

ქართული ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი

ირინე ებრალიძე

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

სოციალურ და ჰუმანიტარულ მეცნიერებათა და ხელოვნების ინტერდისციპლინური
პროგრამა (სამუსიკო ხელოვნება)

სამეცნიერო ხელმძღვანელები: მარინა ადამია, მუს.კომპოზიციის დოქტორი

თამაზ გაბისონია, ეთნომუსიკოლოგიის დოქტორი

ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტი
თბილისი, 2016

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.

ირინე ებრალიძე

(ხელმოწერა და თარიღი)

აბსტრაქტი

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომი წარმოადგენს ჩემს მიერ შექმნილი ორიგინალური კომპოზიციებისა და საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების პორტფოლიოს ჯაზის კომპოზიციასა და შემსრულებლობაში თანმხლები წერითი კომენტარით.

პორტფოლიოს პრაქტიკულ ნაწილში წარმოდგენილია ქართული ეთნოჯაზისა და ფოლკჯაზის სტილში შექმნილი მუსიკალური კომპოზიციები, ხოლო წერით კომენტარში განხილულია ამ ნამუშევრების კონცეპტუალური და ესთეტიკური მხარე, მათი ფორმა და სტრუქტურა, გამოყენებული საკომპოზიტორო, საშემსრულებლო ტექნიკები და არანჟირების მეთოდები, გამოყენებული სტილების, მუსიკალური ენის, ფოლკლორული თუ ეთნომუსიკალური წყაროების დახასიათება, მნიშვნელოვანი გავლენების იდენტიფიკაცია და შეფასება.

პორტფოლიოს შემადგენელი თითოეული კომპოზიცია განხილულია შესაბამისი მუსიკალურ-თეორიული ტერმინოლოგიის გამოყენებით და ისეთი მნიშვნელოვანი ასპექტების აღწერით, როგორცაა მათი ჟანრი, სტილი, მუსიკალურ-ენობრივი კატეგორიები, რიტმი, ფაქტურა, ფორმა, სტრუქტურა, ტემბრი, ინსტრუმენტობა, გამოყენებული საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ტექნიკები.

წარმოდგენილ პორტფოლიოში პირველად ხდება ქართული ფოლკჯაზისა და ეთნოჯაზის თემატიკის და ამ მიმდინარეობების ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორთან კავშირების კვლევა. ასევე შემოთავაზებულია ფოლკჯაზსა და ეთნოჯაზს შორის მსგავსება-სხვაობების დადგენის ცდა, როგორც ქართულ ჯაზთან მიმართებაში (ძირითადად საკუთარი შემოქმედების მაგალითზე), ისე უფრო ფართო კონტექსტში (მსოფლიო ჯაზის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის კომპოზიციების და ინტერპრეტაციების მაგალითზე).

ძირითადი საძიებო სიტყვები: პორტფოლიო, ფოლკჯაზი, ეთნოჯაზი, ჯაზის კომპოზიცია, ჯაზის შემსრულებლობა.

Abstract

This dissertation is a Portfolio with Written Commentaries in both jazz composition and performance, comprising my own original musical compositions and their interpretations.

Musical compositions presented in the practical part of the Portfolio are in Georgian ethno-jazz and folk-jazz styles, and the written commentary discusses the conceptual and aesthetic aspects of these works, as well as their form and structure, compositional and performance techniques, orchestration, descriptions of the styles used, musical language, folk and ethnic sources, identification and evaluation of significant influences, and so on.

Each constituent composition of the Portfolio is discussed in terms of corresponding musical-theoretical terminology, and is described using such significant aspects of the works as their genre, style, language categories, rhythm, texture, form, structure, timbre, orchestration, compositional and performance techniques, and the like.

The submitted Portfolio is the first to conduct research in Georgian folk-jazz and ethno-jazz topics, and the links between these styles and Georgian musical folklore. There is also an attempt to identify similarities and differences between folk- and ethno-jazz, both in the case of Georgian Jazz (mostly through an analysis of the author's personal works), and in a wider context (through an analysis of compositions and performances of some important representatives of World Jazz).

Main key words: Portfolio, Folk-jazz, Ethno-jazz, Jazz composition, Jazz performance.

მადლობა

დიდ მადლობას ვუხდით ჩემს სამეცნიერო ხელმძღვანელებს, ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის პროფესორებს ქალბატონ მარინა ადამიას და ბატონ თამაზ გაბისონიას, რეცენზენტებს ქალბატონ ირმა სოხაძეს და ბატონ რომან რცხილაძეს, რეფერენტებს ბატონებს ნოდარ ფაღავას, ოთარ ტატიშვილს, პროფესორ ნინო მახარაძეს და ბატონ პატრიკ ჯოზეფ ჰილერის გაწეული შრომისათვის.

ასევე დიდ მადლობას ვუხდით ჩემს კოლეგებს, თანამედროვე ქართული ჯაზის შემსრულებლებს ირაკლი კვანჭიანს, დავით დემუროვს, ლევან რუსიას, ლაშა სხილაძეს, ზურაბ ასტამაძეს, ზურაბ სიმონიშვილს, **გიორგი გარსევანიშვილს**, ზურაბ ცაგარელს, გიორგი ცაგარელს, პაატა მარუაშვილს, ნინო სადრაძეს, ნინო ახოზაძეს, თამთა გვარლიანს, ნინო გვარლიანს, ეთერ მამულაშვილს, ნია უნდილაშვილს, თათია ყურაშვილს, გიორგი თედიაშვილს, დავით ჯღარკავას, გიორგი ლომიძეს, გურამ მაკალათიას და გიორგი გობეჯიშვილს, რომლებმაც დიდი წვლილი შეიტანეს ჩემს პორტფოლიოში შემავალი კომპოზიციების სტუდიურ ჩანაწერებსა თუ საჯარო შესრულებაში.

ჩემს სადისერტაციო ნაშრომს ვუძღვნი ჩემი მასწავლებლის, ქართული მუსიკისმცოდნეობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენლის, პროფესორ **პავლე ხუჭუას** ხსოვნას.

სარჩევი

სარჩევი	vi
მაგალითების ჩამონათვალი	viii
წარმოდგენილი პარტიტურების და მედია მატარებლების ჩამონათვალი	xi
გამოყენებული ტერმინების მნიშვნელობა	xii
1. შესავალი	1
2. კომენტარები	19
2.1 კომპოზიციები ქალთა კვინტეტისთვის a cappella	19
2.1.1 „მთაში სალამურს ვაკვნესებ“	19
2.1.2 „ქალაქური“	22
2.1.3 „კავკასიონი“	27
2.1.4 „ჯეო-ბლუზი“	31
2.1.5 „მგზავრული“	34
2.2 კომპოზიციები ხმისა და combo-ანსამბლისთვის	39
2.2.1 „ექო“ (კენი გარეტის სტილში)	39
2.2.2 „ჯორჯია“	44
2.2.3 „მზეს მოეფარა ღრუბელი“	48
2.2.4 „Take The A-Trance“	52
2.3 კომპოზიციები ვოკალური კვარტეტისა და combo-ანსამბლისთვის	55
2.3.1 „ლილინი“	56
2.3.2 „საცეკვაო“	58
2.3.3 „სალამური“	63
2.3.4 „ტალღა“	67
2.3.5 „ზღაპრული ბავშვი“	70
2.3.6 „ნანინა“	73
2.3.7 „გაზაფხულის დღე“	76
2.3.8 „მოლოდინი“	79
3. დასკვნა	84

ბიბლიოგრაფია და აუდიო-ვიდეო რესურსები	87
დანართები	95
<u>დანართი 1</u> : კომპოზიციების ფორმებისა და ჰარმონიული ბადეების ცხრილები	95

მაგალითების ჩამონათვალი

მაგალითი 1.1	11
მაგალითი 1.2	13
მაგალითი 1.3	14
მაგალითი 2.1.1	19
მაგალითი 2.1.2	23
მაგალითი 2.1.3	23
მაგალითი 2.1.4	28
მაგალითი 2.1.5	28
მაგალითი 2.1.6	29
მაგალითი 2.1.7	29
მაგალითი 2.1.8	29
მაგალითი 2.1.9	30
მაგალითი 2.1.10	31
მაგალითი 2.1.11	32
მაგალითი 2.1.12	32
მაგალითი 2.1.13	32
მაგალითი 2.1.14	33
მაგალითი 2.1.15	34
მაგალითი 2.1.16	35
მაგალითი 2.1.17	35
მაგალითი 2.1.18	36
მაგალითი 2.1.19	36
მაგალითი 2.1.20	37
მაგალითი 2.1.21	38
მაგალითი 2.2.1	39
მაგალითი 2.2.2	40
მაგალითი 2.2.3	41

მაგალითი 2.2.4	41
მაგალითი 2.2.5	44
მაგალითი 2.2.6	44
მაგალითი 2.2.7	45
მაგალითი 2.2.8	45
მაგალითი 2.2.9	47
მაგალითი 2.2.10	48
მაგალითი 2.2.11	49
მაგალითი 2.2.12	49
მაგალითი 2.2.13	50
მაგალითი 2.2.14	50
მაგალითი 2.2.15	52
მაგალითი 2.2.16	53
მაგალითი 2.3.1	56
მაგალითი 2.3.2	57
მაგალითი 2.3.3	59
მაგალითი 2.3.4	59
მაგალითი 2.3.5	60
მაგალითი 2.3.6	64
მაგალითი 2.3.7	65
მაგალითი 2.3.8	65
მაგალითი 2.3.9	68
მაგალითი 2.3.10	68
მაგალითი 2.3.11	71
მაგალითი 2.3.12	72
მაგალითი 2.3.13	74
მაგალითი 2.3.14	75
მაგალითი 2.3.15	76
მაგალითი 2.3.16	77
მაგალითი 2.3.17	78

მაგალითი 2.3.18	78
მაგალითი 2.3.19	78
მაგალითი 2.3.20	79
მაგალითი 2.3.21	80
მაგალითი 2.3.22	81
მაგალითი 2.3.23	81
მაგალითი 2.3.24	82
მაგალითი 2.3.25	82

წარმოდგენილი პარტიტურების და მედია-მატარებლების ჩამონათვალი

პარტიტურები:

კომპოზიციები ქალთა კვინტეტისთვის a cappella

1. „მთაში სალამურს ვაკვნესებ“
2. „ქალაქური“
3. „კავკასიონი“
4. „ჯეო-ბლუზი“
5. „მგზავრული“

კომპოზიციები ხმისა და combo-ანსამბლისთვის

6. „ექო“ (კენი გარეტის სტილში)
7. „ჯორჯია“
8. „მზეს მოეფარა ღრუბელი“
9. „Take The A-Trance“

კომპოზიციები ვოკალური კვარტეტისა და combo-ანსამბლისთვის

10. „დიდინი“
11. „საცეკვაო“
12. „სალამური“
13. „ტალღა“
14. „ზღაპრული ბავშვი“
15. „ნანინა“
16. „გაზაფხულის დღე“
17. „მოლოდინი“

მედია მატარებლები:

1. აუდიო CD: ქალთა კვინტეტის და ხმისა და combo-ანსამბლის ჩანაწერები
2. ვიდეო CD: საჯარო გამოსვლის ჩანაწერი

გამოყენებული ტერმინების მნიშვნელობა

აკორდის პოზიცია - ჯაზში გამოყენებადი აკორდების შესრულების წესი, რომელიც განსაზღვრავს აკორდის ბეგრებს შორის ინტერვალს; არსებობს დახურული პოზიცია, როდესაც აკორდის ზედა ხმებს შორის (ბანის გარდა) ინტერვალი არ უნდა აღემატებოდეს კვარტას და ღია პოზიცია, როდესაც აკორდის ზედა ხმებს შორის (ბანის გარდა) ინტერვალი არ უნდა იყოს კვინტაზე ნაკლები.

აკორდების შეცვლა - ჯაზში ხშირად გამოყენებადი გამომსახველობითი ხერხი, როდესაც მოსალოდნელი აკორდის ნაცვლად ჟღერს საკმაოდ განსხვავებული აკორდი; ჯაზში განასხვავებენ აკორდების ტერციულ (აკორდი იცვლება მისი ფუძისგან ტერციის ინტერვალით დაბლა ან მაღლა მდებარე აკორდზე, მაგ. C6 – Am7, ან Cmaj7 – Em7) და ტრიტონულ (აკორდი იცვლება მისი ფუძიდან ტრიტონის ინტერვალით მოშორებულ აკორდზე, მაგ. Cmaj7 – F#7, ან C6 – Gb7) შეცვლებს.

აუტრო (ინგლ. Outro - შემოქცლებული Outroduction) - თანამედროვე მუსიკალურ მიმდინარეობებში (ჯაზი, როკი, პოპი) კომპოზიციის დამაბოლებელი მუსიკალური ნაგებობა.

ბიტ-სვინგი - ჯაზური სვინგი, რომელთანაც შერწყმულია როკისთვის დამახასიათებელი ფორ-ბიტი (იხ. Four Beat).

ბექ-ვოკალი (ინგლ. back vocal, backing vocal) - ვოკალური შესრულება, რომელიც მთავარ ვოკალურ პარტიას (სოლისტს) უქმნის ფონს.

ბლუზის ნაირსახეობანი - დღევანდელ სივრცეში განასხვავებენ ბლუზის სამ ნაირსახეობას: არქაული, კლასიკური და თანამედროვე. ბლუზის ფორმა 12 ტაქტიანია და სამი 4-ტაქტიანი წინადადებებისგან შედგება. ბლუზის ნაირსახეობებს შორის განსხვავება ძირითადად ჰარმონიულ ბრუნვებშია. ასე, მაგალითად, არქაული და კლასიკური ბლუზის ჰარმონია მხოლოდ T – S – D აკორდებს ეფუძნება:

არქაული - T - T - T - T; S - S - T - T; D - D - T - T;

კლასიკური - T - S - T - T; S - S - T - T; D - S - T - (T) D.

თანამედროვე ბლუზის (მას ზოგჯერ განზოგადოებულ-გამარტივებულსაც უწოდებენ) ჰარმონია II და VI საფეხურების აკორდებითაა გამდიდრებული (T – S – T – T; S – S – T – T; D – S – T VI – II D).

გარდა ამისა, თანამედროვე ბლუზი როგორც 12, ისე 16 ტაქტიანი შეიძლება იყოს. ეს დამატებითი 4 ტაქტი მიღებულია რომელიმე ჰარმონიული ბრუნვის გამეორების ხარჯზე. მაგ., ჰ.ჰენკოკის „Watermelon Man“-ი 16 ტაქტიანი ბლუზია, სხვადასხვა სახის ბლუზების ჰიბრიდია, რომლის 1 და 2 წინადადება არქაულ ბლუზს ეფუძნება (T - T - T - T; S - S - T - T), ხოლო 3 წინადადება - კლასიკურს, სადაც ბლუზის დამახასიათებელი ბრუნვა D – S სამჯერ არის გამეორებული (D – S – D – S; D – S – T – T), რის შედეგადაც ემატება მე-4 წინადადება და იქმნება 16 ტაქტიანი სტრუქტურა.

გრუვ (ინგლ. Groove) – მუსიკაში „გრუვ“ წარმოადგენს პროპულსურ რიტმულ ნაგებობას; ჯაზში მას შეიგრძნობენ, როგორც ხანგრძლივად გამეორებად რიტმულ

მოდელს; „გრუვ“-ის შესრულება ძირითადად ეკისრება რიტმ-სექციას (დასარტყამი, ელექტო-ბასი, გიტარა, კლავიშოანი საკრავები).

გრძელი სინკოპა (ინგლ. Long Sincopation) - ჯაზში გამოყენებადი სინკოპა, რომელიც ერთ, ორ, ან მეტ ტაქტზე ვრცელდება. გრძელი სინკოპისთვის დამახასიათებელია ტაქტის ყველა სუსტი წილის განსაკუთრებული, ხშირ შემთხვევაში აქცენტირებული ხაზგასმა.

დენსი - ელექტრონული საცეკვაო მუსიკის სტილი და პოპ-მუსიკის ერთ-ერთი მიმართულება, „დისკო“-ს სტილის თანამედროვე გაგრძელება.

მოსიარულე ბასის დრაივი (ინგლ. Walking Bass Drive) - სვინგში შესრულების ენერგიული მანერა, რომელიც ეყრდნობა კონტრაბასის ან ბას-გიტარის მეტრის თითოეული წილის აღნიშვნით დამახასიათებელ, ე.წ. „მოსიარულე“ ნახატს.

თემის ჰარმონიული ბადე - ჯაზსტანდარტების მელოდიის თანმხლები სრული აკორდიკა; ჯაზში ჰარმონიული ბადე მეტწილად იმპროვიზაციული ქორუსების (იხ. ქორუსი) საფუძველია, ანუ, იმპროვიზაცია სრულდება თემის თანმხლებ აკორდებზე დაყრდნობით.

თემის ხელახალი ჰარმონიზაცია (ინგლ. Reharmonization) - აკორდების შეცვლის ტექნიკაზე დაფუძნებული ჯაზსტანდარტის თემის თანმხლები აკორდების სრული გამოცვლა.

ინტრო (ინგლ. Intro - შემოქცელებული Introduction) - თანამედროვე მუსიკალურ მიმდინარეობებში (ჯაზი, როკი, პოპი) ნაწარმოების ერთგვარი შესავალი; ინტრო, როგორც წესი, მოკლე და კომპაქტურია.

„კოლაჟის“ ტექნიკა - ჯაზში გამოყენებადი, ხშირად სპონტანური, საიმპროვიზაციო ტექნიკა, როდესაც შემსრულებელი იყენებს სხვა ნაწარმოებიდან აღებულ მელოდიურ ნაწყვეტს, როგორც ციტატას.

კომბო (ინგლ. Combo) - 1930-ანი წლების მიწურულს ჩამოყალიბებული მცირე მოცულობის ჯაზური ანსამბლი, რომელიც შემდგომში, ბიბოპის სტილის წარმოშობასთან ერთად გახდა პოპულარული; combo-ანსამბლი 5-6 წევრისგან შედგება, რომელთა შორის მეტწილად 2-3 სასულე საკრავზე შემსრულებელია; თანამედროვე ჯაზში ამ ტერმინით აღნიშნავენ ნებისმიერი შემადგენლობის მცირე მოცულობის ანსამბლს.

რიფი (ინგლ. Riff) - მცირე მოცულობის მუსიკალური ნაგებობა, რომელიც გარკვეული პერიოდულობით მეორდება; არსებობს მელოდიური, ჰარმონიული და რიტმული რიფები.

რიალ ბუქი (Real Book) - ჯაზური მუსიკალური ლიტერატურის კრებულები, რომლებშიც მოცემულია ჯაზსტანდარტების მელოდიები შესაბამისი თანმხლები ჰარმონიით (მოცემულია ჯაზური სიმბოლიკით); არსებობს რიალ ბუქები ვოკალისტებისთვის (სადაც მოცემულ მუსიკალურ მასალას ვერბალური ტექსტის ეროვის) და სხვადასხვა საკრავებისთვის მათი წყობის მითითებით (მაგ. in Bb, in A, in C და ა.შ.).

სკეტი - უტექსტო, ვოკალიზირებული სიმღერა; ჯაზში - ვირტუოზული იმპროვიზაციის ნაირსახეობა, როდესაც ადამიანის ხმა მუსიკალურ საკრავს უთანაბრდება და თავისებურ უშინაარსო ფონემებს მოიაზრებს.

ფორ ბიტი (Four Beat) – ოთხწილადი მეტრი, რომელშიც აქცენტირებულია ტაქტის მეორე და მეოთხე წილი.

ფეიდ აუტი (Fade Out) - მუსიკის სხვადასხვა სტილების აუდიო-ჩანაწერებში ხშირად გამოყენებადი ნაწარმოებების დამაბოლოებელი მონაკვეთი, რომლის დროსაც ჟღერადობა ნელ-ნელა კლებულობს.

ქორუსი (ინგლ. Chorus) - ჯაზსტანდარტის (ან ნებისმიერი სხვა გამოყენებული ნაწარმოების) თემა (მელოდია, ფორმა, ჰარმონიული ბადე) და მასზე დაფუძნებული საიმპროვიზაციო და/ან არანჟირებული მონაკვეთები; ჯაზური კომპოზიცია უმეტეს შემთხვევაში ქორუსების სერიისგან შედგება.

„შევისების“ ტექნიკა, „შევისება“ - ჯაზში გამოყენებადი საშემსრულებლო ტექნიკა, რომლის დროსაც თანმხლები საკრავები (ან ბექ-ვოკალისტები) მთავარ მელოდიაში პაუზებიან ტაქტებს მელოდიურად „ავსებენ“; ეს ტექნიკა სათავეებს ბლუზიდან იღებს (ე.წ. „feel“ - ბლუზის წინადადებების ბოლოს შესრულებული მოკლე ინსტრუმენტულ-იმპროვიზაციული ნაგებობა).

„შუქურა“ - ჯაზის მუსიკოსებში გავრცელებული, გარკვეული აშკარა ან შეფარული ნიშნები ან ჟესტები, რომელიც საჭიროა კომპოზიციის სხვადასხვა კომპონენტზე გადასასვლელად; „შუქურა“ წინასწარი მოლაპარაკებით განისაზღვრება და თითოეული შემსრულებლისთვის ორიგინალური და განსხვავებულია (მაგალითად, თავზე ხელის გადასმა ნიშნავს, რომ გარკვეული მონაკვეთი თავიდან უნდა დავიწყოთ და ა.შ.); აღსანიშნავია, რომ ხანდახან ჯაზის მუსიკოსები იყენებენ ე.წ. „მუსიკალურ შუქურას“, როდესაც რომელიმე შესრულებული მუსიკალური ფრაზა ანიშნებს ანსამბლს კომპოზიციის მომდევნო მონაკვეთზე გადასვლას.

„წერტილი“ (ანსამბლური) - საშემსრულებლო ხერხი, რომლის დროსაც ანსამბლის წევრები ნაწარმოებში ასრულებენ ერთობლივ გაჩერებებს; რაც უფრო მეტია ნაგებობაში „წერტილი“, მით უფრო რთულია მისი შესრულება, რადგანაც ჯაზის მეტრული პულსაცია სხვადასხვა ინსტრუმენტისთვის განსხვავებულია.

ხიდი (bridge) - ჯაზურ კომპოზიციებში ქორუსებს შორის მოთავსებული სხვადასხვა ხანგრძლიობის მელოდიო-ჰარმონიული ნაგებობები.

ჯაზსტანდარტი (Jazz Standard) – მუსიკალური თემები, რომლებიც ჯაზის მუსიკოსების რეპერტუარის მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენენ; ჯაზსტანდარტი ტრადიციულად ეფუძნება გარკვეულ მუსიკალურ ფორმებს (მაგ., AABA, AB, ABA, ABC და ა.შ.), მისი მელოდია მოცემულია ნოტებით, რომლის თავზეც მოთავსებულია ჯაზური სიმბოლიკით ჩაწერილი თანმხლები აკორდები.

1. შესავალი

წარმოდგენილი სადისერტაციო ნაშრომი ორიგინალური კომპოზიციების და საშემსრულებლო ინტერპრეტაციების პორტფოლიოა ჯაზის კომპოზიციასა და შემსრულებლობაში, რომელსაც თან ახლავს წერითი კომენტარები.

პორტფოლიოს პრაქტიკული ნაწილი შეიცავს ქართული ეთნოჯაზისა და ფოლკჯაზის სტილში ჩემს მიერ შექმნილ მუსიკალურ კომპოზიციებს, ხოლო თანმხლებ წერით კომენტარებში განიხილება ამ ორიგინალური ნამუშევრების კონცეპტუალური და ესთეტიკური მხარე, მათი ფორმა და სტრუქტურა, გამოყენებული საკომპოზიტორო, საშემსრულებლო ტექნიკები და არანჟირების მეთოდები, გამოყენებული სტილების და მუსიკალური ენის დახასიათება, მნიშვნელოვანი გავლენების იდენტიფიკაცია და შეფასება.

წერით კომენტარებში თითოეული კომპოზიცია, რომელიც წინამდებარე პორტფოლიოშია შესული, განხილულია შესაბამისი მუსიკალურ-თეორიული ტერმინოლოგიის გამოყენებით და ისეთი მნიშვნელოვანი ასპექტების აღწერით, როგორიცაა მათი ჟანრი, სტილი, ენობრივი კატეგორიები, რიტმი, ფაქტურა, ფორმა, სტრუქტურა, ტემბრი, ინსტრუმენტობა, გამოყენებული საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო ტექნიკები.

გარდა ამისა, პორტფოლიოში პირველად ხდება ქართული ფოლკჯაზისა და ეთნოჯაზის თემატიკის და ამ მიმდინარეობების ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორთან კავშირების კვლევა. ასევე ხდება ფოლკჯაზსა და ეთნოჯაზს შორის მსგავსება-სხვაობების დადგენა როგორც ქართულ ჯაზთან მიმართებაში (ძირითადად საკუთარი შემოქმედების მაგალითზე), ისე უფრო ფართო კონტექსტში (მსოფლიო ჯაზის ზოგიერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის კომპოზიციების და ინტერპრეტაციების მაგალითზე).

XX საუკუნის დასაწყისში ამერიკაში ჩამოყალიბებული ჯაზის მუსიკალური მიმართულება, რომელსაც ევროპული მუსიკისა (ფორმა, ჰარმონია) და აფრიკული მუსიკალური ეთნოსის ელემენტები (პოლირიტმია, ბლუზის ბგერები, იმპროვიზაციულობა და სხვა) უდევს საფუძვლად, საკმაოდ დიდი ხნის განმავლობაში

დასავლეთევროპულ კლასიკურ მუსიკაზე აღზრდილი პროფესიონალი მუსიკოსების და არაპროფესიონალი მოყვარულ-მსმენელების მიერ გასართობ და ე.წ. „მსუბუქ“ ხელოვნებად იყო აღქმული.

დროთა განმავლობაში ჯაზმა უფრო და უფრო მეტი თაყვანისმცემელი მოიპოვა არა მხოლოდ აშშ-ში, არამედ მის საზღვრებს გარეთ, რამდენიმე მნიშვნელოვან პოპულარულ მიმართულებას მოუშვადა ნიადაგი (პოპ-მუსიკა და როკი) და მსოფლიო მნიშვნელობის მუსიკალურ მოვლენათა შორის მყარი ადგილი დაიმკვიდრა.

გარკვეული მიზეზების გამო (ამ მიმართულებაში მუსიკალური განათლების არმქონე მუსიკოსების მოღვაწეობა, ამერიკის საზოგადოების მიერ მისი მნიშვნელობის იგნორირება, რასობრივი პრობლემები და სხვა), ჯაზის პროფესიულ დონეზე შესწავლა მხოლოდ XX საუკუნის მეორე ნახევარში დაიწყო, როდესაც ამ ხელოვნებას არა მხოლოდ საბაზო, არამედ უმაღლესი მუსიკალური განათლების მქონე შემსრულებლებმა მიაქციეს ყურადღება (მაგალითად, დიზი გილესპი, თელონიუს მონკი, სტენლი კლარკი, ჯორჯ შირინგი, ჯიმი რასელი და სხვა). ჯაზის აკადემიური კვლევა კი XX საუკუნის მიწურულს დაიწყო და XXI საუკუნეში გრძელდება¹, თუმცა ამ ერთსაუკუნოვანი ისტორიის მქონე ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის სირთულე სხვადასხვა გარემოებებითაა განპირობებული.

ჯაზი - მუსიკალური ფენომენია, სადაც, მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა სტილების გაჩენის ქრონოლოგიური განსაზღვრა შესაძლებელია, გარკვეული სტილი, უმზადებს რა ნიადაგს მომდევნო სტილის გაჩენას, შემდგომში არა მხოლოდ არ წყვეტს თავის არსებობას, არამედ ამ ახლადშექმნილი სტილის მიღწევებით მდიდრდება და მის პარალელურად აგრძელებს განვითარებას. აქედან გამომდინარე, სტილის ორიგინალური თვისებების მკაფიო განსაზღვრა მისი განვითარების მხოლოდ საწყის ეტაპზეა შესაძლებელი, რადგანაც შემდგომში სხვადასხვა სტილების სინთეზი შეიმჩნევა.

აღსანიშნავია, რომ ჯაზის ხელოვნების საიმპროვიზაციო სპეციფიკა, როგორც

¹ ამ საკითხთან დაკავშირებული ინფორმაცია იხილეთ:

<http://www.furious.com/perfect/coltrane2.html>

<http://www.newmusicbox.org/articles/jazz-in-education/>

<http://homes.chass.utoronto.ca/~chambers/jazz%20res.html>

წესი, არ ითვალისწინებს ნოტების თანმხვედრ შესრულებას, ამიტომ, პრაქტიკულად არ მოიპოვება მასალა კლავირებისა და პარტიტურების სახით. ე.წ. „Real Book“-ების გადამწყვეტ უმრავლესობაში წარმოდგენილი ჯაზის სტანდარტები კომპოზიტორების მხატვრულ იდეას ასახავენ. ეს იდეა მოცემულია ნოტებით ჩაწერილი ჯაზსტანდარტის თემის მელოდიის და მისი ჯაზური სიმბოლიკით აღნიშნული თანმხლები აკორდები, რომლებიც თემის მელოდიის თავზეა მოთავსებული. ჯაზსტანდარტების ამგვარი წარდგენა ჯაზის მუსიკოსებს, ამ მუსიკალურ თემებზე კომპოზიციის აგებისას, გარკვეულ სტილურ და სხვა მუსიკალურ-გამომსახველობით თავისუფლებას ანიჭებს.

თუმცა ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ ჯაზის მუსიკოსები კომპოზიციების საანსამბლო არანჟირებებს სანოტო პარტიტურების სახით წერენ, მაგრამ მათ, უმეტეს შემთხვევაში, არ აქვეყნებენ. ეს გამოწვეულია იმით, რომ თემაზე მუშაობის დროს ბენდის წევრები, ითვალისწინებენ რა არანჟირების ძირითად მონახაზს, მაინც აქტიურად ერევან მთლიან კომპოზიციაში ინდივიდუალური გააზრების თვალსაზრისით (ჯაზში დასაშვები და გავრცელებული შემოქმედებითი მუშაობის ფორმა), რის შედეგადაც არა მარტო არანჟირება, არამედ ხშირად თვით კომპოზიციაც კი ცვლილებას განიცდის. (გამონაკლისს, ამ შემთხვევაში, ჯაზური დიდი ორკესტრებისთვის (Big Bands) შექმნილი არანჟირებების პარტიტურები წარმოადგენს, სადაც შესრულებაში მონაწილე მუსიკოსების სიმრავლიდან და ნაწარმოების საერთო დრამატურგიიდან გამომდინარე, ყველაფერი ფიქსირებულია და უმეტესად - ხელშეუხებელი). აღსანიშნავია, რომ ჯაზსტანდარტების სოლო შესრულებისას (ცალკეულ საკრავზე), მუსიკოსი ინდივიდუალური შემოქმედების პროცესში იმყოფება და კომპოზიციას საკუთარი იმპროვიზაციის საფუძველზე აგებს, რაც, თავისთავად, ნოტებით დაფიქსირებას არ ითვალისწინებს.

აქედან გამომდინარე, ჯაზის მკვლევარები ანალიზის დროს ძირითადად გამოჩენილი ჯაზმენების მიერ ჩაწერილი ალბომების აუდიო-ვერსიებს, ან კონცერტების ვიდეო-ჩანაწერებს ეყრდნობიან. ჯაზის მკვლევარი მუსიკისმცოდნეები მეტწილად ე.წ. ტრანსკრიფციას (Transcription, ანუ „მუსიკის ყურით მოხსნას“) აწარმოებენ. ეს პროცესი, რა თქმა უნდა, ძალზედ რთული და შრომატევადია.

ამას ემატება ისიც, რომ ჯაზი - იმპროვიზაციასა და შემოქმედებით ძიებებზე დაფუძნებული, მუდმივად განვითარებადი ხელოვნებაა. დღევანდელ ჯაზში ე.წ.

„მსოფლიო მუსიკისკენ“ (World Music) სწრაფვის ტენდენცია შეიმჩნევა, თუმცა შენარჩუნებულია ყველა ის სტილი, რომელიც მისი ისტორიის განმავლობაში ჩამოყალიბდა. მსოფლიოში ცნობილი თანამედროვე ჯაზმენების სტილური კუთვნილების განსაზღვრა დღეს საკმაოდ რთულია, რადგანაც ისინი ჯაზური სტილების სინთესს მაღალპროფესიულ დონეზე აწარმოებენ და თითოეულ მათგანს საკუთარი, განუმეორებელი ხელწერა გააჩნია. ამიტომ, არ არის გასაკვირი, რომ ჯაზის მკვლევარები ხშირად საკუთარ, ორიგინალურ ჰიპოთეზებს წარმოადგენენ და მკაფიოდ ინდივიდუალობით გამორჩეულ მოსაზრებებს გვაწვდიან. როგორც შედეგი, თანამედროვე სამეცნიერო სივრცეში არა ერთიანი ხედვა, არამედ აზრთა ფართე მრავალფეროვნება შეიმჩნევა.

საქართველოში ჯაზის ხელოვნებისადმი ინტერესი ყოველთვის საკმაოდ დიდი იყო. უკანასკნელ წლებში კი, გარკვეული ობიექტური მიზეზების გამო (თბილისის და შავი ზღვის ჯაზის ყოველწლიური საერთაშორისო ფესტივალები; ცნობილი ჯაზის მუსიკოსების კონცერტები; მომრავლებული აუდიო-ვიდეო ნაწარმის მაღაზიები, სადაც ჯაზური ალბომების და პროექტების ფართე არჩევანია, ხელმისაწვდომი ინტერნეტ-რესურსები და მრავალი სხვა), ეს ინტერესი უფრო და უფრო იზრდება.

აღსანიშნავია, რომ ქართველი მუსიკოსები ჯაზისადმი მიძღვნილ ღონისძიებებში რეგულარულად არიან ჩაბმულნი (მაგ., ფესტივალი „არტგენი“, სხვადასხვა ჯგუფების და სოლისტების კონცერტები და ა.შ.), მაგრამ, ისინი, ხშირ შემთხვევაში ვერ დეფინირებენ საკუთარი შემოქმედებითი ძიებების სფეროებს. კერძოდ, ზოგიერთი ქართველი შემსრულებელი ქართული მუსიკალური ფოლკლორის სვინგის, ან რაიმე სხვა სტილში დამუშავებას საჯაროდ „ეთნოჯაზს“ უწოდებს, რაც, ჩემი აზრით, ძირეულად არასწორია. მათ შორის გამონაკლისს მხოლოდ ჯგუფი „შინ“ წარმოადგენს, რომელიც ყოველთვის საკუთარ შემოქმედებით მიხრილობას მკაფიოდ და მართებულად განსაზღვრავს როგორც ფოლკჯაზს.

ჯაზის თანამედროვე გარემოში, „მსოფლიო მუსიკისკენ“ მისწრაფების ფონზე, მეტად საინტერესოა პროექტები, რომლებშიც შემსრულებლის ფოლკლორულ-ეთნიკური ექსპერიმენტებია ასახული და, ამ თვალსაზრისით, საქართველოც არ წარმოადგენს გამონაკლისს. ჩემი შემოქმედებითი ძიებები მეტწილად ქართული

ფოლკ- და ეთნოჯაზის მიმართულებებით მიმდინარეობს და ამითაა განპირობებული ჩემი სადოქტორო პორტფოლიოს თემატიკაც.

მიმოვიხილოთ, თუ როგორაა დეფინირებული ფოლკ- და ეთნოჯაზი ფართოდ მისაწვდომ წყაროებში:

„**Folk Jazz** is a broad term for music that pairs traditional folk music with elements of jazz music, usually featuring richly texturized songs.“² („ფოლკჯაზი იმ მუსიკის ამსახველი ფართე ტერმინია, რომელიც აერთიანებს ტრადიციულ ფოლკლორს და ჯაზის ელემენტებს, ძირითადად წარმოდგენილია მდიდარი ფაქტურის მქონე სიმღერებით“)

„Folk-Jazz is used for musicians (from the 1950s on) who often use strong folk melodies...“³ („ფოლკჯაზში მოღვაწეობენ მუსიკოსები (1950-ანი წლებიდან მოყოლებული), რომლებიც ხშირად იყენებენ ჭეშმარიტ ხალხურ მელოდიებს...“)

„**Ethno Jazz**, a form of Ethno Music, is sometimes equaled to [World Music](#) or is regarded as its successor, particularly before the 1990s. An independent meaning of "Ethno Jazz" emerged around 1990 with [globalization](#) and later the [Internet](#) as well as the commercial success of Ethno groups and musicians.“⁴ („ეთნოჯაზი, ეთნომუსიკის ერთ-ერთი ფორმა, ხანდახან გაიგივებულია „მსოფლიო მუსიკასთან“, ან ითვლება მის მემკვიდრედ, განსაკუთრებით 1990-ან წლებამდე. დამოუკიდებელი სახელწოდება „ეთნოჯაზი“ აღმოცენდა 1990-ან წლებში გლობალიზაციის, ინტერნეტის განვითარების და, ასევე, ეთნოჯგუფების თუ ცალკეული შემსრულებლების კომერციული წარმატების საფუძველზე“)

„**Ethno-Jazz** ist ein zunächst in den 1980er Jahren von den Medien aufgebracht und in seinem Bedeutungsgehalt recht unscharfer Begriff zur Bezeichnung von Bereichen des Jazz, die entweder Elemente ethnischer Musiken verarbeiten oder aber durch die Zusammenarbeit von Jazzmusikern mit Vertretern anderer Musikkulturen gekennzeichnet sind...“⁵ (სახელწოდება ეთნოჯაზი პირველად 1980 წლებში მასმედიაში გაიჟღერა, მუსიკის იმ ნაირსახეობის ასაღნიშნად, რომელშიც ჯაზი ეთნიკური ელემენტებითაა გამდიდრებული, და, ასევე, იმისთვის, რომ მუსიკის სხვა მიმართულებებისგან განესხვავებინათ იგი...)

