

თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია

ხელნაწერის უფლებით

ნათია ვაჟას ასული აზარაშვილი

**„Kindertotenlieder“-ის ადგილი და
მნიშვნელობა მაღერის შემოქმედებაში
კიანისტ-კონცერტმაისტერის
საშემსრულებლო ამოცანებთან
მიმართებაში**

სამუსიკო ხელოვნების დოქტორის
აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად
წარმოდგენილი დისერტაციის

ა ვ ტ ო რ ე ფ ე რ ა ტ ი

სპეციალიზაცია – კლავიშებიანი საკრავები – 080507

თბილისი, 2011 წელი

სამეცნიერო ხელმძღვანელი: **დოდო გოგუა,**
ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი,
ასოც. პროფესორი

კონსულტანტი: **ლალი ბაქრაძე,**
ასოც. პროფესორი

ექსპერტი: **ნათელა თავხელიძე,**
ასოც. პროფესორი

დისერტაციის დაცვა შედგება 2011 წლის „15“ აპრილს
11.00 საათზე თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორიის სადისერტაციო საბჭოს
სხდომაზე №6.

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

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

სადისერტაციო საბჭოს
სწავლული მდივანი

ეკატერინე ონიანი
მუსიკოლოგიის დოქტორი,
ასოც. პროფესორი

ნაშრომის ზოგადი დახასიათება

წარმოდგენილი დისერტაციის თემის **არჩევანი** განაპირობა გუსტავ მალერის ვოკალური ციკლის – „**Kinder-totenlieder**“-ის („სიმღერები გარდაცვლილ ბავშვებზე“) იდეურ-მხატვრული კონცეფციის შემდგომი გაცნობიერებისა და ინტერპრეტაციის სრულყოფის ამოცანამ, არსებული საშემსრულებლო ტრადიციებისა და ამ ნაწარმოებზე მუშაობის საკუთარი გამოცდილების საფუძველზე, პიანისტ-კონცერტმაისტერის პოზიციიდან.

სადისერტაციო შრომის აქტუალობა

სადისერტაციო ნაშრომის თემის **აქტუალობას** განსაზღვრავს არა მარტო პიანისტ-კონცერტმაისტერის ხელოვნების მუდმივი სრულყოფის მოთხოვნილება, არამედ, მოცემულ, კონკრეტულ შემთხვევაში, გენიალური ავსტრიელი კომპოზიტორის, **Lied**-ის ჟანრის აღიარებული კლასიკოსის, გუსტავ მალერის ვოკალური შემოქმედების ერთ-ერთი ცენტრალური ქმნილების, „**Kindertotenlieder**“-სადმი ჩვენი განსაკუთრებული ინტერესი, მნიშვნელოვანწილად განპირობებული, როგორც ნაწარმოების მხატვრული აქტუალობით, ასევე, მისდამი მეცნიერული ინტერესით, მოცემულ შემთხვევაში, პიანისტ-კონცერტმაისტერის პოზიციებიდან. მით უფრო, რომ, მალერის გარშემო შექმნილ მდიდარ სამეცნიერო ლიტერატურაში, ყურადღება, ძირითადად, მაინც, მისი შემოქმედების ცენტრალურ ჟანრზე – სიმფონიაზეა გამახვილებული. თავიდანვე, საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მალერის ვოკალურ შემოქმედებასთან და, კერძოდ საანალიზო ციკლთან, ისევე, როგორც საკონცერტმაისტერო დახელოვნებასთან დაკავშირებული ჩვენს მიერ დღემდე მოპოვებული სამეცნიერო კვლევითი ლიტერატურა, ერთობ მწირია. უფრო მეტიც, სპეციალური მონოგრაფიული ნაშრომი მის სასიმღერო შემოქმედებაზე, მით უფრო, კონცერტმაისტერის სპეციფიკური ამოცანების, ან ვოკალისტთან მისი სამუშაო პროცესის პოზიციები-

დან, ჩვენ, პრაქტიკულად, ვერ მოვიძიეთ. ამიტომ, ვფიქრობთ, რომ ეს პრობლემა, დღესდღეისობით, ფაქტობრივად შეუსწავლელი, ან, უკეთეს შემთხვევაში, ნაკლებად შესწავლილი. მეტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მონაცემები, ჩვენს მიერ შერჩეულ საკვლევო საკითხთან დაკავშირებით, მოვიპოვეთ ი. ნესტიევის, ი. მარტინოვის და მ. ტარაკანოვის მიერ რედაქტირებულ სახელმძღვანელოებში და მალერის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ მონოგრაფიულ გამოკვლევებში (იხ. ნაშრომის ბოლოს გამოყენებული ლიტერატურის სია). ამ თვალსაზრისით, გამონაკლისს წარმოადგენენ, ინტერნეტის საშუალებით მოპოვებული მასალები, რომელთაგან, წარმოდგენილ ნაშრომში, ანალიზის მეთოდოლოგიური საფუძველის შექმნის თვალსაზრისით, განსაკუთრებული ყურადღება მიიქცია მის ფრიდფელდის სტატიამ – *Gustav Mahler „Kindertotenlieder“*, მიუხედავად იმისა, რომ იგი არა საშემსრულებლო, არამედ, მალერის ციკლის, უფრო ზოგად სამუსიკისმცოდნეო კვლევას წარმოადგენს.

ნაშრომის ობიექტი, საგანი და მეთოდოლოგიური საფუძველი

მოცემული სადისერტაციო ნაშრომის კვლევის **ობიექტს** წარმოადგენს პიანისტ-კონცერტმანისტერის საშემსრულებლო ამოცანების გააზრება ვოკალურ ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში, ხოლო, **საგანს** – გუსტავ მალერის ვოკალური ციკლი „*Kindertotenlieder*“.

რაც შეეხება კვლევის **მეთოდოლოგიურ საფუძველს**, ზოგადმეთოდოლოგიური და პრაქტიკული დახმარება გაგვიწიეს ცნობილი ინგლისელი აკომპანიატორის, ჯერალდ მურის წიგნმა (*Äääää I öä. I ääö è àäèä - i ää è àä i ö*), პროფესორ ვაჟა ჩაჩავას, თავის მხრივ, მეტად საინტერესო შესავლით და, საკუთრივ, ვ. ჩაჩავას საჟურნალო პუბლიკაციებმა; ასევე, პროფ. ლ. ბაქრაძის საკონცერტმანისტერო კლასში მიღებულმა პრაქტიკულმა გამოცდილებამ.

