვეყნ. ს.ლონლაძე.

თვალი მიჭირავს შენზედა,
როგორც მიმინოს მწყერზედა.
ნეტავი გამაგებინა
შენ რა გული გაქვს ჩემზედა.

როდის გათენდეს იგი დღე,
რო გეხვეოდე ყელზედა.
„ქართული ხალხური პოეზია“ VI ტომი.
გვ.173-174. N37
ფშავი. ჩამწ. ირ.ჭეიშვილი, ლიტ. მუზ.
N20074, ყ 342 გვ.167

5. „არის ერთი რიგი კაცი“

არის ერთი რიგი კაცი
სოფელს ტყვილად ემადლებს
ათასი რომ ბევრი ჰქონდეს,
კიდევ სხვისა ეხარბება.

წავა, მალვით ყურს დაუგდებს
მეზობელი რასა შვრება
ორი მტკაველი მიწისთვის
ძმას მოკლავს ან შეაკვდება.

ეს არ იცის უგუნურმა
კაცი კვდება, მიწა მიწა რჩება,
კაი კაცის პურმარილი
გზაზე ხიდად გაიდება.

ნეტავ ამის სოფელსა
ვისაც ჭკუა გამოჰყვება.

მდიდარი ბევრი მინახავს
ოხრად რჩენია ქონება.

აგერა მიაქვთ ცხედარი,
ნეტა რა მიექონება

სამი ადლი ტილო მიაქვს.
ის არის იმის ქონება.

*პირველი ტაეპი შეცვლილია, ბოლოში კი,
სიტყვა მისი შეცვლილია სიტყვით იმის.*

მდიდარი ბევრი მინახავს
ოხრად რჩენია ქონება.

კაცი კვდება, მიწა რჩება,
კაცი კვდება, მიწა რჩება ჰე,ჰე.

მშიერს ვაჭმევთ, მწყურვალს ვასმევთ,
შიშველს შემწეობა ხვდება.
გზა დაკარგულს გზას ვასწავლით,
ისიც მადლად წაგვადგება

ას წელიწადს რომ ვიცოცხლოთ,
სულ ერთ წუთზე გათავდება,
მოგვივლენ ბედის მწერლები,
სასთუმალზე დაგვიჯდება.

ეს არ იცის უგუნურმა
კაცი კვდება, მიწა, მიწა რჩება
კაი კაცის პურმარილი
გზაზე ხიდად გაიდება

ნეტავი იმის სოფელსა,
ვისაც ჭკუა გამოჰყვება.

რეგვენ კაცს ასე ჰგონია,
ჩემი სარჩო თან წამყვება,
წუთისოფელი ასეა,
ჩვენ წავალთ და სხვა დარჩება ჰე.

*ბოლო კუპლეტის შემთხვევაში
კომპოზიტორს შემკრებელი
თ.რაზიკაშვილის და თაყაიშვილის
ვარიანტისგან განსხვავებით მესამე ტაეპის
სიტყვა ისა შეცვლილი აქვს სიტყვით ასეა.*

„მთელი ქონება“

მდიდარი ბევრი მინახავს,
ოხრად რჩენია ქონება,
აგერა გააქვთ ცხედარი,
ნეტა რა მიექონება?
სამი ადლი ტილო მიაქვს,
ის არის იმის ქონება.

ცალკე ვარიანტად, დასათაურებული
არსებობს ფოლკლორში. სიტყვა გააქვთ
შეცვლილია სიმღერაში – მიაქვთ.

ხალხური

არის ერთი რიგი კაცი
სოფელს ტყვილად ემადლებს
ათასი რომ ბევრი ჰქონდეს,
კიდევ სხვისა ეხარბება.

წავა, მალვით ყურს დაუგდებს
მეზობელი რასა შვრება
ორი მტკაველი მიწისთვის
მმას მოკლავს ან შეაკვდება.

ეს არ იცის უგუნურმა
კაცი კვდება, მიწა მიწა რჩება,
კაი კაცის პურმარილი
გზაზე ხიდად გაიდება.

ნეტავ ამის სოფელსა
ვისაც ჭკუა გამოჰყვება.

„ხალხური სიბრძნე“ IV ტომი. გვ.:463
ჯ.სონღულაშვილი, ხალხური სიტყვიერების
მასალები, 1955 წ.

მდიდარი კაციც მინახავს,
ობრად რჩებოდეს ქონება.

ჩამწ.. გ. როინიშვილი. 1869წ. უმიკ.II, N817,
11252 ვარიანტი. „ქართული ხალხური
პოეზია“ VII ტომი. N25. გვ.:36 (გვ.241)

წადი და ჰკითხე ცხედარსა,
ნეტა რა მიექონება, –

სამი ადლი ტილო მიაქვს.
ის არის მისი ქონება.