როგორც მოცემული ციტატებიდან ჩანს, განმარტებები საკმაოდ განზოგად-

² From Dimery, Robert (2005), *The 1001 Albums You Must Hear Before You Die* (Quintet Publishing Ltd): p. 180

³ Allmusic, <http://www.allmusic.com/style/folk-jazz-ma0000011933>

⁴ "[Origins of World Music](#)", BBC; article "Ethno Jazz"

⁵ "Babylon", „Ethno Jazz Definition“, <http://www.babylon.com/definition/Ethno-Jazz/>

დოებული და გარკვეულწილად ბუნდოვანია, მათში ეს ორი მიმართულება არ არის მკაფიოდ გამოჩენილი. ამიტომ მე, ჯაზის შესწავლის 20 წლიან გამოცდილებაზე დაყრდნობით, შევეცდები ფოლკჯაზისა და ეთნოჯაზის უფრო მკაფიო დეფინირებას მათი ერთმანეთთან შედარების მეთოდის გამოყენებით და მათ შორის მსგავსება-სხვაობის დადგენით, ხოლო ამის ილუსტრირებას ჯაზის გამოჩენილი მუსიკოსების ქმნილებების და საკუთარი ნაწარმოებების ზოგადი გარჩევის მეშვეობით მოვახდენ.

მეცნიერული ტიპოლოგიის კანონების დაცვით ვეცდები ჩამოვაყალიბო ის მნიშვნელოვანი კრიტერიუმები, რომლის მეშვეობითაც შევძლებთ ფოლკჯაზის და ეთნოჯაზის შედარებას:

1. ეთნიკური მასალის გამოყენების არეალები:

- კილო
- მელოდია
- ჰარმონია
- მეტრ-რიტმი

2. კომპოზიციის აგების პრინციპები:

- სტილისტიკა
- ფორმა (თემის ქორუსი, საიმპროვიზაციო ქორუსები)
- არანჟირების ელემენტები

3. ეთნიკური საკრავების რეგლამენტი

4. ვოკალის საშემსრულებლო ტექნიკების რეგლამენტი

მოცემულ კრიტერიუმებზე დაყრდნობით შევადგინე შედარებითი ცხრილის ჩემეული ვერსია, სადაც მკაფიოდ ჩანს ამ მიმდინარეობებს შორის განსხვავება-მსგავსებანი:

კრიტერიუმები \ სტილი		ფოლკჯაზი	ეთნოჯაზი
ეთნიკური მასალის გამოყენების არეალი		ეთნიკურ-ხალხური და საავტორო-ხალხური მასალის ციტირება	ძირითადად ეთნიკურ მასალაზე დაყრდნობა
	კილო	ძირითადად ხალხური თემის კილოს წყობიდან, ძალზედ იშვიათად არანჟირების დროს	როგორც მხოლოდ ხალხური კილო, ისე ჯაზში გამოყენებადი კილოები; ასევე, ხალხური

ეთნიკური მასალის გამოყენების არეალი		გამოყენებული კილოების წყობიდან გამომდინარე	და ჯაზში გამოყენებადი კილოების სიმბიოზი
	<i>მელოდია</i>	ორიგინალური ან უმნიშვნელოდ ვარირებული ხალხური მელოდიების ვერსია	ჯაზ-მუსიკოსის მიერ შექმნილი თემა, ხალხური მუსიკისთვის დამახასიათებელი ფრაზების და ინტონაციების გამოყენებით, ან ეთნიკურ ელემენტებზე დამყარებული, მაგრამ სრულიად ორიგინალური
	<i>ჰარმონია</i>	ჰარბოზს ხალხური ჰარმონია, მაგრამ, თუ კი ორიგინალური ხალხური თემის თანხლება ამის საშუალებას იძლევა, ჯაზური აკორდებით გამდიდრებული	უფრო ხშირად ჰარბოზს ჯაზური ჰარმონია, მაგრამ ზოგჯერ ხალხური აკორდიკა და ჰარმონიული ბრუნვებიც გამოიყენება
	<i>მეტრ-რიტმი</i>	ძირითადად ეყრდნობა ორიგინალის მეტრსა და რიტმულ ნახატს მთლიანი კომპოზიციის ფარგლებში, თუმცა შესაძლებელია ჯაზურ რიტმებთან სინთეზი; პოლირიტმია და/ან პოლიფონია გვხვდება იშვიათად	ახასიათებს მეტრული მრავალფეროვნება, (შესაძლოა ერთი კომპოზიციის ფარგლებში რამდენიმეჯერ შეიცვალოს მეტრი); რიტმული ნახატები რთულია; საკმაოდ ხშირია პოლიფონია და/ან პოლირიტმია, რაც არ გამორიცხავს ზოგჯერ ხალხური რიტმების ელემენტების გამოყენებას
კომპოზიციის აგების პრინციპები	<i>სტილი-სტიკა</i>	ხალხური მასალის დამუშავება ჯაზის რომელიმე შესაფერის სტილში, ორიგინალის გამომსახველობით-საშემსრულებლო თვისებების	ორიგინალური მასალის შექმნა ნებისმიერ არსებულ ჯაზურ სტილში, ეთნიკურ ელემენტებზე დაყრდნობით; შესაძლებელია ერთი კომპოზიციის ფარგლებში

კომპოზიციის აგების პრინციპები		მაქსიმალური შენარჩუნებით, მელოდიის, ჰარმონიის, რიტმის წინ წამოწევით	განსხვავებული სტილების ცვალებადობა, ან მათი სინთეზი
	ფორმა	კომპოზიცია აიგება ხალხურ ციტატაზე დაყრდნობით: <u>თემის ქორუსი</u> აიგება ხალხური თემის ფორმის მიხედვით, <u>საიმპროვიზაციო</u> <u>ქორუსებში</u> - თემის ქორუსის ფორმა და ჰარმონიული ბადე, რომელზეც ხდება იმპროვიზირება, მეტწილად შენარჩუნებულია; ქორუსიდან ქორუსზე გადასვლა მდორე და შეუმჩნეველია; უმეტეს შემთხვევაში მთლიანი კომპოზიცია თემის ქორუსით მთავრდება	კომპოზიციის აგებაში სრული თავისუფლებაა გათვალისწინებული: <u>თემის ქორუსი</u> და ჰარმონიული ბადე შემქმნელზეა დამოკიდებული, ხოლო <u>საიმპროვიზაციო</u> <u>ქორუსები</u> - მეტწილად განსხვავებულ მეტრ- რიტმულ და ჰარმონიულ მასალაზეა აგებული, ხშირია მოდულაცია და კილოების ცვალებადობა; ზოგჯერ გამოიყენება ჯგუფური იმპროვიზაცია; ქორუსიდან ქორუსზე გადასვლის დროს ხშირად გამოიყენება ე.წ. „ხიდები“ (bridge); ესენი ხანდახან ერთმანეთისგან განსხვავდებიან, რაც შემქმნელის გემოვნებაზე და ფანტაზიაზეა დამოკიდებული
	არანჭირება	არანჭირება ძირითადად სადაა, რადგანაც ხალხური მასალა მაქსიმალურად ხელშეუხებელი უნდა იყოს და, აქედან გამომდინარე, დამუშავებაში გადატვირთული ფაქტურა არ გამოიყენება; პრაქტიკულად	არანჭირება ძალზედ მრავალფეროვანია და მოიცავს ყველა თანამედროვე ხერხს; შესაძლებელია ყველანაირი ექსპერიმენტები ფაქტურასა და ტემბრებთან; ხშირად ეთნოჯაზის თემის ავტორი თავად ქმნის არანჭირებას, და იგი ყველა ასპექტით

კომპოზიციის აგების პრინციპები		ფოლკჯაზში გამოყენებადი არანაქირება შეიძლება განვსაზღვროთ უფრო როგორც ეთნიკურ- ხალხური მასალის რიტმო-ტემბრალური გაფორმება, ვიდრე მისი გლობალური გარდაქმნა	აბსოლუტურად თავისუფალია
ეთნიკური საკრავების რეგლამენტი		აკუსტიკური ეთნიკური საკრავები გამოიყენება ძალზედ ხშირად; გვხვდება ეთნიკური საკრავების ჟღერადობის ელექტრონული გამლიერება მიკროფონების ან ხმის მომხსნელი საშუალებების სახით	ხალხური საკრავების გამოყენება საკმაოდ იშვიათია; ზოგჯერ ხდება ხალხური საკრავების ტემბრალური იმიტაცია ჯაზური საკრავების ან სინთეზატორების მეშვეობით
ვოკალის საშემსრუ- ლებლო ტექნიკების რეგლამენტი		მეტწილად ხალხურ საშემსრულებლო მანერას ინარჩუნებს, არა მხოლოდ თემის შესრულების დროს, არამედ სხვა ქორუსებშიც	ძირითადად ჭარბობს ჯაზური ვოკალის ტექნიკები და „სკეტი“, თუმცა ხანდახან შეიმჩნევა ეთნიკური საშემსრულებლო მანერის იმიტაცია, მისთვის დამახასიათებელი ვოკალებების გამოყენებით

მოცემული შედარებითი ცხრილიდან ჩანს, რომ ფოლკჯაზი უფრო დემოკრატიული, მასობრივი მსმენელისთვის ადვილად აღსაქმელი სტილია, მასში ეთნიკურ-ხალხური მასალისადმი მიდგომა შედარებით მარტივი და მკაფიოა, როდესაც ეთნოჯაზის კავშირები ფოლკლორთან უფრო სიღრმისეულია და, ამავდროულად, უფრო ფარულიც. შეიძლება ითქვას, რომ ფოლკჯაზი უმეტესად ხალხური ორიგინალის, როგორც კონკრეტული ნიმუშის ჯაზის სამოსში წარმოდგენას ისახავს მიზნად, ხოლო ეთნოჯაზი - ზოგადად ეთნიკური ელემენტების ჯაზის მხატვრული ხერხებით წარმოდგენას.

როგორც შედარებითმა ცხრილმა გვაჩვენა, ფოლკჯაზი და ეთნოჯაზი, ზოგადი კლასიფიცირების ფონზე, შეიძლება ერთ ტიპს მივაკუთვნოთ, რომელსაც მე *ეროვნულ ჯაზს* დავარქმევდი (National Jazz), რადგანაც ამ ორივე მიმართულებას ახასიათებს მუსიკალურ ფოლკლორთან მჭიდრო ურთიერთობა. მაგრამ ეთნიკურ-ხალხური მასალისადმი მიდგომით და კომპოზიციებში მისი გამოყენების თვალსაზრისით ისინი სხვადასხვა ქვეტიპებს მიეკუთვნებიან. ამის დადასტურების ერთ-ერთ საშუალებას გვადლევს ცნობილი ჯაზმენების მიერ შესრულებული ნაწარმოებების განხილვა და ამ ნიმუშთა ურთიერთშედარება.

მე ყურადღება შევაჩერე ჯაზის ისეთი ცნობილი მუსიკოსების ნამუშევრებზე, როგორიცაა ვოკალისტი ბობი მაკფერინი და კვარტეტი „Yellowjackets“ (რასელ ფერანტე - ფორტეპიანო, ჯიმი ჰასლიპი - ბას-გიტარა, ბობ მინცერი - საქსოფონი, მარკუს ბეილორი - დასარტყამი საკრავები).

კვარტეტი „Yellowjackets“-ის საშობაო ალბომში „Peace Round: a Christmas Celebration“ (“მშვიდი გასეირნება: საშობაო ზეიმი“) შესული საშობაო მელოდიებიდან შევარჩიე მსოფლიოში ცნობილი უელსური საშობაო ჰიმნი⁶ „Deck The Halls“ (იხ. CD1, Tr. 1), რომელიც ჯერ კიდევ მე-16 საუკუნეში იყო ცნობილი და იმ დროს არა სიმღერას, არამედ ცეკვას წარმოადგენდა, რითაც მისთვის დამახასიათებელი, პუნქტირული რიტმით გაფერადებული, თანაზომიერი რიტმული ნახატია განპირობებული. მე-17 საუკუნეში მას პოეტური ტექსტი მიუსადაგეს და იგი საშობაო ჰიმნად იქცა.

ჰიმნის მელოდია მხიარული, საზეიმო ხასიათისაა და საკმაოდ მარტივია. მას ძირითადად Eb-იონიური კილო უდევს საფუძვლად, ხოლო მე-11 ტაქტში ჩნდება Eb-ლიდიური კილო. თემის მელოდიის ბგერითი დიაპაზონი ინტერვალ ნონას მოიცავს. აკომპანიმენტი მთავარი საფეხურების ფუნქციების აკორდებზეა აგებული: მეტწილად **T35-D7-T35**, მაგრამ II, IV და VI საფეხურების სამხმოვანებებიც გვხვდება.

ჰიმნი „Deck The Halls“-ის ფორმა რეპრიზული მარტივი ორნაწილიანია, სადაც მეორე ნაწილის პირველი წინადადება განსხვავებულ მუსიკალურ მასალაზეა აგებული, ხოლო მეორე წინადადება იმეორებს პირველი ნაწილის მეორე წინადადებას.

⁶ ინგლისურად - Welsh Christmas Carol

ამ ფორმას ჯაზმენები AABA-ფორმას უწოდებენ:

მაგალითი 1.1

ChristmasCarolMusic.org - free Christmas carol sheet music

Deck the Hall

words: traditional English tune: *Nos Galan*, traditional Welsh

Deck the hall with boughs of hol - ly, fa la la la la la la la la.
See the blaz - ing Yule be - fore us, Yule old year pas - ses,
Tis the sea - son to be jol - ly, Strike the harp and join the chor - us,
Hail the new, ye lads and las - ses,
Don - we now our gay ap - par - el, Fa la la la la la la la la.
Fol - low me in mer - ry meas - ure, Sing - we joy - ous all to - geth - er,
Troll the an - cient Yule - tide car - ol, While I tell of the Yule - tide treas - ure,
Heed - less of the wind and weath - er, fa la la la la la la la la.

“Yellowjackets”-ის შესრულებაში, ორიგინალთან შედარებით, შეცვლილია ცენტრალური ტონი (E $\flat$ -ს ნაცვლად F), ხოლო ჰიმნის მელოდია უცვლელია; დაცულია ასევე მისი კილოები, დიაპაზონი და ძირითადი რიტმული ნახატი. მაგრამ ჰარმონია გამდიდრებულია იმდენად, რომ შეიძლება *ხელახალ ჰარმონიზაციაზე* საუბარი. ჰიმნის თანხლებაში ხშირად გამოყენებულია აკორდების შებრუნებები (იხ. დანართი 1, ცხრ. 1).

საინტერესოა აგრეთვე მეტრისადმი მიდგომა. კვარტეტი ამ ნაწარმოებში ცვალებად ზომას იყენებს, კერძოდ კი 4/4 და 2/4 სახასიათო მონაცვლეობას (მეტწილად 2/4 ყოველ მე-4 ტაქტში ჩნდება).

მთლიანი კომპოზიცია აგებულია ჰიმნის თემის ქორუსის გამეორებაზე, თუმცა მას გააჩნია 8-ტაქტიანი ინტრო, რომლის ჰარმონიულ ბრუნვებზე შემდგომში სრულდება საიმპროვიზაციო ქორუსებიც და საკმაოდ ხანგრძლივი აუტროც. მასალის

ამგვარი განმეორებადობა მთლიანი კომპოზიციის ფორმას ერთიანობას ანიჭებს (იხ. დანართი 1, ცხრილი 1).

კომპოზიციის ჰარმონიული ბადე, ერთი შეხედვით, აღსაქმელად მძიმეა, გამოყენებული აკორდების სიუხვის გამო. მაგრამ აკორდიკა, თანამედროვე ჯაზის პოზიციებიდან გამომდინარე, საკმაოდ მარტივია (სამხმოვანებები, სექტაკორდები და ხანდახან ნონაკორდები, რომლებშიც ალტერაცია არ შეიმჩნევა, რაც მოცემული სტილის ფარგლებში ხალხური მასალის დამუშავებისას საკმაოდ მიღებულია). მაგრამ კომპოზიციის მოსმენისას ყველაფერი ძალზედ მსუბუქად და გამჭვირვალედ ჟღერს.

საყურადღებოა, რომ თემის გატარებიდან საიმპროვიზაციო ქორუსებზე გადასვლა არ არის მუსიკალურად ხაზგასმული არც „ხიდებით“ (ე.წ. bridge), არც განსხვავებული რიტმული ფიგურებით, არც ძირითადი რიტმო-ჰარმონიული ფაქტურის შეცვლით. ერთადერთი ხერხი, რომლითაც „Yellowjackets“-ის მუსიკოსები იმპროვიზაციაზე გადასვლას აღნიშნავენ, კადანსის ბოლო ტაქტებში „შეჭრაა“ (კადანსის ბოლო 2 ტაქტი საიმპროვიზაციო ქორუსის დასაწყისია), რაც მსმენელისთვის პრაქტიკულად შეუმჩნეველი რჩება.

კომპოზიცია სრულდება „ერთ სუნთქვაზე“. იმპროვიზატორები (საქსოფონი და ფორტეპიანო) მხოლოდ თითო-თითო ქორუსს ასრულებენ, ამის გამო კომპოზიცია არ არის დროში ზედმეტად გაშლილი და ადვილად აღიქმება. ხალხური კილოებიდან იპროვიზირების დროს ჯაზმენები იყენებენ ანჰემიტონურ (უნახევარტონო) მაჟორულ პენტატონიკას (ცენტრალური ტონი F) და ლიდიურ კილოს (ცენტრალური ტონი Bb), რაც უელსური ხალხური ჰიმნის კილოებრივ საფუძველს შეესაბამება. მათი იმპროვიზაციები, ინარჩუნებენ რა ჰიმნის განწყობილებას, სადა და მსუბუქია. აუტროს მონაკვეთში საქსოფონი კვლავ იმპროვიზირებს, ხოლო არანჟირებაში გამოყენებულია ე.წ. fade out ხერხი.

მიუხედავად იმისა, რომ „Yellowjackets“-ი ამ კომპოზიციაში ეთნიკურ საკრავებს არ იყენებს, თემას სოპრანო-საქსოფონი ასრულებს, რომლის რბილი ტემბრი და ბობ მინცერის განსაკუთრებული სამემსრულებლო მანერა უელსური ხალხური სასულე საკრავის - ფიბგორნის (pibgorn) ჟღერადობას გვაგონებს.

კომპოზიციის არანჟირება გამჭვირვალე და ნათელია, მასში მხოლოდ ოთხი შემსრულებელია ჩართული - საქსოფონი, ფორტეპიანო, ბას-გიტარა და დასარტყამი

საკრავების ჯაზური ნაკრები (Jazz Drums). აღსანიშნავია, რომ ბას-გიტარის პარტია დამახასიათებელ, ოქტავეებზე დამყარებულ რიფზეა აგებული, რომელიც მთელს კომპოზიციას (როგორც თემის, ისე საიმპროვიზაციო ქორუსებსაც) უცვლელად მოჰყვება. ფორტეპიანოს პარტია სადაა, საკრავი წინა პლანზე მხოლოდ საკუთარ საიმპროვიზაციო ქორუსის დროს გამოდის, სხვა შემთხვევაში კი პიანისტი სათანხლებო შესრულებითაა დაკავებული.

როგორც ვხედავთ, ამ კომპოზიციას ზემოთ განხილული ფოლკჯაზისთვის დამახასიათებელი მხატვრული ხერხებისა და სხვადასხვა თვისებების უმრავლესობა ახასიათებს. საქმე გვაქვს ხალხური თემის დამუშავებასთან, მისი მუსიკალურ-მხატვრული პარამეტრების დაცვით და ორიგინალური ჯაზური ინტერპრეტირებით.

2002 წელს ჯაზის გამოჩენილმა მომღერალმა ბობი მაკფერინმა ძალზედ საინტერესო, ეთნო-ჯაზის მიმართულების ალბომი „Beyond Words“ („სიტყვების მიღმა“) გამოუშვა. ამ ჩანაწერის განხორციელებაში მას ისეთი გამოჩენილი ჯაზმენები ეხმარებოდნენ, როგორიცაა პიანისტი ჩიკ კორია და ბას-გიტარისტი რიჩარდ ბონა, რომლებსაც ფიუჟნის, ფოლკჯაზის და ეთნოჯაზის მიმართულებების განვითარებაში დიდი ღვაწლი მიუძღვით. ალბომში არ გვხვდება ხალხური მასალის ციტირება, მაგრამ მთლიანობაში ის სუბ-საჰარას აფრიკის ეთნოსის სტილიზებას წარმოადგენს. ალბომში შესული კომპოზიციები ძალზე მრავალფეროვანია, ხოლო მე ერთ-ერთი კომპოზიცია შევარჩიე - „Kalimba suite“ (CD 1, Tr. 2).

მაგალითი 1.2



კალიმბა (მაგ.1.2) - აფრიკული წარმოშობის საკრავია, რომელსაც ამ დიდი კონტინენტის სხვადასხვა კუთხეში ასევე მზირას, მბილას, მარიმბას, კარიმბას, ლიკემბეს და სხვ. უწოდებენ. კალიმბა ე.წ. ლამელოფონების ოჯახს მიეკუთვნება და მასზე გამოცემული ბგერები ინჰარმონიულია⁷. კალიმბას ხის ფუძე

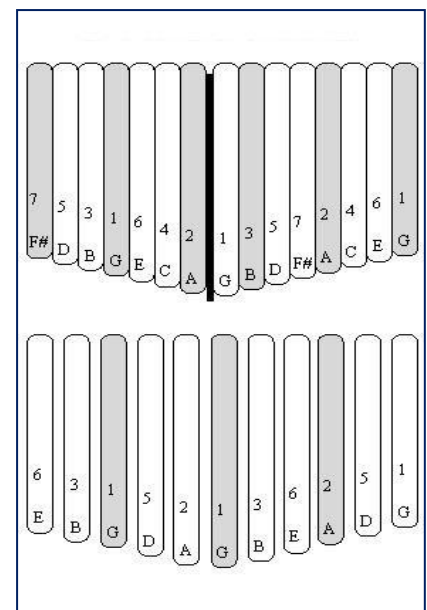
⁷ ინჰარმონიზმი მუსიკალური ბგერის ისეთი ხარისხია, რომელშიც ობერტონების სიხშირე ფუნდამენტური სიხშირის დაყოფით მიღებული ობერტონების მთლიან სერიას ცდება. მაგალითად, ფორტეპიანოს, ვიოლინოს, გიტარის, ან ინდური ტაბლას ბგერების ობერტონები მაქსიმალურად ასახავენ ფუნდამენტური სიხშირის დაყოფით მიღებული ობერტონების მთლიან სერიას. აქედან გამომდინარე, იდეალური ჰარმონიული სერიების ნებისმიერ აცდენას ინჰარმონიზმს უწოდებენ. აღსანიშნავია, რომ რაც უფრო ნაკლებად მოქნილია მუსიკალური ბგერის გამომცემი რხევადი საგანი (მაგ., სიმი, ან მეტალისგან დამზადებული ენა), მით უფრო მეტ ინჰარმონიულობას ამჟღავნებს იგი.

გააჩნია, რომელზეც მეტალის (ან, იშვიათად, ხის) თხელი ენებია დამაგრებული, ენების რაოდენობა მერყეობს 5-დან 56-მდე. ყველაზე პოპულარულია კალიმბები, რომელსაც 11-17 ენა აქვს. გარდა ამისა, კალიმბას ენების წყობა დაფუძნებულია ან დიატონურ კილოზე, ან რომელიმე პენტატონიკაზე.

მოცემულ მაგალითზე (მაგ.1.3) ასახულია ორივე ტიპის წყობის კალიმბები. ზემოთ 15-ბგერიანი, დიატონურ კილოზე დაფუძნებული წყობაა ნაჩვენები. მისი ცენტრალური ბგერა G გახლავთ⁸, რომელიც კალიმბას შუაშია მოთავსებული და დანარჩენ ენებზე უფრო გრძელია. დიატონური კილოს სიმაღლის მიხედვით მეზობელი საფეხურები კი ცენტრალური ტონის მარცხნივ და მარჯვნივაა განლაგებული ისე, რომ კალიმბას ენები ცენტრალური ტონიდან (მარჯვნივ) და ბგერათრიგის II საფეხურიდან (მარცხნივ) ტერციებადაა დაწყებული.

ქვემოთ ნაჩვენებია კალიმბას 11-ბგერიანი ანჰემიტონურ მაჟორულ პენტატონიკაზე დაფუძნებული წყობა, რომლის ცენტრალური ბგერა ასევე G გახლავთ, ხოლო ბგერათრიგის სიმაღლის მიხედვით მეზობელი საფეხურები მისგან მარცხნივ და მარჯვნივ განლაგება. მაგრამ დიატონური წყობის კალიმბასგან განსხვავებით, მასში ერთმანეთის მეზობელი ენები ცენტრალური ტონიდან მარჯვნივ ჯერ ტერციას ქმნიან, შემდეგ კი კვარტებითაა დალაგებული, ხოლო მარცხნივ - ჯერ სეკუნდას ქმნიან და ამის შემდეგ კვარტებს და ტერციას.

მაგალითი 1.3



მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიციის საკრავთა რეგლამენტში მაკფერინს ეთნიკური კალიმბა არ აქვს შეყვანილი, სინთეზატორის მეშვეობით მის ტემბრს იყენებს. ხოლო კალიმბას ზემოთ განხილულ ორივე წყობას (მაკფერინთან ცენტრალური ბგერა - Eb) ნაწარმოებში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

„Kalimba suite“ ორი ნაწილისგან შედგება. პირველი მათგანი უფრო სწრაფი, ენერგიული და ხალისიანია, ხოლო მეორე - ღირიული და მშვიდი. როგორც უკვე

⁸ კალიმბას ცენტრალ ნებისმიერი ბგერა შეიძლება იქნას არჩეული

აღინიშნა, მთლიანი კომპოზიციის ცენტრალური ტონი მი-ბემოლია. იგი განსაკუთრებით ხასგასმულია მეორე ნაწილში, რომლის ჰარმონია მთლიანად მი-ბემოლის პედალურ ტონზეა აგებული.

პირველი ნაწილის თემა ორი 16-ტაქტიანი მონაკვეთისგან შედგება. მას წინ უძღვის 6-ტაქტიანი ინტრო, აერთიანებს 8-ტაქტიანი ხიდი, ხოლო აგვირგვინებს 9-ტაქტიანი აუტრო. პირველ ნაწილში საყურადღებოა მეტრული ცვალებადობა, სადაც 4/4 ზომაში პერიოდულად 5/4 ზომა „იჭრება“ (იხ. დანართი 1, ცხრ. 2).

ჰარმონია ძირითადად კვარტა-კვინტური კონკორდებისგან⁹ შედგება, ხოლო მელოდია მი-ბემოლიდან აგებულ, კალიმბას წყობაზე დაფუძნებულ მაჟორულ პენტატონიკას ეყრდნობა. მისი დიაპაზონი არ აღემატება ინტერვალ ოქტავას. პრაქტიკულად ეს ჩამოყალიბებული მელოდიაც კი არ არის, უბრალოდ ერთი მუსიკალური ფრაზაა, რომელიც რამდენიმეჯერ მეორდება, რაც საბ-საჰარას აფრიკის მუსიკალური ფოლკლორისთვის დამახასიათებელია. გარდა ამისა, „A“-მონაკვეთში მთავარ ფრაზას მაკფერინი ბექ-ვოკალით ამდიდრებს, ხოლო „B“-მონაკვეთში იყენებს მრავალხმიან, პოლირიტმულ-პოლიფონიურ, მთლიანად რიფებზე დაფუძნებულ ფაქტურას, რაც თანამედროვე ჯაზის არანჟირების ერთ-ერთი პოპულარული ხერხია. აღსანიშნავია, რომ ყველა გამოყენებული რიფი კალიმბას წყობის მაჟორული პენტატონიკის სხვადასხვა მელოდიურ ვარიაციას წარმოადგენს.

ნაწარმოების პირველი ნაწილის რიტმული გაფორმება საბ-საჰარას აფრიკის¹⁰ სარიტუალო ბარაბნების პოლირიტმიას გვაგონებს. მაგრამ თუ კი „A“-მონაკვეთის რიტმი შედარებით მარტივია, „B“-მონაკვეთის რიტმულ ნახატში სინკოპირება მატულობს. საერთო ფაქტურაც რთულდება. ამის ასაღნიშნად მაკფერინი ამ ორ მონაკვეთს შორის „ხიდს“ იყენებს (bridge).

კომპოზიციის პირველ ნაწილში თანხლებას სინთეზატორი ასრულებს,

⁹ კონკორდი (ლათ. concors - თანხმოვანი, შეთავსებული) მუსიკაში ძველმოდალური სისტემის ჰარმონიაში თანხმოვანების ნაირსახეობა, რომელიც 3 ან მეტ ბგერას შეიცავს. ტერმინი შემოთავაზებულია ი.ხოლოპოვის მიერ და დამუშავებულია მისი მოწაფის ს.ლეხედევის კვლევებში. ტერმინი „კონკორდი“ თანხმოვანებაში მხოლოდ სხვადასხვა სიმაღლის ბგერების რაოდენობას განსაზღვრავს (2-ზე მეტს), ამიტომაც იგი „კონსონანსი“-ს ცნობილი ტერმინის დუბლირებას არ წარმოადგენს. აკორდების ამსახველ ჯაზურ სიმბოლიკაში კონკორდების აღნიშვნა ჯერ-ჯერობით არ არის მიღებული, ამიტომაც მოცემულ ნაშრომში გამოყენებულია ტრადიციული სიმბოლიკა.

¹⁰ https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Africa

რომელიც მარიმბას ტემბრის იმიტაციას წარმოადგენს (Marimba). აუტროში მას აკუსტიკური გიტარაც უერთდება, ხოლო თავად მომღერალი ჟღერადობას ავსებს შეიქერით (ტაქტის სუსტი წილების აღნიშვნა). „B“-მონაკვეთში სინთეზატორი უკვე მეტალის ენებიანი კალიმბას ტემბრზეა დაყენებული, ხოლო შეიქერის პარტიის ფაქტურა უფრო შევსებული და მოულოდნელი აქცენტებითაა გამდიდრებული. თანხლების მელოდური ფრაზირება კვლავაც მაჟორული პენტატონიკის ხსენებულივარიანტების მონაცვლეობას წარმოადგენს. სუიტის პირველ ნაწილს Eb პედალურ ტონზე აგებული მოკლე აუტრო ასრულებს.

„Kalimba suite“-ის მეორე ნაწილი მკვლევარისთვის მეტად საინტერესოა, რადგანაც მისმა ავტორმა აქ ორი სხვადასხვა წყობის მქონე კალიმბას თვისებების შერწყმაზე დაყრდნობით თვითმყოფადი მხატვრული სახე შექმნა.

უშუალოდ ამ ნაწილის განხილვაზე გადასვლამდე, კვლავ კალიმბას ბგერით წყობას მინდა დავუბრუნდე.

დიატონურ კილოზე დაფუძნებული წყობის 15-ბგერიანი კალიმბას მაგალითზე დაკვირვებისას (მაგ.1.3) დავინახავთ, რომ მარჯვენა მხარეს მოთავსებული ბგერებისგან შეიძლება დიდი მაჟორული უნდეციმაკორდის აგება (Gmaj¹³), ხოლო მარცხენა მხარეს მოთავსებული ბგერებისგან - პატარა მინორული უნდეციმაკორდის (Am¹³). მაკვერინის ნაწარმოების ცენტრალური ტონი მი-ბემოლია, აქედან გამომდინარე, მივიღებთ, სათანადოდ, Ebmaj¹³ და Fm¹³. ახლა კი თვალი გადავავლოთ „Kalimba suite“-ის მეორე ნაწილის აკორდებს (იხ. დანართი 1, ცხრ. 3).

ცხრილიდან ნათლად ჩანს, რომ მაკვერინი მეორე ნაწილის ჰარმონიულ ბადეს დიატონური წყობის კალიმბას ბგერებიდან შექმნილ აკორდებზე აგებს, უმნიშვნელო ცვლილებებით (Ebmaj¹³, Fm⁹/Eb და Eb⁶). გარდა ამისა, ეს ნაწილი მთლიანად Eb პედალურ ტონზეა აგებული, რაც მას, აკორდების მაჟორულ-მინორული მიხრილობების მონაცვლეობის ფონზე, დიდ სტაბილურობას ანიჭებს.

მეტრ-რიტმის მხრივ ეს ნაწილი უფრო მარტივია, სინკოპირება არ შეიმჩნევა. მისი ტემპი, პირველ ნაწილთან შედარებით, შენელებულია. მას ძირითად მელოდიაზე დაფუძნებული მოკლე ინტრო გააჩნია.

თავად მელოდია კი ორი მსგავსი აღნაგობის ფრაზისგან შედგება. მათ მხოლოდ დაბოლოება აქვთ განსხვავებული და საფუძვლად ასევე კალიმბას ანჰემიტონური

პენტატონური კილო უდევს. იმისათვის, რომ ამ ნაწილის ლირიზმს და კილოებრივ კონტრასტს გაესვას ხაზი, კომპოზიციის ავტორი ამჟამად მინორული მიხრილობის პენტატონიკას იყენებს, რომლის ცენტრალური ტონი G-ბგერაა (G-Bb-C-D-F). საინტერესოა, რომ თემის მელოდია F-ბგერიდან აღმავალი მოძრაობით იწყება (F-G-Bb-C-D) და უკან იგივე ბგერების თანმიმდევრობით ბრუნდება, რაც თანხლების Ebmaj13 (Eb-G-Bb-D-F-Ab-C) და Fm9/Eb (Eb-F-Ab-C-G) აკორდებს ორგანულად ერწყმის და ორიგინალურ ფონურ ეფექტს ქმნის.

ხსენებული ორფრაზიანი მელოდია სამჯერ მეორდება, მას მოკლე აუტრო მოსდევს და მთლიანი კომპოზიცია მშვიდი განწყობილებით მთავრდება.

აქ მინდა ავღნიშნო რიჩარდ ბონას ბას-გიტარის რიფები, რომლებსაც საგრძნობი ექსპრესია შეაქვს ამ ნაწილის საკმაოდ სტატიკურ მელოდიურ-ჰარმონიულ ფაქტურაში. მიუხედავად იმისა, რომ მისი პარტია ტაქტის ძლიერ წილებზე პენტატონური კილოს მთავარი ბგერის გამეორებას ეყრდნობა, სუსტ წილებზე იგი პერიოდულად იყენებს ე.წ. „შევსების“ ტექნიკას, რომელიც მთავარი ბგერის სხვადასხვაგვარ შემომღერებას წარმოადგენს და თანამედროვე ბასისტვის დამახასიათებელ groove-ფრაზირებას ეფუძნება.

მიუხედავად იმისა, რომ მთლიან კომპოზიციაში, გარდა შეიქერისა, სხვა დასარტყამი საკრავები არ მონაწილეობენ, მსმენელისთვის ეს ფაქტი შეუმჩნეველია, რადგანაც ნაწარმოების შინაგანი პულსაცია მკაფიოა, ხოლო მისი ენერგეტიკა - მძლავრი.

ეთნოჯაზის სტილის ეს კომპოზიცია ეთნიკურ მასალასთან განსხვავებულ, ფარულ, მაგრამ უფრო სიღრმისეულ დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. მიუხედავად იმისა, რომ მაკფერინი ეთნიკური საკრავის ჟღერადობის იმიტირებას სინთეზატორის მეშვეობით ახერხებს, თავად კალიმბა არ არის გამოყენებული. სამაგიეროდ იგი ეთნიკური საკრავის განსხვავებულ წყობებს, მათზე დაფუძნებულ აკორდიკას, მათთან დაკავშირებულ საშემსრულებლო და ტემბრალურ თვისებებს საკუთარი შემოქმედებითი იდეების განხორციელებისთვის იყენებს.

და ბოლოს, უშუალოდ ჩემი კომპოზიციების კომენტარებზე გადასვლამდე, რამდენიმე მნიშვნელოვან საკითხს შევეხები.