ნაშრომის მიზანი და ამოცანა

წარმოდგენილი ნაშრომის მიზანი და ამოცანაა განიხილოს მალერის ვოკალური ციკლი „**Kindertotenlieder**“, პიანისტ-კონცერტმაისტერის საშემსრულებლო პოზიციებიდან და, ამასთან, გაიაზროს მისი მხატვრულიდებული შინაარსი და ძირითადი სტილური მახასიათებლები ვოკალისტთან პრაქტიკული მუშაობის კონტექსტში.

ნაშრომის მეცნიერული სიახლე

წარმოდგენილი დისერტაცია, ზემოთმოყვანილ სამეცნიერო-კვლევით ლიტერატურასთან ერთად, ეხება მალერის ვოკალური ციკლის – „**Kindertotenlieder**“, ნაკლებად, ან, შესაძლებელია, დღემდე შეუსწავლელ საკითხებს პიანისტ-კონცერტმაისტერის პოზიციებიდან, მნიშვნელოვანწილად ეყრდნობა რა ამ ნაწარმოებზე მუშაობის საკუთარ გამოცდილებას. ამდენად, შესაძლებელია, იგი, თავისთავად, შეიცავდეს დისერტაციაში დასმულ პრობლემებთან დაკავშირებულ ახალ, ან – განსხვავებულ მოსაზრებებს. ამასთან, კვლევის შედეგები შეიცავენ, როგორც, პრაქტიკულ რეკომენდაციებს, პიანისტ-კონცერტმაისტერისათვის, საკუთრივ, მალერის საანალიზო ნაწარმოებზე მუშაობის პროცესში, ისე, მხატვრულ აკომპანიმენტის ხელფონებასთან დაკავშირებულ, მთელ რიგ, ზოგადმეთოდურ რეკომენდაციებს.

ნაშრომის პრაქტიკული ღირებულება

წინამდებარე ნაშრომმა, შეიძლება პრაქტიკული დახმარება გაუწიოს შემსრულებლებს, მალერის აღნიშნული ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის გააზრებისა და ტექნიკური ამოცანების გადაჭრის პროცესში. ამასთან, დამხმარე ლიტერატურის სახით, გამოყენებულ იქნას, მუსიკის ისტორიის სალექციო კურსში.

აპრობაცია

დისერტაცია შესრულებული და აპრობირებული იყო ვანო სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის საკონცერტმაისტერო დაოსტატების მიმართულებისა და სადისერტაციო საბჭოს სხდომებზე 2010 წლის 3 მარტსა და 15 დეკემბერს.

პუბლიკაციები

დისერტაციის ძირითადი დებულებები აისახა ორ პუბლიკაციაში:

1. ნათია აზარაშვილი - „*Kindertotenlieder*“-ის ადგილი და მნიშვნელობა მაღერის შემოქმედებაში პიანისტ-კონცერტმაისტერის საშემსრულებლო ამოცანებთან მიმართებაში. კრებულში: თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახ. სახელმწიფო კონსერვატორიის **დოქტორანტი-ბის სამეცნიერო შრომები**. სერია: **მუსიკისმცოდნეობის საკითხები**. რედ.: რუსუდან წურწუშია და სხვები. თბილისი, 2010.

2. ნათია აზარაშვილი - გუსტავ მაღერის ვოკალური ციკლის „*Kindertotenlieder*“ საშემსრულებლო ანალიზის საკითხებისათვის პიანისტ-კონცერტმაისტერის პოზიციებიდან (სიმღერის „*Nun will die Sonn' so hell aufgehn!*“ მაგალითზე). ელექტრონული სამეცნიერო ჟურნალი **მუსიკოლოგია და კულტუროლოგია**. რედ.: მარინა ქავთარაძე. თბილისი, 2010.

ნაშრომის სტრუქტურა და მოცულობა

დისერტაციაში დასმულმა პრობლემამ და საკვლევო მასალამ, განსაზღვრა მისი სტრუქტურა, რომელიც შეიცავს ერთ, ანალიტური შინაარსის თავს, შესავლითა და დასკვნით (76 გვერდი), გამოყენებული ლიტერატურის სიით და სანოტო დანართით (საერთო ჯამში, შეიცავს 105 გვერდს).

ნაშრომის შინაარსი

შესავალში განსაზღვრულია **Lied**-ის ჟანრის და, კერძოდ, ვოკალური ციკლის „**Kindertotenlieder**“-ის ადგილი და მნიშვნელობა მალერის შემოქმედებაში, **Lied**-ის ჟანრის განვითარების ისტორიულ პროცესებთან და მალერის მსოფლმხედველობისა და მხატვრული აზროვნების თავისებურებებთან მიმართებაში; განხილულია გამოყენებული ლიტერატურა; განსაზღვრულია თემის არჩევანი, კვლევის მიზანი და ამოცანები; ხაზგასმულია სიმღერისა და სიმფონიის ჟანრების მნიშვნელობა და ორგანული ურთიერთკავშირის საკითხები მალერის შემოქმედებაში; მისი დამოკიდებულება „სიტყვასთან“, რომელსაც, ნაწარმოებში, მუსიკალური იდეის გამტარებლად მიიჩნევდა; განსაზღვრულია, მალერის, როგორც უდიდესი ინტელექტუალის, ფოლისოფიურად განზოგადებულად მოაზროვნე ხელოვანის, მხატვრული აზროვნების ტიპი და მისი გავლენა, როგორც სიმფონიის, ისე, **Lied**-ის ჟანრის ინტერპრეტაციაზე, რომელსაც, მალერი, სწორედ, სიმფონისტ-ხელოვანის პოზიციებიდან ითვისებს და ანვითარებს; ამასთან დაკავშირებით, აღნიშნულია **Lied**-ის ციკლიზაციის პრინციპის, როგორც „პლანის გამსხვილების“ საშუალება, მის შემოქმედებაში. ზემოთქმულის კონტექსტში, განმარტებულია მის ვოკალურ ციკლებში საორკესტრო საშუალებების გამოყენება, რომლებიც, როგორც წესი, წინ უსწრებდნენ, ამავე ციკლების საფორტეპიანო ვერსიებს და ამასთან დაკავშირებით, მისი მოწოდება კოლეგებისადმი, დაუფლებოდნენ საორკესტრო აზროვნებას და დაეძლიათ თავის თავში პიანისტი; ყურადღება გამახვილებულია მელოდიის და მელოდიურობის, როგორც სტილური კატეგორიის მნიშვნელობაზე, მალერის შემოქმედებაში; განხილულია, მალერის ვოკალური ციკლების ზოგადი დრამატურგიული თავისებურებები, დამყარებული სიმფონიური აზროვნების, გახსნილი ფორმის (ი. ბარსოვას ტერმინი) და საფინალო სიმღერისკენ მიზანსწრაფვის პრინციპებზე.