უმიკ. I I, გვ. 188, N813
„ქართული ხალხური პოეზია“ VII ტომი.
N132. გვ.:54

მდიდარი ბევრი მინახავს
ობრად რჩენია ქონება.

ქართლი.
„ქართული ხალხური პოეზია“ VII ტომი.
N25. გვ.:241

„მთელი ქონება“

მდიდარი ბევრი მინახავს,
ობრად რჩენია ქონება,
აგერა გააქვთ ცხედარი,
ნეტა რა მიექონება?
სამი ადლი ტილო მიაქვს,
ის არის იმის ქონება.

„ხალხური სიბრძნე“ IV ტომი. გვ.:478

კაცი კვდება, მიწა რჩება,
კაცი კვდება, მიწა რჩება ჰე,ჰე.

მშიერს ვაჭმევთ, მწყურვალს ვასმევთ,
შიშველს შემწეობა ხვდება.
გზა დაკარგულს გზას ვასწავლით,
ისიც მაღლად წაგვადგება

ას წელიწადს რომ ვიცოცხლოთ,
სულ ერთ წუთზე გათავდება,
მოგვივლენ ბედის მწერლები,
სასთუმალზე დაგვიჯდება.

„ხალხური სიბრძნე“ IV ტომი. გვ.:463
ჯ.სონღულაშვილი, ხალხური სიტყვიერების
მასალები, 1955 წ.

ეს არ იცის უგუნურმა
კაცი კვდება, მიწა, მიწა რჩება
კაი კაცის პურმარილი
გზაზე ხიდად გაიდება

ნეტავი იმის სოფელსა,
ვისაც ჭკუა გამოჰყვება.

რეგვენ კაცს ისა ჰგონია,
ჩემი სარჩო თან წამყვება;
წუთისოფელი ასეა,
ჩვენ წავალთ და სხვა დარჩება!

შემკრ. თ. რაზიკაშვილ. თაყ. I, 213
„ქართული ხალხური პოეზია“ VII ტომი.
N15. გვ.:238

6. „რას ფიქრობ ნისლო“

რას ფიქრობ ნისლო ტიალო,
შემჯდარო გორის ფხაზედა
განა შენც რამე გაწუხებს
ამ ოხერ ქვეყანაზედა

იქნება მტერი დაგეცა,
რისხვა გაწვიმა თავზედა
ან იქნებ შენი მიჯნური
შენს რაყიფს უწევს მკლავზედა

განა შენც იცი ჯავრობა
რისხვით ანთება წამზედა.

ან თუკი გრძნობ რას ამ ქვეყანად,
ჰფიქრობ ავსა და კარგზედა.

რას ფიქრობ ნისლო ტიალო,
შემჯდარო გორის ფხაზედა, ა.

ეს ლექსი ხალხურ პოეზიაში არსებობს
როგორც უავტორო –

„ხალხური სიბრძნე“– IV ტომი. გვ.465

და ასევე ცნობილია ფშავი ავტორითაც.

როგორც ვხედავთ, სიმღერაში ერთი
სრული ლექსიდან რამდენიმე
კუპლეტი არის გადატანილი.

„ნისლი“

– რას ფიქრობ, ნისლო ტიალო,
შემჯდარო გორის ფხაზედა?
განა შენც რამე გაწუხებს
ამ ოხერ ქვეყანაზედა?

იქნება მტერი დაგეცა,
რისხვა გაწვიმა თავზედა,
ან იქნებ შენი მიჯნური
შენს რაყიფს უწევს მკლავზედა?

განა შენც იცი ჯავრობა,
რისხვით ანთება წამზედა?
შენაც თუ იცი ტირილი,
ცრემლის დაგუბვა თვალებზედა?

ან თუ შეგიძლია ალერსი,
ან დამწუხრება ძალზედა,
ანდა თუ გყავის ნანდობი
უტურფეს ქვეყანაზედა,

ან თუკი ჰგრძნობ რას ამ ქვეყანად,
ჰფიქრობ ავსა და კარგზედა?

– ჰაი, ჰაი, რომ მეც ვფიქრობ,
შესხმა მეც ვიცი ფრთებისა,

თავად ფიქრი ვარ, ნაფიქრი
დილის მაღალის მთებისა;
გული მეც გამიხარდების,
რისხვითაც ამენტებისა;

მეც შემძლი ჯავრობა,
თვალებზედაც ცრემლი მწვთებისა,
ჩემი ცრემლია, დილით რომ
ბალახზედ ნამი დგებისა;

მეც შემძლი ალერსი
ჩემი ძმების და დებისა;
თუმც კი მაღლა ვარ მთაზედა,
დარდი მე აქაც მწვდებისა;

მეც მყავ ჩემი ნანდობი –
მწვანე კალთები მთებისა,
იმათ ენაცვლოს ჩემ თავი,
ეს გული მათთვის ჰკვდებისა!

**1940 წ. ფშავი ავტორი
არჩილ კიტომშვილი**