პორტფოლიოში წარმოდგენილი ფოლკჯაზისა და ეთნოჯაზის მიმართულების კომპოზიციების სანოტო პარტიტურები მეტწილად დაწერილია ჯაზისთვის დამახასიათებელ სტილში:

- მოცემულია თემა მთლიანად და საიმპროვიზაციო მონაკვეთების ჰარმონიული ბადე; ხანდახან დამაბოლოებელი ნაწილიც, თუ კი ის არანჟირებითაა გათვალისწინებული;
- არანჟირებების ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, ზოგიერთ თემაში მოცემულია არა მხოლოდ მელოდიური ხაზი, არამედ სხვა შემსრულებლების პარტიებიც, თუ კი ისინი განსხვავებულ, საგანგებოდ გამოწერილ მასალას ასრულებენ.

ჯაზური იმპროვიზაცია იმდენად ინდივიდუალურია, დამოკიდებულია შემოქმედის ხელწერაზე, აზროვნებასა და ემოციურ მდგომარეობაზე, რომ საკმაოდ რთულია მასზე კონკრეტული საუბარი. თითოეული შესრულება, თითოეული სტუდიური ჩანაწერი - ეს ყოველთვის განსხვავებული განწყობა და, შესაბამისად, განსხვავებული იმპროვიზირებაა. ჯაზის შემსრულებელი მრავალმხრივ შემოქმედად გვევლინება. ის ერთდროულად კომპოზიტორიც, არანჟმენიც და ინტერპრეტატორიცაა.

ჩემი პორტფოლიოც ამ კუთხითაა წარმოდგენილი - მასში წარმოჩენილია უმეტესად ჩემი საკუთარი თემები და არანჟირებები, ასევე მათი ინტერპრეტაციები, რომელთა განხორციელებაში ჩემი კოლეგები იღებდნენ მონაწილეობას. ჩემი პორტფოლიოს კომენტარებში მე განვიხილავ კომპოზიციების როგორც კონცეპტუალურ მხარეს, ისე ტექნიკურ-საშემსრულებლო დეტალებს: საიმპროვიზაციო ქორუსების ფორმას, ჰარმონიას, სტილისტიკას, საშემსრულებლო ტექნიკებს.

2. კომენტარები

2.1. კომპოზიციები ქალთა კვინტეტისთვის a cappella

2.1.1 „მთაში სალამურს ვაკვნესებ“

ფოლკკაზის მიმართულების ამ კომპოზიციას ცნობილი ქართული საავტორო ფოლკლორის ქალთა სატრფიალო ჟანრის ნიმუში „მთაში სალამურს ვაკვნესებ“¹¹ უდევს საფუძვლად. გარდა იმისა, რომ ეს სიმღერა ბავშვობის ასაკიდან ნაცნობია და მომწონს, მისი არჩევა იმიტომაც ვისურვე, რომ საავტორო-ხალხური სიმღერები, ინარჩუნებენ რა ფოლკლორულ ფესვებთან ორგანულ კავშირს, დამუშავების მრავალფეროვნებისთვის უფრო მეტ შესაძლებლობებს იძლევიან. კონკრეტულად ეს სიმღერა კი ქალთა კვინტეტის შესასრულებლად მდიდარი და განსავითარებლად საინტერესო მასალა გახლავთ, რადგანაც მისი ნატიფი მელოდია, რბილი ექვსწილადი მეტრი (6/8) და მელოდიის ჰაეროვანი, საცეკვაო რიტმული ნახატი არანჟირების ფართე შესაძლებლობებს იძლევა (იხ. CD 1, Tr. 3).

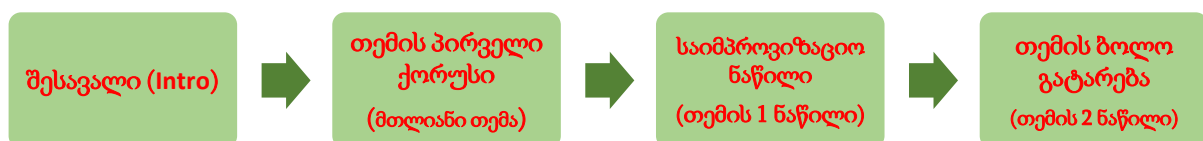
თავად საავტორო-ხალხური სიმღერის თემის ფორმა ორი მსხვილი ნაწილისგან, ხოლო თითოეული ნაწილი სამ-სამი ნაგებობისგან შედგება. ამიტომაც მისი ფორმა შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც A B B A¹ B B.

ორიგინალის თემის აკორდიკა საკმაოდ მარტივია და ევროპული ჰარმონიის ძირითადი ფუნქციების აკორდების (T, S, D) მონაცვლეობაზეა აგებული, B-ნაწილებს კი 2 სახის ქართული კადანსი აბოლოვებს (VI – VII – I).

მთლიანი კომპოზიციის განმავლობაში ორიგინალური თემის მელოდია უცვლელი დავტოვე, ფორმა შევინარჩუნე, ხოლო ჰარმონია მეტ-ნაკლებად შევცვალე და ჯაზური აკორდული ბრუნვებით გავამდიდრე (იხ. დანართი 1, ცხრ. 4).

მთლიანი კომპოზიცია კი ამგვარად ავაგე:

მაგალითი 2.1.1



¹¹ ამ სიმღერის მუსიკის ავტორია მარიამ არჯევნიშვილი, ლექსი - გერონტი ტულუშის; თავდაპირველად დაიწერა, როგორც სოლო-სიმღერა და ერქვა „თუშური სატრფიალო“, შემდგომში ხმები მიემატა.

სქემაზე ნათლად ჩანს, რომ მთლიან კომპოზიციაში ხალხური სიმღერის ფორმა სულ ორჯერ მეორდება, რადგანაც საიმპროვიზაციო ნაწილი და თემის ბოლო გატარება ერთ ქორუსშია მოქცეული.

შესავალი (Intro). კომპოზიციის შესავალი 4 ტაქტს მოიცავს, რომლებიდანაც საწყისი ორი - 4/4 ზომაშია და ad libitum სრულდება (Cm7 Abmaj7 | Fm7 Gbmaj9), ხოლო ბოლო 2 - თემის 6/8 ზომას ამზადებს (G7sus4 | G7). A cappella შესრულების დროს ეს მნიშვნელოვანია, ვინაიდან ამ ორი ტაქტის დროს სოლისტი ანსამბლის წევრებს ძირითად მეტრს და ტემპს მიაწვდის (იხ. პარტიტურის 1-4 ტტ.).

თემის პირველი ქორუსი. ვინაიდან ორიგინალური სიმღერის მელოდია ძალზედ ჰაეროვანია, მისი რიტმული ნახატი მსუბუქი და მოქნილია, ჩემს უმთავრეს ამოცანას ამ ხასიათის მაქსიმალურად შენარჩუნება წარმოადგენდა. გადავწყვიტე თემის პირველი ქორუსი პოლიფონიურად გამეფორმებინა, სადაც ანსამბლში მონაწილე ყველა ხმას დამოუკიდებელი ჰორიზონტალური განვითარება აქვს, მთლიანობაში კი ბგერების ორიგინალური ვერტიკალური შერწყმაა მიღწეული. აღსანიშნავია, რომ პოლიფონიური ქსოვილის მისაღებად გამოვიყენე მოტივების სხვადასხვა მასშტაბით შეთანხმება.

პირველი ნაწილის ყველა ნაგებობა (ABB) ამგვარადაა არანჟირებული (იხ. პარტიტურის 5-21 ტტ.). თანმხლები ხმების პარტიები არ არის გადატვირთული, მათში პაუზების სიჭარბეა, რაც ორიგინალური მელოდიის ჰაეროვანი ხასიათის შენარჩუნების ერთ-ერთი ხერხია. ფაქტიურად, უწყვეტი მელოდიური ხაზი მხოლოდ პირველ სოპრანოსა და კონტრალტოს გააჩნია. აქედან პირველი - სიმღერის მელოდიას ასრულებს, ხოლო მეორე - მის ჰარმონიულ საყრდენს წარმოადგენს. აკუსტიკურად ხან ხუთი ხმა ჟღერს ერთდროულად, ხან ორი, ხან სამი და ხან ოთხი და ეს მონაცვლეობა იმდენად სწრაფია დროში, რომ მსმენელის ყური ამას აღიქვამს, როგორც კვინტეტის მთლიან კომპლექსს. საერთო ჯამში იქმნება მსუბუქი, მაქმანისებური ფაქტურა, რაც თემის ჰაეროვნებას ასევე უსვამს ხაზს.

ამგვარი არანჟირების ყველაზე დიდ სირთულეს პოეტური ტექსტის „დაშლა“ წარმოადგენს, რადგანაც თანმხლები ხმების ტექსტი მაქსიმალურად უნდა უახლოვდებოდეს ორიგინალურ ტექსტს და არ არღვევდეს ერთიან პოეტურ რითმას.

ხმების ჰორიზონტალური განვითარება წყდება მხოლოდ მეორე ნაწილის (A^1BB) დასაწყისში (იხ. პარტიტურის 22-24 ტტ.), სადაც ვერტიკალში განლაგებული ხუთივე ხმა ერთდროულად ასრულებს სიმღერის საკულმინაციო ფრაზას. ამ ხერხის გამოყენებით ერთის მხრივ ხაზი ესმევა სიმღერის მნიშვნელოვან მელოდიო-ჰარმონიულ კულმინაციას, ხოლო მეორე მხრივ - მსმენელის ყურს „ასვენებს“ ხმების ინდივიდუალური მელოდიური ხაზების აღქმის სირთულისგან. ამის შემდეგ კვლავ პოლიფონიური ფაქტურა ბრუნდება. (იხ. პარტიტურის 25-38 ტტ.).

საიმპროვიზაციო ნაწილი. კომპოზიციის ამ მონაკვეთიდან იცვლება სტილი და ნაწარმოების შემდგომი განვითარება უკვე „სვინგში“ მიმდინარეობს. თემის პირველი ქორუსის ბოლო მოწყვეტილი აკორდით მთავრდება (იხ. პარტიტურის 38 ტ.), ხოლო სოლისტი მომდევნო იმპროვიზირებული ფრაზით ანსამბლის წევრებს ტემპისა და ზომის შეცვლას ანიშნებს.

კომპოზიციის ამ მონაკვეთში კონტრალტოს პარტიას სვინგისთვის დამახასიათებელი ფრაზირება აქვს - ე.წ. „მოსიარულე ბასის დრაივი“ (walking bass drive), ხოლო დანარჩენი ხმები, მსგავსად ბიგ-ბენდის სასულე საკრავების ჯგუფებისა, აკორდულ ბრუნვებს გარკვეულ სინკოპირებულ რიტმში სკეტის ტექნიკით ასრულებენ.

იმპროვიზაციის დასაწყისი ფაქტიურად ხალხური სიმღერის თემის მელოდიის ვარირებას წარმოადგენს, ხოლო შემდგომში თემის პირველი ნაწილის ჰარმონიაზე დაყრდნობით ვითარდება.

თემის ბოლო გატარება. ხალხური მელოდია ბრუნდება მეორე ნაწილის იმ მონაკვეთიდან, რომელიც კულმინაციას წარმოადგენს. თემაში შესვლა ხმების აკორდული განლაგებით ტრიოლების რიტმით განვახორციელებ (იხ. პარტიტურის 56-69 ტტ.). ეს განპირობებულია იმით, რომ ერთის მხრივ იმპროვიზაციის შემდეგ ორიგინალური თემის 6/8 ზომას გვაგონებს, ხოლო მეორე მხრივ - მთლიანი კომპოზიციის კულმინაციას აღნიშნავს. ამის შემდეგ ფაქტურა კვლავ „სვინგს“ უბრუნდება.

თემის ბოლო გატარებაში, არანჟირების თვალსაზრისით, არის რამდენიმე საინტერესო მომენტი: ანსამბლის ოთხი ხმა ასრულებს აკორდულ ფაქტურაში სიმღერის თემას და, პარალელურად, „ბიგბენდისეულ“, სკეტის ტექნიკით

წარმოდგენილ თანხლებასაც, ხოლო კონტრალტო აგრძელებს სვინგის დრაივს. არანჟირების ეს ელემენტი აკუსტიკურად ძალზედ ეფექტურია და ორიგინალური სიმღერის მელოდიის პირველ ქორუსთან დიდ კონტრასტს ქმნის. ამავდროულად ის საიმპროვიზაციო მონაკვეთის მუსიკალური განვითარების ლოგიკური შედეგია.

თემის ბოლო გატარება მდორედ გადადის მოკლე Outro-ში (იხ. პარტიტურის 70-73 ტტ.), რომელიც თემის დამაბოლოებელი ფრაზის გამეორებაზეა აგებული. კომპოზიციის დასრულებისას კვლავ ხალხური სიმღერის საწყისი ფრაზაა მოცემული (იხ. პარტიტურის 74-76 ტტ.), რომელიც კონტრალტოს პარტიაში მოცემული ტონიკის პედალზე ჟღერს და მთლიან კომპოზიციას ლოგიკურად აგვირგვინებს.

2.1.2 „ქალაქური“

ეს კომპოზიცია ასევე ფოლკჯაზის მიმართულებას მიეკუთვნება. ის აგებულია ქართული ქალაქური ფოლკლორის აღმოსავლური განშტოების ერთ-ერთი ნიმუშის - სიმღერის „ავარა ვარ, დავდივარ“ თემის საფუძველზე (იხ. CD 1, Tr. 4).

საყოველთაოდ ცნობილია, რომ ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის ნაწილმა აღმოსავლური მუსიკის ძლიერი ზეგავლენა განიცადა, რაც სიმღერების მელოდიკასა და ჰარმონიაში აისახა: გადიდებული სეკუნდებით შემკული კილოები, მელიზმების სიუხვე, მოქნილი ხმათასვლა და ა.შ. აღსანიშნავია, რომ აღმოსავლურ თემატიკას ჯაზის მუსიკოსები საკმაოდ ხშირად მიმართავენ. საკმარისია გავიხსენოთ ისეთი ცნობილი ჯაზსტანდარტები, როგორიცაა დიუკ ელინგტონის და ჰუან ტიზოლის „Caravan“, ან დიზი გილესპის „Night In Tunisia“ და სხვა. ერთის მხრივ, ამით არის განპირობებული სიმღერის „ავარა ვარ, დავდივარ“ შერჩევა, მეორე მხრივ კი იმ ფაქტით, რომ აღმოსავლური ელემენტი იმპროვიზირების ფართე შესაძლებლობებს იძლევა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს ქალაქურ მუსიკალურ მემკვიდრეობას, და, ბუნებრივია, ჩემს მიერ შერჩეულ სიმღერასაც, არა ჯაზმენების ზემოხსენებული კომპოზიციების მსგავსი ორიენტალიზმი, არამედ გარდაქმნილი, „გადამუშავებული“ და ჩვენს ეროვნულ კოლორიტზე მორგებული ელემენტები ახასიათებს.

ქალაქური სიმღერის საიმპროვიზაციო მელოდიური საფუძველის ანალიზის დროს, როგორც ეს ჯაზმენებს სჩვევიათ, შევეცადე მისი მელოდიიდან შემეკრიბა ბგერათრიგი, რომელიც ამგვარად გამოიყურება:

მაგალითი 2.1.2



ეს საკმაოდ გავრცელებული კილოა, რომელიც სხვადასხვა ქვეყნის ხალხურ მუსიკაში გვხვდება (არაბული, სპარსული, ბერძნული, თურქული, ესპანური, ებრაული, ინდური ფოლკლორი, და სხვ.), ხოლო ჯაზში იგი „ესპანური ბგერათრიგის“ („Spanish Scale“) სახელითაა ცნობილი.

ქალაქური სიმღერის (ორიგინალის) ფორმა სამნაწილიანია, სადაც თითოეული ნაწილი ორი წინადადებისგან შედგება, ხოლო ჰარმონია - სამი აკორდის (G7, Fm7, Cm7) მონაცვლეობაზეა აგებული (იხ. დანართი 1, ხვრ. 5).

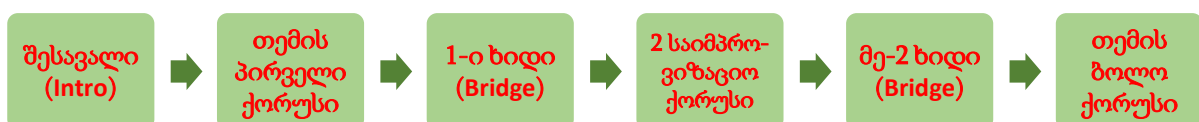
სამნაწილიანი ფორმის პირველი და ბოლო (A) ნაწილები როგორც ჰარმონიის, ისე მელოდიის თვალსაზრისით ერთმანეთის იდენტურია. სხვაობა მათ შორის მხოლოდ პოეტურ ტექსტშია. შუა ნაწილი კი (B) განსხვავებული მელოდიით და აკორდების თანმიმდევრობით გამოირჩევა. აქედან გამომდინარე, ქალაქური სიმღერის ქორუსის ფორმა განვსაზღვრე როგორც ABA.

სიმღერის არანჟირებისას ავირჩიე ჯაზ-როკის სტილი, რომლის მძიმე, როკისთვის დამახასიათებელი ფორ ბიტი (Four Beat) ორიგინალის სამწილად მეტრს საგრძნობლად ცვლის, ქმნის განსხვავებულ რიტმულ აქცენტებსა და ფრაზირებას და იმპროვიზაციის მასტიმულირებელია.

მუსიკალური მასალის დამუშავებისთვის გამოვიყენე ერთ-ერთი ძალზედ გამომსახველი, სხვადასხვა სახის „რიფების“ მონაცვლეობაზე დაფუძნებული ხერხი, ხოლო ქალთა ანსამბლის ძირითად ვოკალურ ტექნიკას სკეტი წარმოადგენს.

„ქალაქური“-ს მთლიანი კომპოზიცია შემდეგნაირად გამოიყურება:

მაგალითი 2.1.3



შესავალი (Intro). კომპოზიციის ინტრო ორ განსხვავებულ მონაკვეთს მოიცავს. პირველ მონაკვეთს ანსამბლის წევრები უნისონში ასრულებენ და იგი ოთხი მოკლე მუსიკალური მოტივისგან შედგება (იხ. პარტიტურის 1-4 ტტ.). ოთხივე მოტივი ზემოხსენებულ კილოს ეყრდნობა და მთლიანი კომპოზიციის საერთო ხასიათს ამზადებს. მოტივები სიმძაფრით გამოირჩევიან და აშკარა აღმოსავლურ ხასიათს ატარებენ, რაც საყრდენი ბგერის შემომღერებასა და აღნიშნული კილოსათვის დამახასიათებელი გადიდებული სეკუნდის გამოყენებაში აისახება. ხმათა უნისონი ინტროს პირველი მონაკვეთის სიმძაფრეს და ჯაზროკისთვის დამახასიათებელ სიმძიმეს ხაზს უსვამს. ინტროს საწყისი მოტივების სიმოკლე და პაუზებით განელება, რაც მღელვარების და ერთგვარი „სუნთქვის შეკვრის“ შეგრძნებას ქმნის, ორიგინალის სატრფიალო თემატიკამ განაპირობა.

ინტროს მეორე მონაკვეთი, კონტრალტოს პარტიაში ჯაზროკისთვის დამახასიათებელი დასარტყამების რიტმული ნახატის გამოყენების და დანარჩენი ხმების აკორდულ წყობაზე გადასვლის ხარჯზე, კიდევ უფრო მძიმდება. ამასთან, აკორდების ღია პოზიცია ერთგვარი „არქაულობის“ ეფექტს იძლევა. უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიციის ამ ნაწილში მოცემულია მელოდიო-ჰარმონიული რიფი, რომელიც თან ახლავს ასევე თემის პირველი ქორუსის ორივე A ნაწილს, ხოლო საერთო განწყობა და ფაქტურა შენარჩუნებულია პირველ ხიდამდე (1 bridge).

ვინაიდან ჯაზის გადასახედიდან ორიგინალური ქალაქური სიმღერის A ნაწილების ჰარმონია შედარებით მარტივია, გადავწყვიტე მისი მცირეოდენი გამდიდრება (იხ. დანართი 1, ცხრ. 6). ასე, მაგალითად, ორიგინალის ჰარმონიას დავამატე ერთადერთი აკორდი ($Cm7$), რომელიც მისი თანმხლები აკორდების შემადგენლობაში შედის. მაგრამ, იმისათვის, რომ მაქსიმალურად შემენარჩუნებინა სიმღერის ამ ნაწილების ჰარმონიული წყობა, ეს აკორდი შებრუნებულია, ანუ მას ბანში ისევ „G“-ბგერა აქვს ($Cm7/G$), რის შედეგად ტონიკაზე საორდანო პუნქტია მიღებული. ამგვარი ბურდონული ხმა - დუდუკის, ზურნას გაბმული ჟღერადობა - ზოგადად დამახასიათებელია იმ აღმოსავლური მუსიკისთვის, რომელიც ქართულ ქალაქურ შემსრულებლობაში იყო პოპულარული. გარდა ამისა, თუნდაც შებრუნებული $Cm7$ -ი ჰარმონიული ერთფეროვნების დაძლევის ერთ-ერთი საშუალებაა.

თემის პირველი ქორუსი. ქალაქური სიმღერის მელოდია პირველი სოპრანოს მიერ სრულდება უცვლელად, ორიგინალის პოეტური ტექსტის ზუსტი დაცვით.

როგორც უკვე აღინიშნა, ინტროს მეორე მონაკვეთის რიტმულ-ჰარმონიული რიფი საფუძვლად უდევს თემის A-ნაწილების თანხლებას (იხ. პარტიტურის 13-21 ტტ. და 30-37 ტტ.).

A ნაწილების წინადადებებს შორის და B ნაწილზე გადასვლისას კონტრალტოსა და პირველი სოპრანოს პარტიებში ჟღერს მოკლე მოტივები (იხ. პარტიტურის 20-21 და 37-ე ტტ.), რომლებიც სიმღერის კილოს ეფუძნებიან, ფორმაში ერთგვარ გარდამავალ ფუნქციას ასრულებენ და ამავდროულად აღმოსავლურ ეფექტს აძლიერებენ.

რაც შეეხება თემის B-ნაწილს, აქ ორიგინალის ჰარმონია დაცულია, სამაგიეროდ თანხლების რიტმული ნახატი აქტიურდება სინკოპებით და, პირველ რიტმულ რიფთან შედარებით, უფრო მოკლე გრძლიობებით, რითაც ამ მონაკვეთს უფრო ენერგიულ იერს ანიჭებს (იხ. პარტიტურის 22-29 ტტ.).

1-ლი ხიდი (1 bridge). თემის ქორუსიდან საიმპროვიზაციო ქორუსებზე გადასვლა ე.წ. ხიდის მეშვეობით ხდება. ამ კომპოზიციაში ერთსა და იმავე რიტმულ რიფზე დაფუძნებული ხიდი ჰარმონიულად მარტივია. ის წარმოდგენილია მხოლოდ ღია პოზიციაში აჟღერებული G7-აკორდით, რომელსაც ანსამბლი ასრულებს და რომლის ფონზეც სოლისტი მოკლე მელოდიური ფრაზებით იმპროვიზაციას ამზადებს. ხიდის ემოციურ-დრამატურგიული განვითარება ასახულია დინამიკაში (პიანოდან ფორტემდე) და ტემპის გაორმაგებაში (ხიდის ტემპი ორჯერ უფრო სწრაფია, ვიდრე თემის ქორუსისა). ეს კი, თავის მხრივ, საიმპროვიზაციო ქორუსების მომრავ ხასიათს განაპირობებს და თავად იმპროვიზაციას უმზადებს ნიადაგს (იხ. პარტიტურის 38-46 ტტ.).

საიმპროვიზაციო ქორუსები. ვინაიდან „ქალაქურში“ იმპროვიზირება მხოლოდ ერთ სოლისტს ეკისრება, საიმპროვიზაციოდ მხოლოდ ორი ქორუსი გამოყავი. ერთის მხრივ, საკმაოდ ჩქარი ტემპის პირობებში, იმპროვიზირება დიდ დროს არ იკავებს და არ არის მოსაბეზრებელი, მეორე მხრივ კი - ეს მთლიან კომპოზიციას შეკრულ და კომპაქტურ ხასიათს ანიჭებს.

საიმპროვიზაციო მონაკვეთში გამოყენებულია ორიგინალური თემის შეკვეცილი ქორუსი, რომელიც მხოლოდ AB ნაწილების სახითაა მოცემული.

თითოეული ეს ნაწილი მეორდება, ამიტომაც საიმპროვიზაციო ქორუსის ფორმა განისაზღვრება, როგორც AABB, სადაც A-ნაწილების ჰარმონიული და კილოებრივი ფუძე, პრაქტიკულად, ორიგინალური თემის იდენტურია, ხოლო B-ნაწილები მისგან განსხვავებული ჰარმონიული ბრუნვებითაა წარმოდგენილი (იხ. პარტიტურის 47-62 ტტ. და დანართი 1, ცხრ. 7)

თუ კი A ნაწილებში პირველი ხიდის რიტმულ-მელოდიური რიფი შენარჩუნებულია, B ნაწილში თანხლება, პრაქტიკულად, დამოუკიდებელ ფაქტურას წარმოადგენს, რომელსაც აქტიური რიტმული ნახატი და საკუთარი, განსხვავებული მელოდიური ხაზი გააჩნია (იხ. პარტიტურის 55-62 ტტ.).

წარმოდგენილ ჩანაწერში იმპროვიზირებისას პირველივე ქორუსში გამოვიყენე დიუკ ელინგტონის ჯაზსტანდარტის „Caravan“-ის მელოდიის ნაწყვეტი (ე.წ. „კოლაჟის“ ტექნიკა), რომელიც შემდგომში საკუთარ ფრაზირებაში გადავიყვანე. იმპროვიზაციის მომდევნო განვითარება ეფუძნება ზემოხსენებულ კილოს, ქართული საცეკვაო როტმების ელემენტებს და თანხლების რიფებთან პოლირიტმულ შერწყმას.

მე-2 ხიდი (2 bridge). საიმპროვიზაციო მონაკვეთის ბოლო ორი ტაქტი მდორედ გადადის მეორე ხიდში, რომელიც პირველი ხიდის რიტმულ-ჰარმონიულ რიფზეა დაფუძნებული. მაგრამ, ამ ორ ხიდს შორის განსხვავება ისაა, რომ მეორეში არ ხდება ტემპის ცვლა და დინამიკა ამჟამად ფორტედან პიანოსკენ არის მიმართული. მეორე ხიდის ფაქტურაში სოლისტი ასევე მონაწილეობს და იმპროვიზირებას აგრძელებს, რითაც ნელ-ნელა მთავარი თემის გაჟღერებას ამზადებს. მოცემულ ჩანაწერში პირველი ხიდი 8 ტაქტს იკავებს, ხოლო მეორე - 16 ტაქტს. საკონცერტო შესრულების დროს მეორე ხიდის ხანგრძლივობა (ტაქტების რაოდენობა) დამოკიდებულია სოლისტზე, რომელიც ე.წ. „შუქურას“ საშუალებით ანიშნებს ჯგუფს თემის ქორუსზე გადასვლის მომენტს.

თემის ბოლო ქორუსი. ბოლო ქორუსის მელოდიო-რიტმული და ჰარმონიული ფუძე თემის პირველი ქორუსის იდენტურია, მაგრამ მასში საიმპროვიზაციო ქორუსების ტემპი და ემოციური მუხტია შენარჩუნებული და, აქედან გამომდინარე, იგი უფრო ექსპრესიულია. გარდა ამისა, მოცემულ ჩანაწერში თემას ვასრულებ 3 ხმაში, რადგანაც ხმის ჩამწერ სტუდიაში მუშაობის დროს სხვადასხვა ხმის შესრულება და მათი მომდევნო შეერთება არის შესაძლებელი. ამ ხერხს მივმართე იმისთვის, რომ

კიდევ უფრო გამეძლიერებინა მთლიანი კომპოზიციის ფინალი როგორც ჰარმონიულად, ისე პოლირიტმიის თვალსაზრისით. თანხლების ბოლო აკორდის გაჟღერების შემდეგ რჩება სოლისტის სამი ხმა, რომლებიც მელიზმების საშუალებით, (დუდუკებისთვის დამახასიათებელი „ბერის მოჩუქურთმების“ მსგავსად), მკაფიო ქალაქურ-ადმოსავლურ ელფერს ქმნის.

2.1.3 „კავკასიონი“

ხორუმის ჟანრი ქართველი ჯაზის შემსრულებლისთვის ყოველთვის საინტერესო სფეროა, ხოლო მისი ორიგინალური ხუთწილადი მეტრი - ეთნიკურად და ჯაზურად ახლობელი.

მეც დავინტერესდი ხალხური შემოქმედების ამ ჟანრით და დავიწყე მუშაობა თემაზე, რომელსაც შემდგომში „კავკასიონი“ დავარქვი, რადგანაც ჩვენი ულამაზესი ქედების ასოციაციას იწვევდა ჩემში. ეს კომპოზიცია ეთნოჯაზის მიმართულებას მიეკუთვნება.

პირველ რიგში ჩემი „ხორუმის“ შედგენილი 5/4 მეტრი დავყავი მარტივ 3 და 2-წილად მეტრად. შემდეგ ჩამოვყალიბდი იმის თაობაზე, თუ რა ხალხურ კილოებს (ძირითადად მიქსოლიდიური, ეოლიური და ფრიგიული) და აკორდიკას (ძირითადად კვარტკვინტაკორდი, რომელიც ჯაზში როგორც „sus4“-ა ცნობილი) გამოვიყენებდი. ამის შემდეგ გადავწყვიტე, ჯაზის რომელ სტანდარტულ ფორმას გამოვიყენებდი თემისთვის - AABA, სადაც თითო ნაწილი 8 ტაქტიანი იქნებოდა (სულ 32 ტაქტი) და მხოლოდ ამის შემდეგ შევუდექი თემაზე მუშაობას.

თემაზე მუშაობის შედეგად პირველად ჩანაფიქრთან შედარებით გარკვეული ცვლილებები მივიღე: ფორმამ ოდნავ იცვალა სახე (AABC), ფორმის ნაწილების ტაქტების რაოდენობაც შეიცვალა, ასევე გამოიკვეთა 2 სახის ქართული კადანსიც (VI-VII-I), რომელიც საკმაოდ ხშირად იჩენს თავს თემის გაჟღერების დროს; ჩამოყალიბდა კონკრეტული აკორდული ბრუნვები და თანხლების რიტმული ნახატი, რომელიც მთლიან თემას მოყვება (იხ. CD 1, Tr. 5).

როგორც ცხრილიდან სჩანს (იხ. დანართი 1, ცხრ. 8), თემის ბოლო (C) ნაწილი, გარდა იმისა, რომ განსხვავებული აკორდული თანმიმდევრობებით გამოირჩევა, ასევე

მოიცავს 11 ტაქტს, რაც ჯაზსტანდარტებისთვის ჩვეულ „კვადრატულობას“ (32 ტაქტი) არღვევს, და, ამავდროულად, საიმპროვიზაციო ნაწილს ამზადებს.

მთლიანი კომპოზიციის აგებისას, გადაწყვეტიტე თემა ბოლოში აღარ გამეტარებინა, რის შედეგადაც „კავკასიონის“ სტრუქტურამ ასეთი სახე მიიღო:

მაგალითი 2.1.4



შესავალი. შესავალი სულ 4 ტაქტს იკავებს, სადაც ანსამბლის წევრთა ხმები თანმიმდევრულად შედის ფაქტურაში Bbsus4 აკორდით და იმ ძირითადი რიტმული ნახატიტ, რომელიც შემდგომში მდგრადად მეორდება თანხლებაში მთლიანი თემის განმავლობაში და რიტმულ რიფს წარმოადგენს:

მაგალითი 2.1.5

Soprano 2: და - ამ
 Soprano 3: დამ დამ და - ამ
 Alto: დამ დამ დამ დამ და - ამ
 Contralto: დამ დამ დამ დამ დამ დამ და - ამ

თემის ქორუსი. თემის A-ნაწილების მელოდიაში მონაცვლეობს Bb-მიქსოლიდიური და Ab-მიქსოლიდიური კილო (იხ. პარტიტურის 5-12 ტტ.), B-ნაწილში, ჰარმონიიდან გამომდინარე, მხოლოდ Ab-მიქსოლიდიური (იხ. პარტიტურის 14-17 ტტ.), ხოლო C-ნაწილში - F-დორიული და Bb-ეოლიური კილოები (იხ. პარტიტურის 18-24 ტტ.). რიტმის თვალსაზრისით თემის მელოდია საკმაოდ მარტივია. იგი, ძირითადად მეოთხედი გრძლიობის ბგერებითაა წარმოდგენილი, რადგანაც, ჩემი აზრით და ცვალებადი მეტრის გათვალისწინებით, რიტმული ნახატის

გართულება ხელოვნურ ხასიათს მიიღებდა. თავად ხორუმის რიტმიკაც ხომ საკმაოდ რთული და მრავალფეროვანია.

თანხლების რიტმული რიფის ფონზე მელოდიაში გაჩერებული ბგერების მეშვეობით (იხ. პარტიტურის 25-28 ტტ.) თემა გადადის საიმპროვიზაციო ნაწილზე.

საიმპროვიზაციო ნაწილი. კომპოზიციის ამ ნაწილის არანჟირებისას გამოვიყენე რიფების მთელი რიგი, რომლებიც ერთმანეთისგან განსხვავდებიან როგორც მელოდიურად, ისე რიტმულად და, ამავდროულად, პოლიფონიურად ერწყმიან ერთმანეთს.

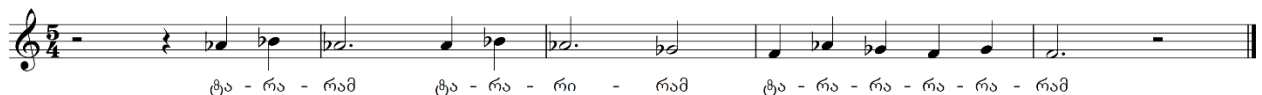
ასე, კონტრალტოს რიფი რიტმულად ხასზ უსვამს მეტრის ხუთწილადობას და ამ ნაწილის მთლიან მუსიკალურ კომპლექსს დიდ სიხალისეს ანიჭებს, ხოლო მელოდიურად Bb-მიქსოლიდიური კილოს I და VII საფეხურების აკორდების შემომღერებას ეფუძნება:

მაგალითი 2.1.6



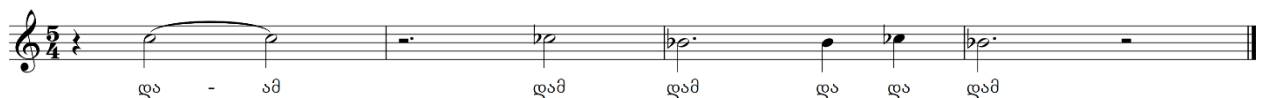
მეორე სოპრანოს რიფი მოძრავი, მოქნილი და ძალზედ მღერადია, რიტმულად კონტრალტოს პარტიას ეხმიანება:

მაგალითი 2.1.7



მესამე სოპრანოს რიფი ერთი შეხედვით რიტმო-მელოდიურად საკმაოდ მარტივია, მაგრამ ბგერები, რომლებიც შემსრულებელს აქვს სამღერი, საერთო ფაქტურაში, როდესაც ერთდროულად ოთხი სხვადასხვა რიფი ჟღერს, რთული ასაღები და შესანარჩუნებელია:

მაგალითი 2.1.8



ალტის რიფი მეტ-ნაკლებად მშვიდი და რიტმო-მელოდიურად მარტივია:

მაგალითი 2.1.9



ერთი შეხედვით, რიფები, თუ კი მათ ცალ-ცალკე განვიხილავთ, ადვილი შესასრულებელია. მაგრამ, თუ კი გავითვალისწინებთ რთულ (5/4) მეტრულ მოცემულობას და იმ ფაქტს, რომ თითოეული რიფი ტაქტის სხვადასხვა წილზე შემოდის, ერთდროულად ჟღერს და ამ რიფების ფონზე იმპროვიზაციაც სრულდება, ნათლად წარმოსადგენია, რომ შემსრულებლების წინაშე არც ისე მარტივი ამოცანა დგას.

გარდა ამისა, რიტმულ სირთულეებს კილოებრივაც ემატება, რადგანაც კონტრალტოს და მეორე სოპრანოს რიფები მიქსოლიდიურ კილოს, ხოლო მესამე სოპრანოსა და ალტის რიფები ფრიგიულ კილოს ეყრდნობა.

ამ მუსიკალური კომპლექსის ფონზე იმპროვიზირება ერთდროულად მეტად რთული და საინტერესო შემოქედებითი გამოწვევაა, რადგანაც სხვადასხვა კილოების და ჯაზისთვის დამახასიათებელი რიტმული გადახრების გამოყენებით იქმნება მუსიკალურ ბგერათა კომპლექსების (მაგ., კლასტერები) მდიდარი პალიტრა.

ვინაიდან რიფებიანი არანჟირება მაინც მუსიკალური მასალის გამეორებას გულისხმობს, ძირითადი საშემსრულებლო აქცენტი დინამიურ ექსპრესიაზე გავაკეთე. ასე, საიმპროვიზაციო ნაწილი „ppp“ ნიშნით იწყება და თანდათანობით სიმძლავრის მომატებით ბოლოში „fff“ აღწევს. ამგვარი მძლავრი განვითარების შემდეგ თემაზე დაბრუნება არალოგიკურად მივიჩნიე.