ამავე დროს, შესავალში, მალერის სასიმღერო შემოქმედება, განიხილება ავსტრო-გერმანული **Lied**-ის, შუბერტისა და შუმანისეულ ტრადიციებთან მიმართებაში; მალერის გვიანდელ სიმღერებში, მათ შორის „**Kindertotenlieder**“-ის მელოდიკაში აღნიშნულია სასიმღერო-მელოდიკური და დეკლამაციური საწყისების ორგანული სინთეზი, რომელიც, შუბერტის ტრადიციის შესაბამისად (განსხვავებით, შუმანისა და, თუნდაც, ვოლფისაგან), არა სამეტყველო ინტონაციის ვოკალიზაციის, არამედ უწინარეს ყოვლისა, ემოციური გამძაფრების შედეგადაა წარმოქმნილი. ამასთან, ხაზგასმულია, საბოლოო ჯამში სასიმღერო-მელოდიკური საწყისის წამყვანი მნიშვნელობა მალერის ვოკალურ სტილში. მალერის განსახილველი ციკლის საშემსრულებლო კონცეფციის ფორმირებასთან დაკავშირებით, შესავალში გამახვილებულია ყურადღება ტანჯვის ფსიქოლოგიის თემაზე; მალერის დამოკიდებულება სიკვდილის თემასთან, როგორც დისერტაციის საანალიზო ნაწარმოების უმთავრეს პრობლემასთან, რომელსაც იგი, XIX საუკუნის სხვა კომპოზიტორებისაგან განსხვავებით, აღიქვამს, არა როგორც ფაქტს, არამედ, გადმოგვცემს ამ ფაქტით გამოწვეულ სულიერ მდგომარეობას. შესავალში განხილულია აღნიშნული ციკლის შექმნის სუბიექტური მოტივები და მუსიკალური სტილის უმნიშვნელოვანესი მახასიათებლები; დასახულია პიანისტ-კონცერტმაისტერის ვოკალისტთან მუშაობის პროცესის ძირითადი, კონკრეტული და უფრო ზოგადი ხასიათის საშემსრულებლო ამოცანები.

ცენტრალურ, ანალიტურ თავში – გუსტავ მალერის ვოკალური ციკლი „**Kindertotenlieder**“, ასახულია ამ ნაწარმოების შექმნის ისტორია, განხილულია ციკლის პოეტური პირველწყარო, მხატვრული იდეა, საერთო ემოციური და დრამატურგიული წყობა. ამასთან, გამახვილებულია ყურადღება, **პირველ სიმღერაზე** („**Nun will die Sonn` so hell aufgeh`n**“), როგორც ციკლის ფინალის დრამატული კულმინაციისკენ მიმართული პროცესის საწყის, ექსპო-

ზიციურ ეტაპზე. სიმღერის სტრუქტურულ თავისებურებებთან ერთად, დეტალურადაა განხილული, საფორტეპიანო პარტია, ვოკალურ ხაზთან და ვერბალურ ტექსტთან მიმართებაში, განსაკუთრებით, ინტერლუდიები, პრელუდიებსა და პოსტლუდიურ ეპიზოდებთან ერთად, რომელთაც, უდიდესი როლი უნდა შეასრულონ მუსიკალური პროცესის გამთლიანებაში. აქაც, ისევე, როგორც ციკლის მომდევნო სიმღერებში, გაანალიზებულია, ტექსტში უხვად მოწოდებული ავტორისეული რემარკები.

პირველ სიმღერაში დასახული ანალიზის პრინციპები შენარჩუნებულია **მეორე სიმღერაშიც** („**Nun seh` ich wohl, warum so dunkle Flammen**“). ამასთან, ამ შემთხვევაშიც, ხაზგასმული სიტყვა „**Nun**“-ის აზრობრივ-ემოციური მნიშვნელობა, შესაბამისად, მისი სათანადო გაუღერების აუცილებლობა ვოკალური და ინსტრუმენტული პარტიების ორგანული, ტემბრული შეფერილობის მიღწევის პირობებში. ამავე კუთხით, გამახვილებული ყურადღება მწუხარე წამოძახილებზე („**O Augen!**“), რომლებიც კიდევ უფრო აღრმავებენ ამ სიმღერის ემოციურ ტონუსს, მით უფრო, რომ ავტორის მიერ სათანადოდაა იგი აქცენტირებული *sf*-ით. აღნიშნულ სიმღერაში, ციკლის სხვა ნაწილების მსგავსად, განსაკუთრებულ ყურადღებას მოითხოვს პოლიფონიურ ფაქტურაში მელოდიური ხაზების ინდივიდუალიზაციის პრობლემა.