აღსანიშნავია, რომ რიფების გამეორებების რაოდენობა წინასწარ არ არის განსაზღვრული და სოლისტ-იმპროვიზატორზეა დამოკიდებული. ჩვენ, ამ კომპოზიციის შესრულების დროს, გამოვიყენეთ მელოდიური „შუქურა“, რომელსაც მე ორჯერ ვიმეორებ (აუდიო-ჩანაწერში ეს კარგად ჩანს), რაც ანსამბლის წევრებისთვის კომპოზიციის დამთავრების ნიშანია. დაბოლოვება (იხ. პარტიტურის 37-39 ტტ.) მხოლოდ 3 ტაქტს იკავებს და როგორც თემის (სამივე სოპრანოს და ალტის პარტიებში თემის თანმხლები რიტმია გამოყენებული), ისე საიმპროვიზაციო ნაწილის მასალას აჯამებს (კონტრალტო საიმპროვიზაციო ნაწილის რიფს აგრძელებს).

2.1.4 „ჯეო-ბლუზი“

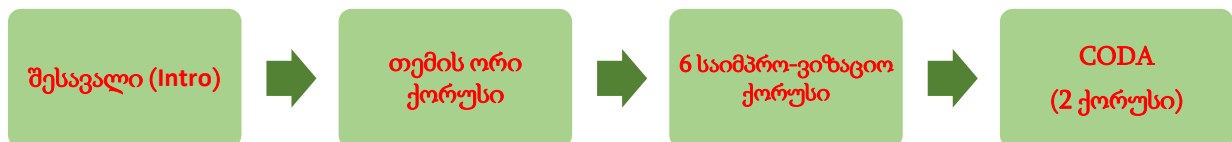
ბლუზი საუკუნეზე მეტი ხანია ჯაზის და სხვა თანამედროვე პოპულარული მიმდინარეობების მუსიკოსებისთვის შთაგონების წყაროდაა აღიარებული. მისი კომპაქტური ფორმა და სახასიათო ჰარმონიული საფუძველი ყოველთვის მიმზიდველია კომპოზიტორებსა თუ შემსრულებლებისთვის.

კომპოზიცია, რომელსაც მე „ჯეო-ბლუზი“ დავარქვი, თანამედროვე ბლუზის ჰარმონიულ ბრუნვებზე დაყრდნობითაა შექმნილი. მელოდიური ხაზი კი ქართულ ინტონაციებზეა აგებული, ამიტომაც ეს კომპოზიცია ეთნოჯაზის სტილს მიეკუთვნება (იხ. დანართი 1, ცხრ. 9).

უნდა აღინიშნოს, რომ „ჯეო-ბლუზის“ თემის შექმნის დროს არ გამოვიყენე „სვინგი“ და სინკოპირებული ბიტი ავირჩიე. თემის ამგვარი გადაწყვეტა კომპოზიციის განვითარებაში სტილური მრავალფეროვნების საწინდარია (იხ. CD 1, Tr.6).

ანსამბლის წევრებთან მოლაპარაკების და იმპროვიზირების მსურველების რაოდენობის დადგენის შედეგად, „ჯეო-ბლუზის“ მთლიანი კომპოზიციის სტრუქტურა ამგვარად განვსაზღვრე:

მაგალითი 2.1.10



შესავალი. შესავალი მოცულობით პატარაა, იგი მხოლოდ 4 ტაქტს მოიცავს. მას კონტრალტო ასრულებს და მასში წამყვანი ბიტის რიტმული ნახატის ჩვენება ხდება (იხ. პარტიტურის 1-4 ტტ.).

თემის ორი ქორუსი. თემაზე მუშაობისას გამოვიყენე როგორც ქართული მელოდიური მიმოქცევები, ისე ხალხური „სკეტის“ მარცვლები (მაგ., „აბა დელო, დელო, დელიო-და“ და სხვა) და გურული სიმღერისთვის დამახასიათებელი ერთგვარი მცირე ფორმლაგები (ამგვარ ტექნიკას დ.არაყიშვილი „გურულ პიჩიკატოს“ უწოდებს).

„ჯეო-ბლუზის“ თემის მელოდიის შექმნისას გავითვალისწინე ის ფაქტი, რომ ამერიკული ბლუზის მელოდიების უმრავლესობა კილოს VII საფეხურით ან მაღალი ტონიკით იწყება და დაღმავალი მიმართულებით ვითარდება და გამოვიყენე ეს ხერხი. თემისათვის ქართული ხალხური იერის მისანიჭებლად (და ამერიკული ბლუზისგან განსხვავებით), „ჯეო-ბლუზის“ მელოდია არა ბლუზის კილოს, არამედ Bb-მიქსოლიდიურ კილოს ეყრდნობა, თემა გარეტაქტით იწყება:

მაგალითი 2.1.11

ა-ბა დე-ლო დე-ლო და ა-ბა დე-ლო დე-ლო და ა-ბა დე-ლო დე-ლო და ა-ბა დე-ლო დე-ლო

და ა-ბა დე-ლო დე-ლო და ჰო დე-ლა და ჰო დე-ლა ვო - დი-ლა— ჰო და დე-ლა და

მეორე და მესამე სოპრანოს პარტიები ერთმანეთის პარალელურად ვითარდება და თემის თანხლებას წარმოადგენს, მათი ფრაზები მთავარი თემაში პაუზებს ემთხვევა. თანხლების ამგვარი განლაგება სავსე და შეკრულ მუსიკალურ ფაქტურას ქმნის:

მაგალითი 2.1.12

ა-ბა დე-ლო და ა-ბა დე-ლო და ა-ბა დე-ლო და

ა-ბა დე-ლო და ა-ბა დე-ლო და ა-ბა დე-ლო და

ჰო— ჰო დე-ლო და დე-ლა დე-ლა დე-ლა დე-ლა დე-ლა და

ჰო დე-ლო და დე-ლა დე-ლა დე-ლა დე-ლა დე-ლა და

ალტის პარტია თემის მელოდიის პოლიფონიურ კონტრაპუნქტს წარმოადგენს და სხვა ხმებისგან დამოუკიდებლად ვითარდება:

მაგალითი 2.1.13

ჰო დე-ლი-ო- და— ჰო დე-ლი-ო- და— ჰო დე-ლი-ო- და დე-ლა დე-ლა დე-ლა

და ჰო დე-ლო დე-ლო დე-ლა ვო - დი-ლა— ვო - დი-ლა— ჰო დე-ლა და

თემაში, ისევე, როგორც „ჯეო-ბლუზის“ მთლიან კომპოზიციაში, კონტრალტოს პარტია (ჯაზ-კონტრაბასის ანალოგიურად) დანარჩენ ხმებს ჰარმონიულ საფუძველს უქმნის:

მაგალითი 2.1.14



თემის ქორუსი მეორდება განსხვავებული დაბოლოებით, რომელიც კომპოზიციის მომდევნო, საიმპროვიზაციო ნაწილს ამზადებს: კონტრალტო გადადის ნელი ტემპის სვინგის დრაივზე, ხოლო დანარჩენი ხმები ქმნიან გარდამავალ F7-აკორდს (იხ. პარტიტურის 17 ტ.).

საიმპროვიზაციო ქორუსები. მუსიკალურად საიმპროვიზაციო ქორუსები თანამედროვე ბლუზის ჰარმონიას ეყრდნობა. აქ გამოყენებულია ტემბრული სტილიზაციის ხერხი: თანხლებაში ეს გამოიხატება ბიგბენდის განსხვავებული სასულე ჯგუფების (საყვირები, საქსოფონები, ტრომბონები) სტილიზაციაში, რომელიც ოთხ სხვადასხვაგვარად არანჟირებულ ქორუსს მოიცავს. (იხ. პარტიტურის 18-29 ტტ., 30-41 ტტ., 42-53 ტტ. და 54-65 ტტ.). ეს გადაწყვეტილება გამოწვეულია იმით, რომ თემასთან შედარებით, 6 საიმპროვიზაციო ქორუსის განმავლობაში (სამი სოლისტის ორქორუსიანი იმპროვიზაცია) ერთი და იგივე ფაქტურის თანხლება მოსაბეზრებელი იქნებოდა. ამას გაამძაფრებდა ასევე ის, რომ საიმპროვიზაციო ნაწილის ტემპი ორჯერ უფრო ნელია, ვიდრე თემის ტემპი¹². ყველა იმპროვიზაცია ტრადიციულად ბლუზის კილოს ეყრდნობა.

რაც შეეხება საშემსრულებლო სირთულეებს, ყველაზე დიდი გამოწვევა მე მხვდა წილად. A cappella შესრულების დროს იმპროვიზატორები სათანამხლებო პარტიას, ბუნებრივია, ვერ შეასრულებდნენ, ამიტომაც მე-2 სოპრანოს პარტიის და კონტრალტოს დრაივის შესრულება იმ ქორუსებში, სადაც ისინი იმპროვიზირებენ, მე

¹² ნაწარმოების აუდიო-ჩანაწერში თანხლების მხოლოდ მე-3 და მე-4 ქორუსი ჟღერს (პარტიტურის 42-53 ტტ. და 54-65 ტტ.), რადგანაც 1 და 2 ქორუსებში საშემსრულებლო ხარვეზების მთელმა რიგმა იჩინა თავი, რის გამოც ჩანაწერიდან მათი ამოღება გადაწყვიტეთ.

დამეკისრა, რათა თანხლების ერთიანი ფაქტურის სრულყოფილი ჟღერადობა შემენარჩუნებინა.

CODA. „ჯეო-ბლუზის“ დამაბოლოებელი ნაწილი საკმაოდ ვრცელია და ორ ქორუსს იკავებს (იხ. პარტიტურის 66-90 ტტ.). ამ ნაწილშიც ბიგბენდის სასულე ჯგუფების საშემსრულებლო სტილიზაციაა გამოყენებული და კომპოზიცია ბლუზისთვის დამახასიათებელი ტრადიციული ფრაზით მთავრდება:

მაგალითი 2.1.15

Musical score for five voices (S1, S2, S3, A, Ca) in 4/4 time, key of B-flat major. The lyrics are "პა პა პა უა - ბა - და - პა" followed by a fermata and "fff პა". The score shows the vocal parts with notes and lyrics.

2.1.5 „მგზავრული“

ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორში „მგზავრული“ სიმღერები საკმაოდ გავრცელებული ჟანრია, განსაკუთრებით დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ კი - იმერეთში.

თავდაპირველად ჩემი თემა ხმისა და combo-ანსამბლისთვის დაწერე და მას სხვა ფორმა, უფრო ლირიული ხასიათი ჰქონდა და იგი სხვა სახელსაც ატარებდა. როდესაც ქალთა კვინტეტის რეპერტუარზე ვმუშაობდი და ამ თემის ახალი ვერსიის შექმნა გადავწყვიტე, დადგა თანხლების გაფორმების პრობლემა, რადგანაც პირველ ვერსიაში საკრავიერი თანხლება საკმაოდ მსუყე და შევსებული იყო, გოგონების ხმები კი უფრო მსუბუქ, გამჭვირვალე ფაქტურას ითხოვენ.

თემის საწყისი ტაქტების აკორდებს (Eb Fm | Eb/G Fm/Ab | Eb/G Fm | Eb Bb7) „ვატრიალებდი“, თან მელოდიასაც ვლიდინებდი და ნელ-ნელა გამოიკვეთა რიტმული ნახატი, რომლის ხალხური ფესვები გურული ტრიოს ზედა ხმის სინკოპირებულ ფიგურაციებში შეიძლება იქნას მოძიებული¹³:

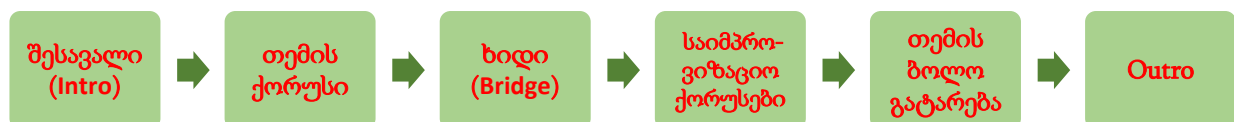
¹³ ამ რიტმულ ნახატს ხშირად იყენებს გ.ყანჩელი

მაგალითი 2.1.16

ეს რიტმული ნახატი, ორიგინალური აქცენტების მეშვეობით, ოთხწილად მეტრს უჩვენებს შემადგენელ მეტრებად ჰყოფს. როგორც მაგალითიდან ჩანს, პირველი რიტმული ფრაზა სამ მეოთხედს მოიცავს, მეორე - ორ მეოთხედს, ხოლო მესამე - კვლავაც სამ მეოთხედს. როდესაც ამ რიტმულ ნახატს მოვარგე თემის ჰარმონია, ამას კონტრალტოს პარტიის ქართული ხალხური სიმღერების ბანისთვის დამახასიათებელი მიმოქცევებიც დავურთე (იხ. პარტ. 1-4 ტტ.), იმდენად საინტერესოდ ჩავთვალე მიღებული შედეგი, რომ ამგვარ რიტმულ ცვალებადობაზე ავაგე მთლიანი კომპოზიცია. სათანადო მარცვლების პოვნის შემდეგ (ტი-რი-რი-რი-რიმ, ტი-რი-რიმ, ტი-რი-რი-რი-რიმ) თანხლებამ დასრულებული, ჩემთვის სასურველი ქართული ხასიათი შეიძინა, ხოლო თემა „მგზავრული“-ს კოლორიტულ სურათად იქცა (იხ. CD 1, Tr. 7).

თავად თემა ჯახსტანდარტების ყველაზე გავრცელებულ ფორმაში ჩავიფიქრე (AABA), მაგრამ ჩვეული 32 ტაქტის ნაცვლად 44 ტაქტი მივიღე. საქმე იმაში გახლავთ, რომ A-ნაწილები 12-ტაქტიანია, ხოლო B-ნაწილი 8 ტაქტს მოიცავს. მინდა ავღნიშნო, რომ შემოქმედებითი პროცესის დროს, თემის ნაწილების ტაქტების რაოდენობისთვის ყურადღება არ მიმიქცევია და ამგვარი „ბლუზური“ სტრუქტურა არ მომიფიქრებია საგანგებოდ. დასაშვებია, რომ იგი ქვეცნობიერების დონეზე ჩამოყალიბდა ჩემს გონებაში, ხოლო შემდგომში თემაში აისახა (იხ. დანართი 1, ცხრ. 10).

„მგზავრულის“ მთლიანი კომპოზიცია კი ასე გამოიყურება:

მაგალითი 2.1.17

მოცემულ მაგალითზე ნაჩვენებია „თემის ბოლო გატარება“ და არა ქორუსი. ეს გამოწვეულია იმით, რომ იმპროვიზაციის შემდეგ თემა მთლიანად არ ჟღერს, იგი B-ნაწილით ბრუნდება, მას მოსდევს ბოლო A-ნაწილი და აუტრო.

შესავალი (Intro). კომპოზიციის შესავალი Bbsus4 - Bb - Ab ჰარმონიაზეა აგებული (Bb-მიქსოლიდიური კილოს I და VII საფეხურები), თემის მთავარი რიტმული რიფი მე-2-მე-3 სოპრანოების და ალტის პარტიაშია ნაჩვენები, ხოლო კონტრალტო ჰარმონიულ საფუძველს უქმნის ნაგებობას (იხ. პარტიტურის 1-4 ტტ.). შესავლის 4 ტაქტიანი წინადადება ორჯერ მეორდება და მხოლოდ დინამიკით განსხვავდება ერთმანეთისგან: პირველად - *mf*, ხოლო მეორედ - *mp*, რითაც ერთგვარი „ექოს“ ეფექტის მიღწევას შევცადე და თემის ძირითადი მელოდიის შესვლა მოვამზადე.

თემის ქორუსი. თემის მელოდია A-ნაწილებში Eb-მიქსოლიდიურ კილოშია. ის თანხლების რიტმულ ნახატს პერიოდულად ერწყმის, მაგრამ მეტწილად უფრო სადა და მარტივია:

მაგალითი 2.1.18

7 *mp* ტი-რი-რი-რი რი - რა რა - ვო-რი - რა რივ-რივ-რი - რო - და *mf* ტი-რი-რი-რი-რი - რა რა - ვო-რი - რა

რივ-რივ-რი - რო - და ვო-დი-ლა ვო-დი-ლა ა - ბა-დე-ლო დე - ლო დივ-დივ-დი-ლო და

A-ნაწილი ორჯერ მეორდება. A-ნაწილის პირველ და მეორე გატარებებს შორის ჩავრთე მოკლე მელოდიური ფრაზა, რომელიც ანსამბლის ყველა ხმის უნისონით სრულდება და ამ ნაწილებს ერთმანეთთან აკავშირებს:

მაგალითი 2.1.19

Soprano1 *f* ჰეი ვო - დი - ლა

Soprano2 *f* ჰეი ვო - დი - ლა

Soprano3 *f* ჰეი ვო - დი - ლა

Alto *f* ჰეი ვო - დი - ლა

Contralto *f* ჰეი ვო - დი - ლა

თემის B-ნაწილი ფაქტურით და განწყობით A-ნაწილებისგან განსხვავდება. აქ, გარდა Ab-მიქსოლიდიურ კილოში გადახრისა, გამოვიყენე ხმების ჰოკეტის პოლიფონიური ტექნიკა, რაც A-ნაწილების „მოტორული“ რიტმიკის კონტრასტულია (იხ. პარტიტურის 18-21 ტტ.). ამ ნაწილის ბოლოს ყველა ხმა ერთდება მამოდულირებელ აკროდში (იხ. პარტიტურის 22 ტ.) და გადადის A-ნაწილის ბოლო გატარებაში, რომელიც ზუსტად იმეორებს საწყისი ნაწილების მუსიკალურ მასალას (იხ. პარტიტურის 23-34 ტტ.).

ხიდი (bridge). საიმპროვიზაციო ქორუსებზე გადასასვლელად ავაგე ოთხტაქტიანი „ხიდი“, რომელშიც უნისონური ჟღერადობა ერწყმის ხმებში გაშლილ კვარტკვინტაკორდს, ხოლო ჰარმონიულად შესავალს უახლოვდება (Eb Dbsus4, ანუ კილოს I და VII საფეხურების აკორდები).

საიმპროვიზაციო ქორუსები. საიმპროვიზაციო ქორუსში დავტოვე თემისთვის დამახასიათებელი რიტმული რიფი, მაგრამ მისი მეტრული აქცენტები ამგვარად შევცვალე ($3/8 + 3/8 + 2/8$):

მაგალითი 2.1.20



გარდა იმისა, რომ ამ რიტმულმა რიფმა კონტრალტოს პარტიაში გადაინაცვლა, მეოთხედებიდან მერვედებზე გადასვლა ტემპის აჩქარების ილუზიას ქმნის.

დანარჩენი ხმების პარტიებიც ამგვარი მეტრული აქცენტების ხაზგასმას ემსახურება. მათ ერთმანეთისგან განსხვავებული მელოდიური ხაზები გააჩნიათ (იხ. პარტიტურის 39-55 ტტ.).

ფორმის თვალსაზრისით, საიმპროვიზაციო ქორუსებში შენარჩუნებულია „ბლუზის“ სტრუქტურა. თითო ქორუსი 28 ტაქტს მოიცავს, სადაც ორი 12 ტაქტიანი ნაგებობაა (იხ. პარტიტურის 39-51 ტტ.) გამეორებული, ხოლო დაბოლოებისთვის მიმატებულია 4 ტაქტი, რათა აღინიშნოს საიმპროვიზაციო ქორუსის დამთავრება.. საიმპროვიზაციო ქორუსის ამ დამაბოლოებელ ნაგებობაში ყველა ხმის რიტმული აქტივობა თანმიმდევრულად ძლიერდება:

მაგალითი 2.1.21

Soprano1
დამ დამ და და დამ დამ დამ და დამ დამ დამ დამ დამ და დამ დამ

Soprano2
დამ დამ და და დამ დამ დამ და დამ დამ დამ დამ დამ და დამ დამ

Soprano3
დამ დამ და და დამ დამ დამ და დამ დამ დამ დამ დამ და დამ დამ

Contralto
დამ დამ დამ დამ დამ დამ და დამ დამ დამ დამ დამ დამ და და დამ დამ დამ დამ დამ დამ და დამ დამ

საიმპროვიზაციო ქორუსის ჰარმონიაში გამოვიყენე ის ძირითადი აკორდები, რომლებსაც თემაში ჰქონდა ადგილი, მაგრამ ბრუნვები თემისგან განსხვავდება (იხ. დანართი 1, ხცრ. 11).

თავად თემის და საიმპროვიზაციო ქორუსის მასალა იმდენად ქართულისთვის სახასიათო ხმოვანებით გამოირჩევა, რომ ტრადიციული დასავლური სტილის იმპროვიზაცია უცხო იქნებოდა საერთო მხატვრული ჩანაფიქრისათვის. ამიტომ, იმპროვიზატორები, შემღებისდაგვარად, ქართულთან მიახლოებულ ინტონაციებს და საარტიკულაციო მარცვლები იყენებენ. ჩემი აზრით, საიმპროვიზაციო მონაკვეთების ამგვარი გაფორმებით გაძლიერდა კომპოზიციის „ეთნო“-საწყისი.

ამ კომპოზიციაში იმპროვიზირებენ თანმიმდევრულად ალტი, მესამე სოპრანო და კონტრალტო. ჩემი საშემსრულებლო დატვირთვა კი, მსგავსად „ჯეო-ბლუზის“, ამ ხმების სათანამხლებო პარტიების შესრულება გახლავთ მაშინ, როდესაც ისინი იმპროვიზირებენ. მინდა ავღნიშნო, რომ ეს საკმაოდ სერიოზული საშემსრულებლო ამოცანაა, რადგანაც, გარდა წმინდა მუსიკალურ-ტექნიკური სირთულეებისა, ფართე სასიმღერო დიაპაზონსაც ითხოვს.

თემის ბოლო გატარება. ბოლო საიმპროვიზაციო ქორუსის დამამთავრებელი პაუზის შემდეგ „მგზავრულის“ თემა ხალისიანი B-ნაწილით ბრუნდება, ხოლო მას მოსდევს A-ნაწილის საბოლოო გატარება. ორივე მუსიკალური მონაკვეთი თემის პირველი გატარების იდენტურია.

აუტრო(Outro). აუტრო ავაგე საიმპროვიზაციო ქორუსზე გარდამავალი „ხიდის“ მასალაზე, მაგრამ მას სამტაქტიანი დაუსრულებელი სახე მივეცი (იხ. პარტიტურის 107-109 ტტ.), რადგანაც „მოგზაურობა“ კიდევ შეიძლება გაგრძელდეს.

2.2. კომპოზიციები ხმისა და combo-ანსამბლისთვის

(Combo-ანსამბლის შემადგენლობა: ფორტეპიანო, ბას-გიტარა, დასარტყამი საკრავები, პერკუსია, 1 და 2 კლავიშიანი სინთეზატორი, ალტ-საქსოფონი, ტენორ-საქსოფონი; კომპოზიციაში “Take The A_Trance” დამატებულია კიდევ 2 ტენორ-საქსოფონი)

ამ შემადგენლობისთვის შექმნილ ზოგიერთ კომპოზიციას გააჩნია ვერბალური ტექსტი. ყველა ტექსტი ჩემს მიერაა დაწერილი.

2.2.1 „ექო“ (კენი გარეტის სტილში)

იმ ჯაზმენ-მუსიკოსთა შორის, რომლების თაყვანისმცემელიც ვარ, შესანიშნავ ამერიკელ საქსოფონისტს კენი გარეტს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია. განსაკუთრებით მისი ადრინდელი ნამუშევრები მომწონს, ხოლო 1990-ანი წლების ალბომები - ჩემი შემოქმედების შთაგონების მუდმივი წყაროა.

კენი გარეტის 1992 წლის ალბომი „Black Hope“ ჩემთვის საინტერესოა პირველ რიგში კომპოზიციების რიტმული და მოდალური გადაწყვეტის მრავალფეროვნებით. ამ ალბომში შემავალი ნაწარმოებებიდან ერთ-ერთის - „2 Step“-ის თანხლების რიტმული ნახატი ყოველთვის ჩემში განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებდა. საბოლოოდ გადავწყვიტე ეთნოჯაზის სტილში შემექმნა თემა და მასში გამომეყენებინა გარეტის ამ ნაწარმოების რიტმი და კომპოზიციის წყობა.

სანამ უშუალოდ ჩემი კომპოზიციის განხილვაზე გადავალ, ორიოდ სიტყვით გარეტის ზემონახსენები თემის შესახებ მინდა ვისაუბრო და ავხსნა, თუ რატომ აღმოჩნდა ის ჩემთვის შემოქმედებითად ესოდენ მიმზიდველი.

თანხლების რიტმი სამი განსხვავებული ნახატისგან შედგება - ერთი მიჰყავს ბას-გიტარას, მეორე - კლავიშიან სინთეზატორს, ხოლო მესამე - დასარტყამების ძირითადი ფორ ბიტია, რომელიც ბოსა-ნოვას ელემენტებითაა გაფერადებული (ე.წ. ბიტ-ბოსა). საკუთარი თემის შექმნის დროს განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციე ბას-გიტარისა და სინთეზატორის რიტმულ ნახატებს:

მაგალითი 2.2.1



ცალ-ცალკე შესრულებული ეს ორი რიტმული ნახატი, ერთი შეხედვით, არც ისე რთული და უჩვეულოა. მაგრამ, როდესაც ისინი ერთმანეთთან და დასარტყამების პარტიასთან კომპლექსში სრულდება, ჟღერადობას განსაკუთრებულად დახვეწილი, მსუბუქი ხასიათი ენიჭება.

გარეტის თემა ჯაზსტანდარტულ ფორმაშია დაწერილი (AABB) და მაჟორ-მინორული მიხრილობების მონაცვლეობაზეა აგებული. მასში A-ნაწილები მეტად ექსპრესიული, ხოლო B-ნაწილები - ლირიკული ხასიათით გამოირჩევიან (იხ. CD 1, Tr. 9).

ჩემი თემისთვისაც ეს ფორმა გამოვიყენე, B-ნაწილსაც მეტი ლირიკულობა მივანიჭე და, რაც მთავარია, ბას-გიტარის და კლავიშიანი სინთეზატორის თანხლების რიტმული კომპლექსი სრულად ჩავრთე კომპოზიციაში. ვინაიდან კენი გარეტის თემის ზოგიერთი სხვა შემოქმედებითი ელემენტებიც გამოვიყენე, რაზედაც მოგვიანებით ვისაუბრებ, ამიტომ ჩავთვალე, რომ თემის დასახელებისას აუცილებელია მისი მოხსენიება და ჩემი თემის სათაურს („ექო“) დავურთე პატარა განმარტება - „კენი გარეტის სტილში“ (იხ. CD 1, Tr. 8).

პირველ რიგში შევარჩიე ჰარმონიული სტრუქტურა, რომელიც საფუძვლად დაედო „ექოს“ თემას. მეტწილად კვარტკვინტაკორდი გამოვიყენე, რომლის კილოებრივი მიხრილობა მკაფიოდ გამოკვეთილი არ არის და მელოდიაში მაჟორულ-მინორული ცვალებადობის კარგ შესაძლებლობებს იძლევა, ხოლო B-ნაწილში ჯაზური აკორდული ბრუნვები ჩავრთე (იხ. დანართი 1, ხცრ. 12).

როგორც ცხრილიდან ჩანს, ორივე A-ნაწილი ჰარმონიის თვალსაზრისით იდენტურია, ხოლო B-ნაწილებს შორის განსხვავება მხოლოდ დამაბოლოებელ 2 ტაქტშია.

ამის შემდეგ ჩამოვყალიბდი ბას-გიტარისა და პირველი სინთეზატორის პარტიებთან მიმართებაში და ჩემს თემაში გარეტისეულმა რიტმულმა კომპლექსმა მუსიკალური ბგერების მეშვეობით ქართული ხასიათი მიიღო:

მაგალითი 2.2.2

The musical score for Example 2.2.2 is presented in two staves. The top staff is for the Keyboard, and the bottom staff is for the Electric Bass. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The Keyboard part features a sequence of chords: Gb(SUS4), Ab(SUS4), Bb(SUS4), Gb(SUS4), Ab(SUS4), and Bb(SUS4). The Electric Bass part consists of a series of eighth and quarter notes, providing a rhythmic foundation for the chords.

„ექოს“ მთლიან კომპოზიციას ასეთი სახე აქვს:

მაგალითი 2.2.3



შესავალი (Intro). შესავალი, მსგავსად კენი გარეტის ხსენებული კომპოზიციისა, 8 ტაქტს მოიცავს, სადაც თემის ძირითად რიტმულ კომპლექსს ბას-გიტარა, სინთეზატორი და დასარტყამი საკრავები ასრულებენ. მაგრამ, პროტოტიპისგან განსხვავებით, დამატებულია ფორტეპიანოს მოკლე ფრაზები, რომლებიც შესავალის ჰარმონიას ეყრდნობა და საერთო ფაქტურის მძლავრ ენერგეტიკას არბილებს.

თემის ქორუსი. თემის ჰარმონია და რიტმული მხარე ზემოთ განვიხილე. ამჟამად ვისაუბრებ მის პოეტურ ტექსტსა და მელოდიაზე.

მაგალითი 2.2.4

A ჰე, ო დელო და, მივალ მივიმდერი, ო-დელო-და,

აბა დელო-დელო-დელო და, შორს გაისმის ჩემი სიმღერა!

A ჰე, ო დელო და, ნელა-ნელა ბილიკს მივყვები თან,

აბა დელო-დელო-დელო და, ისევ შენთან მომიყვანოს გზამ.

B ეს ბარი და მთა შენია, ჩემია, მზე გვეალერსება!

B ეს უძირო ცა ოცნების ფერია და გულს ემღერება!

თემის მელოდია Bb-მიქსოლიდიურ კილოს ეფუძნება, მისი A-ნაწილები ოთხი ოთხტაქტიანი მუსიკალური ფრაზისგან შედგება და სამ ხმაში სრულდება (იხ. პარტიტურის 9-40 ტტ). ექოს ეფექტის შესაქმნელად გამოვიყენე ხმების ე.წ. „სტრეტა“ (stretta), რომლის დროსაც იდენტური მუსიკალური მასალა ტაქტის წილობრივი გადაწევით ირთვება ფაქტურაში. თანამედროვე კომპიუტერული შესაძლებლობების მეშვეობით ამგვარი გადაწევების გაკეთება ძალზედ ადვილია, მაგრამ ერთხელ ნამღერი მელოდიის სტრუქტული გადაწევით მუსიკა ერთგვარ „მექანიკურობას“ იძენს, რისი წინააღმდეგიც ვარ ყოველთვის. ამიტომაც, „ექოს“ სამივე ხმა ცალ-ცალკე ჩავწერე და მათი ერთობლიობა ბუნებრივად ჟღერს. სამივე სტრუქტულად შესული ხმა

ერთმანეთს ხან პარალელურ სამხმოვანებებში, ხან სხვადასხვა ინტერვალებში ერწყმის, რითაც ერთგვარი პოლიფონიო-პოლირიტმული ეფექტი იქმნება.

ამ კომპოზიციის ჩაწერის დროს ერთ-ერთი კომპიუტერული შესაძლებლობა გამოვიყენეთ - ე.წ. „auto tune“-ეფექტი, რომლითაც ჩემი ხმა დამუშავდა. ამ ელექტრონული ეფექტის გამოყენების დროს მომღერლის წინაშე საკმაოდ რთული ამოცანა დგება - უშუალოდ ჩაწერის პროცესში დაუშვებელია ხმის ბუნებრივი ვიბრატოს გამოყენება, რადგანაც ვიბრირებული ხმის ამ ეფექტით დამუშავება ბგერის დამახინჯებას იწვევს. ხოლო მომღერლის არავიბრირებული და ხსენებული ეფექტით დამუშავებული ხმა, ნამდერს განსაკუთრებულ გამჭვირვალობას და ოდნავ „ცივ“ ჰაეროვნებას ანიჭებს, რაც „ექოს“ მხატვრული ჩანაფიქრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია.

B-ნაწილებში სამფრაზიანი მელოდია ორჯერ მეორდება, სადაც პირველი და მეორე ფრაზა მი-ბემოლ-მაჟორსა და სოლ-მინორში ვითარდება, ხოლო ბოლო, მესამე ფრაზა - G-ფრიგიულ კილოში იხრება (იხ. პარტიტურის 41-54 ტტ.). აღსანიშნავია, რომ B-ნაწილებში „auto tune“-ეფექტი მოხსნილია, ამიტომაც მუსიკა უფრო თბილი და ლირიულია.

ასევე აღსანიშნავია, რომ თემის A-ნაწილებში ვოკალის მელოდიის ფრაზებს შორის პაუზები შევსებულია ფლეიტის ჟღერადობაზე დაყენებული მე-2 კლავიშიანი სინთეზატორის მოტივებით, ხოლო B-ნაწილს, ჰარმონიულ ბადეზე დაყრდნობით, იმპროვიზირებულად აფორმებენ ალტ-საქსოფონი და ფორტეპიანო.

ხიდი (bridge). მსგავსად კენი გარეტის კომპოზიციისა, საიმპროვიზაციო ქორუსს წინ 8 ტაქტიანი ხიდი უძღვის, რომელშიც შესავალის მასალაა გამოყენებული. ხიდს იმპროვიზირებული ფრაზებით ტენორ-საქსოფონი აფორმებს.

საიმპროვიზაციო ქორუსი. ვინაიდან „ექოს“ თემის ქორუსი საკმაოდ ვრცელია, საიმპროვიზაციოდ გამოვიყენეთ მხოლოდ ერთი ქორუსი, რომლის ფორმა და ჰარმონიული ბადე თემის ქორუსის იდენტურია.

A-ნაწილებში ფლეიტის ჟღერადობაზე დაყენებული მეორე სინთეზატორი იმპროვიზირებს. მისი იმპროვიზაციები ერთდროულად მსუბუქი და რიტმულად საკმაოდ დატვირთულია.

B-ნაწილებს კი ალტ-საქსოფონის დახვეწილი მელოდიზმით განმსჭვალული, ვნებიანი იმპროვიზაცია ავსებს.

თემის ბოლო გატარება. საიმპროვიზაციო ქორუსის შემდეგ სრულდება მხოლოდ თემის მეორე A-ნაწილი, რომელიც საწყისი ქორუსის ამ ნაწილის მელოდიურ-ჰარმონიულად და არანჟირების თვალსაზრისით იდენტურია. მაგრამ, თემის საწყის ჩვენებისგან განსხვავებით, მელოდია ერთ ხმაში ჟღერს და მას ორივე საქსოფონი ჰარმონიის ხაზგამსმელი მდორე რიფებით ავსებს. კომპოზიციის ამ მონაკვეთში ხმას ისევ „auto tune“-ეფექტი ადევს და ასე გრძელდება ნაწარმოების ბოლომდე. თემის ეს ნაწილი მშვიდად და ორგანულად დამაბოლოებელ ნაგებობაში გადადის.

Outro. „ექოს“ საკმაოდ ხანგრძლივი აუტრო გააჩნია. ვინაიდან კომპოზიციაში საიმპროვიზაციოდ ერთი ქორუსი იყო გამოყოფილი, იმპროვიზირება მხოლოდ ორ საკრავს დაეკისრა. ამიტომაც, ანსამბლის წევრების გადაწყვეტილებით, აუტროში, რომელიც შესავალის და ხიდის ჰარმონიულ მასალას ეყრდნობა, იმპროვიზირებს როგორც ვოკალისტი, ისე ანსამბლის ის წევრებიც, რომლებიც ძირითადი რიტმულ-ჰარმონიული მასალის შესრულებით არ არიან დაკავებულნი.

ამგვარი ერთობლივი იმპროვიზირება განსაკუთრებული საშემსრულებლო გამოწვევა გახლავთ. შემსრულებელი იმპროვიზირების დროს, გარდა ჰარმონიის მოსმენისა, ასევე სხვა შემსრულებლების იმპროვიზაციებს უნდა უსმენდეს და მას საკუთარი ფრაზირება მიუსადაგოს. ეს ხერხი შემსრულებლისთვის ერთდროულად საინტერესო და რთულიცაა, რადგანაც ჰარმონიის, ფაქტურის, მოდალური ნაგებობების კარგ ცოდნას ითხოვს. პირადად მე, იმპროვიზირებისას, ასევე თემის პოეტური ტექსტის სხვადასხვა ფრაზები გამოვიყენე, რომლებსაც განსხვავებული რიტმო-მელოდიური მინამღერები მოვარგე.

თუ კენი გარეტის კომპოზიცია ჟღერადობის ნელ-ნელა გაქრობით (fade out) მთავრდება, „ექოს“ დასრულება საკრავების თანმიმდევრული „გათიშვით“ გადაწყვეტე: თავიდან ჩერდება ფორტეპიანო, შემდეგ - ალტ-საქსოფონი, ტენორ-საქსოფონი, ბას-გიტარა, მე-2 სინთეზატორი, პირველი სინთეზატორი და ბოლო ბგერაზე რჩება მხოლოდ ვოკალი.