მეორე სიმღერის საფორტეპიანო პარტიის საშემსრულებლო ამოცანებს შორის, შეიძლება გამოიყოს სიმღერის კულმინაციური მონაკვეთი ოცდამეათე ტაქტიდან. აქ, განხილული კულმინაციური მონაკვეთის დაძაბულმა ემოციურმა ტონუსმა, უფრო ზეაწეული, „სივრცული“ ელფერი უნდა შეიძინოს, რაც, უშუალოდ ნაკარნახებია ვერბალური ტექსტით და, შესაბამისად უნდა იყოს ხაზგასმული ფორტეპიანოს პარტიის გამსხვილებული, აკორდული პლანითა და არპეჯირებული მოძრაობით. ამასთან, კონცერტმანისტერმა, აღნიშნულ მონაკვეთში, თავი უნდა დააღწიოს დანაწევრებულ ქღერადობას, რასაც ერთგვა-

რად პროვოცირებს აქცენტირებული ძლიერი დროები და ფრაზების „ლეგატირებული“ დაყოფა. ამავე დროს, აღნიშნულ მონაკვეთში განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს, ფორტეპიანოს ზედა ხმას, რომელიც მელოდიურ ფუნქციას ასრულებს და, ამდენად, შესაბამისად უნდა იყოს გაუღერებული პიანისტის მიერ. აღნიშნულ მონაკვეთში საკმაოდ საინტერესო და მრავალფუნქციურია ბანის ხაზიც, რომლის არპეჯირებული არფისებური სვლები ამ ტაქტების ძლიერ დროზე, ბუნებრივად უნდა გადაედინებოდეს მარჯვენა ხელის პარტიის აკორდებში.

ამავე მონაკვეთში, მომღერლისთვის ძალზედ სასურველია მაქსიმალურად „ლეგატირებული“ კლერადობის მიღწევა, როგორც, სეკუნდური მოძრაობების, ისე, ფართო ინტერვალური სვლების შესრულებაში, რაც ემოციური მწვერვალის მნიშვნელობის პირველი ოქტავის სი-ს გაუღერებით გვირგვინდება. სწორედ, ეს მომენტი აღნიშნავს ემოციური განტვირთვის დასაწყისს, რაც თავისებურად უსვამს ხაზს კულმინაციური ეპიზოდის მნიშვნელობის აღქმას მუსიკალური განვითარების საერთო რელიეფში. ასევე, მკაფიოდ უნდა იყოს გააზრებული ამ სიმღერის ლაკონური საფორტეპიანო პოსტლუდიის ფორმის შემქმნელი, განმაზოგადებელი და დამასრულებელი ფუნქცია, რომელმაც, განსაკუთრებით დეტალური, ფაქიზი ნიუანსირების და ავტორისეული ყველა რემარკის ღრმა გააზრების შედეგად, საბოლოო ჯამში, სამუდამო განშორების, ტკივილიანი სევდის და, ამასთან უსასრულობაში განზავების შთაბეჭდილება უნდა შექმნას.

ციკლის მესამე სიმღერა – „Wenn dein Mutterlein“, ნაშრომში აღქმულია, როგორც ერთ-ერთი, ყველაზე სევდიანი იაენანა ამ ჟანრის ნიმუშებს შორის, რომლის შესრულების სირთულეს წარმოქმნის ერთგვარი პარადოქსული კავშირი ვერბალური ტექსტის ტრაგიკულ შინაარსსა და მუსიკის უფრო მოძრავ, საცეკვაო „გამანეიტრალებელ“ ელფერს შორის. აქ, სხვა საშემსრულებლო ხერხებს შორის, განსაკუთრებითაა ყურადღება გამახვილებული, ბანის ხაზის

მიმართ ავტორისეული რემარკის – „**quasi pizz.**“, ბგერათწარმომქმნელ ხერხებზე, რომელიც საორკესტრო ვარიანტში, ჩელოების **pizz.**-თი სრულდება და ამდენად ავტორისეული მითითების გათვალისწინება სრულყოფილი შედეგის მიღწევისათვის, თავისი სირთულის მიუხედავად, პიანისტისათვის სავალდებულო უნდა იყოს. ეს სირთულე იმაში მდგომარეობს, რომ იგი არ უნდა ჟღერდეს არც როგორც **staccato**, არც **non-legato** და, მით უფრო, როგორც **legato**, არამედ, უნდა შესრულდეს, მარცხენა ხელის მეტად „აქტიური თითების“ საშუალებით, არფისებურად, როგორც ნამდვილი **pizz.** ამასთან, რიტმულად თანაზომიერი, ნაბიჯისეპური მოძრაობით. ვფიქრობთ, რომ ამის განხორციელება, ნაწილობრივ მაინც, შესაძლებელია პედლის მინიმალური გამოყენებით, ისიც, ბანში პაუზების მომენტებში. დამატებით სირთულეს წარმოადგენს პოლიფონიური ქსოვილის დანარჩენი ხმების დამოუკიდებელი, „ლეგატირებული“ მოძრაობა ხელიდან ხელს შორის. ამიტომ, პიანისტის მიერ ზუსტად უნდა იყოს წინასწარ განსაზღვრული შუა ხმის გადანაწილება მარჯვენა და მარცხენა ხელს შორის მუსიკალური ქსოვილის გამთლიანების მისაღწევად.

მესამე სიმღერის ანალიზში, უფრო დეტალურადაა განხილული ვერბალური ტექსტი, რომელის პოეტურ პირველწყაროში (ციკლის სხვა სიმღერებთან შედარებით) მაღერმა ყველაზე მეტი ცვლილება შეიტანა. ასევე, დიდი ყურადღება ექცევა ფაქტურულ, ჰარმონიულ, მეტრულ თავისებურებებს, ამასთან, გათვალისწინებულია, რომ საორკესტრო ვერსიაში, კომპოზიტორმა სულიერი დრამის გამძაფრების მიზნით, სიმებიანი ინსტრუმენტების შედარებით დაბალი რეგისტრის ტემბრებს მიმართა. აქვე, კვლავ დიდი ყურადღება ექცევა ვერბალური ტექსტის ინტონირების პრობლემას, ისეთი საკვანძო მნიშვნელობის სიტყვების გამოყოფით, როგორებიცაა: **Wenn freudenhelle** (ბავშვის გასხივოსნებული სახე), რომელიც, ამავე დროს, მიგვანიშნებს პირველ სიმღერაში აღწერილ სიკვდილის ტრაგიკულ განცდაზე და ბავშვის მოციმციმე თვალებზე; ჩამოდ-

ვენტილი სანთლის აღწერა მესამე სიმღერაში – **der Kerze Schimmer** (ორმოცდამეოთხე-ორმოცდამეხუთე ტაქტები), რომელიც ასოცირდება პირველი სიმღერის სანათთან – **Lampllein** (სამოცდამერვე ტაქტი) და მეორე სიმღერის ალთან (**Flammen** – მერვე ტაქტში), შუქთან (**Strahl** – ოცდამეცხრე ტაქტში), ცეცხლთან (**Leuchten** – ორმოცდამეერთე ტაქტში); და, განსაკუთრებით მესამე სიმღერის დასკვნითი სიტყვები: **zu schnell erlosch'ner Freudenschein** (მიმქრალი, მანათობელი შუქი), რომელიც მოგვაგონებს პირველი სიმღერის ტექსტს: **Freudenlicht der Welt** (მზის სხივების ციაგი).