2.2.2 „ჯორჯია“

როდესაც ამ თემაზე ვმუშაობდი, დიდი სურვილი მქონდა შემექმნა ისეთი მელოდია, ისეთი ჰარმონიული თანხლებით და სტილური ელემენტებით, რომელიც თითოეული ქართველისთვის გასაგები, ახლობელი და ადვილად დასამახსოვრებელი იქნებოდა.

თავდაპირველად ამ ეთნოჯაზის მიმართულების თემის ჰარმონიული საფუძვლის ძიება დავიწყე და ყურადღება სეკუნდური წყობის აკორდზე შევაჩერე - კვარტკვინტაკორდზე, რომელიც ტიპურია ქართული ხალხური ჰარმონიისთვის, და სეკუნდკვინტაკორდზე, რომელიც ძალზედ იშვიათად, მაგრამ გვხვდება ქართულ აკორდიკაში. გარდა ამისა, ორივე - ჯაზში გამოყენებადი აკორდების რიცხვს მიეკუთვნება (...sus4 და ...sus2). ამ ორ აკორდს სხვადასხვა განლაგებით რომ ვაჟღერებდი, ერთ მომენტში მათ შორის მაჟორული სამხმოვანება ჩავრთე და გამოიკვეთა ჩემი თემის ჰარმონიული რიფი, რომელსაც ქართულისთვის დამახასიათებელი ჟღერადობა გააჩნია:

მაგალითი 2.2.5



შემდეგ ეს ჰარმონიული ბრუნვა ნახევარი ტონით ავწიე და თემის შესავალი თავისთავად ჩამოყალიბდა.

შემდეგ კვლავ ქართულ აკორდიკას მივმართე, ქართული სამხმიანობისთვის დამახასიათებელი მიმოქცევებიც გავიხსენე და უშუალოდ თემის თანხლები ჰარმონიაც მივიღე:

მაგალითი 2.2.6



თემის დაბოლოებისთვის გამოვიყენე 1 სახის ქართული კადანსი VI-VII-I, რომელსაც Dbsus4-დან სეკვენციურად Bbsus4-მდე მივყავართ.

რა თქმა უნდა, ამისთანა მკაფიოდ ქართული თანხლებით, მელოდიასაც გამოკვეთილად ქართული ელფერი უნდა ჰქონოდა, რაც მელოდიის 1 და 2 ფრაზების დამაბოლოებელი მეთექვსმეტედების ინტონაციაში აისახა:

მაგალითი 2.2.7



თემის მელოდია Bb-ეოლიურ კილოშია, მისი ფორმა ბლუზის ფორმას უახლოვდება, რადგანაც იგი სამი ოთხტაქტიანი ფრაზისგან შედგება, მაგრამ ბოლო ფრაზას ერთი ტაქტი მიემატა ზემოხსენებული ჰარმონიული რიფის ხარჯზე (Bbsus4 – Bb – Bbsus2 – Bb). ამიტომაც, თემას უჩვეულო, 13-ტაქტიანი ქორუსი გააჩნია.

საინტერესოა, რომ თემის ჰარმონია აშკარად მაჟორული მიხრილობისაა, ხოლო მელოდია - ეოლიური კილოს მატარებელი. თემის ამ ორ ელემენტს შორის ამგვარი მაჟორ-მინორული დაპირისპირება არა მხოლოდ არ უშლის ერთმანეთს, არამედ „ჯორჯიას“ ერთ-ერთი დამახასიათებელი თავისებურებაა (იხ. CD 1, Tr. 10).

ვინაიდან თემის ქორუსი მოცულობით საკმაოდ მცირეა, „ჯორჯიას“ კომპოზიცია ამგვარად ავაგე:

მაგალითი 2.2.8



ასევე უნდა ავღნიშნო, რომ ჩემი სურვილი, ეს კომპოზიცია ძალზედ დემოკრატიული და მსმენელისთვის მისაღები ყოფილიყო, გამოიხატა ასევე სტილის შერჩევაში. რამდენიმე სტილური ვარიანტის განხილვის შემდეგ შევჩერდი თანამედროვე საცეკვაო ე.წ. „dance“-სტილზე, რომელიც საკმაოდ სწრაფ ტემსა და დასარტყამების დამახასიათებელ რიტმულ რიფებს გულისხმობს.

შესავალი. კომპოზიცია იწყება გიტარის სახასიათო რიფით, რომელიც ძირითადი ჰარმონიული რიფის ორ აკორდზეა აგებული (Bbsus4 – Bbsus2). შემდეგ მთლიანი ანსამბლი ასრულებს ზემოხსენებულ ჰარმონიულ რიფს, რომლის ფონზე ფლეიტის ჟღერადობაზე დაყენებული პირველი სინთეზატორი მელოდიურ მოტივებს ასრულებს (იხ. პარტ. 1-12 ტტ.).

თემის ორი ქორუსი. როგორც უკვე ითქვა, თემის ქორუსი მოცულობით მცირეა, ამიტომაც იგი ორჯერ გავატარეთ. განსხვავება ამ გატარებებს შორის მხოლოდ თანხლებაშია: პირველ ქორუსში თემის მელოდია ფლეიტის მელოდიური რიფებითაა გაფორმებული, ხოლო მეორე ქორუსში თანხლების ფაქტურას კიდევ ალტ- და ტენორ-საქსოფონების მელოდიური რიფი ემატება.

აღსანიშნავია, რომ ზემოხსენებული ქართული კადანსი, რომელიც როგორც ჰარმონიაში, ისე მელოდიაშია ხაზგასმული, ასევე ბას-გიტარის პარტიით გავაძლიერე (იხ. პარტიტურის 21-24 და 34-37 ტტ.).

2 საიმპროვიზაციო ქორუსი. საიმპროვიზაციო ქორუსი დაპირისპირების მოდულაციით აღინიშნება (Bb-A), მისი ჰარმონია მაქსიმალურად გავამარტივე, თუმცა თემის ჰარმონიიდან დავტოვე ქართული კადანსი, რომელიც ყველა საიმპროვიზაციო ქორუსის დაბოლოებას წარმოადგენს. მას, ასევე, 2-ტაქტიანი ძირითადი ჰარმონიული რიფი აგვირგვინებს, როგორც თემის ერთგვარი შეხსენება (იხ. დანართი 1, ხცრ. 13)

საიმპროვიზაციო ქორუსის A13 აკორდით დაწყებას, გარდა ემოციური დატვირთვისა (გვაგონებს შესავლის მასალას), ასევე საინტერესო აკუსტიკური ეფექტიც გააჩნია, რადგანაც ქართული კადანსით განმტკიცებული Bb ტონიკის შემდეგ ნახევარი ტონით დაბლა აღებული ჰარმონია ახლებურად ჟღერს.

პირველ იმპროვიზაციას ფორტეპიანო ასრულებს ჰარმონიის საფუძველზე. როგორც შემდგომში ჩემმა კოლეგა-პიანისტმა ამიხსნა, იმპროვიზირებისას ცდილობდა ისეთი მელოდიო-რიტმული ფრაზირება გამოეყენებინა, რომელიც გლუვი ჯახის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, შესანიშნავი ბრიტანული ჯგუფის „Shakatak“-ის იმპროვიზაციებს ახასიათებს. მე ეს სტილიზაცია იმდენად მომეწონა, რომ ამას შემოქმედებითად გამოვეხმაურე და, ფორტეპიანოს იმპროვიზაციას ბექ-ვოკალის კვარტეტი დავამატე, რითაც კიდევ უფრო გავაღრმავე „Shakatak“-თან კავშირები (იხ. პარტიტურის 40-53 ტტ.).

მეორე იმპროვიზაციას ტენორ-საქსოფონი ასრულებს ჰარმონიული ბადის საფუძველზე. მის იმპროვიზაციას უდიდესი მელოდიო-რიტმული ექსპრესია ახასიათებს და იგი ფორტეპიანოს დასავლური სტილის გლუვი იმპროვიზაციისგან საკმაოდ განსხვავდება. საქსოფონის იმპროვიზაცია მოდალურად მეტად რთულია და ინტონაციურად უფრო „ქართულია“.

თემის ბოლო 2 ქორუსი. ვინაიდან სტილი, ჰარმონიული მრავალფეროვნება და დახვეწილი იმპროვიზაციები კომპოზიციას საკმაოდ ართულებს, თემის დაბრუნება, ჩემი აზრით, სრულიად განსხვავებული უნდა ყოფილიყო. ამიტომაც გადავწყვიტე იმპროვიზაციების შემდეგ თემა ამეჟღერებინა ჩვეული თანხლების გარეშე, მხოლოდ დასარტყამების ფონზე. მაგრამ, ფორტეპიანოს იმპროვიზაციის დროს შეყვანილმა ბექ-ვოკალმა მომცა შესაძლებლობა კვლავაც გამომეყენებინა იგი, რათა კომპოზიციის ფორმა გამემდიერებინა.

რა თქმა უნდა, ბექ-ვოკალის ნაგებობა არა დასავლური სტილის, როგორც ეს ფორტეპიანოს იმპროვიზაციის დროს მოხდა, არამედ ქართული ხასიათის უნდა ყოფილიყო:

მაგალითი 2.2.9

დივ - დივ - დივ - დივ - დივ - დივ - დი - ლო, დივ - დივ - დივ - დივ - დი - ლო და,

დივ - დივ - დივ - დივ - დივ - დივ - დი - ლო, დივ - დივ - დივ - დივ - დი - ლო და,

დივ - დივ - დივ - დივ - დივ - დივ - დი - ლო, დივ - დივ - დივ - დივ - დი - ლო და,

დივ - დივ - დივ - დივ - დივ - დივ - დი - ლო, დივ - დივ - დივ - დივ - დი - ლო და,

ეს მელოდიო-რიტმული რიფიც, მსგავსად ძირითადი ჰარმონიული რიფისა, მაჟორ-მინორის მონაცვლეობითაა აღნიშნული, და კარგად ერწყმის თემის მელოდიას.

მეორე, დამაბოლოებელი ქორუსი კი ანსამბლის მთლიანი შემადგენლობით სრულდება (ე.წ. tutti), სადაც ყველა საკრავი ასრულებს თემის მეორე ქორუსში მოცემულ რიფებს (იხ. პარტიტურის 94-107 ტტ.).

კომპოზიციის ბოლოში ვოკალური პარტია გავაძლიერე ხმების გასამმაგებით, თითოეული პარტია ცალკეა ჩაწერილი, ამიტომაც თემის მელოდია „სუნთქავს“ და მძლავრად ჟღერს. ეს ქორუსი აღმავალი ექსპრესიით სრულდება და მთლიან კომპოზიცია ეფექტურად აგვირგვინებს.

2.2.3 „მზეს მოეფარა ღრუბელი“

ეთნოჯაზის სტილის ამ თემის შექმნის შთაგონების წყაროდ ჩემი პატარა მძისჭილები ნახატები მომევიწინა, ამიტომაც მიწოდდა ეს თემა ძალზედ მშვიდი, ნათელი და ბავშვით გულუბრყვილო ხასიათის ყოფილიყო (იხ. CD 1, Tr. 11).

ფორტეპიანოსთან მიმჯდარი, სხვადასხვა აკორდულ თანმიმდევრობებს ვუკრავდი, ვეძებდი საბავშვო ნახატების თემატიკის გამომხატველ შერწყმებს, ხან ქართულ ტრადიციულ აკორდიკას შევურევდი, ხანაც ჯაზურს. მერე განსხვავებულ ფაქტურებს ვსინჯავდი. თანდათანობით ჩამოყალიბდა ის თანხლება, რომელიც ჩემს ჩანაფიქრს თითქოს საუკეთესოდ ასახავდა:

მაგალითი 2.2.10



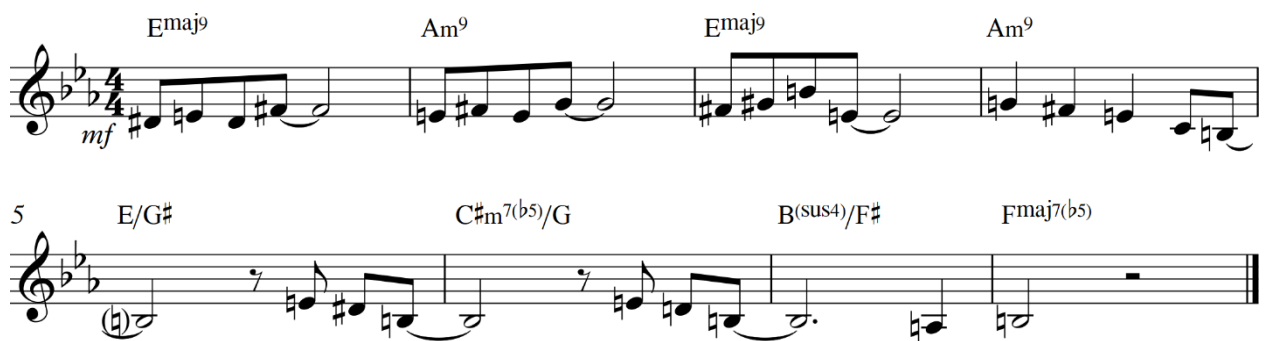
როგორც მაგალითიდან ჩანს, ამ ნაგებობის ჰარმონიას ერთდროულად ქართული ტრადიციული და ჯაზური საფუძველი აქვს: პირველ ტაქტში მარჯვენა ხელში F-კვარტკვინტაკორდის ბგერებია გამოყენებული, ხოლო მარცხენა ხელის პატარა სეპტიმა მას ჯაზურ Bb9(omit3) აკორდად გარდაქმნის; მეორე ტაქტში კი Bb-კვარტკვინტაკორდის ბგერები ჟღერს, ხოლო მარცხენა ხელის დიდი სექსტის მეშვეობით მას ჯაზური ელფერი ენიჭება და იქმნება Bbsus4(add13) აკორდი.

ამ ბრუნვას ვატრიალებდი, სხვადასხვა მინამღერებსაც ვურთავდი, საბოლოოდ საკმაოდ მარტივი, ნათელი და ნატიფი მელოდია გამოიკვეთა:

მაგალითი 2.2.11

ეს მელოდია, ფაქტიურად, ჯაზსტანდარტული AA^1BA^1 ფორმის A და A^1 ნაწილებს წარმოადგენს, რომლებსაც განსხვავებული დაბოლოება გააჩნიათ. ამ ნაწილების საფუძველი Eb-მიქსოლიდიური კილოა, რომელიც დამაბოლოებელ ტაქტებში (7-8 ტტ. და 15-16 ტტ.) Eb-ეოლიურში იხრება.

B-ნაწილი მელოდიურად და კილო-ჰარმონიულად კონტრასტულია:

მაგალითი 2.2.12

B-ნაწილი ჰარმონიის თვალსაზრისით უფრო ჯაზურია, მისი აკორდული ბრუნვები საკმაოდ რთულია, ხოლო მელოდიური ფრაზირება A-ნაწილების მდორე ფრაზირებასთან შედარებით მღელვარე და წყვეტილია.

საბოლოოდ ძალზედ განსხვავებული თემა შეიქმნა, რომლის ჰარმონიული ბადეც ასე გამოიყურება (იხ. დანართი 1, ცხრ. 14).

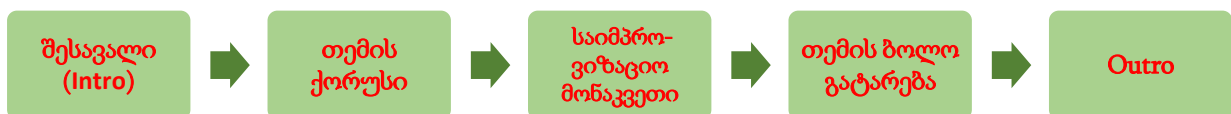
თემის ტონალური ცენტრი Eb-ბერაა. როგორც ცხრილიდან ჩანს, A-ნაწილების ჰარმონია მკაფიოდ Bb-ბერის, ანუ დომინანტის საორდანო პუნქტს შეიცავს, რასაც მუსიკალური ნაგებობის სტაბილურობაში (საორდანო პუნქტი) ერთგვარი დამაბულობა (დომინანტა) შემოაქვს.

თემის პოეტურ ტექსტსაც მარტივი და მშვიდი სიუჟეტური ხაზი აქვს, რომლის შექმნისას ვცდილობდი ბავშვის ენაზე მესაუბრა და გარკვეული განწყობა აღმეწერა:

მაგალითი 2.2.13

- A მზეს მოეფარა ღრუბელი, თითქოს ლამპარი ქრება,
და საიდუმლო დუმილით ბუნება ივსება.
- A' მალე წვიმაც იწკარუნებს, ფოთლებზე ამღერდება,
შესაფერისი განწყობა შენც დაგეუფლება.
- B უეცრად მზე სხივს გაისვრის და განდევნის ღრუბლებს ზეციდან,
აანთებს ცისარტყელას ჭრელს...
- A' და ისევ დაგიბრუნდება სიმშვიდე და ღიმილი,
და სიხარული აგავსებს გასხივოსნებულს.

ვინაიდან თემა საკმაოდ ნელ ტემპში ვითარდება, ამიტომ 32-ტაქტიანი ქორუსი დროში საკმაოდ გაშლილია. აქედან გამომდინარე, „მზეს მოეფარა ღრუბელი“-ს მთლიანი კომპოზიციის წყობა ასე გადავწყვიტე:

მაგალითი 2.2.14

შესავალი. ამ კომპოზიციას 4-ტაქტიანი შესავალი გააჩნია, რომელსაც მხოლოდ ფორტეპიანო ასრულებს (ჩანაწერში ფორტეპიანოზე მე ვუკრავ). შესავალში თემის A-ნაწილების თანხლების ძირითადი რიფია მოცემული (იხ. პარტიტურის 1-4 ტტ.).

თემის ქორუსი. მხატვრული ჩანაფიქრის თანახმად, მუსიკალურ-ტემბრალური პალიტრა გამჭვირვალე და ლაღი უნდა ყოფილიყო.

ამიტომაც თემის ქორუსის ყველა A-ნაწილში დასარტყამი საკრავების ტრადიციული კრებული პერკუსიის, ფორტეპიანოს და ორივე კლავიშიანი სინთეზატორის (ერთ სინთეზატორს მდორე ჰარმონიული ფონი მიჰყავს, ხოლო მეორე - ვიოლინოს ჟღერადობაზეა დაყენებული და მოკლე თანმხლები ფრაზების მეშვეობით ვოკალურ პარტიას ავსებს) ჟღერადობით შეცვალე (იხ. პარტიტურის 5-20 ტტ.). ასევე უნდა ავღნიშნო, რომ ამ ნაწილებში ვოკალი ისევ „auto tune“-ეფექტით არის გაფერადებული.

B-ნაწილი არა მხოლოდ მელოდიო-ჰარმონიულადაა განსხვავებული, არამედ იმიტაც, რომ აქ ანსამბლის მთლიანი შემადგენლობა ირთვება ფაქტურაში - ბას-გიტარა, გიტარა და, რაც მთავარია, დასარტყამი საკრავები, რომლებსაც გამოკვეთილად ჯაზ-როკის სტილის ფორ ბიტი მიჰყავს (იხ. პარტიტურის 21-28 ტტ.).

ბოლო A-ნაწილშიც (იხ. პარტიტურის 29-36 ტტ.) და მთლიანი კომპოზიციის ბოლომდე ანსამბლის სრული შემადგენლობა შენარჩუნებულია, მაგრამ დასარტყამი, პრაქტიკულად, მხოლოდ თეფშზე წილებს აღნიშნავს, რაც ამ ნაწილის მსუბუქ განწყობილებას ხელს უწყობს.

საიმპროვიზაციო მონაკვეთი. კომპოზიციის ამ ნაწილს „მონაკვეთი“ დავარქვი, რადგანაც ალტ-საქსოფონის იმპროვიზაცია მხოლოდ A და A' ნაწილებს იკავებს და ჰარმონიულად ზუსტად თემის ქორუსს ეყრდნობა.

მინდა კიდევ ერთხელ ავღნიშნო, რომ ანსამბლის წევრებთან თემის შინაარსობრივ-მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებაში სრულ თანხმობას მივაღწიე. იმპროვიზატორმა (საქსოფონი) გამოიყენა საინტერესო და ამ თემისთვის ადეკვატური ხერხი, რომლის დროსაც დომინანტის (Bb) საორღანო პუნქტის ფონზე ყველა იმპროვიზირებულ ფრაზას ტონიკაზე (Eb) ასრულებს და Eb-მიქსოლიდიურ კილოს არ სცილდება, რის გამოც საქსოფონის იმპროვიზაცია ნათელი, გამჭვირვალე და გულუბრყვილოა.

თემის ბოლო გატარება. თემა ექსპრესიული B-ნაწილით ბრუნდება, ხოლო ბოლო A'-ნაწილი კვლავ სიმშვიდეს ამკვიდრებს (იხ. პარტიტურის 53-68 ტტ.).

Outro. კომპოზიციას საკმაოდ ვრცელი დამაბოლოებელი მონაკვეთი გააჩნია, რომელსაც, პორტფოლიოში წარმოდგენილ სხვა კომპოზიციებთან შედარებით, არასტანდარტულია.

აუტრო თემის პირველი A-ნაწილის სრული გატარებით იწყება (იხ. პარტიტურის 69-76 ტტ.), ხოლო ამის შემდეგ, Bb9 – Bbsus4(add13) აკორდული ბრუნვის ფონზე ალტ-საქსოფონის, ვიოლინოს და ვოკალისტის (თემის პოეტური ტექსტის გამოყენებით) ერთობლივი იმპროვიზაციებით გრძელდება (იხ. პარტიტურის 77-84 ტტ.). „მზეს მოეფარა ღრუბელი“ „fade out“-ით მთავრდება.

2.2.4 „Take The A-Trance“

ამ კომპოზიციის საფუძვლად გამოყენებული ორიგინალური თემა ჩემს მეგობარს, თბილისელ მუსიკოსს, ჯაზმენ-პიანისტს დავით დემუროვს ეკუთვნის. როდესაც მან ეს თემა მაჩვენა, შევიგრძენი მისი უნიკალობა და წარმოვიდგინე, თუ რაოდენ საინტერესო იქნებოდა მისი არანჟირება. თავად ავტორმა თემას „The A-Trance“ დაარქვა, მე კი, არანჟირების დასრულების შემდეგ, შევთავაზე „Take The A-Trance“ სახელწოდება, დიუკ ელინგტონის ცნობილი ჯაზსტანდარტის „Take The A-Train“ სახელწოდების პარაფრაზის სახით (იხ. CD 1, Tr. 12).

თემაში იგრძნობა ქართული ქალაქური მუსიკალური ფოლკლორის მკაფიო ზეგავლენა. ამავდროულად, ჩემს ხედვაში, იგი ბიბოპის სტილის მხატვრულ-გამომსახველობითი ელემენტებითაა განმსჭვალული (ფრაზირება, მეტრული აქცენტები ტაქტის სუსტ წილებზე, პაუზების და ტონალური გადახრების სიუხვე, „სვინგის“ გარეშე შესრულებული მერვედები და ა.შ.):

მაგალითი 2.2.15



თემა, რამდენიმე თვისების გამო, ძალზედ ორიგინალურია. პირველ რიგში აღსანიშნავია მისი ფორმა, რომელიც 14 ტაქტისგან შედგება, სადაც პირველი მონაკვეთი 4-ტაქტიანია, მეორე - მისი ზუსტი გამეორებაა, ხოლო მესამე, 6-ტაქტიანი ნაგებობაა, რომელიც 3 ფრაზისგან შედგება და მთლიანი მუსიკალური განვითარების შეჯამებას წარმოადგენს.

გარდა ამისა, თემას კილოებრივი მრავალფეროვნება ახასიათებს. დასაწყისში ეოლიური და მე-2 ლოკრიული კილოების შერწყმა შეიმჩნევა, ხოლო ბოლო მონაკვეთში - „ქალაქური“-ს კომენტარში უკვე ხსენებული „ესპანური ბგერათრიგი“ (Spanish Scale) მკაფიოდ იჩენს თავს.

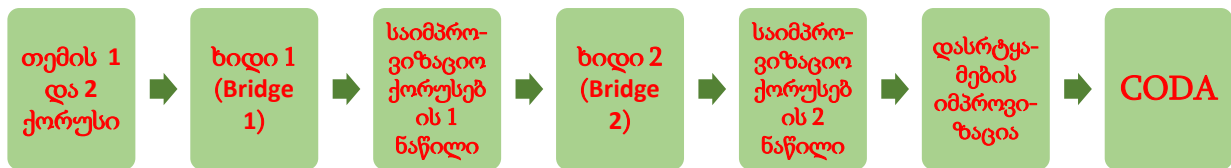
საინტერესოა ასევე, რომ თემის საწყისი 8 ტაქტის ტონალური ცენტრი C-ბგერაა, ხოლო შემდეგ განვითარებას ჯერ D-ტონალური ცენტრისკენ, შემდეგ დროებით F-

ტონალური ცენტრისკენ მივყავართ, ხოლო მთავრდება თემა კვლავაც D-ტონალურ ცენტრზე. თუ საწყის, დამაბოლოებელ და შუალედურ ტონალურ ცენტრებს აკორდში გავაერთიანებთ, მივიღებთ C-სეკუნდკვარტაკორდს.

თემა მოკლე ფრაზებისგან შედგება. მის რიტმულ ნახატში ხშირია პაუზები და სტილურად იგი ჩარლი პარკერის და დიზი გილესპის თემებს მოგვაგონებს.

ყველა ამ თვისების შეჯამების შედეგად ავაგე თემის მთლიანი კომპოზიცია:

მაგალითი 2.2.16



თემის 1 და 2 ქორუსი. თემა თავისთავად იმდენად გამომსახველია, რომ, არანჭირებისას, გადავწყვიტე პირდაპირ მისი გატარებით დამეწყო კომპოზიცია. პირველი ქორუსი ვოკალს და მესამე ტენორ-საქსოფონს დავაკისრე, რომლების ურთიერთშეხამება უნისონში ორიგინალურ ფონურ ეფექტს ქმნის (იხ. პარტიტურის 1-14 ტტ.).

ვინაიდან თემის ტაქტობრივი მოცულობა მცირეა, ხოლო შესრულების ტემპი საკმაოდ სწრაფი, დავამატე თემის მეორე ქორუსი, მაგრამ ამჟამად თემის მელოდიას ანსამბლის ყველა წევრი ასრულებს (იხ. პარტიტურის 15-28 ტტ.).

ხიდი 1 (bridge 1). საიმპროვიზაციო ქორუსებზე გადასასვლელად საკმაოდ ხანგრძლივი, 48 ტაქტიანი ხიდი გამოვიყენე, რაც სწრაფი ტემპის პირობებში სოლისტთა იმპროვიზაციების ორგანული მომზადების საწინდარია. ხიდის სტილური მხარე ჯაზროკის მკაფიო და ენერგიული ფორ ბიტით არის წარმოდგენილი, ხოლო ჰარმონიული ფუძე - თემის ბოლო ტონიკით, ანუ D-ბერით, რომელიც ბას-გიტარის პარტიაში ჟღერს აქტიური აქცენტებით (იხ. პარტიტურის 29-36 ტტ.).

ვინაიდან თემის სახელწოდებაში ფიგურირებს სიტყვა „ტრანსი“, თანმხლებ საკრავებზე შემსრულებლებს (ფორტეპიანო და კლავიშნიანი სინთეზატორები) და მომღერალს სრული საიმპროვიზაციო თავისუფლება მივეცი და, მიუხედავად მკაფიოდ გამოხატული ტონიკისა, ტონალობის ძალზედ თავისუფალი ინტერპრეტაციისკენ, თვით ატონალობისკენაც კი მოვუწოდე. ჩანაწერში კარგად ჩანს,

რომ ხიდის დროს მუსიკოსების იმპროვიზაციები ძალზედ მრავალფეროვანია, დაფუძნებული მათ ინდივიდუალობასა და ატონალური მუსიკის თავისებური აღქმისა.

ასე, მე-2 სინთეზატორის პარტიაში, რომელიც ვიოლინოების ხმაზეა დაყენებული, რთული, ხშირად არატერციური წყობის მეონე, გაჩერებული აკორდების და კონკორდების კომპლექსი ჟღერს, მათი ფუძე D-ბერისგან საგრძნობლად განსხვავდება.

ფორტეპიანოს იმპროვიზაციაში მაღალ რეგისტრში განლაგებული არპეჯირებული რთული ბგერათშერწყმები ჟღერს, უჩვეულო და, თითქოს წამყვანი ფორ ბიტებიდან „ამოვარდნილი“ რიტმული გაფორმებით. როგორც შემდგომში ჩემმა კოლეგა-პიანისტმა ამიხსნა, იგი ცდილობდა მე-20 საუკუნის დიდი კომპოზიტორ-კლასიკოსის ბელა ბარტოკის მანერის სტილიზაციას.

ჩემი თავისუფალი იმპროვიზაციის მაგალითად ავიღე ალბან ბერგის (მე-20 საუკუნის გამოჩენილი კომპოზიტორ-კლასიკოსი) საოპერო ვოკალური პარტიების საშემსრულებლო სტილი და ამ იმპროვიზაციას კლასიკურად დაყენებული ხმის მანერით ვასრულებ.

საიმპროვიზაციო ქორუსების 1 ნაწილი. ამ კომპოზიციის საიმპროვიზაციო ქორუსის შექმნა მე მომიწია, რადგანაც თემას არ გააჩნია ჰარმონიული თანხლება.

გადავწყვიტე საიმპროვიზაციო ქორუსი 16 ტაქტიანი გამეხადა (იხ. დანართი 1, ცხრ. 15).

როგორც ცხრილიდან ჩანს, ქორუსის პირველი 4 ტაქტის ჰარმონია თემის ტონიკური D-ბერის ფუძეზე აგებული ...7sus4 აკორდითაა წარმოდგენილი, რომელსაც ქართული კვარტკვინტ- და კვარტსეპტაკორდი უდევს საფუძვლად. ამავდროულად, იგი ჯაზში ხშირად გამოყენებადი აკორდია.

იგივე წყობის აკორდის შემდგომი ნახევარტონიანი დაწევა იმპროვიზატორებისთვის მოდალური აზროვნების კარგ შესაძლებლობებს იძლევა. ხოლო მომდევნო 6 ტაქტის აკორდების ფუძედ ქართული კადანსის ბგერები გამოვიყენე (VI – VII - I) და თემის საწყის ტონიკას დავუბრუნდი (C-ბგერა), რის შემდეგაც C7sus4 - Eb7sus4 აკორდების მეშვეობით „შემოვიმღერე“ ტონიკა (იხ. პარტიტურის 37-52 ტტ.).

როგორც უკვე ავღნიშნე, თემას ბიბოპის სტილის მხატვრულ-გამომსახველობითი თვისებებიც გააჩნია. ამიტომაც სტილურად საიმპროვიზაციო ქორუსი ბიბოპის სწრაფი სვინგით გავაფორმე. ერთი შეხედვით, კომპოზიციას ერთგვარი სტილური სიჭრელე ახასიათებს, მაგრამ ეს სტილები იმდენად ორგანულად ერწყმის ერთმანეთს, რომ მთლიანი კომპოზიციის დრამატურგიას არ არღვევს.

იმპროვიზაციების 1 ნაწილში ორი საკრავია წარმოდგენილი - კლავიშოვანი სინთეზატორი და მე-3 ტენორ საქსოფონი, თითო საკრავზე გამოყოფილია სამ-სამი ქორუსი.

ხიდი 2 (bridge 2). მეორე ხიდი მუსიკალური მასალით და სტილით პირველის იდენტურია, მხოლოდ მოცულობით უფრო მცირეა და მხოლოდ 16 ტაქტს მოიცავს

საიმპროვიზაციო ქორუსების 2 ნაწილი. კომპოზიციის ამ ნაწილში 3 ქორუსს ფორტეპიანოს იმპროვიზაცია იკავებს, ხოლო 2 ქორუსს 1 ტენორ-საქოფონი.

დასარტყამების იმპროვიზაცია. დასარტყამი საკრავების იმპროვიზაცია 16 ტაქტს მოიცავს. მას თან ახლავს ბას-გიტარის, ფორტეპიანოს და 1 სინთეზატორის რიტმული რიფი, რომლის ბგერებიც თანდათანობით ამზადებენ კომპოზიციის დაბოლოებას (იხ. პარტიტურის 77-92 ტტ.).

Coda. კომპოზიციის დაბოლოებისთვის გამოვიყენე ხმების „სტრუქტული“ შესვლის ტექნიკა, სადაც სამივე საქსოფონი და ვოკალი გარკვეული წილობრივი დაგვიანებით იწყებს თემის მელოდიის საწყისი 4 ტაქტის შესრულებას. „სტრუქტის“ თითო მონაწილეს ამ მელოდიური მონაკვეთის შესრულება უწევს 5 ჯერ. დანარჩენი საკრავები ამ დროს დასარტყამი საკრავების იმპროვიზაციის თანმხლებ რიტმულ რიფს უკრავენ, მაგრამ უფრო ხშირად, ვიდრე ეს იმპროვიზირების დროს იყო (იხ. პარტიტურის 93-115 ტტ.).

2.3. კომპოზიციები ვოკალური კვარტეტისა და combo-ანსამბლისთვის

(ვოკალური კვარტეტი: 2 სოპრანო, ალტი, ბარიტონი; combo-ანსამბლი: ბას-გიტარა, დასარტყამი საკრავები, ელექტრო-გიტარა 1, ელექტრო-გიტარა 2)

ამ კატეგორიის კომპოზიციებისთვის საკმაოდ განსხვავებული combo-შემადგენლობა შევარჩიე, რომელშიც კლავიშოვანი და სასულე საკრავები არ არის შესული. ეს, პირველ რიგში, გამოწვეულია შემოქმედებითი ძიების პროცესით,

რომელშიც მუდმივად ვიმყოფები. ამასთან ერთად, ამ საკრავიერი შემადგენლობის კომპოზიციებში ჩემი ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა მაქსიმალური ტემბრალური ერთგვაროვნებისა და გამჭვირვალე ფაქტურების შექმნა იყო. აქედან გამომდინარე, სასულე საკრავების ფუნქციას ამ კომპოზიციებში ვოკალისტები ასრულებენ, რომლებიც სკეტისა და სხვადასხვაგვარი ჯაზური ვოკალური ტექნიკების საშუალებით სასულე საკრავების ტემბრებისთვის დამახასიათებელ სპეციფიკურ ჟღერადობას ქმნიან. ფორტეპიანოზეც ამავე მიზეზით ვთქვი უარი.

2.3.1 „ღიღინი“

ეს კომპოზიცია - სოლო-ვოკალის მაგალითია და ეთნოჯაზის მიმართულებას მიეკუთვნება. მისი თემა „ერთი სუნთქვით“ დაიწერა და არანჟირებაზე მუშაობის პროცესში, პრაქტიკულად, არ შეცვლილა¹⁴. „ღიღინის“ თემა ამგვარად გამოიყურება:

მაგალითი 2.3.1

A

ა - ბა დე-ლო და დე - ლა დე - ლა და ა - ბა დე-ლო დივ-დი-ლო და დე - ლა ო-დე-ლი-ო და

9

დი-ლა ო-დე-ლა დე - ლა და დე - ლა ო-დე-ლი-ო და დი-ლა ო-დე-ლი-ო დე - ლა დე - ლა დე - ლა დე-ლი-ო და

B

დი - ლა დე - ლა დივ-დი-ლა და დი - ლა ო-დე-ლი-ო დე-ლა დე-ლა და დე - ლო ა-ბა დე-ლა დივ-დი-ლა ო-დე-ლა დე - ლა დე-ლი-ო და

A'

ა - ბა დე-ლო და დე-ლა დე-ლა და ა - ბა დე-ლო დივ-დი-ლო და დე-ლა ო-დე-ლი-ო და დი ლა ო დე ლა

34

დე - ლა და დე - ლა ო დე-ლი-ო და დი ლა ო დე-ლი-ო დე - ლა დე - ლა დე - ლა დე-ლი-ო დე - ლა და

¹⁴ თავდაპირველად ამ თემას „ურმული“ ვუწოდებ. საჯარო შესრულების შემდეგ, ერთ-ერთი რეცენზენტის და ჩემი სამეცნიერო ხელმძღვანელების რჩევით ამ ნაწარმოების სახელი „ღიღინი“-თ შევცვალე, რადგან „ურმული“ სიმღერების ჟანრი ქართულ ფოლკლორში დაკავშირებულია ძირითადად ადმოსავლურქართულ დიალექტებთან (ქართლი, კახეთი), ხოლო ამ კომპოზიციის ვერბალურ-ინტონაციური მასალა დასავლურქართულ დიალექტებს (გურია, იმერეთი) ეყრდნობა.

როგორც მაგალითიდან ჩანს, თემა ძირითადად მიქსოლიდიურსა და ფრიგიულ კილოებს ეყრდნობა. კილოების მაჟორ-მინორულმა კონტრასტმა თემის ემოციური განწყობის ცვალებადობა განაპირობა და ამით მელოდიკას გარკვეული სინატიფე შემატა.

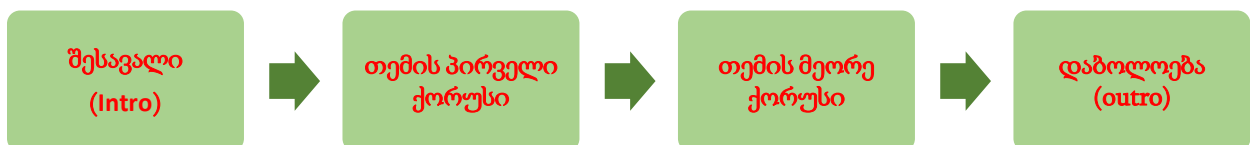
მიუხედავად იმისა, რომ „ლილინის“ ჯაზსტანდარტებში ხშირად გამოყენებადი სამნაწილიანი ფორმა გააჩნია (ABA'), იგი ჯაზის სტანდარტულ „კვადრატულობას“ მოკლებულია. ასე, მაგალითად, A და A' ნაწილები 16 ტაქტისგან შედგება, ხოლო B ნაწილი - 8 ტაქტიანია.

მელოდიისგან განსხვავებით, თემის აკორდიკა და ჰარმონიული ბრუნვები უფრო ჯაზურია, მაგრამ აქაც გამოყენებულია sus-აკორდები, განსაკუთრებით B ნაწილში და 1 სახის ქართული კადანსი VI – VII – I (იხ. დანართი 1, ცხრ. 16).

მოცემულ ცხრილში ნათლად ჩანს, რომ B ნაწილში C კილოებიდან მოდულაცია ხდება F კილოებში (17-23 ტტ.), ხოლო A'-ნაწილი უკვე Bb კილოებშია. საინტერესოა, რომ თემის ტონალური გეგმა არის C – F – Bb, ხოლო ტონიკების შეკრებით ვლელულობთ ქართულ კვარტსეპტაკორდს, რომელიც ჯაზური კვარტაკორდის იდენტურია.

„ლილინის“ თემა, ნელი ტემპის და როკ-ბალადისეული მშვიდი ფორ-ბიტის გათვალისწინებით, საკმაოდ ვრცელია, ამიტომ მთლიანი კომპოზიცია ამგვარადაა აგებული:

მაგალითი 2.3.2



შესავალი. „ლილინის“ შესავალი მხოლოდ 8 ტაქტს მოიცავს, მას თემის საწყისი ოთხი ტაქტის ჰარმონია უდევს საფუძვლად და საგანგებოდ დაწერილი მელოდია არ გააჩნია (იხ. პარტიტურის 1-8ტტ.).

თემის პირველი ქორუსი. თემის მელოდიას ვოკალი ასრულებს ქართული სკეტის გამოყენებით. თემის ქორუსის A ნაწილი (იხ. პარტიტურის 9-24 ტტ.) მთავარი აზრის ჩვენებაა, იგი მშვიდად და მდორედ ვითარდება, მისი ტონალური ცენტრი C

ბგერაა. A ნაწილი ჟღერადობის დინამიური განვითარების მეშვეობით ამზადებს B ნაწილს. B ნაწილი (იხ. პარტიტურის 25-32 ტტ.) თემის კულმინაციაა, იგი, A და A' ნაწილებისგან განსხვავებით, ქართული ხასიათით უფრო მეტადაა განმსჭვალული (sus-აკორდები, მკაფიო მიქსოლიდიური და ფრიგიული კილოები, ქართული კადანსი). ეს ნაწილი დრამატურგიულადაც დატვირთულია (ფორმის შუა, დამუშავების ფუნქციის მქონე ნაწილი, ამავდროულად საკულმინაციო მონაკვეთი) და მელოდიურ-დინამიური განვითარების შედეგად გადადის A' ნაწილში, რომლის ტონალური ცენტრი ამჟამად Bb ბგერაა. A' ნაწილი (იხ. პარტიტურის 33 – 48 ტტ.), პრაქტიკულად, A ნაწილის ზუსტი გამეორებაა განსხვავებულ ტონალობაში, მაგრამ თემის მეორე ქორუსზე გადასასვლელად უმნიშვნელოდ შეცვლილია ბოლო ტაქტი, რომელშიც უშუალოდ ხდება მოდულაცია და C-ტონალურ ცენტრთან დაბრუნება.

თემის მეორე ქორუსი. მეორე ქორუსის A ნაწილი მთლიანად გიტარის იმპროვიზაციას ეთმობა (იხ. პარტიტურის 49-64 ტტ.), რომელიც თემის ჰარმონიულ ბაძეს ეფუძნება. როგორც უკვე აღინიშნა, თემის ჰარმონია უფრო ჯაზურია, ვიდრე ქართული, ამიტომაც გიტარის იმპროვიზაცია, მიუხედავად კილოებრივი ელემენტების გამოყენებისა, გლუვი ჯაზის სტილშია, რაც ქართული ელემენტებისა და ჯაზის ურთიერთშეხებას უსვამს ხაზს და ეთნოჯაზის დამახასიათებელი თვისებების ნათელი მაგალითია.

ვოკალისტი თემაში ბრუნდება B ნაწილით, ხოლო მას კვლავაც A' ნაწილი მოჰყვება (იხ. პარტიტურის 65-88 ტტ.). ამიტომაც კომპოზიციის ამ მონაკვეთს არა საიმპროვიზაციო, არამედ თემის მეორე ქორუსი ვუწოდებ.

დამბოლოება. თემის აუტრო მცირე მოცულობისაა (იხ. პარტიტურის 89-94 ტტ.), რაც თავად თემის ვრცელი ფორმით და ნაწარმოების ნელი ტემპითაა განპირობებული. დამბოლოებელი მონაკვეთი თემის ბოლო ფრაზის ორჯერ გამეორებას შეიცავს, მათ შორის დამაგვირგვინებელი ფრაზა ტემპის შენელებითაა მოცემული.

2.3.2 „საცეკვაო“

ამ კომპოზიციას დიდი ქართველი კომპოზიტორის სულხან ცინცაძის ერთსახელიანი საკვარტეტო მინიატურის თემა უდევს საფუძვლად. ვინაიდან

ს.ცინცაძე მინიატურების შექმნის დროს, როგორც წესი, ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს ეყრდნობოდა, არც აღნიშნული ნაწარმოებია გამონაკლისი. ამიტომ თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ეს კომპოზიცია ფოლკჯაზის მიმართულებას მიეკუთვნება.

ცინცაძის „საცეკვაო“ პირველ რიგში, დამაინტერესა თავისი მოქნილი მელოდიით, რომლის რიტმულმა ნახატმა, თავისებურმა აქცენტებმა და საცეკვაო სინკოპირებამ, მიქსოლიდიურ კილოზე დაფუძნებული ქართული ინტონაციების და მიმოქცევების სიუხვემ, 1 სახის ქართული კადანსის (VII-I) ხშირმა გამოყენებამ ამ თემის ჯაზის სტილში დამუშავებისთვის მძლავრი ბიძგი მომცა.

საკვარტეტო მინიატურის თემის ფორმა არის მარტივი რეპრიზული ორნაწილიანი, ანუ ჩვენთვის უკვე ცნობილი, ჯაზსტანდარტული AABA:

მაგალითი 2.3.3

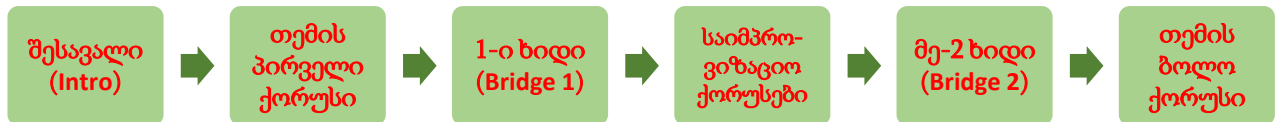
თავად ს.ცინცაძის მინიატურა ვიოლონჩელოს ფრაზებით იწყება, რომლის თანხლებით პირველი ვიოლინო ატარებს „საცეკვაოს“ მთავარი თემის პირველ ნაწილს:

მაგალითი 2.3.4

ჩემი კომპოზიციაც ამგვარად დავიწყე (**Intro**) იმ განსხვავებებით, რომ თავიდან ორი ტაქტის განმავლობაში ჯერ დასარტყამი საკრავები ასრულებენ თემის თანმხლებ რიტმს, შემდგომში მათ ბას-გიტარა უერთდება ვიოლონჩელოს პარტიაში მოცემული ფაქტურით (იხ. პარტიტურის 1-8 ტტ.).

ნაწარმოების მთლიანი კომპოზიცია კი ასე გამოიყურება:

მაგალითი 2.3.5



თემის პირველი ქორუსი. თემის პირველ A ნაწილში (იხ. პარტიტურის 9-16 ტტ.) მელოდიას პირველი სოპრანო ასრულებს მთლიანი საკრავიერი ანსამბლის თანხლებით, სადაც ბას-გიტარის ფრაზირება ტონიკა-დომინანტის ურთიერთცვალებადობაზეა დაფუძნებული, როგორც ეს ცინცადის ნაწარმოებში ვიოლონჩელოს პარტიაშია მოცემული, ხოლო გიტარები ჰარმონიული თანხლების აკორდებს ასრულებენ.

უნდა აღინიშნოს, რომ „საცეკვაოში“ ვოკალისტები მხოლოდ სკეტის ტექნიკით არიან წარმოდგენილნი.

მეორე A ნაწილში (იხ. პარტიტურის 17-24 ტტ.) თემას კვლავაც პირველი სოპრანო ასრულებს. მას ბარიტონის პარტია ერწყმის, რომლის დამახასიათებელი ფრაზები მთავარ თემას ავსებს.

B ნაწილი კი (იხ. პარტიტურის 25-28 ტტ.) ვოკალური კვარტეტის სრული შემადგენლობის შესრულებით აღინიშნება. ამ ნაწილის არანჟირებისას გამიჩნდა სურვილი, რომ ბარიტონის პარტია, მსგავსად ხალხური სიმღერების ბანისა, ყოფილიყო ბურდონული და დანარჩენი ხმების ფაქტურისგან განსხვავებული. B ნაწილის განსხვავებული ხასიათის ხაზგასასმელად გამოვიყენე აგრეთვე ბას-გიტარის პარტიაში ტონიკაზე საორღანო პუნქტი, რომელმაც დანარჩენი ხმების ჰარმონიულად ცვალებადი ხასიათი გააწონასწორა.

ბოლო A ნაწილს (იხ. პარტიტურის 29-36 ტტ.) ვოკალური კვარტეტის ყველა წევრი ასრულებს, მაგრამ თუ კი პირველი სოპრანო კვლავაც თემის მელოდიას

ატარებს, დანარჩენი ხმების პარტიები მელოდიო-რიტმული მრავალფეროვნებით გამოირჩევიან: ბარიტონის პარტია ამჟამად მთავარი მელოდიის კონტრაპუნქტს წარმოადგენს, ხოლო ბას-გიტარის ფაქტურა შედარებით აქტიურია.

1 ხიდი (Bridge 1) (იხ. პარტიტურის 37-58 ტტ.) პირველი ხიდი მოცულობით საკმაოდ დიდია და, შეიძლება ითქვას, თემის მელოდიის ვარიაციას წარმოადგენს.

პირველ რიგში აღსანიშნავია, რომ ხიდი, ისევე, როგორც საიმპროვიზაციო ქორუსები, 4/4 ზომაში და გადაწყვეტილია ჯაზ-როკის სტილში, რომლის ყველაზე მკაფიო ნიშანია დრამის პარტიაში სტაბილური, მძიმე ფორ-ბიტი, რომელიც ტაქტის მე-2 და მე-4 წილების განსაკუთრებული ხაზგასმით აღინიშნება.

გარდა ამისა, ბას-გიტარის პარტიაც ჯაზ-როკისთვის დამახასიათებელ რიფებს ეფუძნება, ხოლო გიტარები თანხლების აკორდიკით მთლიანად ავსებენ საერთო ნაგებობის ჟღერადობას.

თავად ხიდი 3 მონაკვეთისგან შედგება. პირველი მონაკვეთი (იხ. პარტიტურის 37-40 ტტ.) 4 ტაქტიანია და ამზადებს თემის ვარიაციას.

მეორე მონაკვეთში (იხ. პარტიტურის 41-48 ტტ.) ვოკალური კვარტეტის პარტიების ფაქტურა ვერტიკალურია, რაც მეტად შეესაბამება შერჩეული ჯაზროკის სასულე საკრავების საშემსრულებლო სტილისტიკას. აღსანიშნავია, რომ აქაც ვოკალისტების სკეტი სასულე საკრავების იმიტაციას წარმოადგენს.

ეს მონაკვეთი მთავარი თემის მსგავსი ფრაზებით იწყება, მაგრამ თემისგან განსხვავებით, აქ ჰარმონიული ბადის მეორე აკორდი უფრო რთულია - Bb7 ნაცვლად Bb6-სა, რომელსაც გარკვეული დამაბულობა შეაქვს. გარდა ამისა, შემდგომი განვითარების პროცესში მელოდიური ხაზი თემას საგრძნობლად შორდება. უნდა აღინიშნოს, რომ თავად ვარიაციაში გამოვიყენე მრავალხმიანი და უნისონური ფაქტურების კონტრასტი, რაც ასევე ჯაზ-როკის სტილის ნაწარმოებებისთვისაა დამახასიათებელი.

ხიდის მესამე მონაკვეთი (იხ. პარტიტურის 49-58 ტტ.) ანსამბლის ყველა წევრის ოსტინატურ რიტმულ ფიგურებზეა აგებული. ამავდროულად დასარტყამებს სტაბილური ფორ-ბიტი მიჰყავს, რომელიც ოსტინატური რიფის წილებს საგანგებოდ აღნიშნავს. ეს მონაკვეთი, საიმპროვიზაციო ქორუსებზე უშუალო გადასვლას უძღვის წინ და ჰარმონიულად განსხვავდება თემის ქორუსისგანაც და პირველი ხიდის სხვა

მონაკვეთებისგან. განსხვავების არსი იმაშია, რომ ამ მონაკვეთში გამოვიყენე სეპტ-სუზაკორდი (Bb7sus4 და Ab7sus4), რომელსაც საფუძვლად კვარტკვინტაკორდი უდევს. ამ აკორდების მელოდიური გასახმარისება ხდება პირველი ხიდის ბოლო მონაკვეთში. ასევე საყურადღებოა, რომ საიმპროვიზაციო ქორუსები თემისგან განსხვავებულ ტონიკაზე (თემის ტონიკაა - Bb) სრულდება, ამიტომაც ხიდის ბოლო 4 ტაქტის განმავლობაში ხდება მოდულაცია და მკვიდრდება ახალი ტონიკა (Eb).

საიმპროვიზაციო ქორუსები. საიმპროვიზაციო ქორუსის შექმნის დროს არ გამოვიყენებია „საცეკვაოს“ თემის მთლიანი ფორმა და მხოლოდ 16 ტაქტიანი ნაგებობით შემოვიფარგლე. მაგრამ იმისათვის, რომ შემენარჩუნებინა თემის აგებულების 32 ტაქტიანი ფორმა, თითოეული იმპროვიზაცია ორ-ორ ქორუსს იკავებს.

საიმპროვიზაციო ქორუსში „საცეკვაოს“ მთავარი მელოდიის დამახასიათებელი თანმხლები აკორდული ბრუნვები გამოვიყენე (იხ. პარტიტურის 59-74 ტტ. და დანართი 1, ცხრ. 17)

როგორც ცხრილიდან ჩანს, საიმპროვიზაციო ქორუსის დასაწყისში აკორდების მიმდევრობა „საცეკვაოს“ თანხლების მსგავსია (I - VII), ხოლო მეორე ნახევარში იგი „სარკისებურია“ (I - IIb).

საიმპროვიზაციო ქორუსების სერიას იწყებს მეორე სოპრანო, მას მოჰყვება პირველი გიტარის და პირველი სოპრანოს იმპროვიზაცია. ვოკალისტების იმპროვიზაციები ასევე სკეტის გამოყენებით სრულდება, სტილისტურად ინსტრუმენტული ხასიათისაა, ამასთან, საცეკვაო რიტმული ელემენტებითაა გაჯერებული, ხოლო გიტარის იმპროვიზაცია მოდალური კანტილენისა და ვირტუოზული ფრაზირების კონტრასტზეა დაფუძნებული.

აღსანიშნავია, რომ პირველი სოპრანოს იმპროვიზაციის დაბოლოება უკვე 6/8 ზომაშია და კომპოზიციის მეორე ხიდს ამზადებს.

მე-2 ხიდი (Bridge 2) (იხ. პარტიტურის 77-92 ტტ.). მეორე ხიდის ძირითადი დატვირთვა „საცეკვაოს“ მთავარ ტონალობაში და ზომაში დაბრუნებაა, მაგრამ ჯაზ-როკის მუხტის შენარჩუნებით. ამიტომ, ეს ხიდი ავაგე მთავარი მელოდიის ინტონაციებზე, სადაც ვოკალური კვარტეტის პარტიები ერთმანეთს კვლავაც პოლიფონიურად ერწყმის. ქართული საწყისის გასაძლიერებლად მეორე ხიდი მხოლოდ ვოკალური ანსამბლის a cappella შესრულებით ჟღერს. აღსანიშნავია, რომ

საიმპროვიზაციო ქორუსების ტემპი შენარჩუნებულია ამ ხიდშიც და თემის ბოლო ქორუსშიც.

თემის ბოლო ქორუსი (იხ. პარტიტურის 93-105 ტტ.). თემის ბოლო ქორუსი შეკვეცილია და მთავარი თემის მხოლოდ B და ბოლო A ნაწილებს შეიცავს.

უნდა აღინიშნოს, რომ კომპოზიციის ეს დამაბოლოებელი მონაკვეთი ინარჩუნებს საიმპროვიზაციო ქორუსების ჯაზ-როკისეულ სტილურ ელემენტებს, ენერგეტიკას და ტემპს, ამავდროულად იმეორებს თემის პირველი ქორუსის მასალას, მაგრამ ხარისხობრივად სხვა დონეზე, რაც კომპოზიციის მთლიანი განვითარების შედეგია.

2.3.3 „სალამური“

ჯაზური ხელოვნების პოპულარიზაციას 1980-ანი წლებიდან დღემდე ემსახურება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მიმართულება, რომელსაც გლუვი ჯაზის (Smooth Jazz) სახელით იცნობენ.

გლუვი ჯაზი ფართე მასებისთვის მისაწვდომი მიმართულებაა, რომელსაც ერთგვარი კომერციული ელფერი გააჩნია, რაც თემების მოქნილ მელოდიზმში, საიმპროვიზაციო მონაკვეთების ხანგრძლივობის შემცირებასა და კომპოზიციების შედარებით მარტივ აგებულებაში გამოიხატება. გარდა ამისა, როდესაც გლუვი ჯაზის მიმართულების ანსამბლში მომღერალი მონაწილეობს, მისი პარტიები მეტად მღერადია და, ხშირ შემთხვევაში, ვერბალურ ტექსტზეა დაფუძნებული. ამ მიმართულების ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი და ჩამომყალიბებელია ბრიტანული ჯგუფი „შაკატაკ“-ი (“Shakatak”), რომლის თაყვანისმცემელი ვარ.

მე თავიდანვე გლუვი ჯაზის მიმართულების ისეთი თემის შექმნა მინდოდა, რომელშიც „შაკატაკ“-ის სტილისტიკისა და ქართული ფუძე ერწყმის ერთმანეთს. მაგრამ, გლუვი ჯაზის კუპლექტურ ფორმაში შექმნილი თემებისგან განსხვავებით, მაინც ჯაზის სტანდარტული AA’BA” ფორმა გამოვიყენე. თემის სატრფიალო-პასტორალური ხასიათის ვერბალური ტექსტიც მე დავწერე. თემას „სალამური“ ვუწოდე, რადგან ამ საკრავს, რომელიც ჩემი აზრით საქართველოს ერთ-ერთი

მუსიკალური სიმბოლოა, გამჭვირვალე და ნაზი ჟრერადობა აქვს, რა ხმოვანებაც ასე მჭირდებოდა ამ კომპოზიციის რომანტიკული ელფერის შესაქმნელად.

მინდა ავღნიშნო, რომ თავდაპირველად ტექსტს მხოლოდ ერთი სტროფი ჰქონდა. შემდგომში, როდესაც უკვე კომპოზიციის აწყობასა და არანჟირებაზე ვმუშაობდი, ვიგრძენი, რომ საიმპროვიზაციო განვითარების შემდეგ, შეუძლებელი იყო იგივე მუსიკალური და ვერბალური ნაგებობის გამეორება. ამიტომაც თემას კიდევ ერთი სტროფი დავუმატე:

მაგალითი 2.3.6

პირველი სტროფი

რა მშვიდია ეს საღამო,
რა საოცარი გრძნობით მოქარგულა,
ვარსკვლავი ცას მოჰფენია
და მდინარეში მთვარე ჩახატულა.
ეს ნიავი ალერსით
მწვანე ფოთლებს ეჩურჩულება,
მთაში სადღაც შორს ისმის სანატრელი
საღამურის ხმა და
ეს საღამო, ეს სიმღერა
მე არასოდეს დამავიწყდება.

მეორე სტროფი

ვით საღამო, შენც მშვიდი ხარ,
რა საოცარი გრძნობით მეფერები,
ლამაზია ეგ თვალები,
შენი ღიმილით და კოცნით დავტკბები.
ვით ნიავი, ალერსით,
ისე ნაზად მეჩურჩულები,
ხმა მგრძნობიარე და მოსიყვარულე
ჟღერს ვით საღამური და
რა მშვიდია ეს საღამო,
რა საოცარი გრძნობით მოქარგულა.

თემის მელოდია დო-ეოლიურ კილოში ვითარდება, მისი მიმოქცევები და მელოდიური ბრუნვები ქართულ ხასიათს ატარებენ:

მაგალითი 2.3.7

A A'
p (mp)

რა მშვი-დი - ა ეს სა-ლა - მო, რა სა - ლ - ცა - რი გრძნო-ბით
ვარსკვ - ლა - ვი ცას მოკ - ფე-ნი - და მდი-ნა-რე - ში მთვა - რე

B
mp

1. მო - ქარ - გუ - ლა. 2. ჩა-ხა ტუ - ლა. ეს ნი - ა - ვი ა-ლერ-სით მწვა - ნე ფოთ-ლებს

A''
f

26 ე-ჩურ-ჩუ-ლე - ზა, მთა - ში სად-ღაც შორს ის-მის სა-ნატ-რე-ლი სა - ლა - მუ - რის ხმა და ეს სა-ლა-

38 მო, ეს სიმ-ლე - რა მე ა-რა-სო- დეს და - მა - ვი - წყდე - ზა.

რაც შეეხება თემის თანმხლებ ჰარმონიას, ერთი შეხედვით მასში ქართული აკორდიკა ნაკლებადაა გამოყენებული. მაგრამ ტონიკის საორდანო პუნქტი, ბრუნვების პლაგალურობა (T-S) და ყველა ნაწილის დამაბოლოებელი მე-2 სახის ქართული კადანსი (VI-VII-I) გლუვი ჯაზის და ქართულ ელემენტებს ერთმანეთში კარგად აბალანსებს (იხ. დანართი 1, ცხრ. 18).

„სალამური“-ს მთლიანი კომპოზიცია ამგვარად ავაგე:

მაგალითი 2.3.8



შესავალი. შესავალი დასარტყამი საკრავების მოკლე ფრაზით იწყება, რომელიც კომპოზიციის ძირითად რიტმულ გრუვს ამზადებს, ხოლო თავად შესავალის ჰარმონიული ფუძე თემის საწყისს ჰარმონიულ ბრუნვაზეა აგებული (იხ. პარტიტურის 1-16 ტტ.).

მსგავსად „ურმული“-სა, შესავალი საკრავიერი ანსამბლის წევრთა იმპროვიზაციულ შესრულებას ეყრდნობა, მას საგანგებოდ გამოწერილი მელოდიური მასალა არ გააჩნია. გამონაკლისს მხოლოდ ვოკალური ანსამბლის წევრთა უნისონური ფრაზები წარმოადგენენ (იხ. პარტიტურის 8-15 ტტ.). ვოკალისტების ამგვარი

ფრაზირება გლუვი ჯაზისთვისაა დამახასიათებელი და კომპოზიციის საერთო განვითარების განმავლობაშია შენარჩუნებული. მხოლოდ რამდენიმე ადგილას იჩენს თავს მრავალხმიანობა, რაც კომპოზიციის ქართული ხასიათის გამლიერებას ემსახურება.

თემის პირველი ქორუსი. თემას პირველი სოპრანო ასრულებს მხოლოდ საკრავიერი ანსამბლის თანხლებით (იხ. პარტიტურის 17-68 ტტ.). აღსანიშნავია, რომ ძირითადი რიტმული გრუვი A და A' ნაწილებში შენარჩუნებულია, B-ნაწილში შედარებით შერბილებულია, ხოლო ბოლო A"-ნაწილში კვლავ პირვანდელ სახეს იღებს. გარდა ამისა, როგორც ვახსენეთ, B-ნაწილის ბოლო ტაქტებში თავს იჩენს მრავალხმიანობა, ხოლო ბოლო A"-ნაწილში ბექ-ვოკალისტები ისევ უნისონში ფრაზირებას უბრუნდებიან.

ხიდი (Bridge). ამ თემის ხიდი განსხვავებულ მასალაზეა აგებული და მთლიანად უნისონებითაა წარმოდგენილი (იხ. პარტიტურის 68-75 ტტ.). ხიდში შედარებით რთული რიტმული ნახატია გამოყენებული და მისი დანიშნულება თემის ერთგვაროვანი რიტმული რიფის გარღვევასა და საიმპროვიზაციო მონაკვეთის მომზადებაშია. გარდა ამისა, ხიდი ე.წ. ანსამბლური „წერტილით“ აღინიშნება, რაც საკმაოდ რთული საშემსრულებლო ელემენტია და მუსიკოსებისგან გარკვეულ ოსტატობას მოითხოვს.

საიმპროვიზაციო მონაკვეთი. კომპოზიციის ამ ნაწილს საიმპროვიზაციო ქორუსის სტატუსი არ გააჩნია, რადგანაც იგი მხოლოდ A და A' ნაწილების მონაკვეთს მოიცავს (იხ. პარტიტურის 76-83 ტტ.).

საერთოდ, გლუვი ჯაზის კომპოზიციებში იმპროვიზაციას ერთი საკრავი, მეტწილად საქსოფონი ასრულებს და ეს მონაკვეთი, როგორც წესი, საკმაოდ მოკლეა ხოლმე. „შაკატაკ“-ის კომპოზიციებში იმპროვიზირების ფუნქცია რომელიმე კლავიშიან საკრავს (ფორტეპიანო, სინთეზატორი) აკისრია. მე კი გადავწყვიტე, რომ „სალამური“-ში იმპროვიზაცია ბას-გიტარას შეესრულებინა, რაც საკმაოდ ორიგინალურია როგორც სტილის თვალსაზრისით, ისე ტემბრალურად და პირველი სოპრანოს პარტიასთან საინტერესო კონტრასტს ქმნის.

საიმპროვიზაციო მონაკვეთში დასარტყამი საკრავი თემისგან განსხვავებულ რიტმულ ფაქტურაზე გადადის, რომელიც B-ნაწილის მასალას ეხმიანება. იგი უფრო

გამჭვირვალეა, ორიგინალური აქცენტებით გაჯერებული და გლუვი ჯაზის ტრადიციებს ეხმიანება. გიტარებიც სხვადასხვაგვარი რიფებით ასევე გამჭვირვალე ფაქტურას ქმნიან.

თავად ბას-გიტარისტი (ლევან რუსია) იმპროვიზაციის შესრულების დროს გლუვი ჯაზის სტილისტიკას ინარჩუნებს და მისთვის დამახასიათებელ ხერხებს (ნიუანსირება, რიტმული გაფორმება, ფრაზირება) ოსტატურად იყენებს.

თემის ბოლო ქორუსი. თემის ბოლო გატარება (იხ. პარტიტურის 84-147 ტტ.), პრაქტიკულად, პირველი ქორუსის გამეორებაა, მაგრამ პირველი A-ნაწილის თანხლება საიმპროვიზაციო მონაკვეთის ხასიათს ინარჩუნებს. თემის ძირითადი ენერგეტიკა ბრუნდება A'-ნაწილში და შენარჩუნებულია კომპოზიციის ბოლომდე.

თემის პირველ ქორუსთან შედარებით, ბოლო ქორუსი დინამიურად და ემოციურად უფრო დატვირთულია.

დაბოლოება (Outro). კომპოზიციის დაბოლოება ლაკონური და მზარდი დინამიკითაა განმსჭვალული (იხ. პარტიტურის 148-158 ტტ.). მას ხიდის უნისონური ფრაზები უდევს საფუძვლად, რაც მთლიან კომპოზიციას ერთიანობას ანიჭებს. „სალამური“-ს დაბოლოებისთვის გამოვიყენე ანსამბლის მონაწილეების მუსიკალურ მასალაში თანმიმდევრული ჩართვის ხერხი, საკრავებისა და ხმების დიაპაზონების გათვალისწინებით.

2.3.4 „ტალღა“

ეს კომპოზიცია ბიბოპის სტილური თვისებებით გამოირჩევა (ფრაზირება, პაუზები, ტრიოლების ხშირი გამოყენება, გრძელი სინკოპები და ა.შ.). გარდა ამისა, კომპოზიციის მთავარი თემის ინტონაციები და რიტმული საფუძველი მკაფიოდ საკრავიერი ხასიათისაა.

ამ თემაზე მუშაობის დაწყებისას მქონდა სურვილი ზღვის ზვირთცემის მღელვარე და ცვალებადი ხასიათი გადმომეცა მუსიკაში. ზღვა ხან მშვიდია, ხან აღელვებული, ტალღები თითქოს გვანან ერთმანეთს, მაგრამ თითოეულ ტალღას საკუთარი სიმძლავრე და ელფერი გააჩნია. ადამიანები ზღვას განსახვავებული

ემოციებით აღიქვამენ, ხშირად საკუთარ ცხოვრებასაც ადარებენ - ზღვასავით ტალღებისგან შედგება ჩვენი სიცოცხლე, ხან მღელვარე, ხან კი მშვიდი.

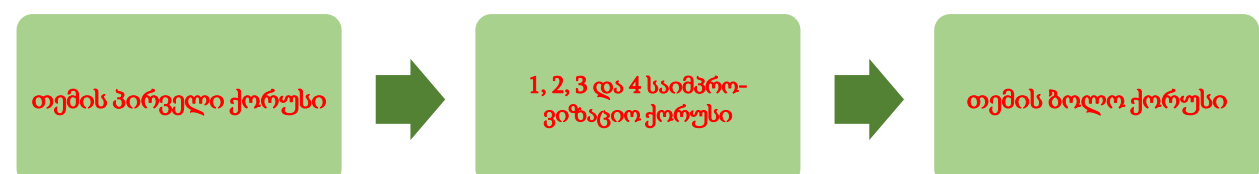
როდესაც თემა დაიწერა, გადავწყვიტე მაინც „ტალღა“ დამერქვა და არა „ზღვა“, რადგანაც მისი მელოდიური ნახატი და საერთო სტრუქტურა აშკარად „ტალღისებურია“:

მაგალითი 2.3.9

The musical score for Example 2.3.9 is written in 4/4 time and consists of 36 measures. It is divided into several sections labeled A, A', B, and B'. The melody features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and is written in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor).

კომპოზიციის თემას ფა-ეოლიური კილო უდევს საფუძვლად, ხოლო მთლიან კომპოზიციას ასეთი აგებულება აქვს:

მაგალითი 2.3.10



თემის პირველი ქორუსი. ეს კომპოზიცია პირდაპირ პირველი სოპრანოს ფრაზით იწყება (გარეტაქტი), რომელსაც საკრავიერი ანსამბლის აკორდული ჩანართები უპირისპირდება (იხ. პარტ. 1-17 ტტ.). ანსამბლის ამგვარი თანხლება $A A'$ ნაწილებში ფიგურირებს, B -ნაწილები „სვინგის“ დრაივით არის გაფორმებული, ხოლო ბოლო A' -ნაწილი A' -ნაწილს ზუსტად იმეორებს, ამიტომაც „ტალღა“-ს ფორმა შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც $AA'BBA'$, რაც ამ თემის სტრუქტურას გარკვეულ ორიგინალობას ანიჭებს (იხ. დანართი 1, ცხრ. 19).

გარდა ამისა, B -ნაწილებში საერთო ფაქტურაში ვოკალისტებიც ერთვებიან და სოლისტის პარტიას ხან ჰარმონიულ ფონს უქმნიან, ხან მასთან ჰომორიტმულ ფაქტურას ქმნიან.

თემის ნაწილები ერთმანეთის იდენტურია ზღვის ტალღების მსგავსად, მაგრამ დინამიური გამომსახველობის ელემენტები, ნიუანსები, ინსტრუმენტული ანსამბლის და ბექ-ვოკალის ჩართვები თითოეულ ნაწილს განსხვავებულ ელფერს ანიჭებს.

საიმპროვიზაციო ქორუსები. საიმპროვიზაციო ქორუსების ფორმა, სტრუქტურა და თანხლები ჰარმონია თემის ქორუსისგან განსხვავებულია. ასე, მაგალითად, საიმპროვიზაციო ქორუსის ფორმა განსაზღვრულია როგორც AB (იხ. დანართი 1, ცხრ. 20), სადაც A -ნაწილი 16 ტაქტს მოიცავს და თემისგან განსხვავებულ აკორდულ ბრუნვებს ეფუძნება, ხოლო B -ნაწილი ასევე 16 ტაქტს მოიცავს და მასში თემის ქორუსის B -ნაწილების ჰარმონიული თანხლებაა გამოყენებული. ასევე აღსანიშნავია, რომ საიმპროვიზაციო ქორუსები „სვინგის“ დრაივით არის გაფორმებული, რომლის უწყვეტი განვითარება არანაირი „წერტილით“ არ ირღვევა, რაც კომპოზიციის საიმპროვიზაციო მონაკვეთის დინამიური აღმავლობის საწინდარია.

თემის დასრულებისთანავე პირველი სოპრანო იმპროვიზირებს. მას ბარიტონის იმპროვიზაცია მოყვება, რის შემდეგ პირველი გიტარის საიმპროვიზაციო მონაკვეთი იწყება. იმპროვიზაციები ჰარმონიულ ბადეზე დაყრდნობით სრულდება. ბოლო, მეოთხე საიმპროვიზაციო ქორუსში გამოვიყენე ერთობლივი იმპროვიზირების პრინციპი, სადაც ვოკალური კვარტეტი და პირველი გიტარა ერთდროულად იმპროვიზირებენ. ერთის მხრივ, ეს ეფექტიანი საშემსრულებლო ხერხია, მეორე მხრივ - კომპოზიციის საიმპროვიზაციო მონაკვეთის დინამიური დაგვირგვინებაა, ხოლო მესამე მხრივ - მღელვარე ტალღების ასოციაციას ქმნის.

თემის ბოლო ქორუსი. თემის ბოლო ქორუსზე გადასვლა ამ კომპოზიციაში საგანგებოდ არ მზადდება. საწყისი არანჟირების დროს თემა უნდა დაწყებულიყო კვლავაც მხოლოდ სოლისტის პარტიით და შესრულებულიყო მსგავსად პირველი ქორუსისა. მაგრამ, რეპეტიციებზე კომპოზიციაზე მუშაობის შედეგად მივხვდი, რომ საიმპროვიზაციო ქორუსების ენერგეტიკა საკრავიერი ანსამბლის „წერტილებზე“ გადასვლით ირღვეოდა და მიღწეული მუხტი იკარგებოდა. ამავდროულად, ეს აკორდული „წერტილებიც“, რომლებიც მნიშვნელოვნად მიმაჩნდა, არ მინდოდა დაკარგულიყო. საბოლოოდ, საინტერესო ვარიანტს მივაგენი: საკრავიერი ანსამბლი „სვინგის“ დრაივს აგრძელებს, ხოლო აკორდული „წერტილების“ შესრულება ვოკალისტებს და დასარტყამ საკრავებს დავაკისრე (იხ. პარტ. 61-76 ტტ.). კომპოზიცია მთლიანი ანსამბლის მთავარი მოტივის შემცველი უნიჰონური ფრაზით მთავრდება.

2.3.5 „ზღაპრული ბავშვი“

ამ კომპოზიციას საფუძვლად უდევს ქართველი კომპოზიტორის ვაჟა აზარაშვილის ერთსახელიანი სიმღერის თემა. ეს სიმღერა აზარაშვილმა 1960-ანი წლების მიწურულს საგანგებოდ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ანსამბლ „ციცინათელასთვის“ შექმნა ქართლოს კასრადის ლექსზე. სხვადასხვა ობიექტური მიზეზის გამო ანსამბლს ეს სიმღერა არ შეუსრულებია, ხოლო ნაწარმოების კლავირი „ციცინათელას“ ხელმძღვანელს სოსო ებრალიძეს შერჩა. სწორედ მან შემომთავაზა ამ სიმღერის დამუშავება, როგორც ქართული ფოლკკაზის მაგალითისა.