მესამე სიმღერის ანალიზში, რომელიც, ჩვენი აზრით, პირველ რიგში, მაინც მამაკაცისათვის უნდა იყოს განკუთვნილი, განსაკუთრებით გამოვყავით ბგერა სოლ-ი, რომლითაც იწყება სიმღერა და, რომელსაც შემდგომში ემთხვევა ტექსტის ისეთი საკვანძო მნიშვნელობის სიტყვები, როგორც არის **mein Tochterlein** (ჩემი ქალიშვილი), შემდგომში ფრაზას **erlosch'ner Freudenschein**, (მახარობელი შუქი ძალზედ სწრაფად ჩააქრეს). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დომინანტური ფუნქციის ეს დაბალი სოლ-ი იშიფრება, როგორც „ჩემი ქალიშვილი, მახარობელი შუქი ძალზედ სწრაფად ჩააქრეს“. სიტყვა „**Freudenschein**“-ის (შუქი) პირველი მარცვალი განფენილია ორ თვლაზე, თანაც, **poco ritardanto**-ს პირობებში, რაც, თავის მხრივ, დროში საკმაოდ აფართოებს ამ დომინანტური სოლ-ის გადაწყვეტის პროცესს, რომელიც, საბოლოოდ მაინც გადაუწყვეტელი რჩება. სიმღერის ასეთი დასასრულით, კიდევ უფრო მძაფრდება შვილის დაკარგვით თავზარდაცემული მამის, ჯერ კიდევ, ბოლომდე გაუცნობიერებელი სულიერი მდგომარეობა.

მეოთხე სიმღერა – „**Oft denk' ich, sie sind nur ausgegangen**“, ციკლის დანარჩენ ნაწილებს შორის, თავისი უფრო ნათელი, მაჟორული კოლორიტით გამოირჩევა, დაწერილია რა მალერის ერთ-ერთ ყველაზე საყვარელ, მი ბემოლ მაჟორულ ტონალობაში. თუმცა, ციკლის ტრა-

გიკული შინაარსის გათვალისწინებით, გადახრები მინორულ ტონალობაში, შემსრულებლის მიერ სათანადოდ უნდა იყოს ინტერპრეტირებული. სხვა სიმღერების მსგავსად, აქაც, დიდი მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს სუნთქვის პრობლემას. იგი, თავიდანვე, ზუსტად უნდა იყოს განსაზღვრული და გადანაწილებული. შესაბამისად, ზუსტად უნდა იყოს გააზრებული, ტექსტში მოცემული მეოთხედი პაუზები, რომლებიც, ფაქტობრივად, სწორი ფრაზირების საფუძველს შეადგენენ (მეშვიდე, მეცხრე ტაქტები და ა. შ.). მეოთხე სიმღერის ანალიზში დეტალურადაა გაანალიზებული ავტორისეული რემარკები, რომლებიც, ამ შემთხვევაში, განსაკუთრებით უხვადაა მოცემული და ცალკეულ მომენტებში, ამახვილებენ ყურადღებას ვერბალური ტექსტის საკვანძო სიტყვებზე, როგორცაა, მაგალითად, **Jawohl** (დიას, რა თქმა უნდა), რომელსაც, ერთობ მნიშვნელოვანი, ფსიქოლოგიური ნიუანსი შეაქვს განწყობილებაში, რადგან, თითქოს, ხაზს უსვამს, აძლიერებს მამის რწმენას, რომ სასეირნოდ გასული ბავშვები სახლში უსათუოდ დაბრუნდებიან. ჩვენს მიერ გამოყოფილია, აგრეთვე, სიტყვა **Hoh'n**, რომლითაც მალერმა შეცვალა რიუკერტისეული შემადლების აღმნიშვნელი სიტყვა **Horn**-ი, რადგან იგი ზეცასთან, ზეციურთან და, ამდენად, მარადიული სიცოცხლის რწმენასთან ასოცირდება. ნაშრომში აღნიშნულია, აგრეთვე, რომ საკვანძო მნიშვნელობის სიტყვებზე, ავტორი, ხშირ შემთხვევაში, **cresc.**-ების და მახვილების საშუალებით მიგვანიშნებს (როგორც, მაგალითად, ორმოცდამეორე და ორმოცდამესამე ტაქტების პირველი ბგერებზე, ორმოცდამეერთე ტაქტში ბგერარე-სთან შესიტყვებულ „**Gang**“-ზე), რაც შემსრულებლებისაგან შესაბამის გააზრებას მოითხოვს.

ვოკალურ ციკლში, ფორტეპიანოს პარტიის განსაკუთრებული აზრობრივ-ემოციური როლიდან გამომდინარე, აღნიშნული სიმღერის ანალიზში განსაკუთრებითაა გამოყოფილი ბოლო ინტერლუდიური მონაკვეთი (ორმოცდამეთოთხმეტე-ორმოცდამეთვრამეტე ტაქტები), კონ-

ცერტმაისტერის ამოცანას უნდა წარმოადგენდეს მომღერლის შემზადება ამ სიმღერის (აზრობრივი და ემოციური თვალსაზრისით) ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაკვეთის სწორი გააზრებისათვის, რადგან, გამოხატავს სასოწარკვეთილი მამის ღრმა რწმენას დაკარგულ შვილებთან ერთად გასხივოსნებულ ნათელში ცათამაღლებისა. სიკვდილის ასეთი უნიკალური შეგრძნება განასხვავებს მაღერის ამ ციკლს მუსიკალურ ხელოვნებაში სიკვდილის პრობლემისადმი მიძღვნილი ბევრი სხვა ნაწარმოებისაგან. სწორედ, ამიტომ, სიმღერის დასკვნითი მონაკვეთის ემოციური შინაარსის აღქმა და გადმოცემა შემსრულებლებისაგან და, ჩვენს შემთხვევაში, განსაკუთრებით, კონცერტმაისტერისგან მოითხოვს ამ ეპიზოდის განსაკუთრებით ღრმა გააზრებასა და შეგრძნებას და ავტორისეული რემარკების ზუსტ და ფაქიზ შეგრძნებას. აქ არაფერი არ უნდა იყოს ხელოვნური და, ამასთან, გადაჭარბებული – არცერთი ზედმეტი სიტყვა, არცერთი ემოციურად გაზვიადებული ნიუანსი, – ყოველივე, ორგანულად უნდა ჩაჯდეს მაღერის, როგორც უაღრესად ინტელექტუალური კომპოზიტორის მუსიკალური აზროვნების ფარგლებში.

საყურადღებოა ისიც, რომ მაღერი ცდილობს გადაიყვანოს ციკლის ტრაგიკული კონცეფცია მწარე რეალობასთან შერიგებისა და მარადიულ სიცოცხლეში გარდასახვით წარმოქმნილ სულიერი განათების ილუზორულ ატმოსფეროში. ამდენად, შემსრულებლებისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია, სიმღერის ბოლოს, სიტყვების: **Der Tag ist schon auf jenen Hohn** (მშვენიერი დღეა ამ გორაკებზე (ანუ, ზეცაში), არსისა და მასთან უშუალო კავშირში, მაჟორულ ტონიკაში გადაწყვეტის გააზრება და სათანადო ინტონირება. საბოლოო ჯამში, მეოთხე სიმღერას, განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ციკლის საერთო დრამატურგიაში, როგორც მეხუთე სიმფონიის **Adagietto**-ს მსგავსად, დასკვნითი ნაწილის ერთგვარ მომზადებას.

მეხუთე სიმღერა – „In diesem Wetter!“, აღქმულია, როგორც, განსახილველი ციკლის ემოციურ-დრამატული კულმინაცია და, ამასთან, მისი, ყველაზე უფრო გაშლილი და ფართოდ განვითარებული მონაკვეთი. შესაბამისად, ნაშრომში ხაზგასმულია მისი განსაკუთრებული სირთულე, მხატვრული ჩანაფიქრის გააზრებისა და მხატვრული ხორცშესხმის და, წმინდა ტექნიკური შესრულების თვალსაზრისით. ერთ-ერთ, ასეთ, მნიშველოვან სირთულედ მიგვაჩნია დინამიური ნიშნების სწორი შესრულება. თუნდაც, მაგალითისათვის, – სიმღერის პირველსავე ტაქტებში, პიანისტის მიერ, ყოველი დინამიური ნიუანსი, მათ შორის, თვით, *p, pp, crescendo, decrescendo*, სიმღერაში გადმოცემული შინაგანი ფსიქოლოგიური მდგომარეობის, სულიერი შფოთვის, განგაშის, ტრაგიკული რეალობის საბოლოო გაცნობიერების კონტექსტში უნდა იყოს აღქმული და, შესაბამისად, რეალიზებული. ამ შემთხვევაშიც, დეტალურადაა გაანალიზებული სურათოვან-ასახვითი ხასიათის ინსტრუმენტული პრელუდია, რომელმაც, სათანადოდ მოტივირებული პრედიქტი უნდა შექმნას ვოკალური პარტიის პირველივე ფრაზისათვის **„In diesem Wetter, in diesem Braus“** (როცა ასე გრუხუნებს ჭექა-ქუხილი).

იმდენად, რამდენადაც, წინა სიმღერებთან შედარებით, ფინალში, მუსიკალური პროცესი მაქსიმალურად დინამიზირდება, სულ უფრო სუსტდება სადემარკაციო ზონები ცალკეულ სტროფებს შორის და მუსიკალური პროცესი, შესაბამისად, უფრო ინტენსიურ, გამჭოლ ხასიათს იძენს.

ბუნებრივია, რომ ანალიზის პროცესში, განსაკუთრებით დეტალურად განიხილება სიმღერის კულმინაციური ზონა, რომლის დასაწყისიც მესამე სტროფის ბოლოს ემთხვევა. ამ შემთხვევაშიც, პიანისტ-კონცერტმაისტერის ამოცანების კონტექსტში, უდიდეს მნიშვნელობას იძენს საფორტეპიანო ინტერლუდია, დრამატული განწყობილების შექმნაში. შესაბამისად, საორკესტრო ვერსიის გათვალისწინებით, მრავალფეროვან ტექნიკურ ამოცა-

ნებთან ერთად, მისგან მოითხოვს ბგერათწარმოქმნის ხერხებისადმი განსაკუთრებულ დამოკიდებულებას.

საბოლოო ჯამში, გასათვალისწინებელია ისიც, რომ აღნიშნული ეპიზოდის კულმინაციური მნიშვნელობა ორკესტრის მთლიანი შემადგენლობის (ლიტავრებისა და გონგის ჩათვლით) გამოყენებითაცაა ხაზგასმული. რაც, სხვათა შორის, ერთგვარად ნათელყოფს ციკლში, ფსიქოლოგიური დრამის განვითარების ინტენსიურ მიმართებას ფინალური სიმღერისაკენ, რომლის საწყის ამოსავალ ეტაპს, პირველი სიმღერის დასაწყისში, ჰობოისა და ვალტორნის კონტრაპუნქტული ჟღერადობა წარმოადგენს. ამიტომ, ყოველივე ზემოთქმული, თავისებური ორიენტირი უნდა გახდეს შემსრულებლებისათვის (ჩვენს შემთხვევაში, კონცერტმაისტერისათვის) ციკლის საერთო დრამატურგიული პლანის გაცნობიერებისათვის. ამასთან, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მეხუთე სიმღერის კულმინაციური ზონა მეტად ვრცელია და, პრაქტიკულად, მის მთელ მეორე ნახევარს მოიცავს ვიდრე ძილისპირულამდე (**Lento, a la berceuse**).