აზარაშვილის სიმღერის თემის მრავალი პარამეტრი ჯაზური დამუშავების ძალიან კარგ შესაძლებლობებს იძლეოდა. ასე, მაგალითად, ნაწარმოების ზომა 5/4 გვხვდება როგორც ქართულ ფოლკლორში, ისე ჯაზურ ლიტერატურაშიც; სიმღერის მელოდიური საფუძველი მდიდარია ქართული მიმოქცევებით - VII-I კადანსის და ჯაზური აკორდების მონაცვლეობით და სხვ. გარდა ამისა, ამ სიმღერის თემა უფრო ინსტრუმენტული ხასიათისაა, ვიდრე ვოკალური, რასაც მელოდიური ხაზის განვითარებასა და ტონალურ გადახრებში შეინიშნება. აქედან გამომდინარე, ამ თემაზე აგებულ კომპოზიციაში სიმღერის ვერბალური ტექსტი არ გამოიყენებია.

ამ ნაწარმოებში აზარაშვილს საესტრადო სიმღერებისთვის დამახასიათებელი რეფრენული („კუპლეტური“) ფორმა არ გამოუყენებია. „ზღაპრული ბავშვის“ თემის ფორმა ჯაზსტანდარტებში ხშირად შემხვედრი ურეპრიზო მარტივი ორნაწილიანია (AABA), მაგრამ მუსიკალური მასალის მიხედვით (მელოდიო-რიტმული ხაზი, ტონალური გადახრები, დინამიკა და სხვა) იგი შეიძლება აღინიშნოს როგორც ABCD.

თემის მელოდია მიქსოლიდიური და იონიური კილოების მონაცვლეობას ეყრდნობა:

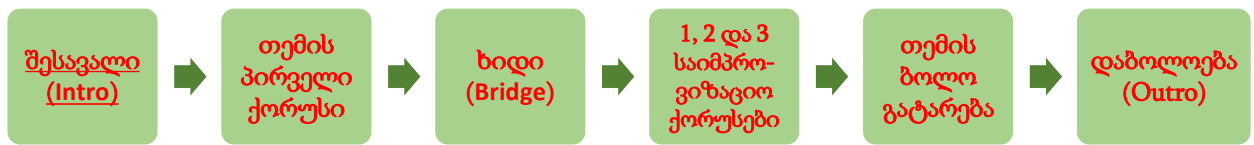
მაგალითი 2.3.11

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 32 measures across eight staves. Chords are indicated above the notes. Section markers A, B, C, and D are placed in boxes above specific measures.

- Staff 1 (Measures 1-4):** Chords D⁶, C⁶, D⁶, C⁶. Section marker **A** is above measure 1.
- Staff 2 (Measures 5-8):** Chords D⁶, C⁶, D⁶, C⁶, D⁶, C⁶, D⁶, C⁶.
- Staff 3 (Measures 9-12):** Chords G⁶, C⁷, F⁶, B^{b6}. Section marker **B** is above measure 9.
- Staff 4 (Measures 13-16):** Chords E⁷, A⁷, D⁶, C⁶, D⁶, D⁷. Section marker **C** is above measure 15.
- Staff 5 (Measures 17-20):** Chords G⁶, F⁶, G⁶, F⁶, G⁶, F⁶, G⁶, F⁶, G⁶, F⁶.
- Staff 6 (Measures 21-24):** Chords G⁶, G⁷, C⁶, B^{7(b9)}, E^{m7}, A⁷. Section marker **D** is above measure 22.
- Staff 7 (Measures 25-28):** Chords C⁶, D⁷, G⁶, F⁶, G⁶.

როგორც მაგალითიდან ჩანს, კომპოზიტორს ქართული ხალხური აკორდიკა არ აქვს გამოყენებული, მაგრამ I და VII საფეხურზე აგებული აკორდების მონაცვლეობა გარკვეულ, ქართულ კინომუსიკასთან ასოცირებულ კოლორიტს ქმნის. A და B ნაწილები D-მიქსოლიდიურ კილოშია დაწერილი, ხოლო C-ნაწილიში ადგილი აქვს მოდულაციას G-მიქსოლიდიურ კილოში. ტონალური ცენტრების ამგვარი განაწილება შემდგომში გამოვიყენე საიმპროვიზაციო ქორუსების ჰარმონიული ბადეს მოფიქრების დროს, ხოლო მთლიანი კომპოზიცია ამგვარადაა აგებული:

მაგალითი 2.3.12



შესავალი. კომპოზიციას მოკლე 8 ტაქტიანი შესავალი აქვს, რომელსაც ბას-გიტარის დამახასიათებელი რიფი იწყებს. მას 2 ტაქტის მერე დასარტყამები უერთდება, ხოლო მომდევნო 4 ტაქტს მთლიანი ანსამბლი ასრულებს, სადაც ვოკალისტებს საგანგებოდ გამოწერილი უნისონური მელოდიური ხაზი აქვთ (იხ. პარტ. 1-8 ტტ). კომპოზიციის წარმოდგენილ ვიდეოჩანაწერში ინტრო 12 ტაქტს იკავებს, რადგანაც ანსამბლის წევრები არა 4 ტაქტის, არამედ 8 ტაქტის შემდეგ უერთდება ბას-გიტარას და დრამს, რაც ცოცხალი შესრულების დროს საკმაოდ ხშირი პრაქტიკაა¹⁵.

თემის პირველი ქორუსი. პირველ ქორუსში თემას ვოკალური კვარტეტი ასრულებს. თემის მელოდია პირველი სოპრანოს პარტიაშია, ხოლო დანარჩენი ხმების ფაქტურაში გამოვიყენე „ჰარმონიის შევსების“ ტექნიკა, რომელიც ძირითადად უნისონურ ფრაზებს ეყრდნობა (იხ. პარტ. 9-40 ტტ.). საკრავიერი ანსამბლი კი თანხლებას ჰარმონიული ბადის მიხედვით ასრულებს. თემა იწყება D-მიქსოლიდიურ კილოში, ხოლო მთავრდება G-მიქსოლიდიურში და დამაბოლოებელი G7-აკორდით გადადის ხიდში (იხ. დანართი 1, ცხრ. 21).

ხიდი (bridge). ამ კომპოზიციას საკმაოდ ვრცელი ხიდი გააჩნია (23 ტაქტი). შეიძლება ითქვას, რომ ხიდის მუსიკალური მასალა ვოკალური კვარტეტის ერთობლივი იმპროვიზაციის ერთგვარი იმიტაციაა. ხიდის მუსიკალურ ნაგებობაში გამოყენებულია როგორც უნისონური, ისე აკორდული წყობა, რაც ჯაზურ ორკესტრებში სასულე საკრავების ჯგუფებისთვის დამახასიათებელი განვითარების ერთ-ერთი ხერხია (იხ. პარტ. 41-63 ტტ.). ხიდის ჰარმონია მთლიანად C6-B6 ბრუნვაზეა დაფუძნებული, მხოლოდ ბოლო ტაქტში ბრუნვით C6-A7 გადადის საიმპროვიზაციო ქორუსებზე.

¹⁵ ამისთანა შემთვევები ცოცხალი შესრულების დროს შეიძლება იყოს გამოწვეული ფსიქოლოგიური ფაქტორით, აკუსტიკური ფაქტორით (როდესაც მუსიკოსს მეტი დრო სჭირდება სმენით ტონალობაში განმტკიცებისთვის) და სხვა ფაქტორებით, რაც ჯაზის შემსრულებლობაში შეცდომად არ ითვლება.

1, 2 და 3 საიმპროვიზაციო ქორუსები. საიმპროვიზაციო ქორუსების სერიას იწყებს მე-2 გიტარა. მისი იმპროვიზაცია ხდება D6-C6 ბრუნვის საფუძველზე. მას მოსდევს ბას-გიტარის იმპროვიზაცია, მაგრამ G6-F6 ბრუნვის საფუძველზე. ბას-გიტარის იმპროვიზირების დროს ორივე გიტარა ასრულებს ბას-გიტარის პარტიაში გამოყენებულ მელოდიო-რიტმულ რიფს. ვიდეოჩვენაწერში ამ იმპროვიზაციას ასევე ავსებს ვოკალური კვარტეტის აკორდული რიფი, რომელიც არანჟირებით არ იყო გათვალისწინებული და სასცენო რეპეტიციის დროს დავამუშავეთ და კონცერტზეც შევასრულეთ. (პარტიტურაში ეს ვოკალური რიფი არ ფიგურირებს).

დასარტყამების იპროვიზაცია კვლავაც D6-C6 რიფის თანხლებით მიმდინარეობს და დამაბოლოებელი ფრაზის („შუქურის“) მეშვეობით გადადის თემის ბოლო გატარებაში.

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ კომპოზიციაში იმპროვიზატორებს ფორმის თვალსაზრისით სრული თავისუფლება მიეცემა, მითუმეტეს, რომ ისინი ორაკორდიან ბრუნვებზე დაყრდნობით იმპროვიზირებდნენ. ამიტომ, მათი საიმპროვიზაციო ქორუსები მთლიანად მათ განწყობაზე იყო დამოკიდებული, ტაქტების არათანაბარი რაოდენობითაა აღნიშნული და ამით კომპოზიციას ერთგვარ ასიმეტრიულობას ანიჭებს.

თემის ბოლო გატარება. კომპოზიციის ამ მონაკვეთს არა ქორუსი, არამედ ბოლო გატარება ვუწოდებ იმიტომ, რომ თემა მხოლოდ A და B ნაწილებით ბრუნდება. მუსიკალური მასალით ის მსგავსია თემის პირველი გატარების მასალისა და მას მოკლე აუტრო მოსდევს.

დაბოლოება (Outro). კომპოზიციას მოკლე აუტრო აგვირგვინებს, რომელიც ვოკალური კვარტეტის პარტიებში აკორდების გადანაცვლებაზეა აგებული და თემის ერთ-ერთ რიტმულ რიფს ეყრდნობა (იხ. პარტ. 96-103 ტტ.).

2.3.6 „ნანინა“

ხალხური აკვნის სიმღერები საქართველოში ერთ-ერთი გავრცელებული ჟანრია. „ნანა“, „ნანინა“-ს სახელებით ცნობილი დედათა სიმღერები, რომლებითაც ისინი ყრმებს აძინებენ, საქართველოს სხვადასხვა კუთხისთვის მეტ-ნაკლებად

განსხვავებულია, მაგრამ მათ გააჩნიათ რამდენიმე საერთო თვისება. ამ სიმღერების ძირითად დანიშნულებას ჩვილი ბავშვის დამშვიდება, ძილისთვის მომზადება, ასევე ავი სულებისგან დაცვა წარმოადგენს (მიმართავდნენ ძველ წინააზიურ ღვთაებას - დიდ დედა ნანას), ვერბალურ ტექსტში გამოიყენება საალერსო სიტყვები, მათი მელოდიები მარტივი და ადვილად დასამახსოვრებელია.

ჩემი „ნანინა“-ს შექმნა შევეცადე ამ თვისების გათვალისწინებით. განსხვავება მხოლოდ იმაშია, რომ მას ვერბალური ტექსტი არ გააჩნია და მე მხოლოდ სააკვნო სიმღერისთვის დამახასიათებელ გლოსოლალიებს ვიყენებ („ნანინავ“, „ნანა“, „ნანაო“, „ნანინაო“ და სხვა).

თემა $\frac{3}{4}$ ზომაშია დაწერილი, მისი მელოდია A-დორიულ, A-ფრიგიულ და A-ეოლიურ კილოებს ეფუძნება, ხოლო მისი ფორმა განესაზღვრე როგორც AA¹BB¹:

მაგალითი 2.3.13

ნა-ნი-ნავ ნა-ნა ნა - ნა ნა-ნა - ო ნა-ნი-ნავ ნა-ნა ნა - ნი - ნა - ო

ნა-ნი-ნავ ნა-ნა ნა - ნა ნა-ნა - ო ნა-ნი-ნავ ნა - ა-ნი - ნა - ო

ნა - ნი ნა - ოუ ნა-ნი-ნა ნა - ნი-ნა - ო ნა - ნი-ნა ოუ ნა-ნი-ნა ნა - ნა - ო

ნა - ნი-ნა ოუ ნა-ნი-ნა ნა - ნი-ნა-ო და ნა - ნა ნა - ნი - ნა - ო.

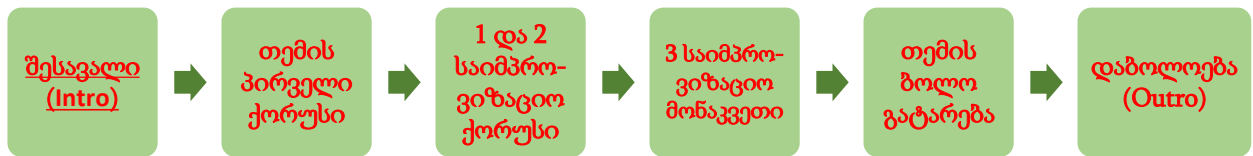
როგორც მაგალითიდან ჩანს, B და B¹ ნაწილებში თავს იჩენს D-ეოლიურ კილოში მოდულაცია, დაბრუნება A ტონალურ ცენტრში ხდება მხოლოდ თემის ბოლო ორ ტაქტში.

უნდა აღინიშნოს, რომ „ნანინას“ ჰარმონიულ ბადეში არ გამოიყენებია ქართული აკორდიკა, მაგრამ მისი მელოდიის ინტონაციური წყობა (დაღმავალი მოტივები, კვინტის დიაპაზონი და სხვ., რაც მრავალი ხალხური ნანასთვისაა დამახასიათებელი), A და B¹ ნაწილების ბოლოს გამოყენებული მე-2 სახის ქართული

კადანსით (VI-VII-I) კომპოზიციას ნათლად გამოხატულ ქართულ ხასიათს ანიჭებს (იხ. დანართი 1, ცხრ. 22).

„ნანინას“ მთლიანი კომპოზიცია ამგვარად არის აგებული:

მაგალითი 2.3.14



ვინაიდან „ნანინას“ ტემპი და ემოციური განწყობა საკმაოდ მშვიდია, გადაწყვეტიტე მთლიან კომპოზიციში სტილური კონტრასტები გამომეყენებინა. ასე, მაგალითად, კომპოზიციის განვითარება მშვიდი სამწილადი ჯაზ-ვალსიდან, საშუალო ტემპის ოთხწილად ბოსა-ნოვას და ჩა-ჩა-ჩას გავლით, ვნებიანი ჯაზ-სამბას სტილამდე დინამიური აღმავლობით ვითარდება და თავად კომპოზიციის მთლიანობას ამკვრივებს. თუმცა ისიც აღსანიშნავია, რომ ყველა ეს სტილი ლათინო-ჯაზს მიეკუთვნება (ჯაზ-ვალსის გარდა) და ამით, მიუხედავად კონტრასტულობისა, კომპოზიცია ერთგვარ სტილურ მთლიანობას ანიჭებს.

შესავალი. კომპოზიციას 8 ტაქტიანი შესავალი გააჩნია (იხ. პარტ. 1-8 ტტ.), რომელიც B¹ ნაწილის ჰარმონიაზეა აგებული. ამ ჰარმონიული ბრუნვების ფონზე ვოკალისტები საგანგებოდ დაწერილ მასალას ასრულებენ სკეტიტ და მთავარ თემას ამზადებენ.

თემის პირველი ქორუსი. თემას პირველი სოპრანო მღერის, ხოლო დანარჩენი ვოკალისტები „შევსების“ ტექნიკით გამოწერილ აკორდულ სათანმხლებო მასალას ასრულებენ (იხ. პარტ. 9-40 ტტ.). საკრავიერი ანსამბლი ჯაზ-ვალსისთვის დამახასიათებელ აკომპანიმენტს ასრულებენ.

თემის B¹ ნაწილის ბოლო 2 ტაქტი (39-40 ტტ.) კი უკვე ბოსა-ნოვას სტილში სრულდება და საიმპროვიზაციო ქორუსებში მდორედ გადადის.

1-ლი და მე-2 საიმპროვიზაციო ქორუსი. საიმპროვიზაციო ქორუსების ჰარმონიული ბადე თემის ჰარმონიული ბადის იდენტურია, ხოლო იმპროვიზაციები სრულდება ამ ჰარმონიულ ბადეზე დაყრდნობით (იხ. პარტ. 41-72 ტტ.). პირველ საიმპროვიზაციო ქორუსს ალტი ასრულებს, ხოლო მეორეს - პირველი გიტარა. მათი იმპროვიზაციები ბოსა-ნოვას სტილისთვის დამახასიათებელი ელემენტებითაა

შემკობილი (ფრაზირება, რიტმული გაფორმება, მელოდიური მიმოქცევები, ცვალებადი აქცენტირება და სხვ.).

მე-3 საიმპროვიზაციო მონაკვეთი. ამ ნაგებობას „ქორუსის“ სტატუსი არ მივანიჭე, რადგანაც იგი მცირე მოცულობისაა და თემის მხოლოდ A და A¹ ნაწილების მასალაზეა აგებული. ამ მონაკვეთში მე ვიყენებ კოლაჟის ტექნიკას და იმპროვიზირებას ვიწყებ ტიტო პუენტეს ცნობილი სიმღერის „Oye como va“-ს საწყისი მელოდიით, ხოლო ვაბოლოებ მას საკუთარი ფრაზებით.

თემის ბოლო გატარება. თემა B და B¹ ნაწილებით ბრუნდება, მაგრამ ამჟამად ოთხწილად ზომაში და ვოკალური კვარტეტის შესრულებით (იხ. პარტ. 89-104 ტტ.).

დაბოლოება (Outro). კომპოზიციას საკმაოდ ვრცელი დაბოლოება გააჩნია, რომელიც Am7-D9 ჰარმონიულ ბრუნვას ეფუძნება (იხ. პარტ. 105-112 ტტ.). აუტროში ვოკალური ანსამბლის ყველა წევრი და პირველი გიტარა ერთდროულად იმპროვიზირებს. ამ მონაკვეთში ტაქტების ზუსტი რაოდენობა არ დამიფიქსირებია, ამიტომ ვიყენებ მელოდიურ „შუქურას“ ტექსტით „ნანა, ნანა, ნანინაო და“, რომელსაც 4-ჯერ ვიმეორებ. ამის შემდეგ საკრავიერი ანსამბლი კომპოზიციის დამასრულებელ რიტმი-მელოდიურ ფრაზას ასრულებს, რომელიც დორიულ კილოში საწყისი მელოდიური ფრაზისა და „Oye como va“-ს დასასრულის ერთგვარი გამომახილია.

2.3.7 „გაზაფხულის დღე“

ეს თემა გლუვი ჯაზის სტილში და სტანდარტულ ფორმაშია (AABA). ამ თემას ჩემს მიერ დაწერილი ვერბალური ტექსტი გააჩნია:

მაგალითი 2.3.15

ისევ თავდება ღამე, ისევ ამოდის მზე,
 ისევ იმღერებს რამეს გაზაფხულის დღე.
 გაუჩინარდა მთვარე, მზის სხივი გარბის შორს,
 მოლისფერ არემარეს უგზავნის ამბორს.
 და ისევ გალობენ ჩიტები, აყვავდა ნუში,
 დაგვიბრუნდა ნუგეში.

ისევ აჟღერებს ქნარის სიმებს ნაზი ქარი
და გაზაფხულს უმღერის წყარო ჩურჩულით.

როგორც ტექსტიდან ჩანს, ეს თემა პასტორალურ-ლირიული ხასიათისაა და მისი ემოციური დატვირთვა საკმაოდ მსუბუქია. შესაბამისად, მუსიკალური მასალაც მსუბუქი და გამჭვირვალე უნდა ყოფილიყო. ამის მისაღწევად გამოვიყენე რამდენიმე ხერხი. ასე, მაგალითად, თემის თანმხლები ჰარმონიისთვის შევარჩიე პლაგალური ბრუნვა Ebmaj9-Abmaj9, რომელიც დიდი მაჟორული ნონაკორდების ხარჯზე სიმშვიდის ასოციაციას იწვევს, ხოლო თემის ყველა ნაწილის დაბოლოებისთვის გამოვიყენე მე-2 სახის ქართული კადანსი (VI-VII-I), რომელმაც თემას ქართული ხასიათი შემატა (იხ. დანართი 1, ცხრ. 23). გარდა ამისა, თემაში ბას-გიტარის პარტია მთლიანად საგანგებოდ დაწერილ მელოდიო-რიტმულ რიფს ასრულებს, რაც თემას სტაბილურობას მატებს:

მაგალითი 2.3.16



ბას-გიტარის რიტმულმა რიფმა მოგვცა შესაძლებლობა ამ კომპოზიციის თემის შესრულების დროს გამოგვეყენებინა „ბიგინის“ და გლუვი ჯაზისთვის დამახასიათებელი რბილი „ფორ-ბიტის“ ერთგვარი ნაზავი, რამაც თემას კიდევ უფრო მეტი სიმსუბუქე მიაანიჭა.

რაც შეეხება თემის მელოდიას, იგი დასვალური ტიპისაა. მაგრამ მე გამოვიყენე მაჟორულ-მინორული მიხრილობის კილოების შერწყმა (Eb-იონიური - Eb-ეოლიური), სადაც „გამინორება“ ემთხვევა ქართულ კადანსს ჰარმონიაში, რაც თემის მელოდიკას ქართულ ინტონაციებთან აახლოვებს:

მაგალითი 2.3.17

A

ი - სევ თავ-დე-ბა ღა- მე, — ი - სევ ა - მო-დის მზე,

5 ი - სევ იმ-ღე-რებს რა- მეს — გა - ზა-ფხუ-ლის დღე. —

A

9 გა - უ - ჩი-ნარ-და მთვა-რე, — მზის სხი - ვი გარ - ბის შორს,

13 მო - ლის-ფერ ა - რე - მა-რეს — უგ - ზავ ნის ამ- ბორს. —

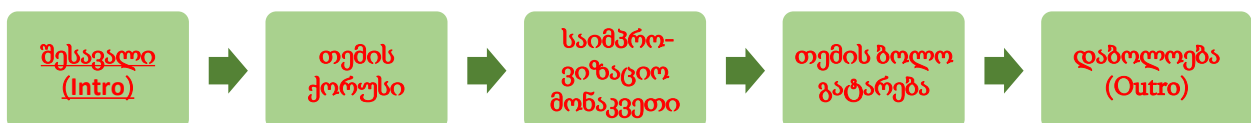
განსხვავებული B-ნაწილი თემის კულმინაციას წარმოადგენს. მასში ხდება გადახრა Eb-მინორში, ხოლო მელოდიაში გამოყენებულია სეკვენტური ელემენტები:

მაგალითი 2.3.18

და ი-სევ გა - ლო-ბენ ჩი - ტე- ბი, — აყ - ვავ-და

5 ნუ - ში, — დაგ - ვიბ-რუნ - და ნუ - გე - ში. —

მას მოსდევს A ნაწილი, რომელიც საწყისის A -ს იდენტურია, ხოლო მთლიანი კომპოზიცია ამგვარად ავაგე:

მაგალითი 2.3.19

შესავალი. კომპოზიციას 8 ტაქტიანი შესავალი გააჩნია, რომლის ჰარმონიული საფუძველი თემის პლაგალურ ბრუნვას ეყრდნობა (Ebmaj9-Abmaj9).

თემის ქორუსი. ვინაიდან კომპოზიციის განმავლობაში თემის მთლიანი ქორუსი ჟღერს მხოლოდ დასაწყისში, ამიტომ მას პირდაპირ „თემის ქორუსი“ ვუწოდებ. მიწადავლნიშნო, რომ თუ კი შესავალში ვოკალისტების პარტიები ჰარმონიულად იყო გადაწყვეტილი, თემის შესრულების დროს მათ ძირითადად „შევსების“ უნისონური ფრაზები აქვთ, რაც ასევე გლუვი ჯაზისთვის არის დამახასიათებელი. ვოკალური

ხმების ჰარმონიული განლაგება გამოვიყენე მხოლოდ თემის ნაწილების დამაბოლოებელ ტაქტებში, რათა მათთვის ქართული კადანსირების ხასიათი მიმეცა. ვოკალისტების საშემსრულებლო ამოცანას ამ კომპოზიციაში სასულე საკრავების იმიტირება წარმოადგენს (იხ. პარტ. 9-42 ტტ.).

საიმპროვიზაციო მონაკვეთი. კომპოზიციის ამ ნაწილში ხდება გადახრა Ab-მაჟორში და იგი მთლიანად პლაგალურ ბრუნვაზეა აგებული (Abmaj9-Dbmaj9). ამ მონაკვეთში ვოკალისტები და პირველი გიტარა ასევე ერთდროულად იმპროვიზირებენ. ამ კომპოზიციაშიც არ დამიფიქსირებია საიმპროვიზაციო მონაკვეთის ტაქტების რაოდენობა და, მსგავსად სხვა ნაწარმოებებისა, მელოდიური „შუქურის“ ხერხს მივმართავ (ტექსტზე „გაზაფხულის დღე“, რომელსაც ორჯერ ვიმეორებ), რის შემდეგაც მუსიკალური აზრის განვითარება, აკორდული ბრუნვის მეშვეობით, თემისკენ მიემართება.

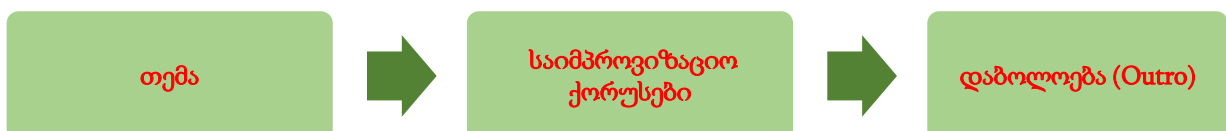
თემის ბოლო გატარება. ბოლოში თემა შეკვეცილი ვარიანტითაა მოცემული. იგი პირდაპირ B-ნაწილით ბრუნდება (იხ. პარტ. 53-69 ტტ.). მისი კულმინაციური საწყისი აქ გაძლიერებულია ვოკალისტების პარტიებით, რომლებიც გლუვი ჯაზის ბექ-ვოკალის მსგავსად, ვერბალური ტექსტის სიტყვების გამოყენებით ასრულებენ პარტიას.

დაბოლოება. ამ კომპოზიციას მოკლე დაბოლოება გააჩნია, რომელიც თემის ბოლო ფრაზის ორჯერად გამეორებას წარმოადგენს (იხ. პარტ. 70-76 ტტ.).

2.3.8 „მოლოდინი“

ზემოგანხილულ კომპოზიციებს შორის „მოლოდინი“ ყველაზე არასტანდარტულია. გარდა იმისა, რომ თემა მხოლოდ დასაწყისში ჟღერს, ამ კომპოზიციის საიმპროვიზაციო მონაკვეთში Acid ჯაზის მიმართულების ელემენტებია გამოვიყენე, რაზედაც მოგვიანებით ვისაუბრებ. ხოლო კომპოზიციის აგებულება ამგვარად გამოიყურება:

მაგალითი 2.3.20



თემა. ამ კომპოზიციის თემა იწყება ბას-გიტარის 4-ტაქტიანი მონაკვეთით, რომელის დაწერისას ბასფანდურის იმიტაციას ვცდილობდი. თავად თემას არასტანდარტული ფორმა აქვს, რომელიც შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც AA'BB'C. თემის ტონალური ცენტრი F-ბეერაა და ბას-გიტარის პარტიაში A და A1 ნაწილებში მუდმივად ამ ბეერაზე აგებული კვინტა ჟღერს (იხ. პარტ. 1-20 ტტ.). ეს საორღანო პუნქტი ტონიკაზე ქმნის გარკვეულ სტაბილურობას, მითუმეტეს, რომ თემას თავიდან ბარიტონი და ალტი ასრულებენ და მათ პარტიებშიც მეტწილად მხვილი გრძლიობების ბგერები ჭარბობს და ქართული კადანსი კარგად გამოიკვეთება:

მაგალითი 2.3.21

The musical score for Example 2.3.21 is written for three parts: Alto, Baritone, and Electric Bass. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system, labeled 'A', contains measures 1 through 10. In this system, the Alto and Baritone parts are mostly rests, with some notes appearing in measures 9 and 10. The Electric Bass part plays a continuous pattern of eighth notes. The second system, labeled 'A'', contains measures 11 through 20. In this system, the Alto part has a melodic line, while the Baritone and Electric Bass parts continue with their respective patterns. Dynamics are marked as *pp* (pianissimo) in the first system and *p* (piano) in the second system.

B-ნაწილში საერთო ფაქტურაში შემოდის 1-ლი სოპრანო, რომლის პარტიაც უფრო მოქნილი და მოძრავია. გარდა ამისა, თემის A და A1 ნაწილებში ბარიტონის და ალტის პარტიებში გამოყენებული F-ეოლიური კილო B-ნაწილში 1-ლი სოპრანოს მელოდიის F-დორიული კილოთი მდიდრდება. ამ ნაწილში ბას-გიტარის პარტიაშიც ცვლილებებია. ასე, მაგალითად, თემის B-ნაწილის მე-4 ტაქტში ტონიკური კვინტა იცვლება კილოს VII საფეხურზე აგებულ კვინტაზე, ხოლო 7-8 ტაქტებში კვინტები 1-ლი სახის ქართული კადანსის საფეხურებზე აიგება.

B' ნაწილში ყველა ზემოხსენებული ვოკალური ხმა და ბას-გიტარა იმეორებს B-ნაწილის მასალას, მაგრამ ამ ნაწილებს შორის განსხვავება მე-2 სოპრანოს შემოსვლით განისაზღვრება. მისი მელოდია ასევე F-ეოლიურ კილოშია და მხატვრული ხასიათით 1-ლი სოპრანოს პარტიას ავსებს:

მაგალითი 2.3.22

Example 2.3.22 is a musical score for a vocal ensemble and electric bass. The score is written for Soprano, Alto, Baritone, and Electric Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts with a Soprano line marked with a **B** and a *p* (piano) dynamic. The second system starts with a Soprano line marked with a **B'** and a *mp* (mezzo-piano) dynamic. The Electric Bass line provides a harmonic foundation with chords and single notes.

C-ნაწილი განსხვავებულ განწყობას გადმოსცემს. მასში ტონალური ცენტრი იცვლება Bb-ზე, ვოკალური კვარტეტის და ბას-გიტარის პარტიების მელოდიური ხაზები ერთმანეთის მიმართ პოლიფონიურ-პოლირიტმულ კონტრაპუნქტში ვითარდება, ხოლო ვერტიკალში შექმნილ თანხმოვანებებში ალტერაციები შეინიშნება. თემა C-ნაწილის ბოლო 2-ტაქტიანი ფრაზის გამეორებით მთავრდება:

მაგალითი 2.3.23

Example 2.3.23 is a musical score for a vocal ensemble and electric bass. The score is written for Soprano, Alto, Baritone, and Electric Bass. The key signature is C major (no sharps or flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system starts with a Soprano line marked with a **C** and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The second system starts with a Soprano line marked with a **C** and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The Electric Bass line provides a harmonic foundation with chords and single notes.

საიმპროვიზაციო ქორუსები. კომპოზიციის ეს მონაკვეთში Acid ჯაზის სტილური ელემენტებია გამოყენებული: ჰარმონიული და მელოდიური რიფების

ტექნიკა, ორ აკორდზე დაფუძნებული ჰარმონიული თანხლება, ოსტინატური რიტმული ნახატები, მოდალური იმპროვიზაცია და სხვა. გარდა ამისა, საიმპროვიზაციო ქორუსში ტემპი თემასთან შედარებით ორჯერ უფრო სწრაფია.

საიმპროვიზაციო ქორუსებზე გარდამავალ მასალას ორიგინალურ მელოდიურ რიფზე დაყრდნობით კვლავაც ბას-გიტარა ასრულებს:

მაგალითი 2.3.24



ბას-გიტარის რიფის გამეორების შემდეგ დასარტყამი საკრავები ამზადებენ საიმპროვიზაციო ქორუსების ძირითად რიტმს, ხოლო ამის შემდეგ მათ უერთდებიან გიტარებიც.

საიმპროვიზაციო ქორუსი 16 ტაქტს მოიცავს. მის ჰარმონიულ საფუძველს F7(b9,sus4) წარმოადგენს. როგორც უკვე არაერთხელ ავღნიშნე, sus-აკორდის მიხრილობა საკმაოდ გაურკვეველია, რაც მოდალური იმპროვიზირების კარგი საწინდარია. მაგრამ ერთფეროვნების თავიდან ასაცილებლად, ყოველი მეოთხე ტაქტის მეორე წილზე ვიყენებ ნახევარი ტონით მაღლა მდებარე აკორდს - Gb7(b9,sus4), რომლის სტრუქტურა ძირითადი აკორდის იდენტურია, ხოლო ფუძის შეცვლა განსხვავებული მეტრული აქცენტირების (მეორე წილის ხაზგასმა) ფონზე მთლიანი მუსიკალური ნაგებობის აღქმას ეხმარება (იხ. პარტ. 68- 83ტტ.).

ვინაიდან თავად საიმპროვიზაციო ქორუსი საკმაოდ მოკლეა, ხოლო კომპოზიციის ამ მონაკვეთის ტემპი სწრაფი, იმპროვიზირებისთვის ორ-ორ ქორუსს ვიყენებთ. სულ 5 იმპროვიზაცია ჟღერს - მე-2 სოპრანო, 1-ლი გიტარა, 1-ლი სოპრანო, ბას-გიტარა და დასარტყამები.

კომპოზიციაზე მუშაობის პროცესში სურვილი გამიჩნდა იმპროვიზაციები ერთმანეთისგან გამემიჯნა. ამისათვის, იმპროვიზირების ყოველ მეორე ქორუსის ბოლოს ჩავრთე სამტაქტიანი უნისონური ფრაზა, რომელიც იმპროვიზაციის დამთავრების ნიშანია:

მაგალითი 2.3.25

ეს ფრაზა არ ჟღერს მხოლოდ ბას-გიტარის იმპროვიზაციის შემდეგ, რადგანაც დასარტყამი საკრავების იმპროვიზირების დროს ბას-გიტარა ასრულებს ზემოხსენებულ მელოდიურ რიფს, როგორც მეტრის მაორგანიზებელ ელემენტს.

დაბოლოება. კომპოზიციის დაბოლოება ნაკარნახევია ხსენებული უნისონური ფრაზით, რომელსაც სხვა სიმაღლეზე ვიმეორებთ და დომინანტური აკორდის მეშვეობით - C7 (#9, #11, sus4) - ვამტკიცებთ F ტონალურ ცენტრს (იხ. პარტ. 86-93 ტტ.).

3. დასკვნა

ცხადია, რომ ჯაზის ხელოვნების სფეროში ძალზედ ბევრია ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომლის კვლევაც საჭიროა როგორც მსოფლიო მასშტაბით, ისე საქართველოში, სადაც მუსიკის ამ მიმდინარეობას მრავალი მიმდევარი ჰყავს როგორც პრაქტიკოსი მუსიკოსების, ისე მოყვარულების სახით.

როგორც კომენტარების შესავალში აღინიშნებოდა, ჩემს პორტფოლიოში წარმოდგენილი კომპოზიციების მეშვეობით შევეცადე დავკვირვებოდი ისეთ მნიშვნელოვან საკითხებს, როგორიცაა ფოლკჯაზის და ეთნოჯაზის ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორთან და ეთნომუსიკასთან კავშირები, ამ სტილურ მიმდინარეობებს შორის მსგავსება-სხვაობის დადგენა, ტერმინების დაზუსტება, საკუთარი შემოქმედებითი პროცესის, საშემსრულებლო სტილებთან და ტექნიკებთან დაკავშირებული თავისებურებები და სხვა. გარდა ამისა, შესავალში ასევე ავღნიშნე, რომ ქართულ მუსიკისმცოდნურ ლიტერატურაში პირველად ხდება ეთნოჯაზის და ფოლკჯაზის ცნებების გამოკვლევა-დეფინიცია და მათი ახალ, ჩემს მიერ შემოთავაზებულ ცნებაში - *ეროვნულ ჯაზში* გაერთიანება.

ვიმედოვნებ, რომ ჩემი კომპოზიციების გარჩევის მეშვეობით, რომლებსაც მე, ჩემს კოლეგებთან ერთად, ვასრულებ კიდეც, ნაშრომში წამოჭრილი საკითხების ილუსტრირება მოხდა და რამდენიმე მნიშვნელოვან მომენტზე მინდა ყურადღების გამახვილება.