საფორტეპიანო პარტიის უდიდესი მნიშვნელობა, განსაკუთრებით მკაფიოდ ვლინდება სიმღერის ფინალურ მონაკვეთში, სადაც, მხატვრული იდეის გახსნაში, დამოუკიდებელ როლს ასრულებს. მხედველობაშია პოსტკულმინაციური საფორტეპიანო ინტერლუდია (ოთხმოცდამეთერთმეტე-ოთხმოცდამეცხრამეტე ტაქტები), სადაც ტრაგიკული შინაარსის აღქმა კიდევ უფრო უნდა გაამძაფროს, სამგლოვიარო ზარების მსგავსმა „დარტყმებმა“, ბანში მოგუგუნე ტრემოლოებისა და შუა ხმაში დაღმავალი, ქრომატიკული მოძრაობის ფონზე. პოსტკულმინაციურ ეპიზოდში, ოთხმოცდამეთერთმეტე ტაქტიდან, ზუსტად უნდა იქნას მიგნებული არფისა და ზარების რეკვის მსგავსი, ერთგვარად, შორეული, ზეციური ხმოვანება, რითაც, ლოგიკურად უნდა მომზადდეს ციკლის ეპილოგის მნიშვნელობის, ძილისპირულის ხასიათის დასკვნითი სტროფი (**Lento, a la berceuse**). ამგვარად, კონცერტმაისტერმა უნდა

შეძლოს სათანადოდ მიიტანოს მსმენელამდე საფორტე-
პიანო პოსტლუდიის მნიშვნელობა მთელი ციკლისათვის,
რადგან, ფაქტობრივად, სწორედ მასშია აკუმულირებული
მთელი ნაწარმოების იდეურ-მხატვრული კონცეფცია.

დასკვნები

ვფიქრობთ, რომ ჩატარებულ კვლევას არ შეიძლება ჰქონ-
დეს პრეტენზია მაღერის განსახილველი ციკლის ყო-
ველმხრივ საშემსრულებლო ანალიზზე, რადგან ნაშრომის
პრობლემა, ძალიან ზუსტად არის მინიშნებული შესავალშივე
და, ამდენად, იფარგლება პიანისტ-კონცერტმაისტერის დამოკ-
იდებულებით განსახილველი ნაწარმოების მიმართ.

ამასთან, ზემოთქმულის კონტექსტში, ვფიქრობ, საგუ-
ლისხმო იქნებოდა, უწინარეს ყოვლისა, გამომეხატა საკუ-
თარი პოზიცია, ზოგადად, პიანისტ-კონცერტმაისტერისა
და მომღერლის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხის
მიმართ, რომელიც, ჩემი პრაქტიკული გამოცდილების
საფუძველზე ჩამომიყალიბდა.

ზოგად, საშემსრულებლო პრობლემებს შორის, მაღე-
რის ვოკალურ ციკლებში ინსტრუმენტული პარტიის
როლის გათვალისწინებით, თავიდანვე გავამახვილებდი
ყურადღებას, ასევე, ვოკალური და ინსტრუმენტული პარ-
ტიების ხმოვანების დაბალანსების თვალსაზრისით, როია-
ლის სახურავის მდგომარეობაზე, რომელიც, ვფიქრობ, ამ
შემთხვევაში, წამოწეული უნდა იყოს;

უფრო კონკრეტულ საკითხებს შორის, – პირველ
რიგში, ციკლის შინაარსიდან და ემოციური წყობიდან
გამომდინარე, უპირატესობა შეიძლება მიენიჭოს, დრამა-
ტული ელფერის ბარიტონალურ ტემბრს;

ინსტრუმენტული პარტიის სპეციფიკური როლიდან
გამომდინარე, თავიდანვე განსაკუთრებული ყურადღება
უნდა მიექცეს ციკლის ფაქტურის და მრავალმნიშვნელო-
ვანი ავტორისეული მითითებების სკურპულოზურ შეს-

წავლას, ისევე, როგორც, საორკესტრო ვერსიის გათვალისწინებით, ბგერათწარმოქმნის სპეციფიკურ პრობლემებს;

სათანადო მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს, როგორც საფორტეპიანო ინტერლუდიების, ისე, განსაკუთრებით, პირველი სიმღერის პრელუდიისა და მეხუთე სიმღერის ეპილოგის ფუნქციის პოსტლუდიის სიღრმისეულ გააზრებას, რამაც უნდა განამტკიცოს ნაწარმოების მხატვრული მთლიანობის შეგრძნება.

სასიმღერო-მელოდიკური საწყისის აშკარა უპირატესობა მალერის ვოკალურ სტილში, განაპირობებს მუსიკალური მასალის გაშლა-განვითარების უწყვეტობას, რისი მიღწევისთვისაც შემსრულებელმა სიმღერის საერთო პოლიფონიზებულ ქსოვილში ცალკეული ხმების დიფერენცირებულ, ინდივიდუალიზებულ შეგრძნებასთან ერთად, განსაკუთრებული ყურადღება, ლეგატირების პრინციპთან ერთად, უნდა მიაქციოს აქცენტებისა და აჟ-ების მნიშვნელობას და მათი ინტონირების თავისებურებებს.

სტროფული სტრუქტურის პირობებში, ჩვენი აზრით, გათვალისწინებული უნდა იყოს უწყვეტი, ბუნებრივი გადასვლების აუცილებლობა ეპიზოდიდან ეპიზოდში, რითაც მიიღწევა კუპლეტური ფორმისათვის დამახასიათებელი რეპრიზულობის დაძლევა. როგორც ჭეშმარიტად ფილოსოფიურად, კონცეპტუალურად მოაზროვნე კომპოზიტორი, მალერი, სასიმღერო ჟანრშიც ინარჩუნებს სიმფონიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელ მუსიკალური მასალის გაშლა-განვითარების დინამიური პროცესუალობის პრინციპს. და, საერთოდ, აღბათ, გათვალისწინებულ უნდა იქნას ისიც, რომ, სწორედ, შუმანისა და ვოლფის ტრადიციების კვალდაკვალ, მალერის სიმღერებში, ინსტრუმენტული პარტიის როლის შემდგომი გაძლიერების შედეგად, ვოკალური და ინსტრუმენტული პარტიების შეხამების პრობლემები სპეციფიკურ ამოცანებს სვამენ კონცერტმაისტერის წინაშე. ასევე, გასათვალისწინებელია, მალერის თავისებური მიდგომა **Lied**-ის ისტორიულად დადგენილი ჟანრობრივი სპეციფიკის მი-

მართ, რომელსაც, ზოგადად, აღიქვამს როგორც სიმფონიურად მოაზროვნე კომპოზიტორი. ამიტომ, შემთხვევითი არაა, რომ მისი ციკლების (და, კონკრეტულად, „**Kinder-totenlieder**“-ის) პირველი ვერსიები ხმისა და ორკესტრისათვის არის განკუთვნილი. ამდენად, მიგვაჩნია, რომ ამ ფაქტორის გათვალისწინება, როგორც იყო აღნიშნული, ყურადსაღები უნდა გახდეს პიანისტ-კონცერტმანისტერის მიერ საფორტეპიანო ვერსიაში ბგერის ტემბრული შეფერილობის განსაზღვრისათვის.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, თავისებური შესავლის როლს, მესუთე სიმფონიის **Adagietto**-ს მსგავსად, ციკლის ბოლოსწინა სიმღერა ასრულებს. ამავე დროს, უნდა ითქვას და, შესაბამისად იყოს გათვინობიერებული, რომ „**Kindertotenlieder**“-ი მისი ყველაზე უფრო სიმფონიზებული ციკლია, სადაც მხატვრული იდეის გამჭოლი განვითარება მრავალგვარი საშუალებებითაა მიღწეული. მათ შორის, პირველ რიგში, თვალში საცემია ცალკეული სიმღერების ციკლში განლაგების მკაცრი ლოგიკა, რომელიც ემსახურება ამ იდეის თანდათანობითი, ეტაპობრივი განვითარების პროცესს. ზემოთქმულის კონტექსტში, შეიმჩნევა ყოველი სიმღერის ბოლოს ხმოვანების თანდათანობითი მინავლების პრინციპი, რომლიდანაც უშუალოდ უნდა აღმოცენდეს მომდევნო სიმღერა. სწორედ, ამასთან დაკავშირებით, საინტერესოდ დგება ნაშრომში ღია ფორმის საკითხი, რომელიც დასვა მალერის სიმფონიური შემოქმედების ცნობილმა მკვლევარმა, ირინა ბარსოვამ (იხ. გამოყენებული ლიტერატურა); ეს არის, აგრეთვე, ინტონაციური კავშირების საკითხი ციკლის სიმღერებს შორის; ლოგიკურად გააზრებული ტონალური პლანი; **Lied**-ის, ზოგადად, და, განსაკუთრებით, ვოკალური ციკლის ჟანრული სპეციფიკის კონტექსტში, პოეტურ ტექსტში აზრობრივი და ემოციური დატვირთვის თვალსაზრისით, საკვანძო სიტყვებისა და ფრაზების მნიშვნელობა.

ჩვენი თვალსაზრისით, კონცერტმანისტერმა, ძალიან ზუსტად უნდა გაითავისოს და, შესაბამისად, გაითვალისწინოს,

რემარკები, რომლებიც ძალიან უხვადაა მითითებული ტექსტში ავტორის მიერ და უტყუარ მეგზურს წარმოადგენს ნაწარმოების სწორი ინტერპრეტირებისათვის. ეს შეეხება, როგორც დინამიკურ ნიუანსებს, ასევე, ისეთ საშემსრულებლო შტრიხებს, როგორიცაა ლიგა, აქცენტი, **tenuto**, ცალკეულ შემთხვევებში – **pizz.** და სხვ., რომელთა გათვალისწინება ფრიად სავალდებულოა კონცერტმაისტერისათვის, რათა ზუსტად შეიგრძნოს ხმათა ინდივიდუალურობასთან ერთად, მათი მოძრაობის მიმართულება პოლიფონიურ ქსოვილში და, ამასთან, მკაფიოდ გააცნობიეროს ამ შტრიხების როლი ბგერათწარმოქმნის, ტემბრული შეფერილობის კონტექსტში.

კონცერტმაისტერის პირდაპირ მოვალეობად მიგვაჩნია ნაწარმოების პოეტურ ტექსტზე სპეციალური მუშაობა, მის ზოგად შინაარსსა და საკვანძო მნიშვნელობის სიტყვებისა და გამოთქმების გააზრებისათვის, ვოკალისტიკის დახმარების მიზნით, ისევე, როგორც ტექსტის ფონეტიკურ თავისებურებებში წვდომასა და სწორი ინტონირებისათვის. უფრო მეტიც, ხშირ შემთხვევაში, იგი აქტიურ წარმმართველ როლსაც უნდა ასრულებდეს, თუ გნებავთ, ერთგვარი რეჟისორული ფუნქციაც იკისროს ნაწარმოების საშემსრულებლო „სცენარის“ შექმნაში, მისი მოქმედების შინაგანი სცენური პლანის გათვალისწინებით და ამით ხელი შეუწყოს მომღერალს სასურველი მხატვრული შედეგის მიღწევაში.

ამ საბოლოო მიზნის მისაღწევად, პირველ რიგში, შემსრულებლების მიერ გაცნობიერებული უნდა იყოს განვითარების საერთო მიმართება ფინალური სიმღერისაკენ, რომელშიც ძირითადი, გარდამტეხი მომენტი მეოთხე სიმღერას უკავშირდება. იგი, თავისი მკაფიოდ გამოხატული, განათებული კოლორიტით (**Es dur**), ხაზს უსვამს ამ სიმღერის მხატვრულ იდეას, რომელშიც გაცხადებულია ძალერის დამოკიდებულება მიწიერი ცხოვრების აღსასრულთან, რომელსაც შეიგრძნობს, როგორც გასხივოსნებულ უსასრულოობაში ამაღლებასა და კოსმოსში საბოლოო განზავებას.