ჯაზის ხელოვნებისთვის დამახასიათებელი შემოქმედებითი თავისუფლების გათვალისწინებით, არანაშრომის ავტორმა ერთსა და იგივე თემაზე აგებული კომპოზიციების მთელი რიგი შეიძლება შექმნას და თითოეული მათგანი სრულიად განსხვავებულ ნაწარმოებებად მოგვევლინოს. საუბარი რაიმე დაკანონებულ კომპოზიციურ სტრუქტურებზე და გარკვეულ წესებზე ჯაზში შეუძლებელია, რადგანაც ის მუდმივი განვითარების პროცესში იმყოფება, თუმცა არსებობს რამდენიმე ზოგადი, საერთო თვისება, რომელსაც მეც ვიყენებ:

- კომპოზიციების საიმპროვიზაციო ქორუსები აგებულია
 - შერჩეული თემის ფორმის და ჰარმონიული ბადის შენარჩუნებით,
 - ან, თემის რომელიმე ფრაგმენტის ჰარმონიული ბადის გამოყოფით,

➤ ან, განსხვავებულ ჰარმონიულ ბრუნვებზე, ტაქტების მთავარი თემისგან განსხვავებული რაოდენობით;

- ფოლკკაზის კომპოზიციების თემების ჰარმონიულ ბადეში ზოგჯერ ცვლილებებია შეტანილი (აკორდების დამატება-შეცვლა);
- ნაწარმოების მთლიანი კომპოზიციები მეტწილად თემის ქორუსით იწყება და მთავრდება, მაგრამ მისი ბოლო გატარება იმპროვიზაციების და სხვა ელემენტების თანაქმედების შედეგად სახეცვლილია (ამ მხრივ ის შეიძლება შევადაროთ კლასიკური სონატური ფორმის დამუშავება-რეპრიზას);
- ზოგ შემთვევაში კომპოზიციას აბოლოვებს თემის მხოლოდ გარკვეული ნაწილი(ები), ან საერთოდ განსხვავებული, დამაგვირგვინებელი ნაგებობა (Outro).

რაც შეეხება ეთნიკური მასალის დამუშავებას, მე, როგორც ჩემი კომპოზიციების არანაწილების ავტორი, სრული თავისუფლებით ვისარგებლე, თუმცა შემიძლია ჯაზში ცნობილი და ჩემს მიერ გამოყენებული რამდენიმე ზოგადი ხერხის გამოყოფა:

- მასალის დამუშავება ხდება კომპოზიციის თემის როგორც მელოდიაზე, ისე ჰარმონიულ ბადეზე დაყრდნობით; ამ ხერხს, პრაქტიკულად, ვარიაციები შეიძლება ვუწოდოთ და მას მეტწილად ფოლკკაზის მიმართულების ნაწარმოებში ვიყენებ;
- მასალის დამუშავება კომპოზიციის თემის მხოლოდ ჰარმონიულ ბადეზე დაყრდნობით, რაც, პრაქტიკულად, ჯაზური იმპროვიზაციების ეტალონია და ჩემი კომპოზიციების უმრავლესობაშია გამოყენებული;
- მასალის დამუშავება მელოდიურ, ჰარმონიულ, რიტმულ რიფებზე დაყრდნობით - შემოქმედებითად ორიგინალური, ძალზედ გამომსახველი ხერხი; ზოგიერთ კომპოზიციაში რიფები თან ახლავს როგორც თემის ქორუსს, ისე საიმპროვიზაციო ქორუსებს; რიფების გამოყენება გარკვეული მასალის გამეორებას გულისხმობს, რომლის ფონზე სრულდება სოლისტების იმპროვიზაციები და ამგვარი პოლირიტმია-პოლიფონიით მდიდრდება საერთო ჟღერადობა.

რაც შეეხება პორტფოლიოში წარმოდგენილი ნაწარმოებების ეთნიკურ საფუძვლებს, შევეცადე, რომ დღევანდელ ქართულ ჯაზში მეტწილად გავრცელებული

ადმოსავლური ორიენტაციის მელოდიკის საპირისპიროდ ძირითადად დასავლურქართული პოლიფონიური ელემენტებისთვის მიმენიჭა პრიორიტეტი.

პორტფოლიოზე მუშაობის პროცესში კვლევის სხვადასხვა მეთოდები გამოვიყენე და შევეცადე ყურადღება მიმექცია ყველა იმ ნაშრომისა თუ სტატიისთვის, რომელიც ზოგადად ჯაზის ხელოვნებას, კერძოდ კი ფოლკჯაზისა და ეთნოჯაზის სახელდებისა და ურთიერთობის საკითხებს ეძღვნება. აღმოჩნდა, რომ ამ ნაშრომების რაოდენობა საკმაოდ მწირია (ხოლო ქართულ ენაზე - პრაქტიკულად არ მოიპოვება), ამ მასალებში მოცემული ინფორმაცია ძალზედ არაერთგვაროვანია და, ხშირ შემთხვევაში, ერთმანეთის გამომრიცხავი. ამ ფაქტმა კიდევ ერთხელ დამარწმუნა იმაში, რომ ჯაზის მკვლევარი სასურველია თავად ამ მუსიკის შემსრულებელიც იყოს, რადგანაც ჯაზი იმდენად რთული და ორიგინალური ხელოვნებაა, რომ მკვლევარისგან მასალის სიღრმისეულ პრაქტიკულ ცოდნას მოითხოვს.

სხვადასხვა სტილების ჯაზური ლიტერატურის ფართო და ღრმა პრაქტიკულმა ცოდნამ მომცა საშუალება როგორც კვლევის, ისე საკომპოზიტორო და საშემსრულებლო პორტფოლიოს შექმნისა. იმედს გამოვთქვამ, რომ ჩემმა სადოქტორო ნაშრომმა გარკვეული წვლილი შეიტანა ჯაზის, კერძოდ კი ქართული ჯაზის ხელოვნების აკადემიური შესწავლის საქმეში.

ამასთან ერთად, პორტფოლიოზე მუშაობის გამოცდილებამ მომავალი შემოქმედებითი და კვლევითი მიმართულებები დამისახა. ასე, მაგალითად, ვინაიდან ჩემს კომპოზიციებში ძირითადად ვეყრდნობი დასავლურქართულ, კერძოდ გურულ-იმერულ მოტივებს, მომავალში შევეცდები ეთნო-არეალის გაფართოებას და ნაწარმოებებში საქართველოს სხვა კუთხეებისთვის დამახასიათებელი ელემენტების გამოყენებას. რაც შეეხება მეცნიერულ მიმართულებას, ვფიქრობ, ჯაზური ტერმინოლოგიის დაზუსტების, ჯაზის სტილებისა და ჟანრების შესწავლა-დახასიათების საკითხების კვლევას გავაგრძელებ.

ბიბლიოგრაფია და აუდიო-ვიდეო რესურსები

1. გარაყანიძე, ედიშერ. (1988). იმპროვიზაციის სახეები ქართულ ხალხურ სიმღერებში. კრებულში: გაბუნია, ნოდარ; წურწუმია, რუსუდან და სხვანი (რედკოლეგია). ქართული მუსიკის პოლიფონიის საკითხები. (გვ. 62-76). თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე)
2. გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა. თბილისი: ინტელექტი (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმით)
3. გარაყანიძე, ედიშერ. (2007). რჩეული წერილები. ზუმბაძე, ნატო (შემდგენელი). თბილისი: საქართველოს მუსიკალური საზოგადოება.
4. ზუმბაძე, ნატალია. (1983). გაფართოებული კილოს პრინციპები ქართულ ხალხურ სიმღერებში. სამეცნიერო შრომების კრებულში: შავერზაშვილი, ალექსანდრე, (პ/მ. რედ). ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. (გვ. 82-93). თბილისი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, რუსული რეზიუმით)
5. ოძელაშვილი, მერაბ. (2011). „ჯაზის თეორიისა და პრაქტიკის სისტემური კურსი“, თბილისი
6. ქართული ხალხური მუსიკალური შემოქმედება. (2005). სახელმძღვანელო კონსერვატორიის საშემსრულებლო ფაკულტეტის სტუდენტთათვის, სანოტო დანართითა და ორი კომპაქტდისკით. თბილისი: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. კონსერვატორიის ტრადიციული მრავალხმიანობის კვლევის საერთაშორისო ცენტრი (ქართულ ენაზე)
7. ქარუმიძე, ზურაბ. (2009). ჯაზის ცხოვრება. გამომცემლობა „სიესტა“, თბილისი
8. ყარალაშვილი, მარიკა. (2011). სინთეზიდან Fusion-მდე ჯაზში (სტილური ანალიზის ცდა ჯაზ-მუღამის მაგალითზე). საბაკალავრო ნაშრომი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია
9. წურწუმია, რუსუდან. (1997). ქართული ხალხური სიმღერა დღეს – ცოცხალი პროცესი თუ სამუზეუმო ექსპონატი? (სოციოლოგიური ანალიზის ცდა).

- სამეცნიერო შრომების კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). მუსიკისმცოდნეობის საკითხები. (გვ. 3-17). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, რუსული და ინგლისური რეზიუმეით)
10. ჭოხონელიძე, კუკური. (2000). იმპროვიზაციის ხელოვნება და ქართული პოლიფონიური მუსიკა. კრებულში: წურწუმია, რუსუდან. (პ/მ რედ.). ხალხური მრავალხმიანობის პრობლემები. თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის დაარსებიდან 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო კონფერენციის მასალები. (გვ. 195-207). თბილისი: თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია (ქართულ ენაზე, ინგლისური რეზიუმეით)
 11. ჯალაღვილი, ვახტანგ. (1988). „ინსტრუმენტული ჯაზი“, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი
 12. Blumenthal, Bob. (2007). “Jazz: An Introduction to the History and Legends Behind America’s Music”, Harper Collins Publishers, New York
 13. Collier, James Lincoln. (1987, რუსული გამოცემა 1991). “Duke Ellington”, Oxford University Press, New York
 14. Collier, James Lincoln. (1978, რუსული გამოცემა 1984). “The Making of Jazz”, Oxford University Press, New York
 15. Cook, Nicholas & Pople, Amthony. (eds). (2004), “The Cambridge History of Twentieth Century Music”, Cambridge: Cambridge University Press
 16. Davis, Miles with QuincyTroup. (1990, რუსული გამოცემა 2005). Touchstone, Simon & Schuster, New York
 17. Dregni, Michael. (2008). “Gypsy Jazz. In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing”, Oxford University Press
 18. Duncan, Paul, editor. (2008). “Sinatra”, text Alain Silver, “Taschen”
 19. Feather, Leonard. (1984). “The Book of Jazz. From Then Till Now”, Horizon Press, New York
 20. Gann, Kyle. (2005). “American Music in the Twentieth Century”, Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company
 21. Gioia, Ted. (2011). “The History of Jazz”, Second edition, Oxford University Press

22. Griffiths, Paul. (2007). "Modern Music and After - Directions Since 1945", Cary, NC: Oxford University Press, USA
23. Jasen, David A. (2007). "Ragtime. An Encyclopedia, Discography and Sheetography", Routledge, Taylor & Francis Group
24. Kostka, Stefan. (2005). "Materials and Techniques of Twentieth Century Music", Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall; 3rd edition
25. Lange, Barbara Rose. (2011). "Teaching the Ethics of Free Improvisation", Critical Studies in Improvisation, vol.7, #2
26. Mandel, Howard. (2005). "The Billboard Illustrated Encyclopedia of Jazz and Blues", Billboard Books
27. Miller, Michael. (2005). "The Complete Idiot's Guide to Music Composition". Alfa
28. Noyer, Paul du. (2003). "The Billboard Illustrated Encyclopedia of Music: From Rock, Pop, Jazz, Blues and Hip Hop to Classical, Country, Folk, World and More", The Foundary Creative Media Co.Ltd
29. Scaruffi, Piero. (2007). "A History of Jazz Music. 1900-2000", Published and Printed in USA by Piero Scaruffi
30. Smith Brindle, Reginald. (2007). "Musical Composition", Oxford University Press, USA
31. Smith Brindle, Reginald. (1987). "The New Music: The Avant-Garde Since 1945", Cary, NC: Oxford University Press USA; 2nd edition
32. Smith, Christopher. (1995). "A sense of the possible: Miles Davis and the semiotics of improvised performance", Cambridge, Mass.
33. Stearns, Marshall W. (2009). "The Story of Jazz", Oxford University Press
34. Sussman, Richard, Abene, Michael. (2011). "Jazz Composition and Arranging in the Digital Age", Oxford University Press
35. Whittal, Arnold. (2003). "Exploring Twentieth-Century Music: Tradition and Innovation". Cambridge: Cambridge University Press
36. Whittal, Arnold. (2003). "Musical Composition in the Twentieth Century", Oxford: Oxford University Press
37. Барбан, Е. (2007). «Джазовые опыты», Санкт-Петербург
38. Баскаков, А.Я., Туленков, Н.В., (2004). «Методология научного исследования»,

2-е издание, исправленное, МАУП, Киев

39. Браславский, Д. (1974). «Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров»,
Издание второе, переработанное и дополненное, «Музыка», Москва
40. Дарваш, Габор. (1964). «Правила оркестровки», Издательство Корвина
41. «Джаз», материалы к конференции Всесоюзного Джазового Объединения, 27-28
февраля, 1988
42. Жордания, И. М. (1989). «Грузинское традиционное многоголосие в
международном контексте многоголосных культур. (К вопросу генезиса
многоголосия)», Издательство Тбилисского Университета, Тбилиси (რუსულ
ენაზე, იხვლისურო რეზიუმეით)
43. Коллиер, Дж.Л. (1987). «Луи Армстронг», «Радуга», Москва
44. Клитин, С.С. (1987). «Эстрада. Проблемы теории, истории и методики»,
«Искусство», Ленинградское отделение
45. Конен, В.Д. (1980). «Блюзы и XX век», «Музыка», Москва
46. Конен, В.Д. (1984). «Рождение джаза», «Советский композитор», Москва
47. Конен, В.Д. (1975). «Этюды о зарубежной музыке», «Музыка», Москва
48. Мархасев, Л. (1986). «В легком жанре», «Советский композитор», Ленинград
49. Медведев, А., Медведева, О., сост.(1987). «Советский джаз. Проблемы, события,
мастера», группа авторов, «Советский композитор», Москва
50. Мысовский, В., Фейертаг, В. (1960). «Джаз. Краткий очерк», Государственное
музыкальное издательство, Ленинград
51. Орлов, Генрих. (1992). «Древо музыки», Н.А.Frager&Co «Советский композитор»,
Вашингтон - Санкт-Петербург
52. «Очерки по истории зарубежной музыки XX века». (1983). Группа авторов,
составитель С.Н.Богоявленский, «Музыка», Ленинград
53. Панасье, Ю. (1979). «История подлинного джаза», 2-е изд., — Л.: Музыка
54. Симоненко, В. (1984). «Мелодии джаза. Антология», Издание четвертое,
переработанное и дополненное, «Музична Украина», Киев

55. Строкова, Е.В. (2002). «Джаз в контексте массового искусства (К проблеме классификации и типологии искусства)», диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения, Москва
56. Юэн, Д. (1989). «Джордж Гершвин. Путь к славе», «Музыка», Москва
57. Arga Bileg, Mongolian Folk&Ethno Jazz Band, 2015
 - <https://youtu.be/OenPpSYO0Lo> (24.07.2016)
 - https://youtu.be/W0_IvoybGU (24.07.2016)
58. Avesto, Tajikistan Folk&Ethno Jazz Group, 2012
 - <https://youtu.be/IHRG7Ou-FM> (24.07.2016)
 - http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=lUnFoMvpcJ4 (24.07.2016)
 - http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=i5fXJlL7AvI (24.07.2016)
59. Chemon Arabic Jazz, Folk Jazz Group, 2009
 - http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=XxI1hII3BII (24.07.2016)
 - http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=wlm6uv6Y31s (24.07.2016)
 - http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=lk0i1-u051Q (24.07.2016)
60. Egari, Georgian Folk Jazz Band, 2012-2015
 - <https://youtu.be/2iC2pSe-hfM> (24.07.2016)
 - <https://youtu.be/31mMA8n44wk> (24.07.2016)
 - <https://youtu.be/zqIP1Py1a1Q> (24.07.2016)
61. Gurtu, Triloc. African Fantasy. ECS Records, 1999
62. Gurtu, Triloc, Kabongo, Sabine, 2007
 - http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=0WeEYEOCDsE (24.07.2016)
63. Gurtu, Triloc, Project 2011
 - http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=z3svMpFDcxc (24.07.2016)
 - http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=VNW2kzX6qVo (24.07.2016)

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=zP3_0LmmSbk
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=yc8XcLb2pKA
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=znoGCib97z0
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=A0Vi4fTDL-U
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=H2nvWJZpE-I
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=idjirKmnTeI
(24.07.2016)

64. McFerrin, Bobby, "Beyond Words", Blue Note, 2002

65. McLaughlin, John, Gurtu, Triloc, 1990

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=a7w8njCYZ9s
(24.07.2016)

66. McLaughlin, John, Remember Shakti, 2012

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=cDMxk5mKiSI
(24.07.2016)

67. Nadishana Trio, 2009, 2012

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ruqnCzoWhjM (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=4ljxwAfkIXQ (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=gBLJW6m8Tz4 (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=7mw2PyCe7X4 (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=Vi4LKplBMAw (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=5P5wEXVCuH4 (24.07.2016)

68. Nuance, Armenian Folk&Ethno Jazz Band, 2011

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=coB4D2ox-74 (24.07.2016)

69. Patina, Folk Jazz Band from Latvia, 2009, 2010

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=-wcECI9ZRaI
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=avFKuWi9HQs (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=0XFdCpEzSAC (24.07.2016)

70. Shin, Georgian Folk Jazz Band, 2005-2012

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=TgzMxLUdgII
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=OiqQEh8AafM
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=jnf6ZZYGCK
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=NmFNkrKQli4
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=9I4YunMOqsc
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=dlKeR6Rmgbo
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=OCrrg6kCra4
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=3Vy0ekcg1xE
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=ebGWIsga7A
(24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=NyHhtO8HReg (24.07.2016)

71. Tohpati, Indonesia, Ethnomission 2011

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=yQda8USAgcA (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=hLgjMBg5Exo (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=51umWBq3O7w (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=vsO8f0_3OVI (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=7VTFbQ7MOEE (24.07.2016)

72. Tohpati, Indonesia, Ethnomission, 2012

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=R95v-6G2xhg (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=zdvefz36XsU (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=3OdWM4177KY (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=VCt_D_Sk12c (24.07.2016)

73. Trigon, Ethno Jazz Group from Moldova, 2011

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=fllpGuAl3v4 (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=eb4ZsjiCKcg (24.07.2016)

74. Trio Balkan Strings, Belgrad, 2010

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=7olwxUxtPzM (24.07.2016)

75. Valentine, Dave, Solo Flute Project, 1991

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=GuwS0n3oUxA (20.06.2013)

76. Velkov, Sasko, virtuoso accordion, Macedonian Ethnic Jazz, World Music, 2011

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=jD7GWC0KgwY (24.07.2016)

77. Yellowjackets feat. Tohpati

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=CG1NTJ2grUc (24.07.2016)

78. Yellowjackets, "Peace Round: A Christmas Celebration", Heads Up, 2004

79. Zawinul, Joe, Gurtu, Triloc, "Orient Express", 1993

- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=922LumI2ilo (24.07.2016)
- http://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=0eRk_rwJXpA (24.07.2016)

80. Zawinul, Joe, Gurtu, Triloc, Umbria Jazz Festival, 1994

- <https://youtu.be/dg0AHN9lqH0> (24.07.2016)

დანართები

დანართი 1

კომპოზიციების ფორმებისა და ჰარმონიული ბადეების ცხრილები

ცხრილი 1

Deck The Halls

ინტრო

A (თემის პირველი გატარება, ანუ პირველი ქორუსი)

4/4 F | F | F | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | F | 2/4 Bb/D || 4/4 F | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | Bb/D F/A |

A

2/4 Eb7 D7 | 4/4 Dbmaj7 | Dbmaj7 || F | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | Bb/D F/A | 2/4 F Em7 | Eb9 |

B

A

Eb9 | Dm7 | Dm7 || C7 | F/C Cm7 | Cm7 | 2/4 Am7 | 4/4 D7 | 2/4 G7 | 4/4 C7 | C7 || F/Eb |

A(თემის მეორე გატარება, მე-2 ქორუსი)

2/4 Bb/D | 4/4 F | F | Dm7 Dbmaj7 | 2/4 C7 | 4/4 Eb9 | Eb9 || Abmaj7 | 2/4 Ab7/Gb | 4/4 Fm7 |

A

Fm7 | Eb7 Dm7 | 2/4 Dbmaj7 C7 | 4/4 B9 | B9 A9 || Abmaj7 | 2/4 Ab7/Gb | 4/4 Fm7 |

B

E7 Dbmaj7 | 2/4 Bbm7 Eb9 | 4/4 Ddim7 | Db9 || C7 | F/C Cm7 | Cm7 | 2/4 Am7 | 4/4 D7 |

A

(საქსოფონის საიმპროვიზა-

2/4 G7 | 4/4 C7 | C7 || F7 | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | Eb7 Dm7 | 2/4 C7 || F | F | F | 2/4 Bb/D |

ციო ქორუსი)

B

4/4 F | F | F | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | F | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | F | 2/4 Bb/D | 4/4 C7 | F/C Cm7 |

(ფორტეპიანოს საიმპროვიზაციო ქორუსი)

Cm7 | 2/4 A7 | 4/4 Dm7 G7 | C7 | C7 || F | F | F | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | F | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F |

B

F | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | F | 2/4 Bb/D | 4/4 C7 | F/C Cm7 | Cm7 | 2/4 A7 | 4/4 Dm7 G7 | C7 |

A (თემის ბოლო გატარება, დამაბოლოებელი ქორუსი)

C7 | 2/4 Eb9 || Abmaj7 | 2/4 Ab7/Gb | 4/4 Fm7|Fm7 | Eb7 Dm7 | 2/4 Dbmaj7 C7 | 4/4 B9 | B9

A

B

A9 || Abmaj7 | 2/4 Ab7/Gb | 4/4 Fm7| E7 Dbmaj7 | 2/4 Bbm7 Eb9 | 4/4 Ddim7 | Db9 || C7 |

A

F/C Cm7 | Cm7 | 2/4 Am7 | 4/4 D7 | 2/4 G7 | 4/4 C7 | C7 || F7 | 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | Eb7

აუტრო (fade out)

Dm7 | 2/4 C7 | 4/4 Bbmaj7 | Bbmaj7 || F | F | F ||: 2/4 Bb/D | 4/4 F | F | F | 2/4 Bb/D | F | F | F :||

ცხრილი 2Kalimba Suite (1 ნაწილი)

intro

A

1.,2.,3.,4.

bridge

4/4 C | C | Eb | Eb/C | Eb | 5/4 Eb/C Bb ||: 4/4 C | Eb | Eb | 5/4 Eb Bb :|| 4/4 C | Eb | Eb |

B

Eb | Eb | Eb | Eb | Bb C || Eb/Bb | Eb/Bb | C | C | Eb | Eb | Eb/Bb C | C | Eb | Eb | Eb | Eb | Eb |

outro

Eb | Eb | Eb || Eb | Eb | Eb | Eb | Eb | Eb | Eb | Eb ||

ცხრილი 3Kalimba Suite (2 ნაწილი)intro

4/4 Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Fm9/Eb | Fm9/Eb | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 |

A

||: Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Fm9/Eb | Ebmaj13 ||

A1

1., 2.

3.

Ebmaj13 | Ebmaj13 | Fm9/Eb | Fm9/Eb | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 :|| Eb6 | Eb6 |

outro

Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 ||

ცხრილი 4მთაში სალამურს ვაკვანესებ**A**

6/8 Cm Cm(maj7) | Cm7 Cm6 | Fm7 | Fm7 | Bb7 | Bb7 | Ebmaj11 | Ebmaj11 |

B

Fm7 | Fm7 | D7(b9) | D7(b9) | G7(b9) | A9 Bb+7 | Cm7 | C7 |

B

Fm7 | Fm7 | D7(b9) | D7(b9) | G7(b9) | A9 Bb+7 | Cm7 | C7 |

A1

C7 | C7 | Fm7 | Fm7 | Bb7 | Bb7 | Eb6 | Eb6 |

B

Fm7 | Fm7 | D7(b9) | D7(b9) | G7(b9) | A9 Bb+7 | Cm7 | C7 |

B

Fm7 | Fm7 | D7(b9) | D7(b9) | G7(b9) | A9 Bb+7 | Cm7 | Cm7 ||

ცხრილი 5ქალაქური (ორიგინალი)**A***1 წინადადება**2 წინადადება*

3/4 G7 | G7 | G7 | Fm7 G7 || G7 | G7 | G7 | Fm7 G7 ||

B*1 წინადადება**2 წინადადება*

Cm7 | G7 | Fm7 | G7 || Cm7 | G7 | Fm7 | G7 ||

A*1 წინადადება**2 წინადადება*

G7 | G7 | G7 | Fm7 G7 || G7 | G7 | G7 | Fm7 G7 ||

ცხრილი 6ქალაქური (ორიგინალში შეტანილი ცვლილებები)*(ორიგინალი)*

3/4 G7 | G7 | G7 | Fm7 G7 || G7 | G7 | Fm7 G7 ||

4/4 G7 | Cm7/G G7 | G7 | Cm7/G Fm7 G7 || G7 | Cm7/G G7 | Fm7 | G7 ||

*(ჩემი ვერსია)***ცხრილი 7**ქალაქური (საიმპროვიზაციო მონაკვეთი)*1 წინადადება**2 წინადადება***A** - G7 | G7 | G7 | G7 Fm7 G7 || G7 | G7 | G7 | G7 Fm7 G7 ||*1 წინადადება**2 წინადადება***A** - G7 | G7 | G7 | G7 Fm7 G7 || G7 | G7 | G7 | G7 Fm7 G7 ||*1 წინადადება**2 წინადადება***B** - Cm7 | Cm7 | G7 | Gm7 || Fm7 | Fm7 | G7 | G7 ||*1 წინადადება**2 წინადადება***B** - Cm7 | Cm7 | G7 | Gm7 || Fm7 | Fm7 | G7 | G7 ||

ცხრილი 8კავკასიონი**A**

5/4 Bbsus4 | Bbsus4 | Bbsus4 | Absus4 | Absus4 | Absus4 | Gbsus4 Absus4 | Bbsus4 Absus4 |

A

Bbsus4 | Bbsus4 | Bbsus4 | Absus4 | Absus4 | Absus4 | Gbsus4 Absus4 | Ebsus4 Eb7 |

B

Absus4 | Absus4 | Absus4 | Absus4 Gbsus4 | Absus4 | Absus4 | Absus4 | Absus4 Gbsus4 |

C

Fsus4 Ebsus4 | Fsus4 Ebsus4 | Fsus4 Ebsus4 | Fsus4 Ebsus4 | Dbsus4 Ebsus4 | Dbsus4 Ebsus4 |

Dbsus4 Ebsus4 | Fsus4 | Fsus4 | Fm7 | Fm7 ||

ცხრილი 9ჯეო-ბლუზი*1 წინადადება*

4/4 Bb7 | Eb7 | Bb7 | Bb7 |

2 წინადადება

Eb7 | Eb7 | Bb7 | Bb7 |

3 წინადადება

F7 | Eb7 | Bb7 G7 | Cm7 F7 ||

ცხრილი 10მგზავრული (თემა)**A**4/4 Eb Fm | Eb/G Fm/Ab | Eb/G Fm | Eb Bb7 | Eb Fm | Eb/G Fm/Ab | Eb/G Fm | Eb Bb7 |
Eb Db | Eb Absus4 | Absus4 | Eb |**A**Eb Fm | Eb/G Fm/Ab | Eb/G Fm | Eb Bb7 | Eb Fm | Eb/G Fm/Ab | Eb/G Fm | Eb Bb7 |
Eb Db | Eb Absus4 | Absus4 | Eb |**B**

Ab Bb | Ab/C Bb/D | Ab/C Bb | Ab Eb7 | Ab Bb | Ab/C Bb/D | Ab/C Bb | Ab Eb7 |

AEb Fm | Eb/G Fm/Ab | Eb/G Fm | Eb Bb7 | Eb Fm | Eb/G Fm/Ab | Eb/G Fm | Eb Bb7 |
Eb Db | Eb Absus4 | Absus4 | Eb |

ცხრილი 11მგზავრული (საიმპროვიზაციო ქორუსი)

4/4 Ebsus4 Dbsus4 | Ebsus4 Dbsus4 | Ebsus4 Dbsus4 | Ebsus4 Fsus4 Gbsus4 |
 Absus4 Gbsus4 | Absus4 Gbsus4 | Absus4 Gbsus4 | Absus4 Gbsus4 | Absus4 Gbsus4 |
 Absus4 Gbsus4 | Absus4 Gbsus4 | Absus4 Gbsus4 Fsus4 :||
 Ebsus4 Dbsus4 | Ebsus4 Dbsus4 | Ebsus4 Dbsus4 | Ebsus4 ||

ცხრილი 12ექლ

4/4 **A** Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 |
 Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 |
 Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4
A Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 |
 Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 |
 Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 | Bbsus4 | Bbsus4 Absus4 ||
B Ebmaj7 | Ebmaj7 | D7(b9) | D7(b9) | Gm9 | Gm9 | C13 | C13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 |
 Fm7 | Fm7 | Gm7 | Gm7 | Fm7 | Bb7 ||
B Ebmaj7 | Ebmaj7 | D7(b9) | D7(b9) | Gm9 | Gm9 | C13 | C13 | Ebmaj13 | Ebmaj13 |
 Fm7 | Fm7 | Gm7 | Gm7 | Gm7 | Am7(#5) | |

ცხრილი 13ჯორჯია (საიმპროვიზაციო ქორუსი)

4/4 A13 | A13 | A13 | A13 | A13 | A13 | A13 | A13 |
 Bb13 | Bb13 | Bb13 | Bb13 | Bb13 | Bb13 | Bb13 | Bb13 |
 Dbsus4 Ebsus4 | Fsus4 F | Gbsus4 Absus4 | Bbsus4 Bb | Bbsus2 Bb ||

ცხრილი 14ცას მოეფარა ღრუბელი (თემა)

4/4 **A** Bb9 | Bbsus4(add13) | Bb9 | Bbsus4(add13) | Bb9 | Bbsus4(add13) |
 Bsus4 Dbsus4 | Ebsus4 Eb ||

A¹ Bb9 | Bbsus4(add13) | Bb9 | Bbsus4(add13) | Bb9 | Bbsus4(add13) |
 Bsus4 Dbsus4 | Ebsus4 Eb ||

B Emaj9 | Am9 | Emaj9 | Am9 | E/G# | C#m7(b5)/G | Bsus4/F# | Fmaj7(b5)||

A¹ Bb9 | Bbsus4(add13) | Bb9 | Bbsus4(add13) | Bb9 | Bbsus4(add13) |
 Bsus4 Dbsus4 | Ebsus4 Eb ||

ცხრილი 15Take The A-Trance (საიმპროვიზაციო ქორუსი)

4/4 D7sus4 | D7sus4 | D7sus4 | D7sus4 | Db7sus4 | Db7sus4 | Db7sus4 | Db7sus4 |
 A7sus4 | A7sus4 | Bb7sus4 | Bb7sus4 | C7sus4 | C7sus4 | Eb7sus4 | Eb7sus4 ||

ცხრილი 16ლილინი

A Cmaj7 | Am7 | Fm7 | G7(sus4) G7 | Cmaj7 Cmaj7/B | Am7 | Fm7 | G7(sus4) G7 | Fm7 |
 Ebmaj7 | Dm7(b5) | G7(sus4) G7 | Abmaj7 | Gm7 Fm11 | Abmaj7 Bbm7 | C7(sus4) C7|

B F(sus4) | F(sus4) F | F7(sus4) F7 | Eb7(sus4) | Eb7(sus4) | Db(sus4) Ebm7 | F7(sus4) F7 |

C Bbmaj7 | Gm7 | Ebm7 | F7(sus4) F7 | Bbmaj7 | Gm7 | Ebm7 | F7(sus4) F7 | Ebm7 |
 Dbmaj7 | Cm7(b5) | F7(sus4) F7 | Gbmaj7 | Fm7 Ebm7 | Gbmaj7 Abm7 | G7(sus4) G7|

ცხრილი 17საცეკვაო (საიმპროვიზაციო ქორუსი)

4/4 Eb7sus4 | Eb7sus4 | Db7sus4 | Db7sus4 | Eb7sus4 | Eb7sus4 | Db7sus4 | B7sus4 |
 Bb7sus4 | Bb7sus4 | B7sus4 | B7sus4 | Bb7sus4 | Bb7sus4 | B7sus4 | Db7sus4 ||

ცხრილი 18

სალამური

- A** Cm7 | Cm7 | F/C | F/C | Cm7 | Cm7 | F/C | F/C | Bb7 | Bb7 | Ebmaj7 | Ebmaj7 | Abmaj7 |
Bb7(omit 3) | Cm7 | F/C ||
- A** Cm7 | Cm7 | F/C | F/C | Cm7 | Cm7 | F/C | F/C | Bb7 | Bb7 | Ebmaj7 | Ebmaj7 | Abmaj7 |
Bb7(omit 3) | C7(sus4) | C7 ||
- B** F/C | F/C | Cm7 | Cm7 | F/C | F/C | Cm7 | Cm7 | F/C | F/C | Cm7 | Bb7(sus4) | Abmaj7 |
Bb7(omit 3) | Cm7 | F/C ||
- A** Cm7 | Cm7 | F/C | F/C | Cm7 | Cm7 | F/C | F/C | Bb7 | Bb7 | Ebmaj7 | Ebmaj7 | Abmaj7 |
Bb7(omit 3) | Cm7 | Cm7 ||

ცხრილი 19

ტალღა (თემა)

- A** 4/4 - | - C7^{sus4} Fm6/9 | - | - C7^{sus4} | Fm6/9 - | - Db7^{sus4} C7^{sus4} | - | - C7^{sus4} | Fm6/9 - ||
- A'** - C7^{sus4} Fm6/9 | - | - C7^{sus4} | Fm6/9 - | - Db7^{sus4} C7^{sus4} | - | - C7^{sus4} | Fm6/9 - ||
- B** Bbm7 | Eb9 | Abmaj9 | Dbmaj9 | Gm7^(b5) | C7^{b9} | Fm6/9 | F7^{b9} |
- B** Bbm7 | E^{b9} | Abmaj9 | Dbmaj9 | Gm7^(b5) | C7^{b9} | Fm6/9 | C7^{sus4} - ||
- A'** - C7^{sus4} Fm6/9 | - | - C7^{sus4} | Fm6/9 - | - Db7^{sus4} C7^{sus4} | - | - C7^{sus4} | Fm6/9 - ||

ცხრილი 20

ტალღა (საიმპროვიზაციო ქორუსი)

- A** 4/4 Fm7 | Cm7 | Fm7 | Cm7 | Dbmaj9 | Cm7 | Fm7^(add11) | C7^{b9} ||
Fm7 | Cm7 | Fm7 | Cm7 | Dbmaj9 | Cm7 | Fm7^(add11) | F7^{b9} ||
- B** Bbm7 | Eb9 | Abmaj9 | Dbmaj9 | Gm7^(b5) | C7^{b9} | Fm6/9 | F7^{b9} |
Bbm7 | E^{b9} | Abmaj9 | Dbmaj9 | Gm7^(b5) | C7^{b9} | Fm6/9 | C7^{sus4} - ||

ცხრილი 21

ზღაპრული ბავშვი (თემა)

ინტრო 4/4 D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 ||

A D6 | C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 C6 | D6 D7 ||

B G6 | C7 | F6 | Bb6 | E7 | A7 | D6 C6 | D6 D7 ||

C G6 F6 | G6 F6 | G6 F6 | G6 F6 | G6 F6 | G6 F6 | G6 F6 | G6 G7 |

D C6 | B7b9 | Em7 | A7 | C6 | D7 | G6 F6 | G6 G7 ||

ცხრილი 22

ნანიწა

ინტრო 3/4 Dm9 | G9 | Cmaj9 | Fmaj9 | Dm9 | Fmaj7 Gm7 | Am7 | D9 ||

A Am9 | D9 | Am7 | D9 | Am7 | D9 | Fmaj7 Gm7 | Am7 D9 ||

A¹ Am9 | D9 | Am7 | D9 | Fmaj9 | G9 | Cmaj7 | A7^{b9} ||

B Dm9 | G9 | Cmaj9 | Fmaj7 | Bm7^{b5} | E7^{b9} | A9^{sus4} | A7^{b9} ||

B¹ Dm9 | G9 | Cmaj9 | Fmaj7 | Dm9 | Fmaj7 Gm7 | Am7 | D9 ||

ცხრილი 23

გაზაფხულის დღე

A 4/4 Ebmaj9 | Abmaj9 | Ebmaj9 | Abmaj9 | Ebmaj9 | Abmaj9 | B9 Db9 | Ebmaj9 E6/9 ||

A¹ Ebmaj9 | Abmaj9 | Ebmaj9 | Abmaj9 | Ebmaj9 | Abmaj9 | B9 Db9 | Ebmaj9 | Eb9 ||

B Abm9 | Db7^{b9} | Gbmaj7 | Eb13 Eb7^{b9} | Abm9 | B9 Db9 | Ebmaj9 | E 6/9 ||

A¹ Ebmaj9 | Abmaj9 | Ebmaj9 | Abmaj9 | Ebmaj9 | Abmaj9 | B9 Db9 | Ebmaj9 | Eb9 ||